

La poesía religiosa
de Miguel de Unamuno

Trabajo de docencia investigadora

Carvalho, Gloria de

Director: Díez de Revenga, Francisco Javier

Dep. Lengua y Literatura Española,

Universidad de Letras, Murcia, 2006

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
LA POESÍA RELIGIOSA	7
EL POETA Y SU OBRA	9
<u>I. LA CRISIS RELIGIOSA</u>	12
1.1. El temor a la muerte espiritual y corporal	13
1.2. La sumisión a la razón y la racionalización de la fe □.....	23
1.3. La resignación y la resistencia	35
<u>II. LA PARADÓJICA AGONÍA</u>	47
2.1. La lucha desde la razón y desde la conciencia	47
2.2. La unión de la razón con la conciencia mediante la duda	59
2.3. La desesperada esperanza	70

III. <u>LA CREACIÓN POÉTICA</u>	81
3.1. La fe en la voluntad y el engaño de la misma	81
3.2. El amor divino y la divinización del amor humano	93
3.3. La palabra creadora y la voz inmortalizadora	109
CONCLUSIÓN	124
BIBLIOGRAFÍA	126

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX, y frente a una España política y militarmente inestable, entre otras cosas, por la pérdida de su imperio colonial, los intelectuales toman una postura de inconformismo y de protesta. En efecto, a consecuencia de la situación del país, los filólogos y, más particularmente, los poetas cultivan una actitud espiritual idealista en que la existencia humana vuelve a plantearse como un problema fundamental. Así, pues, necesitando resolver cuestiones que superan la realidad cotidiana y tangible, los poetas abren camino a un nuevo concepto de la existencia, sea en lo ético, lo estético o lo religioso. En este proceso de serena o angustiada interiorización, y de un pliegue hacia el mundo de lo íntimo, Miguel de Unamuno se destaca particularmente por adentrarnos en su mundo mediante una poesía religiosa. Esto es, en un país de cultura cristiana muy arraigada, Unamuno parte de la religión para darnos a entender el propio sentido de la existencia.

Para contestar a esta pregunta nos apoyaremos en el *Rosario de sonetos*

líricos, obra poética en el que la religión aparece como el tema central. En efecto, valiéndose del *Antiguo Testamento* para despertar su espiritualidad, el poeta descubre su verdadera fe, redefiniendo entonces la religión.

Entonces, tras una definición personal de la poesía religiosa y una presentación de la vida y obra de Miguel de Unamuno, definiremos la crisis religiosa revelando su origen y su manifestación desde el punto de vista de la razón y de la conciencia. A consecuencia de esta crisis, hablaremos de la paradójica agonía que padece el poeta que, esperando desesperadamente solucionar dicha crisis, lucha a la vez desde la razón y desde la conciencia, uniendo las dos partes en la duda. En último lugar, hablaremos de la voluntad por divinizar el amor humano, llevando al poeta a crear su propio Dios mediante la palabra y la voz poética.

LA POESÍA RELIGIOSA

A la hora de definir la poesía religiosa, una serie de puntos comunes impiden separar los dos términos, como si toda la poesía fuera religiosa o, toda religión fuera poética. En la forma, por ejemplo, tanto la poesía como la religión pueden manifestarse por la vía oral, cantando o orando, o por la vía escrita, dibujando o escribiendo. En el fondo, la religión y la poesía se unen manifestando una infinidad de sentimientos, sea el amor, la indiferencia, la desesperanza, u otros sentimientos. Además, la religión se enlaza fácilmente con la poesía gracias a la raíz etimológica de “religare” que significa “atar”, sugiriendo la unión del hombre con la divinidad o sus orígenes. Esto es, uniéndose en una misma meta, tanto la poesía como la religión apaciguan las inquietudes del hombre respecto a sus orígenes, a la perfección de la naturaleza, a las fuerzas invisibles o a la conciencia de su impotencia.

No obstante, como si existieran tantas religiones como existen de hombres, o de obras poéticas, Miguel de Unamuno nos enseña que: “Cada cual define la

religión según la siente en sí más aún que según en los demás la observe, ni cabe definirla sino de un modo u otro de sentirla. [...] La religión, más que se define, se describe, y más que se describe, se siente”.

EL POETA Y SU OBRA

Nacido en Bilbao, el 29 de septiembre de 1864, Miguel de Unamuno Jugo crece en una España en plena crisis. En efecto, tras la revolución de 1868 y la proclamación de la primera república española en 1873, Miguel de Unamuno conoce a los diez años cumplidos la segunda guerra carlista. Emprendida por el nieto de don Carlos de Borbón en la región vasca del joven Unamuno, esta guerra se traduce por un enfrentamiento entre tradicionalistas carlistas y comerciantes liberales. De esta situación, terminada con la restauración de los Borbones en 1876, Miguel de Unamuno recoge en el alma el influjo de las dos Españas en lucha, o sea, la de un carlista y un liberal en perpetua discordia.

Entre 1880 y 1884, mientras estudia Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, Miguel de Unamuno sufre una primera crisis religiosa. En efecto, al entrar en el pensamiento filosófico de la época, el racionalismo liberal, nuestro estudiante experimenta una íntima discordia entre el catolicismo y el racionalismo, que lo lleva a abandonar las prácticas religiosas y a caer en una fe

acongojante, cercada de dudas.

No obstante, esta serie de discordias resultará ser el punto de arranque que lleva al poeta a adquirir, según su método combatiente, una gran cultura: de los clásicos griegos y latinos, la Biblia y la literatura, sean antiguos o modernos. Y, si señalamos una multitud de influencias, éstas son fundidas con el propio temperamento del hombre, pues, abarcando todas las formas literarias (novela, poesía, teatro, ensayo), Miguel de Unamuno manifiesta su propia personalidad y así expone su propia filosofía y su propia religión.

Entre sus obras poéticas, el *Rosario de sonetos líricos*, publicado en 1911 en Madrid, se compone de una serie de sonetos clásicos escritos en cinco meses: entre septiembre de 1910 y febrero de 1911.

Y como si a cada mes el poeta manifestara un determinado sentimiento, la obra se divide en cinco partes, remitiendo cada una de ellas a los lugares en los que fueron escritos. Así, la primera parte, titulada “Los sonetos de Bilbao” y escrita en la ciudad natal del poeta, consta de veinte y uno sonetos. La segunda

parte, “De vuelta en casa”, se compone de seis sonetos, y fueron escritos en el tren que iba de Bilbao a Salamanca. La tercera parte, titulada “En casa ya”, se compone de sesenta y uno sonetos, fechados todos en Salamanca excepto la subtitulada “Razón y fe”. La cuarta parte, “Asturias y León”, son seis sonetos que nos ofrecen el viaje desde Oviedo a Salamanca, pasando por León, Astorga y Zamora. Y por último, “De nuevo en casa”, son treinta y cuatro sonetos, escritos todos en Salamanca. Podemos destacar la perfecta simetría entre la segunda y cuarta parte que, compuestas cada una de seis sonetos, fueron escritas en el tren de regreso a Salamanca, ciudad que considera el poeta como su segunda patria. La primera y la quinta parte se unen de otro modo, pues, la una, escrita en Bilbao, se abre con el motivo de la crisis y, la otra, escrita en Salamanca, se cierre de alguna manera con el desenlace de la misma. La tercera parte, eje del conjunto de la obra, es la que mejor desarrolla la crisis del poeta, ya que en ella, el poeta nos lleva a la cumbre de su abismo, como prueba el número de sesenta y uno sonetos que imposibilita una perfecta división, reflejando así la imposibilidad de unir la razón con la fe, como veremos en seguida.

I. LA CRISIS RELIGIOSA

A lo largo de su vida, y, más concretamente, desde su entrada en la Universidad de Madrid, Miguel de Unamuno padece una serie de crisis que podemos calificar de religiosa. En efecto, al entrar en el conocimiento de la ciencia positivista, que definiremos más adelante, Miguel de Unamuno sufre una primera crisis que le conduce a abandonar temporalmente las prácticas religiosas. Más tarde, tras el nacimiento de un hijo hidrocefálico, Raimundo, y, preocupándose entonces por el sentido de la vida, Unamuno experimenta una segunda crisis que nunca terminará. De hecho, esta segunda crisis resultará el punto de partida de una serie de preocupaciones mucho más metafísicas que la primera. Pues, al poco de la muerte de Raimundo, se enfrenta a la propia muerte, sufriendo una angina del pecho. De este roce con la propia muerte, Miguel de Unamuno experimentará un temor, tanto físico como espiritual, a la muerte, llevándolo a buscar constantemente un medio de salvación.

1.1. El temor a la muerte espiritual y corporal

A raíz del nacimiento de su hijo Raimundo, como acabamos de apuntar Miguel de Unamuno se hunde en una acongojante preocupación por el sentido de la vida. Pues, más que la muerte misma, lo que más le aterroriza es la desaparición de la conciencia, ya que, sin ella, el hombre pierde su razón de ser, o sea, la finalidad de su existir, como muestra el soneto titulado “Puesta del sol”. En este soneto, el yo poético, como hombre de carne y hueso, se dirige a nosotros, lectores, revelándonos el temor universal.

¿Sabéis cuál es el más fiero tormento?

Es el de un orador volverse mudo;

el de un pintor, supremo en el desnudo,

temblón de mano; perder el talento

ante los necios, y es en el momento

en que el combate trábase más rudo
sólo hallarse, sin lanza y sin escudo,
llenando al enemigo de contento.

Verse envuelto en las nubes del ocaso
en que al fin nuestro sol desaparece
es peor que morir. ¡Terrible paso

sentir que nuestra mente desfallece!

¿Nuestro pecado es tan horrendo acaso
que así el martirio de Luzbel merece?

Desde el primer verso, y a través de una falsa pregunta que dirige a nosotros, lectores de carne y hueso, el yo poético universaliza su propio tormento, como implica la ausencia de complemento de objeto indirecto del sustantivo “tormento” (verso 1). Y, este tormento no sólo resulta universal, sino también

muy doloroso, como muestra el empleo del adjetivo “fiero”, intensificado por el adverbio “más” (verso 1). Esto es, universalizando el tormento, que revela ser muy doloroso, el yo poético despierta en los lectores inquietud y curiosidad. Atraída la atención de los lectores, el yo poético empieza por dar, a modo de ejemplo, la manifestación de este dolor en unos artistas : “un orador” (verso 2) y “un pintor” (verso 3), quedándose mudo el uno, y, con las manos temblorosas el otro. Esto es, el yo poético origina el mayor tormento del hombre en la pérdida del talento, sea éste oral o escrito. Pues, sin talento, el hombre no puede afirmar su personalidad, ni dejar huellas de su ser en el mundo terrestre. En efecto, figurándose la vida como un “combate” (verso 6), el yo poético alegoriza el talento en un arma con el que el artista pueda luchar contra la propia vida. De modo que, sin medio para luchar o defenderse, como muestra el empleo de los sustantivos “lanza” y “escudo” puestos en la forma negativa (verso 7), la pérdida del talento se relaciona fácilmente con la muerte. Pues, reduciéndose el único arma en la presencia física, como muestra el empleo del adverbio “sólo” y del verbo “hallarse” (verso 7), que, quedando al modo infinitivo, pone de manifiesto

la pasividad del hombre, el artista resulta condenado a morir.

Inmediatamente, incluyéndose entre nosotros, lectores de carne y hueso, como muestra el empleo del pronombre personal “se” (verso 9) y el pronombre adjetivo “nuestro” (versos 10, 12 y 13), el yo poético universaliza el dolor íntimo que, ya no se define por la pérdida del talento, sino por la aniquilación de la propia conciencia, como sugiere el sustantivo “sol” que introduce el verbo “desaparece[r]” (verso 10) y el sustantivo “mente” que introduce el verbo “desfallece[r]” (verso 12). En efecto, más que la muerte misma, como muestra el empleo del adjetivo comparativo “peor” que introduce el verbo “[morir]” (verso 11), el yo poético teme la desaparición de la conciencia. E, intensificando el dolor que implica esta desaparición, el yo poético describe la pérdida de la conciencia mediante los sentidos, como muestra el empleo del verbo “ver” (verso 9), generalizado a través del verbo “sentir” (verso 12). Este paso de la conciencia viva a la muerte se dificulta aún más con el encabalgamiento de los versos 11 y 12 que, introduciendo el verbo “sentir”, dan la sensación de una verdadera muerte de la conciencia, como si el yo poético estuviera realmente muriéndose.

Finalmente, como hombre de carne y hueso, el yo poético deja en estado reflexivo a sus oyentes preguntándoles cuál fue el pecado del hombre para merecer tan gran “martirio” (verso 14). Pues, aludiendo al demonio Luzbel, quien, por desobedecer a Dios, sufre eternamente, el yo poético culpa a todos los hombres de carne y hueso, por haber traído en la tierra la muerte, pecando.

No obstante, al sufrir una angina del pecho que le hace despertar en medio de la noche, Miguel de Unamuno no tarda en temer igualmente la aniquilación del cuerpo de carne y hueso. De ahí, imaginándose que la muerte le acecha, el poeta experimenta una verdadera tensión entre el cuerpo y la conciencia, como muestra el soneto titulado “Aprensiones”. En efecto, este desgarramiento entre el cuerpo y el alma se destaca a través de la forma dialogal que pone en desacuerdo un yo poético carnal, que se queja de dolores físicos, y un yo poético espiritual, que se queja de dolores espirituales.

-¡Me duele el corazón! - ¿Pero le tienes?

- Sólo sé que me duele... - Por carencia.

- Puede ser, mas lo siento.. -¡Sí, en las sienas!

- ¡Bien, sufriré en silencio y con paciencia!

- Mira, pues que a razones no te avienes,

ni caso haces alguno de la ciencia,

para que ya los oídos no me llenes

con tu queja, oye un caso, es tu dolencia.

“Nada me duele más que aquella mano

que perdiera”, me dice un pobre amigo

a quien se la amputaron... ¡ilusiones!,

¡dolerle el miembro que le falta!, vano

fruto del cavilar que es su castigo;

¡así son las humanas aprensiones!

Desde el principio del diálogo, notamos la tensión y la discordia entre los dos interlocutores, o sea el yo que es el hombre de carne y hueso, y el yo que es la conciencia del mismo hombre, ya que, mientras el primero se queja de dolores físicos, el segundo ironiza las mismas quejas, como si no las creyera reales. Así, cuando el yo carnal localiza su dolor al “corazón” (verso 1), el yo espiritual pone en duda la realidad del mismo cuerpo, como muestra el empleo del verbo “tener” que, puesto entre puntos de admiración, ironiza la realidad del cuerpo (verso 1). Por su parte, el yo carnal no contradice la irrealidad del cuerpo, pero, sí, afirma sentir el dolor al pecho, como muestra el empleo del adverbio “sólo” que introduce los verbos “saber” y “doler” (verso 2). Dicho de otro modo, al mismo tiempo que confiesa no saber si el cuerpo es o no real, el yo carnal afirma sentir el dolor físico. Frente a la ignorancia del yo carnal, el yo espiritual intenta darle a entender la imposible sensación de dolor físico. Pues, al ser el dolor una sensación abstracta, esto es, al no ser materia, como muestra la justificación “por [la] carencia” (verso 2), el yo espiritual demuestra al yo carnal la imposibilidad

de sentir el dolor, confesando así implícitamente sentir el dolor. Es decir, al mismo tiempo que niega la corporalidad del dolor, el yo espiritual confiesa sufrir esta misma inmaterialidad, o sea la ausencia de su propia existencia. Frente a la creencia del yo espiritual, el yo carnal parece cada vez más dubitativo, como implica la locución “puede ser” (verso 3). Pero, inmediatamente, como si al tiempo que hablara estuviera padeciendo físicamente, este mismo yo carnal es también cada vez más firme en cuanto a su dolor, como muestra el empleo del verbo “sentir” (verso 3). Esto es, al tiempo que cree posible el sufrimiento por ausencia de cuerpo, el yo carnal afirma el sufrimiento corporal. Esta mutua incompreensión en cuanto a la definición del sufrimiento, no hace sino acrecentar una tensión presente desde el principio, llevando a los interlocutores a impacientarse, como muestra el tono admirativo de los versos 3 y 4, así como la decisión del yo carnal por sufrir “en silencio y con paciencia”.

De repente, como si temiera el alejamiento, y por lo tanto, la ausencia del yo carnal, el yo espiritual toma una actitud conciliadora, cambiando el tono de voz (verso 5). No obstante, pretextando el cansancio y la inapetencia en oír las

quejas del yo carnal (verso 7), el yo espiritual también adopta una actitud amenazadora, como muestra el empleo del verbo “llenar” referido a los oídos. En estas condiciones, el yo espiritual manda al yo carnal que le escuche, no con la razón, sino con el corazón, como si ahora reconociera el posible sentir del yo carnal, esto es, como si creyera posible el dolor del cuerpo. Y, es que, los papeles parecen invertidos, pues, al amenazar al yo carnal no “[llenarle los oídos]” (verso 7), el yo espiritual se otorga, de alguna manera, una corporeidad, mientras que, avisando al yo carnal que escuche con el corazón, admite que éste sienta el dolor. Incluso al mandar al yo carnal “[no hacer caso] de la ciencia” (verso 6), el yo espiritual confiesa implícitamente conocer la misma.

Inmediatamente, afirmando el imposible sufrimiento físico del yo carnal, el yo espiritual da por ejemplo el caso de un sufrimiento que asimila al del yo carnal, como muestra el empleo del pronombre posesivo “tu [dolencia]” (verso 8). Pero, esta vez, la ausencia de sufrimiento del yo carnal no se origina en la inconsciencia del dolor, pues, acaba de concederle una conciencia, sino en la corporalidad del mismo, como muestra la irónica alusión al dolor de un miembro

ausente (verso 12). Dicho de otra manera, como si el yo carnal se hubiera vuelto conciencia incorporeal, mientras que el yo espiritual se expresa como un razonador carnal, éste origina el sufrimiento en la misma corporeidad, siendo el cuerpo lo único real.

En estas circunstancias, es decir, tras admitir la existencia del dolor tanto por la presencia de la corporeidad como por la ausencia de la misma, el yo espiritual termina culpando al yo carnal por originar el sufrimiento mediante la razón, como muestra el empleo de la nominativa causal : “fruto del cavilar” (verso 13).

Paradójicamente, calificando este supuesto dolor, razonado y generado por el yo carnal mediante los atributos “ilusiones” (verso 11) y “aprensiones”, el yo espiritual se culpa igualmente de generar tales dolores, ya que las dichas ilusiones y aprensiones son frutos de la conciencia, y ya no de la razón. Esto es, tanto el yo carnal como el yo espiritual son, cada uno a su manera, generadores del sufrimiento humano.

De modo que, sufriendo tanto el alma como el cuerpo, el poeta decide partir del cuerpo de carne y hueso, ya que es lo único del que sabe que existe realmente,

salvando así el alma al que está unido.

2.2. La sumisión a la razón y la racionalización de la fe

Aunque Miguel de Unamuno padezca la crisis que acabamos de definir a principios del siglo veinte, ésta brota de otra, sufrida dos décadas anteriores al siglo veinte, y más concretamente, durante los años estudiantiles. En efecto, mientras cursa la carrera en la universidad madrileña, Miguel de Unamuno recibe la influencia de los grandes pensadores europeos de la época, los cuales se basaban en la ciencia positivista. Fascinado rápidamente por el razonamiento de dichos científicos, el joven Miguel abandona temporalmente su creencia religiosa a favor de una creencia razonadora. Pero llegado a edad madura, y ahora nos referimos a la época de escritura del *Rosario de sonetos líricos*, el poeta reconoce las repercusiones de aquel conocimiento científicos, como muestra el soneto titulado “¡Felix culpa!”. En efecto, este soneto que es la respuesta al soneto titulado “Puesta del sol”, el yo poético, como hombre de carne y hueso, se inspira de la

historia bíblica del *Antiguo Testamento* para confesar a la conciencia su gran pecado, esto es, su sumisión a la razón.

De fruta henchido el árbol de la vida
yérguese enfrente al árbol de la ciencia
lleno de flores de aromosa esencia
por Dios a nuestros padres prohibida.

Mas el provecho por el goce olvida
la mujer, y abusando de inocencia
al hombre da –¡feliz desobediencia!–
flor de saber que a más saber convida.

Desde entonces el pago del tributo
de nuestra muerte es de la vida el quicio;
envuelta el alma en el cristianismo luto

rendimos a desgana el sacrificio
de la virtud para coger su fruto,
¡mientras florece perfumado el vicio!

Empezando por describir los dos árboles, como si estuviera mirándolos uno a otro, el primero siendo el “árbol de la vida”, ofrecido por Dios a los hombres, y el segundo, el “árbol de la ciencia”, prohibido a los mismos por Dios, el yo poético otorga más poder al primero por dar un fruto “henchido” (verso 1), y por lo tanto, un fruto que sacia al hombre. Además, este “árbol de la vida”, altísimo, parece dominar el “árbol de la ciencia”, como muestra el empleo del verbo “erguir” (verso 2), acentuado en la primera vocal: “yérguese” (verso 2). Pero, mirando luego el “árbol de la ciencia”, el yo poético no esconde su admiración por este pequeño árbol, que, si no da una fruta henchida, se revela “lleno de flores de aromosa esencia” (verso 3). En efecto, como si al mirar el árbol de la ciencia, se hubiera quedado subyugado por su belleza, el yo poético detalla

meticulosamente lo que genera este árbol. Primero, el árbol de la ciencia da, más que una especie, muchas especies de flores, despertando así el apetito de los que lo miran. A esta variedad de flores se añade la diversidad de colores, supuesta por la misma variedad. Y, finalmente, como dando un gusto previo a los tentados, las flores desprenden un olor perfumado de “aromosa esencia” (verso 3). En otros términos, a través de la comparación de los dos árboles, el yo poético deja ya entendido su fascinación por el árbol de la ciencia, o sea, por la razón, y, esto, aunque reconozca desobedecer a Dios, como muestra la alusión a la prohibición de probar del árbol de la ciencia (verso 4).

En efecto, asimilando dicha desobediencia a Dios con la historia evangélica de Adán y Eva, quienes, probando igualmente del árbol prohibido llevaron a los hombres a trabajar por el progreso del mundo, y a las mujeres, a dar luz en el dolor, el yo poético reconoce la gravedad de su pecado. Incluso, el pecado procedente del árbol de la ciencia parece mucho más peligroso que el pecado original, ya que, al dar “flor de saber que a más saber convida” (verso 8), es decir, al seducir eternamente al que prueba una sola vez, el pecado se reitera

indefinidamente, resultando así fuertemente castigado. Pese a esto, el yo poético disimula difícilmente su feliz sometimiento, ya que, mientras alude al engaño de la ciencia, que “abusando de [la] inocencia [del] hombre” (versos 6 y 7) somete a éste a pecar eternamente, el yo poético exclama, entre guiones, su “-¡feliz desobediencia!-” (verso 7), como si no pudiera controlar su afán de conocimiento. También, al exclamar su felicidad tras el verbo “dar” (verso 7), el yo poético rompe el sentido de “abus[o]” del conjunto del cuarteto para dar en el verso siguiente un tono de felicidad, en el que la ciencia no esfuerza en nada al hombre sino que convida a saber. En otros términos, al mismo tiempo que confiesa la sumisión a la engañosa ciencia, el yo poético expresa el pleno gozo de la misma.

De repente, como si acabara de tomar conciencia de las consecuencias de su pecado, el yo poético, que recordémoslo no es sino el hombre de carne y hueso, se arrepiente. Pues, tal como científico, no sólo pierde la fe en Dios, como muestra la alusión al “cristiano luto” (verso 11) que implica la total pérdida de fe, sino que, condenado a pagar por su traición a Dios, debe resignarse a morir, como muestra

el empleo del “tributo” que introduce la muerte (verso 9). Esto es, al llevar la ciencia a la muerte, ya que, privando de fe, también priva de la creencia en la resurrección del hombre, el yo poético se arrepiente.

Esta negación en querer morir lleva al yo poético en seguir alimentándose del fruto del árbol de la vida, esperando así recobrar la fe perdida. Así que, abandonando “a desgana” (verso 12) la ciencia, como sugiere el empleo del verbo “rendi[r]” que introduce el “sacrificio” (verso 12), el yo poético coge el fruto del árbol de la vida. Paradójicamente, al emplear el verbo “florecer” para remitir a la flor del árbol de la ciencia, verbo que implica un presente e inacabable crecimiento (verso 14), el yo poético otorga más fuerza al árbol de la ciencia, que, no, al árbol de la vida, como si siguiera sometido a la ciencia. De hecho, al terminar el soneto por una exclamación, susurrada con vicio, el yo poético da a entender que, aunque cogiera todos los frutos del árbol de la vida, éstos no podrán nunca aniquilar las flores que en él están creciendo.

No obstante, a raíz de su angina de pecho, el poeta se preocupa mucho más por

la aniquilación del cuerpo que por su pecado. Y, siguiendo su vocación intelectual al que se halla sumiso, intenta salvarse de la muerte mediante uso del concepto objetivista, esto es, reduciendo todo lo existente, incluso la fe, a simples objetos. Pues, polarizando todo el universo, incluso a Dios, entorno a su yo, el poeta intenta dominar intelectualmente la realidad exterior para controlar todo tal como Dios. Pero, muy pronto se da cuenta de que no puede controlar lo que no está a su alcance, como muestra el soneto titulado “Irrequietum cor”:

Recio Jesús ibero, el de Teresa,

Tú que en la más recóndita morada

del alma mueres, cumple la promesa

que entre abrazos de fe diste a la amada.

Gozó dolor sabroso, Quijotesa

a lo divino, que dejó asentada

nuestra España inmortal, cuya es la empresa.

□sólamente existe lo eterno; ¡Dios o nada!□

Si Él se hizo hombre para hacernos dioses,

mortal para librarnos de la muerte,

¿qué mucho, osado corazón, que así oses

romper los grillos de la humana suerte

y que en la negra vida no reposes

bregando sin cesar por poseerte?

Rogando a Jesús Cristo que □ "cumple la promesa"de resurrección del hombre (verso 3), el yo poético, como conciencia del hombre, se dirige directamente a Cristo, como si estuviera con Él. En efecto, atribuyéndole una serie de rasgos humanos, el yo poético posibilita esta proximidad con Cristo. Así que, humanizándolo, el yo poético le confiere un aspecto físico imponente, como muestra el empleo del adjetivo □ "recio"(verso 1), también sitúa espacialmente su

lugar de nacimiento, como muestra el empleo del sustantivo □ "ibero"(verso 1), y, finalmente, nombrando a su madre □ "Teresa"(verso 1), el yo poético confirma la realidad humana de Cristo. Paradójicamente, al tiempo que acerca a Cristo de él a través de la humanización, el yo poético también lo aleja confesando su misteriosa □ "morada" como muestra el empleo del adjetivo □ "recóndita" (verso 2). De este modo, y por mucho que humanice a Cristo, el yo poético no puede comunicar directamente con Éste. En realidad, esta impenetrable morada resulta ser el cuerpo mismo del hombre o, mejor dicho, su razón, que, con tanto racionalizar la fe para poseerla, la deja morir, como implica la alusión a la muerte de Cristo en el alma (verso 3). En este lugar impenetrable por el yo poético, es decir, en el alma, es donde se muere la fe, confesando así la propia incredulidad. En otros términos, dependiendo la fe en Dios del hombre de carne y hueso, o, mejor dicho, de la razón, el yo poético, como conciencia del mismo, tampoco puede tener fe.

Dirigiéndose entonces al hombre de carne y hueso con el fin de convencerle en abandonar la razón, el yo poético humaniza el dolor padecido por Cristo, incluso,

le da un sabor agradable, como muestra el empleo del adjetivo □ "sabroso" introducido por el verbo "gozar" (verso 5). Pues, endulzando así el dolor, el yo poético espera quitar en el hombre el miedo por sufrir, como supone el abandono de la razón a favor de la fe. Paradójicamente, siguiendo humanizando el dolor de Cristo, el yo poético ridiculiza el mismo dolor, y por lo tanto, la misma figura de Cristo, como si él mismo ya no tuviera fe. En efecto, al asimilar el dolor padecido por Cristo con los pintorescos golpes que padeció el personaje cervantino, Don Quijote de la Mancha (versos 5 y 6), el yo poético desdramatiza el dolor, incluso le quita veracidad, anulando igualmente la realidad de Cristo. De repente, como si el humanizar a Cristo hubiera terminado de confirmarle su incredulidad, el yo poético acaba acusando al propio Cristo por haber □ "dejado" otro ser humano, en este caso, el rey Felipe II, □ "asentar" la autoridad tanto religiosa como estatal (verso 6). Esto es, como si en el fondo hubiera querido creer en la divinidad, el yo poético expresa la inutilidad de humanizar a Cristo, ya que, éste ni siquiera llega a tener el poder terrestre. En estas circunstancias, el incrédulo yo poético basa la fe, ya no en Dios, o en cualquier otra divinidad, sino en el obrar mismo, como

muestra el empleo del sustantivo □ "empresa"(verso 7). Pues, calificando la tierra Madre mediante el adjetivo □ "inmortal"(verso 7), el yo poético afirma el posible alcance de la eternidad a través de la obra. Paradójicamente, al definir □ "lo eterno" por □ "¡Dios o nada!"(verso 8), el yo poético vuelve a afirmar la existencia de Dios, y por lo tanto, su deseo de creer en Él. Pues, siendo eterno □ "o Dios, o la nada", el yo poético, que se niega a morir, hace ineluctable la creencia en Dios.

Inmediatamente, el yo poético vuelve a razonar al hombre de carne y hueso, justificando la humanización de Cristo por la salvación de los hombres. En efecto, aludiendo a la obra de Cristo, como muestra el empleo reiterado del verbo □ "hacer"(verso 9), el yo poético certifica la divinidad de Cristo. Y, resultando ahora doblemente divino, Cristo no sólo obró para humanizarse, como muestra el empleo del sustantivo □ "hombre"introducido por el ya citado verbo □ "hacer;" sino que también obró para divinizar a los hombres, como muestra el empleo del sustantivo □ "dioses" introducido por otro verbo □ "haer". Y a través de esta última obra, el yo poético confiere aún más poder a Cristo por implicar a toda la humanidad, como muestra el empleo del plural de este mismo sustantivo

□ "dioses"(verso 9). Además de dar prueba de su infinita fuerza divina, el yo poético también da prueba de su humilde caridad. Pues, Cristo sacrificó su divinidad, al hacerse □ "mortal" para divinizar a los hombres, es decir, para inmortalizarles, como muestra el empleo del sustantivo □ "muerte" anulado el sentido por el verbo □ "liber[ar]nos" que lo introduce (verso 10).

Resultando infinitamente poderoso y caritativo, el yo poético, convencido de la divinidad de Cristo hombre, termina expresando su indignación al hombre de carne y hueso que, racionalizando a Dios, quiso dominarlo todo, como muestra el empleo del verbo □ "poseer" (verso 14). La indignación del yo poético se manifiesta a través de la reiteración del verbo □ "osar"(verso 11) que, sugiere el intenso empeño del hombre por poseerlo todo tal como Dios.

No obstante, y a pesar de su esfuerzo, el poeta fracasa en su afán por poseer lo divino. Pues, como razonador, el poeta se da cuenta de que no puede probar por la razón, la verdad de la fe. Esto es, el hombre no puede dominar intelectualmente a un ser divino, precisamente por estar éste fuera de su

conocimiento. Desde entonces, el poeta cobra odio a la ciencia por creerla responsable de la pérdida de su fe, la cual seguirá evocando para, de alguna manera, recobrarla.

1.3. La resignación y la resistencia

Consciente de necesitar de la fe para salvarse de la muerte, fe que, recordamos, perdió al racionalizarla, Miguel de Unamuno gira hacia el pasado, y, más concretamente, hacia la mocedad, buscando en el recuerdo un consuelo a su pérdida. En efecto, a través del recuerdo, el poeta busca revivir una época en la que tenía fe, salvándose así de la muerte. Sin embargo, su vana búsqueda no le conduce sino a la propia conciencia con la que espera fundirse, como muestra el soneto titulado " Mi vieja cama", escrito durante una estancia en su ciudad natal.

Vuelvo a acostarme en ti, mi amiga cama,

que abrigaste mis noches siendo mozo

y tu tibieza un recogido gozo
por todos mis sentidos desparrama.

En sueños hoy reanudo en ti la trama
de los viejos recuerdos trozo a trozo
de cuando aun sin apuntarme el bozo
era mi pena ya conquistar fama.

Y luego en ti..., mas calla y enmudece;
la cama ha de ser velo y ser escudo,
la más santa memoria se envilece

si no es guardada por un pecho mudo;
y puesta a luz cruda no florece;
¡oh, si muriese en ti, también desnudo!

Volviendo a acostarse en la cama de la infancia, alegorizada ésta en una “amiga” (verso 1), el yo poético entabla una conversación con la misma al tiempo que reanuda con los recuerdos. En efecto, como si la amiga cama fuera el motor que permitiera el traslado físico y mental hacia el tiempo de la infancia, el yo poético se dirige a ésta comentándole este retorno. Pues, la cama, al “abrig[ar]” los recuerdos (verso 2), e incluso, al “desparrama[r]las” (verso 4), resulta activa transmisora de los mismos. Así que, como si estuviera recibiendo los recuerdos guardados, el yo poético asegura a la amiga cama el recuerdo mental de las pasadas noches, como muestra el empleo del verbo “volver” conjugado en el presente, y, gramaticalmente, unido a los recuerdos “abrigados” por la cama. Enseguida, o sea, tan pronto como empieza a calentarse por la “tibieza” de la cama (verso 4), el yo poético también manifiesta su retorno físico, como muestra la alusión a los “sentidos” (verso 4), provocados por la acción presente de la cama, que “desparrama”. Dicho de otro modo, como si estuviera en trance entre los recuerdos y la realidad, el yo poético expresa su retorno, tanto físico como mental, a la infancia. Esta sensación de verdadero retorno se verifica igualmente

a través de la unión, por la conjunción de coordinación “y” (verso 3), del tiempo pasado con el presente, unión que hace indiferente el presente de la realidad, del pasado de los recuerdos.

A medio dormido, y conseguido el total retorno a la infancia, el yo poético se rememora íntima y mentalmente “los viejos recuerdos trozo a trozo” (verso 6), buscando así la fe. Pero, por mucho que remonta la “trama” de los recuerdos, el yo poético no halla sino el deseo ya de “conquistar fama” (verso 8). Pues, desde muy joven, como implica la ausencia del “bozo” (verso 7), el yo poético ansiaba racionalizarlo todo, perdiendo sin saberlo la fe. Llegando a esta desesperada conclusión, el yo poético se resigna, dejando aquella trama de los recuerdos.

De repente, como si en el fondo del abismo se le apareciera una luz, esto es, el recuerdo de un momento de fe, el yo poético entabla ahora un diálogo con esta luz que no es sino su propia conciencia. Y, queriendo igualmente revivir este recuerdo, marcada la rememoración por el empleo de los puntos suspensivos, el yo poético se interrumpe en su propio retorno mental, como muestra el empleo de los verbos “callar” y “enmudecer”, conjugados en el modo imperativo (verso 9).

En realidad, es como si, durante la íntima rememoración, el yo poético se hubiera transfigurado en la misma conciencia. De modo que, hablando ahora como conciencia, y queriendo guardar escondida ésta su propia existencia, el yo poético asimila el cuerpo de carne y hueso a la cama. Es decir, igual que la cama “abriga” los recuerdos del hombre, el cuerpo de carne y hueso desempeña el papel de protector, como muestra el empleo de los sustantivos “velo” y “escudo” (verso 10). Y, si el cuerpo no “desparrama”, igual que la cama, los recuerdos, es que no le pertenece despertar recuerdos ni sentimientos, sino, al contrario, callarlos y esconderlos, como muestra el empleo del participio “mudo”, referido al “pecho” (verso 12). En definitiva, transfigurado en la propia conciencia, el yo poético justifica su necesaria existencia en el cuerpo del hombre por ser éste un “abrigo” que le protege del mundo exterior.

Y, aclarando este necesario velo corporal, el yo poético alude a la peligrosa e inútil rememoración de su existencia, pues, el mundo exterior “envilece” (verso 11) por más pura que sea ella, como muestra el empleo del sustantivo “santa” (verso 11). Paradójicamente, y aludiendo a su inmadurez, el yo poético justifica

este mismo velo corporal por su necesario envejecimiento, como muestra el empleo del verbo “florece[r]” (verso 13). Esto es, prolongándose en paradójicas justificaciones, ya que, alude tanto al peligroso envejecimiento como a su necesario tiempo para envejecer, el yo poético, todavía transfigurado en conciencia, parece convencerse de la necesaria reencarnación.

Resignado entonces a desempeñar su papel de mudo protector, el yo poético vuelve a encarnarse. Pero, consciente ahora de la pureza de la conciencia, el yo poético acaba exaltando su ansia por unirse a ella, dándose esta unión en la muerte, como muestra el empleo del verbo “morir” (verso 14). Esto es, transfigurándose, el yo poético descubre, ya no la inocente fe católica, sino la pureza de la propia conciencia. De ahí, el ansia de morir físicamente, entendiendo por la muerte la entrega corporal a la conciencia pura, para, así, salvarse de la muerte.

Resignado, entonces, a no encontrar la fe, y a pervivir en el cuerpo de carne y hueso, el poeta sigue anhelando alcanzar la inmortalidad. Pero, como

razonador, ahora niega resignarse muriendo, como muestra el soneto titulado “Irresignación” . En efecto, a lo largo del soneto, el yo poético, habla desde la razón a la que se halla sumiso y, negándose a morir como lo postulan los científicos, se propone de aquí en adelante resistir, esto es, luchar contra la propia razón.

No me resignaré, no, que mi lote
bregar es sin espera de victoria
y sucumbir en busca de la gloria
de palizas cual las de Don Quijote.

Mientras mi terco anhelo no se agote
defenderé aun la absurda, la ilusoria
creencia que da la vida, y no a la noria
del saber triste con esclavo trote

regar haré. Que esa agua de la ciencia
al ánimo nos mete cual calambre
la desesperación, pues la creencia

vital borrando, nos amarga el hambre
de no morir y seca la existencia

desenterrando su inmortal raigambre.

Animándose a sí mismo, el yo poético afirma su "irresignación", como muestra la repetición del adverbio "no" que encierra el verbo "resignar" (verso 1). En efecto, aunque hable como razonador todavía pasivo y resignado, el yo poético decide de aquí en adelante luchar, como implica el empleo del futuro: "no me resignaré" (verso 1), "defenderé" (verso 6), "regar haré" (verso 9). Y, si la resignación supone la pasividad del hombre, la "irresignación" implica la lucha, como muestra el empleo del verbo "bregar" (verso 2). Así que, preparándose a seguir tal actitud, el yo poético empieza por aludir a lo difícil que resultará la

lucha ya que su propio ser se halla dividido en dos partes, como sugiere el sustantivo □ "lote"(verso 1). De hecho, esta división en una parte razonadora y otra, creyente, no sólo dificulta la lucha, sino que imposibilita la □ "victoria" (verso 2). No obstante, y aunque reconozca el evidente fracaso de su resistencia, el yo poético mantiene su decisión por no resignarse, disponiéndose a sufrir físicamente, como muestra la comparación con las múltiples □ "palizas" que padeció el personaje cervantino, Don Quijote de la Mancha (verso 4). Incluso, está dispuesto a morir de las tantas palizas, como muestra el empleo del verbo □ "sucumbir"(verso 3). Esto es, afirmando su resistencia a la muerte postulada por los científicos, el yo poético se dispone a emprender una insuperable lucha, que, paradójicamente, al implicar el dolor físico y la muerte, también traduce la resignación.

De repente, como si esta idea del sufrimiento físico y de la muerte le hiciera reflexionar, el yo poético da un límite temporal a la lucha, como muestra el empleo del adverbio □ "mientras" (verso 5) que simultanea la lucha con su presente anhelo por creer en la vida eterna, reflejando así implícitamente su

esperanza en resignarse algún día. En realidad, el yo poético empieza a dudar ya de la eficacia de tal actitud, pues, si en un principio se animaba a □ "bregar" (verso 2), ahora sólo se □ "defiende"(verso 6). En efecto, el yo poético parece no creer ya en la inmortalidad, calificando su □ "terco anhelo" de □ "absurda, [e] ilusoria" (versos 5 y 6). Pero, enseguida, al comparar la creencia en la vida eterna con la creencia en la ciencia (versos 7 y 8), calificando esta última de □ "triste por reducir al hombre en □ "esclavo" el yo poético vuelve a negar la actitud sumisa y resignada de los científicos, como muestra la negación del sustantivo □ "noria" (verso 7) que introduce el verbo □ "saber"(verso 8). Paradójicamente, es decir, al mismo tiempo que niegue someterse a la ciencia, el yo poético también confiesa su creencia en dicha ciencia, como supone el empleo del verbo □ "regar"(verso 9), que, puesto en encabalgamiento al principio del terceto, anula la misma negación a la sumisión. Esto es, como si creyera en la razón y no en la fe católica, el yo poético origina su □ "irresignación" en la voluntad por creer, y no en la creencia misma.

Pero, aunque quisiera creer, el yo poético vuelve a traicionar su presente

resignación. Pues, originando el impulso de su voluntaria resistencia en la □ "desesperación" (verso 11), el yo poético vuelve a confesar su resignación. Y es que esta desesperación, al brotar de la sumisión a la ciencia, resulta a la vez fuente de destrucción como de fuerza. Esto es, si por una parte, la desesperanza impulsa a los científicos a emprender la lucha por la vida eterna, por otra parte, la misma desesperanza destruye quitando la fe en la vida eterna. E, incluyéndose entre los que siguen sumisos a la ciencia, como muestra el empleo del pronombre □ "nos"(verso 10), el yo poético confiesa no tener fe. Además, su pasividad, o sea, su resignación, es actual, como muestra el empleo del verbo □ "meter"(verso 10) que, conjugado en el presente, pone de manifiesto la actividad de la ciencia frente a la pasividad de los hombres.

Resignado entonces, el yo poético culpa la ciencia, como para absolverse de toda responsabilidad. Y como si, al tiempo que hablara, estuviera resignándose, o sea, como si estuviera perdiendo totalmente fe en la vida eterna, el yo poético pone de manifiesto el efecto negativo de la ciencia, como muestra el empleo del verbo □ "borrar"que, conjugado en el gerundio, contribuye a anular

constante y progresivamente □ "la creencia vital"(versos 11 y 12). Además, la ciencia, alegorizada en una fuente, resulta mucho más potente que la fe, ya que, su □"agua" (verso 9) □ "seca"la propia existencia (verso 13). Esto es, sometiendo a los hombres a beber de su fuente para vivir, la ciencia mata de sed privando a los mismos de la fe. Sumiso, entonces, el yo poético da por inmortal la creencia en la ciencia otorgándole solidez, como muestra el empleo del sustantivo □"raigambre" que califica de □ "inmortal", como si se resignara en creer en la inmortalidad de la ciencia.

II. LA PARADÓJICA AGONÍA

Desgarrado entonces entre el ansia por creer en la religión católica y la ineluctable creencia en la ciencia, el poeta emprende una lucha que podemos calificar de agónica. Y, por agonía, no hay que entender el que se prepara a morir, sino, al contrario, el que se prepara a vivir, luchando. Podemos recordar a este efecto que, en la acepción prístina, el término □ "agonizar" es □ "agonitzomai" el cual significa concurrir a los juegos públicos de destreza corporal, o sea, luchar ; de ahí, el término □ "agonista" el que lucha en los juegos, el atleta ; y □ "agonía", la lucha en los juegos, la inquietud, la ansiedad, la angustia, la congoja.

2.1. La lucha desde la razón y desde la conciencia

Necesitando de la fe para inmortalizar el alma, el poeta, incrédulo desde su sometimiento a la razón, hace de la constante lucha la única actitud garante del

alcance de la inmortalidad, como muestra el soneto titulado "La manifestación antiliberal". En efecto, en este soneto, el razonador que encabeza a un grupo de espiritualistas como si tuviera fe, avisa a los mismos del peligro de la ciencia, y les anima a luchar constantemente contra la pérdida de la fe.

Válanos el Señor y nos socorra
ante esta energuménica avalancha,
¿y quién los ilumina y los engancha?,
que ya no es la paloma, es una zorra.

Ni eso tampoco es cruz, es cachiporra
que rompiendo cabezas las ensancha
y en bautismo de sangre así las mancha;
ni evangelio eso es, sino camorra.

Benditos, sí, los mansos, pues la tierra

poseen y de paz son sus abrazos;

¿pero quién aquí abajo sólo encierra

el largo anhelo preso en cortos lazos?

Padece el cielo fuerza y de la guerra

la gloria conquistarlo es a cristazos.

Dirigiéndose a un grupo de espiritualistas entre los que se incluye, el yo poético atrae la atención de sus oyentes rogando, en voz de todos ellos, la protección y ayuda de Dios, como muestra el empleo de los verbos □ "valer" y □ "socorrer" que introducen al □ "Señor" (verso 1). Y, enfrentando a los espiritualistas con los científicos mediante el empleo de la preposición □ "ante"(verso 2) el apoyo de Dios queda inmediatamente justificado. En efecto, los científicos representan un peligro no sólo por su violencia mental, como supone el empleo del adjetivo □ "energuménica" sino también por su incalculable abundancia, como implica el sustantivo □ "avalancha"(verso 2). No obstante, para animar a los espiritualistas a

resistir a aquéllos, el yo poético equilibra los dos partidos, sometiendo a los científicos a un ser divino, □ [“quien] los ilumina y los engancha” (verso 3). Así sumisos, los científicos necesitan tanto la protección y ayuda de su dios como los espiritualistas. Paradójicamente, al emplear la alegoría de la □ “paloma” para encarnar la divinidad de los espiritualistas, y, la alegoría de la □ “zorra” para encarnar la divinidad de los científicos (verso 4), el yo poético anula inmediatamente dicho equilibrio, ya que, la misma paloma podría sucumbir a la astucia de la zorra. El empleo de los fonemas /z/ y /r/, que recuerda a la serpiente, pone de manifiesto la astucia de la zorra a la hora de conseguir su presa. Y, al terminar este primer cuarteto nombrando a la □ “zorra”, el yo poético despierta desconfianza y temor entre sus oyentes, como si aquélla pudiera asaltar ahora mismo a cualquier de entre ellos.

Luego, para disuadir a los oyentes susceptibles de caer en la tentación, el yo poético compara los elementos religiosos de los dos partidos para subrayar las repercusiones que conllevan la creencia en la ciencia. Y, empezando por comparar la □ “cruz” símbolo de la creencia de los católicos, con la □ “cachiporra”

símbolo de la creencia de los científicos (verso 5), el yo poético alude al sufrimiento físico padecido por éstos, ya que la cachiporra sirve a maltratar. El dolor físico también se verifica a través del verbo □ "ensancha[r]"(verso 6) que, refiriendo a las cabezas de los científicos, confirma los golpes recibidos con la cachiporra. A este sufrimiento físico el yo poético añade un sufrimiento mental ya que, como muestra el empleo del sustantivo □ "romp[e] cabezas" (verso 6), la creencia en la ciencia obliga a una penosa reflexión. Y este arduo labor se intensifica por su interminable continuidad, como muestra la conjugación del verbo □ "romper"en el gerundio. Además, la creencia en la ciencia no sólo produce interminables sufrimientos físicos y mentales sino que también □ "mancha"las cabezas con sangre (verso 7), privando así de inocencia a los hombres. Es decir, vertiendo, como símbolo de unión, ya no agua, sino □ "sangre" (verso 7), la ciencia resulta ser fuente de herejía, anulando por lo tanto la pureza de la fe. Finalmente, el intento por disuadir a los espiritualistas se intensifica por la estructura en ABBA del conjunto del cuarteto que, empezando y terminando por la conjunción □ "ni" aprisiona a cualquier que se atreva a entrar en este

círculo.

De pronto, como si acabara de tomar conciencia del propio cautiverio, el yo poético alaba a los mansos excluyéndose del grupo y, excluyendo a todos los que no sean □ "mansos"(verso 9). Pues, sólo los que no se apartaron nunca de Dios resultan benditos, como muestra el empleo del participio □ "benditos" que introduce a los □ "mansos"(verso 9). Pues, libres de la razón, éstos viven la realidad en paz, sin dudar nunca de su inmortalidad (versos 9 y 10).

No obstante, negándose a morir, el yo poético despierta la duda entre todos sus oyentes a través de una interrogación sin posible resolución (versos 11 y 12). En efecto, desafiando a cualquier ser terrestre, incluidos los mansos, en dar la prueba del alcance de la inmortalidad, el yo poético incita a sus oyentes en reflexionar, dudando.

Inmediatamente, como si se dirigiera a posibles razonadores, esto es, como si la duda hubiera convertido a todos los oyentes, el yo poético les anima a luchar contra la pérdida de fe, y por la inmortalidad. En efecto, susceptibles todos de perder la inocencia de la fe, sea por someterse a la ciencia, o por dudar de Dios,

el yo poético posibilita el alcance de la inmortalidad mediante la lucha, como muestra el vocabulario referido a dicha actitud: □ "guerra" □ "conquistarlo", □ "a cristazos" (versos 13 y 14).

Paradójicamente, el mismo razonador llega también a dudar, abandonando entonces la lucha. Frente a este estado de ánimo, la conciencia del mismo hombre, necesitando el cuerpo para resucitar, anima a éste a seguir luchando, como muestra el soneto titulado □ "Razón y fe":

Levanta de la fe el blanco estandarte
sobre el polvo que cubre la batalla
mientras la ciencia parlotea, y calla
y oye sabiduría y obra el arte.

Hay que vivir y fuerza es esforzarte
a pelear contra la vil canalla

que se anima al restalle de la tralla,
y ¡hay que morir! exclama. Pon tu parte

y la de Dios espera, que abomina
del que cede. Tu ensangrentada huella
por los mortales campos encamina

hacia el fulgor de tu eternal estrella;
hay que ganar la vida que no fina,
con razón, sin razón, o contra ella.

Hablando como conciencia católica, el yo poético anima al hombre de carne y hueso a seguir el combate por la fe, como muestra la orden de “levanta[r] de la fe el blanco estandarte” (verso 1). En efecto, empezada ya la batalla, el hombre parece a punto de abandonar, bajando la bandera de la fe. Y es que, sumiso a la ciencia, éste se deja ganar por la confusión, como implica el “polvo que cubre la

batalla” (verso 2). Para ayudar a superar dicha confusión, el yo poético propone al hombre encubrir sus dudas con la bandera de la fe, como muestra el empleo de la proposición “sobre” (verso 2). Y, facilitando dicha superación, el yo poético también aconseja al hombre hacer trampa a los científicos, pues, “mientras [...] parlotea[n]” (verso 3), el hombre puede aprovechar para ganar la batalla. Esto es, posibilitando la victoria, el yo poético saca al hombre de las dudas. Por supuesto, esta victoria implica una actitud activa, como muestran los verbos “levantar” (verso 1) y “obrar” (verso 4), que, al ser posicionados, el uno al principio del cuarteto, y el otro, al final, ponen de manifiesto la necesaria actividad del hombre.

No obstante, como si su discurso no tuviera efecto en el hombre, es decir, como si el hombre siguiera sin levantar los brazos, el yo poético cambia el tono conciliador por un tono de ira, recordándole el fin de la lucha que es el alcanzo de la inmortalidad (verso 5). En efecto, desesperándose frente a la pasividad del hombre, el yo poético ya no le sugiera tácticas para ganar la batalla, sino que le obliga a luchar, como muestra el empleo de la locución “hay que” y del sustantivo

“fuerza” (verso 5). El empleo del verbo “esforzar” junto al sustantivo “fuerza” (verso 5) no hace sino intensificar la obligada lucha. Además, al cambiar el tono de voz, el yo poético también cambia la orientación de la lucha, pues, ya no anima a luchar por la fe en la inmortalidad, sino que obliga a luchar contra los científicos (verso 6), como muestra el empleo del adverbio “contra” que introduce la “vil canalla” (verso 6). Y, posibilitando igualmente la victoria, el yo poético pone de manifiesto la pasividad de aquéllos, quienes, sólo se animan al recibir látigos (verso 7). Esto es, reduciendo la actividad de los científicos a los momentos de sufrimiento, el yo poético vuelve a dar esperanza al hombre. Además, asimilando esta ocasional actividad al sufrimiento físico, el yo poético espera disuadir al hombre a seguir pasivo, o sea, a seguir sometido a la ciencia. El empleo de los fonemas en /r/ y /t/, abiertos los vocales en “a” por la presión ejercida por la “ll” palatal, recalcan los golpes de látigos, intensificando así el dolor padecido por aquéllos (verso 7). Finalmente, para terminar de disuadir al hombre, el yo poético también recuerda la resignación de los científicos que, incrédulos, postulan por la muerte del hombre, como muestra la exclamación

“¡hay que morir!” que define el fin de la lucha de los científicos (verso 8).

Inmediatamente, temiendo llegar a dicha muerte, el yo poético reduce el esfuerzo del hombre a la sola presencia corporal, como muestra el empleo del sustantivo “parte” (verso 8). En efecto, dándose cuenta de la sumisión del hombre a la razón, el yo poético posibilita el alcance de la inmortalidad con la sola presencia física del lado de los católicos, quedándose pasivo el hombre, como muestra el empleo del verbo “espera[r]” (verso 9). Pues, estando el hombre dividido en una parte corporal, y otra, espiritual, el yo poético, que es la parte espiritual, confía en el alcance de la inmortalidad a través de la posición de las dos partes del lado de los creyentes. Este deseo de posicionar la parte razonadora y la parte volitiva del mismo lado del campo de batalla se verifica desde el título del soneto, *Razón y fe* que, mediante la conjunción de coordinación “y”, une los dos partidos en una misma lucha. Pero si la presencia del hombre del lado de los católicos basta para alcanzar la inmortalidad, el yo poético no esconde el sufrimiento que implica dicho pasaje. En efecto, calificando las “huellas” del hombre mediante el participio “ensangrentada”, el yo poético sugiere las graves

heridas que implica el estar del lado de los católicos sin que se sepa cuáles son (verso 10). Finalmente, al darse la inmortalidad en la muerte, como muestra la calificación del campo batalla de los católicos a través del adjetivo “mortal[es]” (verso 11), el paso del hombre hacia la inmortalidad se dificulta aún más. El encabalgamiento que une los dos términos opuestos: “mortales” (verso 11) y “eternal” (verso 12) y, que recalca el salto desde la muerte hacia la vida eterna, pone de manifiesto lo penoso que es el morir la muerte que lleva a la inmortalidad. Incluso, la muerte del razonador parece mucho más leve en relación con la del espiritualista, ya que se da en ni sólo un verso (“¡hay que morir!”), mientras que la del espiritualista se prolonga en tres versos (“Tu ensangrentada huella / por los mortales campos encamina / hacia el fulgor de tu eternal estrella”). En realidad, aquel encabalgamiento marca el propio estado de duda del yo poético, quien, en su lánguida descripción de la muerte que lleva a la inmortalidad, necesita un tiempo de reflexión antes de dar aquel anhelado y terrible paso.

En este estado de duda, el yo poético anima al hombre en un tono cada vez

menos categórico, como muestra el paso de la orden (“levanta”, “obra”, versos 1 y 4), a la expresión de la necesidad (“hay que vivir”, verso 5), terminando por la incertidumbre (“hay que ganar la vida que no fina”, verso 13). Dicho de otro modo, dejándose invadir por la duda, el yo poético deja de animar al hombre a luchar contra la razón, para reducir su discurso a la necesaria lucha por la inmortalidad. De esta manera, el yo poético espera convencer al hombre en unirse a él para alcanzar dicha inmortalidad, sea “con razón, sin razón o contra ella” (verso 14). Es decir, la necesidad corporal es tal que el yo poético exhorta al hombre de carne y hueso a seguir luchando por la inmortalidad, esté o no sumiso a la razón.

2.2. La unión de la razón con la conciencia mediante la duda

Desgarrado entonces entre la razón y el corazón, el uno, animando la conciencia a luchar contra la pérdida de la fe, y el otro, animando al cuerpo a luchar contra la razón, el poeta halla en la duda el punto de unión entre los dos

partidos. En efecto, mientras dudan el cuerpo y el alma, los dos siguen juntos la lucha por la inmortalidad. Así, por ejemplo, en el soneto titulado “La oración del ateo”, el yo poético, que no es sino la conciencia del hombre, duda tanto de la manera en conseguir la inmortalidad que, mientras dirige una oración a Dios, afirma su incredulidad.

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes,

y en tu nada recoge estas mis quejas,

Tú que a los pobres hombres nunca dejas

sin consuelo de engaño. No resistes

a nuestro ruego y nuestro anhelo vistes.

Cuando Tú de mi mente más te alejas,

más recuerdo las plácidas consejas,

con que mi ama endulzóme noches tristes.

¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande
que no eres sino Idea; es muy angosta
la realidad por mucho que se expande

para abarcarte. Sufro yo a tu costa,

Dios no existente, pues si Tú existieras

existiría yo también de veras.

Invadido por la duda, el yo poético ansía tanto alcanzar la inmortalidad que, dirigiendo un ruego a Dios, niega la existencia del mismo, afirmando así su incredulidad. En efecto, dirigiéndose directamente a Dios, como muestra el empleo del pronombre “Tú” que introduce el nombre “Dios” (verso 1), el yo poético confiesa su fe en Dios al tiempo que, definiéndolo mediante la negación del verbo “existir” (verso 1), afirma su incredulidad. Luego, asimilando la morada de Dios a la “nada” (verso 2), el yo poético anula la existencia de Dios, confirmando así su incredulidad al tiempo que, rogándole “[recoger estas sus]

quejas” (verso 2), también otorga realidad al mismo. Inmediatamente, como si el dirigirse a Dios le despertara la fe, el yo poético expresa su compasión por los hombres para, paradójicamente, justificar su incredulidad. En efecto, definiendo la actitud de Dios mediante el sustantivo “engaño” (verso 4), el yo poético culpa a Dios del estado de sufrimiento de aquellos “pobres” hombres, por hacerles creer en una quimérica inmortalidad. Paradójicamente, como si la misma quimera permitiera creer en el alcanzo de la inmortalidad, el yo poético justifica dicha actitud de Dios por compadecer a los hombres, como implican los verbos “deja[r]” y “resist[ir]” conjugados en la forma negativa (versos 4 y 5). En otros términos, si la incredulidad lleva al yo poético a compartir su dolor con los hombres que creen en un Dios quimera, su creencia lo lleva a defender a este mismo Dios que, por compasión, da a los hombres la esperanza de alcanzar la inmortalidad.

Luego, hundiéndose despacio y sosegadamente en lejanos recuerdos, el yo poético alude a su temprana incredulidad, al tiempo que confiesa todavía creer en Dios. En efecto, relacionando el alejamiento mental de Dios con el encuentro

racional con el "ama"(verso 8), el yo poético afirma su incredulidad. Incluso, el alejamiento de Dios origina el encuentro con el cuerpo al que pertenece, como muestra la proposición causal (verso 6) que introduce la proposición circunstancial (verso 7), culpando así implícitamente a Dios de su incredulidad. Paradójicamente, al emplear el presente para remitir al alejamiento de Dios ("alejas", verso 6), mientras que usa el pretérito perfecto para aludir al acercamiento con el cuerpo ("endulzóme", verso 8), cimentado éste a través del sustantivo "recuerdo"(verso 7), el yo poético confiesa creer todavía en Dios.

Pero, sumiso a la razón, el yo poético finge exaltar a Dios, como muestra el empleo de los puntos de admiración que sublimen la "grande[za]" de Dios (verso 9). Pues, engañando a Dios, el yo poético reduce tal grandeza en un mero concepto, como muestra el empleo del sustantivo "Idea" introducido por la locución restrictiva "sino" (verso 10). Paradójicamente, respetando la mayúscula para nombrar a Dios-Idea, el yo poético confiesa creer en la misma grandeza. De nuevo convertido, el yo poético alude a lo difícil que es llegar a Dios, como muestra la "angosta"realidad frente a la inmensidad de Dios (versos

10 y 11).

Inmediatamente, como si esta distancia espacial volviera a despertar su incredulidad, el yo poético culpa a Dios por originar su sufrimiento, como muestra el empleo del verbo □ "sufrir" conjugado en primera persona (verso 12). Y, el dolor es tan intenso que el yo poético niega a Dios nombrándolo □ "Dios no existente" (verso 13), como si, paradójicamente, gritara de amor por Dios, o, mejor dicho, como si sufriera de tanto querer creer. En efecto, suponiendo la real existencia de Dios, como muestra la conjunción □ "sique introduce el verbo □ "existir"(verso 13), el yo poético refleja su ansia por querer creer. El empleo del subjuntivo imperfecto también refleja este afán por querer creer ya que es el tiempo no solamente de la incertidumbre sino también del deseo de ver cumplirse algo. Paradójicamente, relacionando la ausencia vital de Dios con su propia ausencia (versos 13 y 14), el yo poético sigue afirmando su incredulidad.

Dudando constantemente entre la creencia y la incredulidad, el poeta intenta unir el cuerpo y el alma en una misma lucha por la inmortalidad, como

muestra el soneto titulado "Incredulidad y fe". En efecto, en este soneto, el yo poético que no es sino el hombre de carne y hueso enfermo de una angina de pecho, afirma a Cristo su creencia en Dios, al mismo tiempo que, uniéndose con el alma incrédulo, también confiesa su incredulidad, solicitando entonces la ayuda de Aquél.

Sed de Dios tiene mi alma, de Dios vivo,

conviétemela, Cristo, en limpio aljibe

que la graciosa lluvia en sí recibe

de la fe. Me contento si pasivo

una gotica de sus aguas libo

aunque en el mar de hundirme se me prive,

pues *quien mi rostro ve—dice— no vive.*

y en esa gota mi salud estribo.

Hiéreme frente y pecho el sol desnudo

del terrible saber que sed no muda;

no bebo agua de vida, pero sudo

y me amarga el sudor, el de la duda;

sácame, Cristo, este espíritu mudo,

creo, tú a mi incredulidad ayuda.

Haciéndose portavoz del alma, como muestra el empleo de la tercera persona del singular para referirse al "alma"(verso 1), el yo poético se distingue del alma incrédulo para afirmar su creencia. En efecto, inspirándose de las palabras evangélicas para revelar la incredulidad del alma, el yo poético da prueba de su creencia en Dios, ya que, sólo los creyentes conocen las palabras divinas. Paradójicamente, materializando el ansia divino del alma en una "sed"o sea, en un dolor físico, reflejándose así en el propio cuerpo, el yo poético también confiesa su incredulidad. Dicho de otro modo, por mucho que emplee las

palabras evangélicas para afirmar su creencia, el yo poético es tan incrédulo como el alma ya que siente físicamente el dolor del ansia. Y, el dolor es tal que equivale a la necesidad de beber para vivir, como si del mismo modo que uno se muere por afán de agua, el alma y, por lo tanto, el cuerpo del que forma parte pudieran morir por ansia de fe. Además, al definir al Dios ansiado mediante el sustantivo □ "vivo"(verso 1), el yo poético confiesa conocer al Dios opuesto, que es Dios □ "Idea" Pero, negándose a dicha incredulidad, el yo poético sigue rogando a Cristo que □ "convirta]" el alma (verso 2). Paradójicamente, al solicitar la materialización del alma en □ "aljibe" para que reciba la pureza de la fe (verso 2), el yo poético también confiesa su incredulidad ya que, logrando la corporeidad del alma, el yo poético se asegura la propia purificación.

Reconociendo entonces su irremediable unión con el alma, y por lo tanto, su incredulidad, el yo poético habla ahora en voz propia para conseguir la misma purificación. No obstante, solicitando una □ "gotica (verso 5) de agua entre la pluralidad de las □ "aguas"(verso 5), el yo poético minimiza su incredulidad en relación con la del alma, facilitando así la realización de su petición. Incluso, el

yo poético justifica su incredulidad culpando a Dios mismo, ya que Éste se asimila a la muerte, según dicen en la *Biblia* (verso 7). E, incluso, al introducir su ausencia de fe absoluta por el pronombre indefinido “se” (verso 6), el yo poético da prueba de su pasiva e involuntaria incredulidad. Paradójicamente, empleando las palabras evangélicas para justificarse, el yo poético también afirma conocer a Dios. De nuevo convertido, el yo poético justifica necesitar aquella “gotica” de fe, ya que, de ésta depende la salvación de su cuerpo enfermo, como muestra el empleo del verbo “estribar”, introducido por el sustantivo “salud” (verso 8).

Consciente ahora de necesitar a Dios para alcanzar la inmortalidad, el yo poético une el cuerpo con el alma en un mismo afán, como muestra el empleo de los sustantivos □ “frente y pecho”unidos por la conjunción de coordinación □ “y” (verso 9). Incluso, el yo poético está dispuesto a sufrir física y mentalmente, como muestra el empleo del verbo □ “herir”que remite tanto al cuerpo como al alma (verso 9). Y, confesando su incontrolable sumisión a la razón, el yo poético asemeja su ansia de conocimiento al ansia de fe mediante el empleo del sustantivo □ “sed”(verso 10). Pues, del mismo modo que el alma y el cuerpo

podrían morir por ansia de fe, también podrían morir por ansia de conocimiento.

Incrédulo a pesar suyo, el yo poético exterioriza su dolor, como muestra el empleo del verbo □ "suda[r]"(verso 11). En efecto, el sufrimiento es tal que, aunque □ "no [beba] agua de vida" (verso 11), el yo poético se muere, evaporándose en dudas.

En este estado de ánimo, el yo poético se distingue del alma mediante el empleo del demostrativo □ "este"para rogar a Cristo que le despierta la fe, como muestra el participio □ "mudo"(verso 13). En efecto, como si, a pesar de la exteriorización física, el alma estuviera fuera de su alcance, el yo poético confiesa su irremediable incredulidad. En estas circunstancias, el yo poético termina gritando su fe, como muestra el empleo del verbo □ "creer"conjugado en el presente, al tiempo que sigue reconociendo su incontrolable □ "incredulidad" (verso 14).

2.3. La desesperada esperanza

Dudando constantemente entre la creencia y la incredulidad, el hombre de carne y hueso necesita la ayuda de una divinidad para conseguir la muerte que lleva a la inmortalidad. En efecto, creyendo en la vida tras la muerte, como muestra el soneto titulado "Sueño final", el yo poético se dirige a la Madre de Gracia esperando conseguir su ascensión hacia Dios. Paradójicamente, al estar unido con el alma incrédulo, el mismo yo desespera por no creer conseguir dicha muerte.

Álzame al Padre en tus brazos, Madre de Gracia,
y ponme en los de Él para que en ellos duerma
el alma que de no dormir está ya enferma,
su fe, con los insomnios de la duda, lacia.

Haz que me dé, a su amado, sueño que no sacia

y a su calor su funda mi alma como esperma,
pues tan sólo en el sueño, a su calor se merma
de este vano vivir la diabólica audacia.

Este amargo pan de dolores pide sueño,
sueño en los brazos del Señor donde la cuna
se mece lenta que hizo de aquel santo leño

de dolor. Ese sueño es mística laguna
que en eterno bautismo de riego abrileno
con su hermana la muerte la vida reanuda.

Creando en la ascensión del cuerpo de carne y hueso, el yo poético ruega a la Madre de Gracia su ayuda, como muestra el empleo del verbo □ "alzar," conjugado en la forma pronominal y en el modo imperativo (verso 1). Paradójicamente, asegurándose de la llegada del cuerpo hacia Dios, como

muestra el pasaje desde los □ "brazos [de la] Madre de Gracia" a los de Dios (versos 1 y 2), el yo poético demuestra que no cree en dicha ascensión. La descripción de los actos ("álzame", "ponme") hasta llegar a la muerte ("duerma") muestra su incredulidad, ya que, espera llegar despierto hasta los brazos de Dios para, luego, □ "dorm[ir]" (verso 2). Inmediatamente, solicitando la ascensión del cuerpo para salvar el alma incrédulo, el yo poético afirma creer en la muerte que lleva a la inmortalidad. Impulsado entonces por esta misma esperanza, el yo poético justifica su petición, aludiendo al dolor del alma, como muestra el empleo del sustantivo □ "enferma"(verso 3). E, intensificando el mal estar del alma a través de la descripción de los síntomas, o sea, el □ "no dormir" (verso 3) y □ "los insomnios" (verso 4), el yo poético espera conseguir la compasión de la Madre de Gracia. Definiendo, entonces, la enfermedad del alma por la pérdida de la fe, como muestra el empleo del participio □"lacia" que introduce la □ "fe"(verso 4), el yo poético justifica ésta por el sobre cansancio que supone la lucha y la □ "duda" (verso 4). Y, como si quisiera confundir a la Madre de Gracia para asegurarse de su ayuda, el yo poético une léxicamente el sustantivo □ "duda" con el verbo

□ "lacia" fingiendo así la creencia del alma, y por lo tanto, la del cuerpo. Dicho de otro modo, esperando conseguir la ascensión del cuerpo y, por lo tanto, del alma, el yo poético manifiesta la involuntaria incredulidad del alma al que se halla unido.

Inmediatamente, confiando en la compasión de la Madre de Gracia, el yo poético le ruega conseguir su fusión con Dios, como muestra el empleo del verbo □ "dar" que, referido a Dios, se une al pronombre □ "me"(verso 5). Pues, distinguiéndose del alma incrédulo mediante el empleo del pronombre □ "su"(verso 5), el yo poético afirma creer en Dios, esperando así alcanzar el □ "sueño que no sacia" (verso 5), alegoría de la muerte que lleva a la inmortalidad. Paradójicamente, relacionando directamente a Dios con el alma incrédulo a través del mismo pronombre □ "su" que introduce el alma □ "amado" por Dios (verso 5), el yo poético empieza a desesperar por conseguir la compasión de Dios. Así que, valiéndose del alma impuro para conseguir la propia purificación, el yo poético reduce la posibilidad de purificar el alma □ "sólo" mediante la previa fusión con el cuerpo, como sugiere el empleo del sustantivo □ "esperma"(verso 6). Esto es,

desesperado por conseguir la purificación del cuerpo, el yo poético define éste como siendo el único medio con el que el alma pueda ser purificado por Dios, asegurándose así de la propia purificación. Pues, definiendo la purificación del alma por la pérdida de la "diabólica audacia" (verso 7), entendiendo por ella la audacia razonadora, el yo poético confiesa la propia impureza.

Desesperado ya, el yo poético compara su cuerpo con el "pan" representación del cuerpo de Cristo sacrificado por el perdón de los pecados, poniendo así de manifiesto la propia agonía, como muestra el sustantivo "dolor[es]" que determina el "pan" Y, calificando el cuerpo mediante el adjetivo "amargo", sugiriendo el continuo sabor al dolor, el yo poético acentúa el estado de agonía.

Paradójicamente, al identificar su cuerpo con el de Cristo, el yo poético también espera conseguir, tal como Cristo, la resurrección del cuerpo. Y, como si esta identificación hubiera provocado la realización de su petición, es decir, como si estuviera a punto de dormir y ascender hacia Dios, el yo poético cambia su tono de energético y de súplica por un tono templado y un ritmo lento, como muestra la serie de encabalgamientos (versos 9, 10, 11 y 12) que pone de manifiesto un

vocabulario que parece mecer el cuerpo (□ "sueño", □ "la cuna", □ "se mece lenta")

Muriéndose, o mejor dicho, inmortalizándose, el yo poético imagina su llegada al cielo, como muestra la descripción espacial que produce el □ "sueño" (verso 12).

En efecto, alegorizado el cielo en un espacio □ "místico", como muestra el empleo del sustantivo □ "laguna" (verso 12) o del adjetivo □ "abrileno" (verso 13), el yo poético cree vivir tras su muerte. Y, uniendo los sustantivos □ "vida" y □ "muerte" mediante el sustantivo □ "hermana" o el verbo □ "reanuda[r]"(verso 14), el yo poético cimienta su creencia en la inmortalidad.

Paradójicamente, mientras cree en la inmortalidad, aunque desespera por no creer en su alcanzo, el mismo hombre de carne y hueso, sumiso a la razón, espera morir, pero, ya no por alcanzar la inmortalidad, sino para confirmar su incredulidad, como muestra el soneto titulado □ "A mi ángel". En efecto, rogando a su ángel que le dé la muerte, el yo poético espera ascender al cielo para asegurarse de la inexistencia de Dios, como si, en el fondo, quisiera creer.

Cúbreme con tus alas, ángel mío,
haciendo de ellas nube que no pasa;
tú protejes la mente a la que abrasa
la cara del Señor, mientras el río

del destino bajamos. Pues confío
que cuando vuelva a la paterna casa,
no ya velada la verdad, mas rasa,
contemplar pueda a todo mi albedrío.

Mira, ángel mío, que la vida es corta,
aunque muy trabajosa su carrera
y en ella no puede ir el alma absorta

de su Dios. Así espero a que me muera
para verlo, pues única soporta

la muerte a la verdad nuda y entera.

Dirigiéndose a su ángel, el yo poético espera conseguir su ayuda para morir, como muestra el imperativo del verbo “cubrir” que, introduciendo el sustantivo “alas”, recuerda el acto de velar con sábanas el cuerpo inanimado (verso 1). En efecto, aterrado por no creer en la vida tras la muerte, el yo poético apela al ángel para endulzar su muerte. Paradójicamente, comparando aquellas alas con una “nube” (verso 2), el yo poético se figura una muerte ascendente. En seguida, como si estuviera despegándose del cuerpo para unirse al alma creyente, el yo poético recuerda al ángel su misión de “prote[ctora]” del alma, asegurándose así de la propia protección (verso 3). En efecto, confirmando la creencia del alma, como muestra la unión de la “mente” con el “Señor” mediante el empleo del verbo “abrasa[r]” (versos 3 y 4), el yo poético espera igualmente ascender hacia Dios. Además, al encarnar a Dios en un hombre de carne y hueso, como muestra la alusión a la “cara del Señor” (verso 4), el yo poético posibilita su propia fusión con Dios, abrazándolo tal como el alma. Paradójicamente, y tras

confirmar su fusión con el alma a través del empleo de la primera persona del plural (verso 5), el yo poético anula su esperanza de ascender poniendo de manifiesto, mediante empleo del adverbio “mientras” (verso 4), la realidad terrestre. En efecto, como si ahora ni el alma ni el cuerpo creyeran en la ascensión, el yo poético revela al ángel el movimiento descendiente del alma y del cuerpo, como muestra el empleo del verbo “baja[r]” (verso 5). No obstante, originando dicha incredulidad en el “destino” (verso 5), esto es, liberándose de cualquier responsabilidad, el yo poético insinúa su deseo por creer en la inmortalidad.

Limpio entonces de cualquier culpa, el yo poético afirma ahora su creencia en la propia inmortalidad, como muestra el empleo del verbo “confiar”, conjugado en primera persona del singular (verso 5). Y es más, pues, haciendo de su ascensión un regreso, como muestra el empleo del verbo “[volver]” (verso 6), el yo poético cimienta su creencia. Paradójicamente, al conjugar el mismo verbo en el subjuntivo, modo de la incertidumbre, también deja en suspenso su ascensión, como si no creyera totalmente en la inmortalidad. Así, originado su incredulidad

en la duda, el yo poético manifiesta al ángel su esperanza en ascender al cielo para “contemplar” la verdad (verso 8). Dicho de otro modo, valiéndose de la duda para solicitar una verificación con los propios ojos, el yo poético se asegura de la ascensión del cuerpo hacia el reino de Dios. Incluso, certifica una contemplación pura sugiriendo, a través del empleo del sustantivo “albedrío” (verso 8), su liberación de la razón.

Inmediatamente, dudando de la purificación del cuerpo, el yo poético recuerda al ángel la dependencia del hombre al tiempo, como muestra el adjetivo “corta” que califica la “vida” (verso 9). A esta sumisión temporal, el yo poético añade la penosa lucha que implica la duda, como muestra el empleo del sustantivo “trabajosa” (verso 10). Dicho de otro modo, esperando conmover al ángel para conseguir su ascensión, el yo poético dificulta el vivir terrestre. Paradójicamente, como si este mundo terrestre no le correspondiera, el yo poético denuncia la sumisión del alma al Dios Idea para solicitar la purificación de éste (v.v. 12 y 13).

En estas circunstancias, el yo poético confía en su ascensión, como muestra explícitamente el empleo de los verbos “esper[ar]” y “[morir]” (verso 12).

No obstante, esta su ascensión sólo le sirve para verificar la inexistencia de Dios. Esto es, solicitando su ascensión para verificar la ausencia de Dios, el yo poético afirma no creer en la inmortalidad. Así, el yo poético vuelve a desesperar, como muestra el empleo del verbo “soporta[r]” (verso 13), ya que, aunque cree en su ascensión, no cree en la inmortalidad, como muestra la asimilación de la muerte a la verdad “nuda y entera” (verso 14). Dicho de otro modo, al mismo tiempo que espera morir una muerte ascendente, el yo poético desespera por no creer en la muerte que lleva a la vida eterna.

III. LA CREACIÓN POÉTICA

3.1. La fe en la voluntad y el engaño de la misma

Incrédulo de alma y cuerpo ya que los dos son inseparables, el poeta funda su fe en el querer creer. Pues, consciente de no poder aplacar su afán de inmortalidad mediante la fe católica, el poeta hace de la voluntad el eje de su pensar, como muestra el soneto titulado "Ateísmo". En efecto, bajo la forma de un alegato, el yo poético que no es sino la conciencia del hombre de carne y hueso, demuestra a los católicos el verdadero origen de la creencia.

Cómoda acusación la de ateísmo
para traer a un simple al estricote,
mas ello se reduce a un mero mote,
que es el de Dios un insondable abismo

en que todo es al cabo uno y lo mismo
y no hay por tanto quien de él agote
contrasentidos; en un pasmarote
hánosle convertido el catecismo.

Tomamos como fe a la esperanza
que nos hace decir: □ "¡Dios, en ti creo!"
cuando queremos creer, a semejanza
nuestra haciéndole. Dios es el deseo
que tenemos de serlo y no se alcanza;
¡quién sabe si Dios mismo no es ateo!

Abogando a un hombre culpado de □ "ateísmo" (verso 1), el yo poético dirige al jurado la recapitulación de su defensa. E, invirtiendo implícitamente los papeles, como si los culpables fueran ahora los católicos, el yo poético empieza por poner

de manifiesto la facilidad de tal acusación, como muestra la calificación del ateo mediante el adjetivo □ "simple" que sugiere la desventaja intelectual del ateo (verso 2). Los acusadores vueltos así culpables, el yo poético también anula el motivo del juzgamiento reduciendo el sustantivo □ "ateísmo" (verso 1) a □ "un mero mote" (verso 3). Dicho de otro modo, asimilando la tendencia ateísta a una abstracción, el yo poético solicita implícitamente el sobreseimiento de la acusación. Despertado así la curiosidad entre la asamblea, el yo poético justifica su instancia por la ausencia de sentido del término ateísmo. En efecto, tras unir aquel □ "mote" con □ "Dios" mediante el empleo de la preposición □ "de" (verso 4), el yo poético imposibilita la definición del término □ "ateísmo" asemejándolo con la indeterminación del mundo divino, como muestra la calificación del □ "abismo" mediante el adjetivo □ "insondable" (verso 4).

En seguida, dirigiéndose más particularmente a la parte adversa, o sea, a los católicos, el yo poético culpa a todos los hombres de ateos. En efecto, reduciendo todas las creencias a □ "uno y lo mismo" (verso 5), confundiendo igualmente a los hombres, el yo poético justifica la tendencia ateísta de cualquier hombre, sea cual

sea su creencia, por la universalidad del sentimiento de duda, como implica el empleo del sustantivo □ "contrasentido[s]" introducido por el pronombre indefinido □ "quien"(versos 6 y 7). Y, dando prueba de la imposibilidad de escapar al sentimiento de duda, el yo poético pone de manifiesto la diversa e inacabable forma de dicho sentimiento mediante el plural del sustantivo □ "contrasentidos"así como la negación del verbo □ "agota[r]"(versos 6 y 7). Irrevocable su deducción, el yo poético ridiculiza a los católicos rogando a Dios la instantánea conversión del ateo, como muestra el empleo del sustantivo □ "pasmarote"que sugiere la rápida e ilusoria conversión al □ "catecismo"(verso 7). Esto es, poniendo de manifiesto la fragilidad de la fe católica, el yo poético ridiculiza el estatus de católico.

Volviendo entonces a dirigirse a toda la asamblea, incluyéndose entre ella ya que duda tanto como los demás, el yo poético revela el verdadero origen de la fe. En efecto, acordándose de un período en el que necesitaba tanto a Dios que creía tener fe, el yo poético origina la fe católica en la □ "esperanz" definiéndola como un engaño, como implica el empleo del verbo y del adverbio □ toma[r] como"

(verso 9). El empleo de los verbos "hace[r] decir" que, remitiendo a la esperanza, impulsan a los hombres a decir "¡Dios, en ti creo!"(verso 10), confirma el engaño de los hombres por la fe católica. Así definida la fe católica, el yo poético alude a la fe humana originándola en el "querer creer"(verso 11). Esto es, tras mostrar a los hombres que la fe originada en la esperanza es engañosa, el yo poético hace de la voluntad el punto de arranque de la verdadera fe. Así que, Dios, resultado de la voluntad, ya no es el Dios de la religión católica, sino un Dios humano, es decir, un Dios creado según las propias necesidades del hombre, como muestra el empleo del verbo "hac[er]"(verso 12) que introduce el sustantivo y el pronombre "[a] semejanza nuestra"(versos 11 y 12). E, insinuando el incesante cambio de las necesidades del hombre, el yo poético pone de manifiesto la constante creación de Dios, como muestra el empleo del verbo "hac[er]" conjugado en el gerundio (verso 12). En definitiva, dependiendo la creación de Dios de la constante voluntad del hombre, el yo poético posibilita el alcance de la fe por cualquier hombre, sugiriendo así la creencia de toda la humanidad.

Concluyendo su alegato, el yo poético define la fe de los hombres por el constante deseo de ser, tal como Dios, inmortal. En efecto, tras divinizar el sentimiento de voluntad mediante la unión de □ "Dios" con el sustantivo □ "deseo" (verso 12), el yo poético universaliza la voluntad del hombre por alcanzar la inmortalidad, como implica el empleo de los verbos □ "tene[r] de ser[lo]" conjugado en la primera persona del plural. Pues, como si el Dios creado por el hombre según sus propias necesidades fuera el mismo para todos, el yo poético une a toda la humanidad a través de dicha voluntad por ser inmortal. Y, apoyándose en la imposibilidad de definir a Dios, como implica la alusión a su incredulidad mediante el sustantivo □ "ateo" (verso 14), el yo poético origina la distinción de los hombres en la forma por alcanzar dicha inmortalidad. Esto es, confirmando la inocencia del ateo, el yo poético une a los hombres a través de la voluntad por alcanzar la inmortalidad, distinguiendo a cada uno de ellos por la manera de alcanzarlo.

No obstante, mientras que la conciencia del hombre de carne y hueso funda la fe humana en la voluntad, el mismo hombre, como razonador, define la voluntad

por el engaño, como muestra el soneto titulado □ "¡Victoria!" En efecto, basándose en la historia de un caudillo, el yo poético justifica a la conciencia su incredulidad para con la voluntad.

¡Adelante, que es vuestra la victoria!

clamaba en el combate el buen caudillo

fingiendo la confianza obligatoria

mientras su pecho el poderoso trillo

de tedio laceraba, y a la gloria

sin creer en ella les llevó; el castillo

rindióse ante su empuje, y su memoria

brilla hoy de tal hazaña con el brillo.

□ ¿Y esto es vencer? –se dijo al verse solo–

mas ¡ea! hay que engañar a los hermanos;

vence el que cree vencer; yo que no creo

debo engañarles; por su bien me inmolo;

ellos quieren vivir; ¡pobres humanos,

que así fingen el mundo a su deseo!”

Apoyándose en un hecho histórico, el cual cuenta la manera en que un caudillo gana una guerra, el yo poético universaliza su propia definición de la voluntad. Y, dando veracidad a la confianza en sí del caudillo, el yo poético empieza por reproducir en el estilo directo el discurso dirigido a los soldados (verso 1). Pues, expresándose en un tono fuerte y firme, como implica el empleo de los puntos de admiración así como la concisión de la frase abierta por la interjección □ “¡adelante!”(verso 1), el caudillo transmite a sus hombres la propia confianza. Paradójicamente, haciendo depender la victoria de la voluntad de los hombres, como implica el empleo del adjetivo posesivo □ “vuestra” que refiere a la □ “victoria”(verso 1), el caudillo responsabiliza a aquéllos del resultado por venir.

Esto es, al tiempo que pone en confianza a sus hombres reflejando su fe en ellos, el caudillo se exime de cualquier responsabilidad como si, en realidad, no creyera en la victoria de los mismos. Volviendo entonces a hablar en voz propia, el yo poético confirma el engaño del caudillo distinguiendo peculiarmente la constancia éste, como muestra el empleo del verbo □ "fingir" conjugado en el gerundio (verso 3). Y, defendiendo dicha actitud, el yo poético pone de manifiesto la □ "[bondad]" del caudillo (verso 2), como si el amor a los hombres impulsara al caudillo a engañar continuamente. Incluso, absolviendo al caudillo de cualquier culpa, el yo poético manifiesta la sumisión de éste a su oficio (verso 3), como si el estatus de caudillo le obligara igualmente a engañar a los hombres. Esto es, originando el engaño del caudillo en el amor a los hombres y al trabajo, el yo poético disocia el continuo y necesario engaño del caudillo de la propia voluntad.

Paradójicamente, aludiendo a la manera de luchar del caudillo, poniendo de manifiesto su deseo por creer en la victoria, el yo poético origina el engaño de éste en la propia voluntad. En efecto, luchando con todo el amor, como sugiere el empleo del sustantivo □ "pecho"(verso 4), el caudillo, incrédulo, parece querer

creer en la victoria. Y, la voluntad por creer es tan intensa que el caudillo lucha sin cansancio, como señala el empleo del sustantivo □ "tedio"(verso 5). Además, al enfrentarse a la peligrosa y potente fuerza física del enemigo, como muestra la calificación del □ "trillo" alegoría del arma enemigo, mediante el adjetivo □ "poderoso"(verso 4), la fuerza de voluntad del caudillo resulta aún más admirable. Pues, mientras finge creer en la victoria, su deseo por creer es tal que supera aquella fuerza, como muestra el empleo del verbo □ "lacr[ar]" que, conjugado en el imperfecto, sugiere el continuo daño físico que ocasiona sobre el cuerpo enemigo. Dependiendo entonces la victoria de la propia voluntad del caudillo, el yo poético convierte a éste en el autor mismo de la victoria, como implica el empleo del verbo □ "lleva[r]"que introduce el sustantivo □ "gloria" (verso 6). Llegando así al final de su narración, el yo poético immortaliza al caudillo sugiriendo, a través del adverbio □ "hoy"(verso 8), la subsistencia de □ "su memoria" (verso 7). Y, originando su immortalidad en la brillantez de su acción, como muestra la calificación de su □ "hazaña" mediante el sustantivo □ "brillo" (verso 8), el yo poético hace de la fuerza de voluntad un eterno ejemplo

universal.

De repente, como si dudara de la fuerza de su narración, el yo poético reanuda con la historia dejando al propio caudillo demostrar el engaño de la voluntad. En efecto, esperando implícitamente convencer a la conciencia, el yo poético deja al propio caudillo reflexionar en el estilo directo, dándole así más credibilidad. Así, interrogándose sobre el verdadero sentido de la victoria (verso 9), como si todavía no creyera en la suya, el caudillo lleva a la conciencia, y a nosotros lectores, a reflexionar con él. Pero, como si la duda pudiera revelarle una verdadera fe, el caudillo se interpela inmediatamente para demostrar el engaño de la voluntad. En efecto, acreditando de su voluntad por engañar, el caudillo convierte el engaño en una necesidad, como implica el empleo de la locución "Hay que" que introduce el verbo "engañar" (verso 10). Esto es, asumiendo la responsabilidad de su actitud, el caudillo hace de la voluntad un necesario engaño. Y, confirmando su amor a los hombres, como muestra el trato fraternal con la que se refiere a éstos (verso 10), el caudillo justifica la necesidad por engañar por la fuerza de voluntad de toda la humanidad, como muestra la

citación teórica que universaliza el □ "[querer] creer" de los hombres (verso 11).

Pues, independientemente de su propia voluntad, el caudillo incrédulo, como muestra el empleo del verbo □ "cre[er]" conjugado en la forma negativa (verso 11), se ve obligado a engañar a los hombres aplicando aquella voluntad universal.

En estas circunstancias, el caudillo pone de manifiesto su bondad ya que se sacrifica por el bien de sus hombres, como implica el empleo del verbo □ "inmol[ar]" (verso 12). En efecto, impulsado por el amor a la humanidad, el caudillo se priva de su incredulidad individual en pro de dicha creencia universal, como si en el fondo también quisiera creyera. No obstante, definiendo la voluntad universal por la vida, como muestra el empleo de los verbos □ "[querer] vivir" (verso 13), el caudillo replantea la realidad toda del mundo, como si no creyera en la inmortalidad. Esto es, dependiendo la creación del mundo de la voluntad de los hombres, la cual resulta ilusoria ya que no deja lugar a la voluntad individual, el caudillo pone en duda la creación toda del universo, como muestra el uso del verbo "fingir" que introduce el "mundo" (v 14).

3.2. El amor divino y la divinización del amor humano

Confundido entre la voluntad individual y la voluntad universal, el poeta deduce entonces que se llega a Dios y, por lo tanto, a la inmortalidad, no por el camino de la razón sino por el camino del amor, como muestra el soneto titulado “Ojos sin luz”. En efecto, a través de la descripción de los ojos del hombre, el yo poético, como conciencia del hombre, demuestra al mismo el origen de su confusión revelando así la manera de alcanzar la inmortalidad.

Hermosos ojos que no veis, topacios

De lumbre muerta, cristalinas, lunas

gemelas tristes, vais por los espacios

tenebrosos medidas como cunas

de invisibles visiones y de agüeros

de un mundo que marrara. Y de tiniebla
se abren ante vosotros los senderos
que van rompiendo de la luz la niebla.

Hermosos ojos que no veis, se mira
el ángel de la luz en vuestro brillo,
un soplo inmaterial triste suspira,

alza vista sin ojos al castillo
de Dios, y entona luego con su lira
aquel de eterno Amor dulce estribillo.

Dirigiéndose a los ojos del hombre, sinécdoque del cuerpo de carne y hueso, el yo poético manifiesta tanto la belleza como la ceguera de éstos demostrando así el verdadero origen de su engaño. En efecto, figurándose los ojos como el punto clave de la cual depende la confusión o la claridad del hombre, el

yo poético valoriza el aspecto físico de los ojos mediante el empleo del adjetivo □ "hermoso[s]" al mismo tiempo que acusa la ceguera de los mismos, como sugiere el empleo del verbo □ "ve[r]" conjugado en la forma negativa (verso 1). Y, valiéndose de una serie de comparaciones, el yo poético justifica al hombre tal definición de los ojos. Empezando entonces por comparar los ojos con piedras preciosas, como muestra el empleo del sustantivo plural □ "topacios"(verso 1), el yo poético manifiesta el singular lujo que es el tener ojos, como si envidiara esta materialización visual. No obstante, al poner de manifiesto la extrema luminosidad que reflejan aquéllos, como sugiere el empleo del sustantivo □ "lumbre"(verso 2), el yo poético también revela la ceguera de los mismos originándola en esta misma luminosidad. Pues, señalando la ausencia de vida de aquella luminosidad mediante el empleo del adjetivo □ "muerta" (verso 2), el yo poético manifiesta el vacío que reflejan los ojos del hombre, confirmando así la ceguera del mismo. El empleo del sustantivo □ "cristalinas"(verso 2) con el que el yo poético resume su definición de los ojos demuestra tanto la hermosura como la ceguera de los mismos. De repente, como si tales cristalinas le abrieran los

propios ojos, el yo poético diviniza la intensa luminosidad de los ojos del hombre mediante la comparación con □ "lunas"(verso 2). Y, al igualar los ojos a través del empleo del sustantivo plural □ "gemelas"(verso 3), el yo poético subraya la perfecta simetría de éstos, confirmando así su divinidad. Justificando entonces la ceguera de los ojos, el yo poético pone de manifiesto la tristeza que reflejan éstos (verso 3), absolviéndoles así de la confusión del hombre. Esto es, como si la divina transparencia de los ojos del hombre le iluminara los propios ojos, devolviéndole de alguna manera la vista, el yo poético destaca la tristeza de aquellos ojos para eximirles de cualquier responsabilidad. No obstante, revelando la actitud activa de los ojos a través del empleo del verbo □ "[ir]"(verso 3), actitud dirigida hacia la oscuridad, como muestra la calificación de los □ "espacios" mediante el adjetivo □ "tenebroso[s]"(verso 4), el yo poético denuncia los mismos, como si estuviesen al origen del engaño del hombre. Paradójicamente, insinuando el estado de adormecimiento de los ojos a través del empleo del participio pasivo □ "mecidas" (verso 4), el yo poético indulta inmediatamente los ojos de tal engaño. Y confirmando dicha irresponsabilidad, el yo poético encarna los ojos en inocentes

niños comparándolos con □ "cunas"(verso 4). Dicho de otro modo, manifestando la inocencia y el estado de adormecimiento de los ojos, el yo poético evidencia la dirección tomada hacia la oscuridad, como si tal actitud no dependiera de su propia voluntad.

Justificando entonces la difícil liberación de los ojos, el yo poético pone de manifiesto la fuerza manipuladora de los verdaderos responsables de su engaño.

En efecto, revelando al hombre la pluralidad de responsables, como implica la acumulación de los sujetos mediante el empleo de la conjunción □ "y"(verso 5), el

yo poético dificulta la claridad de los ojos. Y, sugiriendo mediante la alegoría de

las □ "visiones"las hechiceras luces del mundo científico (verso 5), el yo poético

empieza por culpar las ciencias por despertar en los ojos una diversidad de

ilusiones. Paradójicamente, al relacionar las ciencias con oscuras abstracciones,

como muestra la calificación de las □ "visiones"mediante el adjetivo □ "invisible[s]"

(verso 5), el yo poético anula la fuerza atractiva de las luces, absolviendo así las

ciencias de toda responsabilidad. En otros términos, al mismo tiempo que culpa

las ciencias por atraer los ojos del hombre hacia oscuras ilusiones, el yo poético

también culpa los ojos por resignarse a tal manipulación. Inmediatamente, añadiendo a las hechicerías de las ciencias, las supersticiones de la razón del hombre, alegorizadas éstas en □ "agüeros"(verso 5), el yo poético dificulta aún más la clarividencia de los ojos. No obstante, como si la razón también se dejara manipular, el yo poético denuncia el engaño del □ "mundo" como muestra el empleo del verbo □ "marrar" conjugado en la forma activa (verso 6). Paradójicamente, al conjugar este mismo verbo □ "marrar" en el subjuntivo, sugiriendo la posibilidad de resistir al engaño, el yo poético culpa igualmente la razón. Dicho de otro modo, al tiempo que culpa la razón por avivar la ceguera del hombre, el yo poético también culpa al mundo por despertar ilusiones en la misma razón del hombre. Culpables, pues, el uno y el otro, el yo poético dificulta la claridad de los ojos sugiriendo la unión de la ciencia con la razón en lugares estrechos y oscuros, como implica el empleo del sustantivo □ "sendero[s]"alegoría de los caminos oscuros por los que se unen la razón y la ciencia (verso 7). Paradójicamente, al emplear el sustantivo □ "sendero[s]" en el plural, sugiriendo la diversidad de caminos posibles, el yo poético también culpa los ojos por dirigirse

de su propia voluntad hacia aquellos caminos □ "de tiniebla" (verso 6). Inmediatamente, insinuando la fuerza atractiva del mundo científico y de la razón mediante el empleo del verbo □ "abr[ir]" conjugado en la forma pronominal (verso 7), el yo poético dificulta la resistencia de los ojos por dejarse llevar hacia aquellos caminos. Incluso, debilitando aún más la resistencia de los ojos, el yo poético alude a la actitud activa de la ciencia y de la razón como siendo continuamente violenta, como muestra el empleo del verbo □ "[romper]" conjugado en el gerundio (verso 8). Paradójicamente, como si la ceguera no viniera ni de la ciencia ni de la razón sino de los propios ojos, el yo poético define la función de dicha actitud por la iluminación del hombre. En efecto, alegorizando la ceguera del hombre a través del sustantivo □ "niebla" y el instrumento con la que la ciencia y la razón se abren camino mediante el sustantivo □ "luz" (verso 8), el yo poético convierte a los susodichos culpables en inocentes. En estas circunstancias, el yo poético deja demostrado que la confusión del hombre no se origina ni en la ciencia ni en la razón sino en los propios ojos que, pasivos, no saben mirar.

En seguida, como si por el camino que una la ciencia con la razón apareciera un ángel, encarnación divina de la conciencia, el yo poético origina la salvación del hombre en la propia conciencia, como prueba la semejanza entre la luz de los senderos y la "luz" que califica al ángel (verso 10). De modo que, al depender el saber mirar de la propia conciencia, el yo poético confiesa la propia culpabilidad. La descripción del ángel en una actitud de auto contemplación confirma dicha responsabilidad ya que, valiéndose del "brillo" de los ojos del hombre para [g[mirarse]]h (versos 9 y 10), el ángel se refleja la propia ceguera. Paradójicamente, poniendo de manifiesto la pertenencia del "brillo" a los ojos del hombre mediante el empleo del pronombre "vuestro" (verso 10), sugiriendo así la participación pasiva de los ojos, el yo poético culpa igualmente los ojos del hombre. No obstante, como si rechazara esta irreversible unión del cuerpo con el espíritu, el yo poético pone de manifiesto la intensa tristeza del ángel, como muestra la calificación del [g[suspiro]]h mediante el adjetivo "triste" (verso 11), insinuando así la propia voluntad por recobrar la vista. En efecto, alegorizando la voluntad del ángel por aclararse el espíritu mediante el sustantivo "soplo" (verso

11), el yo poético posibilita la purificación del cuerpo mediante una voluntad pura, como implica el empleo del adjetivo "inmaterial" que califica el "soplo" (verso 11). Paradójicamente, al unir, léxicamente, los adjetivos "triste" e "inmaterial"(verso 11), el yo poético también pone de manifiesto el estado de duda del mismo ángel que no sabe si escuchar el cuerpo o el espíritu.

Pero, inmediatamente, como si desde el fondo de los ojos surgiera la voluntad del espíritu, el yo poético describe la actitud de auto salvación del ángel. En efecto, cegado ya por la propia voluntad del cuerpo, como muestra la calificación de la "vista" mediante la preposición y el sustantivo "sin ojos"(verso 12), el yo poético dirige la voluntad del ángel hacia lo divino, como implica la actitud de resignación del mismo mediante el verbo "alza[r]"(verso 12). En efecto, entregándose a Dios, el ángel en el amor a Dios la fuerza de voluntad. "Luego" como si hubiera conseguido la divinización del cuerpo, el yo poético describe al ángel en un estado de paz, como refleja el "dulce estribillo" que "entona [...] con su lira" (versos 13 y 14), originando esta paz en el alcance de la inmortalidad. En efecto, intitulando el canto del ángel "Amor,"calificado éste mediante el adjetivo

□ "eterno"(verso 14), el yo poético demuestra al hombre la posibilidad de alcanzar la inmortalidad mediante un amor divino.

Anheloso por alcanzar la inmortalidad, el poeta diviniza, entonces, la propia fe uniendo el amor humano con el amor divino, como muestra el soneto titulado

□ Junto a la laguna del Cristo, en la aldehuela de Yeltes, una noche de luna llena".

En efecto, uniendo un paisaje celeste, alegoría del amor divino, con otro, terrestre, alegoría del amor humano, el yo poético, como hombre de carne y hueso, manifiesta su deseo por conseguir la divinización del amor humano.

Noche blanca en que el agua cristalina

duerme queda en su lecho de laguna

sobre la cual redonda llena luna

que ejército de estrellas encamina

vela, y se espeja una redonda encina

en el espejo sin rizada alguna;
noche blanca en que el agua hace de cuna
de la más alta y más honda doctrina.

Es un rasgón del cielo que abrazado
tiene en sus brazos la Naturaleza,
es un rasgón del cielo que ha posado

y en el silencio de la noche reza
la oración del amante resignado
sólo al amor, que es su única riqueza.

Distinguiendo cada uno de los elementos cósmicos que se ofrecen ante sus ojos, el yo poético, como observador, revela la mutua dependencia de cada uno de ellos, uniendo así el conjunto del paisaje. En efecto, esclareciendo la “noche”, alegoría de Dios, a través de la “blanc[ura]” de la luna, alegoría de la ciencia

(verso 1), el yo poético pone de manifiesto la necesaria complementariedad de los dos elementos opuestos. Esto es, al mismo tiempo que considera a Dios y a la ciencia como siendo opuestos, el yo poético posibilita la contemplación del uno y del otro mediante la fusión de los dos. Así que, del mismo modo que la “noche” resulta divina por su poderosa infinitud, la “redonda llena luna” lo es igualmente por su alta posición en el cielo, su perfecta redondez y la plenitud de su luz (verso 3). No obstante, al observar la actitud de “vela” de la luna (verso 5), mientras que la noche “queda” pasiva (verso 2), el yo poético otorga más poder a la ciencia que a Dios, como si justificara la propia sumisión a la misma. En efecto, poniendo de manifiesto el papel de la ciencia mediante el empleo del verbo “encamina[r]” el cual dirige a un “ejército de estrellas”, alegoría de los hombres razonadores (verso 4), el yo poético afirma la supremacía de la ciencia, defendiendo así la propia empresa. Paradójicamente, al aludir al papel de Cristo a través de las preposiciones “en” y “sobre” (versos 2 y 3) que convierten el “agua”, alegoría de Cristo, en un soporte básico (verso 1), el yo poético anula inmediatamente la fuerza divina de Dios y de la ciencia, como si la divinización

del amor humano no dependiera ni del uno ni del otro. Y, calificando la naturaleza del “agua” mediante el sustantivo “cristalina” (verso 1), el yo poético confirma la dependencia de la “noche” y de la “luna” de la limpidez del “agua”, pues, de ella depende la iluminación y, por lo tanto, la existencia de ambos. Dicho de otro modo, posibilitando la fusión de Dios y de la ciencia mediante el previo pasaje por Cristo, el yo poético convierte a Éste en la figura clave para convertir el amor humano en un amor divino.

Luego, distinguiendo claramente en el agua la forma de una “encina”, alegoría del hombre razonador (verso 5), el yo poético une a éste con Cristo a través del reflejo del uno en el otro, como sugiere el empleo del verbo “espeja[r]” y del sustantivo “espejo” (versos 5 y 6). Así unidos, el yo poético pone de manifiesto la pureza del reflejo de la encina, como sugiere la ausencia de “rizada” del agua (verso 6), asimilando así la divinidad de Cristo con la del hombre. Esto es, sabiendo que la divinización del amor humano o, mejor dicho, del amor del razonador, depende de la fusión con Cristo, el yo poético purifica al hombre mediante su reflejo en Cristo. Paradójicamente, como si la pureza del reflejo del

hombre no bastara para purificar el cuerpo, el yo poético reduce la función de soporte de Cristo a la simple representación, como muestra el empleo del verbo “[hacer del]” que introduce el sustantivo “cuna” (verso 7), anulando así la dependencia del hombre para con Cristo. Relegado, entonces, Cristo a un papel de representación, el yo poético revela el verdadero punto de partida de la divinización a través del empleo del sustantivo “doctrina” (verso 8). En efecto, entendiendo por el término “doctrina” la traducción científica de la religión o, mejor dicho, la racionalización de lo divino, el yo poético origina la divinización del amor humano en la asimilación de aquélla. Incluso al calificar la doctrina mediante los adjetivos “alta” y “honda” (verso 8), uniendo implícitamente la fe divina con la fe humana, el yo poético da por realizada ya la divinización del amor humano.

Inmediatamente, alzando los ojos como para verificar la fusión del cielo con la tierra, el yo poético distingue un “rasgón” (verso 9), alegoría de un pensamiento dejado por el razonador. Y, observando la forma circular de este pensamiento,

como muestra el empleo del participio “abrazado” (verso 9), el yo poético pone de manifiesto la actitud amorosa de éste. Dicho de otro modo, señalando la actitud paternal y protectora de dicho “rasgón”, el yo poético demuestra que el hombre razonador sabe amar. Así que, poniendo de manifiesto la función de soporte del “rasgón”, pues, lleva “[en sus brazos] la Naturaleza” (verso 10), alegoría del mundo creado por Dios, el yo poético diviniza el amor del razonador, como si la creación del mundo dependiera de éste. En efecto, sugiriendo mediante el empleo del verbo “[posar]” (verso 11) la permanencia del pensamiento, el cual, a la vez, supone una actitud activa por parte del razonador, el yo poético origina la creación del mundo en el hombre, confirmando así su divinidad. Paradójicamente, conjugando el mismo verbo “[posar]” en el pretérito perfecto, insinuando la fugacidad del mismo pensamiento, el yo poético anula la solidez de la creación humana y, por lo tanto, el alcance de la inmortalidad del hombre.

Pero, como si el hombre no se resignara a morir, el yo poético percibe, en “el silencio de la noche”, un “rez[o]” proveniente del pensamiento razonador (verso 12), sugiriendo así el alcance de la inmortalidad mediante la voluntad. En

efecto, uniendo la resonancia del “rezo”, manifestación de la voluntad humana, con el “silencio de la noche”, manifestación de la voluntad de Dios, el yo poético diviniza la voluntad del razonador. Paradójicamente, poniendo de manifiesto la función de soporte de Dios a través de la preposición “en”, el cual une el “rezo” con el “silencio” (verso 12), el yo poético somete el alcance de la inmortalidad del hombre a la voluntad de Dios. Y, al sugerir la ausencia de voluntad de Dios mediante el empleo del sustantivo “silencio”, el yo poético hasta imposibilita el alcance de la inmortalidad del razonador. Pero, negando la muerte del hombre, el yo poético insinúa la divinidad de la voluntad humana a través del título del rezo, “la oración del amante” (verso 13). Esto es, uniendo la divina voluntad con el amor humano, el yo poético origina el alcance de la inmortalidad en la propia voluntad del hombre. Paradójicamente, al ser una oración, o sea, la expresión de una voluntad, el alcance de la inmortalidad también queda por realizar. En este estado de espera, o, mejor dicho, de sufrimiento, como implica el empleo del participio “resignado” (verso 13), el yo poético justifica la dificultad del hombre por divinizar el amor humano. En efecto, reduciendo la definición del amor

mediante el empleo del adverbio “sólo” (verso 14), el yo poético revela al hombre la posibilidad de alcanzar la inmortalidad mediante un amor puro, sugiriendo de esta manera el inevitable abandono del amor a la ciencia. Pero, como si la resignación del hombre le hubiera repentinamente depurado, el yo poético manifiesta la pertenencia del amor puro al mismo, como muestra el empleo del pronombre posesivo “su” unido al adjetivo “única” que califica el amor (verso 14). En suma, definiendo implícitamente el amor puro como siendo el voluntario abandono de otro amor, el yo poético, como conciencia observadora del hombre, diviniza el amor humano.

3.3. La palabra creadora y la voz inmortalizadora

Basando su fe en el “querer creer” que hay que buscar en el interior de uno mismo mediante un amor puro, el poeta desemboca en un “crear” a través de la palabra, como muestra el soneto titulado “La palabra”. En efecto, en este soneto, el yo poético, que no es sino la conciencia del hombre, se dirige a nosotros, lectores

de carne y hueso, para demostrarnos la divina función creadora de la palabra.

Llave del ser fue en un principio el verbo

por él que se hizo todo cuanto muda

y el verbo es la cadena con que anuda

Dios los dispersos granos de su acervo.

Por él el hombre deja de ser siervo,

se vale de él en la batalla ruda

y en él la apaga cuando su alma suda

como en la fuente tras de acoso el ciervo.

Sea de Dios santificado el nombre

que es Dios también, pues fue con la palabra

como creara el mundo en un principio.

Con la palabra, como Dios, el hombre

su realidad de ideas forja y labra.

nunca la profanéis a huero ripio.

Copiando del Evangelio la definición del "verbo" según San Juan, el yo poético nos da la prueba de la divinidad de la palabra. Y, dejando al apóstol definir el "verbo" el yo poético da más credibilidad a la divinidad de la palabra. Pues, originando la existencia del verbo "[en un] principio" (verso 1), poniendo así de manifiesto la indeterminación de su existencia, el apóstol diviniza la naturaleza intemporal del verbo. El empleo del pretérito perfecto con el que el apóstol define el verbo contribuye a intensificar dicha indeterminación temporal ya que, para nosotros, lectores, el apóstol se sitúa ya en un pasado histórico. También, al definir el verbo mediante el sustantivo una "llave", la cual determina el "ser" (verso 1), relacionando así la creación del universo con el verbo, el apóstol diviniza la función creadora del verbo. El empleo del pronombre "todo" (verso 2) contribuye a intensificar dicha función ya que sugiere la universalidad de la

creación del verbo. No obstante, como si no considerara la divinidad de la palabra por su intemporalidad y la universalidad de su creación, el yo poético, que vuelve a hablar en voz propia, anula inmediatamente la natura y la función divina del mismo. En efecto, relacionando la creación del verbo con lo que □ "muda"(verso 2), limitando así su fuerza creadora, el yo poético anula la universalidad de su creación. Y, convirtiendo el universo en su propio creador mediante el empleo del verbo □ "[hacer]"conjugado en la forma pronominal, sugiriendo así la pasividad del verbo, el yo poético también anula la divinidad de su natura. Entonces, volviendo a definir la natura y la función del verbo, el yo poético nos revela el verdadero motivo de la divinidad del verbo. Así, comparando el verbo con una □ "cadena"(verso 3), convirtiéndolo así en un inalterable instrumento de encadenamiento, el yo poético diviniza la natura sólida del verbo. Y, valiéndose Dios de dicha solidez para sujetar a los hombres □ "dispersos"como implica el empleo del verbo □ "anuda[r]"(versos 3 y 4), el yo poético diviniza la función salvadora del verbo. En efecto, aludiendo a los hombres que se alejan de la fe en Dios por una fe en la ciencia, el yo poético

relaciona la reincorporación de los □ "granos" alegoría de los científicos, en el □ "acervo" de Dios, alegoría del mundo divino (verso 4), con el uso que hace Dios del verbo. De esta manera, originando la salvación del hombre en el uso que hace Dios del verbo, el yo poético demuestra que la divinidad del verbo depende del motivo por el que se le usa.

Enseñándonos, entonces, a usar el verbo, el yo poético universaliza el ejemplo de un hombre que, valiéndose del verbo, se libera de la sumisión a la ciencia, como muestra el empleo de la preposición causal □ "por" que, referido al □ "verbo" introduce la negación del sustantivo □ "siervo" (verso 5). En efecto, revelándonos el sufrimiento físico que supone la lucha del hombre contra la ciencia, como muestra el empleo del adjetivo □ "ruda" que califica la □ "batalla" (verso 6), el yo poético pone de manifiesto la resistencia del hombre mediante el verbo, como sugiere el empleo del verbo □ "valerse" (verso 6). Esto es, materializando implícitamente el verbo en un arma, divinizando la solidez y su función protectora de éste, el yo poético origina la salvación del cuerpo del hombre en el uso del verbo. E, intensificando la dificultad por liberarse de la ciencia, el yo

poético añade al sufrimiento físico, el sufrimiento espiritual del hombre, como muestra el empleo del verbo □ "suda[r]" que indica la duda del □ "alma"(verso 7). Así que, materializando el verbo en una □ "fuente"(verso 8), divinizando la esencia del verbo así como su función purificadora, el yo poético origina la evaporación del sudor en el empleo de éste, como sugiere la preposición □"en" que, remitiendo al □"verbo", introduce el verbo □"apaga[r]" (verso 7). En definitiva, universalizando el sufrimiento físico y espiritual del científico, el yo poético nos motiva a usar el verbo que, por su natura sólida y esencial, nos protege y purifica de la ciencia.

No obstante, como si dudara habernos convencido, el yo poético se apoya en el ruego de San Mateo para demostrarnos que la divinidad de la palabra y, por lo tanto, la salvación del hombre, también depende de la propia voluntad. En efecto, dejando al apóstol rogar en una forma impersonal por la □"santifica[ción]" del □"nombre" (verso 9), el yo poético universaliza la voluntad del hombre por creer en la palabra. Paradójicamente, el mismo ruego, expresado en el subjuntivo, demuestra que la divinidad de la palabra también depende de la

voluntad de Dios. Inmediatamente, como si dudara de Dios, el yo poético define la palabra como siendo otro Dios, como muestra el empleo del adverbio "también" que asemeja la divinidad de "Dios" con la del "nombre" (verso 10). Pues, aludiendo a la manera "como Dios creara el mundo", uniendo así la creación con la palabra, como muestra el empleo de la preposición "con" que, referido a "la palabra", introduce el verbo "[crear]" (versos 11 y 12), el yo poético origina la creación del mundo en la palabra, como si cualquiera creación dependiera del empleo de ésta. Esto es, justificando la divinidad del "nombre", el yo poético demuestra que la salvación del hombre no depende de la propia voluntad ni de la voluntad de Dios sino de la manera creativa de usar la palabra.

Animándonos, entonces, a emplear la palabra, el yo poético convierte al hombre en un Dios, como muestra la comparación del hombre con Dios mediante el adverbio "como". Y, uniendo a Dios-Hombre con la palabra mediante el empleo de la conjunción "con" (verso 12), el yo poético confirma la dependencia de Dios-Hombre a la palabra. No obstante, divinizando la propia creación del hombre, como sugiere la semejanza entre la creación de Dios y la

□"realidad" creada por el hombre (verso 13), el yo poético origina el alcance de la inmortalidad ya no en la palabra sino en la creación que posibilita ésta. Revelándonos, entonces, lo difícil que resulta tal obra, el yo poético manifiesta la fuerza imaginativa que exige el crear su propia realidad, como implica el sustantivo □"ideas" (verso 13). Y, añadiendo a la fuerza mental, la fuerza física que implica la misma creación, como muestra el empleo de los verbos □"forjar" y □"labrar" (verso 13), el yo poético intensifica la dificultad por alcanzar la inmortalidad. Así que, dirigiéndose directamente a nosotros, lectores de carne y hueso, el yo poético acaba por exigirnos el buen uso de la palabra (verso 14), pues, de ello depende nuestra divinidad y, por lo tanto, el alcance de la inmortalidad.

Enseñándonos, entonces, dónde hallar aquella fuerza corporal y espiritual que desemboca en la creación de un mundo propio, el poeta nos define su propia divinidad. En efecto, convertido en un Dios, como quien sabe emplear la palabra, el poeta convierte a su vez la palabra en una voz divina, inmortalizando así el

cuerpo y el espíritu, como muestra el soneto titulado "La sangre del espíritu".

La sangre de mi espíritu es mi lengua
y mi patria es allí donde resuene
soberano su verbo, que no amengua
su voz por mucho que ambos mundos llene.

Ya Séneca la preludió aun no nacida,
y en su austero latín ella se encierra;
Alfonso a Europa dio con ella vida,
Colón con ella redobló la tierra.

Y esta mi lengua flota como el arca
de cien pueblos contrarios y distantes,
que las flores en ella hallaron brote

de Juárez y Rizal, pues ella abarca

legión de razas, lengua en que a Cervantes

Dios le dio el Evangelio del Quijote

Demostrándonos cómo la palabra le convirtió en un Dios-Hombre, el yo poético nos revela la materialización del espíritu mediante la lengua humana, como muestra la unión del "espíritu" con las materias "sangre" y "lengua" (verso 1). Esto es, uniendo su parte espiritual con la parte humana, el yo poético origina su divinidad en la lengua del espíritu o, mejor dicho, en la voz del espíritu. Y, poniendo de manifiesto la pertenencia tanto del espíritu como de la lengua a su mismo ser, como muestra el empleo del pronombre posesivo "mi" (verso 1), el yo poético origina el hallazgo de la voz en la propia persona. Inmediatamente, hablando desde su ser corporal, el yo poético indetermina sus raíces corporales, relacionando su patria con la resonancia de la palabra, como muestra la unión del adverbio "allí" con el verbo [g[resonar]]h mediante la conjunción "donde" (verso 2). Esto es, uniendo las raíces del ser humano con la

infinita resonancia de la palabra, el yo poético diviniza igualmente la voz del cuerpo. Paradójicamente, como si no dominara dicha voz, o sea, como si la divinización de su parte humana dependiera de la parte divina, el yo poético pone de manifiesto la pertenencia del cuerpo al "verbo", como muestra el empleo del pronombre "su" que, remitiendo al "verbo", dirige al cuerpo del yo poético (verso 3). El empleo del participio "soberano" que remite al "verbo" (verso 3) también da prueba del poderío de la palabra, quedando sumiso el ser de carne y hueso. Justificando, entonces, la soberanía de la palabra, el yo poético pone de manifiesto la pertenencia de la "voz" al "verbo", como muestra el empleo del pronombre "su" (verso 4). Paradójicamente, poniendo de manifiesto la constancia de la voz en relación con su función, como muestra la negación del verbo "amengu[ar]" comparado con la acción de "llen[ar]" (versos 3 y 4), el yo poético otorga más fuerza a la voz que al verbo. En efecto, definiendo la función de la voz por la perpetua e infatigable satisfacción del cuerpo y del espíritu, el yo poético diviniza la voz por su función inmortalizadora.

Ejemplificando, entonces, dicha supremacía de la voz, el yo poético alude a tres

hombres de carne y hueso que, empleando la voz, alcanzaron la inmortalidad. En efecto, remontando a la época en que nadie conocía la existencia de la voz, el yo poético empieza por convertir a Séneca en el creador de la voz, como implica el empleo del verbo "preludi[ar]" (verso 5). Pues, al emplear la voz mientras que ésta "aun no [había] nacida" (verso 5), Séneca aparece divinizado por su creación, alcanzando así la inmortalidad. Y, poniendo de manifiesto la precocidad de la creación, como muestra el empleo del adverbio "ya" unido a "Séneca" (verso 5), el yo poético asegura la perduración del creador en el tiempo. Además, revelando la dificultad por crear tal voz "aun no nacida", el yo poético elogia la divinidad del creador. En efecto, justificando la desconocida existencia de la voz por la sumisión de ésta a una lengua inflexible, como implica la calificación del "latín" mediante el adjetivo "austero" (verso 6), el yo poético alaba la creación de la voz por el hombre y, por lo tanto, el alcance de la inmortalidad. Luego, considerando la obra del rey Alfonso como la creación de la vida, como muestra el empleo del verbo "[dar]" que introduce la "vida" (verso 7), el yo poético diviniza al hombre que difunde el saber mediante la voz. Y,

manifestando la extensión del saber en toda "Europa" (verso 7), el yo poético pone de manifiesto la perduración del hombre en el todo el espacio. Finalmente, considerando el descubrimiento de Colón como una creación enriquecedora, como implica el empleo del verbo "redobl[ar]" que remite a la "tierra" (verso 8), el yo poético immortaliza al hombre que sabe emplear la voz. Y, la creación del hombre siendo concreta e inamovible, como implica el empleo del sustantivo "tierra" (verso 8), el yo poético intensifica la perduración del creador en la memoria de los vivos.

Volviendo a aludir a la propia voz, el yo poético termina por demostrar la universalidad de ésta, universalizando igualmente al propio ser. En efecto, sugiriendo el tranquilo y libre errar de la voz a través del empleo del verbo "flota[r]" (verso 9), el yo poético extiende la resonancia de la voz en una totalidad espacial y temporal, esparciendo asimismo la propia existencia. Y, comparando la "lengua" con el "arca" de Noé (verso 9), el yo poético justifica la absoluta resonancia de la voz por la diversidad de voces y, por lo tanto, de sentimientos que conlleva. Pues, igual que el arca de Noé transportó y, así, salvó

una gran variedad de especies animales, la voz del yo poético se compone de una infinidad voces y de sentimientos, salvando, pues, a toda la humanidad. Intensificando la universalidad de la voz, el yo poético sugiere los numerosos dialectos hablados por ésta mediante la alusión a los "cien pueblos" del arca (verso 10). Además, confirmando la riqueza de la voz, el yo poético une los "contrarios y distantes" dialectos en la misma voz (verso 10). Esto es, abarcando ya una infinidad de dialectos, la voz del yo poético resulta total por reunir en ella los más paradójicos sentimientos de todo el universo. Citando entonces a dos hombres que, mediante la voz, dieron nombre a "las flores", alegoría del reconocimiento cultural de las minorías, el yo poético origina la inmortalidad en la voz, como muestra el empleo del verbo "brot[ar]" (verso 12). En efecto, al reivindicar los dialectos de su cultura, "Juárez y Rizal" (verso 12), como símbolos de su raza, se inmortalizaron.

Ejemplificando la divinidad de la voz así como del propio ser, el yo poético cita, entonces, a "Cervantes" (verso 13), el cual, creando su obra titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, se convirtió en un Dios, como

muestra la asimilación del “Quijote” con el “Evangelio” (verso 14). Pues, igual que Dios creó y divinizó el Evangelio, el creador de una obra literaria así como su obra resultan divinos. Esto es, tal como Dios es divino por crear el mundo, el escritor resulta igualmente divino por crear un mundo literario, divinizando así el cuerpo y el espíritu. No obstante, sometiendo la divinidad de la obra a la voluntad de Dios, como muestra el empleo del verbo “dar” que, introducido por Dios, remite a Cervantes (verso 14), el yo poético hace depender el alcance de la inmortalidad no sólo del autor y de su obra sino también de los lectores, alegorizados éstos en Dios.

CONCLUSIÓN

Si el tema religioso, presente en todas las épocas y en todas partes del mundo, se refleja a través de distintas formas, y expone una variedad de sentimientos, en la poesía de Miguel de Unamuno su preocupación religiosa se ciñe a una sola forma, reflejando un único afán. En efecto, fingiendo un desorden espacial mediante la referencia a los distintos lugares de escritura del *Rosario de sonetos líricos*, Miguel de Unamuno unifica el conjunto de la obra mediante el empleo del clásico soneto. Y, manifestando un abanico de sentimientos, el poeta se ciñe en un solo afán que es el de encontrar una solución a la búsqueda de la inmortalidad. Pues, preocupado por el devenir de la conciencia, en un tiempo, del cuerpo, luego, el poeta, creyente y ateo a la vez, experimenta una inacabable crisis al entrar en el pensamiento científico europeo de la época. En efecto, si por un lado, el razonador se resigna felizmente al cuerpo sumiso a la ciencia, por otro lado, al fracasar en su intento de racionalizar la fe ya ausente, la conciencia del mismo hombre se niega a morir como lo postulan los científicos. De ahí, el

poeta emprende una agónica lucha en la que, luchando por la fe y contra la razón, la una y la otra se unen esperando desesperadamente alcanzar la inmortalidad. En efecto, decidido a inmortalizar su ser cuerpo y espiritual, Miguel de Unamuno basa entonces la fe en la voluntad, o sea, en un querer creer, al tiempo que, como razonador, pone en duda la veracidad de la voluntad individual. Pero sabiendo ya por experiencia que la razón anula la fe en Dios, el poeta diviniza el amor humano abandonando el amor a la razón. Pues, partiendo de un sentimiento de amor puro, el poeta desemboca en un crear un mundo propio mediante la materia de la palabra, dando origen ésta a la voz espiritual. Esto es, dejando la huella del espíritu mediante la palabra, el poeta crea su propio mundo literario, inmortalizando su ser espiritual que es la voz, y su ser corporal que es la obra poética. No obstante, esta inmortalidad que supone un constante vivir o revivir, ¿no depende de la elección de los hombres? Y, en este caso, ¿quién es el verdadero Dios, el autor que crea o el lector que recrea eternamente?

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, Manuel García : *Don Miguel de Unamuno y sus poesías : Actas salmaticensia – Tomo VIII, Universidad de Salamanca, 1954, Talleres Gráficas, Madrid, 1955*
- FERRATER MORA, José, *Unamuno, Bosquejo de una filosofía*, Alianza editorial, Madrid, 1985
- GRANJEL, Luis : *Retrato de Unamuno*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957
- PEREZ-LUCAS, María Dolores, *Un agónico español*, ediciones Almar, Salamanca, 1986
- SANCHEZ BARBUDO, Antonio, *Miguel de Unamuno*, 2ª edición ampliada, Taurus, Madrid, 1990
- UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, editorial Plenitud, Madrid, 1966
- UNAMUNO, Miguel, *Rosario de sonetos líricos*, Imprenta Española, Madrid, 1911