



Scan to know paper details and author's profile

Variations on Christian Mythemes and the Generalization of Free Verse in Postwar Existentialist Poetry: A Comparative Study

Anna Cacciola

Universidad de Murcia Plaza

ABSTRACT

Post-war existentialist poetry is characterized by resorting to a symbolic heritage of myths and signs from the Holy Scriptures, as well as using the verse from the wisdom books of the Bible as a favorite metrical resource. Banished like the Edenic couple or the angel Lucifer, the poets find themselves figuratively and literally in an adverse and unrecognizable reality –Spain after the establishment of Francoism–, crying out to a deity that seems alien to human evil and distant. The idiosyncrasy of this style is not a rhetorical peculiarity typical of the 40s, but rather it is attached to a previous lyrical tradition that comes from the mysticism of the 16th century, but which is rooted in a certain 1990s spirituality, reaching its climax with *Rosario de sonetos líricos* (1912) and *El Cristo de Velázquez* (1920), by Miguel de Unamuno. The present work intends to trace the biblical and Unamuno traces in the main existentialist poetizations, analyzing the relationship of continuity and rupture that postwar poets establish with their primary sources, on the one hand; on the other, to demonstrate the subversive role played by biblical language, since, by virtue of its universal value, it manages to name contemporary nonconformity and unease.

Keywords: postwar poetry, biblical language, mythical subversion, verse, Christian mythemes.

Classification: LCC Code: PN865

Language: Spanish



Great Britain
Journals Press

LJP Copyright ID: 573351
Print ISSN: 2515-5785
Online ISSN: 2515-5792

London Journal of Research in Humanities and Social Sciences

Volume 23 | Issue 15 | Compilation 1.0



Variations on Christian Mythemes and the Generalization of Free Verse in Postwar Existentialist Poetry: A Comparative Study

Variaciones de Mitemas Cristianos y Generalización del Verso Libre en la Poesía Existencialista de Posguerra: un Estudio Comparativo.

Anna Cacciola

ABSTRACT

Post-war existentialist poetry is characterized by resorting to a symbolic heritage of myths and signs from the Holy Scriptures, as well as using the verse from the wisdom books of the Bible as a favorite metrical resource. Banished like the Edenic couple or the angel Lucifer, the poets find themselves figuratively and literally in an adverse and unrecognizable reality –Spain after the establishment of Francoism–, crying out to a deity that seems alien to human evil and distant. The idiosyncrasy of this style is not a rhetorical peculiarity typical of the 40s, but rather it is attached to a previous lyrical tradition that comes from the mysticism of the 16th century, but which is rooted in a certain 1990s spirituality, reaching its climax with Rosario de sonetos líricos (1912) and El Cristo de Velázquez (1920), by Miguel de Unamuno. The present work intends to trace the biblical and Unamuno traces in the main existentialist poetizations, analyzing the relationship of continuity and rupture that postwar poets establish with their primary sources, on the one hand; on the other, to demonstrate the subversive role played by biblical language, since, by virtue of its universal value, it manages to name contemporary nonconformity and unease.

Keywords: postwar poetry, biblical language, mythical subversion, verse, Christian mythemes.

Author: Universidad de Murcia, Campus de La Merced, edificio Rector J. Loustau, 30001, Murcia.

ABSTRACTA

La poesía existencialista de posguerra se caracteriza por acudir a un acervo simbólico de mitos y signos procedentes de las Sagradas Escrituras, así como por emplear el versículo de los libros sapienciales de la Biblia como recurso métrico favorito. Desterrados al igual que la pareja edénica o el ángel Lucifer, los poetas se encuentran figurada y literalmente en una realidad adversa e irreconocible –España tras la instauración del franquismo–, clamando a una deidad que parece ajena al mal humano y lejana. La idiosincrasia de este estilo no es una peculiaridad retórica propia de los años 40, sino que se adscribe a una tradición lírica anterior que procede de la mística del siglo XVI, pero que radica en una determinada espiritualidad noventayochista, alcanzando su clímax con Rosario de sonetos líricos (1912) y El Cristo de Velázquez (1920), de Miguel de Unamuno. El presente trabajo pretende rastrear las huellas bíblica y unamunianas en las principales poetizaciones existencialistas, analizando la relación de continuidad y ruptura los poetas de posguerra establecen con sus fuentes primarias, por un lado; por otro, evidenciar la función subversiva desempeñado por el lenguaje bíblico, ya que, en virtud de su valor universal, consigue poner nombre al inconformismo y la desazón contemporáneos.

Palabras clave: poesía de posguerra, lenguaje bíblico, subversión mítica, versículo, mitemas cristianos.

I. INTRODUCCIÓN

En el panorama lírico de posguerra, la apetencia rehumanizadora de los años treinta no desapareció con la instauración del franquismo, sino que se encarriló en un cauce estético de abolengo espiritual, que fue ramificándose en distintas vertientes estilísticas —agónica, intimista, social— y que siguió vigente hasta casi la mitad de los cincuenta. El denominador común de esas poetizaciones fue el recurso a diversas soluciones retóricas y simbólicas procedentes de la Biblia o, más genéricamente, de la mitología cristiana y su parafernalia litúrgica.

En la eclosión de libros poéticos de cariz religioso que se verificó a partir de 1939, ese peculiar código semántico se convierte en el elemento diacrítico que permite distinguir la poesía existencialista, surgida al amparo de la rehumanización neorromántica y madurada con la «revolución» de 1944¹, de la propiamente «divinista», contemporánea de aquella o escasamente antecedente, de la que difiere desde el punto de vista argumental, lingüístico, métrico y hasta funcional.

La utilización de mitos y símbolos tomados de la Biblia y el empleo del versículo como canal de expresión son los elementos idiosincráticos de esa retórica peculiar que Jato define «lenguaje bíblico» (2014: 19). En efecto, para vertebrar la búsqueda personal de la divinidad, los poetas existencialistas vuelven a la vertiente religiosa de las letras españolas, pasando por la mística —recuérdese que 1942 fue el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz—, la lírica barroca, los rescoldos de la estética romántica y, sobre todo, el noventayochismo y la obra de Miguel de Unamuno.

¹ Según García de la Concha, la revolución estética marcó el año 1944, con la publicación de cuatro obras imprescindibles de la primera posguerra: *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, *Poesía y dolor* de Ildefonso Manuel Gil y *Pasión del verbo* de Carmen Conde (1983: 490). Para la irradiación estética a partir de 1944, véase Prieto de Paula (1991); especialmente cap. IV: «La diáspora de los hijos de la ira (Lírica española de 1944 a 1952)».

Así que, el lenguaje de las Escrituras renueva el estancamiento formal en el que se encontraba la lírica de los años 30, permitiendo expresar el desasosiego originado por una crisis religiosa que es, en realidad, identitaria y social, al coincidir con la instauración del régimen franquista. Asimismo, desde el punto de vista mítico y simbólico, permite revelar el proceso de reconstrucción nacional y la conciencia crítica de la posguerra. Dicho hecho, la intertextualidad bíblica, explotando la cobertura universal del mito y la carga asociativa del símbolo, resultó muy operativa para los poetas de los cuarenta, ya que les otorgó un margen de libertad que el régimen les negaba:

A través de su particular infraestructura mítica y simbólica, el exiliado interior subvierte el programa ideológico de la dictadura: bajo esa máscara de poesía religiosa que detecta la poesía existencial desraigada, consigue expresar su condena al dolor y a la injusticia que sobrevienen con la muerte de España en el conflicto civil (Jato, 2004: 12).

La misma subversión detectada a la hora de analizar el aparato mítico se hace patente en el uso del versículo, que viene a ser oponente del sistema de versificación garcilesista imperante en el régimen. Por consiguiente, el lenguaje, en cada uno de sus elementos compositivos, adquiere una connotación subversiva, ya que expresa una rebelión individual que va contra un verso tradicional y contra un orden centralizador:

La desarticulación del verso implica la desarticulación de un sistema, de un sistema objetivo, entendido como orden universal aceptado y de un sistema subjetivo, entendido como correspondiente orden interno. [...] Se trata de la reivindicación de un sujeto moderno desmembrado y en conflicto y de su modo particular de sentir la ausencia de un orden superior. [...] La liberación de la forma implica ir contra la sociedad, el *statu quo*, contra la imagen del padre. El arte moderno es siempre revolucionario a través de una forma pura que adquiere un sentido subversivo (Utrera, 2010: 9-10).

La sustancia constitutiva de ese código lingüístico, entonces, parece ser la reversibilidad. Gracias a su infraestructura, los poetas encarnan aspectos universales de la condición humana, pero cuya esencia se revierte y se matiza de forma específica, debido a las circunstancias históricas vividas por los autores. Las alusiones intertextuales, si bien hacen mención a un referente preciso, cambian su sentido al alterarse las causas que las originan. Este procedimiento llega a cobrar una función catártica, puesto que, a través del lenguaje bíblico, la cultura de disidencia puede manifestar, más o menos veladamente, su inconformismo ante un sistema político y cultural no propenso a aceptar críticas y reprobaciones.

A continuación, se ofrece un breve recorrido textual por autores que hicieron un uso peculiar de ese lenguaje bíblico que venimos describiendo. Hemos destacado poetas cuyas estéticas se vinculan, temáticamente, con el existencialismo, y, discursivamente, con el agonismo. Se incluye a Dámaso Alonso, a los poetas de la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952) que siguen la corriente encabezada por *Hijos de la ira* —o sea, Vicente Gaos, José Hierro, Eugenio de Nora, José María Valverde, Blas de Otero; en menor medida Carlos Bousoño—. Añadimos a la lista a José Luis Hidalgo, por el intenso patetismo que estructura su verso.

II. EL USO DEL VERSÍCULO Y LA ESTRUCTURA SALMÓDICA

La tendencia al uso del versículo, tan en boga en los cuarenta, había empezado a atisbarse ya a finales del siglo XIX, si bien con claras diferencias. Desde el punto de vista métrico, en efecto, a partir del Modernismo se va pronunciando una progresiva generalización del verso libre, iniciada por Juan Ramón Jiménez en su *Diario de un poeta recién casado* (1917). Un impulso notable a esa tendencia lo dio el creciente número de traducciones en verso libre o prosa poética de obras americanas, inglesas y francesas, que fueron dándose a conocer en muchas revistas a principios del siglo XX: *Renacimiento*, *La Lectura*, *España*. Analizando la obra crítica de Díez-Canedo y centrándose en la selección de

autores extranjeros traducidos al castellano en *Prometeo* (1908-1912), Navarro afirma:

Díez-Canedo acierta, sin duda, al señalar la importancia de la traducción como referencia inevitable en la evolución de la poesía moderna hacia el verso libre. La traducción en prosa había sido siempre un hecho, pero a partir del simbolismo, adquiere un sentido distinto, ya que supone la plasmación en un nivel práctico de aquello que no era aceptado todavía en el campo de la creación literaria en el propio idioma. La traducción de poesía en verso libre o prosa viene a constituir así la «prueba» de la posibilidad de una poesía independiente de la rima y del metro (1997: 292).

Efectivamente, el verso libre desvincula lo poético de los criterios habituales de medida y rima, manteniendo la estructura tipográfica tradicional del verso. Sus características fundamentales son la irregularidad y la extensión variable. La falta de rigidez de su estructura intenta reflejar la naturalidad de la expresión oral.

Si bien la *silva* barroca podría considerarse el antecedente métrico del verso libre, Díez-Canedo, en su ensayo «Lugones y la libertad del verso» (1983), señala como precursores a Bertrand, Baudelaire, Nietzsche y Whitman. Este, especialmente, adopta una modalidad de verso libre de mayor extensión, que es el versículo, metro predilecto de los poetas de los cuarenta y apropiado a la andadura prosaria de la poesía social. De hecho, la crítica es unánime en considerar la influencia que el versículo de *Hojas de hierba* (1855) tuvo «en la segunda generación versolibrista, la de las vanguardias: concretamente en Sabat Ercasty, Neruda, Aleixandre, Dámaso Alonso y León Felipe, entre otros» (Paraíso, 1985: 63).

Hablando de la versificación de Aleixandre y de los poetas de la Generación del 27, Bousoño puntualiza que la peculiaridad de ese verso es un ritmo endecasilábico:

los ritmos que forman la masa más abundante de la versificación aleixandrina no tienen nada de extravagante. Se trata simplemente de

endecasílabos y de sus combinaciones, ya tradicionales desde los tiempos del Modernismo: pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos y alejandrino. A lo que habría que agregar hexámetros y seudohexámetros, anfíbracos, anapestos y peones para obtener la casi totalidad de los tipos posibles (1973: 322-323).

Efectivamente, el endecasílabo permite mantener un ritmo prolongado que confiere una sensación de tensión contenida, una cadencia oracional, a diferencia del verso breve. El amplio margen de libertad expresiva del versículo no inhibe la intención rítmica del autor, que se manifiesta tanto en la representación gráfica (con su sistema de pausas y acentos) como en el despliegue de figuras retóricas de repetición y significación. Sin embargo, ese peculiar modelo métrico está vinculado a las Escrituras. Más del 40% del texto bíblico entraña un alto nivel de lirismo, la mayor parte del cual aparece en el Antiguo Testamento, en los llamados libros poéticos: *Salmos*, *Proverbios*, *Lamentaciones*, *Cantar de los Cantares*, *Job* y *Eclesiastés*. Los primeros cuatro están escritos enteramente en verso. El libro de *Job* comprende un prólogo y un epílogo en prosa, y el *Eclesiastés* entraña una considerable porción de poesía en su estructura discursiva. Además, fragmentos poéticos aparecen tanto en los libros históricos, en los que se emplea la poesía para ilustrar el relato y para la celebración de un suceso épico, como en los proféticos, que fusionan en secuencia continua prosa y verso. Lo que caracteriza esta versificación, del todo ajena a los principios prosódicos clásicos, es su estructura reiterativa, base de la retórica bíblica y semítica², que se puede descomponer en tres elementos principales: el binarismo, patente en el frecuente recurso a bimembraciones; la parataxis, especialmente el uso de endíadis como método de coordinación; y la simetría. Cada una aparece en distintos niveles de organización textual, tanto el léxico como el oracional, hasta convertirse en el principio compositivo de un libro bíblico en su

enteriza (Meyner, 2008: 13), como ocurre, por ejemplo, en *Salmos* o *Proverbios*. Entre los otros rasgos principales, además de su concisión y carácter elíptico, mentamos lo que Paraíso define como *ritmo de pensamiento*, o sea, «la reiteración de una emoción que se manifiesta en la tendencia al paralelismo y a la reiteración de palabras-clave, dotadas a menudo de un gran contenido simbólico» (1985: 55).

En virtud de esa idiosincrasia, el versículo es el medio favorito de los poetas de posguerra, no sólo por las características estructurales propias de esta forma de versificación y sus artificios retóricos connaturales, sino también por el ritmo lógico que en él subyace y que permite la revelación completa de las especulaciones íntimas del espíritu humano acerca de lo divino en sí, y de la relación con lo divino: interrogaciones y exclamaciones, apóstrofes líricos, hipérboles, comparaciones, anáforas, paralelismos y bimembraciones son algunos de los recursos a través de los cuales se encauza mejor el agonismo de la poesía. En efecto, una somera observación de los poemas de los años cuarenta es suficiente para revelar la adopción del salmo, quintaesencia de la lírica bíblica, como recurso compositivo favorito para los autores; preferencia que se hace patente ya en el título de sus creaciones. Considérese el bellísimo «De Profundis» de *Hijos de la ira*; los salmos contenidos en *Subida al amor* (1945) de Bousoño («Salmo sombrío», «Salmo violento», «Salmo desesperado», «Salmo del solitario»); los reunidos en *Hombre de Dios* (1945) de Valverde («Salmo inicial», «Salmo de la tierra y el hombre», «Salmo de las estrellas», «Salmo de las rosas», «Salmo de la sed de Dios», «Salmo de la ciudad», «Salmo de la mano de Dios»); o los de *Ángel fieramente humano* (1950) de Otero («Salmo por el hombre de hoy»).

En resumidas cuentas, la estructura paralelística del versículo faculta la enucleación de un concepto en el que se subsume la indagación creativa del autor. Además, los procedimientos de composición y el tono dramático que estructuran el verso, le confieren un intenso patetismo, acorde con el aparato simbólico que en él se despliega.

² Sobre el análisis retórico de los textos bíblicos, su historia y sus características, véanse: Marguerat y Bourquin (2000), Simian-Yofre (2001), Alter (2003), Meynet (2003, 2006, 2008), Oniszczuk (2013), Ryken, Wilhoit y Longman (2016).

III. EL APARATO MÍTICO: DE CAÍDAS, DESTIERROS Y PERSECUCIONES

Desde un punto de vista mítico-simbólico, la tendencia al uso del lenguaje bíblico en poesía había empezado a evidenciarse ya una década antes, en las manifestaciones de algunos integrantes de la Generación del 27. De hecho, pese al rupturismo con la estética decimonónica que favorecieron las vanguardias y a la innovación formal por la que abogaron, los poetas —de filiación vanguardista, no se olvide— terminaron por apelar a los más socorridos mitos fundacionales de la cultura occidental: los de la tradición judeocristiana. Lo que puede parecer una contradicción conceptual se resuelve, en realidad, teniendo en consideración ciertos factores contingentes a la temporalidad del periodo.

El paulatino proceso de secularización que experimentó Europa desde finales del siglo XIX, la consiguiente desacralización del mundo puesta en marcha por el nihilismo nietzscheano³, la transitoriedad de la existencia y la falta de perdurabilidad de la palabra planteadas por Bergson y Heidegger, las consecuencias de la industrialización en el ser humano y en las ciudades..., son, todos ellos, elementos cuya coincidencia temporal favoreció su retroalimentación, de modo que terminaron generando una crisis de la cosmovisión que afectó a toda la sociedad; una crisis, por lo demás, enconada por la catástrofe general de las guerras y por la depresión económica de 1929.

La toma de conciencia de esta situación histórica hizo que los agentes culturales interpretaran su propia naturaleza y la de todo lo existente a través de determinadas ideaciones sobre dicho entorno. En el caso específico que nos atañe, el recurso a mitemas bíblicos, descontextualizados y desubicados de su marco de procedencia, contribuye a vertebrar el *horror vacui* que significó individual y socialmente la pérdida de la fe en la modernidad. Es decir, significan, mediante su abstracción modélica, el proceso de

³ El concepto de la «muerte de Dios», aparecido ya en *La gaya ciencia* (1882), se popularizó diez años después con la publicación de *Así habló Zarathustra* (1892).

alienación subjetiva ante lo real y la identificación con el esquema arquetípico que lo fundamenta. Merced a este valor universal que entrañan, los mitos sufren asimismo cierta actualización histórico-antropológica, dependiendo del abordaje literario que se realice, revelando tanto la actitud de un autor particular hacia su tiempo, como las diferentes reelaboraciones míticas realizadas por sus contemporáneos (Labanyi, 1989: 2). O sea, su esquematicidad y universalidad contribuyen a crear una mitología individual que se incrusta en toda una tradición mítica.

Pero ¿cómo se inserta el mito en las varias cristalizaciones poéticas que aparecieron a partir de los años treinta? Por lo general, o se hallan referencias explícitas a mitos fundacionales de la tradición judeocristiana o incorporaciones de elementos sintagmáticos que aluden a ellos, o se detecta un aparato simbólico adscribible al mismo ámbito. Por lo que atañe al último aspecto, es preciso puntualizar que esos símbolos no aparecen separados del contexto mítico al que se refieren, sino que se configuran como sus directas irradiaciones. De hecho, si el fondo mítico es sencillamente aludido, es posible rememorar gracias a un determinado conjunto imagístico. Además, en virtud de su capacidad asociativa y transfiguradora, el símbolo «va a convertirse en un intermediario entre esas dos esferas: el mundo físico (la realidad palpable, la que se percibe a través de los cinco sentidos) y el trascendente (la realidad “invisible, “intangible” de las abstracciones)» (Jato, 2004: 24).

Partiendo de ese punto de arranque, y tomando prestadas de Lévi-Strauss y Kerényi las categorías de *mitema*⁴ y *mitologema*⁵ respectivamente,

⁴ «El antropólogo francés explica el mito como si fuera un lenguaje, y por lo tanto fuera susceptible de ser dividido en unidades constitutivas pertenecientes a un nivel complejo de análisis; llama a estas partes *grosses unités constitutives* o *mythèmes*» (Ortuño, 2014: 8).

⁵ «La palabra mitologema fue usada por primera vez por Kerényi en 1949 para expresar la esencia del mito, la parte invariable del mismo; así pues, las características principales del mitologema vendrían a ser su esquematicidad, su estatismo (el esquema básico parece repetido en diferentes mitos) y la dificultad de traducir su significado a lenguaje no

Ortuño (2014: 7-8) clasifica las modalidades de uso del mito en las manifestaciones poéticas surgidas a raíz de la Generación del 27. La estudiosa identifica cuatro vías, que resumimos a continuación:

- la inserción en el tejido lingüístico de fragmentos sintagmáticos extraídos de las Escrituras o de textos litúrgicos con una finalidad distinta a la de procedencia⁶;
- la introducción de unidades léxicas que, debido a la frecuencia de su aparición en el sistema tropológico del poema, se vinculan al hipotexto bíblico⁷;
- la transposición de mitologemas propios de la tradición judeocristiana a otros sistemas míticos, por una relación de parecido en sus esquemas constitutivos⁸;
- la romanticización de ciertos mitos, cuyo esquema constitutivo sea creación / Paraíso - caída / error - sufrimientos - Apocalipsis / profecía.

Los mitos a que nos referimos proceden tanto del Antiguo Testamento como del Nuevo. La intertextualidad evangélica hace hincapié en referencias cristológicas relacionadas con la Pasión que, de por sí, no se postula como mito *stricto sensu*. Sin embargo, y siguiendo la senda interpretativa de Ricoeur (1979: 426), el martirio del Mesías llega a alcanzar valor mítico por entrañar una verdad soteriológica, exemplificada a través de la conducta de Cristo, cuya rememoración adquiere una simbología específica para el cristianismo.

Por lo que concierne al primer punto, los autores revelan un amplio conocimiento de los libros

mítico, con lo que tendrían algo de universal al repetirse en lo básico en diferentes mitologías» (Ortuño, 2014: 6).

⁶ Considérese el verso «El ángel del Señor se anunció a María: puede pasar primero», extraído del poema «La muerte o antesala de consulta», del libro de Aleixandre *Espadas como labios* (1935).

⁷ Es lo que ocurre en la primera estrofa de «Decidme anoche», de *Ocnos* (1942), en la que Cernuda disemina bimembraciones y sustantivos que evocan claramente la pasión de Cristo: «miedo invisible», «sangre», «rígidas espinas» (2005: 148).

⁸ En «Elegía», de *Libro de poemas* (1921), García Lorca describe a la diosa Ceres con atributos y connotaciones propios de la Virgen María.

sapienciales⁹. Después de los *Salmos*, el de *Job* es el texto al que más referencia se hace, tal vez por un proceso de transferencia que llega a realizarse entre los autores y la fuente. Sometido a una opresiva prueba por Satanás con autorización de Dios, *Job* demuestra su fidelidad al Creador. Pero no es el desenlace del tanteo lo que fascina, sino el tanteo mismo. El personaje del Antiguo Testamento es el justo que sufre injustamente, que padece enfermedades y desgracias, que se hunde en la miseria, que sobrevive a la muerte de sus hijos y a la devastación de su mundo, y que se ve privado de la palabra divina. *Job* no entiende la ira de Dios, ya que no ha sido provocada por su irrepreensible conducta moral, ni justifica el silencio de Yahvé, que lo lleva a dudar de todo. Es evidente el paralelismo que se crea entre la agonía jobiana y la existencialista. Incluso en el léxico recurren muchas semejanzas, especialmente en el ámbito semántico de la putrefacción, de la corrupción física, de la repugnancia¹⁰. El «De Profundis» de *Hijos de la ira* está repleto de imágenes expresionistas del mismo talante (340-341)¹¹:

Si vais por la carretera del arrabal, apartaos, no os inficie mi pestilencia.

El dedo de mi Dios me ha señalado: odre de putrefacción quiso que fuera este mi cuerpo
[...]

Yo soy la piltrafa que el tablajero arroja al perro del mendigo,
y el perro del mendigo arroja al muladar.

⁹ *Job, Salmos, Proverbios, Eclesiastés y Cantar de los Cantares*.

¹⁰ «Gusanos y costras polvorrientas cubren mi carne, mi piel se agrieta y supura» (*Job* 7: 5); «Él me aplasta por una insignificancia y multiplica mis heridas sin razón» (9: 17); «Aunque me lavara con nieve y purificara mis manos con potasa / Tú me hundirías en el fango y hasta mi ropa sentiría abominación por mí» (9: 30-31); «Así este hombre se deshace como madera carcomida, como ropa devorada por la polilla» (13: 28); «Su ira me desgarra y me hostiga, Él rechina sus dientes contra mí» (16: 9); «Mi mujer siente asco de mi aliento, soy repugnante para los hijos de mis entrañas» (19: 17); «Los huesos se me pegan a la piel y se me desprenden los dientes de las encías» (19: 20); «De noche, me siento taladrar mis huesos, los que me roen no se dan descanso» (30: 17); «Mi piel ennegrecida se me cae, mis huesos arden por la fiebre» (30: 30).

¹¹ Las citas por Alonso (1998). En lo sucesivo me limitaré a señalar, en cada cita, el número de la página entre paréntesis.

[...]

yo soy el orujo exprimido en el año de la mala cosecha,
yo soy el excremento del can sarnoso,
el zapato sin suela en el carnero del camposanto,
yo soy el montoncito de estiércol a medio hacer,
que nadie compra
y donde casi ni escarban las gallinas.
Pero te amo,
pero te amo frenéticamente.
¡Déjame, déjame fermentar en tu amor,
deja que me pudra hasta la entraña,
que se me aniquilen hasta las últimas briznas de
mi ser,
para que un día sea mantillo de tus huertos!

Los poetas demuestran una verdadera inclinación al Génesis, especialmente hacia los mitos relacionados con la creación del Universo y las vicisitudes de la pareja edénica, después de su expulsión a la Tierra. Asombra, en efecto, la cantidad y la variedad de representaciones del jardín del Edén que aparecen en la poesía española de la primera mitad del siglo XX.

Pese a estar ligado a la modernidad, el del Paraíso es un tópico universal que ha ido reiterándose en la literatura, desde las poetizaciones del *locus amoenus* clásico hasta la poesía renacentista, pasando por la tradición literaria cristiana de la Edad Media; desde la recreación miltoniana hasta el Modernismo, pasando por el Romanticismo y el simbolismo. Pero, centrándonos en el contexto hispánico del siglo XX, toda reelaboración del Edén está marcada negativamente por un sentimiento de nostalgia, que hace que el mito de la creación se una, de una vez por todas, al de la expulsión y la caída.

Si desde Bécquer hasta Juan Ramón Jiménez los jardines paradisiacos que florecen en las páginas de los poetas son «trasunto de una intimidad que aspira a crear, o a crearse, un mundo bello» (Alvar, 1986: 4), en tanto que evasión de otro mundo que ha empezado ya su particular *descensus ad inferos*, en las representaciones posteriores el mitema del jardín primero llega hecho añicos. Como ya se ha explicitado atrás, el laicismo y el nihilismo finiseculares obturan

cualquier posibilidad de construcción idílica de un lugar idealizado, repleto de seguridades lógicas, teológicas y escatológicas (Gillespie, 1995: xiii), con lo cual a los poetas sólo les cabe entonar un canto elegíaco a la plenitud de antaño.

En resumen, la vigencia de este mito muestra, de un lado, la permeabilidad de la poesía de los años treinta al derrumbamiento de la cosmovisión general, y, de otro, la pervivencia de elementos románticos y simbolistas¹² que analizaremos a seguido. Respecto a su significación en la modernidad literaria española, suele declinarse en una poliedricidad de símbolos, para cuya clasificación volvemos a remitir a Ortúño (2014: 55-74)¹³.

El tópico de la pérdida del Paraíso en las poetizaciones de los existencialistas, en efecto, se matiza con un tinte más hosco. La palabra serena y el afán panteísta de *Sombra del paraíso* no arraigan mucho en esos poetas, quienes prefieren el tono brusco de Alonso para enfrentarse a esta temática. Aunque no se cite directamente el Edén, las alusiones son bastante claras, gracias al uso de símbolos relacionados con el mitologema de la creación, como el de la espada y el del ángel. La expulsión va aparejada a la idea de destierro, abandono y privación, como sugieren respectivamente Vicente Gaos («En destierro»:

¹² Sobre la supervivencia en la modernidad literaria occidental de elementos románticos y simbolistas, y la necesidad de enfocar el asunto desde una perspectiva transversal, véanse: Abrams (1971), Silver (1996), Prieto de Paula (2002), Carnero (2002), Alarcón Sierra (2002), Urrutia (2002).

¹³ Según la estudiosa, el paraíso puede representar la patria añorada en el exilio (León Felipe, *Ganarás la luz*, 1943), el espacio doméstico que, pese a cercenar las exigencias de libertad, representa un lugar seguro (Pilar de Valderrama, *Hortus conclusus*, 1928), la edad de la inocencia que permite al ser humano la armónica fusión con la naturaleza (Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*, 1944), la alegoría del amor perfecto en sus derivaciones humana y espiritual (Pedro Salinas, *La voz a ti debida*, 1934; Ernestina de Champourcín, *Cántico inútil*, 1936), la pérdida de Dios y de la fe (García Lorca, *Libros de poemas*, 1921; Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*, 1929; Luis Cernuda, *Un río, un amor*, 1929); la palabra creadora (Pedro Salinas, *Presagios*, 1924).

105) y Eugenio de Nora («Recuerdo de la nada»: 112)¹⁴:

Así, arrojado misteriosamente en esta vida, el hombre está angustiado.

*

Avanza lento [...] avanza con pesadumbre de buey martirizado:
sabiéndose arrojado, condenado a la vida.

El derrocamiento, el hecho de encontrarse en una contingencia desabrida, incitan al canto nostálgico del lugar primero o al cuento infeliz de la condición presente; así que la tierra, la de antes y la de ahora, aparece constantemente, o como recuerdo desdibujado y doliente de la dicha o como realidad física, reseca materia que se pisa y se recorre. Indicativos son los títulos de algunas obras: *Sobre la tierra* (1945) de Vicente Gaos; *Tierra sin nosotros* (1946) de José Hierro; *Mujer sin Edén* (1947) de Carmen Conde.

Contextualizando esa precipitación del *locus amoenus* al *locus horridus*, resulta inmediata la referencia al momento histórico: naufragadas las ilusiones de un posible regreso al *statu quo ante bellum*, el poeta bracea para no hundirse en la lóbrega realidad del régimen.

Ese *locus horridus* del destierro se configura como un paisaje inhóspito y desapacible, áspero y seco —también *locus eremus*—, réplica de la tierra a la que fueron arrojados Adán y Eva después de la expulsión. De forma magistral lo explica José Hierro («Llanura»: 39)¹⁵:

Este llano desierto, esta tierra maldita,
este otero desnudo de costados resecos,
este páramo triste donde el hombre que grita no
encuentra un solo monte que devuelva sus ecos,
este desierto mudo, esta monotonía,
esta soledad ocre como una calavera.

Vuelve, en Nora, la referencia a una aspereza que no es solo de la tierra sino también de sus fenómenos atmosféricos: «¡Dejadme aquí! Sobre

¹⁴ Las citas por Gaos (1959) y Nora (1999), respectivamente. En lo sucesivo me limitaré a señalar, en cada cita, el número de la página entre paréntesis.

¹⁵ Las citas por Hierro (2017). En lo sucesivo me limitaré a señalar, en cada cita, el número de la página entre paréntesis.

esta tierra seca, / mordido por el viento áspero» («Lamento», *Cantos al destino*, [1945] 1999: 119).

Y ese yermo en el que se vive la congoja del castigo y del silencio divinos, se erige como barrera infranqueable entre el mundo terreno y el mundo celeste. Dios se esconde, para Valverde, más allá de los nimbos, espectador cruel e indiferente de la soledad humana («Salmo inicial»: 127):

Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre.

Estás allá, entre nubes, donde mi voz no alcanza [...].

[...]

Eres ciudad detrás de las montañas.

Eres un mar que a veces no se oye.

Aquí la divinidad es el Yahvé antiguo testamentario: no ese Dios «humano» y compasivo al que se refería Blas de Otero en *Redoble de conciencia* (soneto «Lástima», antes aparecido en *España* como «Déjame»), sino un Dios airado que provoca tempestades, que mata con fuego y derriba. Proporcionamos dos ejemplos extraídos respectivamente de Bousoño («Salmo violento», *Subida al amor*: 32) y Dámaso Alonso («La isla», *Hijos de la ira*: 338-339):

Devora mi amargura y tierra amarga.

Devóralas, Señor de mi tormenta.

*

Y el mar se alza como materia sólida, como un paño de luto [...].

Oh Dios,

Yo no sabía que tu mar tuviera tempestades,

Y primero creí que era mi alma la que bullía

[...]

Y eras tú.

[...]

Tú has querido poner sordo terror y reverencia en mi alma

Infantil,

e insomnio agudo donde había sueño.

Y lo has logrado.

Pudiste deshacerme en una llamarada.

Otra característica que debe ponerse de relieve es la reiteración obsesiva de la búsqueda que se deduce tanto en Valverde («Te persigo en el bosque detrás de cada tronco. / Hombre de Dios me llamo. Pero sin Dios estoy»; «Salmo inicial»: 127) como en Bousoño («Queriendo olerte, Dios, desesperado / voy por los valles, las montañas»; «Salmo desesperado»: 33).

Ese movimiento, cuya dirección no se explicita y que parece circular por su repetición, puede llegar a hacerse horizontal, como en «Falsos semidioses» de José Hierro: ángeles caídos, ya conscientes de la propia condición inmutable, a los seres humanos les queda solo aceptar el lugar por donde caminan (55):

¿A qué salir al horizonte si no podemos
despojarnos de nuestra historia
como de un traje roto y viejo?
Nos creíamos semidioses
(todo era hermoso, como un sueño!),
criaturas de la alegría,
su centro estaba en nuestro centro.
Mas nos abruman las montañas,
nos curvamos bajo su peso
sin gracia lírica de juncos,
altos y secos.
Y retornamos a las calles
que se disparan contra el puerto,
a nuestros cielos empañados,
a los jardines polvorrientos,
a continuar, ya para siempre
desterrados de nuestro reino.

Sin embargo, si la temática cristiana de los años treinta, sea directa o tangencialmente abordada, sirve para insertar la desautorización de lo sagrado en un tiempo mítico de crisis que había empezado ya en el 98, en la aparición de poemarios de cariz religioso que se verificó a partir de mediados de los años cuarenta tiene, en cambio, una función subversiva, ya que, en virtud de su valor universal, consigue poner nombre al inconformismo y a la desazón contemporáneos. O sea, las bases estéticas que comparten los poetas son las mismas, pero los recursos estilísticos y las finalidades difieren.

En las reelaboraciones existencialistas, lo que prima no es ya primordialmente la interpretación individual de la crisis universal de lo sagrado, sino el desamparo de encontrarse *desterrados*, figurada o literalmente, en una realidad adversa e irreconocible como es España tras la instauración del franquismo. Si en las precedentes manifestaciones la pérdida se aceptaba con cierta resignación, los poetas de los cuarenta canalizan el desgarro de la privación en una invectiva, más o menos velada, contra los agentes desencadenantes de la tragedia del país.

En ese contexto específico, el mito actúa gracias a su *reversibilidad* (Ilie, 1980: 13), un concepto que Jato explica de la siguiente forma:

Frente a las mitologías oficiales del Imperio, los poetas del exilio, tanto territorial [...] como interior [...] se servirán, en cambio, de los mitos bíblicos para sacar a la luz una poesía «subterránea» [...] que hable verdaderamente de la realidad del ser humano. Aquí el mito sí que ejerce una auténtica labor terapéutica, y, en el caso de la cultura disidente, también subversiva, pues, tras su apariencia religiosamente ortodoxa, y gracias a su disfraz bíblico, enmascara la rebeldía latente en aquellos años dentro de unos cauces bien vistos por los estamentos oficiales. Estos poetas se sirven además de la cobertura universal del mito para expresar su rabiosa individualidad, para intentar encontrar una respuesta a las grandes preguntas que asaltan al ser humano [...]. Estos poetas buscan en los mitos tomados de la Biblia las explicaciones al dramático presente que aflora del conflicto armado. El mito les otorga además la capacidad de trascender esa crisis de identidad producto de su particular coyuntura histórica y superar la escisión nacional que esta provoca (2004: 20-21).

IV. PROYECCIONES UNAMUNIANA EN LA SIMBOLOGÍA MÍTICA

Ya hemos indicado que, en la vertiente espiritual de la poesía existencialista de los cuarenta, sobreviven elementos de la tradición mística cristiana y del simbolismo de fin de siglo. Más

concretamente, la crítica es propensa a identificar en esa corriente proyecciones noventayochistas que afectan al tono, al tema y al acervo simbólico. Siguiendo la línea de investigación de Jato (2004), Martínez Perea defiende que «la índole de los motivos religiosos de la promoción viene marcada por la unamuniana agonía cristiana y la machadiana búsqueda de Dios» (2008: 185). Debido a la profunda reflexión sobre el ser humano y la espiritualidad que desarrollaron en sus obras, Unamuno y Machado se consideran los antecedentes más próximos de la lírica religiosa de posguerra. La influencia de ambos se patentiza no solo en la temática metafísica, sino también en el tratamiento de determinados mitos bíblicos, como el de Caín. A continuación, intentaremos rastrear las huellas unamunianas en las poetizaciones de posguerra, analizando la relación de continuidad y ruptura que establecen con su fuente primaria.

En cuanto a lirismo y simbología, el legado de Unamuno se considera la herencia poética de la que más se beneficiaron los autores de los cuarenta. En efecto, en *Rosario de sonetos líricos* (1911) y en *El Cristo de Velázquez* (1920)¹⁶ elabora un conjunto de símbolos que influirían en el lenguaje tremendista a partir de 1939, para significar la «somatización angustiosa de la búsqueda de Dios» (Jato, 2004: 42). En la poesía de esos años, el tormento espiritual se hace físico, se concreta en la carne; y la misma ausencia de la divinidad se vuelve presencia en el cuerpo del autor. En este proceso, al ser divino se le ceden atributos propios del ser humano para concretar su acción sobre el individuo: es un Dios que toca, besa y hace padecer hambre y sed.

Esta tensión agónica del discurso, siempre a punto de quiebra, acompañada de un acervo simbólico adscribible al ámbito de la corporeidad y aplicado a lo religioso, tan propio de la estética mística y del antropomorfismo de las Escrituras, alcanza una sistematización en los versos unamunianos. En *Rosario de sonetos líricos*

¹⁶ Unamuno (1999). Todas las citas se harán por esta edición. En lo sucesivo me limitaré a señalar, en cada cita, el título del poema cuando es preciso, y el número de la página entre paréntesis.

aparecen los motivos del tacto y el beso de la divinidad («En la mano de Dios»: 386):

Cuando, Señor, nos besas con tu beso
que nos quita el aliento, el de la muerte,
el corazón bajo el aprieto fuerte
de tu mano derecha queda opreso.
Y en tu izquierda, rendida por su peso
quedando la cabeza, a que revierte
el sueño eterno, aun lucha por cogerte
al disiparse su angustiado seso.

Vemos cómo pesa esa mano, que lleva consigo terror y muerte. En la mayoría de las composiciones de posguerra, siguiendo el ejemplo casi inesquiable de Unamuno, el roce divino es un contacto que hiere y arrolla como un desastre natural. Considerense estos versos de Gaos (1959): «Dios mío, pon tu mano arrebatada, / tu huracán estelar, tu sorda ira / sobre tu oscuro hijo» («Desprecio del cielo»: 148).

En José Luis Hidalgo¹⁷, la mano de Dios cae como un hacha que troncha criaturas que ya se han convertido en vegetales: «y has de bajar, Señor, para arrancarme / con tus manos inmensas y desnudas» («Estoy maduro»: 79); y sigue Hidalgo: «Yo solo he preguntado si tu mano sombría / con nuestros troncos lívidos enciende sus hogueras» («Porque voy a llorarme»: 82).

Se exaspera en Blas de Otero la gravedad de esa garra tanto que, en *Redoble de conciencia*, es el mismo autor quien, humanizando a Dios (en unos versos ya citados), quiere cercenar esos miembros y hasta llega al deseo de matar al Creador («Lástima»: 113-114)¹⁸:

Me haces daño, Señor. Quita tu mano
de encima. Déjame con mi vacío,
déjame. Para abismo, con el mío
tengo bastante. ¡Oh Dios!, si eres humano,
comadécete ya, quita esa mano
de encima. No me sirve. Me da frío

¹⁷ Las citas por Hidalgo (1976). En lo sucesivo me limitaré a señalar, en cada cita, el título del poema cuando es preciso, y el número de la página entre paréntesis.

¹⁸ Las citas por Otero (1960). En lo sucesivo me limitaré a señalar, en cada cita, el título del poema cuando es preciso, y el número de la página entre paréntesis.

y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío como tú. Y a soberbio, yo te gano. Déjame. ¡Si pudiese yo matarte, como haces tú, como haces tú! Nos coges con las dos manos, nos ahogas. Matas no se sabe por qué. Quiero cortarte las manos. Esas manos que son trojes del hambre, y de los hombres que arrebatas.

La primera parte del soneto calca el versículo 21 del capítulo 13 de Job: «Aparta de mí la palma de tu mano y que tu terror no me atemorice».

Otro motivo muy recurrente, ya utilizado por Alonso en *Oscura noticia*, es el del beso de Dios que, falto de tintes dramáticos, objetiva el deseo de la divinidad («Solo»: 64): «Miedo a tu soledad. Sienta tu garra, / Tu beso de furor. Lo necesito / como el perro el castigo de su amo». Y es un deseo que no se satisface y que, aunque se cumpliera, aumentaría la ansiedad. Citamos a Blas de Otero («Un relámpago apenas»: 24): «Oh Dios, oh Dios, si para verte / bastara un beso, un beso que se llora / después, porque ioh, por qué! no basta eso».

Recurrimos de nuevo al mismo poeta para introducir otro símbolo: el de la sed, que a menudo acompaña al hambre («Sombras le avisaron»: 129): «Cada beso que doy, como un zarpazo / en el vacío, es carne olfateada / de Dios, hambre de Dios, sed abrazada». El beso humano es sombra vacía del beso de Dios; la unión con otro ser no aquietá la angustia, sino que la estremece. Parece clara la huella de Unamuno, en los versos del otro bilbaíno, al expresar la insaciabilidad de ese amor («Eucaristía»: 488):

Amor de ti nos quema, blanco cuerpo;
amor que es hambre, amor de las entrañas:
hambre de la Palabra creadora
que se hizo carne; fiero amor de vida
que no se sacia con abrazos, besos,
ni con enlace conyugal alguno.

Y el quebrantamiento espiritual se agudiza aún más en *Redoble de conciencia*, cuando la misma divinidad se hace agua, agua que fluye y no se detiene para ser bebida: «No seas como el agua y

te derrames / para siempre, Agua y Sed de los humanos» («Muerte en el mar»: 110).

La característica de esta sed parece ser la infinitud, esa apetencia imperecedera que no da sosiego y se repite *ab aeterno* como en el suplicio de Tántalo. Bien lo expresa José María Valverde¹⁹ en *Hombre de Dios* («Salmo de la sed de Dios»: 146):

Ya comprendo esa angustia de no encontrar reposo
que no me deja quieto en ningún sitio;
eres tú con tu sed.
[...]
Oh sed de Dios, oh llama
que me sorbe la vida inmóvilmente.

El Cristo de Velázquez, una obra mediante la que Unamuno configura un modo de uso del lenguaje bíblico que irradiará hacia la poesía de los años cuarenta y cincuenta (Jato, 2004: 43), consta de 2539 endecasílabos blancos, divididos en cuatro partes. Es una meditación surgida a raíz de la contemplación del homónimo cuadro del pintor sevillano, acompañada por la lectura de la Biblia (el texto contiene, de hecho, referencias bíblicas en los márgenes). Así que el verso unamuniano se hace exégesis poética tanto de las Escrituras como de la pintura. El autor, a medida que se fija en varios detalles de la tela, los va explicando, proporcionando nociones doctrinales. Pero, como subrayó García de la Concha en su edición de la obra, «nos hallamos ante un poema y no ante un discurso teológico» (1987: 39). Y menos aún, añadimos, ante un discurso ecfrástico.

Lejos de cualquier dogmatismo católico, el poema se centra en la figura de Cristo y, más concretamente, en ese Cristo salido del pincel de Velázquez, cuya humanidad es palpable. El tono empleado, aunque no se percibe en él agonismo, sigue la estela de las obras anteriormente mencionadas en lo referente al diálogo: el yo poético entabla un coloquio cuyo destinatario es ese Cristo que se escudriña.

¹⁹ Las citas por Valverde (1998). En lo sucesivo me limitaré a señalar, en cada cita, el título del poema cuando es preciso, y el número de la página entre paréntesis.

Importancia primaria, entre el cúmulo de símbolos que será reelaborado por los poetas de la posguerra, tiene el emparejamiento antónimico luz-oscuridad, originado en el fuerte contraste cromático del lienzo. En efecto, Velázquez pintó un Cristo compuesto en su dramatismo, cuya blancura se recorta sobre un fondo de un gris muy oscuro, casi negro. Esa albura contribuye a su especial, por contraria al desgarrón patético, «serenidad apolínea, que en su plenitud va más allá de la que desprende un *Christus patiens*», como también contribuye a ello «la especial postura del cuerpo, ni desplomado ni colgando del madero, sino apoyándose como si estuviera vivo (en realidad, antinaturalmente) en el sucedáneo» (Prieto de Paula, 2019: 125). En la primera parte del poema, la referencia a la albura del cuerpo exangüe es muy frecuente y se hipostasia en el ámbito semántico de la blancura y la negrura. Considérese en especial la composición IV, que compendia todas las gradaciones que aparecerán a lo largo del poema²⁰.

Más adelante, el Cristo descrito se objetiva en unos elementos cuya característica principal es el

albor²¹. Podríamos sintetizar diciendo que Cristo se identifica con elementos pertenecientes a las esferas celeste (sol, luna, cielo, nube) y terrestre. Esta última, a su vez, se subdivide en tres categorías: vegetal-natural (arroyo, leche, lirio, árbol); animal (cordero, toro, águila, león, paloma, serpiente, dragón); y material (hostia, puerta, ánfora, espada).

Con respecto a la primera, hemos de volver al antropomorfismo de Dios y al de la sed, que se enlaza, a menudo, con el hambre. El Cristo de Unamuno, de hecho, es agua (arroyo por metonimia) y leche, pero también hostia y carne, pan, alimento único que sacia al ser humano («Eucaristía»: 488-489):

Nuestro amor entrañado, amor hecho hambre,
ioh, cordero de Dios!, manjar Te quiere;
quiere saber sabor de tus redaños,
comer tu corazón, y que su pulpa
como maná celeste se derrita
sobre el ardor de nuestra seca lengua.

En los fragmentos que acabamos de presentar, se hace hincapié en la simbología bíblica y litúrgica que tiene relación con el mundo animal. Aunque los poetas de la posguerra no recurren a este procedimiento, es cierto que en sus composiciones se puede divisar una caracterización de la divinidad con atributos muy parecidos a los de las bestias; a veces esta percepción no llega a esclarecer y solo se sugiere; otras, se define por negación, como en *Ángel fieramente humano*: «y detrás de la nuca me

²⁰ «Mira dentro de ti, donde está el reino / de Dios; dentro de ti, donde alborea / el sol eterno de las almas vivas. / Blanco tu cuerpo está como el espejo / del padre de la luz, del sol vivífico; / blanco tu cuerpo al modo de la luna / que muerta ronda en torno de su madre / nuestra cansada vagabunda tierra; / blanco tu cuerpo está como la hostia / del cielo de la noche soberana, / de ese cielo tan negro como el velo / de tu abundosa cabellera negra / de nazareno [...] Abre tus brazos / a la noche, que es negra y muy hermosa, / porque el sol de la vida la ha mirado / con sus ojos de fuego: que a la noche / morena la hizo el sol y tan hermosa. / Y es hermosa la luna solitaria, / la blanca luna en la estrellada noche / negra cual la abundosa cabellera / negra del nazareno. Blanca luna / como el cuerpo del hombre en cruz, espejo / del sol de vida, del que nunca muere. / Los rayos, Maestro, de tu suave lumbre / nos guían en la noche de este mundo, / ungiéndonos con la esperanza recia / de un día entero. Noche cariñosa, / ioh noche, madre de los blandos sueños, / madre de la esperanza, dulce Noche, / noche oscura del alma, eres nodriza / de la esperanza en Cristo salvador!» (462-463).

²¹ «Como un arroyo al sol tu cuerpo brilla, / una plata viva en la negrura» («Arroyo-fuente»: 474); «Nube eres de blancura» («Nube-Música»: 474); «Cordero blanco del Señor» («Cordero»: 476); «Hostia blanca del trigo de los surcos» («Hostia»: 476); «Águila blanca» («Águila»: 479); «Blanco león de los desiertos» («León»: 481); «Tú, blanco toro de lunada frente» («Toro»: 482); «Eres la blanca puerta del empíreo» («Puerta»: 483); «Blanco lirio entre cardos» («Lirio»: 484); «Tu cuerpo como espada al sol relumbra, / como una espada al sol luce tu cuerpo» («Espada»: 485); «Ánfora blanca del licor divino» («Ánfora»: 486); «iTú, así, paloma blanca de los cielos!» («Paloma»: 486); «Como la leche de María blanco, / nata de la Humanidad, puro alimento» («Leche»: 487); «Y tú, blanco dragón de nuestra cura, / del Árbol de la Muerte suspendido, / todo el veneno del dolor recoges» («Serpiente»: 491); y más adelante: «pan de inmortalidad, carne divina» («Eucaristía»: 488).

tocasen / pronto, unas manos no humanas» («Hombre en desgracia»: 53); otras cuantas, y es el caso de Dámaso Alonso, se alude a ello veladamente: «no me sirven mis pensamientos, que coronan mundos a la caza de Dios («La obsesión»: 314) o se prefiere la indefinición («En la sombra»: 311):

Sí, tú me buscas.

A veces en la noche yo te siento a mi lado,
que me acechas,
[...]

Tú me oteas, escucho tu jadear caliente,
tu revolver de bestia que se hiere en los troncos,
siento en la sombra
tu inmensa mole blanca.

Bousoño precisa más: «todo tú ruges / arrojando sombra» («El señor en la noche»: 30). Finalmente, Vicente Gaos elige un animal específico, un alcotán («Incesantemente»: 191):

[...] el último
ruiseñor [...]
que aún canta en mi corazón tristemente,
[...]
angustiado por el alcotán de tu mano,
táctil ave de presa cuya mirada, en lo oscuro
es implacable y redonda con la perfección de la muerte.

Es interesante notar que Gaos, en este caso, opta por una rapaz; en los libros sapienciales²², cuando se hace referencia a Dios como a un ave, se le connota como un águila, símbolo de piedad y amparo. Gaos, si bien escoge un ave que pertenece a la misma especie, la representa en el acto de cazar y matar. Pero Dios vuelve a tener un matiz protector en esos versos de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso («La isla»: 336):

Callado y en reposo junto a tu criatura más desvalida,
lo mismo que el enorme mastín paterno vela,
sin nana, sin arrullo,
el sueño
del niño más pequeño de la casa.

²² Véanse *Salmos* 17: 8; 36: 7; 63: 7; 91: 4; *Deuteronomio* 32: 11.

Retomando el hilo de la simbología lumínica que abre *El Cristo de Velázquez*, en la lírica existencialista la luz representa la fe o la certeza de un sentir reparador; la oscuridad, en cambio, es el enraizamiento en la duda, en la angustia del vivir. Las indagaciones personales del poeta, por consiguiente, parecen desarrollarse siempre en la sombra, durante una eterna noche del alma que, connivente pero no identificable con la tradición mística, reduce la visión y la esperanza. Consideraremos dos ejemplos; uno de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso («Monstruos»: 299):

[...] en vano perturbo
el silencio de tu invariable noche
con mi desgarradora interrogación.
Bajo la penumbra de las estrellas
y bajo la terrible tiniebla de la luz solar.

El otro de *Los muertos* de José Luis Hidalgo («Verbos de Dios»: 78):

Señor, toda la vida es mi pregunta,
[...]
¿Ardes sin tregua tras el cielo negro
o habitas solamente en mi palabra?

Muy a menudo el motivo de la oscuridad aparece junto al de la ceguera: hundido en la tenebrosidad, el individuo lanza a tentones sus interrogantes. La negrura es como un escudo que se interpone entre la luz divina y la mirada humana. Bousoño subraya la sensación de abandono que impera en esa búsqueda («Ola celeste»: 60): «No me escuchas [...] / Sin descanso te evades y me dejas / abandonado y ciego entre la sombra». Mientras Gaos insiste en la ciega obstinación del deseo de Dios («La vida no es hermosa. No, la vida...»: 144; y «En el mundo»: 195):

Doble noche del hombre a cielo raso
que vive erguido a ciegas en su anhelo.
*

Así, sobre la tierra, nosotros,
sin más luz que la del deseo,
fuerzas ciegas, sumisos
habitantes de la mortal oscuridad, queremos
vencer la noche de un cuerpo.

Siguiendo esa estela, Hidalgo objetiva la sed espiritual en el movimiento ascensional de sus manos, comparándolas con dos pájaros ciegos («Manos que buscan»: 86):

Como dos ciegos pájaros
que no te conocieran,
mis manos se levantan
sobre toda la tierra
y en lo oscuro te buscan
creciendo a las estrellas.

El plan terrestre es horizontal y el plan celeste vertical; su anhelo de comprensión lleva al poeta a tenderse hacia arriba, a tensarse en un movimiento ascensional, como un árbol.

En la composición «La serpiente», de *El Cristo de Velázquez*, la cruz se define como un «Árbol de la Muerte» en el que están prendidas las almas, hostigadas por una tempestad. La cruz-árbol se convierte, más adelante, en barco («Barco»: 489):

Solo la cruz respaldo, el tronco errante
donde sujeto vas, el árbol muerto,
sin raíces, sin hojas y sin fruto,
armadía al azar de los abismos
de la tierra y del cielo inacabables,
santo madero en que navega el alma
tendida entre las dos eternidades.

Y se hace, finalmente, escala («Escala»: 490):

La escala de Jacob, cuando dormido
en Harán —una piedra cabecera—soñó, donde
subían y bajaban
los ángeles, era tu cruz; sobre ella
voz de tu Dios nos dice: «¡Soy contigo!
¡Te guardaré y te llevaré a tu patria!».
Que es tu cruz gradería de la gloria.

Si en Unamuno el árbol se hace cruz y escala, mástil en la borrasca y escalera para llegar al cielo, en la lírica de la posguerra adquiere una significación totalmente distinta. De hecho, «la adjudicación de la etiqueta de *desarraigo* induce una metáfora que asocia la promoción existencial a la imagen de un árbol que, violentamente arrancado de su medio vital e histórico, lucha con desesperación por hincar sus raíces y recobrar su

vertebración circunstancial» (Martínez Perera, 2008: 366). Ese árbol que se extiende hacia lo alto puede, según Bousoño, resplandecer en medio de la oscuridad gracias a la presencia divina («Buscando luz»: 47):

Sopla y enciéndeme, Señor, cual árbol
resplandeciente entre la noche oscura.
Mira mis verdes que se extienden largos,
mira mis ramas de quejidos: crecen
en la noche, tu fresca luz buscando.

En *Arcángel de mi noche*, de Gaos, sufre una ulterior transformación, ya que el árbol es el mismo corazón del poeta, Arañado por la soledad y el dolor, que encierra en su entraña solo centelleos de luz («El corazón»: 138):

Mi corazón, un árbol de ternura,
una tristeza honda, solamente
un árbol ciego que la luz presente,
raíz de amor, dolor solo en su hondura.
[...]

Mi corazón, un árbol triste, triste,
una infinita soledad, un daño
que de mi entrada toma sueño y vida.

Más esperanzada es la actitud de Hidalgo, quien conecta este tema con otro: el árbol ya muerto seguirá recibiendo luz gracias a sus hijos, ramas verdes y altas de su tronco marchito («Los hijos»: 80):

Porque entonces, Señor, mi tronco seco
sin la savia de ti, se irá a la nada,
pero las ramas altas de mi vida
seguirán por tu luz alimentadas.

Pese a permanecer asentado en la tierra, como hemos averiguado en esos fragmentos, el ser-árbol crece hacia el empíreo; y aunque el crecimiento no llegue a realizarse, el sueño de la elevación, como sugiere Blas de Otero, no termina nunca, ya que parece propiedad distintiva del ser humano («Mortales»: 79):

Árbol de Dios, oh, sí arboladura
hundida al fondo donde el hombre ama;
y desde allí, mortal, eterna, clama,
reclama, sueña, eternidad y altura.

Se añade, finalmente, a la metamorfosis cruz-árbol el símbolo de la espada. La conjunción de la cruz y de la espada, muy frecuente en la retórica del nacionalcatolicismo, fue rechazada por los poetas de los cuarenta, quienes prefirieron conectar el símbolo con el relato genésico²³. Así que injertan en el motivo de la espada otro muy recurrente en la lírica existencial: el del ángel.

Debido a su derivación antiguo testamentaria, esa figura enlaza con el tópico de la expulsión del Paraíso antes aludida. Además, si se examinan rápidamente algunos títulos del periodo, descubrimos que la referencia a los ángeles y al jardín edénico es directa o indirectamente patente. Ya en la preguerra, *Sobre los ángeles* (1929) de Rafael Alberti había contribuido a la difusión del tema. Pero en *Sombra del paraíso* (1944), de Aleixandre, el «angelismo» se funde con el motivo de la pérdida y la nostalgia de un mundo del que el ser humano ha quedado excluido. Le siguen Gaos con *Arcángel de mi noche* (1944), Blas de Otero con *Ángel fieramente humano* (1950), Carmen Conde con *El arcángel* (redactado en 1939, pero publicado en 1967) y *Derribado arcángel* (1960).

Cabe subrayar que si, en el Génesis, la caída y la expulsión del Edén es castigo reservado a Adán y Eva, tanto en los libros proféticos del Antiguo Testamento²⁴ como en el Nuevo²⁵ se alude a la caída de Lucifer, ángel sabio y hermoso que suscitó la ira de Dios por su soberbia. Podríamos colegir que, siendo representados los ángeles en la iconografía clásica como seres antropomorfos dotados de alas, y siendo idéntico en ambos relatos bíblicos el móvil de la indignación divina, Lucifer aparece como trasunto literario del mismo hombre. En efecto, en muchas composiciones de *Arcángel de mi noche* la identificación es total; Gaos llega a usar la misma onomástica («Sima y cima»: 101; y «Luzbel»: 149):

En tu sima he caído de impureza.

²³ «Echó al hombre, y a oriente del Edén colocó a los querubines y la espada llameante que oscilaba, para cerrar el camino al árbol de la vida» (*Gén 3: 24*).

²⁴ Véanse: *Job 1: 7*; *Isaías 14: 12-15*; *Ezequiel 28: 12-19*.

²⁵ Véanse: *Mt 4: 8-10*; *Jn 8: 44*; *Ap 12: 9*.

[...]

Si abatido Luzbel por mi torpeza
en tu abismo, en tu noche irrespirable.

*

Arcángel derribado [...]

[...] el que quisiste
ser como Dios, ser Dios, mi arcángel triste,
sueño mío rebelde y ambicioso.

La identificación con el ángel se hace más evidente y más aciaga en Blas de Otero: el mismo título de su libro, *Ángel fieramente humano*, lo declara abiertamente en su oxímoron. Solo que, en sus versos, el tormento de la imposibilidad de elevación hacia la divinidad se recrudece a causa del silencio de Dios («Hombre»: 42):

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.
Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo. Arañando sombras para verte.

Alzo la mano, y tú me la cercenas.

Abro los ojos: me los sacas vivos.

Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.

Esto es ser hombre: horror a manos llenas.

Ser —y no ser— eternos, fugitivos.

¡Ángel con grandes alas de cadenas!

Por lo demás, el símbolo de la espada acarrea consigo la idea de escisión. El ángel que veda el paso al jardín es, al fin y al cabo, el recuerdo constante de la culpa, la hoja que cercena el anhelo de reunificación y que perpetúa la separación entre los ámbitos celeste y terrestre de las criaturas. Así, junto a la conciencia de la falta, se matiza también la del hibridismo de la esencia humana, como insinúa Hidalgo: «Siniestra es la raíz de Luzbel de mi carne / y sombría la estrella de tu sabiduría» («Yo quiero ser el árbol»: 78).

Aplicada a una antropología existencial, la presencia del ángel sitúa al hombre a horcajadas de dos esferas, telúrica y uránica, o —en terminología platónica— *pandémica y celeste*. En

palabras de Martínez Perera, ello expresa «la naturaleza dual del ser humano, que en el contexto histórico que nos ocupa se enriquece con la adición del estigma del destierro interior y del deseo de reintegración en una existencia auténtica» (2008: 340-341). En este sentido, el ángel expulso concreta el *angor* de quien «se siente condenado a sobrevivir arrojado en un medio hostil que domina el tiempo y la muerte, y que, asimismo, en su ansia de Dios, testimonia la esencia divina de la que proviene» (2008: 341).

En resumen, podríamos decir que la índole de los motivos religiosos de los poetas de posguerra viene marcada por la tensión agónica del lenguaje unamuniano y por el conjunto simbólico que plasma en *Rosario de sonetos líricos* (1911) y *El Cristo de Velázquez* (1920), para significar la somatización de la búsqueda de Dios. En ese proceso, la divinidad se connota con rasgos específicos del ser humano (el beso, la mano, el hambre y la sed) que, sin embargo, pierden carácter positivo para expresar una sensación de arrebato que acarrea la ausencia de Dios o su anhelo insatisfecho. En los casos de zoomorfismo, el Creador no es un animal que ofrece tutela como en las Escrituras, sino presencia aterradora. La herencia unamuniana de mayor envergadura parece ser la pareja antónima luz-oscuridad, por la profunda reelaboración simbólica que sufre. En *El Cristo de Velázquez*, la luz representa a un Cristo que es certeza de fe y salvación, y que resplandece en la oscuridad. Su atributo principal es el albor; de hecho, se objetiva en una serie de elementos caracterizado por la blancura. En los poetas de los cuarenta, la luz es un objetivo casi inalcanzable, como la fe o la misma divinidad, que está más allá del mundo terrenal. En cambio, la oscuridad es símbolo de una humanidad que vive anclada en la incertidumbre y en el desconsuelo, dejada de la mano de Dios, sola y ciega. El deseo de unión con el Altísimo se concreta en el símbolo del árbol. Este, en Unamuno, es escalera que conduce a la gloria, sinédoque de la cruz y también de la espada. En la reelaboración de esta última imagen, los existencialistas hacen referencia directa a la Biblia y conectan el tema de la espada con los motivos de la expulsión del Edén y del ángel.

V. CONCLUSIONES

A lo largo del siguiente estudio se ha podido comprobar que lo que vertebría esa vertiente de poesía, inaugurada por *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso, es una honda preocupación religiosa que, además de expresar la religación del ser humano con la divinidad, revela el desasosiego –ontológico primero y político después– originado por una coyuntura histórica de aprieto.

En pleno auge de la poesía existencial, Dios se convierte en el destinatario mudo de la mayoría de poemarios del período. Más allá del agonismo trágico que alienta el ritmo y la retórica neoexpresionista, es rasgo característico de esa vertiente el recurso a un código lingüístico cuyo aparato simbólico arraiga en las Escrituras y que, en nuestro excuso, hemos definido como «lenguaje bíblico», adoptando el marchado forjado por Jato (2004).

Esta estrategia de ascendencia escritural entraña, desde el punto de vista métrico y retórico, con el versículo de tipo salmódico y, desde el punto de vista simbólico, con mitemas y mitologemas veterotestamentarios. No por casualidad, el proceso de desacralización que vive Europa desde finales del siglo XIX, el derrumbe del racionalismo filosófico, las consecuencias de la segunda industrialización y las tragedias bélicas de la primera mitad de la pasada centuria son, todos ellos, factores que obligaron a los poetas a aferrarse a los maltrechos mitos fundacionales de la tradición judeo-cristiana, cuya función fue la de asidero.

Destaca y asombra, en ese proceso, la recuperación del caudal lírico unamuniano y las referencias a su herencia simbólica. Las numerosas reelaboraciones del mito del jardín primero vienen filtradas por la luz –y la sombra– de *Rosario de sonetos líricos* (1912) y *El Cristo de Velázquez* (1920), como se desprende por el análisis realizado. Marcado negativamente por un sentimiento de nostalgia y de pérdida, el del destierro del Edén –tanto como el de la construcción de un Edén al amparo de la nostalgia «pasatista» identificada con la infancia personal o de las colectividades, al modo aleixandrino– se

convierte en paradigma del desamparo de vivir en una coyuntura desapacible.

BIBLIOGRAFÍA

1. ABRAMS, M. H. (1971): *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press.
2. ALARCÓN SIERRA, R. (2002): «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX», *Anales de Literatura Española*, 15, pp. 71-92.
3. ALBERTI, R. (1929): *Cal y canto*. Madrid: Revista de Occidente.
4. ALBERTI, R. (1929): *Sobre los ángeles*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
5. ALEXANDRE, V. (1932): *Espadas como labios*. Madrid: Espasa Calpe.
6. ALEXANDRE, V. (1944): *Sombra del paraíso*. Madrid: Adán.
7. ALEXANDRE, V. (1978): *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
8. ALONSO, D. (1944): *Hijos de la ira*. Madrid: Revista de Occidente.
9. ALONSO, D. (1998): *Poesía y otros textos literarios*. Madrid: Gredos.
10. ALTER, P. (2003): *El arte de la narrativa en la Biblia*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
11. ALVAR, M. (1986): *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
12. BOUSOÑO, C. (1945): *Subida al amor*. Madrid: Editorial Hispánica.
13. CARNERO, G. (2002): «La ruptura modernista», *Anales de Literatura Española*, 15, pp. 13-25.
14. CERNUDA, L. (1942): *Ocnos*. London: The Dolphin.
15. CONDE, C. (1947): *Mujer sin Edén*. Madrid: Jura.
16. CONDE, C. (1960): *Derribado arcángel: poemas*. Madrid: Revista de Occidente.
17. CONDE, C. (1967): *El arcángel*. En *Obra poética de Carmen Conde: (1929-1966)*, pról. de Emilio Miró. Madrid: Biblioteca Nueva.
18. DÍEZ-CANEDO, E. (1944): «Lugones y la libertad del verso», en *Letras de América*. México: El Colegio de México, pp. 323-368.
19. GAOS, V. (1944): *Arcángel de mi noche*. Madrid: Editorial Hispánica.
20. GAOS, V. (1945): *Sobre la tierra*. Madrid: Revista de Occidente
21. GAOS, V. (1959): *Poesías completas (1937-1957)*. Madrid: Giner.
22. GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1983): *La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos*. Madrid: Editorial Prensa Española.
23. GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987): *La poesía española de 1935 a 1975, 2 vols. (I, De la preguerra a los años oscuros [1935-1944]; II, De la poesía existencial a la poesía social [1944-1950])*. Madrid: Cátedra.
24. GILLESPIE, M. A. (1995): *Nihilism Before Nietzsche*, Chicago: Chicago University Press.
25. HIDALGO, J. L. (1947): *Los muertos*. Madrid: Rialp.
26. HIDALGO, J. L. (1976): *Obra poética completa*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1976.
27. HIERRO, J. (1946): *Tierra sin nosotros*. Santander: Proel.
28. HIERRO, J. (2017): *Poesía completa (1947-2002)*. Madrid: Visor.
29. ILIE, P. (1980): *Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
30. JATO, M. (2004): *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*. Kassel: Edition Reichenberger.
31. JIMÉNEZ, J. R. (1917): *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Casa Editorial Calleja.
32. LABANYI, J. (2002): *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
33. MARGUERAT, D. e Ivan BOURQUIN (2000): *Cómo leer los relatos bíblicos*. Bilbao: Editorial Sal Terrae.
34. MARTÍNEZ PEREA, M. Á. (2008): *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)* [tesis doctoral]. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
35. MYNET, R. (2003): *Leer la Biblia*. México: Siglo XXI.
36. MYNET, R. (2006): «La binarité, caractéristique essentielle del langage biblique», *Studia Rhetorica*, pp. 1-8.
37. MEYNET, R. (2008): *Trattato di retorica bíblica*. Bologna: EDB.

38. NAVARRO, E. (1997): «Las traducciones de poesía y la introducción del verso libre en España», en Rafael Aín Gaitero y Miguel Ángel Vega Cernuda (coords.), *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 291-297.
39. NORA, E. DE (1947): *Cantos al destino*. Madrid: Editorial Hispánica.
40. NORA, E. DE (1999): *Días y sueños. Obra poética reunida (1939-1992)*. Madrid: Cátedra.
41. ONISZCZUK, J. (2013): «L'analisi retorica bíblica e semitica», *Gregorianum*, 94, 3, pp. 479-501.
42. ORTUÑO CASANOVA, R. (2014): *Mitos cristianos en la poesía del 27*. London: MHRA Texts & Dissertations 96.
43. OTERO, B. DE (1951): *Redoble de conciencia*. Barcelona: Instituto de Estudios Hispánicos.
44. OTERO, B. DE (1955): *Pido la paz y la palabra*. Torrelavega: Cantalapiedra.
45. OTERO, B. DE (1960): *Ángel fieramente humano / Redoble de conciencia*. Buenos Aires: Losada.
46. PARAÍSO, I. (1985): *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
47. PRIETO DE PAULA, Á. L. (1991): *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante / CAPA.
48. PRIETO DE PAULA, Á. L. (2002): «Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900», *Anales de Literatura Española*, 15, pp. 55-70.
49. PRIETO DE PAULA, Á. L. (2019): *Las esquinas del yo: estudios de literatura española contemporánea*. Madrid: Visor.
50. RICOEUR, P. (1979): *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*, Evanston: Northwestern University Press.
51. SILVER, P. (1996): *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*. Madrid: Cátedra.
52. RYKEN, L., James C. WILHOIT y Tremper LONGMAN III, eds. (2016): *Gran diccionario enciclopédico de imágenes y símbolos de la Biblia*. Barcelona: Editorial CLIE.
53. SIMIAN-YOFRE, H. (2001): *Metodología del Antiguo Testamento*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
54. UNAMUNO, M. DE (1911): *Rosario de sonetos líricos*. Madrid: Imprenta española.
55. UNAMUNO, M. DE (1920): *El Cristo de Velázquez*. Madrid: Calpe.
56. UNAMUNO, M. DE (1999): *Obras Completas, IV*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
57. URRUTIA GÓMEZ, J. (2002): «El retorno de Cristo, tipo y mito». *Anales de Literatura Española*, 15, pp. 237-257.
58. UTRERA, M.V. (2010): *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
59. VALVERDE, J. M. (1945): *Hombre de Dios*. Madrid: Instituto Ramiro de Maeztu.
60. VALVERDE, J. M. (1998): *Obras completas I. Poesía*. Madrid: Trotta.