

La poesía religiosa de

MIGUEL DE UNAMUNO Y GERARDO DIEGO

mémoire de Gloria de Carvalho

dirigée par Mme Terrasson Claudie

Lille III, Villeneuve d'Ascq, 2001

SUMARIO

<u>INTRODUCCIÓN</u>	4
<u>DEFINICIÓN DE LA POESÍA RELIGIOSA</u>	7
<u>PRESENTACIÓN DE LOS POETAS Y DE SUS OBRAS</u>	9
a) UNAMUNO, Miguel de : <i>Rosario de sonetos líricos</i>	9
b) DIEGO, Gerardo : <i>Versos divinos</i>	11
Primera parte : <u>LA CRISIS RELIGIOSA</u>	14
A. ORIGEN DE LA CRISIS	14
B. DEFINICIÓN DE LA CRISIS	24
C. EXPRESIÓN DE LA CRISIS	39
Segunda parte : <u>LA PARADÓJICA DUALIDAD</u>	54
A. PARADÓJICA PERSONALIDAD Y OBRA	54

B. DEFINICIÓN DE LA PARADÓJICA DUALIDAD	59
C. EXPRESIÓN DE LA PARADÓJICA DUALIDAD	77
Tercera parte : <u>LA VOLUNTARIA CREACIÓN</u>	86
A. LA FE EN LA VOLUNTAD	86
B. EL SENTIMIENTO DE AMOR	94
C. LA CREACIÓN POÉTICA	104
<u>CONCLUSIÓN</u>	113
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	115

INTRODUCCIÓN

Escogí tratar el tema religioso en la poesía lírica de principios del siglo veinte en España porque éste, además de ser un país en el que nacieron numerosos grandes poetas, es uno de los países de Europa donde pervive un intenso cristianismo. En efecto, a principios del siglo veinte, la poesía española cultiva una actitud espiritual idealista frente al materialismo positivista del siglo precedente. Es decir, tras medio siglo dirigido por un espíritu burgués, los nuevos poetas, y entre ellos se puede destacar a Miguel de Unamuno, vuelven a plantearse la existencia humana como un problema fundamental. Desde un punto de vista religioso, ético o estético, estos poetas sienten la necesidad de resolver cuestiones que superan la realidad cotidiana y tangible. El fruto de este proceso de serena o angustiada interiorización y de este repliegue hacia el mundo de lo íntimo será lo más logrado de la producción poética de esta llamada "Generación del 98". En la tercera década del siglo veinte, el tema religioso sufrirá un eclipse en la poesía lírica española, aunque no desaparecerá del todo, como lo prueban las obras de Gerardo Diego. En efecto, a causa de la guerra de 1914, que afecta a toda Europa y que fue acompañada del nacimiento de una serie de grupos revolucionarios a los que se denominó "escuelas de vanguardia", España pasa por una honda crisis espiritual. De las escuelas vanguardistas nació en España el ultraísmo y el creacionismo, dos movimientos cuyo programa se basa en el abandono de todo lo decorativo

modernista (lo anecdótico y lo emotivo) para instalar, estéticamente, una poesía pura. Este afán de pureza estética y el horror a lo sentimental confirió a la producción poética un tono de frialdad y cierta “deshumanización”. Pero, hacia el final de la década de 1920 y con la entrada de otro movimiento de origen francés, el surrealismo, basado en el automatismo de la escritura, la poesía ganó un nuevo contenido dramático. Esta vuelta a lo humano fue un movimiento general que se manifestó en todos los poetas de la llamada “Generación del 27”, y particularmente, en el ya citado Gerardo Diego.

En otros términos, a lo largo de dos generaciones, la expresión del sentimiento religioso siempre estuvo presente en la poesía española, aunque no con la misma intensidad ni de la misma manera. Es precisamente esta diferente expresión del sentimiento religioso lo que más me llamó la atención, ya que cada poeta se expresa en una época y una sociedad distinta, y por lo tanto, según influencias exteriores distintas. En efecto, al leer las obras de los dos poetas escogidos para el presente estudio, o sea, *Rosario de sonetos líricos* de Miguel de Unamuno, y *Versos divinos*, de Gerardo Diego, observé una serie de puntos comunes en la expresión del sentimiento religioso, uniendo así las aparentes diferencias hacia una misma definición de la poesía religiosa.

Entonces, tras una definición general de la poesía religiosa, así como una presentación de la vida y obra de los dos poetas citados, analizaremos, en cada uno de ellos, la

manifestación de la crisis religiosa, es decir, su origen, su definición y su expresión. Luego, para mejor entender la paradójica dualidad que resulta de esta crisis, presentaremos la paradójica personalidad y obra de cada poeta, definiremos esta dualidad según el punto de vista del propio poeta y aludiremos a su paradójico modo de expresión. En último lugar, hablaremos de la consecuente creencia en la voluntad, voluntad que sólo se consigue a través del sentimiento de amor, y que lleva a cada poeta a crear, a su manera, su propio Dios que es la poesía.

DEFINICIÓN DE LA POESÍA RELIGIOSA

A la hora de definir la poesía religiosa, dos problemas relacionados con el lirismo que implica su expresión sobresalen y dificultan su exacta definición. Es decir, el sentimiento religioso puede ser expresado de diversas maneras, tanto en el fondo como en la forma. En el fondo, porque es un sentimiento que se refleja mediante una rica variedad de sentimientos, como el amor, la indiferencia o la esperanza, y en la forma, porque el sentimiento religioso puede ser expresado mediante la forma oral (la música, la oración...etc) o escrita (el dibujo, la poesía...etc). La poesía resulta ser la forma más representativa para expresar esta variedad de sentimientos, ya que, además de ser una forma de expresión escrita, también es una forma de expresión oral al ser leída en voz alta. De hecho, la poesía y el sentimiento religioso se relacionan fácilmente gracias a la raíz etimológica de "religare", que significa "atar", como si la religión uniera al hombre con la Divinidad o con sus orígenes. La palabra "religión" procede del latín "religionis", que no es sino escrúpulo y delicadeza, de ahí la religiosidad. Este linaje etimológico nos da la idea de una poesía religiosa de asentamiento moral que centra al hombre en una serie de normas éticas. Es decir, el hombre se auto-limita en una libertad que depende de los demás hombres al mismo tiempo que debe respetar su propia conciencia. Así, el sentimiento religioso es una reacción ante la vida que nace del asombro y del terror. El hombre se siente dependiente de un ser superior, de una totalidad cósmica y de unas

normas morales, frente a la perfección de la naturaleza, a las fuerzas invisibles y a la conciencia de su impotencia. El hombre nunca es del todo libre y siente que debe su presencia en la tierra a alguien o a algo. Por eso, en el fondo del corazón humano late un ansia insaciable de comprender y de amar. De pareja inquietud surge la poesía, es decir, de la misma ansia de comprender y de amar. De modo que podemos decir que, a través del sentimiento religioso, la poesía une, de cierta manera, al hombre con su destino.

PRESENTACIÓN DE LOS POETAS Y DE SUS OBRAS

a) UNAMUNO, Miguel de : *Rosario de sonetos líricos*

Entre el ser filósofo, político, periodista o conferenciante, Miguel de Unamuno es ante todo un poeta de la llamada “Generación del 98”. Nacido en Bilbao en 1864, Miguel de Unamuno crece en una España en plena crisis, tras el Desastre de 1898. Esta crisis que se traduce por un enfrentamiento entre tradicionalistas y progresistas se manifiesta con mucho más violencia en la región vasca de nuestro juvenil Unamuno, -centro del tradicionalismo carlista-, y en su ciudad natal, -comerciante y liberal-. De aquella situación nuestro poeta recoge en el alma el influjo de las dos Españas en lucha. Dicho de otro modo, Miguel de Unamuno lleva en él un carlista y un liberal en perpetua discordia. Más tarde, mientras estudia Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, Unamuno sufre su primera crisis religiosa. En efecto, al entrar en el pensamiento filosófico de la época, el racionalismo liberal, y al darse cuenta de la pérdida de su tradicional fe católica, Unamuno experimenta una íntima discordia entre el catolicismo y el racionalismo.

No obstante, será esta perpetua contradicción lo que llevará al poeta a adquirir, según su método combatiente, una gran cultura. Sus obras bien resumen su conocimiento de los clásicos griegos y latinos, de la *Biblia* y de la literatura, tanto la antigua como la moderna. Pero, si se señala una multitud de influencias, éstas son fundidas con el propio temperamento del poeta. Por eso, se puede afirmar que las obras del poeta vasco, aunque abarquen todas las formas literarias (novela, poesía, teatro) son, al mismo tiempo que expresión de su propia personalidad, nueva exposición de la filosofía, de la religión y de la poesía. De ahí la originalidad del poeta así como su poderosa personalidad humana.

En sus obras poéticas, lo que más nos interesa aquí, la religiosidad aparece como el tema central, reduciéndose a éste las demás preocupaciones y sentimientos. Fue la razón por la que me resultó difícil escoger una de ellas. Sin embargo, su *Rosario de sonetos líricos*, publicado en 1911 en Madrid, fue la obra que más me llamó la atención por estar compuesta de una serie de sonetos clásicos, escritos en un plazo de cinco meses : entre septiembre de 1910 y febrero de 1911. Además, la obra presenta la peculiaridad de estar dividida en cinco partes, cada una remitiendo a los lugares en que fueron escritas. Así, la primera parte, titulada "Los sonetos de Bilbao", son veinte sonetos escritos en Bilbao, ciudad natal de Unamuno. La segunda parte, "De vuelta en casa", son seis sonetos compuestos en el tren que iba de Bilbao a Salamanca. La tercera

parte, más numerosa con sus sesenta y un sonetos, se titula “En casa ya”, y todos están fechados en Salamanca. La cuarta parte, “Asturias y León”, son seis sonetos que nos ofrecen el viaje desde Oviedo hasta Salamanca, pasando por León, Astorga y Zamora. Por último, “De nuevo en casa”, se compone de treinta y tres sonetos, fechados en Salamanca.

Aludiendo a estos sonetos, y particularmente a los de la primera, tercera y quinta parte, desarrollaremos el sentimiento religioso que se desprende de la mirada interior de Miguel de Unamuno.

b) DIEGO, Gerardo : *Versos divinos*

Nacido en Santander en 1896, Gerardo Diego es el poeta lírico de la llamada “Generación del 27” que más profunda y sinceramente expresó sus sentimientos y preocupaciones religiosas. En efecto, influido desde niño por un entorno familiar con convicciones católicas arraigadas (dos de sus hermanos eran jesuitas, y una de sus hermanas era monja), Gerardo Diego siempre fue un católico practicante. Además, si gran parte de su producción poética es de inspiración religiosa es porque el poeta adquirió un profundo conocimiento de la religión gracias a la lectura de los libros más representativos como la *Biblia* o el *Antiguo Testamento*. Por otro lado, en una época de

gran evolución material e ideológica, nuestro santanderino entra rápidamente en las diversas y nuevas tendencias del arte vanguardista, particularmente en el ultraísmo y el creacionismo. De modo que, a lo largo de su producción poética, dos líneas se mantienen en paralelo : la tradicional, con sus modalidades clasicista y moderna, y la de las más audaces novedades del arte vanguardista. Dicho de otro modo, nuestro poeta permaneció en el cultivo de la poesía “humana” al mismo tiempo que desarrolló la poesía “deshumanizada”, mostrándonos así su personalidad en tanto que poeta católico, ya que sabe interpretar los temas religiosos con serenidad, soltura y originalidad.

En cuanto a la obra que escogí para el presente estudio, los *Versos divinos*, presentan, entre otras particularidades, la de condensar en un volumen el conjunto de los sentimientos religiosos del poeta, ya que, aparte el año de espera antes de ver la publicación de su libro en 1971, nuestro santanderino empieza a escribir *Versos divinos* en 1924 y lo termina en 1970. Es decir, el libro abarca casi cuarenta y cinco años de la vida de Gerardo Diego. También, cabe notar la incorporación de una obra juvenil publicada ya en 1924 y titulada *Vía Crucis*, pero al ser considerada por el propio poeta como libro aparte, sólo aludiremos a los poemas que forman parte de *Versos divinos*. Otra particularidad de la obra es su división en varias partes, fechadas cada una de ellas en el período de su escritura, como, por ejemplo, “Navidad” (1938-1968), “Santísimo

sacramento" (1943-1959), o "Jesús" (1957-1970). Finalmente, el empleo de varias formas poéticas en un solo volumen nos da la prueba de la originalidad del poeta, ya que en el libro se halla tanto las formas clásicas, caídas ya en desuso (el villancico o el zéjel), pasando por formas más tradicionales (el soneto), como las formas modernas aprendidas de las escuelas vanguardistas. Usando todos los recursos poéticos conocidos, de la más clásica a la más moderna, el poeta logra dar a sus poemas religiosos un sentido a la vez moderno y fiel a la ortodoxia. En otros términos, la originalidad del titulado *Versos divinos* nos permitirá analizar los sentimientos y las preocupaciones del único poeta, entre los de su generación, que expresó su religiosidad.

“Primera parte” : LA CRISIS RELIGIOSA

A.ORIGEN DE LA CRISIS

a) UNAMUNO, Miguel de

Obsesionado por el pecado y la condenación inscrita en sus lecturas bíblicas, e influido por la ciencia positivista de los grandes pensadores europeos de la época, Miguel de Unamuno sufre una crisis religiosa durante sus años estudiantiles en Madrid. En efecto, ferviente creyente católico, el poeta confiesa su gran pecado, que es el sometimiento a la ciencia positivista de la época, como muestra el soneto titulado “¡Feliz culpa!”¹ :

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

¹ Op. cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - “Los sonetos de Bilbao”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 505.

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 cristiano luto

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

Oponiendo la figura de Dios (“el árbol de la vida”) a la ciencia positivista (“el árbol de la ciencia”), la voz poética empieza el soneto fingiendo atribuir más poder a Dios que a la ciencia, por resultar la fruta de su árbol “henchido” (verso 1). Pero, frente a la “fruta henchido”, la voz poética no esconde su admiración por la variedad de “flores” que da el “árbol de la ciencia”, aludiendo asimismo a la hermosura de sus colores (“lleno de flores”, “florece”), al sabor de su sustancia aromática y a su olor perfumado (“aromosa esencia”, “perfumado”). En otros términos, aunque se exprese como cristiano, la voz

poética confiesa su admiración por la ciencia, admiración que, en realidad, ya refleja la sumisión.

Paradójicamente, al convertir las flores en manzanas “prohibid[as]”, como muestra la alusión al pecado de Eva, en el segundo cuarteto, la voz poética reconoce la gravedad del pecado que es la ciencia. Incluso, la ciencia resulta más peligrosa que el pecado original de Eva, porque su árbol ofrece “flor de saber que a más saber convida” (verso 8), es decir, el hombre que “prueba” la flor de la ciencia, ya no puede dejar de pecar, buscando siempre saber más.

No obstante, al intercalar en este segundo cuarteto el adjetivo “-¡feliz[.!]!” (verso 7), la voz poética confiesa su voluntaria sumisión a la ciencia, ya que, la posición de esta exclamación tras el verbo “dar” rompe el sentido de goce y de abuso del conjunto del cuarteto, para dar en el verso siguiente un tono de felicidad, en el que la ciencia, ya no esfuerza en nada al hombre, sino que le convida a saber. En otros términos, aunque sepa que la ciencia conduzca al pecado, la voz poética escoge voluntariamente el placer de la ciencia frente a la obediencia a Dios.

En realidad, la crisis de Miguel de Unamuno empieza cuando, tras entrar y someterse a la ciencia positivista, intenta racionalizar su fe. Es decir, siguiendo su vocación

intelectual, Unamuno polariza todo el universo, incluso la fe, entorno a su yo, reduciendo todo lo existente, incluso a Dios, a simples objetos. En otros términos, la voz poética intenta dominar intelectualmente la realidad exterior para controlar todo, tal como Dios, como muestra el soneto titulado "Irrequietum cor"² :

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 :
"sólo existe lo eterno ; ¡Dios o nada!"

Si El se hizo hombre para hacernos dioses,
mortal para librarnos de la muerte,
¿qué mucho, osado corazón, que así oses

² Op. Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - "De nuevo en casa", Vergara editorial, Madrid, p. 629

romper los grillos de la humana suerte
y que en la negra vida no reposes
bregando sin cesar por poseerte?

En efecto, en este soneto, la voz poética intenta racionalizar su fe mediante el concepto “objetivita”, es decir, reduciendo a Jesús a un simple ser humano como para poseerlo racionalmente. La voz poética concretiza a Jesús, primero, otorgándole un aspecto físico imponente, como muestra el empleo del adjetivo calificativo “recio”, luego, situando espacialmente su lugar de nacimiento, como muestra el empleo del adjetivo “íbero”, y finalmente, otorgándole una madre real y conocida por todos : “Teresa” (verso 1). Humanizado Jesús, la voz poética también le confiere sentimientos, como el “dolor” (verso 5). Incluso, la voz poética ridiculiza la idea de un ser divino, comparando la figura de Jesús a la del personaje pintoresco de Miguel de Cervantes³, el famoso Don Quijote : “Quijotesa a lo divino” (versos 5 y 6). Luego, aludiendo a la autoridad tanto religiosa como estatal (“asentada”, verso 6) del rey Felipe II, la voz poética quita toda posible existencia de un poder divino por ser poseída ya por un ser humano, concreto y real. En otros términos, la voz poética consigue dar todos los rasgos humanos a Jesús, quitándole así su divinidad y su inmortalidad.

³ CERVANTES, Miguel (de) : *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1967

Paradójicamente, esta humanización de Jesús ya estaba narrada en la *Biblia*, así que, al reconocer la existencia humana de Jesús Cristo, la voz poética también reconoce su existencia divina. Esta confesión se verifica desde el primer cuarteto ya que la voz poética se dirige directamente a Jesús para pedirle, en el modo imperativo, que “cumple [su] promesa” (verso 3), o sea, que resucite al hombre tras la muerte.

De repente, como si ahora estuviera segura de la existencia divina, la voz poética se dirige al hombre que duda, o sea, al poeta, expresándole bajo forma de una pregunta su atterramiento (versos 11 a 14). En efecto, poniendo de manifiesto la imposible igualdad del hombre con Dios, la voz poética se pregunta cómo el ser humano puede dudar de la prometida resurrección del alma y qué poder pretende para intentar poseer lo que ya pertenece a Dios.

Finalmente, nuestro poeta fracasa en su afán por poseer lo divino ya que, buscando reducir a Jesús a la realidad con el fin de dominarlo, se da cuenta de que su concepción “objetivita” no conlleva seguridad en el saber : no puede probar por la razón la verdad de la fe. Dicho de otro modo, el poeta toma conciencia de la imposibilidad de alcanzar y dominar intelectualmente a un ser divino, precisamente por estar éste fuera de su alcance. Desde entonces, Unamuno adquiere odio a la ciencia recordando con nostalgia sus años infantiles en que todavía tenía fe.

En resumen, influido por la ciencia positivista de la época y obsesionado por el pecado y la condenación inscrita en la *Biblia*, Miguel de Unamuno experimenta una crisis religiosa que empieza al racionalizar su fe ya que, con tanto racionalizarla, la vio volatilizarse. Desde entonces, el poeta cobrará odio a la razón y a la ciencia por creerlas responsables de la pérdida de su fe que evoca con nostalgia y que espera un día recobrar.

b) DIEGO, Gerardo

Poeta de la generación posterior a la de Miguel de Unamuno, Gerardo Diego también experimenta una crisis religiosa que, por su parte, empieza al entrar en un movimiento que reivindica una absoluta libertad estilística : el vanguardismo. En efecto, deseoso por expresar su profunda y tradicional creencia religiosa, el poeta experimenta una crisis al explotar y someterse a la poesía absoluta del creacionismo y los caligramas ultraístas propuesto por el vanguardismo, como muestra el poema titulado “La estrella”⁴ :

¿Sabes la nueva? _¿Qué nueva?

_Sal de la cueva.

⁴ DIEGO, Gerardo : *Versos divinos (Obras completas, Tomo III)* - “Navidad” (1938-1969), edición del centenario Alfaguara, Madrid, 1989, p. 65

Mira al cielo que se estrella.

Mira aquella,
aquella estrella tan clara.

_Qué algazara.
Cómo rebrinca y retoza
y alboroz.

Mira cómo alarga un pico
de oro rico
hasta hacer de él una espada
relumbrada
que ordena : _Seguidme a mí.

Aquí, aquí.
Aquí está la buena prueba
siempre nueva.

Novedad de novedades

y toda novedad,
la Navidad.

En efecto, al emplear la forma dialogada para expresar su admiración hacia la nueva corriente literaria, la voz poética ya refleja su sometimiento a ésta. Y dirigiéndose a un

“tú” ignorante de la nueva corriente literaria, la voz poética expresa su indignidad mandándole, en el modo imperativo, que salga de su vivencia subterránea, como muestra el empleo del sustantivo “cueva” (verso 2) y que, como ella, “[mire] al cielo estrellado” (verso 3). La voz poética utiliza la alegoría de la estrella para remitir a la nueva corriente literaria, dándole así un valor divino por su peculiar altura y luminosidad, como muestra el empleo del pronombre demostrativo “aquella” (verso 4 o 5) que implica la lejanía, y el empleo del adjetivo “clara” (verso 5) que implica la luminosidad. La admiración de la voz poética se verifica fácilmente ya que necesita una pausa, marcada por el cambio de verso y por la repetición del pronombre demostrativo “aquella” (versos 4 y 5), antes de precisar la peculiar e intensa claridad que distingue la divina estrella de las demás. Tras una pausa, marcada por un nuevo guión, como si el “tú” se hubiera quedado mudo de fascinación, la voz poética comenta, no ya la luminosidad de la estrella, sino el específico ruido y la peculiar alegría que ésta desprende (versos 6, 7 y 8).

Luego, la ausencia de guión rompe el ritmo del diálogo, como si la voz poética y el “tú” hubieran fusionado en una admiración común al mirar la “espada relumbrada” (versos 11 y 12) dejada por un pico de dicha estrella. Deslumbrados por esta novedad, casi hipnotizados por ella, los sujetos unidos en una sola voz, desean tanto conocerla que se

imaginan ver en la “espada relumbrada” un mensaje “que ordena : – Seguidme a mí. Aquí, aquí.” (versos 13 y14).

Finalmente, la estrella que simboliza la novedad literaria se vuelve más potente que el propio Dios ya que, en relación con la estrella que seguían los Reyes Magos para llegar hasta Cristo, aquélla sólo necesita que uno de los cinco picos deje una huella para que los que la miran la sigan. La insistente repetición del adverbio “aquí” (versos 14 y 15) y del sustantivo “novedad” (versos 17 y 18) otorgan mucha más credibilidad a la estrella que anuncia la nueva corriente literaria que la estrella que anuncia el nacimiento de Jesús Cristo (verso 19). En suma, ferviente creyente católico, la crisis de Gerardo Diego se origina en el conocimiento de la nueva corriente literaria que, simbolizada en una divina estrella, despierta en los que la miran, o sea, en la voz poética y en el “tú”, un sentimiento de admiración, y luego, un afán de conocimiento.

B. DEFINICION DE LA CRISIS

a) UNAMUNO, Miguel de

Sumiso a un afán de conocimiento de la ciencia positivista al mismo tiempo que obsesionado por el pecado y la condenación inscrita en la Biblia, la crisis que padece Miguel de Unamuno se traduce por un terror ante el aniquilamiento de la conciencia, como muestra el soneto titulado “Puesta del sol”⁵. En el soneto, la voz poética expresa su terror introduciendo una falsa pregunta dirigida al lector :

¿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 trábese más rudo
sólo hallarse, sin lanza y sin escudo,
llenando al enemigo de contento.

⁵ UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos (Obras completas)* - “Los sonetos de Bilbao”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 504

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?

Antes de aludir al tormento íntimo, la voz poética da a modo de ejemplo la angustia de unos artistas, “un orador” y “un pintor” (versos 2 y 3), universalizando así su propio tormento. Y, alegorizando el talento en un arma, la voz poética origina la angustia de los artistas en la pérdida del talento (verso 4). En efecto, figurándose la vida como un “combate” (verso 6), la voz poética asimila la pérdida del talento con la muerte ya que, sin éste, o mejor dicho, “sin lanza y sin escudo” (verso 7), el artista no puede defenderse del “enemigo”, reduciéndose su única arma a su presencia física, como muestra el empleo del adverbio “sólo” junto al verbo “hallarse” (verso 7). En otros términos, el mayor tormento de los artistas es el vivir sin el talento porque este vivir sería en realidad un morir.

Luego, incluyéndose entre los artistas desprovistos de su talento, como muestra el empleo del adjetivo posesivo “nuestro” (versos 10, 12 y 13), la voz poética intensifica el dolor que le causa su propio tormento (“es peor que morir” verso 11) por ser un tormento “[visto]” y “[sentido]” (versos 9 y 12). La voz poética origina su tormento en la aniquilación de la conciencia : “verse envuelto en las nubes del ocaso” (verso 9) y “sentir que nuestra mente desfallece” (verso 12). En otros términos, lo que más teme la voz poética no es el paso de la vida a la muerte del cuerpo sino el paso de su mente viva que reflexiona a su aniquilación.

Y comparando el valor de su pecado al del orgulloso demonio Luzbel que sufrió el martirio por desobedecer a Dios, la voz poética cierra el poema preguntándose a ella misma y al poeta si su pecado “es tan horrendo” como para merecer esta aniquilación de la conciencia, mostrando así el rechazo de tal martirio.

En 1910, fecha que nos interesa por ser el año de escritura del *Rosario de sonetos líricos*, el poeta todavía se halla instalado en preocupaciones “metafísicas” pero ahora su terror resulta de un verdadero dolor físico, debido a su débil estado de salud, como podemos verificar en el soneto titulado “Aprensiones”⁶ :

⁶ Op. Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - “De nuevo en casa”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 638

_¡ Me duele el corazón !

_¿Pero le tienes?

_Sólo sé que me duele...

_Por carencia.

_Puede ser, mas le siento...

_Sí, ¡en las sienes!

_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!

El soneto se presenta bajo la forma de un diálogo entre un yo y un tú, quienes, en realidad, son una misma y única persona : el poeta. Este recurso, sin embargo, nos permite distinguir al hombre de carne y hueso que se queja por imaginarse un dolor físico, de la voz poética que es la conciencia y que sufre, precisamente, por tener conciencia de la no presencia del miembro. Así que, a la queja expresada por el hombre (“¡Me duele el corazón!”, verso 1), la voz poética responde, en un tono irónico, bajo forma de una interrogación (¿Pero le tienes?”, verso 1), terminando por demostrarle su impaciencia (“¡Sí, en las sienes!”, verso 3). Por su parte, el hombre que expresaba su “[dolor al] corazón” (verso 1), también termina por expresar su impaciencia y su ira ante la ironía y la incompreensión de la voz poética, como muestra el empleo de los puntos de admiración y su decisión por callarse (verso 4).

De pronto, como si la ira e impaciencia del hombre de carne y hueso le hubiera devuelto la paciencia, la voz poética toma una actitud conciliadora, justificando su cambio de tono por el cansancio y la inapetencia en oír las quejas del hombre : “para que ya los oídos no me llenes” (verso 7). Paradójicamente, la voz poética también parece amenazar al hombre, mandándole “que a razones no [se] aviene[s]” (verso 5), “ni caso ha[ga] alguno de la ciencia”.

Hablando así, la voz poética muestra que el dolor resulta de la conciencia de la ausencia del miembro : “¡dolerle el miembro que le falta!, vano / fruto del cavilar que es su castigo” (versos 12 y 13). Es decir, la voz poética culpa al hombre como siendo responsable de generar sus propios dolores. De aquí en adelante, deseoso de resucitar el cuerpo para salvar el alma, el poeta toma como punto de partida a este hombre de carne y hueso porque es lo único que sabe con certeza que existe realmente.

En definitiva, la crisis de Miguel de Unamuno se define por un terror a la aniquilación, tanto física como espiritual. Y, deseoso por inmortalizarse, el poeta parte de su cuerpo de carne y hueso con ánimo de trascender en el más allá. No obstante, dejando vía libre a su individualismo, el poeta se dará cuenta de que para salvar su yo concreto, debe asimismo conocerse en el mundo desconocido que es la nada y que se asimila a la muerte o a Dios. Desde esta toma de conciencia, el poeta experimentará una trágica agonía, como veremos en el punto siguiente.

b) DIEGO, Gerardo

Por su parte, sumiso al conocimiento del vanguardismo, la crisis que padece Gerardo Diego se traduce por un temor en no alcanzar la resurrección del cuerpo. En efecto, ferviente creyente católico, el poeta está seguro de que el cuerpo resucitará con el alma

inmortal al que se halla unido ya que el uno y el otro representan una totalidad imprescindible del ser humano. Sin embargo, el punto de partida de esta ascensión está en la pureza del cuerpo. Así que, deseoso de alcanzar la inmortalidad, el poeta expresa su deseo por conseguir la transparencia corporal y espiritual, como muestra el poema titulado “Salmo de la transfiguración”⁷ :

Transfigúrame

Señor, transfigúrame.

Traspásame tu rayo rosa y blanco.

Quiero ser vidriera,

tu alta vidriera azul, morada y amarilla

en tu más alta catedral.

Quiero ser mi figura, sí, mi historia,

pero de Ti en tu gloria traspasado.

Quiero poder mirarte sin cegarme,

convertirme en tu luz, tu fuego altísimo

Que arde de Ti y no quema ni consume. [...]

⁷ Op. Cit. DIEGO, Gerardo : *Versos divinos* (Obras completas, Tomo III) – “Jesús” (1957-1970), edición del centenario Alfaguara, Madrid, pp.191 a 195

En efecto, dirigiéndose a Dios en el modo imperativo, como para dar más vivacidad a su petición, la voz poética expresa su vivo anhelo por verse transfigurado, como muestra la repetición, a lo largo del poema, de este mismo verbo “transfigurar”. La repetición, en esta primera estrofa, del verbo “querer” conjugado en el presente del indicativo, bien refleja la intensa voluntad con la que desea la voz poética lograr esta transfiguración, que se define por la transformación de su cabeza impura de tanto conocimiento, en otra, pura, gracias a la acción de Dios, como muestra el empleo del verbo “traspasar” (verso 3). La asimilación del pronombre personal “me”, que remite a la voz poética, con el pronombre posesivo “tu”, que remite a Dios, también refleja la actitud pasiva de la voz poética que espera recibir este específico rayo de pureza (verso 3). Y para asegurarse de la total purificación del cuerpo, la voz poética se entrega a Dios, como muestra la repetición del pronombre posesivo “tu” (versos 5 y 6).

Paradójicamente, la voz poética también afirma su deseo por seguir siendo ella misma, de cuerpo y de espíritu, como muestra el empleo de los sustantivos “figura” e “historia” (verso 7). La repetición del pronombre posesivo “mi” para referirse a la posesión de su rostro físico y de su vida también muestra su deseo por seguir siendo ella misma. Este su deseo se hace todavía más categórico con el empleo del adverbio “sí”, puesto entre los sustantivos “figura” e “historia”. Así que, aunque anhele conseguir de Dios la

pureza del cuerpo, la voz poética se niega a entregarse totalmente a Él porque esta entrega supondría la pérdida de su personalidad.

En la tercera estrofa del mismo poema y tras aludir a la existencia divina en el ser humano, tal como Jesús (véase la segunda estrofa del mismo poema), la voz poética expresa su voluntad por ascender a Dios desde su carne y su figura (verso 22). Es decir, el cuerpo sirve de vínculo para ascender con el alma hacia Dios :

No, déjame mirarte, contemplarte
a través de mi carne y mi figura,
de historia de mi vida y de mi sueño,
inédito capítulo en tu Biblia,
vidriera que en colores me fraccionas
para unirme después en tu luz blanca
al otro lado de tu barlovento.
Si he de transfigurarme hasta tu esencia,
menester fue primero ser ese ser con límites,
hecho vicisitud camino de figura,
pues sólo la figura
puede transfigurarse.[...]

En efecto, al empezar la estrofa por el adverbio “No” junto al verbo en el modo imperativo “déjame”, la voz poética parece defender su voluntad por ascender a Dios desde el cuerpo, como si Dios mismo no creyera posible este modo de ascensión. Pero, la voz poética está tan segura de su éxito que imagina su “sueño” de ascensión por el cuerpo inscrito en la *Biblia* (verso 24). Es decir, la voz poética afirma que se contará cómo, desde el lado opuesto a Dios, llegó a unirse con Éste, resucitando así el cuerpo y el espíritu. Al describir por etapas su ascensión, la voz poética no oculta lo difícil que resulta llegar a Dios, e incluso reconoce necesitar su ayuda, como muestra el empleo del verbo “fraccionar” que remite a la acción de Dios, junto al pronombre personal “me”, que indica la pasividad de la voz poética (“me fraccionas”, verso 25). Y el logro de este modo de ascensión se hace aún más difícil por la existencia de la voz poética en un mundo opuesto al de Dios : “al otro lado” (verso 27). A esta dificultad se añade la de tener que luchar para llegar a Dios, como sugiere el empleo del sustantivo “barlovento” (v. 27).

Sin embargo, esta vida en la tierra, en tanto como ser humano, es una etapa necesaria según la voz poética ya que, para transfigurarse, y ahora por transfiguración sabemos que se alude al logro de la resurrección del cuerpo, es necesario ser primero cuerpo palpable, con límites, porque sólo lo real y lo palpable puede resucitar : “menester fue

primero ser ese ser con límites” (verso 29). En otros términos, la voz poética cree en la vida tras la muerte, pero esta inmortalidad se alcanza a través del cuerpo de carne y hueso, porque sólo puede resucitar lo concreto : pues sólo la figura / puede transfigurarse” (versos 31 y 32). Esta resurrección del cuerpo no puede finalizar sin la previa purificación de todos los miembros que componen su ser. Por eso, la voz poética suplica a Dios que le limpie el cuerpo de todos los pecados, como muestra el empleo del verbo “lavar” :

“Toma mis rombos, lava mis losanges
mis curvas de pecado” (versos 33 y 34)

La previa purificación de todos los miembros es tan importante que, además de emplear el modo imperativo para dirigirse a Dios, dispone los verbos “transfigurar” y “purificar” al principio y al final de un mismo verso, para poner de manifiesto la importancia de la total purificación del cuerpo, como muestra la repetición del adjetivo “todos” :

“Purifícame a todos, a todos transfigúralos” (verso 53)

Y aludiendo, no ya a los rasgos concretos, sino a los abstractos, es decir, a los rasgos de su personalidad, la voz poética pide su figuración para que, hechos físicos y concretos, también puedan resucitar :

“Figúralos primero si aún no alcanzan
ese grado de contornos
y tonos apagados de tapices” (versos 54, 55 y 56)

Entre estos rasgos abstractos, quizás algunos no conocen a Dios y, si lo conocen, quizás dudan o no lo creen : para ellos también la voz poética pide la purificación :

“Si acaso no te saben o te dudan
o te blasfeman, límpialos piadoso” (versos 71 y 72)

Pero, aunque también los quiera unidos a Dios, no quiere que se les quite su peculiaridad :

“dibújale en su alma
sin quitarles la santa libertad
de ser uno por uno tan suyos, tan distintos” (versos 77 a 79)

Tras un rápido repaso de las peores características de los seres humanos (véase la novena estrofa), la voz poética llega a la suya considerándola todavía peor, como muestra el empleo de los adjetivos “abyecto” y “repugnante”, precedidos del superlativo “más” (verso 99). Y, por ser un defecto que no puede cambiar por formar parte de su ser de cuerpo, pide perdón (versos 99 y 100). Paradójicamente, al emplear el pronombre personal en primera persona, “mí” (verso 100), y luego, en tercera persona, “él” (verso 101), la voz poética separa el cuerpo del espíritu, como si no aceptara este defecto del cuerpo. Incluso, expresa su disgusto hacia el desagradecido, como muestra el empleo del pronombre indefinido “nada” (verso 102), que pone de relieve el máximo sentimiento de “horror” de la voz poética, con el empleo del superlativo “más” (v. 102) :

“Y, sobre todo, no abandones
al más abyecto, al repugnante
-perdón ahora para mí, no puedo
remediarlo, pero por él te pido-
Nada me imprime más horror, Dios mío” (versos 98 a 102)

De modo que pide a Dios que le salve su ser de cuerpo despertándole el recuerdo de su inocente fe infantil :

“Sálvate Tú, despiértale
la confianza, alegría incomparable
de llorar recordando el beneficio
del amigo en que Tú, sí, te escondías” (versos 103 a 106)

En efecto, sólo este retorno a la inocencia puede salvar al ser de cuerpo ya que, así despojado de las impurezas, Dios podrá unir el corazón al suyo :

“Allégatele bien, que sienta
su corazón cobarde contra el tuyo,
coincidentes los dos en sólo un ritmo,
un ritmo y del envés ya a flor de flor,
su figura, su rostro limpiadísimo” (versos 107 a 111)

Finalmente, en un tono de plegaria, la voz poética expresa un deseo universal, que es el resumen de su afán, pero que, al funcionar para todos los miembros del cuerpo, implica que también funcione para ella misma. Incluso, la voz poética baja la frente como para inspirar piedad y conseguir su demanda, como muestra el empleo del participio

“prosternada” que remite a la posición de su frente, intensificada por el empleo del verbo “hundir” :

“Que todos puedan en la misma nube,
vestidura de Ti, tan sutilísima
fimbria de luz, despojarse y revestirse
de su figura vieja y en ti transfigurada
Y a mí con ellos todos, te lo pido,
la frente prosternada, hasta hundirla en el polvo
a mí también, el último, Señor,
preserva mi figura, transfigúrame.” (versos 116 a 119)

En suma, la crisis que sufre Gerardo Diego se define por el anhelo de resurrección del cuerpo pero que, primero, debe ser purificado de todas las influencias exteriores para unirse con el alma. Por eso, el poeta suplica a Dios que le limpie el cuerpo de todos los conocimientos asimilados, aludiendo particularmente a los conocimientos de la nueva corriente literaria.

C. EXPRESION DE LA CRISIS

a) UNAMUNO, Miguel de

Preocupado por la aniquilación del cuerpo y de la conciencia, Miguel de Unamuno parte del hombre de carne y hueso, único del que sabe que existe verdaderamente, con ánimo de trascenderlo y alcanzar así la inmortalidad. No obstante, muy pronto, se da cuenta de que, para afirmar su yo concreto, también debe conocerse en el mundo desconocido de la nada. Además, a raíz de la racionalización de la fe, el poeta ya no tiene bastante confianza en Dios como para mirarse en el mundo de la nada. Desde entonces, el poeta experimenta un trágico sentimiento que podemos calificar de agónico. Por “agonía”, hay que entender el sentimiento de angustia pero, no del que se prepara a morir, sino más bien del que se prepara a inmortalizar tanto el cuerpo como el espíritu, como muestra el soneto titulado “A mi buitre”⁸ :

Este buitre voraz de ceño torvo
que me devora las entrañas fiero
y es mi único constante compañero
labra mis penas con su pico corvo.

⁸ Op. Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - “En casa ya”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 592

El día en que le toque el postrer sorbo
apurar de mi negra sangre, quiero
que me dejéis con él solo y señero
un momento, sin nadie como estorbo.

Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía
mientras él mi último despojo traga,
sorprender en sus ojos la sombría

mirada al ver la suerte que le amarga
sin esta presa en que satisfacía
el hambre atroz que nunca se le apaga.

El buitre, alegoría del sentimiento de agonía de la voz poética, es a la vez un ave rapaz que se alimenta de carne y un fiel amigo que alivia de las penas. Por una parte, los adjetivos “voraz” (verso 1) y “fiero” (verso 2) que califican al buitre, y el verbo “devorar” (verso 2) que describe la acción física del buitre sobre la voz poética, ponen de manifiesto la violencia del buitre que da la muerte. Por otra parte, este mismo buitre

también reviste el carácter de excepcional y fiel compañía, como muestra el empleo de los adjetivos “único” y “constante” (verso 3). Además, este “compañero” alivia mentalmente a la voz poética, ya que “labra [sus] penas” (verso 4). En otros términos, el mismo buitre, o mejor dicho, el sentimiento de agonía, se traduce a la vez por el sufrimiento físico y por el alivio mental.

Y aludiendo a la agonía que se traduce por la muerte, la voz poética expresa su anhelo por estar sola, “sin nadie como estorbo” (verso 8), durante aquel momento. El cumplimiento de esta voluntad es tan importante que la voz poética reduce el valor de su petición a un determinado día (“El día en que le toque el postrer sorbo”, verso 5), e incluso, durante un determinado “momento” (verso 8). En efecto, la voz poética afirma su deseo de morir, conjugando en el presente del indicativo el verbo “querer” (verso 6), puesto de relieve por su posición en encabalgamiento entre el verso 6 y 7. Y esperando la propia muerte, la voz poética imagina al buitre “devorá[ndole] las entrañas” (verso 2). Luego, imagina los últimos instantes de su vida, cuando el buitre le bebe las últimas gotas de sangre (“[...] el postrer sorbo”, verso 5) y le come los últimos pedazos de carne (“[mi último despojo traga”, verso 10).

Paradójicamente, esta muerte resulta ser un “triumfo” (verso 9) para la voz poética ya que sólo mediante ésta podrá alcanzar la vida eterna. Y al conjugar en el gerundio el

verbo “hacer” (verso 9), puesto entre los sustantivos “triunfo” y “agonía”, unidos por el empleo del pronombre posesivo “mi” (verso 9), la voz poética se imagina la agonía en plena acción, como si ya estuviera inmortalizándose.

En resumen, el mismo buitre es a la vez símbolo de la triunfante agonía que da la inmortalidad y símbolo de la dolorosa agonía que da la muerte. He aquí la tragedia que padece el poeta ya que, en un mismo sentimiento de agonía, alegorizado por un buitre, el poeta mantiene una constante tensión entre la vida y la muerte, en la que ni la una ni la otra se dan nunca por vencidas.

Si el poeta experimenta esta permanente tensión entre la vida y la muerte, no es por casualidad, sino que es algo perfectamente buscado, como podemos verificar en el soneto titulado “Ni mártir ni verdugo”⁹ ya que, entre los dos cuartetos donde sobresale una serie de paradojas, la voz poética empieza y termina por el mismo verbo “buscar”. Además, cabe notar el paso del indicativo presente, “busco”, en el primer verso, al gerundio, “buscando voy”, en el octavo, que hace continuo e indeterminado el tiempo de búsqueda, como si la voz poética no dejara nunca de buscar estas paradojas :

⁹ Op. Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) – “De vuelta a casa”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 530

Busco guerra en la paz, paz en la guerra ;
el sosiego en la acción y en el sosiego
la acción que labra el soterraño fuego
que en sus entrañas bajo nieve encierra

nuestro pecho. Rodando por la tierra
al azar claro del destino ciego,
vida en el juego y en la vida juego
buscando voy. Pues nada más me aterra

que tener que ser águila o tortuga,
condenado a volar bajo el yugo
del broquel propio a que no cabe fuga ;

y pues a Dios entre una y otra plugo
dar a escoger a quien sudor enjuga
ni mártir quiero ser, ni ser verdugo.

En efecto, si la voz poética busca las contradicciones y los conflictos (“[...] guerra en la paz, paz en la guerra”, verso 1) es porque, donde domina la paz y la armonía, reina la

muerte, como muestra el empleo del participio “condenado” (verso 10). Por lo tanto, la voz poética no quiere vivir en paz, limitándose al conocimiento del mundo concreto y real, que es el mundo cognoscible de la razón, sino que también busca conocer este otro mundo desconocido que es el de la fe y de Dios. En efecto, simbolizando los dos mundos opuestos, el de la fe y el de la razón, por un animal celeste (“águila”, verso 9) y un animal terrestre (“tortuga”, verso 9), la voz poética origina su aterramiento en el ser sólo el uno, o sólo el otro. Este su “atterramiento” (verso 8), puesto de relieve por el encabalgamiento entre el cuarteto y el terceto, cobra todavía más fuerza con el empleo de la negación “nada”, intensificado con el empleo del superlativo “más” (v. 8).

Por temor a la muerte, o sea, a la vida sin lucha, la voz poética termina pidiendo a Dios que no le dé a escoger entre la razón y la fe. En realidad, la voz poética pide implícitamente que le deje en la duda, porque sólo en ella encuentra los conflictos que le permiten vivir.

En suma, la crisis que padece Unamuno por anhelar la inmortalidad del cuerpo y del espíritu se manifiesta por un trágico sentimiento de agonía ya que, en el combate por la vida eterna pervive una continua tensión entre un deseo de vivir y un deseo de morir, sin que ninguno de los dos se dé nunca por vencido. Sin embargo, esta tensión dinámica entre la vida y la muerte es algo buscado por el propio poeta ya que, mediante

esta duda -y por duda no hay que entender la incertidumbre, sino el conflicto entre la razón y la fe, o sea, entre la vida y la muerte- el poeta sigue vivo. Es decir, sólo mediante la duda y la lucha siguen vivas en el poeta la razón y la fe. De ahí el paradójico conflicto íntimo del poeta, como veremos en la segunda parte.

b) DIEGO, Gerardo

Deseoso por alcanzar la inmortalidad, Gerardo Diego se da cuenta de que necesita la previa purificación del cuerpo para unirla con el alma. No obstante, consciente de su incontrolable sometimiento al conocimiento literario, el poeta expresa su dolorosa lucha por seguir creyendo en Dios, como muestra el poema titulado “Andar sobre las aguas”¹⁰

Pescadores y estrellas velan. Aún duerme el alba.

¿Será un fantasma ése que sobre el mar camina?

La trainera peligra. El viento arrecia, arroja

sobre los bancos toscos abordajes de aguas.

Contra las furias todos luchan, penan, achican

Pero esa blanca túnica que sobre el mar resbala

¿es realidad, es sueño? ¿Aparición o bulto?

¹⁰ Op. Cit. DIEGO, Gerardo : *Versos divinos* (Obras completas, Tomo III) – “Jesús” (1957-1970), edición del centenario Alfaguara, Madrid, 1989, pp. 190, 191

Fue ayer, casi de noche. Se despidió ; y seguía
por la orilla del lago. Un punto blanco. Nada.
Y nosotros remábamos. Reinaba calma chicha.
Ahora piensan, callan. Se plantean el caso.
La verdad o la duda. ¿Milagro o espejismo?
No hay tiempo que perder. La embarcación escora.
Y Jesús verdadero camina en tierra firme.

Sólo Simón le mira y sabe bien que es Él.
Ya otra vez creyó verle pisando olas, andando.
_“Déjame ir a tu encuentro. Al lago airado ordena
que se haga liso y duro para que yo camine.”
_“Ven pues” Simón empieza a andar. La fe y el miedo
alternan en su ánimo, se sostiene, se hunde,
siempre de pie, ya emerge. Otro paso, y zozobra.

“_Señor, Señor, Maestro, sálvame, que me ahogo”
Jesús alarga el brazo y le tiende la mano.
_“¿Por qué dudaste, Pedro?. Para andar por las aguas
hay que tener más fe. Y de él tira y le ayuda

a levantar la pierna para saltar la borda.

El milagro está hecho. Sobre el fondo del lago
-tierra muerta- está el agua. Sobre el agua está el aire,
y sobre el aire el fuego de los cielos. Fantasma
de un elemento es obra, tentación de los otros.
Sólo hay una verdad, más que los cuatro, alta.
Pero la fe absoluta necesita una mano
que nos mantenga, ayuda nuestro impulso, enderece
nuestra sobre razón a su flor destinada.

El lago, de repente, se ha quietado y es lámina
que espeja la alborada, la luz a ras de cielo.
Jesús conforta a todos. Ya todos esperanza
de fe viva, de más fe, de fe navegable
sienten en sus sencillas cabezas. Y la aurora
-maravilloso ascenso contraluz de creciente-
dibuja en torno de ellas discos de rosa y oro
que se apagan, se encienden, se eclipsan, se iluminan.

Basándose en la historia bíblica de Jesús, la voz poética empieza por aludir a la tranquilidad tanto de los hombres (“Pescadores”) como del paisaje celeste (“estrellas”), como si la calma de los unos dependiera del otro. De repente, introduciendo una interrogación que traduce la incertidumbre del hombre, la voz poética rompe esta tranquilidad. En efecto, al ver caminar sobre el mar una forma humana, los pescadores, sorprendidos, se interrogan sobre la identidad de este ser que parece irreal, como muestra el empleo del sustantivo “fantasma” (verso 2). Y, mientras al principio del poema, el paisaje inspiraba serenidad, tras esta dudosa visión, el mismo paisaje inspira confusión y violencia, como muestra el empleo de los verbos “arrecia” y “arroja” (versos 3 y 4) que describe los movimientos del viento. Frente a esta peligrosa confusión, los hombres “luchan, penan, achican” (verso 5) porque no quieren ahogarse. Al enumerar estos verbos de acción, la voz poética pone de manifiesto el esfuerzo de los pescadores y su voluntad por vivir. También el empleo del adjetivo indefinido “todos” (verso 5), que incluye al conjunto de los pescadores, contribuye a intensificar el esfuerzo de los hombres frente al enemigo : “las furias” (verso 5). Y, mientras luchan los hombres siguen interrogándose pero ya no se interrogan sobre la visión de dicho fantasma, sino sobre su veracidad o no. En efecto, la precisión del aspecto físico de éste ya asegura la veracidad de su existencia (“blanca túnica”), pero su llegada por el mar todavía parece inverosímil a los ojos de los pescadores. En realidad, si los pescadores creen en la existencia de este ser es porque lo ven acercarse a ellos, como implica la precisión de su

aspecto físico y el uso del verbo “resbalar” (verso 7), que supone la realidad de su movimiento. Paradójicamente, es precisamente este movimiento sobre el mar o, mejor dicho, el andar sobre el mar lo que hace dudar a los pescadores.

De repente, al empezar la segunda estrofa, la voz poética rompe la narración, situando la lucha y las dudas de los pescadores en el pasado : “Fue ayer, casi de noche.” (verso 8). Tras esta ruptura, la voz poética termina rápidamente su narración, como muestra la serie de frases cortas que aluden a la ida del ser de túnica blanca como si ella misma no fuera sorprendida de ver a este ser o, mejor dicho, como si ya conociera y creyera en Cristo. En realidad, en esta estrofa, la voz poética ya no habla desde la mirada de los pescadores, sino desde su propia mirada, incluyéndose, con el uso del pronombre “nosotros” (verso 10), en un grupo que suponemos de discípulos. Y, así hablando, la voz poética hace coincidir la creencia y la lucha íntima de su grupo con la vuelta a la serenidad del mar, como si el grupo del que formara parte estuviera bajo la protección de Dios. En la misma estrofa, la voz poética vuelve a hablar de los pescadores, como si, desde la llegada del ser divino hasta su ida, no les hubiera prestado atención. Y, tras informar, en un tiempo pasado, de la despedida de Jesús, la voz poética vuelve a emplear el presente del indicativo como si quisiera separar el mundo de los pescadores del suyo. En efecto, el tiempo de los pescadores parece como suspendido con el uso del presente del indicativo. Además, el empleo del adverbio de tiempo, “ahora” (verso 11),

que indica la actualidad de la acción, junto a la posición pasiva de los pescadores que reflexionan, pone todavía más de relieve este tiempo suspendido. Paradójicamente, al emplear tres verbos diferentes para indicar la misma posición reflexiva de éstos, la voz poética finge una actividad, como si quisiera verlos luchar verdaderamente. Pero los pescadores no parecen reaccionar ya que, sin la dinámica que suponen los signos de interrogación, siguen dudando (“ La verdad o la duda”, verso 12). Paradójicamente, como si se pusiera en lugar de los pescadores, la voz poética expresa, en el mismo verso, la siguiente pregunta : “¿Milagro o espejismo?” (verso 12). Es decir, introduciendo los signos de interrogación, reflejo de su actitud dinámica, la voz poética expresa sus dudas acerca de la realidad o no de lo visto. Inmediatamente, como si rechazara este sentimiento de duda, la voz poética se da prisa (“No hay tiempo que perder”) para quedarse activo, porque el volverse pasivo equivale a bascular en la duda. Pero, al darse ánimo por quedarse activo, la voz poética ya confiesa dudar. En otros términos, la voz poética no acepta la pasividad en la que se halla instalada y, esperando dejar de dudar, se anima recordando a Jesús que, confiado, “camina” (verso 14).

Luego, como si quisiera reducir la gravedad de sus dudas, la voz poética da, a modo de ejemplo, el caso de un discípulo llamado Simón que deseando unirse con Jesús, intenta andar sobre el mar, pero el miedo le hace dudar y hundirse en el agua. De este modo, la voz poética da el sentimiento de duda como inevitable al ser humano, sea cual sea el grado de su creencia. En efecto, el discípulo Simón es tan creyente que, con sólo mirar a

Jesús, reconoce su divinidad : “Sólo Simón le mira y sabe bien que es Él” (verso 15). Paradójicamente, estos mismos ojos que le permiten reconocer tan fácilmente a Jesús también le hacen dudar acerca de los supuestos actos vistos : “ya otra vez creyó verle pisando olas, andando” (verso 16). Por tanto, el ver a Jesús resulta tan paradójico como el no verlo ya que “la fe y el miedo alternan” (versos 19 y 20) en el hombre sin posibilidad de ser controlados.

Pero, aunque la voz poética reconozca dudar, también sigue esperando conseguir la inmortalidad gracias a la ayuda de Jesús. En efecto, tal como Jesús ayudó a Simón cuando estaba ahogándose (“Jesús alarga la mano y le tiende la mano”), la voz poética también espera conseguir su ayuda en sus momentos de duda. Luego, como si hubiera conseguido la ayuda de Jesús, la voz poética afirma su esperanza por ascender hacia la eternidad a través de una descripción ascendente de los elementos naturales (versos 27, 28 y 29). Sin embargo, esta jerarquía desde la tierra, símbolo de la muerte, hasta el fuego, símbolo de la vida eterna, pasando por el agua y el aire, también implica una perpetua lucha. Y esta lucha se hace todavía más difícil por la intrusión de otro “fantasma” (verso 29) que no es sino el Diablo, como muestra el empleo del sustantivo “tentación” (verso 30) que implica el impulso de uno hacia el pecado. En realidad, este Diablo no es el que conocemos de la *Biblia*, sino el que crea uno mismo, como muestra el empleo del sustantivo “obra” (verso 30). Esta obra creada también es diabólica,

precisamente por tentar y someter a los demás hombres : “tentación de los otros” (verso 30).

De repente, como si se diera cuenta de su sometimiento a la paradójica y diabólica creación humana, la voz poética niega ahora la ascensión del hombre por etapas y pone de relieve la “verdad” (verso 31), único medio válido para ascender, como muestra el empleo del adverbio “sólo” (verso 31). También valora la verdad por ser única, como muestra el empleo del numeral “una” (verso 31), siendo así difícil de alcanzar. En realidad, buscando siempre apagar su afán de inmortalidad, la voz poética no se resigna a abandonar “la fe absoluta” (verso 32), alcanzable por la expresión de la verdad. Así que, aunque confiese necesitar una ayuda divina ante el diabólico “impulso” (verso 33) de la “sobre razón” (verso 34), la voz poética expresa su infatigable esperanza por conseguir la inmortalidad.

Finalmente, volviendo a la narración de Jesús y sus discípulos, la voz poética rompe otra vez el ritmo del poema, como muestra el empleo del adverbio “de repente” (verso 35). Sin embargo, esta ruptura introduce mucha más tranquilidad que en las estrofas anteriores por anunciar, desde el principio, la quietud del agua (verso 35), reflejo del estado de ánimo de Jesús. Además, el empleo del sustantivo “lámina” (verso 35) contribuye a reflejar la seguridad del agua por conllevar en su sentido la idea de

solidez. También “la alborada” (verso 36), que señala el final de la noche, añade a la serenidad y seguridad del agua, belleza y divinidad, por reflejarse en el agua e iluminar todo su alrededor. En realidad, aquí interviene de manera implícita Dios, simbolizado por la alborada, que, al reflejar en el agua su luminosidad y al dar al lago un aspecto sólido, parece tranquilizar a todos, como si su aparición hubiera resuelto la paradójica duda de los hombres. En estas circunstancias, “Ya todos esperanza de fe viva, de más fe, de fe navegable sienten en sus sencillas cabezas” (verso 37, 38 y 39), es decir, la sola aparición de Dios, llena de esperanza a todos los seres, como muestra el empleo del adverbio “ya”. Paradójicamente, al hablar no ya en la primera persona del plural sino en la tercera (“sienten”), la voz poética se excluye de los que reciben este sentimiento de esperanza, como si, ella, siguiera dudando. Luego, siempre remitiendo a los que recibieron la esperanza de fe viva, la voz poética describe la forma y el color de esta luminosa esperanza y, como si este sentimiento nunca durara más que unos segundos, la voz poética las ve desaparecer y reaparecer continuamente : “que se apagan, se encienden, se eclipsan, se iluminan.” (verso 42). Dicho de otro modo, aunque Dios transmita la esperanza de fe viva, los hombres siguen dudando sin cesar. En suma, Gerardo Diego nunca dejó de creer en la existencia divina pero, al darse cuenta de su sometimiento al conocimiento literario, el poeta lucha por seguir creyendo en Dios.

Segunda parte : LA PARADOJICA DUALIDAD

A. PERSONALIDAD Y OBRA

a) UNAMUNO, Miguel de : *Rosario de sonetos líricos*

Miguel de Unamuno siempre fue en apariencia un hombre de paradójica y contradictoria personalidad : por los diversos oficios que ejerció a lo largo de su vida de modo casi simultáneo, por ejemplo. En efecto, Unamuno no sólo fue poeta, sino también político, novelista, ensayista, conferenciante, periodista,..etc. Fue a principios del siglo XX, o sea, inmediatamente antes de padecer su crisis religiosa, cuando el poeta se vio ante la posibilidad de convertirse en filósofo. Es decir, Unamuno se ve entre la poesía y la filosofía, pero ya no como dos géneros o dos formas de pensamiento, sino como dos posibilidades de ser. Así, el poeta se enfrenta a la paradójica posibilidad de escribir no sólo filosofía, usando la razón, sino también poesía, usando los sentimientos. De ahí, durante unos años, el poeta intentará racionalizar su fe y, tras fracasar, expresará su deseo de retorno a la fe de la infancia.

Así llegamos a otra paradójica característica de su personalidad, paradoja que podemos calificar de vocacional ya que, al mismo tiempo que se expresará, en el mismo poeta, el razonador a la persecución de la gloria en el campo de las letras, se expresará el profeta que invita al sacrificio y a la humildad. En estas circunstancias, el mismo hombre expresará dos anhelos distintos : el hombre de letras, su ansia de fama, y el profeta, su ansia por inmortalizar al hombre.

Por carencia de verdadera fe, el poeta escoge, aunque no sin dolor, el campo de las letras, cerrando así el primer período de su crisis. Pero inmediatamente se arrepiente de su elección al sentir todavía vivo en él el anhelo de inmortalidad que sólo puede calmar Dios. De aquí en adelante, nuestro desesperado poeta lucha para existir, esperando salvar el cuerpo y el espíritu, pero lucha interiormente desde la razón y contra ella, es decir, por y contra sí mismo. Por eso podemos decir que la personalidad de Unamuno se caracteriza por el desgarramiento y la tensión entre la fe y la razón, entre el “creer” y el “saber”, o entre el querer creer y el no poder creer. Unamuno es a la vez lo uno y lo otro, el que cree y el que no cree, el que se acongoja y el que se serena, el que espera y el que desespera, es el hombre de contradicción, el de las palabras evangélicas: “¡ creo, tú a mi incredulidad ayuda!”¹¹.

¹¹ Op. Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) – “En casa ya”, poema titulado “Incredulidad y fe”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 549

En estas circunstancias, Unamuno termina por ser ateo pero, paradójicamente, al decir ateo, se entiende más bien ateo católico porque siempre quedan presente en él y en su estilo rasgos católicos. Además, Unamuno no era del todo ateo porque uno es ateo de “un Dios”, es decir, de un específico concepto de Dios pero no de Dios mismo. Tampoco era del todo católico porque la idea de Dios que persigue ya no es la de los teólogos católicos que le inculcó su madre durante su infancia.

En cuanto al *Rosario de sonetos líricos*, sabemos que se compone de cinco partes, cada una remitiendo a los lugares en que fueron escritos. Es precisamente en la correspondencia o, mejor dicho, en la no correspondencia entre los títulos de cada parte y aquellos lugares en los que fueron escritos, donde encontramos una primera paradoja ya que Unamuno titula “En casa ya” o “De nuevo en casa”, las partes que escribe en Salamanca, ciudad en la que trabajó como catedrático de Letras y Filosofía, y titula “Los sonetos de Bilbao”, la única parte que escribió en su ciudad natal. Dicho de otro modo, Unamuno personaliza con el sustantivo “casa”, la ciudad en la que trabaja pero que, por lo visto, considera como su segunda patria y, da una carácter impersonal a la única parte que escribe en su ciudad natal, nombrándola como si le fuera desconocida.

Igualmente paradójicos son los títulos que da Unamuno a los poemas que se centran particularmente en la tercera parte¹², como por ejemplo “Razón y fe”, “La oración del

¹² Esta tercera parte, titulada “En casa ya” fue escrita durante los meses de septiembre y octubre, en Salamanca

ateo”, “Ojos sin luz” o “Incredulidad y fe”. En efecto, lo paradójico es que nuestro poeta parece querer unir, mediante una conjunción de coordinación (“Razón y fe”) o un partitivo (“La oración del ateo”), dos términos de sentido opuesto.

En realidad, Unamuno recurre a un procedimiento que más se acerca a su conflicto íntimo : la paradoja. La para-doxa, en su sentido etimológico, es lo contrario o adyacente a la doxa, es decir, a la opinión común. Esta paradoja no es contradictoria, aunque origina contradicción. Dicho de otro modo, Unamuno se basa en la relación del hombre con Dios para expresar su conflicto entre la estructura intelectual y la volitiva, o sea, entre la razón y la fe.

b) DIEGO, Gerardo : *Versos divinos*

Poeta de la llamada “Generación del 27”, Gerardo Diego también aparente ser contradictorio por entrar, inmediatamente, en la nueva corriente literaria que se propaga en toda Europa y que propone unos modos estilísticos totalmente opuestos a los anteriores. En efecto, el poeta aparenta contradictorio al explotar la poesía absoluta del creacionismo y los caligramas ultraístas, poesía que exalta la inteligencia, la precisión y el dibujo, mientras permanece en el arte clasicista y tradicional de las generaciones anteriores, arte que exalta el sentimiento, la imprecisión y la

irracionalidad. De ahí la paradoja que padece Gerardo Diego ya que, entre la poesía de “creación” que supone la expresión objetiva mirando al mundo exterior, y la poesía de “expresión” que supone la expresión subjetiva, reflejando el alma del poeta, el poeta lucha para asimilar las dos en un mismo anhelo de creación poética.

De la convivencia aparentemente antagónica de las dos corrientes literarias nace en el poeta la paradójica lucha entre la razón y la fe. No obstante, en Gerardo Diego no luchan entre sí la razón y la fe ya que, según dice, el cuerpo y el alma forman una totalidad del ser humano. En realidad, el poeta lucha desde el cuerpo, impuro desde su entrada en el vanguardismo, para unirlo con el alma puro. Es decir, el poeta lucha para conseguir la purificación del cuerpo y, así, la inmortalidad.

En cuanto a sus *Versos divinos*, resulta interesante observar el paradójico orden en que se compone, ya que, al mismo tiempo que la obra sigue un orden al ser cada parte dividida por temas, también aparece desordenada al ser fechada cada una de aquellas partes por períodos de tiempo que se superponen entre sí. Por ejemplo, los poemas que forman parte de “Navidad” están fechados entre 1938 y 1969, los que componen “Santísimo sacramento” están fechados entre 1943 y 1959, los de “Varia”, entre 1942 y 1968, y los de “Jesús”, entre 1957 y 1970.

En otros términos, la obra, reflejo de la personalidad del poeta, traduce en realidad el conflicto íntimo entre dos formas de escribir y dos formas de vivir.

B. DEFINICIÓN DE LA PARADÓJICA DUALIDAD

a) UNAMUNO, Miguel de

Sabemos que cualquier dualidad supone al menos dos partes en contradicción y en desacuerdo. En la mayoría de los poemas resalta la parte espiritual luchando contra la parte racionalista, como muestra el soneto titulado “Razón y fe”¹³ :

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

¹³ Op. Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - “En casa ya”, Vergara editorial, Madrid, p. 580

que se anima al restalle de la tralla,
y ¡hay que morir! exclaman. 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 la razón, sin razón o contra ella.

En este soneto, la voz poética se expresa en tanto que partidaria de los espiritualistas y, desde este punto de vista, enuncia un violento discurso a un "tú", como para darle ánimo antes de empezar el combate contra los científicos, los enemigos. El empleo del modo imperativo muestra el tono enérgico con el que la voz poética intenta animar al "tú" : "Levanta" (verso 1), "calla" (verso 3), "oye" y "obra" (verso 4). En cuanto a los partidarios de la ciencia que viven presos de la materia, la voz poética los califica de "vil canalla" (verso 6), reflejando así el odio hacia éstos.

Paradójicamente, el "tú" a quien se dirige la voz poética no es sino el propio poeta que lucha como razonador. Es decir, la voz poética anima a un "tú" que ya forma parte del

grupo de los científicos. Así que la voz poética anima al “tú” para que luche contra sí mismo, o sea, contra su yo razonador y por un yo que se quiere espiritual y que es la voz poética. El empleo del sustantivo “parte” (verso 9) bien refleja la división del mismo ser. Esta paradójica división en el mismo ser ya estaba sugerida en el título del soneto, “Razón y fe”, ya que, mediante el empleo de la conjunción de coordinación “y”, el poeta refleja su deseo de unir la razón con una fe que ya perdió.

En realidad, si la voz poética no se resigna a abandonar la fe es porque no quiere morir como lo postulan los científicos (“y ¡hay que morir! exclaman”, verso 8).

Y, figurándose la vida como una batalla, como muestra el empleo del sustantivo “fuerza” junto a los verbos “esforzar[te]” y “pelear” (versos 5 y 6), la voz poética lucha por “la vida que no fina” (verso 13). No obstante, esta inmortalidad sólo se consigue muriendo, como muestra el sustantivo “mortal[es]” (verso 11). Esta muerte parece muy penosa, con el empleo del participio “ensangrentada” (verso 10) que indica el sufrimiento físico. El empleo del sustantivo “huellas” (verso 10) para remitir a las huellas de sangre dejadas por el cuerpo también contribuye a poner de manifiesto lo penoso que es el morir ya que las “huellas” sugieren la gravedad de las heridas, sin que se sepan cuáles son. También, el encabalgamiento que une los dos términos opuestos (“mortales / eternal”, versos 11 y 12) muestra lo difícil que es el dar este paso de la vida

física a la vida espiritual, como si la voz poética quisiera un tiempo de reflexión, marcado por el cambio de terceto, antes de “saltar”. Finalmente, parece más fácil morir siendo un razonador, ya que la muerte del razonador dura mucho menos tiempo que la de un espiritual, dándose aquélla en sólo la mitad de un verso (“y ¡hay que morir!”, verso 8), mientras la del espiritual se da en tres versos (versos 10, 11 y 12).

En esta paradójica situación, la voz poética acaba por dudar de sus verdaderos deseos y de su verdadera posición en la batalla. El “polvo” (verso 2) que cubre el campo del combate pone de manifiesto la confusión que envuelve la mente humana al cabo de una lucha sin treguas entre la razón limitadora y los impulsos trascendentales. La duda, cada vez más presente en el soneto, se instala gradualmente, como muestra el paso de la expresión de la orden (“Levanta”, “calla”), a la expresión de la necesidad (“hay que vivir”), acabando por la incertidumbre (“hay que ganar la vida”). Esta confusión está presente hasta el final del soneto ya que, mientras la voz poética lucha contra la razón, ya no sabe si lo logrará con la ayuda de la misma, si ésta coopera, sin ella, si se abstiene y la abandona, o contra ella, si se opone (verso 14). Es decir, la voz poética es cada vez menos categórica en sus afirmaciones, como si estuviera perdiendo la batalla, o mejor dicho, como si su yo razonador fuera más potente que su yo espiritual.

Un soneto que enseña una lección teológica de fe atacada por dudas es el titulado “La oración del ateo”¹⁴ ya que, como sabemos, a un ateo, quien normalmente niega la existencia de Dios, no se le ocurre rogar a Dios, sea para alabarle, sea para pedirle mercedes. Pero el ateo de nuestro soneto clama esta presente oración a Dios y le ruega oírla. Es decir, el ateo niega a Dios al mismo tiempo que ruega le escuche, como si tuviera fe :

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

¹⁴ Op. Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - “En casa ya”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 546

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.

En efecto, el ateo niega a Dios afirmando su inexistencia (“Dios que no existes”, verso 1), al mismo tiempo que se dirige a Él como si reconociera su existencia (“Oye mi ruego Tú”, verso 1). La instalación de la duda se verifica también con el paradójico empleo de los verbos “existir” y “ser” ya que, negando a Dios, el ateo repite el verbo “existir” en la forma negativa (“no existes”, verso 1, “no existente”, verso 13) al mismo tiempo que le otorga una permanente y natural existencia empleando el verbo “ser” en la forma afirmativa (“eres”, verso 9).

Luego, aludiendo al Dios que conocemos de la religión católica, el ateo expresa su compasión por la humanidad que deposita sus esperanzas en un Dios quimera. En efecto, afirmando su incredulidad, el ateo define a Dios como siendo un fantasma que sólo deja ilusiones a los “pobres” hombres, como muestra el empleo del sustantivo “engaño” (verso 4).

Paradójicamente, al emplear el pronombre “nuestro” (verso 5), el mismo ateo se incluye entre estos hombres que ruegan a Dios, como si él también ahora tuviera fe. Así, alabando la grandeza de Dios, como muestra la repetición del adjetivo calificativo “grande” (verso 9), el ateo afirma la veracidad de un poder divino. No obstante, al introducir la restrictiva “no..sino” (verso 10), el ateo rompe el tono de exaltación del verso anterior para ironizar dicha grandeza. En estas circunstancias, el ateo califica a Dios de “Idea”, quitándole así cualquier poder divino, como si este Dios no pudiera resolver su anhelo de inmortalidad.

De hecho, el ateo no sabe si negar o afirmar la existencia de Dios pero, por mucho que vacile, siempre vive el anhelo por creer en Dios, único garante de una vida eterna. En efecto, el ateo pasa constantemente de la afirmación de la no existencia de Dios, como muestra el empleo del indicativo presente, tiempo de la certidumbre (“Dios que no existes”, verso 1), a un deseo de creer en su existencia, como muestra el empleo del subjuntivo imperfecto, tiempo de la incertidumbre y del deseo de verse cumplir algo (“si Tú existieras”, verso 13).

En suma, la paradójica dualidad que padece nuestro poeta se origina en la voluntad por conseguir la unión de la razón con la fe. Pero, al no conseguirla, vive en permanente tensión entre la razón a la que se halla sometido y la fe que anhela recuperar. De ahí se

genera la confusión y la duda ya que, consciente de necesitar la ayuda de Dios, pero sumiso a la razón, el poeta ruega, desde su incredulidad, que Dios le dé la fe necesaria a la inmortalidad.

b) DIEGO, Gerardo

Por su parte, Gerardo Diego quiere usar la razón para expresar su conocimiento literario al mismo tiempo que quiere conseguir la purificación de la misma para recobrar la inocencia necesaria a la resurrección. Así que en el mismo hombre se emprende una dualidad entre un cuerpo que ansía trascender con el alma hacia la vida eterna y el mismo cuerpo que no puede dejar de recibir las influencias exteriores vanguardistas, como podemos verificar en el poema titulado “Pentecostés”¹⁵ :

Nadie entre los pintores de atrevida maestría
ha resuelto el sentido, el milagro del fuego.
Pintan, sí, las cabezas, el ruedo de los pasmos,
los contrastes de gestos, de colores, volúmenes,
y – desmintiendo el viento – trece lenguas de llama.
Se diría una Cena, Resurrección de gloria,

¹⁵ Op. Cit. DIEGO, Gerardo : *Versos divinos* (Obras completas, Tomo III) – “Jesús” (1957-1970), edición del centenario Alfaguara, Madrid, 1989, pp. 202, 203

Ascensión o Triunfo transfigurado, aéreo.

Siempre anhelando, siempre subiendo, el fuego célere
vuela a su clave y cúpula. Los hombres ven absortos
cómo se les dispara en puntas ya invisibles,
quedándose ellos fríos, bien aristados, sólidos,
en cadena pesante. Porque el ígneo elemento
busca cenit y patria, pide el seno ardentísimo
del cual en lo terráqueo se sentía tan huérfano.

Mas de pronto he aquí que las leyes se invierten
y el amor de unas alas obra, vuelca el prodigio.

No hacia arriba, hacia abajo trece acentos se aguzan.

El fuego, el fuego, el fuego, terror de los humanos
porque salta y devora y anonada en pavesas

y por los pies nos muerde y nos lama y nos torra,

el soberano fuego, esencia de contagio,

fuego que en comuniones se dispersa o se une,

y es columna que gira y es expansión y anchura,

este fuego divino del que hoy somos crédulos

- tan sólo una figura, un palpitante símbolo -

se precipita recto entre un azote de alas
que ensordece las cámaras sacudidas del aire.

Y quedan como puntas lanceoladas, pendientes,
las lenguas de oro ardiendo. Los dardos del Amor
sobre cada cabeza amagan su destino,
buscan un nuevo centro, el corazón de un hombre
donde encontrarán pasto en que prender, aliento
inflamable, estampido, reguero a la redonda.

Cada lengua tornasolará lenguas en lenguas.

Cada fuego en mil fuegos incendiará parábolas.

Y hasta el frunce recóndito de las más bravas sierras
y hasta las señas ciertas de la muerte del tiempo
obrará la palabra sus luces apostólicas.

La noticia es Amor, es la Paloma Santa.

Quedará el odio en islas, lo atroz, lo incombustible :

la resistencia terca del avaro, el violento,

el blasfemo, la adúltera, el fornicario, el frígido

intelectual egregio que olvidó arrodillarse.

Quedará todo eso porque queda el Maligno,
porque el amar se gana y se merece en lucha
para alzar de la ciénaga las piernas apesgadas
hasta pisar la tierra firme de salvación.

Pero no estamos solos. El fuego nos calienta.

Y el reino del Espíritu descendió hasta nosotros.

A lo largo del poema, la voz poética contempla un cuadro, identificando su paradójico estado de ánimo con la escena de guerra pintada en éste. La paradoja se centra en el sentido del “fuego”, como señala explícitamente la voz poética al titular el cuadro “el milagro del fuego” (verso 2). En efecto, este fuego puede ser materia que destruye o esencia que purifica. Es decir, el fuego, símbolo de la lucha, puede reflejar tanto la purificación del cuerpo como su destrucción. En esta posición de observador, la voz poética confirma la imposible inmediata resolución del desacuerdo entre las dos partes en lucha. La dificultad para resolver esta dualidad se verifica con el empleo del pronombre indefinido “Nadie” (verso 1) que excluye a cualquier persona como capaz de resolver el problema.

Pero, como si quisiera resolver, a su manera, el enigma del “milagro del fuego”, la voz poética describe a un primer grupo de combatientes luchando por la resurrección del cuerpo, como muestra el empleo de una serie de sustantivos que remiten a momentos sagrados inscritos en la *Biblia* : la “Resurrección” (verso 7), o la “Ascensión” (verso 8). Pero al conjugar, sea en el gerundio (“subiendo”), sea en el presente del indicativo (“vuela”), los verbos que aluden a la ascensión de los hombres, la voz poética da la acción sin terminar. Además, a pesar de lo glorioso que es el supuesto alcance de la resurrección, como muestra el empleo de los sustantivos “gloria” (verso 7) y “Triunfo” (verso 8), la voz poética no esconde el sufrimiento físico que implica éste por darse en la muerte, como muestra el empleo de una serie de adjetivos que sugieren el dolor físico padecido (“fríos”, “sólidos”, verso 12). El dolor se vuelve todavía más intenso por ser no sólo físico sino también psicológico ya que “los hombres ven absortos cómo se les dispara en puntas ya invisibles” (versos 10 y 11). De este modo, la voz poética también pone de manifiesto la desigualdad de la lucha ya que, “absortos” (verso 9), los hombres no tienen la oportunidad de defenderse. El empleo del adverbio de tiempo “ya” y del adjetivo “invisibles” que sitúan temporal y físicamente los disparos, que aluden a la rapidez de éstos, confirman la desigualdad de la lucha ya que, al ser “invisibles”, los disparos son inevitables. Finalmente, aunque los hombres “ven” (verso 9) lo que se les ocurre, la rapidez de los numerosos disparos impide su previsión y, por lo tanto, no deja ninguna posibilidad de defensa.

Luego, como si hubiera resuelto el enigma del “milagro del fuego”, la voz poética justifica la motivación de este primer fuego que podemos calificar de “materia” ya que “busca” (verso 14) la purificación para, después, ascender, hecha esencia, a su hogar maternal, como muestra el empleo de los sustantivos “cenit”, patria”, “seno” (verso 14). Inmediatamente después, al empezar la segunda estrofa por la conjunción adversativa “Mas”, el adverbio temporal “de pronto” y el adverbio espacial “aquí” (verso 16), la voz poética rompe la descripción del combate, como si la escena estuviera desarrollándose ante sus ojos. Es decir, la voz poética finge el final de la dualidad al cerrar la primera estrofa con la motivación del fuego materializado, y da por aún más potente el segundo grupo de combatientes que interviene de repente. Este último grupo actúa según las mismas “leyes” (verso 16) que el grupo anterior pero actúan de modo opuesto, como muestra el empleo del verbo “invertir” (verso 16), que supone la actuación en dirección contraria. Dicho de otro modo, la voz poética alude a un mismo acto de destrucción por el fuego pero cuyo resultado buscado es opuesto al anterior ya que, el uno, hecho materia, quiere la resurrección del cuerpo, mientras el otro, hecho esencia, “obra” (verso 17) para volverse cuerpo. Por esto, en la primera estrofa, la voz poética describía la dirección de las llamas “no hacia abajo, [sino] hacia arriba” (verso 6) y, en esta segunda estrofa, las describe dirigiéndose “No hacia arriba, [sino] hacia abajo” (verso 18). En otros términos, la voz poética pone de relieve la paradójica lucha padecida por el

hombre, simbolizado por el fuego que, una vez materia, busca purificarse para volverse esencia, y hecho esencia, busca ser cuerpo para existir, como podremos verificar más adelante.

La lucha de los últimos combatientes, por supuesto, no repercute de la misma manera, ya que nace de un fuego que anhela, no ya transfigurarse en esencia, sino figurarse en cuerpo. Así que, mientras entre los que anhelan resucitar el cuerpo, la lucha desemboca en la muerte del hombre, como hemos visto con la serie de adjetivos que aluden a la inactividad (“fríos”, “sólidos” y “pesante”, en los versos 12 y 13), entre los que anhelan vivir a través del cuerpo humano, la lucha desemboca en un constante dolor físico, como muestra la serie de verbos empleados en un presente intemporal (“porque salta y devora y anonada en pavesas / y por los pies nos muerde y nos lame y nos torra”, versos 20 y 21). La voz poética intensifica todavía más el terror y el dolor físico padecido coordinando con la conjunción “y” esta serie de verbos que, por el ritmo rápido con el que actúan, implican la continuidad del sufrimiento. Finalmente, empleando el pronombre “nos” (verso 21) para incluirse entre este último grupo de hombres, la voz poética hace de su conflicto íntimo una lucha común y general. De hecho, como si quisiera justificar su impotencia y la de cualquier hombre enfrentado con este fuego, la voz poética le otorga, primero, un poder diplomático, empleando el sustantivo “soberano” (verso 22), y luego, un poder divino, empleando el adjetivo

“divino” (verso 25). También al calificar a los hombres de “crédulos” (verso 25), la voz poética facilita aún más la victoria de este fuego. Y comparando éste con una enfermedad que se contagia rápidamente (verso 22), la voz poética da por imposible su derrota. En definitiva, la voz poética confiesa su incontrolable sometimiento a este fuego divino que, en realidad, remite a la literatura vanguardista.

No obstante, aunque reconozca su dependencia del vanguardismo, la voz poética sigue luchando, como si no quisiera ser sumisa. En efecto, al emplear el adverbio “sólo” antes de definir el fuego por una concreta “figura” (verso 26), la voz poética humaniza el poder de éste como para asegurarse la fácil liberación de su influencia. Por otra parte, al emplear el adjetivo “palpitante” antes de definir el mismo fuego por un abstracto “símbolo” (verso 26), la voz poética vuelve a confesar su incontrolable sometimiento. De ahí la tensión que se desprende de la lucha ya que, en el mismo fuego, o sea, en el mismo ser humano, se enfrentan dos anhelos opuestos, como si éste luchara, a la vez, por y contra sí mismo.

Luego, tras la presentación de las dos partes opuestas, o sea, la materia y la esencia, la voz poética describe a los combatientes en una posición suspendida por la pintura, como muestra el empleo del verbo “quedar” (verso 29 y 41). Y empezando por describir el fuego esencial, la voz poética alude al cumplimiento ineluctable de su acción, como si

imaginara lo que acontecería si la acción siguiera desarrollándose. En efecto, al emplear los adjetivos “lanceoladas, pendientes” (verso 29) y al conjugar el verbo “arder” en el gerundio (verso 30), la voz poética da la acción del fuego esencial sin terminar pero a punto de cumplirse. También al situar la dirección del fuego hacia “cada cabeza” (verso 31), la voz poética pone relieve la ineluctable acción del fuego sobre los hombres. Pero la voz poética también tranquiliza a estos hombres, revelándoles la previa y particular elección del fuego esencia antes de actuar, como muestra el artículo “un” (verso 32) en el singular, determinado por el adverbio “donde” (verso 33) que introduce la serie de particularidades buscadas. Dicho de otro modo, la voz poética señala que no todos los hombres serán tocados por el fuego esencia. Paradójicamente, el ser elegido por este fuego parece ser un privilegio ya que, basándose en criterios especiales, como lo son la pureza del corazón (“un nuevo centro”, verso 32), la riqueza espiritual (“pasto en que prender”, verso 33), o la valentía en revelar la verdad (“aliento inflamable”, verso 33), el hombre que recibe esta esencia aparece como excepcional.

E, imaginándose la victoria de la esencia, o sea, de la literatura, la voz poética expresa, en un tono que parece de oración, la misión de mensajero del hombre. Es decir, la voz poética alude a la potencia de la palabra que, tal como la *Biblia*, permite difundir el “Amor” (verso 40). La divinización de la palabra se verifica no sólo en el tono de plegaria, sino también en el vocabulario bíblico empleado. Así, por ejemplo, la voz

poética habla de “luces apostólicas” (verso 39) para aludir a la revelación de la verdad, cualquiera que sea el espacio (“el frunce recóndito de las más bravas sierras”) o el tiempo (“las señas ciertas de la muerte del tiempo”).

Luego, al volver la mirada hacia los enemigos, quienes, sorprendidos por la intervención de un fuego opuesto, se detuvieron en su acción, la voz poética también se imagina lo que serán en un futuro. Y anunciando la parte adversa por “el odio”, “lo atroz”, y “lo incombustible” (verso 41), la voz poética da por vencidos a los que serán tocados por este fuego. Además, el empleo del verbo “quedar” conjugado en el futuro y repetido en anáfora (versos 41 y 45), no hace más que poner de relieve la permanente y futura pasividad de éstos, dando así por cierto su fracaso. A pesar de la actitud totalmente opuesta a la del fuego esencia, la voz poética también da una connotación bíblica a éstos, por representar defectos prohibidos por Dios en “Los diez mandamientos” : “el avaro”, “el violento”, “el blasfemo”, “la adúltera”, “el fornicario” y “el frígido intelectual” (versos 42, 43 y 44). En otros términos, la voz poética diviniza tanto la materia como la esencia, por formar parte las dos de un mismo y único fuego. La materia es divina por buscar la esencia, y la esencia lo es por buscar la materia. Sin embargo, pierde la materia por luchar a través de un sentimiento de odio (“Quedará todo eso porque queda el Maligno”, verso 45) y gana la esencia vuelta materia por

luchar a través de un sentimiento de amor (“porque el amar se gana y se merece en la lucha”, verso 46).

Finalmente, dejando de mirar el cuadro, la voz poética concluye sin solucionar su paradójica dualidad, como muestra el empleo del adverbio “Pero” al final del poema, que contradice la posición defendida hasta ahora y que refleja la confusión de sus pensamientos. En otros términos, aunque desde el principio del poema la voz poética confiesa su posición a favor de la esencia corporizada, o sea, a favor de la nueva corriente literaria, también confiesa seguir anhelando resucitar el cuerpo. Este paradójico estado de ánimo se verifica por el uso del verbo “calentar” (verso 49) que remite al fuego ya que éste ya no “quema” al hombre para purificarlo sino que le acompaña y le apoya en la lucha. Y al remitir al “reino del Espíritu [que] descendió hacia [el hombre]” (verso 50), la voz poética alude a la ayuda espiritual inscrita en la *Biblia* y que hace oficio de guía para los hombres deseosos de aprender a amar.

En suma, el fuego, reflejo del paradójico estado de ánimo de Gerardo Diego, es a la vez materia que anhela volver esencia y esencia que anhela volver materia. Es decir el poeta es lo uno y lo otro a la vez : es el que anhela morir para alcanzar la eternidad y el que anhela vivir para apagar su afán de conocimiento literario.

C. EXPRESIÓN DE LA PARADÓJICA DUALIDAD

a) UNAMUNO, Miguel de

En su empeño por conciliar la razón con la fe, Miguel de Unamuno se da cuenta de que necesita imperiosamente a Dios. Pero, aunque quisiera creer, ya no tiene bastante confianza para tener fe. Así llegamos a la expresión de una desesperada esperanza por tener que conseguir, con la ayuda de una tercera persona, la muerte que conduce a la vida eterna, como muestra el soneto titulado “Sueño final”¹⁶ :

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

¹⁶ Op. Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - “En casa ya”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 556

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.

A lo largo del soneto, la voz poética se dirige a la madre de Cristo (“Madre de Gracia” (verso 1), suplicándole desesperadamente que le ayude a conseguir el “sueño final”, o sea, la muerte que lleva a la vida eterna. El tono de súplica se verifica fácilmente con el empleo de una serie de verbos conjugados en el imperativo : “Álzame” (verso 1), “ponme” (verso 2) y “Haz” (verso 5). La desesperación es tal que, encarnando la propia alma en un cuerpo enfermo, la voz poética exterioriza físicamente su dolor, como muestra el empleo del sustantivo “enferma” (verso 3). Y tras aludir al sobre-cansancio que supone la lucha y la duda (“que de no dormir”, verso 3, “con los insomnios de la duda”, verso 4), la voz poética origina su enfermedad en la pérdida de la fe (“su fe, [con los insomnios de la duda,] lacia” (verso 4).

Desesperado y cansado por luchar tanto, la voz poética vuelve a suplicar a la “Madre de Gracia” que consigue de Dios “el sueño que no sacia” (verso 5). Es decir, la voz poética sigue expresando su desesperada esperanza por conseguir la vida eterna. En este estado de ánimo, la voz poética afirma querer entregarse totalmente a Dios, deseando “fundirse” en Él (verso 6).

Luego, remitiendo al pan como representación del cuerpo de Cristo sacrificado por el perdón de los pecados, la voz poética relaciona igualmente su cuerpo con el pan, y así pone de manifiesto sus propios sacrificios, como muestra el empleo del pronombre que determina el pan : “[pan de] dolores” (verso 9). El empleo del adjetivo “amargo” (verso 9) intensifica aún más estos “dolores”, ya que esta amargura supone un continuo y presente sabor a dolor, sabor que ya no puede borrar. No obstante, al identificar su cuerpo con el de Cristo, la voz poética también expresa implícitamente su esperanza por 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, la voz poética pasa del tono enérgico de cuando suplicaba la ayuda de Dios a un tono templado con un ritmo lento, como muestra el empleo de una serie de encabalgamientos (versos 10, 11 y 12) y un vocabulario que parece mecer a la voz poética (“sueño”, verso 10, “la cuna”, verso 10, “se mece lenta”, verso 11).

Finalmente, aunque el “sueño final” se dé en la muerte, su logro tranquiliza a la voz poética porque significa éste el final de la lucha y, por lo tanto, el principio de una nueva vida, como muestra el empleo del verbo “reanudar” (verso 14).

En suma, nuestro poeta espera apagar su afán de inmortalidad en la muerte, al mismo tiempo que desespera por no tener la fe teológica que le permitiera conseguir la muerte que lleva hacia Dios. Lo paradójico es que la misma desesperación despierta en el poeta la esperanza por conseguir la perduración de su ser, y así continuamente.

b) DIEGO, Gerardo

Gerardo Diego, por su parte, anhela alzarse hacia Dios tomando como punto de partida al cuerpo para unirlo con el alma. Sin embargo, esta ascensión no es posible sin la previa transfiguración del cuerpo impuro por las influencias exteriores, es decir, esta ascensión implica necesariamente la intervención de Dios y, por lo tanto, la aniquilación del cuerpo físico. De modo que, al mismo tiempo que el poeta expresa la esperanza por resucitar el cuerpo, expresa el dolor por significar esta purificación la muerte del cuerpo, como podemos verificar en el soneto titulado “Habla el alma”¹⁷. Ya, al expresarse mediante la forma clásica que es el soneto, la voz poética refleja su voluntad

¹⁷ Op. Cit. DIEGO, Gerardo : *Versos divinos* – (Obras completas, Tomo III) - “Varia” (1942-1968), edición del centenario Alfaguara, Madrid, 1989, p. 146

de ser auténtico y tradicional en la expresión de sus sentimientos que revelan la esperanza que deposita en Dios. Paradójicamente, desde el punto de vista del contenido, la voz poética no puede esconder la confusión de estos sentimientos que reflejan el temor a Dios, como muestra el ritmo cortado que supone la numerosa puntuación :

Ten compasión de mí. Yo no soy presa
digna de Ti, soy alma en que alguien llora.
No me castigues. Tengo miedo ahora.
No vengas. Déjame. No. Por sorpresa

no, no. Anúnciate. Plazo. Promesa
y siempre diferida, incumplidora.
Vuela alto, gavián, que así te adora
esta pobre reclusa, esta princesa.

Trueno horroroso, atrás, No me acongojes
con tu pico y tus garras, Dios sombrío,
Dios del oscuro amor y noche oscura.

Que yo, erizo de espín, me cierro dura.

Mas Tú, loco, a abrazar. No. No te arrojes.

Que no, que te haré daño. Ay, amor mío.

En efecto, dirigiéndose a Dios en un tono de plegaria, la voz poética, o sea, el “alma que habla”, expresa su esperanza por conseguir la paz del espíritu perturbado por la razón. Así que, tras pedir la compasión de Dios, la voz poética reconoce su indignidad por vivir en un cuerpo impuro, excluyéndose de éste para mejor conseguir el perdón de sus pecados (versos 1 y 2). Paradójicamente, al recordar el estado de sufrimiento del cuerpo, como muestra el empleo del verbo “llorar” (verso 2) conjugado en el presente del indicativo, el alma defiende al cuerpo, como si también quisiera conseguir el perdón de sus pecados.

El “alma que habla” busca el perdón de Dios porque teme ser castigado, como muestra el empleo del verbo “castigar” conjugado en la forma negativa y en el modo imperativo : “No me castigues” (verso 3). Este rechazo de la condena cobra todavía más fuerza al confesar de repente y explícitamente su temor : “Tengo miedo ahora” (verso 3). En otros términos, la voz poética rompe el tono de plegaria de cuando pedía a Dios la compasión y el perdón de los pecados, como si ya no creyera posible este perdón, y expresa, en un tono enérgico, su temor por el castigo y por Dios mismo. La repetición

del adverbio “no” (versos 3, 4 y 5) también contribuye a reflejar su rechazo del castigo y su terror a la muerte que, luego, le impulsa a exigir de Dios que le avise antes de acercarse a ella : “Anúnciate” (verso 5). Incluso exige un “Plazo” (verso 5) antes de llegar a este encuentro alargando así su vida en el cuerpo.

Después, la voz poética expresa con amargura su desconfianza en Dios por no cumplir nunca la prometida resurrección del cuerpo, como muestra el empleo del participio “diferida” y del adjetivo “incumplidora” (verso 6) que califican el sustantivo “Promesa” (verso 5). Desconfiando ahora de Dios, la voz poética busca proteger al cuerpo, alegorizado en un “gavilán” (verso 7). En efecto, dirigiéndose al cuerpo encarnado en un ave rapaz, la voz poética le aconseja alejarse de la tierra y “[volar] alto” en el cielo para seguir viviendo. Paradójicamente, al emplear dos significados opuestos, “pobre reclusa” y “princesa” (verso 8), la voz poética muestra sus dudas acerca de lo que es la verdadera vida, es decir, la voz poética ya no sabe si la verdadera vida está en el cielo o en la tierra. En efecto, al emplear el adjetivo “pobre” junto al sustantivo “reclusa”, la voz poética define la vida como siendo reflejo de tristeza y de soledad mientras que, al emplear el sustantivo “princesa”, la define como siendo alegre y rica, sea en lo relacional o en lo material. En otros términos, al instalarse la duda acerca del cumplimiento de la prometida resurrección del cuerpo, también se instala la duda acerca del lugar de encuentro de la verdadera vida.

Paradójicamente, la voz poética también teme al mismo “gavilán” que ya no sólo simboliza al cuerpo sino también a la nueva corriente literaria. El temor de la voz poética se verifica con el empleo del verbo “acongojar” conjugado en el modo imperativo : “No me acongojes” (verso 9). En efecto, ahora el gavilán se caracteriza por un ave “horroroso” y “sombrió” (versos 9 y 10). Y al utilizar los sustantivos “trueno” y “Dios” para nombrar a este gavilán, la voz poética le otorga un poder tal que es insuperable e incontrolable por cualquier ser humano.

En resumen, mientras sabe que no puede dejar de formar parte del cuerpo por ser el que le permite existir, la voz poética quiere que este mismo cuerpo se aleje de ella por estar sometido a la corriente literaria, impidiéndole así su purificación. Paradójicamente, al vivir ya en el cuerpo, la voz poética o, mejor dicho el “alma que habla” ya se halla sujeta al conocimiento de la nueva corriente literaria.

No obstante, el anhelo por alcanzar la inmortalidad es tal que el alma amenaza ensimismarse para no recibir la influencia vanguardista, como muestra la comparación de su actitud con un “espín” (verso 12). En efecto, tal como el espín se eriza cuando siente un peligro, el alma afirma “[cerrarse] duro” (verso 12) para no conocer la nueva corriente literaria. Pero, por mucho que luche, el alma no puede impedir que el cuerpo

se deje influir, como muestra el empleo del adverbio “Mas” (verso 13) que introduce una actitud contraria a la del alma. De hecho, el cuerpo se somete, incluso se prosterna ante la corriente literaria, como muestra el empleo de los verbos “abrazar” y “arrojar” (verso 13). Así que, impotente frente al poder de la nueva corriente literaria, la voz poética no tiene más remedio que someterse también a ella y amarla. Y, como si ya estuviera a su merced, el alma confiesa temer hacerle daño al unir su impureza con la pureza de la corriente : “Que no, que te haré daño. Ay, amor mío” (verso 14).

En suma, la crisis de Gerardo Diego refleja el desgarramiento entre la esperanza por conseguir la resurrección del cuerpo y la desesperanza por estar ya sumiso al conocimiento de la nueva corriente literaria. En efecto, sumiso al conocimiento de la nueva corriente literaria, el poeta desespera pidiendo a Dios que le dé la muerte pero, temiendo no conseguir el perdón de sus pecados, el poeta lucha por no morir, protegiendo así el cuerpo. Luego, al acordarse del sometimiento del cuerpo a la nueva corriente literaria, el poeta vuelve a luchar desesperadamente por no someterse a ésta, y, así, continuamente.

Tercera parte : LA VOLUNTARIA CREACIÓN

A. LA FE EN LA VOLUNTAD

a) UNAMUNO, Miguel de

Tras padecer una desesperada esperanza en la lucha por conseguir la inmortalidad de su ser, el poeta se da cuenta de que no puede perseguir al mismo tiempo la fe y la razón porque, como expresa en el soneto titulado “¡o cruz u oro!”¹⁸, la unión de las dos es imposible e incluso revela falsedad. Es verdad que el poeta nunca se quitó la cruz que le habían regalado de niño, pero esto no se puede entender como verdadero reflejo de cristiandad, ya que perdió la fe en la racionalización de la misma. Por lo tanto, consciente de no poder aplacar su anhelo de inmortalidad con la fe teológica, el poeta funda su fe en el voluntarismo. Es decir, el poeta hace de su “querer creer”, el eje de su pensar y de su personalidad, como muestra el soneto titulado “Ateísmo”¹⁹ :

Cómoda acusación la de ateísmo

para traer a un simple al estricote,

¹⁸ Op.Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - “De vuelta a casa”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 529

¹⁹ Op.Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - “En casa ya”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 569

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 catolicismo.

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!

En efecto, en un soneto que parece un alegato, la voz poética se dirige a los católicos, para defender al hombre que, confuso por tanto dudar, es acusado de “ateísmo” (verso 1). Así, la voz poética empieza señalando la imposible exacta definición de la palabra “ateísmo”, “[reduciéndola] a un mero mote” (verso 3), como para destruir desde un

principio el fundamento de esta acusación. Incluso la voz poética acaba por acusar a los propios católicos ya que, como muestra el empleo de la forma impersonal y negativa “no hay [...] quien” (verso 6), todos padecen una paradójica dualidad. Y afirmando que “todo es al cabo uno y lo mismo” (verso 5), la voz poética da a entender que incluso el propio ateo puede creer en Dios. Para justificar esta última afirmación, la voz poética emplea la primera persona del plural, poniendo a todos los seres humanos en el mismo caso, sean ateos o católicos. Y acordándose de un período de su vida en el que, ya ateo, necesitaba tanto a Dios que su voluntad por creer lo hizo tener fe, la voz poética apoya la fe del hombre en la “esperanza” (verso 9) y en la voluntad por creer (“queremos creer”, verso 11).

De hecho, haciendo de Dios una creación del hombre (“haciéndolo” versos 12), la voz poética asemeja el llamado “Dios” de los católicos al del ateo, justificando así la confusión entre el querer creer y el creer de veras ya que, al querer creer, también se crea. Así que, cada uno, sea ateo o católico, cree y crea a su propio Dios, y esto, según sus propias necesidades (“a semejanza nuestra haciéndolo” (versos 11 y 12). En otros términos, todos creen en Dios, o en el concepto de Dios ya que éste resulta ser una creación del hombre, según su propia voluntad.

En estas circunstancias, la voz poética define a Dios, no como una divinidad, sino como un sentimiento que llama “deseo” (verso 12). En realidad, el Dios creado y el creador resultan ser una sola y única persona ya que el Dios creado es reflejo de su creador. Así que el ateo creador puede alcanzar la inmortalidad mediante la creación de su propio Dios pero sin concretarlo nunca, precisamente por ser su creación un sentimiento abstracto, originado en la voluntad (“Dios es el deseo / que tenemos de serlo y no se alcanza” (versos 12 y 13).

En suma, el llamado “Dios” de nuestro poeta no es sino un Dios creado que resulta de un “querer creer” sin que haya verdadera fe teológica. Este Dios es un Dios personal ya que es creado según la propia voluntad y, por lo tanto, es un Dios que refleja la personalidad y los sentimientos del creador. Paradójicamente, al definir a Dios por un sentimiento de “deseo”, el poeta también lo da por inalcanzable.

b) DIEGO, Gerardo

Esperando desesperadamente conseguir la inmortalidad, Gerardo Diego se da cuenta de que no puede conseguir la purificación del cuerpo sumiso ya al conocimiento de las

influencias exteriores. Así que, en esta paradójica circunstancia, el poeta termina por fundar su fe en el voluntarismo, como muestra el poema titulado “Creer”²⁰ :

Porque, Señor, yo te he visto

y quiero volverte a ver.

Quiero creer.

Te vi, sí, cuando era niño

y en agua me bauticé,

y, limpio de culpa vieja

sin velos te pude ver.

Quiero creer.

Devuélveme aquellas puras

transparencias de aire fiel,

devuélveme aquellas niñas

de aquellos ojos de ayer.

Quiero creer.

²⁰ Op. Cit. DIEGO, Gerardo : *Versos divinos* (Obras completas, Tomo III) - “Creer” (1943), edición del centenario Alfaguara, Madrid, 1989, p. 56

Limpia mis ojos cansados,
deslumbrados del cimbel,
lastra de plomo mis párpados
y oscurécelos bien.

Quiero creer.

Y a todo es sombra y olvido
y abandono de mi ser.

Ponme la venda en los ojos.

Ponme tus manos también.

Quiero creer.

Tú que pusiste en las flores
rocío y debajo miel,
filtra en mis secas pupilas
dos gotas frescas de fe

Quiero creer.

Porque, Señor, yo te he visto
y quiero volverte a ver,
creo en Ti y quiero creer.

En este poema que parece a un canto dirigido a Dios, la voz poética repite en forma de estribillo su voluntad por creer, como si este “querer creer” fuera su verdadera fe. En efecto, este “querer creer” no se refiere a Dios de nuestra religión católica ya que el poeta nunca dejó de tener fe sino que se refiere a un “querer creer” puro que supone la mirada inocente de la niñez, como muestra la riqueza del vocabulario relacionado con el tema de la mirada (“ver”, “ojos”, “párpados”, “pupilas”) junto al vocabulario de la pureza (“limpio”, “sin velos”, “transparencias”). Paradójicamente, es el recuerdo de la mirada inocente con la que vio a Dios la que origina su voluntad por creer con inocencia, como muestra el empleo de la conjunción “porque” (verso 1) que introduce dicho recuerdo.

Luego, precisando el momento y el lugar en que pudo mirar a Dios, la voz poética afirma su voluntad por volver a recuperar esta mirada, como muestra el empleo del adverbio “sí” (verso 4). No obstante, la voz poética también reconoce lo difícil que resulta conseguir una mirada relacionada con el tiempo del bautismo, como muestra el empleo del pretérito perfecto (“vi”, verso 4) o del imperfecto (“era”, verso 4). El conseguir recobrar esta mirada inocente parece aún más difícil reduciéndose ésta a un momento muy breve y preciso : “y en agua me bauticé” (verso 5).

Pero, a pesar de la brevedad de aquel momento, su voluntad es tal que sitúa aquel momento en un tiempo próximo, como si acabara de experimentarla, como muestra el empleo del adverbio “ayer” (verso 12). Paradójicamente, al repetir el adjetivo demostrativo “aquellas” (versos 9 y 11), la voz poética da el instante de aquella mirada a un momento y un espacio muy lejano. Es decir, la voz poética reconoce no poder recuperar los ojos de su niñez, pero sí quiere creer posible la recuperación de aquella mirada por el recuerdo.

Luego, aludiendo a su entrada en la escuela vanguardista que le despertó un insaciable afán de conocimiento (“mis ojos cansados”) y que lo llevó por un camino equivocado (“deslumbrados del cimbel”), la voz poética pide a Dios que le “limpi[e] [los] ojos” (verso 14) de todas estas impurezas, cerrándolos para siempre (“lastra de plomo mis párpados y oscurécelos bien”, versos 16 y 17). Es decir, creyendo en el Dios de nuestra religión católica, la voz poética se entrega físicamente a Él para conseguir la transparencia de la vista, imprescindible para “creer”.

Finalmente, al mismo tiempo que afirma su fe en Dios (“creo en Ti”, verso 31), la voz poética también afirma su voluntad por creer (“quiero creer”, verso 31), como muestra la conjugación de los verbos en el presente del indicativo. Y uniendo la creencia religiosa y la creencia íntima mediante la conjunción de coordinación “y” (verso 31), la

voz poética diviniza tanto la una como la otra, haciendo de la voluntad, o sea, del “querer”, el impulso de la fe. Es decir, el poeta apoya la fe católica en la propia voluntad, haciendo así del hombre un divino creador, como veremos más adelante.

B. EL SENTIMIENTO DE AMOR

a) UNAMUNO, Miguel de

Miguel de Unamuno sabe ya por experiencia que la razón anula la fe en Dios, ya que así fue como la perdió en sus años estudiantiles. Desde entonces, y esperando desesperadamente alcanzar la inmortalidad, el poeta basa su fe en el voluntarismo, estimando que se llega a este “querer creer”, no por el camino de la razón, sino por el camino del amor. Así que el poeta intenta llegar a este Dios creado y personal 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”²¹ :

Noche blanca en que el agua cristalina
duerme queda en su lecho de laguna

²¹ Op. Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - “En casa ya”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 577

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.

En efecto, a través de la descripción de un paisaje celeste y terrestre, la voz poética une el amor humano con el amor divino, como para conseguir amar tal como Dios. Y hablando como razonador, la voz poética empieza por unir la ciencia con Dios, como muestra la asimilación de la oscuridad de la “noche”, alegoría de Dios, con la blancura

de la “luna”, alegoría de la ciencia (“Noche blanca”, verso 1). Incluso, al simbolizar a Dios y la ciencia por “incoloros” (blanco y negro), la voz poética pone de manifiesto la complementariedad de los dos, ya que éstos sólo son visibles mediante el reflejo del uno en el otro. Luego, alegorizando la ciencia en una “redonda llena luna” (verso 3), la voz poética también diviniza la ciencia ya que su alta posición en el cielo, su perfecta redondez y la plenitud de su luz lo hace fundirse con Dios. Además, al “encamina[r]” (verso 4) y “vela[r]” (verso 5) al mundo de los científicos, alegorizado en un “ejército de estrellas” (verso 4), el poder de la ciencia se asemeja al de Dios.

Paradójicamente, aunque la ciencia parezca tan poderosa como Dios, no lo es tanto como “el agua” (verso 1) que simboliza a Cristo y que resulta ser el propio reflejo de Dios, como muestra el empleo del adjetivo “cristalina” (verso 1) que permite el reflejo de la “Noche blanca” en el agua. De hecho, la previa unión del hombre con Cristo parece imprescindible para alzarse a Dios, como muestra el empleo del sustantivo “cuna” (verso 7) que presenta a Cristo como el referente respecto a la *Biblia*. En otros términos, como si representara el lazo de unión entre el hombre y Dios, la voz poética prima la figura de Cristo frente a la ciencia. Y mediante el reflejo del hombre en Cristo, como muestra el empleo de un vocabulario que permite este reflejo : “se espeja” (verso 4) y “el espejo” (verso 5), la voz poética también une al hombre de carne y hueso, alegorizado en una “encina” (verso 5), con Cristo, alegorizado en el “agua” (versos 1, 2

y 7). Finalmente, uniendo dos adjetivos opuestos para calificar la *Biblia* (“alta y honda doctrina”, verso 8), la voz poética expresa su deseo de ver fusionar lo racional con lo imaginativo, o sea, lo humano con lo divino.

Luego, la mirada de la voz poética ya no se fija en el agua, sino que se alza hacia el cielo, como si quisiera verificar la fusión de los científicos con Dios. Dicho de otro modo, la voz poética alza los ojos esperando ver un cielo sin “estrellas”, alegoría de los científicos, ya que, si éstas desaparecen, significaría esto el logro de la fusión de Dios con el razonador. Pero la voz poética ve un “rasgón del cielo” (verso 9) que parece ser una huella dejada por una estrella, o mejor dicho, un pensamiento dejado por un razonador. Este pensamiento que tiene una forma casi circular (“abrazado”), recuerda la actitud de un padre protegiendo con “sus brazos” (verso 10) a una niña que suponemos pequeña y frágil, pero que, paradójicamente, al ser nombrada con mayúscula “Naturaleza” (verso 10), aparece grande y fuerte. En realidad, esta paradójica “Naturaleza” simboliza la “Voluntad” del razonador que, como sabemos, crea la fe. En esta posición el razonador reza ya no desde la razón y por la razón sino desde un amor paternal y por un amor divino. En efecto, como lo indica el título de su oración : “[..] la oración del amante” (versos 12 y 13), el razonador ya sabe querer de un amor humano ya que reza en tanto que amante.

Paradójicamente, esta misma oración pone de manifiesto el sufrimiento del amante razonador ya que, reconociendo la pérdida de su fe teológica, el razonador es consciente de que sólo le queda el amor para ascender a Dios, como muestra el empleo del adjetivo “única” junto al sustantivo “riqueza” que define el amor (verso 14). El razonador también sufre por tener que abandonar la razón para conseguir el amor divino. Este sufrimiento se verifica con el empleo del participio “resignado” (verso 14) que muestra la actitud sacrificada del razonador.

En suma, el poeta expresa su deseo de unir su amor humano con el amor divino ya que, sólo a través del amor divino, el hombre puede alcanzar a Dios. Por supuesto, el saber amar como Dios también implica un sufrimiento, pues, primero hay que sacrificar el amor a la razón. No obstante, al unirse con Cristo, que representa el lazo de unión entre el hombre y Dios, el poeta da su aprendizaje de amor por terminado.

b) DIEGO, Gerardo

Imposibilitado por conseguir la purificación del cuerpo sumiso al conocimiento literario, el poeta funda su fe en un “querer creer” que se traduce en un deseo de saber

amar tal como Dios, uniendo su amor humano con su amor a la voz poética, como podemos verificar en la primera estrofa del poema titulado “Al Santísimo sacramento”²²

Entre tantas dudosas certidumbres
que me mienten, halagan los sentidos,
Tú, callado y sin nubes, tan desnudo,
tan transparente de ternura y trigo
¿qué me quieres decir – labios sellados -
desde tu oculto y cándido presidio?
¿qué me destellas, ay, qué me insinúas,
qué me quieres, Amor, Secreto mío?
Porque las ondas que abres y propagas
desde la fresca fuente de tu círculo
me alcanzan y me anegan, me coronan,
me ciñen de suavísimos anillos.
Mas ya sé lo que quieres, lo que buscas.
Si la Esperanza es prenda de prodigios,
si el sol de Caridad arde sin tregua,
lo que pides es Fe, los ojos niños.

²² Op. Cit. DIEGO, Gerardo : *Versos divinos* (Obras completas, Tomo III) – “Santísimo sacramento”, (1943-1959), edición del centenario Alaguara, Madrid, 1989, p.111

Quererte, sí, y creerte. ¿Tú me esperas?

¿Me quieres Tú? ¿De veras que yo existo?

¿Tú me crees, Señor? Yo creo y quiero

creer en Ti, quererte a Ti y contigo. [...]

En efecto, dirigiéndose a un “Tú” divinizado por llevar una mayúscula, el cuerpo que habla, empieza por aludir a su paradójica dualidad, como muestra la asimilación de los adjetivos opuestos : “dudosas certidumbres” (verso 1). Esta paradójica dualidad le resulta dolorosa ya que, además de engañarle, como muestra el empleo del verbo “mentir”, conduce a un involuntario sometimiento a la nueva corriente literaria. Pero, tras esta alusión, el cuerpo pone de manifiesto el bienestar que le da el “Tú” en relación con su doloroso sometimiento a la corriente literaria. Así que, inmediatamente, el cuerpo elogia las cualidades apaciguantes del “Tú”, como muestra el empleo del participio “callado” (verso 3), insistiendo particularmente en la pureza de su vivencia, como muestra el empleo del participio “desnudo” (verso 3) o el adjetivo “transparente” (verso 4). En otros términos, el cuerpo expresa el sufrido sometimiento al engaño literario al mismo tiempo que expresa su sosegado amor al “Tú”, que resulta ser la voz poética.

Paradójicamente, aunque confiese amar al divino yo poético nombrándolo “Amor” (verso 8), el cuerpo también confiesa el dolor que le causa este mismo “Amor”, como muestra el empleo de la interjección “ay” (verso 7). Es decir, el mismo sentimiento de amor da al cuerpo tanto sosiego como sufrimiento. En realidad, el cuerpo sufre por no entender a aquél, como muestra la serie de interrogaciones (versos 5, 6, 7 y 8) entre la que se repite un vocabulario que remite al secreto. En efecto, el entendimiento del ser amado es una etapa imprescindible para fusionar con él y alcanzar así la eternidad. De modo que, el cuerpo expresa su deseo por saber querer de un amor divino al pedir la unión de su amor corporal con el amor espiritual, como muestran las interrogaciones.

Luego, como si el yo poético hubiera escuchado al cuerpo y estuviera respondiendo a su petición, el cuerpo describe la sensación física recibida por el yo poético, como muestra el empleo de una serie de verbos activos conjugados en tercera persona del plural junto al pronombre personal en primera persona del singular : “me alcanzan y me anegan, me coronan, me ciñen” (versos 11 y 12). Esta acción del yo poético se traduce por una total limpieza del cuerpo ya que, ceñido “de suavísimos anillos” (verso 12), el cuerpo se halla completamente envuelto de “ondas” que el yo poético “abr[e] y propag[a] desde la fresca fuente de [su] círculo” (versos 9 y 10), como si estuviera transmitiendo a aquél su amor.

De repente, como si el recibir esta dulce limpieza le hubiera iluminado el espíritu, el cuerpo afirma ya entender al yo poético : “Mas ya sé lo que quieres, lo que buscas” (verso 13). En efecto, es al entregarse totalmente al ser amado que el cuerpo supo entender y amar “puramente” al yo poético.

Paradójicamente, como si el afán razonador volviera todavía más fuerte, el cuerpo muestra sus capacidades reflexivas, deduciendo el verdadero anhelo del yo poético, como muestra la repetición de la conjunción “si” (versos 14 y 15) que implica las suposiciones. Y así razonando, el cuerpo revela el anhelo del yo poético por conseguir la inocencia de la fe : “lo que pides es Fe, los ojos niños” (verso 16), como si éste tampoco supiera amar “puramente” y necesitara el vaciamiento de su mirada para unirse con Dios.

Así es como llega la voz poética corporeizada por el amor a afirmar su voluntad por unir dos formas de amor, el amor divino y el amor humano : “Quererte, sí, y creerte” (verso 17). La posición del adverbio “sí” (verso 17) entre estos dos verbos, confirma bien el deseo por unir las dos formas de amor. No obstante, la voz poética corporeizada expresa las dudas, como muestra la serie de interrogaciones, dirigiéndose ahora a Dios (“Señor”, verso 19). A través de estas preguntas, la voz poética corporeizada busca asegurarse del verdadero amor de Dios : “¿Me quieres Tú?” (verso 18). Pero la

existencia de Dios es tan necesaria que, inmediatamente, la voz poética corporeizada afirma su propia creencia y su amor por Él, como si no dudara de la reciprocidad de los sentimientos : “Yo creo y quiero creer en Ti, quererte a Ti y contigo” (versos 19 y 20). El empleo del pronombre “contigo” y del pronombre “te” junto al verbo “querer” muestran la imperiosa necesidad de lograr la reciprocidad de los sentimientos ya que, sin ésta, la voz poética corporeizada no puede alcanzar la inmortalidad.

En suma, Gerardo Diego expresa el anhelo por unir el “creer” con el “querer”, es decir, el amor divino con el amor humano, para que, así unidos, tanto el cuerpo como el espíritu puedan alcanzar la inmortalidad. Por supuesto, el conseguir la unión de estos dos amores hace sufrir ya que supone un aprendizaje : el vaciamiento del yo poético, la purificación del cuerpo y la reciprocidad de los sentimientos. Pero en realidad estos dos amores se igualan porque dependen del propio “querer” del poeta.

C. LA CREACIÓN POÉTICA

a) UNAMUNO, Miguel de

Sabemos ahora que la fe del poeta no es el “creer” sino el “crear” lo que no vemos, definición que equivale a convertir la fe en pura voluntariedad, es decir, en un “querer creer” que hay que buscar en el interior de cada uno mediante un sentimiento de amor puro. Así crea Unamuno a su propio Dios que no desemboca en el Dios de la religión cristiana sino en la poesía, como muestra el soneto titulado “La sangre del espíritu”²³:

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

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

²³ Op. Cit. UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos* (Obras completas) - “En casa ya”, Vergara editorial, Madrid, 1962, p. 574

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.

En efecto, a lo largo del soneto, la voz poética define su “lengua”, o sea, la poesía, como siendo una creación humana personal y divina. Y empezando por compararla con “la sangre de [su] espíritu” (verso 1), la voz poética hace de su lenguaje el reflejo de su propio espíritu. La repetición del pronombre posesivo “mi” (verso 1), puesto ante los sustantivos “espíritu” y “lengua”, refleja bien la relación de pertenencia entre la voz poética y la lengua y, por lo tanto, la individualidad de la creación lingüística. También, al aludir a la sangre de Cristo, la voz poética otorga al lenguaje un valor divino. Así que, desde el primer verso, la voz poética define la poesía según dos criterios : la personalidad y la divinidad, como si hubiera logrado la fusión de lo humano con lo divino.

Y, personalizando cada vez más la poesía (“mi patria”), la voz poética pone de manifiesto la omnipresencia de su lengua, indeterminando espacialmente a ésta, como muestra el empleo del adverbio “allí” (verso 2). Paradójicamente, la voz poética también confiesa tener que someterse a las reglas o, mejor dicho, a los límites impuestos por el verbo “soberano” (verso 3) que le impide reflejar tales cuales los sentimientos. Pero la voz poética también supera estas normas, al saciar tanto la cabeza como el corazón sin nunca debilitarse : “no amengua / su voz por mucho que ambos mundos llene” (versos 3 y 4). El empleo de la locución adverbial “por mucho que” refleja bien el extremo esfuerzo de la voz poética, intensificado por el empleo del pronombre “ambos” que implica el llenar tanto el cuerpo como el espíritu.

La voz poética también diviniza la poesía al comparar su intemporal existencia con la de Dios, como muestra el empleo del adverbio “ya” (verso 5) que alude a la anticipación del existir. También al remitir al gran filósofo Séneca que, sin conocer el poder de la lengua, la utilizó, la voz poética pone de manifiesto la invisibilidad y la intemporalidad de ésta. El poder de la lengua se intensifica por la función que cumple entre los seres humanos. Es decir, aludiendo al rey Alfonso y al almirante Cristóbal Colón, la voz poética pone de manifiesto la utilidad del lenguaje como medio de conquista y de victoria (versos 7 y 8).

Finalmente, volviendo a la definición de su propia lengua, la voz poética señala la movilidad y flexibilidad de ésta mediante el empleo del verbo “flotar” (verso 9). En efecto, comparándola con el arca de Noé que transportaba una variedad de especies animales, la voz poética alude a la posibilidad de expresar una diversidad de sentimientos y particularmente a la dualidad humana, como muestra el empleo de los adjetivos “contrarios y distantes” (verso 10). Y dando el ejemplo de la famosa obra de Cervantes²⁴, la voz poética acaba divinizando ésta por ser todo un mundo creado, como muestra la asimilación del “Evangelio” con el “Quijote” (verso 14). Además, al llamar “Dios” (verso 14) al que da vida a la obra, o sea, al que crea el mundo poético, la voz poética también diviniza al creador de dicho mundo. Es decir, tanto la voz que crea como la obra creada resultan divinos por ser, la una, creador, y la otra, objeto creado y reflejo de su creador.

En suma, el Dios de Miguel de Unamuno resulta ser su creación poética porque ésta le permite reflejar los diversos y paradójicos sentimientos. Y al divinizar la voz que le permite crear su mundo poético, el poeta también vuelve a ser el Dios de su mundo creado. Dicho de otro modo, tal como Dios creó personalmente el mundo terrestre, el poeta es Dios de su propio mundo que es la poesía. Así es como, mediante la creación poética, el poeta consigue alcanzar la inmortalidad.

²⁴ CERVANTES, Miguel (de) : *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1967

b) Diego, Gerardo

Al fundar su fe en un “querer creer” y un “querer querer”, hemos visto que el poeta expresaba su voluntad por unir la fe religiosa con la fe poética a través de un sentimiento de amor. Y al ser su propia voz el fruto de la unión de las dos creencias, el poeta acaba divinizando su voz poética, como muestra el poema titulado “Yo soy”²⁵ :

“¿A quién buscáis?” La voz tan a floresta
sonaba, con tan manso y firme acento
que antorchas y linternas un momento
fijas quedaron y su lumbre enhiesta.

“A Jesús Nazareno”, alguien contesta.

“Yo soy.” Y se derrumba ante el violento
soplo del declarado advenimiento
la carne pusilánime y mampuesta.

“Yo soy.” El Ser se es. Se nombra el Nombre.

²⁵ Op. Cit. DIEGO, Gerardo : *Versos divinos* (Obras completas, Tomo III) – “Jesús” (1957-1970), edición del centenario Alfaguara, Madrid, 1989, p. 196

El padre y el Espíritu consisten.

Todo es presencia, luz, ontofanía.

Oh Eternidad con Tiempo, Dios con Hombre.

Oh voz a quien abismos no resisten.

Oh más allá del eco lejanía.

El empleo de la forma clásica que es el soneto para divinizar la voz así como el paralelismo con la historia bíblica de los Nazarenos en búsqueda de Cristo contribuyen a dar por terminado la fusión de la fe poética con la fe religiosa. Y bajo la forma de un diálogo entre la “voz” que pregunta “¿A quién buscáis?” (verso 1) y el grupo de Nazarenos en búsqueda de Cristo (“A Jesús Nazareno”, verso 5), la voz poética empieza aludiendo a la riqueza creativa de la “voz”, como muestra el empleo del sustantivo “[a] floresta” (verso 1). Luego, la voz poética alude a la paradójica expresión de su “acento”, como muestra la unión de los adjetivos “manso y firme” (verso 2). La repetición del adverbio “tan” (versos 1 y 2) puesto ante los mismos adjetivos calificativos contribuye a intensificar aún más el poder creativo y expresivo de aquella “voz”. A esto la voz poética también le otorga un poder encantador por su constante musicalidad, como muestra el empleo del verbo “sonar” (verso 2) conjugado en el presente del indicativo. Es decir, la voz poética diviniza la “voz” no sólo aludiendo a su poder creativo y

expresivo sino también aludiendo a su encantadora musicalidad. La reacción de las “antorchas y linternas” (verso 3) personificadas prueban el efecto encantador de la “voz” ya que éstas, como si estuvieran hipnotizadas, “fijas quedaron y su lumbre enhiesta” (verso 4). Dicho de otro modo, la reacción de las luces, opuesta a lo natural, muestra la divinidad de la “voz” que logra sujetar lo no sujetable.

Tras divinizar la “voz”, la voz poética introduce a un ser humano o, más precisamente, “a Jesús Nazareno” (verso 5), y calificando su “soplo” de “violento” (verso 6), la voz poética le priva de cualquier poder divino en relación con la “voz” anteriormente descrita ya que este violento soplo no refleja ninguna riqueza expresiva, sea en el contenido, sea en la forma. Así que tampoco puede Jesús hipnotizar a los oyentes. La voz poética también quita toda divinidad a Jesús otorgándole un aspecto físico que no inspira amor sino inseguridad, como muestran los adjetivos “pusilánime y mampuesta” (verso 8) que califican su “carne”. En otros términos, la voz poética contrasta la divina y encantadora “voz” con el violento y inseguro “soplo” de Jesús Cristo, poniendo así de manifiesto la verdadera definición de la divinidad.

Luego, repitiendo en anáfora la respuesta “Yo soy”, como si hubiera fusionado con la “voz” divinizada en el primer cuarteto, la voz poética alude a la divinidad de la palabra creada por el hombre, asimismo divinizado, como muestra el empleo de las mayúsculas

para remitir al ser humano (“Ser”, verso 9) y a la palabra creada (“Nombre”, verso 9). Y, uniendo al ser humano con el nombre, la voz poética afirma la divinidad de la voz creada por el hombre. La afirmación de esta divinidad se verifica también con la unión del “Padre” con el “Espíritu” por el verbo “consistir” (verso 10) ya que, relacionados el Padre con el creador y el Espíritu con la voz creada, los primeros resultan divinos por crear y los segundos, por ser creados por los primeros. Y la voz poética justifica la igualdad entre el hombre y Dios por crear ambos un mundo imaginario : “Todo es presencia, luz, ontofanía” (verso 11).

Finalmente, elogiando la voz creada mediante la repetición en anáfora de la interjección “Oh” (versos 12, 13 y 14), la voz poética canta a la inmortalidad alcanzada gracias a la unión de lo humano con lo divino, como muestra la asimilación de “Dios con el Hombre” o de la “Eternidad con [el] Tiempo” (verso 12). Es decir, la voz poética canta su amor a la voz por permitirle inmortalizar tanto el cuerpo como el espíritu. El logro de esta inmortalidad se verifica con la alusión al “más allá del eco lejanía” (verso 14) que refleja lo inalcanzable espacial y físicamente.

En suma, sin dejar de creer en el Dios de la religión cristiana, el poeta diviniza la voz poética por ser una creación que permite reflejar, con musicalidad, todos los sentimientos, incluso las preocupaciones. Y unido su amor por Dios con su amor por la

poesía, el poeta logra alcanzar la inmortalidad ya que, así como Dios es eterno por crear el Espíritu, también lo es el poeta por crear la voz poética.

CONCLUSION

A lo largo de los treinta primeros años del siglo veinte, el tema religioso no se desarrolló con la misma frecuencia ni de la misma manera, aunque sí se expresara con la misma intensidad en el dominio literario, particularmente en la poesía. No obstante, apoyándonos en las obras de dos poetas líricos que cubren dicho período, o sea, el *Rosario de sonetos líricos*, de Miguel de Unamuno y, *Versos divinos*, de Gerardo Diego, hemos podido comprobar una serie de similitudes que nos llevan a una misma definición de la poesía religiosa. En efecto, creyentes católicos, ambos buscan en la religión una solución a un afanoso anhelo por inmortalizar el cuerpo y el espíritu. Este afán surge cuando cada uno experimenta a su modo una honda crisis : la de Unamuno empieza al verse influido por el pensamiento científico que difunden los grandes filósofos europeos, y la de Gerardo Diego, al entrar en la corriente vanguardista que también revoluciona en toda Europa. Desde entonces, los dos poetas padecen un feliz sometimiento que los llevará a una paradójica dualidad ya que tanto el uno como el otro no se resignan a perder, ni el alma que implica la inocencia de la fe, ni la razón que implica el conocimiento de las influencias exteriores. En otros términos, deseando siempre alcanzar la inmortalidad, los poetas luchan esperando desesperadamente unir lo que, a primera vista, es inconciliable : la inocencia con la impureza y la credulidad

con la incredulidad, o mejor dicho, la espiritualidad con la corporeidad. Finalmente, fracasando ambos en su intento por recobrar la inocencia de la fe pero esperando siempre alcanzar la inmortalidad, los poetas fundan la fe en el voluntarismo, es decir, en un querer creer personal que sólo se alcanza a través de un sentimiento de amor. En efecto, la voluntad por saber amar sin el uso de la razón será el impulso de una posible inmortalidad ya que, mediante ésta, los poetas unen el amor divino con el amor humano, o sea, unen a Dios con el hombre. Y creando su propio Dios que resulta ser la poesía, los poetas en tanto como creadores de tal obra también resultan inmortales. Dicho de otro modo, siendo Dios inmortal creador del mundo terrestre, los poetas también resultan inmortales dioses del mundo poético que crean.

BIBLIOGRAFÍA

Obras estudiadas :

- UNAMUNO, Miguel (de) : *Rosario de sonetos líricos (Obras Completas)*, Vergara Editorial, Madrid, 1962.
- DIEGO, Gerardo : *Versos divinos (Obras Completas – Tomo III)*, Edición del centenario Alfaguara, Madrid, 1989.

Obras consultadas :

- BARBUDO, Antonio Sánchez : *Miguel de Unamuno*, Taurus, Madrid, 1980
- GRANJEL, Luis : *Retrato de Unamuno*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957
- BLANCO, Manuel García : *Don Miguel de Unamuno y sus poesías : Actas salmanticensia – Tomo VIII, Universidad de Salamanca, 1954*, Talleres Gráficas, Madrid, 1955
- DIEGO, Gerardo : *Obras completas, poesía – Tomo I*, Edición del centenario Alfaguara, Madrid, 1989
- MANRIQUE DE LARA, José Gerardo : *Gerardo Diego*, Ediciones E.P.E.S.A, Madrid, 1970

- HERNÁNDEZ, Mario y BERNAL, José Luis : Gerardo Diego y la vanguardia hispánica : actas del Congreso Internacional Iberoamérica y España en la Génesis de la Vanguardia Hispánica celebrado en Cáceres, del 11 al 14 de mayo de 1992, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993