

**FEDERICO GARCIA LORCA: LA NAVIDAD IMPOSIBLE
(UNA GLOSA DE LOS POEMAS NEOYORQUINOS
DE LA NAVIDAD)**

**Eutimio Martín
(Université d'Aix-en-Provence)**



La dimensión religiosa de la obra de García Lorca cobra cada día mayor relieve a medida que se ahonda en su producción literaria o que van surgiendo textos nuevos. Cuando se publique la juvenilia inédita, saldrá a la superficie la raíz mesiánica de toda la obra ¹. De esta savia religiosa (de signo heterodoxo) se nutre todo el frondoso árbol lírico-dramático, desde sus iniciales brotes hasta las ramas finales que nacen del tronco de la experiencia neoyorquina. Este árbol, con solo atenernos a la glosa de los poemas neoyorquinos de la Navidad ("Navidad" y "Nacimiento de Cristo"), proyecta una sombra de Gólgota sobre el barranco de Víznar.

I.- NAVIDAD.

1. *¡Esa esponja gris!*

El término "esponja" no aparece más que dos veces en la obra poética y dramática de Federico García Lorca. Y ambas en el corpus neoyorquino. Esta es la otra:

Otro día
veremos la resurrección de las mariposas disecadas
y aún andando por un paisaje
de esponjas grises y barcos mudos
veremos brillar el anillo
y manar rosas de nuestra lengua.
(*Ciudad sin sueño*: vv. 36-41).

En ambos casos el poeta ha asociado este sustantivo al adjetivo "gris": "esponja gris", "esponjas grises". Como la esponja marina siempre es de color gris (gris amari-

(1) Remitimos al lector a nuestra tesis doctoral inédita: *F. García Lorca, heterodoxo y mártir (Análisis y proyección de la juvenilia inédita)* Université de Montpellier, abril 1984. El presente trabajo constituye uno de sus capítulos.

lento, más o menos oscuro) este adjetivo, por su carácter propio, convierte al sintagma/ sustantivo-cualidad propia/ en un todo global indisociable en el que apenas si la posposición del adjetivo añade un matiz de voluntario enriquecimiento expresivo. “Esponja” o “esponja gris” reemplaza pues, en audaz sinécdoque a “mar” o “río Hudson”² en su desembocadura” para poner de relieve la indiferencia (“gris”) de su insaciable –constitutiva– apetencia de muerte.

2. ¡Ese marinero recién degollado!

Ya hemos hablado de la identificación “hombre” = marinero, que suponemos heredada de Víctor Hugo.

Se trate de un marinero, específicamente, o, genéricamente, de un ser humano; el participio “degollado”, a él referido parece traducir metafóricamente la situación de un hombre en el agua.

No perdamos de vista que el poeta se halla en la desembocadura del río “donde el Hudson se emborracha con aceite” (*New York. Oficina y denuncia*: v. 81) y, por consiguiente, no se le ve al futuro ahogado más que la cabeza. Añadamos que la presencia del determinativo “recién” nos especifica que el accidente acaba de producirse.

Nos hallamos ante un incipit característicamente lorquiano. El poema arranca de una percepción realista: un hombre se ha caído al agua ante los ojos del poeta³.

Bien pudo ocurrir que en Nueva York, en la desembocadura del Hudson, Lorca presenciara un accidente de este tipo, particularmente angustioso en medio de la soledad de una multitud indiferente que “si resbalas al agua, arrojarán sobre tí los papeles de las meriendas”⁴.

(2) *Navidad en el Hudson* fue el título más completo que aparece en otras versiones del poema. La supresión del topónimo acentúa la importancia universalizadora de la palabra “desembocadura” –siempre referida al río Hudson– que articula toda la composición. Seguimos el texto de nuestra edición crítica (Ariel, 1981).

(3) Podíamos esquematizar estos arranques “realistas” de la poesía lorquiana diciendo que son de dos tipos:

a) El dato procede de una experiencia objetiva al alcance de cualquier observador. Tiene carácter permanente: se reproduce en un tiempo o/y lugar determinado. Ejemplo:

*Se ven desde las barandas,
por el monte, monte, monte,
mulos y sombras de mulos
cargados de girasoles.
("San Miguel" de Romancero gitano)*

Desde la colina de San Miguel el Alto, en el Sacromonte de Granada, cualquier turista puede aún hoy día ver pasar recuas de mulos cargados de girasoles.

b) La constatación “realista” se origina con carácter repetible o no y es asimilada por una sensibilidad particularmente receptiva ya que exige una particular predisposición. En un mercado o puesto de pescado no les ha sido dado a todos los clientes o espectadores ver y emocionarse ante una “mujer gorda/que vuelve del revés los pulpos agonizantes” (“Paisaje de la multitud que vomita”: vv.3-4-. *De Poeta en Nueva York*).

(4) De la conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York*.

Por otra parte, la famosa “ley seca”, vigente durante la Navidad del 29, ocasionó un “número de borrachos en mucho mayor número que antes”. Los marineros tenían que ser forzosamente, y Lorca tuvo ocasión de comprobarlo —como seres más proclives al alcohol y máxime en estos días— las principales víctimas: “En todas las plazas se clavaron los árboles de Noël cubiertos de luces y bocinas de radio, y la muchedumbre iba y venía entre los marineros borrachos”⁵.

2. ¡Ese río grande!

3. ¡Esa brisa de límites oscuros!

En la confluencia del Hudson con el mar ¿dónde termina el río y dónde comienza el mar? ¿Qué constituyen estos manriqueños “límites oscuros” entre la vida y la muerte, sino una imperceptible “brisa”?

4. ¡Ese filo, amor! ¡Ese filo!

El poeta no puede impedirse, aún a sabiendas de lo inútil de su advertencia, el señalar “el filo” de la muerte a quien está a punto de morir esto es, a quien está, en idéntica expresión coloquial, “al filo de la muerte”.

La advocación “¡amor!” es todo el consuelo que puede prodigar, en arranque irreprimible evangélico, a su prójimo presa de mortal —en el sentido estricto de la palabra— angustia.

6. Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo

Se inicia la progresión simbólica de “ese marinero” individualizado. Ahora son “cuatro” los marineros. La dimensión totalizadora de esta cifra “cuatro” parece corresponder a esa “totalidad mínima” de la que hablan los tratadistas de simbología⁶.

No es la primera vez que Lorca engloba en este número 4 una totalidad de elementos igualmente concernidos por la vida que por la muerte. Estos “cuatro marineros” que abarcan a todos los marineros de la tierra, al género humano, como en *Canções* hemos visto la misma “totalidad mínima” referida al mundo vegetal:

Cuatro granados tiene tu huerto.

(...)

Cuatro cipreses tendrá tu huerto

(*Madrigalillo*)

y animal:

Cuatro palomas por el aire van.

(...)

Cuatro palomas en la tierra están⁶.

(*Cazador*)

(5) Carta del poeta a su familia fechada en Nueva York, enero de 1930.

(6) “Cuatro: símbolos de la tierra, de la espacialidad terrestre, de lo situacional de los límites externos naturales, de la totalidad “mínima” (...)” (J.E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*). Y Jung: “La cuaternidad es un arquetipo que, por decirlo así, se presenta universalmente.

7. con el mundo de aristas que ven todos los ojos.

Todos los mortales caminamos por este mundo protegiéndonos contra las aristas donde se quiebran nuestras más profundas aspiraciones y que se agudizarán hasta convertirse en el "filo" de la muerte que seccionará el hilo de la vida. Momento éste último de nuestra frustración suprema.

Es la premisa lógica de todo "juicio de totalidad". Si se quiere llegar a un juicio de este tipo, éste debe tener un aspecto cuádruple. Cuando, por ejemplo, se quiere caracterizar la totalidad del horizonte, se nombran los cuatro puntos cardinales. Hay siempre cuatro elementos, cuatro cualidades primitivas y cuatro colores (...) (*Simbología del espíritu* -Symbolik des Geistes-).

Paralelamente, Lorca: "¿Cuatro muchachos? Todo el mundo" (*El Público*, acto III). En el terreno amoroso, esta cifra "cuatro" puede simbolizar tanto la intensidad del transporte erótico:

*(...) ahora me enseñas
cuatro ríos ceñidos en tu brazo
(Nocturno del hueco: vv. 46-47)*

como una dimensión temporal óptima:

*mientras que yo enlazaba cuatro noches
tu cintura, enemiga de la nieve.
(Gacela del amor imprevisto: vv. 7-8)*

Abunda también en este mismo sentido el comprobar que, para el poeta, el proceso de muerte arranca también de la cifra "cuatro":

GACELA DEL AMOR CON CIEN AÑOS

*Suben por la calle
los cuatro galanes,*

ay, ay, ay, ay.

*Por la calle abajo
van los tres galanes,*

ay, ay, ay.

*Se ciñen el talle
esos dos galanes,*

ay, ay, ay.

*¡Cómo vuelve el rostro
un galán y el aire!*

Ay.

*Por los arrayanes
se pasea nadie.*

Es interesante subrayar que Lorca también comparte con los tratados de simbología el carácter igualmente totalizador del número "tres". Paralelamente al poema anteriormente transcrito tenemos "Cortaron tres árboles" (*De Canciones*): "Eran tres./ (Vino el día con sus hachas). /Eran dos./ (Alas rastreras de plata). /Era uno./ Era ninguno./ (Se quedó desnuda el agua)".

Vid. igualmente "Vals en las ramas" (*De Tierra y luna*) y "Fábula y rueda de los tres amigos" (*De Poeta en Nueva York*).

8. con el mundo que no se puede recorrer sin caballos.

“Sin caballos”, en plural. El carácter polisémico de *caballo* parece fuera de duda. La fuerza vital, genésica incluso, de este animal —sobre el cual se recorre “el mejor de los caminos”— es necesaria para vivir. Las ganas de vivir son las que nos permiten recorrer hasta el final la trayectoria de nuestra existencia. Pero la inspiración o simplemente el impulso poético es complemento indispensable. Este puede ser el caballo bisémico del característico jinete existencial lorquiano.

9. Estaban uno, cien, mil marineros

10. luchando con el mundo de las agudas velocidades

La “totalidad mínima” del número cuatro se desglosa ahora en una serie progresiva de cantidades: *uno, cien, mil* en relación asindética porque no hay razón para que la progresión no continúe hasta la totalidad universalizante implicada en la anterior cifra *cuatro*⁷.

La violencia estática de este “mundo de aristas” se completa ahora con una violencia dinámica particularmente visible en la babilónica urbe neoyorquina.

11. sin enterarse de que el mundo

12. estaba solo por el cielo.

13. El mundo sólo por el cielo solo.

En la *Oda al Santísimo Sacramento*, éste era la única válvula de seguridad (“manómetro”) contra el frenesí moderno donde no hay cabida para la necesaria sedimentación afectiva. El “Dios anclado” de la Eucaristía no es operante en la vertiginosa Nueva York donde lo que prima

(7) Para Derek Harris esta multiplicación constituye un ejemplo de “capricho surrealista”: “Given the religious context, I suggest that the four sailors are the four evangelists, subsequently multiplied by a surrealist caprice, fighting against the mechanistic values of New York. The recently beheaded sailor who precedes them in the poem would thus be John the Baptist” (*The religious theme in Lorca’s “Poeta en Nueva York”* in BHS, LIV, 1977, p. 317. Este artículo lo ha incorporado su autor —con escasas variantes— al capítulo IV titulado *The bird and Passion of Christ* del librito: *García Lorca: Poeta en Nueva York*. London, Tamesis Books, 1978).

En el supuesto de que se hayan dado alguna vez “caprichos surrealistas” no creemos que este sea el caso. El profesor Harris es víctima de los estrechos límites religiosos en que encierra desde el principio el poema. Esos cuatro marineros abarcan a la humanidad entera posteriormente disgregada en cantidades redondas con entidad propia cual corresponde a entidades gregarias.

Si los *cuatro marineros* corresponden a los cuatro evangelistas y el *recién degollado* es Juan Bautista resultan cinco marineros o evangelistas. Hay uno de más y Derek Harris no puede ignorar que Juan Bautista no es un evangelista sino el último profeta. Y, ¿por qué *recién degollado*? ¿Por qué extraña fantasía Lorca le hace morir ahogado (“el oso de agua que lo había de estrechar”) a Juan Bautista?.

14. *Son las colinas de martillos y el triunfo de la hierba espesa.*
 15. *Son los vivísimos hormigueros y las monedas en el fango.*

Quizá estos montones ingentes de martillos correspondan a ese "millón de carpinteros/que hacen ataúdes sin cruz" de *Grito hacia Roma*, puesto que dichos martillos trabajan para la muerte o "triunfo de la hierba espesa".

Por otra parte los rascacielos que componen la urbe no son sino *vivísimos hormigueros* donde se afanan incansablemente sus moradores con el único objeto de amasar un dinero envilecido por los métodos adquisitivos propios de un sistema capitalista.

16. *El mundo solo por el cielo solo*
 17. *Y el aire a la salida de todas las aldeas.*

No hay otro horizonte humano que la comunidad social, desde su más mínima expresión: la aldea. Inutil dirigir la mirada a un cielo vacío reducido a su más elemental expresión física, sin connotación metafísica alguna: *aire*.

18. *Cantaba la lombriz el terror de la rueda*
 19. *y el marinero degollado*
 20. *cantaba al oso de agua que lo había de estrechar*
 21. *y todos cantaban ¡aleluya!*
 22. *Aleluya. Cielo desierto.*
 23. *Es lo mismo ¡Lo mismo! ¡Aleluya!*

Con este horizonte de muerte, tan ineluctable como definitiva puesto que no hay posibilidad de habitar un cielo desierto, el aleluya navideño resulta dramáticamente irrisorio. Se convierte en una celebración del propio aniquilamiento.

24. *He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales*
 25. *dejándome la sangre por la escayola de los proyectos*
 26. *ayudando a los marineros a recoger*
 27. *y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura.*

El poeta se responsabiliza del fracaso de la Navidad palpable abultadamente en esta indiferencia de la muchedumbre que ha asistido al abrazo mortal del marinero por el *oso de agua*, sin hacer nada por salvarle e incluso arrojando sobre él *los papeles de la merienda*. Tiene Lorca la conciencia de haber fracasado en el empeño ético de su obra, escrita, en eco al mensaje navideño, para instituir la comprensión y el amor entre los hombres. Toda su labor literaria no ha sido sino una *noche* intentando ayudar a los más miserables (*arrabales*) a paliar (*andamios*) su ingrata condición, procurando con todas sus fuerzas (*dejándome la sangre*) imaginar la salida a una nueva meta (*escayola de los proyectos*), obrando real y efectivamente a reparar los daños infligidos por la tormentosa y despiadada existencia: *ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas*. Pero al final de su vida (*en el rumor de la desembocadura*) se ve a sí mismo "con las manos vacías".

Su mensaje poético-evangélico ha fracasado.

28. *No importa que cada minuto*

29. *un niño nuevo agite sus ramitos de venas*

Todo niño que nace cada minuto constituye una Navidad en potencia puesto que conlleva la posibilidad de un nuevo Mesías. Pero no es más que un proyecto de antemano abortado.

30. *ni que el parto de la víbora desatado bajo las ramas*

31. *calme la sed de sangre de los que miran los desnudos.*

El verso 30 nos ofrece un símbolo, “el parto desatado de la víbora”, cuyo plano real no es fácil de determinar. La presencia de ese insólito participio “desatado” nos indica, sin embargo, que aquí reside la dificultad y, por consiguiente, la clave del enigma semántico. ¿Por qué *desatado*? Se comprende muy bien, en el caso de los víparos, el verbo desatar implícito en la acción de parir, pero la serpiente es ovípara y no tiene por tanto que desatar o cortar, por vía natural, cordón umbilical alguno. La originalidad del determinativo *desatado* y la presencia de “los que miran los desnudos” en el verso complementario siguiente nos llevan a pensar en una especie de streep-tease que puede muy bien ser el que realizan las serpientes cambiando de piel. La expresión “parto desatado” nos parece convenir al hecho del cambio de piel de los ofidios. Si consideramos ahora el conjunto de los dos versos quizá no sea descartada la lectura siguiente: Tampoco tiene importancia el cambio de piel de la dañina víbora (las supuestas o reales reformas de la Iglesia Católica) que todo lo que puede conseguir es calmar momentáneamente la sed de autenticidad (*sangre*) de los que anhelan la verdad más allá de las hipócritas apariencias (*de los que miran los desnudos*).

32. *Lo que importa es esto: Hueco. Mundo solo. Desembocadura.*

33. *¡Alba no! ¡Fábula inerte!*

34. *Sólo esto: Desembocadura.*

La fatalidad de la desembocadura en la muerte de un mundo sin cielo anula toda posibilidad de alba o inauguración de tiempos nuevos a partir de la Natividad que se convierte así en un mero relato o *fábula* totalmente inoperante o *inerte*.

35. *¡Oh esponja mía gris!*

El poeta asume ahora sin equívocos una identidad inconfundiblemente crítica. La Navidad, sin transición, se ha trasmutado en Semana Santa y el lector se halla de repente ante un Lorca crucificado.

36. *¡Oh cuello mío recién degollado!*

37. *¡Oh río grande mío!*

38. *¡Oh brisa mía de límites que no son míos!*

39. *¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo!*

No sólo se identifica con la víctima recién sacrificada en el altar de la indiferencia y la crueldad humana (v. 36) sino que se abraza apasionadamente al *río grande* de la existencia terrena, todo lo cruel y decepcionante que se quiera pero la única

que nos ha sido dado vivir y que el poeta está dispuesto a apurar con total entrega de sí mismo hasta que sople sobre él la imperceptible brisa mortal del mar señalándole unos límites que no le pertenecen porque son ajenos por completo a su voluntad (V. 39).

Este amor sin medida lleva aparejado el sacrificio último; presenta, pues, el filo, el *hiriente filo* de la muerte pero como el de Cristo, su modelo, constituye el grado más intenso de vida, el que desemboca en la muerte por los demás.

II. NACIMIENTO DE CRISTO

El título (*Nacimiento de Cristo* y no *Nacimiento de Jesús* o *del niño Jesús*) nos sitúa, ya de entrada, en el núcleo temático de la composición: la superposición de la Crucifixión sobre la Natividad que ya habíamos visto enunciada en la composición precedente, también de tema navideño.

La utilización de esta técnica de “superposición temporal” es la más idónea para traducir poéticamente la estrecha dependencia entre nacimiento y muerte de Jesucristo puesto que aquel hecho se justifica en función de este último: el hijo de Dios se hace hombre para expiar en la cruz los pecados de la humanidad y conseguir así el objetivo de la encarnación: la redención.

De aquí que si la finalidad última no se cumplió, si el sacrificio del Hijo de Dios resultó inútil por haberlo malogrado quienes tenían que hacerlo fructificar predicando de palabra y obra la imitación de Cristo, las fiestas Navideñas pierden su carácter festivo para convertirse en la fúnebre conmemoración del comienzo de un sacrificio estéril.

1. *Un pastor pide teta por la nieve que ondula*
2. *blancos perros tendidos entre linternas sordas.*

El pastor es la figurilla privilegiada del “belén” por cuanto que, en su calidad de primer adorador del niño Jesús, habita, junto con la mula y el buey, el espacio central del “belén”, esto es, “el nacimiento” propiamente dicho, en compañía de la sagrada familia.

Este es el punto de partida clásicamente “realista” del poema.

Inmediatamente interviene la varita mágica del autor que va a animar poéticamente a este personaje capital de la representación, el más próximo a la cuna del niño-dios, elemento de enlace, pues, entre las dos áreas del “belén”: el portal, por un lado, y el resto de la figuración, por otro.

Este pastor “pide teta”, esto es, quiere ser hermano de leche de Jesucristo, participar de su divinidad.

En el manuscrito ha habido una rectificación. Lorca había escrito primero “*e/ pastor*” probablemente en paralelo con “*e/ Cristito*” del verso 3 fijando así un primer plano sobre las dos figuras principales del conjunto escénico. Posteriormente corrigió *e/* por *un*. Nos atrevemos a suponer que ese pastor, individualizado entre otros, que pide hermanarse con Cristo, es el propio Lorca.

En el escenario neoyorquino donde tiene lugar la navidad lorquiana de 1929 la nieve acentúa su connotación negativa:

*Equivocar el camino
es llegar a la nieve
y llegar a la nieve
es paecer durante varios siglos las hierbas de los cementerios* ⁸.

La nieve del fracaso de la redención intensifica el carácter siniestro de los perros, ya blancos de por sí, al posarse sobre ellos ⁹. El hecho de que los ondule, de que haga de ellos ondas, aumenta, con esta presencia implícita del mar, la radical connotación negativa del paisaje en que se mueve el pastor sediento de divinidad.

Las linternas *sordas* (cegadas por la nieve) acentúan el ambiente helado (en todos los sentidos del término) de la navidad neoyorquina añadiendo una nota de amenaza.

Estas *linternas sordas* creemos que cumplen el mismo oficio simbólico que el "farol de telarañas" que oculta la cruz de madera de la iglesia de Fuente Vaqueros:

*(...) en un lado está la iglesia con sus frisos de nidos y avisperos.
En la puerta hay una cruz de madera con un farol de telarañas (...)*

Las telarañas en este caso como la nieve en el comienzo de *Nacimiento de Cristo* es la labor desvirtuadora de la Iglesia Católica que en vez de hacer brillar la luz redentora de Cristo en la cruz la oculta (*linterna sorda*) o envilece (*telarañas*) con la tergiversación del evangelio.

3. *El Cristito de barro se ha partido los dedos*
4. *en los filos eternos de la madera rota.*

Nuevo despegue metafórico a partir de una observación realista: las ya de por sí frágiles figurillas de barro de los belenes ofrecen un punto particularmente vulnerables: los dedos. Sobre esta fácil constatación viene a superponerse la imagen paralela de un recuerdo infantil. El niño Federico asiste con su madre a los oficios religiosos:

Cuando sonaba el órgano y veía a mi madre rezar muy devota, rezaba yo también sin dejar de mirar a la Virgen que siempre se ríe y al niño que bendice con las manos sin dedos.

No parece haber solución de continuidad entre uno y otro niño Jesús pero en el poema neoyorquino la mutilación yuxtapone, en una dramática condensación temporal, Natividad y Crucifixión. Más aún se proyecta el escenario futuro del calvario

(8) Vv. 1-4 de "Pequeño poema infinito" (*Tierra y luna*).

(9) El perro es en Lorca heraldo de la muerte ya desde su primera obra *Impresiones y paisajes*: "(...) el heraldo genial de la muerte... La Muerte llega y ordena a los perros cantar su canción" (Cap. IV: *El convento*).

Remitimos al lector al estudio psicoanalítico de este episodio realizado por Michèle Ramond en su tesis doctoral *Le travail d'écriture. Federico Garcia Lorca*. Paris-Sorbonne, 1980, T.I., pp. 244-257. (Inédita). En *La casa de Bernarda Alba* los perros comienzan a ladrar en el acto III y último precediendo al desenlace fatal para Adela y es sintomático que la abuela loca, María Josefa confiese: "*Yo tengo que marcharme, pero tengo miedo que los perros me muerdan*".

sobre el presente del nacimiento: la madera [de la cruz] es la que le ha roto ya los dedos al recién nacido. Concretamente son los filos que se han producido en la madera como consecuencia de haber sido rota lo que ha motivado la amputación. Las aristas cortantes (*filos*) a que ha dado lugar la fractura deliberada del signo cristiano por excelencia, la cruz, son, por otra parte, eternas como eterno o irreversible es el fracaso de la redención.

La consecuencia de la mutilación del *Cristito de barro* parece obvia: lo que la iglesia católica exhibe es un Jesús "que bendice con las manos sin dedos" imposibilitado de impartir otra cosa que un amago de bendición.

5. *¡Ya vienen las hormigas y los pies ateridos!*

La privación de la bendición divina mantiene abiertas de par en par las puertas de la muerte por donde penetran sus mensajeros, las hormigas, con el cortejo de los primeros signos fúnebres: *los pies ateridos*¹⁰.

Estamos en presencia de las "hormigas de espanto" que produce el aullido del perro asirio:

*El aullido
es una larga lengua morada que deja
hormigas de espanto (...)*¹¹.

Las hormigas del reino de la muerte:

*Dolores: Que mi lengua se llene de hormigas, como está la boca de
los muertos, si alguna vez he mentido*¹².

que invaden las palabras de sus moradores:

*Yo.
Con el hueco blanquísimo de un caballo.
Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras*¹³.

Son, en una palabra, las hormigas de la "muerte oscura" que el poeta, en cuanto tal, quiere evitar a toda costa:

*Cúbreme por la aurora con un velo,
porque me arrojará puñados de hormigas*¹⁴

La imaginaria poética de este verso (*hormigas y pies ateridos*) denuncia la indudable influencia de Luis Buñuel. Concretamente de *Un perro andaluz*: la película (escena del hormiguero en la palma de la mano del protagonista) y el poemario:

-
- (10) Sabido es que, en los medios rurales, los ancianos consideran la muerte inminente a partir del momento en que no llegan a calentarse los pies.
 - (11) Vv. 20-22 de "Paisaje con dos tumbas y un perro asirio" (De *Tierra y luna*).
 - (12) *Yerma* (Acto III, cuadro primero).
 - (13) Vv. 64-66 de "Nocturno del hueco" (De *Tierra y luna*).
 - (14) Vv. 17-20 de "Gacela de la muerte oscura" (De *Divan del Tamarit*).

¿Qué anhelos, qué deseos de mares rotos
 (...)

nacerán (...)

mientras la muerte nos entra por los pies? ¹⁵.

(Pájaro de angustia)

- (15) El éxito fulgurante de la película ha fagocitado el libro poético del mismo título que Buñuel tenía listo para la imprenta en 1927, un año antes del estreno del film. Agustín Sanchez Vidal acaba de editarlo junto con el resto de los escritos del aragonés: *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982. Se trata de un conjunto de diez poemas en prosa y verso, la mitad de los cuales fueron publicados en revistas. *La Gaceta literaria*, principalmente, en enero del 29. Uno de los poemas en prosa, *Redentora*, presenta una escena de perros guardianes de la represión religiosa que si no en la letra, en el espíritu al menos, concuerda con el profundo significado del verso 2 de *Nacimiento de Cristo*:

Me hallaba en el jardín nevado de un convento. Desde un claustro próximo me contemplaba curiosamente un monje de San Benito que tenía sujeto por una cadena un gran mastín rojo. Sentí que el fraile quería lanzarlo contra mí (...) Terminó por desaparecer el fraile y por fundirse la nieve.

A comienzos de 1929 Buñuel en persona presentó y comentó *Un perro andaluz* en el Cine Club de *La Gaceta literaria*. "El film impresionó" cuenta Alberti en sus memorias de *La arboleda perdida*, quien añade que el público quedó "sobrecogido" (p. 283). Agustín Sanchez Vidal en su muy interesante introducción a la *Obra literaria* de Luis Buñuel escribe que "la gravitación de las películas de Buñuel puede sorprenderse en la obra de casi todos los asistentes a aquella sesión" (P. 42) y aduce un elocuente ejemplo del propio Alberti:

¿He olvidado que mis axilas eran un pozo de hormigas...?

Es muy posible que Lorca estuviera presente en aquella memorable sesión puesto que no era sólo socio del Cine-Club, sino eficaz colaborador también. De lo que no hay duda es de que Lorca vió la película e incluso se sintió aludido en el título:

Cuando, en los años treinta estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico, que había estado también por allí le había dicho "Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama Un perro andaluz y el perro andaluz soy yo".

(citado por Sanchez Vidal, p. 32).

Kewin Power (*Una luna encontrada en Nueva York* en "Trece de nieve", Madrid, 1976) ha subrayado la inequívoca influencia de *Un perro andaluz* en el siguiente pasaje de *El público* en el comienzo del cuadro segundo:

Figura de cascabel: *¿Si yo me convirtiera en nube?*

Figura de pámpano: *Yo me convertiría en ojo.*

(...)

Figura de cascabel: *¿Y si yo me convirtiera en pez luna?*

Figura de pámpano: *Yo me convertiría en cuchillo.*

(...)

Figura de pámpano: *Si tu te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo.*

6. Dos hilillos de sangre queiebran el cielo duro

El numeral cardinal *dos* parece señalar una nueva reminiscencia de *Un perro andaluz*¹⁶. Pero ilustra, sobre todo, este verso el testimonio evangélico de la muerte de Cristo con su acompañamiento de fenómenos sísmicos y sobrenaturales:

Jesús (...) emisit spiritum.

Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum, et terra mota est, et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt, et multa corpora sanctorum, qui dormierant surrexerunt.

(Mateo, cap. 27, vv. 50-52)

En el momento en que Cristo expira, tiene lugar la ruptura entre el antiguo y el nuevo Testamento y el vengativo e inmisericorde Jehová deja paso al amoroso Jesucristo. El desgarramiento, de arriba a abajo, del velo del templo que pendía ante el Sanctum Sanctorum, señala la *queiebra* del *cielo duro* mosaico.

7. *Los vientres del demonio resuenan por los valles.*

8. *Golpes y resonancias de carne de molusco.*

Pero lo que desencadena la muerte del Hijo de Dios no es el advenimiento de la salvación del hombre sino la vuelta de un demonio que va a encontrar en la viscosidad mítica de la iglesia de Pedro un terreno abonado para el cultivo del mal.

Estos dos versos intensifican el significado del verso 5 en un alarde de virtuosismo técnico. La maestría rítmica de Lorca no puede pasar desapercibida al oído de ningún lector. El análisis fónico nos va a confirmar esta primera impresión: Se trata de dos alejandrinos cuyo esquema acentual es el siguiente:

7. — ' — — — — ' — / — ' — — — — ' —

8. ' — — — — — ' — / — ' — — — — ' —

El verso 8 es perfectamente bímembre desde el punto de vista fónico, de modo que "resuenan" realmente, con obsesiva repetición los ineluctables "vientres del de-

Sanchez Vidal, por su parte, en la introducción ya citada (p. 69, nota 31) escribe:

También en El público se dice: "Pero ustedes lo que querían era asesinar a la paloma y dejar en lugar suyo un pedazo de mármol lleno de pequeñas salivas habladoras" (cuadro sexto). Compárese con el poema de Buñuel El arco iris y la cataplasma: "Dentro de unos instantes vendrán por la calle/ dos salivas de la mano/ conduciendo un colegio de niños sordomudos".

(16) A la vista tenemos un fotograma de la película donde se aprecian perfectamente dos hilillos de sangre que manan de la comisura de la boca del protagonista, según se lee en el guión: "*Une bave sanguinolente lui coule sur la poitrine découverte de la jeune fille*".

monio". Pero esta adecuación espectacular del significante fónico al significado, no termina aquí. En el verso 8, el alejamiento acentual del primer hemistiquio el máximo permitido, obliga a una aceleración en la lectura que tiene como efecto el acercamiento sonoro de las fuerzas demoníacas. En el segundo hemistiquio de este mismo verso 8 reaparece el esquema fónico de los dos hemistiquios del verso anterior con lo que se produce, efectivamente, una auténtica *resonancia*.

9. Lobos y sapos cantan en las hogueras verdes

Continuamos dentro del campo semántico del mundo infernal dado el común denominador de nocturnidad que caracteriza al lobo y al sapo (el aullido del uno y el canto del otro se producen por la noche). Estos animales forman parte integrante de todo escenario brujesco, sobre todo el sapo por su habitáculo subterráneo en el limo. La luz verde de las hogueras ilumina todo el verso de una luz espectral: verdes son las luces de la Santa Compañía gallega y verdes los cirios de la Candelaria¹⁷. Pero, sobre todo, verde es el color heráldico del Tribunal del Santo Oficio¹⁸.

Parece fuera de duda que estas "hogueras verdes" sean las hogueras inquisitoriales. La denuncia lorquiana de la sangrienta represión ejercida por el Santo Oficio cobra en este verso una dimensión insospechada. Resulta que el poeta está acusando a la Iglesia de Roma de lo mismo que ella acusaba a sus víctimas: de obscurantismo brujesco. La originalidad de la acusación salta a la vista: al sadismo represivo de los inquisidores Lorca añade su personal acusación de cinismo convirtiendo al autodafé en la más acabada manifestación de aquello por lo que ejecuta a sus víctimas.

10. coronadas por vivos hormigueros del alba.

Estas hogueras inquisitoriales con su carga de destrucción ("hormigueros") siguen vigentes en su labor aniquiladora, adoptando nuevas formas pero siempre en estrecha cooperación con los regímenes políticos envilecedores de la naturaleza humana (la alusión al espaldarazo del Vaticano al fascismo será trasparente en *Grito hacia Roma*). En consecuencia, no hay amanecer posible para la humanidad porque el alba de cada día produce unos hormigueros que devoran la aurora, por culpa de la Iglesia Católica, siempre nonata¹⁹.

-
- (17) La Iglesia Católica ha recuperado, el 2 de Febrero, el rito romano que celebraba la salida de los muertos del mundo subterráneo. Los cirios verdes de origen romano todavía siguen llevándolos los monjes de la abadía marselesa de Saint Victor en la procesión que todos los años, en el día señalado, tiene lugar antes del alba.
- (18) No deja de ser curioso el detalle referido por Caryl Chessman en sus célebres memorias de que la cámara de gas de la prisión donde fue finalmente ejecutado estaba toda ella pintada de verde.
- (19) Es característico de Lorca una neta diferenciación entre "alba" y "aurora". Este último término es portador de una connotación positiva en oposición al primero. Obsérvese la interesante corrección en el manuscrito. El poeta ha tachado "muertos hormigueros de aurora" sustituyéndolo por "vivos hormigueros del alba".

11. La mula ²⁰ tiene un sueño de grandes abanicos
 12. y el toro sueña un toro de agujeros y de agua.

Regresamos al escenario del portal de Belén donde ahora los dos animales tienen un sueño premonitorio.

¿Qué abanicos son estos, calificados de “grandes”, con los que sueña la mula?. Los “abanicos” son sinónimo de frivolidad, exhibicionismo social, vanidad coqueta. En *Fábula y rueda de los tres amigos* el término “abanicos” forma un todo semántico con la palabra “aplausos”:

y bebían agua por las fuentes los abanicos y los aplausos.

“Grandes abanicos” pudiera, pues, significar grandes aplausos y la mula se vería entonces a sí misma objeto de un extraordinario éxito social. Pero también cabe que estos “grandes abanicos” no sean, efectivamente, sino eso: “grandes abanicos”. Y ¿qué mula puede ser así objeto del aplauso social o verse realmente rodeada de tanto boato?. No nos conviene perder de vista que este verso 11 continúa un mensaje poético de denuncia de la traición, por parte de la Iglesia, del espíritu de la Navidad. Quizá lo más pertinente sea localizar esta mula triunfal no muy lejos del Vaticano, sin romper el nexo de unión con la mula del Nacimiento. Puesto que el Sumo Pontífice no es sino el representante de Cristo en la tierra posiblemente esté pensando el poeta en la mula papal sobre la que el obispo de Roma cosechaba los aplausos de la muchedumbre, rodeado, en efecto, de *grandes abanicos* de avestruz ²¹. La distancia entre la mula del inhóspito pesebre y la del Vaticano es considerable pero entre ambas no hay solución de continuidad histórica.

El toro, por su parte, se ve en sueños privado de su característica fuerza genésica, lleno de agujeros por donde le sale agua en vez de sangre. ¿Qué otra cosa ha hecho la Iglesia sino aniquilar la potencia fecundadora del Evangelio desvirtuando su sangre hasta el punto de haberlo esterilizado incapacitándolo para engendrar el “hombre nuevo”?

13. El niño llora y mira con un tres en la frente.

La superposición de la muerte sobre el nacimiento adquiere ya una exactitud máxima: el fatídico número tres —la “hora nona” de la expiración en la cruz— ha aparecido sobre la frente del niño emplazándole para el sacrificio del Calvario ²².

-
- (20) Llamamos la atención al lector para que corrija la errata (“luna” en vez de “mula”) que, partiendo de la edición Séneca se lee en todos los textos del poema.
- (21) Sobre la mula o en la “sedia gestatoria” los papas, hasta Pio XII incluido, han aparecido siempre en público con grandes abanicos de plumas de avestruz. Lorca pensaba ilustrar su poema neoyorquino *Grito hacia Roma* con una foto de “el Papa con plumas”.
- (22) En carta a Sebastián Gasch (nº 18) habla Lorca de la “emoción pura (...) que me produce el niño Jesús abandonado en el pórtico de Belén, con todo el germen de la crucifixión ya latente bajo las pajas de la cuna” (*Epistolario*, II, p. 92).

14. *San José ve en el heno tres espigas de bronce.*

Si en la frente del Cristito ha sonado ya la hora de su muerte no tiene nada de extraño que tres espigas del pesebre se le antojen a San José los tres clavos de la crucifixión. Observemos, sin embargo, que hay en esta imagen: "espigas de bronce" algo más que la explicitación de lo enunciado en el verso anterior. Una "espiga de bronce" puede ser una metáfora que exprese muy sabiamente la premonición del Gólgota pero también una "espiga de bronce" es una espiga incapaz de dar harina. Y si el Hijo de Dios se ha hecho carne, no lo olvidemos, es para anunciar a los hombres "la llegada del reino de la espiga"²³. Una espiga de bronce es una eucaristía imposible.

15. *Los pañales exhalan un rumor de desierto*

16. *con cítaras sin cuerdas y degolladas voces.*

Dentro de la misma estrofa continuamos con el mismo leitmotiv de la vacuidad de la Natividad por el fracaso de la Redención. La proyección es ahora sobre el antiguo y el nuevo Testamento a la vez. Conciérne a los profetas que, desde Isaías a Juan Bautista anunciaron la llegada de Cristo como la "Vox clamantis in deserto"²⁴ pero he aquí que la "voz del que clama en el desierto" ha sido degollada por la Iglesia ya desde la cuna. Tras la violación incestuosa de Tamar por Amnón, "David, con unas tijeras/cortó las cuerdas del arpa". El atropello y adulteración interesada de la palabra divina por obra de sus indignos sucesores ha cegado la más alta fuente de inspiración artística.

17. *La nieve de Manhattan empuja los anuncios*

18. *y lleva gracia pura por las falsas ojivas.*

La artificialidad de los anuncios y "las falsas ojivas" de las iglesias norteamericanas, que a diferencia de las europeas no "manan del corazón de los muertos enterrados" sino que "ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final"²⁵ no ofrecen en la Navidad neoyorquina más gracia que la que les presta la nieve, el único elemento con pureza natural en el sofisticado Manhattan.

19. *Sacerdotes idiotas y querubes de pluma*

20. *Van detrás de Lutero por las altas esquinas.*

El protestantismo no le merece a Lorca mucho mejor opinión que el catolicismo: "la odiosa iglesia metodista —escribe desde Nueva York a su familia— muchísimo peor que los jesuitas españoles en la fase histórica actual". Escasa diferencia de trato poético hay, en efecto, entre estos "sacerdotes idiotas" y "las bailarinas secas de las catedrales" católicas²⁶. El vanidoso exhibicionismo de los interesados funcionarios de Roma y el alejamiento en su deshumanizado y beatífico mundo de los discípulos de Lutero le inspira igual condena sin paliativos al autor de *Poeta en Nueva York*.

(23) Verso final de "Oda a Walt Whitman".

(24) Lucas, II, 4.

(25) Conferencia-recital sobre *Poeta en Nueva York*.

(26) V. 78 de "Danza de la muerte" (En *Poeta en Nueva York*).