

CrossRef DOI of original article:

1 Scan to know paper details and author's profile

2

3 Received: 1 January 1970 Accepted: 1 January 1970 Published: 1 January 1970

4

5 **Abstract**

6

7 **Index terms—**
8 Author: Universidad de Murcia, Campus de La Merced, edificio Rector J. Loustau, 30001, Murcia.

9 **1 ABSTRACTA**

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

22 **2 I. INTRODUCCIÃ?"N**

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

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

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

39 1

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

4 II. EL USO DEL VERSÍCULO Y LA ESTRUCTURA SALMĀ?"DICA

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

51 A través de su particular infraestructura mítica y simbólica, el exiliado interior subvierte el programa ideológico
52 de la dictadura: bajo esa máscara de poesía religiosa que detecta la poesía existencial desarraigada, consigue
53 expresar su condena al dolor y a la injusticia que sobrevienen con la muerte de España en el conflicto civil (Jato,
54 2004: 12).

55 La misma subversión detectada a la hora de analizar el aparato mítico se hace patente en el uso del versículo,
56 que viene a ser oponente del sistema de versificación garcilastra imperante en el régimen. Por consiguiente, el
57 lenguaje, en cada uno de sus elementos compositivos, adquiere una connotación subversiva, ya que expresa una
58 rebelión individual que va contra un verso tradicional y contra un orden centralizador: La desarticulación del
59 verso implica la desarticulación de un sistema, de un sistema objetivo, entendido como orden universal aceptado
60 y de un sistema subjetivo, entendido como correspondiente orden interno. [...] Se trata de la reivindicación de un
61 sujeto moderno desmembrado y en conflicto y de su modo particular de sentir la ausencia de un orden superior.
62 [...] La liberación de la forma implica ir contra la sociedad, el statu quo, contra la imagen del padre. El arte
63 moderno es siempre revolucionario a través de una forma pura que adquiere un sentido subversivo (Utrera, 2010:
64 9-10).

65 3 London Journal of Research in Humanities and Social Sciences

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

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

80 4 II. EL USO DEL VERSÍCULO Y LA ESTRUCTURA 81 SALMĀ?"DICA

82 La tendencia al uso del versículo, tan en boga en los cuarenta, había empezado a atisbarse ya a finales del siglo
83 XIX, si bien con claras diferencias. Desde el punto de vista métrico, en efecto, a partir del Modernismo se va
84 pronunciando una progresiva generalización del verso libre, iniciada por Juan Ramón Jiménez en su Diario de
85 un poeta recién casado (1917). Un impulso notable a esa tendencia lo dio el creciente número de traducciones en
86 verso libre o prosa poética de obras americanas, inglesas y francesas, que fueron dándose a conocer en muchas
87 revistas a principios del siglo XX: Renacimiento, La Lectura, España. Analizando la obra crítica de Díez-Canedo
88 y centrándose en la selección de autores extranjeros traducidos al castellano en Prometeo (1908-1912), Navarro
89 afirma:

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

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

99 Si bien la silva barroca podría considerarse el antecedente métrico del verso libre, Díez-Canedo, en su ensayo
100 «Lugones y la libertad del verso» (1983), señala como precursores a Bertrand, Baudelaire, Nietzsche y Whitman.
101 Este, especialmente, adopta una modalidad de verso libre de mayor extensión, que es el versículo, metro predilecto
102 de los poetas de los cuarenta y apropiado a la andadura prosaria de la poesía social. De hecho, la crítica es unánime
103 en considerar la influencia que el versículo de Hojas de hierba (1855) tuvo «en la segunda generación versolibrista,

104 la de las vanguardias: concretamente en Sabat Ercasty, Neruda, Aleixandre, Dámaso Alonso y León Felipe, entre
105 otros» (Paraíso, 1985: 63).

106 Hablando de la versificación de Aleixandre y de los poetas de la Generación del 27, Bousoño puntualiza
107 que la peculiaridad de ese verso es un ritmo endecasílabico: los ritmos que forman la masa más abundante de la
108 versificación aleixandrina no tienen nada de extravagante. Se trata simplemente de Efectivamente, el endecasílabo
109 permite mantener un ritmo prolongado que confiere una sensación de tensión contenida, una cadencia oracional,
110 a diferencia del verso breve. El amplio margen de libertad expresiva del versículo no inhibe la intención rítmica
111 del autor, que se manifiesta tanto en la representación gráfica (con su sistema de pausas y acentos) como en
112 el despliegue de figuras retóricas de repetición y significación. Sin embargo, ese peculiar modelo métrico está
113 vinculado a las Escrituras. Más del 40% del texto bíblico entraña un alto nivel de lirismo, la mayor parte del
114 cual aparece en el Antiguo Testamento, en los llamados libros poéticos: Salmos, Proverbios, Lamentaciones,
115 Cantar de los Cantares, Job y Eclesiastés. Los primeros cuatro están escritos enteramente en verso. El libro de
116 Job comprende un prólogo y un epílogo en prosa, y el Eclesiastés entraña una considerable porción de poesía
117 en su estructura discursiva. Además, fragmentos poéticos aparecen tanto en los libros históricos, en los que
118 se emplea la poesía para ilustrar el relato y para la celebración de un suceso épico, como en los proféticos,
119 que fusionan en secuencia continua prosa y verso. Lo que caracteriza esta versificación, del todo ajena a los
120 principios prosódicos clásicos, es su estructura reiterativa, base de la retórica bíblica y semítica 2 , que se puede
121 descomponer en tres elementos principales: el binarismo, patente en el frecuente recurso a bimembraciones; la
122 parataxis, especialmente el uso de endiadios como método de coordinación; y la simetría. Cada una aparece
123 en distintos niveles de organización textual, tanto el léxico como el oracional, hasta convertirse en el principio
124 compositivo de un libro bíblico en su En virtud de esa idiosincrasia, el versículo es el medio favorito de los
125 poetas de posguerra, no sólo por las características estructurales propias de esta forma de versificación y sus
126 artificios retóricos connaturales, sino también por el ritmo lógico que en él subyace y que permite la revelación
127 completa de las especulaciones íntimas del espíritu humano acerca de lo divino en sí, y de la relación con lo
128 divino: interrogaciones y exclamaciones, apóstrofes líricos, hipérboles, comparaciones, anáforas, paralelismos y
129 bimembraciones son algunos de los recursos a través de los cuales se encauza mejor el agonismo de la poesía.
130 En efecto, una somera observación de los poemas de los años cuarenta es suficiente para revelar la adopción
131 del salmo, quintaesencia de la lírica bíblica, como recurso compositivo favorito para los autores; preferencia
132 que se hace patente ya en el título de sus creaciones. Considérese el bellísimo «De Profundis» de Hijos de la
133 ira; los salmos contenidos en Subida al amor (1945) de Bousoño («Salmo sombrío», «Salmo violento», «Salmo
134 desesperado», «Salmo del solitario»); los reunidos en Hombre de Dios (1945) de Valverde («Salmo inicial», «Salmo
135 de la tierra y el hombre», «Salmo de las estrellas», «Salmo de las rosas», «Salmo de la sed de Dios», «Salmo de
136 la ciudad», «Salmo de la mano de Dios»); o los de Ángel fieramente humano (1950) de Otero («Salmo por el
137 hombre de hoy»).

138 En resumidas cuentas, la estructura paralelística del versículo faculta la enucleación de un concepto en el que
139 se subsume la indagación creativa del autor.

140 Además, los procedimientos de composición y el tono dramático que estructuran el verso, le confieren un intenso
141 patetismo, acorde con el aparato simbólico que en él se despliega. El paulatino proceso de secularización que
142 experimentó Europa desde finales del siglo XIX, la consiguiente desacralización del mundo puesta en marcha por
143 el nihilismo nietzscheano 3 , la transitoriedad de la existencia y la falta de perdurabilidad de la palabra planteadas
144 por Bergson y Heidegger, las consecuencias de la industrialización en el ser humano y en las ciudades..., son, todos
145 ellos, elementos cuya coincidencia temporal favoreció su retroalimentación, de modo que terminaron generando
146 una crisis de la cosmovisión que afectó a toda la sociedad; una crisis, por lo demás, enconada por la catástrofe
147 general de las guerras y por la depresión económica de 1929.

148 La toma de conciencia de esta situación histórica hizo que los agentes culturales interpretaran su propia
149 naturaleza y la de todo lo existente a través de determinadas ideaciones sobre dicho entorno. En el caso
150 específico que nos atañe, el recurso a mitemas bíblicos, descontextualizados y desubicados de su marco de
151 procedencia, contribuye a vertebrar el horror vacui que significó individual y socialmente la pérdida de la fe
152 en la modernidad. Es decir, significan, mediante su abstracción modélica, el proceso de 3 El concepto de la
153 «muerte de Dios», aparecido ya en La gaya ciencia (1882), se popularizó diez años después con la publicación de
154 Así habló Zaratustra (1892). alienación subjetiva ante lo real y la identificación con el esquema arquetípico que lo
155 fundamento. Merced a este valor universal que entrañan, los mitos sufren asimismo cierta actualización histórico-
156 antropológica, dependiendo del abordaje literario que se realice, revelando tanto la actitud de un autor particular
157 hacia su tiempo, como las diferentes reelaboraciones míticas realizadas por sus contemporáneos (Labanyi, 1989:
158 2). O sea, su esquematidad y universalidad contribuyen a crear una mitología individual que se incrusta en
159 toda una tradición mítica.

160 Pero ¿cómo se inserta el mito en las varias cristalizaciones poéticas que aparecieron a partir de los años
161 treinta? Por lo general, o se hallan referencias explícitas a mitos fundacionales de la tradición judeocristiana
162 o incorporaciones de elementos sintagmáticos que aluden a ellos, o se detecta un aparato simbólico adscribible
163 al mismo ámbito. Por lo que atañe al último aspecto, es preciso puntualizar que esos símbolos no aparecen
164 separados del contexto mítico al que se refieren, sino que se configuran como sus directas irradiaciones. De hecho,
165 si el fondo mítico es sencillamente aludido, es posible rememorar gracias a un determinado conjunto imagístico.
166 Además, en virtud de su capacidad asociativa y transfiguradora, el símbolo «va a convertirse en un intermediario

167 entre esas dos esferas: el mundo físico (la realidad palpable, la que se percibe a través de los cinco sentidos)
168 y el trascendente (la realidad "invisible, "intangible" de las abstracciones)» (Jato, 2004: 24). Partiendo de ese
169 punto de arranque, y tomando prestadas de Lévi-Strauss y Kerényi las categorías de mitema 4 y mitologema 5
170 respectivamente,

171 5 5

172 «La palabra mitologema fue usada por primera vez por Kerényi en 1949 para expresar la esencia del mito, la parte
173 invariable del mismo; así pues, las características principales del mitologema vendrían a ser su esquematicidad,
174 su estatismo (el esquema básico parece repetido en diferentes mitos) y la dificultad de traducir su significado a
175 lenguaje no Ortúño (2014: 7-8) clasifica las modalidades de uso del mito en las manifestaciones poéticas surgidas
176 a raíz de la Generación del 27. La estudiosa identifica cuatro vías, que resumimos a continuación:

177 ? la inserción en el tejido lingüístico de fragmentos sintagmáticos extraídos de las Escrituras o de textos
178 litúrgicos con una finalidad distinta a la de procedencia 6 ; ? la introducción de unidades léxicas que, debido
179 a la frecuencia de su aparición en el sistema tropológico del poema, se vinculan al hipotexto bíblico 7 ; ? la
180 transposición de mitologemas propios de la tradición judeocristiana a otros sistemas míticos, por una relación de
181 parecido en sus esquemas constitutivos 8 ; ? la romanticización de ciertos mitos, cuyo esquema constitutivo sea
182 creación / Paraísocaída / error -sufrimientos -Apocalipsis / profecía.

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

188 Por lo que concierne al primer punto, los autores revelan un amplio conocimiento de los libros 8 En «Elegía»,
189 de Libro de poemas (1921), García Lorca describe a la diosa Ceres con atributos y connotaciones propios de la
190 Virgen María. sapienciales 9 . Después de los Salmos, el de Job es el texto al que más referencia se hace, tal vez
191 por un proceso de transferencia que llega a realizarse entre los autores y la fuente. Sometido a una opresiva prueba
192 por Satanás con autorización de Dios, Job demuestra su fidelidad al Creador. Pero no es el desenlace del tanteo
193 lo que fascina, sino el tanteo mismo. El personaje del Antiguo Testamento es el justo que sufre injustamente,
194 que padece enfermedades y desgracias, que se hunde en la miseria, que sobrevive a la muerte de sus hijos y a
195 la devastación de su mundo, y que se ve privado de la palabra divina. Job no entiende la ira de Dios, ya que
196 no ha sido provocada por su irrepreensible conducta moral, ni justifica el silencio de Yahvé, que lo lleva a dudar
197 de todo. Es evidente el paralelismo que se crea entre la agonía jobiana y la existencialista. Incluso en el léxico
198 recurren muchas semejanzas, especialmente en el ámbito semántico de la putrefacción, de la corrupción física,
199 de la repugnancia 10 . El «De Profundis» de Hijos de la ira está repleto de imágenes expresionistas del mismo
200 talante (340-341) 11 :

201 Si vais por la carretera del arrabal, apartaos, no os inficie mi pestilencia. El dedo de mi Dios me ha señalado:
202 odre de putrefacción quiso que fuera este mi cuerpo [...] Yo soy la piltrafa que el tablajero arroja al perro del
203 mendigo, y el perro del mendigo arroja al muladar.

204 11

205 Las citas por Alonso (1998). En lo sucesivo me limitaré a señalar, en cada cita, el número de la página entre
206 paréntesis. 10 «Gusanos y costras polvorrientas cubren mi carne, mi piel se agrieta y supura» (Job 7: 5); «Él
207 me aplasta por una insignificancia y multiplica mis heridas sin razón» (9: 17); «Aunque me lavara con nieve y
208 purificara mis manos con potasa / Tú me hundirías en el fango y hasta mi ropa sentiría abominación por mí» (9:
209 30-31); «Así este hombre se deshace como madera carcomida, como ropa devorada por la polilla» (13: 28); «Su
210 ira me desgarra y me hostiga, Él rechina sus dientes contra mí» (16: 9); «Mi mujer siente asco de mi aliento, soy
211 repugnante para los hijos de mis entrañas» (19: 17); «Los huesos se me pegan a la piel y se me desprenden los
212 dientes de las encías» (19: 20); «De noche, me siento taladrar mis huesos, los que me roen no se dan descanso»
213 (30: 17); «Mi piel ennegrecida se me cae, mis huesos arden por la fiebre» (30: 30).

214 [...] yo soy el orujo exprimido en el año de la mala cosecha, yo soy el excremento del can sarnoso, el zapato sin
215 suela en el carnero del camposanto, yo soy el montoncito de estiércol a medio hacer, que nadie compra y donde
216 casi ni escarban las gallinas. Pero te amo, pero te amo frenéticamente. ¡Déjame, déjame fermentar en tu amor,
217 deja que me pudra hasta la entraña, que se me aniquilen hasta las últimas briznas de mi ser, para que un día
218 sea mantillo de tus huertos! Los poetas demuestran una verdadera inclinación al Génesis, especialmente hacia
219 los mitos relacionados con la creación del Universo y las vicisitudes de la pareja edénica, después de su expulsión
220 a la Tierra. Asombra, en efecto, la cantidad y la variedad de representaciones del jardín del Edén que aparecen
221 en la poesía española de la primera mitad del siglo XX.

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

228 Si desde Bécquer hasta Juan Ramón Jiménez los jardines paradisíacos que florecen en las páginas de los poetas
229 son «trasunto de una intimidad que aspira a crear, o a crearse, un mundo bello» (Alvar, 1986: 4), en tanto que
230 evasión de otro mundo que ha empezado ya su particular descensus ad inferos, en las representaciones posteriores
231 el mitema del jardín primero llega hecho añicos. Como ya se ha explicitado atrás, el laicismo y el nihilismo
232 finiseculares obturan cualquier posibilidad de construcción idílica de un lugar idealizado, repleto de seguridades
233 lógicas, teológicas y escatológicas (Gillespie, 1995: XIII), con lo cual a los poetas sólo les cabe entonar un canto
234 elegíaco a la plenitud de antaño.

235 En resumen, la vigencia de este mito muestra, de un lado, la permeabilidad de la poesía de los años treinta al
236 derrumbamiento de la cosmovisión general, y, de otro, la pervivencia de elementos románticos y simbolistas 12
237 que analizaremos a seguido. Respecto a su significación en la modernidad literaria española, suele declinarse en
238 una poliedricidad de símbolos, para cuya clasificación volvemos a remitir a Ortúño (2014: 55-74) 13 .

239 El tópico de la pérdida del Paraíso en las poetizaciones de los existencialistas, en efecto, se matiza con un
240 tinte más hosco. La palabra serena y el afán panteísta de Sombra del paraíso no arraigan mucho en esos poetas,
241 quienes prefieren el tono brusco de Alonso para enfrentarse a esta temática. Aunque no se cite directamente el
242 Edén, las alusiones son bastante claras, gracias al uso de símbolos relacionados con el mitologema de la creación,
243 como el de la espada y el del ángel. La expulsión va aparejada a la idea de destierro, abandono y privación, como
244 sugieren respectivamente Vicente Gaos («En destierro»: 13 Segundo la estudiosa, el paraíso puede representar la
245 patria añorada en el exilio (León Felipe, Ganarás la luz, 1943), el espacio doméstico que, pese a cercenar las
246 exigencias de libertad, representa un lugar seguro (Pilar de Valderrama, Hortus conclusus, 1928), la edad de
247 la inocencia que permite al ser humano la armónica fusión con la naturaleza (Vicente Aleixandre, Sombra del
248 paraíso, 1944), la alegoría del amor perfecto en sus derivaciones humana y espiritual (Pedro Salinas, La voz a
249 ti debida, 1934; Ernestina de Champourcín, Cántico inútil, 1936), la pérdida de Dios y de la fe (García Lorca,
250 Libros de poemas, 1921; Rafael Alberti, Sobre los ángeles, 1929; Luis Cernuda, Un río, un amor, 1929); la palabra
251 creadora (Pedro Salinas, Presagios, 1924).

252 Sobre la supervivencia en la modernidad literaria occidental de elementos románticos y simbolistas, y
253 la necesidad de enfocar el asunto desde una perspectiva transversal, véanse: Abrams (1971), Silver (1996)
254 Contextualizando esa precipitación del locus amoenus al locus horridus, resulta inmediata la referencia al
255 momento histórico: naufragadas las ilusiones de un posible regreso al statu quo ante bellum, el poetabracea
256 para no hundirse en la lóbrega realidad del régimen.

257 Ese locus horridus del destierro se configura como un paisaje inhóspito y desapacible, áspero y seco -también
258 locus eremus-, réplica de la tierra a la que fueron arrojados Adán y Eva después de la expulsión. De forma
259 magistral lo explica José Hierro («Llanura»: 39) 15 : Este llano desierto, esta tierra maldita, este otero desnudo
260 de costados resecos, este páramo triste donde el hombre que grita no encuentra un solo monte que devuelva sus
261 ecos, este desierto mudo, esta monotonía, esta soledad ocres como una calavera.

262 Vuelve, en Nora, la referencia a una aspereza que no es solo de la tierra sino también de sus fenómenos
263 atmosféricos: «¡Dejadme aquí! Sobre 15 Las citas por Hierro (2017). En lo sucesivo me limitaré a señalar, en
264 cada cita, el número de la página entre paréntesis. Ese movimiento, cuya dirección no se explica y que parece
265 circular por su repetición, puede llegar a hacerse horizontal, como en «Falsos semidioses» de José Hierro: ángeles
266 caídos, ya conscientes de la propia condición inmutable, a los seres humanos les queda solo aceptar el lugar por
267 donde caminan (55): ¿A qué salir al horizonte si no podemos despojarnos de nuestra historia como de un traje
268 roto y viejo? Nos creímos semidioses (¡todo era hermoso, como un sueño!), criaturas de la alegría, su centro
269 estaba en nuestro centro. Mas nos abrumaban las montañas, nos curvamos bajo su peso sin gracia lírica de juncos,
270 altos y secos. Y retornamos a las calles que se disparan contra el puerto, a nuestros cielos empañados, a los
271 jardines polvorrientos, a continuar, ya para siempre desterrados de nuestro reino.

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

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

284 6 IV. PROYECCIONES UNAMUNIANAS EN LA SIM- 285 BOLOGÍA MÍTICA

286 Ya hemos indicado que, en la vertiente espiritual de la poesía existencialista de los cuarenta, sobreviven
287 elementos de la tradición mística cristiana y del simbolismo de fin de siglo. Más London Journal of Research in
288 Humanities and Social Sciences concretamente, la crítica es propensa a identificar en esa corriente proyecciones

6 IV. PROYECCIONES UNAMUNIANAS EN LA SIMBOLOGÍA MÍTICA

289 noventayochistas que afectan al tono, al tema y al acervo simbólico. Siguiendo la línea de investigación de Jato
290 (2004), Martínez Perea defiende que «la índole de los motivos religiosos de la promoción viene marcada por la
291 unamuniana agonía cristiana y la machadiana búsqueda de Dios» (2008: 185). Debido a la profunda reflexión
292 sobre el ser humano y la espiritualidad que desarrollaron en sus obras, Unamuno y Machado se consideran los
293 antecedentes más próximos de la lírica religiosa de posguerra. La influencia de ambos se patentiza no solo en
294 la temática metafísica, sino también en el tratamiento de determinados mitos bíblicos, como el de Caín. A
295 continuación, intentaremos rastrear las huellas unamunianas en las poetizaciones de posguerra, analizando la
296 relación de continuidad y ruptura que establecen con su fuente primaria.

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

304 Esta tensión agónica del discurso, siempre a punto de quiebra, acompañada de un acervo simbólico adscribible
305 al ámbito de la corporeidad y aplicado a lo religioso, tan propio de la estética mística y del antropomorfismo de
306 las Escrituras, alcanza una sistematización en los versos unamunianos. En Rosario de sonetos líricos 16 Unamuno
307 (1999). Todas las citas se harán por esta edición. En lo sucesivo me limitaré a señalar, en cada cita, el título del
308 poema cuando es preciso, y el número de la página entre paréntesis.

309 aparecen los motivos del tacto y el beso de la divinidad («En la mano de Dios»: 386): Cuando, Señor, nos
310 besas con tu beso que nos quita el aliento, el de la muerte, el corazón bajo el aprieto fuerte de tu mano derecha
311 queda opreso. Y en tu izquierda, rendida por su peso quedando la cabeza, a que revierte el sueño eterno, aun
312 lucha por cogerte al disiparse su angustiado seso.

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

317 En José Luis Hidalgo 17 , la mano de Dios cae como un hacha que troncha criaturas que ya se han convertido
318 en vegetales: «y has de bajar, Señor, para arrancarme / con tus manos inmensas y desnudas» («Estoy maduro»:
319 79); y sigue Hidalgo: «Yo solo he preguntado si tu mano sombría / con nuestros troncos lívidos enciende sus
320 hogueras» («Porque voy a llorarme»: 82).

321 Se exaspera en Blas de Otero la gravedad de esa garra tanto que, en Redoble de conciencia, es el mismo autor
322 quien, humanizando a Dios (en unos versos ya citados), quiere cercenar esos miembros y hasta llega al deseo de
323 matar al Creador («Lástima»: 113-114) 18 : Me haces daño, Señor. Quita tu mano de encima. Déjame con mi
324 vacío, déjame. Para abismo, con el mío tengo bastante. ¡Oh Dios!, si eres humano, compadécete ya, quita esa
325 mano de encima. No me sirve. Me da frío y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío como tú. Y a soberbio, yo te
326 gano. Déjame. ¡Si pudiese yo matarte, como haces tú, como haces tú! Nos coges con las dos manos, nos ahogas.
327 Matas no se sabe por qué. Quiero cortarte las manos. Esas manos que son trojes del hambre, y de los hombres
328 que arrebatas.

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

331 Otro motivo muy recurrente, ya utilizado por Alonso en Oscura noticia, es el del beso de Dios que, falto de
332 tintes dramáticos, objetiva el deseo de la divinidad («Solo»: 64): «Miedo a tu soledad. Sienta tu garra, / Tu beso
333 de furor. Lo necesito / como el perro el castigo de su amo». Y es un deseo que no se satisface y que, aunque se
334 cumpliera, aumentaría la ansiedad. Citamos a Blas de Otero («Un relámpago apenas»: 24): «Oh Dios, oh Dios,
335 si para verte / bastara un beso, un beso que se llora / después, porque joh, por qué! no basta eso». Recurrimos de
336 nuevo al mismo poeta para introducir otro símbolo: el de la sed, que a menudo acompaña al hambre («Sombras
337 le avisaron»: 129): «Cada beso que doy, como un zarpazo / en el vacío, es carne olfateada / de Dios, hambre
338 de Dios, sed abrazada». El beso humano es sombra vacía del beso de Dios; la unión con otro ser no aquietala la
339 angustia, sino que la estremece. Parece clara la huella de Unamuno, en los versos del otro bilbaíno, al expresar
340 la insaciabilidad de ese amor («Eucaristía»: 488): Amor de ti nos quema, blanco cuerpo; amor que es hambre,
341 amor de las entrañas: hambre de la Palabra creadora que se hizo carne; fiero amor de vida que no se sacia con
342 abrazos, besos, ni con enlace conyugal alguno.

343 Y el quebrantamiento espiritual se agudiza aún más en Redoble de conciencia, cuando la misma divinidad se
344 hace agua, agua que fluye y no se detiene para ser bebida: «No seas como el agua y te derrames / para siempre,
345 Agua y Sed de los humanos» («Muerte en el mar»: 110).

346 La característica de esta sed parece ser la infinitud, esa apetencia imperecedera que no da sosiego y se repite
347 ab aeterno como en el suplicio de Tántalo. Bien lo expresa José María Valverde 19 en Hombre de Dios («Salmo
348 de la sed de Dios»: 146): Ya comprendo esa angustia de no encontrar reposo que no me deja quieto en ningún
349 sitio; eres tú con tu sed. [...] Oh sed de Dios, oh llama que me sorbe la vida inmóvilmente.

350 El Cristo de Velázquez, una obra mediante la que Unamuno configura un modo de uso del lenguaje bíblico
351 que irradiará hacia la poesía de los años cuarenta y cincuenta (Jato, 2004: 43), consta de 2539 endecasílabos

352 blancos, divididos en cuatro partes. Es una meditación surgida a raíz de la contemplación del homónimo cuadro
353 del pintor sevillano, acompañada por la lectura de la Biblia (el texto contiene, de hecho, referencias bíblicas
354 en los márgenes). Así que el verso unamuniano se hace exégesis poética tanto de las Escrituras como de la
355 pintura. El autor, a medida que se fija en varios detalles de la tela, los va explicando, proporcionando nociones
356 doctrinales. Pero, como subrayó García de la Concha en su edición de la obra, «nos hallamos ante un poema y no
357 ante un discurso teológico» (1987: 39). Y menos aún, añadimos, ante un discurso ecfrástico. Lejos de cualquier
358 dogmatismo católico, el poema se centra en la figura de Cristo y, más concretamente, en ese Cristo salido del
359 pincel de Velázquez, cuya humanidad es palpable. El tono empleado, aunque no se percibe en él agonismo, sigue
360 la estela de las obras anteriormente mencionadas en lo referente al diálogo: el yo poético entabla un coloquio
361 cuyo destinatario es ese Cristo que se escudriña. Importancia primaria, entre el cúmulo de símbolos que será
362 reelaborado por los poetas de la posguerra, tiene el emparejamiento antónimico luz-oscuridad, originado en el
363 fuerte contraste cromático del lienzo. En efecto, Velázquez pintó un Cristo compuesto en su dramatismo, cuya
364 blancura se recorta sobre un fondo de un gris muy oscuro, casi negro. Esa albura contribuye a su especial, por
365 contraria al desgarrón patético, «serenidad apolínea, que en su plenitud va más allá de la que desprende un
366 Christus patiens», como también contribuye a ello «la especial postura del cuerpo, ni desplomado ni colgando
367 del madero, sino apoyándose como si estuviera vivo (en realidad, antinaturalmente) en el sucedáneo» (Prieto de
368 Paula, 2019: 125). En la primera parte del poema, la referencia a la albura del cuerpo exangüe es muy frecuente
369 y se hipostasia en el ámbito semántico de la blancura y la negrura. Considérese en especial la composición IV,
370 que compendia todas las gradaciones que aparecerán a lo largo del poema 20.

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

383 albor 21 . Podríamos sintetizar diciendo que Cristo se identifica con elementos pertenecientes a las esferas
384 celeste (sol, luna, cielo, nube) y terrestre. Esta última, a su vez, se subdivide en tres categorías: vegetal-natural
385 (arroyo, leche, lirio, árbol); animal (cordero, toro, águila, león, paloma, serpiente, dragón); y material (hostia,
386 puerta, ánfora, espada).

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

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

392 En los fragmentos que acabamos de presentar, se hace hincapié en la simbología bíblica y litúrgica que tiene
393 relación con el mundo animal. Aunque los poetas de la posguerra no recurren a este procedimiento, es cierto que
394 en sus composiciones se puede divisar una caracterización de la divinidad con atributos muy parecidos a los de
395 las bestias; a veces esta percepción no llega a esclarecer y solo se sugiere; otras, se define por negación, como en
396 Ángel fieramente humano: «y detrás de la nuca me 21 «Como un arroyo al sol tu cuerpo brilla, / una plata viva
397 en la negrura» («Arroyo-fuente»: 474); «Nube eres de blancura» («Nube-Música»: 474); «Cordero blanco del
398 Señor» («Cordero»: 476); «Hostia blanca del trigo de los surcos» («Hostia»: 476); «Águila blanca» («Águila»:
399 479); «Blanco león de los desiertos» («León»: 481); «Tú, blanco toro de lunada frente» («Toro»: 482); «Eres
400 la blanca puerta del empíreo» («Puerta»: 483); «Blanco lirio entre cardos» («Lirio»: 484); «Tu cuerpo como
401 espada al sol relumbra, / como una espada al sol luce tu cuerpo» («Espada»: 485); «Ánfora blanca del licor
402 divino» («Ánfora»: 486); «¡Tú, así, paloma blanca de los cielos!» («Paloma»: 486); «Como la leche de María
403 blanco, / nata de la Humanidad, puro alimento» («Leche»: 487); «Y tú, blanco dragón de nuestra cura, / del
404 Árbol de la Muerte suspendido, / todo el veneno del dolor recoges» («Serpiente»: 491); y más adelante: «pan de
405 inmortalidad, carne divina» («Eucaristía»: 488).

406 7 London Journal of Research in Humanities and Social Sciences

408 tocasen / pronto, unas manos no humanas» («Hombre en desgracia»: 53); otras cuantas, y es el caso de Dámaso
409 Alonso, se alude a ello veladamente: «no me sirven mis pensamientos, que coronan mundos a la caza de Dios
410 («La obsesión»: 314) o se prefiere la indefinición («En la sombra»: 311): Sí, tú me buscas. A veces en la noche
411 yo te siento a mi lado, que me acechas, [...] Tú me oteas, escuchó tu jadear caliente, tu revolver de bestia que se
412 hiere en los troncos, siento en la sombra tu inmensa mole blanca.

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

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

417 Es interesante notar que Gaos, en este caso, opta por una rapaz; en los libros sapienciales 22 , cuando se
418 hace referencia a Dios como a un ave, se le connota como un águila, símbolo de piedad y amparo. Gaos, si bien
419 escoge un ave que pertenece a la misma especie, la representa en el acto de cazar y matar. Pero Dios vuelve a
420 tener un matiz protector en esos versos de Hijos de la ira, de Dámaso Alonso («La isla»: 336): Callado y en
421 reposo junto a tu criatura más desvalida, lo mismo que el enorme mastín paterno vela, sin nana, sin arrullo,
422 el sueño del niño más pequeño de la casa. Retomando el hilo de la simbología lumínica que abre El Cristo de
423 Velázquez, en la lírica existencialista la luz representa la fe o la certeza de un sentir reparador; la oscuridad,
424 en cambio, es el enraizamiento en la duda, en la angustia del vivir. Las indagaciones personales del poeta, por
425 consiguiente, parecen desarrollarse siempre en la sombra, durante una eterna noche del alma que, connivente
426 pero no identificable con la tradición mística, reduce la visión y la esperanza. Consideramos dos ejemplos; uno
427 de Hijos de la ira de Dámaso Alonso («Monstruos»: 299):

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

430 El otro de Los muertos de José Luis Hidalgo («Verbos de Dios»: 78): Señor, toda la vida es mi pregunta, [...]
431 ¿Ardes sin tregua tras el cielo negro o habitas solamente en mi palabra? Muy a menudo el motivo de la oscuridad
432 aparece junto al de la ceguera: hundido en la tenebrosidad, el individuo lanza a tentones sus interrogantes.
433 La negrura es como un escudo que se interpone entre la luz divina y la mirada humana. Bousoño Se añade,
434 finalmente, a la metamorfosis cruz-árbol el símbolo de la espada. La conjunción de la cruz y de la espada, muy
435 frecuente en la retórica del nacionalcatolicismo, fue rechazada por los poetas de los cuarenta, quienes prefirieron
436 conectar el símbolo con el relato genesíaco 23 . Así que injertan en el motivo de la espada otro muy recurrente
437 en la lírica existencial: el del ángel. Debido a su derivación antiguo testamentaria, esa figura enlaza con el tópico
438 de la expulsión del Paraíso antes aludida. Además, si se examinan rápidamente algunos títulos del periodo,
439 descubrimos que la referencia a los ángeles y al jardín edénico es directa o indirectamente patente. Ya en la
440 preguerra, Sobre los ángeles (1929) de Rafael Alberti había contribuido a la difusión del tema. Pero en Sombra
441 del paraíso (1944), de Aleixandre, el «angelismo» se funde con el motivo de la pérdida y la nostalgia de un mundo
442 del que el ser humano ha quedado excluido. Le siguen Gaos con Arcángel de mi noche (1944), Blas de Otero con
443 Ángel fieramente humano (1950), Carmen Conde con El arcángel (redactado en 1939, pero publicado en 1967) y
444 Derribado arcángel (1960).

445 Cabe subrayar que si, en el Génesis, la caída y la expulsión del Edén es castigo reservado a Adán y Eva, tanto
446 en los libros proféticos del Antiguo Testamento 24 como en el Nuevo 25 se alude a la caída de Lucifer, ángel sabio
447 y hermoso que suscitó la ira de Dios por su soberbia. Podríamos colegir que, siendo representados los ángeles en
448 la iconografía clásica como seres antropomorfos dotados de alas, y siendo idéntico en ambos relatos bíblicos el
449 móvil de la indignación divina, Lucifer aparece como trasunto literario del mismo hombre. En efecto, en muchas
450 composiciones de Arcángel de mi noche la identificación es total; Gaos llega a usar la misma onomástica («Sima
451 y cima»: 101; y «Luzbel»: 149): En tu sima he caído de impureza. Ser -y no ser-eternos, fugitivos. ¡Ángel con
452 grandes alas de cadenas! Por lo demás, el símbolo de la espada acarrea consigo la idea de escisión. El ángel que
453 veda el paso al jardín es, al fin y al cabo, el recuerdo constante de la culpa, la hoja que cercena el anhelo de
454 reunificación y que perpetúa la separación entre los ámbitos celeste y terrestre de las criaturas. Así, junto a la
455 conciencia de la falta, se matiza también la del hibridismo de la esencia humana, como insinúa Hidalgo: «Siniestra
456 es la raíz de Luzbel de mi carne / y sombría la estrella de tu sabiduría» («Yo quiero ser el árbol»: 78). Aplicada
457 a una antropología existencial, la presencia del ángel sitúa al hombre a horcajadas de dos esferas, telúrica y
458 uránica, o -en terminología platónica-pandémica y celeste. En London Journal of Research in Humanities and
459 Social Sciences palabras de Martínez Perera, ello expresa «la naturaleza dual del ser humano, que en el contexto
460 histórico que nos ocupa se enriquece con la adición del estigma del destierro interior y del deseo de reintegración
461 en una existencia auténtica» (2008: 340-341). En este sentido, el ángel expulso concreta el angor de quien «se
462 siente condenado a sobrevivir arrojado en un medio hostil que domina el tiempo y la muerte, y que, asimismo,
463 en su ansia de Dios, testimonia la esencia divina de la que proviene» (2008: 341).

464 En resumen, podríamos decir que la índole de los motivos religiosos de los poetas de posguerra viene marcada
465 por la tensión agónica del lenguaje unamuniano y por el conjunto simbólico que plasma en Rosario de sonetos
466 líricos (1911) y El Cristo de Velázquez (1920), para significar la somatización de la búsqueda de Dios. En ese
467 proceso, la divinidad se connota con rasgos específicos del ser humano (el beso, la mano, el hambre y la sed)
468 que, sin embargo, pierden carácter positivo para expresar una sensación de arrebato que acarrea la ausencia de
469 Dios o su anhelo insatisfecho. En los casos de zoomorfismo, el Creador no es un animal que ofrece tutela como
470 en las Escrituras, sino presencia aterradora. La herencia unamuniana de mayor envergadura parece ser la pareja
471 antónimica luz-oscuridad, por la profunda reelaboración simbólica que sufre. En El Cristo de Velázquez, la luz
472 representa a un Cristo que es certeza de fe y salvación, y que resplandece en la oscuridad. Su atributo principal
473 es el albor; de hecho, se objetiva en una serie de elementos caracterizado por la blancura. En los poetas de los
474 cuarenta, la luz es un objetivo casi inalcanzable, como la fe o la misma divinidad, que está más allá del mundo
475 terrenal. En cambio, la oscuridad es símbolo de una humanidad que vive anclada en la incertidumbre y en el

476 desconsuelo, dejada de la mano de Dios, sola y ciega. El deseo de unión con el Altísimo se concreta en el símbolo
477 del árbol. Este, en Unamuno, es escalera que conduce a la gloria, sinécdoco de la cruz y también de la espada.
478 En la reelaboración de esta última imagen, los existencialistas hacen referencia directa a la Biblia y conectan el
479 tema de la espada con los motivos de la expulsión del Edén y del ángel.

480 8 V. CONCLUSIONES

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

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

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

495 Destaca y asombra, en ese proceso, la recuperación del caudal lírico unamuniano y las referencias a su herencia
496 simbólica. Las numerosas reelaboraciones del mito del jardín primero vienen filtradas por la luz -y la sombra- de
497 Rosario de sonetos líricos (1912) y El Cristo de Velázquez (1920), como se desprende por el análisis realizado.
498 Marcado negativamente por un sentimiento de nostalgia y de pérdida, el del destierro del Edén -tanto como el de
499 la construcción de un Edén al amparo de la nostalgia «pasatista» identificada con la infancia personal o de las
colectividades, al modo aleixandrino-se London Journal of Research in Humanities and Social Sciences ^{1 2 3 4 5}

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.

, Prieto de Paula (2002), London
Carnero (2002), Alarcón Journal of
Sierra (2002), Urrutia Research in
(2002). Humanities
and Social
Sciences

127) como en Bousoño («Queriendo olerte, Dios,
desesperado / voy por los valles, las montañas»;
«Salmo desesperado»: 33).

Devora mi amargura y tierra amarga.
Devóralas, Señor de mi tormenta.

Y el mar se alza como materia sólida, como un
pañó 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.

Figure 2: 14

¹ 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), Meynet (, 2006), Meynet (, 2008)), Oniszczuk (2013), Ryken, Wilhoit y Longman (2016). entereza(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).

² «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).

³ 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). 6Considérese 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). mítico, con lo que tendrían algo de universal al repetirse en lo básico en diferentes mitologías» (Ortuño, 2014: 6).

⁴ 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 perdida 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.

⁵ Variations on Christian Mythemes and the Generalization of Free Verse in Postwar Existentialist Poetry: A Comparative Study

Siguiendo esa estela, Hidalgo objeta 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.

London Journal of Research in Humanities and Social Sciences

Lonque es tu cruz gradería de la glo-Jouria. En la composición «La serpinal ente», de El Cristo de Velázquez, of la cruz se define como un «Ár-Re-bol de la Muerte» en el que es-seartán prendidas las almas, hosti-in gadas por una tempestad. La cruz-Hu-árbol se convierte, más adelante, maren barco («Barco»: 489): Solo i- la cruz respaldo, el tronco errante ties donde sujeto vas, el árbol muerto, andsin raíces, sin hojas y sin fruto, ar-So- madía al azar de los abismos de la cial tierra y del cielo inacabables, santo Sci-madero en que navega el alma ten-encendida entre las dos eternidades. Y se hace, finalmente, escala («Es-cala»: 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!».

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 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 hemos averiguado en esos fragmentos, el mundo»: 195): 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 pavia de ti, se irá a la nada, pero las ramas altas de mi vida seguirán por tu luz alimentadas. Pese a permanecer asentado

[...]

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.

25 Véanse: Mt 4: 8-10; Jn 8: 44; Ap 12: 9. 24 Véanse: Job 1: 7; Isaías 14: 12-15;
Ezequiel 28: 12-19.23 «

Figure 4:

-
- 500 convierte en paradigma del desamparo de vivir en una coyuntura desapacible.
- 501 [Complutense] , Complutense . p. .
- 502 [London Journal of Research in Humanities and Social Sciences] , *London Journal of Research in Humanities and Social Sciences*
- 503
- 504 [Unamuno and De ()] , M Unamuno , De . 1920. Madrid: Calpe.
- 505 [Alberti ()] , R Alberti . 1929. Cal y canto. Madrid: Revista de Occidente
- 506 [Bousoño (ed.) ()] , C Bousoño . Subida al amor. Madrid (ed.) 1945. Editorial Hispánica.
- 507 [Gaos ()] , V Gaos . 1945. Sobre la tierra. Madrid: Revista de Occidente
- 508 [Valverde ()] , J M Valverde . 1945. Hombre de Dios. Madrid: Instituto Ramiro de Maeztu.
- 509 [Unamuno and De ()] , M Unamuno , De . 1999. IV. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- 510 [Mynet ()] , R Mynet . 2006.
- 511 [Abrams ()] M H Abrams . *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, (New York) 1971. Oxford University Press.
- 512
- 513 [Alberti ()] R Alberti . *Sobre los ángeles*, (Madrid) 1929. Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- 514 [Aleixandre ()] V Aleixandre . *Espadas como labios*, (Madrid) 1932. Espasa Calpe.
- 515 [Aleixandre ()] V Aleixandre . *Sombra del paraíso*, (Madrid) 1944. Adán.
- 516 [Aleixandre ()] V Aleixandre . *Obras completas*, (Madrid) 1978. Aguilar.
- 517 [Alonso ()] D Alonso . *Hijos de la ira*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1944.
- 518 [Alonso ()] D Alonso . *Poesía y otros textos literarios*, (Madrid) 1998. Gredos.
- 519 [Alvar ()] M Alvar . *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*, (Puerto Rico) 1986. Universidad de Puerto Rico.
- 520 [Gaos ()] *Arcángel de mi noche*, V Gaos . 1944. Madrid: Editorial Hispánica.
- 521 [Carnero ()] G Carnero . *La ruptura modernista*, 2002. 15 p. .
- 522 [Cernuda ()] L Cernuda . *Ocnos. London: The Dolphin*, 1942.
- 523 [Conde ()] C Conde . *Mujer sin Edén*, (Madrid) 1947. Jura.
- 524 [Conde ()] C Conde . *Derribado arcángel: poemas*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1960.
- 525 [Conde ()] C Conde . *El arcángel. En Obra poética de Carmen Conde: (1929-1966)*, pról. de Emilio Miró, (Madrid) 1967. Biblioteca Nueva.
- 526
- 527 [De and Concha ()] García De , L A Concha , V . *La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos*, (Madrid) 1983. Editorial Prensa Española.
- 528
- 529 [De and Concha ()] García De , L A Concha , V . *La poesía española de 1935 a 1975*, 1987. (2 vols. (I, De la preguerra a los años oscuros [1935-1944)
- 530
- 531 [Ii ()] *De la poesía existencial a la poesía social*, Ii . 1944-1950. Madrid: Cátedra.
- 532 [Díez-Canedo ()] E Díez-Canedo . *Lugones y la libertad del verso*, (México) 1944. El Colegio de México. p. .
- 533 (Letras de América)
- 534 [Mynet ()] 'EDB'. R Meynet . *Trattato di retorica bíblica*, (Bologna) 2008.
- 535 [Alter ()] *El arte de la narrativa en la Biblia*, P Alter . 2003. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- 536 [Jato ()] *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*, M Jato . 2004. Kassel: Edition Reichenberger.
- 537
- 538 [Gaos ()] V Gaos . *Poesías completas*, (Madrid) 1959. 1937-1957. Giner.
- 539 [Gillespie ()] M A Gillespie . *Nihilism Before Nietzsche*, (Chicago) 1995. Chicago University Press.
- 540 [Ryken et al. ()] *Gran diccionario enciclopédico de imágenes y símbolos de la Biblia*, L Ryken , C James ,
- 541 Longman Wilhoit Y Tremper , Iii . 2016. Barcelona: Editorial CLIE.
- 542
- 543 [Hidalgo ()] J L Hidalgo . *Los muertos*, (Madrid) 1947. Rialp.
- 544 [Hidalgo ()] J L Hidalgo . *Obra poética completa*, (Santander) 1976. 1976. Institución Cultural de Cantabria.
- 545 [Hierro ()] J Hierro . *Tierra sin nosotros*, (Santander) 1946. Proel.
- 546 [Hierro ()] J Hierro . *Poesía completa*, 2017. 1947-2002. Madrid: Visor.
- 547 [Jiménez ()] J R Jiménez . *Diario de un poeta recién casado*, (Madrid) 1917. Casa Editorial Calleja.
- 548 [La binarité, caractéristique essentielle del langage bíblique Studia Rhetorica] 'La binarité, caractéristique essentielle del langage bíblique'. *Studia Rhetorica* p. .

8 V. CONCLUSIONES

- 549 [Labanyi ()] J Labanyi . *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, (Cambridge) 2002. Cambdrige
550 University Press.
- 551 [Prieto De ()] *Las esquinas del yo: estudios de literatura española contemporánea*, Paula Prieto De , ÁL . 2019.
552 Madrid: Visor.
- 553 [Ilie ()] ‘Literature and Inner Exile’. P Ilie . *Authoritarian Spain* 1980. Baltimore: The Johns Hopkins UP. p. .
- 554 [Marguerat and Ivan ()] D Marguerat , Bourquin Ivan . *Cómo leer los relatos bíblicos*, (Bilbao) 2000. Editorial
555 Sal Terrae.
- 556 [Mynet ()] R Mynet . *Leer la Biblia*. México: Siglo XXI, 2003.
- 557 [Navarro et al. (eds.) ()] E Navarro . *Las traducciones de poesía y la introducción del verso libre en España*,
558 Rafael Aín , Gaitero , Miguel Ángel Vega , Cernuda (eds.) (Madrid) 1997. Universidad (La palabra vertida:
559 investigaciones en torno a la traducción)
- 560 [Nora and De ()] E Nora , De . *Cantos al destino*, (Madrid) 1947. Editorial Hispánica.
- 561 [Nora and De ()] E Nora , De . *Días y sueños. Obra poética reunida*, (Madrid) 1999. 1939-1992. Cátedra.
- 562 [Oniszczuk ()] J Oniszczuk . *L'analisi retorica biblica e semitica*, 2013. 94 p. .
- 563 [Ortuño Casanova ()] R Ortuño Casanova . *Mitos cristianos en la poesía del 27*. London: MHRA Texts &
564 *Dissertations 96*, 2014.
- 565 [Otero and De ()] B Otero , De . *Redoble de conciencia*, (Barcelona) 1951. Instituto de Estudios Hispánicos.
- 566 [Otero and De ()] B Otero , De . *Pido la paz y la palabra*, (Torrelavega) 1955. Cantalapiedra.
- 567 [Paraíso ()] I Paraíso . *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, (Madrid) 1985. Gredos.
- 568 [Perea ()] M Á Perea . *Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra*, 2008. 1939-1952. (tesis
569 doctoral)
- 570 [Prieto De ()] Paula Prieto De , ÁL . *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, (Alicante)
571 1991. Universidad de Alicante / CAPA
- 572 [Prieto De ()] Paula Prieto De , AL . *Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía
573 española hacia 1900*, 2002. 15 p. .
- 574 [Ricoeur ()] P Ricoeur . *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*, (Evanston) 1979. Northwestern
575 University Press.
- 576 [Silver ()] P Silver . *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, (Madrid) 1996. Cátedra.
- 577 [Simian-Yofre ()] H Simian-Yofre . *Metodología del Antiguo Testamento*, (Salamanca) 2001. Ediciones Sigueme.
- 578 [Unamuno and De ()] M Unamuno , De . *Rosario de sonetos líricos*. Madrid: Imprenta española, 1911.
- 579 [Urrutia Gómez ()] J Urrutia Gómez . *El retorno de Cristo, tipo y mito*, 2002. 15 p. .
- 580 [Utrera ()] M V Utrera . *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones
581 Científicas, 2010.
- 582 [Sierra ()] ‘Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX’ R Sierra . *Anales de
583 Literatura Española* 2002. 15 p. .
- 584 [Valverde ()] J M Valverde . *Obras completas I. Poesía*. Madrid: Trotta, 1998.
- 585 [Otero and De ()] Ángel fieramente humano / Redoble de conciencia, B Otero , De . 1960. Buenos Aires: Losada.