UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE
PROGRAMA DE DOCTORADO DE LITERATURA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

MOTIVOS RELIGIOSOS EN LA POESÍA EXISTENCIAL ESPAÑOLA DE POSGUERRA (1939-1952)

Tesis doctoral presentada por Miguel Ángel Martínez Perera bajo la dirección del

Dr. D. Juan Jesús Páez Martín

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 2008

Quiero expresar mi profundo agradecimiento, en primer lugar, al director de esta tesis, el Dr. D. Jesús Páez Martín. En el magisterio de su erudición y sensibilidad, en su generosidad y confianza, he encontrado la guía rigurosa y cordial para llevar a cabo este estudio.

Debo agradecer igualmente las palabras de aliento y solícito consejo a los profesores y compañeros Francisco Quevedo y Oswaldo Guerra, y a todos los amigos y familiares que de diversos modos me han transmitido su ánimo y apoyo, en particular a Sergio, cómplice entrañable en esta travesía.

Gracias especialmente a Dympna, mi mujer, y a Alejandro y Paula, mis hijos, por la comprensión incondicional, por la infinita paciencia y por el derroche de cariño a lo largo de estos años.

Finalmente no puedo dejar de agradecer y dedicar a la vez este trabajo a Carlos Bousoño, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, José Luis Hidalgo, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde, por su inmensa compañía. Y a la memoria de mi padre.

ÍNDICE

0. Introducción 7

I. ASPECTOS METODOLÓGICOS
1.1. Método crítico e interpretación 11
1.2. El enfoque hermenéutico desde la recepción y la intertextualidad 16
1.3. Motivo poético, simbolización y arquetipo 30
1.4. Concreciones en torno a nuestro objeto de estudio 37

II. RELECTURA DE UNA ÉPOCA
2. Existencialidad en la poesía española de posguerra
2.1. Existencialidad y existencialismo 43
2.2. Estudios sobre la existencialidad literaria española 57
3. Poesía y condiciones ambientales en los primeros años del franquismo
3.1. Contexto cultural del primer franquismo 65
3.2. La poesía existencial de posguerra y la Generación de 1936 94
3.3. Lectura crítica de la poesía existencial española de posguerra 105
4. Nómina de la promoción poética existencial de posguerra 139
4.1. Hacia una poética promocional en la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes 143
4.2. En torno a *Espadaña* 155
4.3. Voces de la existencialidad poética 167

III. ANÁLISIS DE LOS MOTIVOS
5. La agónica búsqueda de Dios 172
5.1. La pregunta en el destierro y el silencio de Dios 194
5.2. La soledad 216
5.3. La noche 232
5.4. La mujer 292
5.5. La cárcel 333
5.6. El ángel 339
5.7. El árbol 366
5.8. La mano de Dios 389
5.9. La ceguera 404
5.10. La serenidad 420
5.11. Cristo 430

IV. CONCLUSIONES 450

V. APÉNDICE 465

VI. BIBLIOGRAFÍA 485

0. Introducción

Esta tesis doctoral persigue el objetivo de determinar la conformación del tema religioso de la poesía existencial española de la primera posguerra, entre 1939 y 1952, a partir de sus motivos literarios. Su itinerario investigador está secuenciado en seis grandes bloques de contenido.

El primero de ellos está dedicado a los «Aspectos metodológicos» que concurren ante la amplitud de la naturaleza de una investigación que simultáneamente contempla cuestiones filosóficas, históricas, culturales, religiosas y literarias desde un enfoque eminentemente temático. Por ello la mirada crítica se debe fundamentar sobre las bases de la interdisciplinariedad y el eclecticismo, como principios de trabajo que implican la asunción y armonización, en primer lugar, de la *fusión de horizontes* de la hermenéutica gadameriana y la función que ejerce sobre la conciencia histórica; en segundo lugar, de la teoría de la recepción y la intertextualidad, en cuanto a la participación de la poesía de posguerra de una actualización concreta de la tradición literaria; en tercer lugar, de la dicotomía que en referencia a esta última establece Claudio Guillén con el término *convención*, en cuanto a la configuración de un estado de escritura promocional; y en cuarto lugar, al método analítico del funcionalismo que muestra las relaciones estructurales que entablan los motivos en la construcción del tema religioso. Por último, hemos delimitado el valor del motivo desde su carácter simbólico y arquetípico, y con ello lo hemos validado como instrumento efectivo de análisis temático.

El segundo bloque de contenidos, «Relectura de una época», desarrolla a su vez tres grandes aspectos contextuales que confluyen en la lírica estudiada: el filosófico, el histórico-cultural y el literario. En el primero —2. a 2.2.— se describe la especificidad hispánica del componente existencial poético dentro del paradigma de las filosofías de la existencia. En los otros dos se fija el marco referencial histórico y cultural de la

primera posguerra y su confrontación con la «Generación de 1936» —3. a 3.3.—, como también se plantean las aportaciones más significativas de la crítica literaria en torno a la poesía existencial, de donde emana entre otras una nota común de la presencia insoslayable del tema de Dios. Por otro lado —en 4. a 4.3.— se precisa la acepción del concepto de promoción poética aplicado a los existenciales de posguerra con el respaldo de la susodicha crítica, del espíritu de la revista leonesa *Espadaña* y de la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes. Como resultado se obtiene una nómina esencial que incluye a Carlos Bousoño, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, José Luis Hidalgo, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde; y la consecuente producción de la obra de estos desde el final de la guerra hasta 1952.

El tercer bloque, «Análisis de los motivos», plantea el temible concepto de Dios que subyace en la poesía existencial y la agónica experiencia de búsqueda que rige su escritura. Tras ello se desarrolla sucesivamente el comentario de los once motivos principales de recurrencia común que componen el paradigma religioso de la promoción.

Las conclusiones, comprendidas en el cuarto apartado, tras unos párrafos de balance general, han sido subdivididas según conciernan a la especificidad de la poesía de posguerra, al panorama poético general del primer franquismo, a la naturaleza de los motivos religiosos y al análisis concreto de los mismos.

Se ha añadido un quinto bloque de «Apéndice» que estimamos de utilidad para el lector, pues ofrece diversas informaciones auxiliares sobre el contexto de la posguerra, sobre la *Antología* de Ribes y el *espadañismo*, sobre los perfiles biográficos de los nueve autores y sobre las imprescindibles informaciones bibliográficas de sus obras según el método de cita que hemos arbitrado.

En último lugar, hemos consignado, en beneficio de hacer más operativa la consulta, la bibliografía dividida en tres apartados: sobre aspectos metodológicos, sobre aspectos filosóficos y del marco histórico-cultural y sobre la crítica e historia literarias de los autores y poemarios objeto de estudio.

Nos queda decir que en todo momento hemos sido conscientes de que nuestra labor se desarrolla en un campo ciertamente trillado, en el que menudean infinidad de estudios sociológicos, económicos, históricos o literarios[1]. Carmen Martín Gaite se percataba de ello en 1985, y admitiendo su incursión «en un asunto tan manoseado y sobre el que todo parece dicho» declaraba al lector: «Y sin embargo, nadie que emprende un trabajo, a despecho de tales reflexiones, puede dejar de pensar que lo que él va a decir no está dicho todavía, simplemente porque nadie lo ha dicho de esa manera, desde ese punto de vista»[2].

En nuestros días, multiplicada la bibliografía sobre el periodo, las palabras de Martín Gaite también acrecientan para nosotros su valor, porque sabemos que nos hemos internado en un terreno tan apasionante como inabarcable, en donde ya ha sido dicho sobradamente que hay un relevante componente existencial religioso en la poesía de la primera década de la posguerra. Sin embargo, tampoco es menos cierto que nadie hasta ahora lo ha hecho desde el punto de vista de la motivación poética y mucho menos desde una óptica que contemple tal fenómeno en un marco promocional.

Así pues, nuestra tesis más que probar, *comprueba*, y más que demostrar, *da muestra* fehaciente de una convención literaria mencionada a grandes rasgos por la crítica. Ha afrontado, en definitiva, una tarea de concreción y consolidación teórica y

[1] En el ámbito de la poesía podemos decir que solo la atención investigadora dedicada al siglo de Oro supera a la de la llamada Edad de Plata contemporánea, que en cierta medida la escritura de posguerra prolonga.
[2] Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 15.

práctica que aporte a la crítica posterior una base empírica firme de análisis temático concreto para una observación más nítida de la escritura poética del primer franquismo. Si lo consiguiéramos, todos nuestros esfuerzos habrán valido la pena.

I. ASPECTOS METODOLÓGICOS

1.1. Método crítico e interpretación

Desde mediados de los setenta, el nacimiento de la etapa postestructuralista confirmaba la crisis definitiva de los estudios lingüísticos y literarios que quisieron fundar una ciencia literaria. La escuela formalista, que se afirmó en Rusia entre los años 1915 y 1930, propuso situar la obra literaria en el centro de sus preocupaciones, rehuyendo «el enfoque psicológico, filosófico o sociológico que entonces regía la crítica rusa. En este punto, sobre todo, los formalistas se distinguen de sus predecesores: según ellos no se puede explicar la obra a partir de la biografía del escritor, ni a partir de un análisis de la vida social contemporánea»[3]. Como la obra es un producto realizado dentro del lenguaje, plantearon que el análisis literario debía consistir en el estudio de lo que Jakobson denominó *función poética* o estética del mismo. Esto es decir que, si la poética tiene como fin «el estudio de los modos en que se construyen las obras literarias» y si la literatura forma parte de la actividad verbal del ser humano, «en el marco de las disciplinas científicas, la teoría de la literatura se halla íntimamente ligada con la ciencia que estudia la lengua, es decir, con la lingüística»[4].

Desplazado el protagonismo estructuralista, el estado actual de la cuestión de la teoría literaria refleja un maremágnum de métodos que desde muy diversas tendencias convergen hacia el texto literario, lo abordan y dan referencia de él del modo más riguroso posible. A ello atiende Vítor Manuel de Aguiar e Silva cuando contempla la crítica literaria contemporánea *bajo el signo de Babel*; es decir, en la intersección donde «han confluido, ya bajo el signo de la integración o de la síncrisis, ya bajo el signo del conflicto, dispares lenguajes y metalenguajes oriundos de múltiples cuadrantes y

[3] Tzvetan Todorov, «Presentación», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970, p. 12.
[4] Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, p. 13.

animados por antagónicos designios»[5]. En contra del exclusivismo predominante en el periodo comprendido entre principios del siglo XX y mediados de los sesenta[6], hoy prevalece una actitud partidaria de trabajar no con una sola teoría, paradigma o sistema de pensamiento, sino con una combinación de varios desde el momento mismo del comienzo de las investigaciones.

Nuestra postura se inserta precisamente en esta línea que estima necesario tener en cuenta las aportaciones de todas las actitudes que sean válidas para un acercamiento efectivo a los textos objeto de análisis. De este modo, por una parte habrá que considerar conjuntamente el método tradicional historicista de la crítica centrada en el autor del hecho literario, el enfoque inmanentista de la ortodoxia funcionalista, que segrega el contexto extratextual en el que se enmarcaba la obra, y los presupuestos de la estética de la recepción, que subraya el efecto de la obra sobre el lector de una época y las reactualizaciones que la lectura diacrónica va sometiendo a la misma. Por otra parte, debemos también reiterar que esta gruesa clasificación inicial posee un mero valor orientativo en el panorama de la actual crítica literaria, regido por los dos principios fundamentales, que son asumidos como propios por nosotros, del *eclecticismo* y de la *interdisciplinariedad*.

Por eclecticismo tomamos el planteamiento que en palabras de María del Carmen Bobes Naves identifica la crítica semiológica con:

> […] un conjunto de presupuestos más o menos generales, de posibilidades teóricas, de modelos explicativos entre los que el investigador puede elegir el más adecuado (en conjunto o en partes determinadas) para el texto que analice, o para el aspecto que quiere conocer. […] La única limitación que puede admitirse en esa libertad de elección

[5] Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1982, p. 460.
[6] Antonio García Berrio habla de «datos y síntomas muy heterogéneos del relativismo crítico y teórico, que se potenció con la crisis de la Poética estructuralista hace diez o quince años» (*Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 9).

> proviene de los fines de la investigación: es válido el modelo que explica (genera) el texto, y no lo es el que no puede aclarar nada[7].

Como cobra legitimidad cualquier esquema analítico que sea aplicado con coherencia y ajustado a las peculiaridades del texto objeto de estudio, cabe aducir, con Oswaldo Guerra, que «*es la obra literaria en particular la que reclama un tipo de acercamiento específico*, pero ello no descarta que exista primero un decantamiento»[8] por un método concreto. Antes que a la desvirtuada asepsia de la mirada crítica, nos sentimos inclinados a una enriquecedora contaminación metodológica de aquellos acercamientos que cumplan con las condiciones de la pertinencia y la validez siempre en relación con los autores y obras que centran nuestro interés. Una rigurosa combinación metodológica ecléctica que concuerde y se adapte plenamente a las características propias de unos y otras se encamina hacia la contemplación nítida de la diversidad y hacia la presentación concluyente de un discurso analítico, fundamentado en una coherencia descriptiva e interpretativa a la que está obligado un estudio como el nuestro.

Por añadidura, ser interdisciplinares implica atender primeramente a las cuatro grandes ramas de los estudios literarios que Darío Villanueva, releyendo y comentando a Wellek y Warren[9] describe del siguiente modo:

> Todas comparten un mismo objeto material, los textos considerados literarios, que presentan a la vez dos facetas distintas, la *teórica*, constituida por el sistema de aspectos constantes y específicos de dichos textos artísticos, justificativos de su condición de tales, y la *empírica*. Esta última, concretada en el conjunto heterogéneo de las obras de arte verbal en sí, puede ser abordada desde tres perspectivas diferentes, la sincrónica, la

[7] María del Carmen Bobes Naves, «Introducción» a William O. Hendricks, *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 11.
[8] Oswaldo Guerra, *La obra poética de Carlos Pinto Grote*, Arrecife de Lanzarote, Cabildo de Lanzarote, 1999, p. 20.
[9] La integración metodológica está en la base de su teoría de la literatura: «los métodos […] no pueden utilizarse separadamente […]; se implican mutuamente tan a fondo que hacen inconcebible la teoría literaria sin la crítica o sin la historia, o la crítica sin la teoría y sin la historia, o la historia sin la teoría y sin la crítica» (René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1969, p. 49).

> diacrónica y la comparativa, que dan lugar, respectivamente, a la Crítica, la Historia literaria y la Literatura comparada[10].

La interdisciplinariedad, pues, atiende a esta conjunción de materias que convergen hacia el texto literario, aunque también debe contar necesariamente con las herramientas que le proporcione la historia, la antropología, el psicoanálisis, la sociología, la filosofía, la religión, etc. Tal conjunción interdisciplinar, en el ámbito concreto de la cultura española y a partir de la crisis del racionalismo europeo, está justificada además por María Zambrano: «La Filosofía ha dado paso a la revelación de la vida y con ella a la historia; la historia llama a la poesía. Y así este nuevo saber será poético, filosófico e histórico»[11].

Como resultado, la atención a las abstracciones teóricas y metodológicas diversas debe darse con la obligatoria e imprescindible referencia a los textos; de forma que los conocimientos generales adquiridos en el estudio abstractivo se justifican en la comprobación empírica del análisis. Únicamente así la teoría y la experiencia pueden llegar a la correspondencia imprescindible de ambas que exige el ejercicio de la crítica literaria.

Tomamos entonces el eclecticismo y la interdisciplinariedad como un auténtico compromiso de armonización de los métodos y escuelas, cuyo ejercicio debe ser tenido por modesto y relativo en cuanto pretende abordar cuestiones de siempre desde perspectivas *parcialmente* novedosas por su combinación concreta. Tendremos que conformarnos de antemano con la discreta esperanza de aspirar a llevar nuestra propuesta de análisis por un rumbo que aporte una perspectiva diferenciada que

[10] Darío Villanueva, «Pluralismo crítico y recepción literaria», en *Avances en la teoría de la literatura: (Estética de la recepción, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas)*, Darío Villanueva (ed.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, p. 18.
[11] María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endimión, 1996, p. 21.

contribuya al enriquecimiento del legado de nuestros predecesores. Si lo consiguiéramos nos daríamos plenamente por satisfechos.

Parafraseando a Antonio Machado, pensamos, en primer lugar, que la crítica literaria hace camino al andar y, en nuestro caso, pretendemos caminar con los alados pies de plomo del rigor y de la coherencia. En segundo lugar, creemos que el ejercicio analítico debe manifestarse en un uso de lengua claro, llano y sencillo, y por ende, ajustado a precisión. Por eso estamos convencidos de que Juan de Mairena podría suscribir la máxima de Karl Popper de que «la búsqueda de la verdad sólo es posible si hablamos sencilla y claramente, evitando complicaciones y tecnicismos innecesarios»[12]. En último lugar, estimamos que debemos acogernos a una formulación amplia de la tarea del crítico del calibre de la que propone Shumaker, al asegurar que «*crítica es cualquier examen inteligente sobre literatura*, teniendo en cuenta de recomendar que el término *inteligente* sea interpretado con liberalidad y que la literatura sea el foco y no el mero vehículo del interés del crítico»[13]. El aserto tiene un precedente en Leo Spitzer que hacia 1960 convenía en que «el buen sentido es la única guía válida del crítico»[14] y también en la definición que ofrece Roland Barthes: «El crítico no es otra cosa que un *commentator*, pero lo es plenamente (y esto basta para exponerlo): pues, por una parte, es transmisor, reproduce una materia pensada […]; y, por otra parte, es un operador: redistribuye los elementos de la obra de modo de darle cierta inteligencia, es decir, cierta distancia»[15]. Por estos motivos, es obligado asentar nuestro trabajo en el buen sentido común, término justo que recoge con llaneza y sencillez lo enunciado por la crítica autorizada. Este principio rector y no otro puede indicarnos con fidelidad la adecuación de nuestra percepción al objeto de conocimiento, como, asimismo, la

[12] Karl Popper, *Conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista*, Madrid, Tecnos, 1982, p. 51.
[13] Wayne Shumaker, *Elementos de teoría crítica*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 27.
[14] Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 58.
[15] Roland Barthes, *Crítica y verdad*, México D.F., Siglo XXI, 1981 (la 1ª edición es de 1966), p. 80.

idoneidad del itinerario recorrido en el acercamiento analítico y su subsiguiente comentario crítico.

Si bien someramente, procede ahora desplegar el abanico de posibilidades teóricas al servicio de ese eclecticismo metodológico y de esa atención interdisciplinar que marca el avance de nuestras pesquisas, así como la predisposición selectiva que demandan las peculiaridades literarias del conjunto de obras, autores y motivos que vamos a estudiar.

1.2. El enfoque hermenéutico desde la recepción y la intertextualidad

Es sabido que cuando hablamos de lectura crítica de un texto literario hacemos referencia a «una actividad sistemática que, partiendo del nivel de la expresión lingüística, es asumida como proceso de comprensión y valoración estética del discurso literario», la cual es realizada por un lector instruido, que domina perfectamente el código lingüístico y que «debe completar ese dominio con el conocimiento, lo más exhaustivo posible, de los códigos retóricos, estilísticos, temáticos, ideológicos, etc.»[16]. Ahora bien, la amplitud de la acción de la conciencia interpretadora precisa de un *modus operandi* integrador, que, partiendo de los elementos textuales constituyentes de la obra, supere una tarea meramente descriptiva. Por ello, tras el análisis descriptivo previo, la crítica literaria debe trazar hipótesis interpretativas, es decir, valorativas y pertinentes del texto. Para nosotros, esta certidumbre se asienta sobre la base de un acto de exégesis hermenéutica y la noción de coherencia interpretativa que lo fundamenta, tal como manifiesta Carlos Reis:

> La *interpretación* es esencialmente hermenéutica; como tal procura, en última instancia, concretar una penetración que se propone pasar de la mera comprobación de los elementos constitutivos del texto literario y revelar el sentido que esos elementos (así

[16] Carlos Reis, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 17-18.

> como el sistema de relaciones establecidas entre ellos) sustentan […]. La interpretación se dirige, de modo prioritario, al descubrimiento de sentidos coherentes —y no de *todos* los sentidos— con relación a los elementos revelados por el análisis[17].

La vertiente hermenéutica moderna a la que alude Reis es una de las que se derivan del agotamiento de la poética estructuralista. La obstinación por indagar en la obra como objeto puramente lingüístico y su abstracción de la circunstancialidad del contexto de la comunicación literaria dan pie a una reacción de una interpretación orientada desde la recepción en la que se encuadra el enfoque hermenéutico. Esta preocupación por el papel de la lectura en el proceso comunicativo literario llevó a Umberto Eco a plantear la bifurcación de una *línea semiótico-estructural* que acoge a Barthes, Lotman, Upenskij, el primer Rifaterre, Maria Corti y el propio Eco de *Lector in fabula*, entre otros. Paralelamente, la *línea hermenéutica* se traza a través de la llamada escuela de Constanza —Iser y Jauss—, que se sustentan en la fenomenología de Ingarden o la hermenéutica de Gadamer, respectivamente.

Eco expone que la interpretación puede considerar bien la intención del autor al escribir la obra, bien la intención intrínseca de la obra con referencia a su coherencia textual interna, o bien la referencia que encuentra el receptor a sus propios sistemas de significación, deseos, pulsiones y arbitrios, que es denominado como *intentio operis.* Dicho esto, argumenta que la interpretación crítica por encima de la primera intención, debe basarse en la relación entre la segunda y la tercera, puesto que «el hecho mismo de que, por parte del intérprete, se haya puesto la construcción del objeto textual bajo el signo de la conjetura muestra cómo intención de la obra e intención del lector están estrechamente vinculadas»[18]. Por otra parte, en el papel creativo del autor también está implícita una atención hacia público hipotético para el que se escribe y al que Fernando Lázaro Carreter otorga la responsabilidad de actualizar la obra «creada como mera

[17] *Ibid*., p. 34.
[18] Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 23.

propuesta por el autor. Es allí, por tanto, donde esa obra adquiere, si lo adquiere, su valor estético»[19]

Efectivamente, llevada por el escepticismo postestructuralista y pragmático, la estética de la recepción relativiza el significado inmanente del texto literario. Sin embargo, otra cuestión muy distinta es la negación radical del mismo, achacable a la deconstrucción, que acusa García Berrio:

> Decir que el lector constituye la instancia que mide y sanciona por criterios de intensidad y novedad el efecto expresivo de un texto desde el fenómeno de su respuesta, equivale a ignorar, por esa constatación puramente teórica y de esquema, algo más decisivo sobre la expresividad como creación de autor y como signo inmanente del texto[20].

A nuestro modo de ver, la estética de la recepción puede proclamar su pluralismo como punto de integración de varias vertientes interpretativas. Más allá de sus antecedentes —en la Sofística, en Platón, en la *Retórica* y *Poética* de Aristóteles, en el idealismo alemán del XVIII y en la fenomenología de Husserl y Charles Peirce— interesa que también el pensamiento fenomenológico aparece en la base del formalismo ruso. Si esto es así, la recepción podría asumir las aportaciones del estructuralismo, aunque siempre dándoles una orientación hacia la experiencia de la lectura. Merece la pena que nos detengámonos brevemente en ello.

Se ha señalado la influencia del pensamiento husserliano en los jóvenes del *Círculo de Moscú* y la Opoiaz de San Petersburgo. De Rusia pasa Roman Jakobson y Nicolai Trubetzkoy al *Círculo de lingüistas de Praga*, donde ya se hallaba Jan Mukarovsky, influenciado también por Husserl. Además, en paralelo con la labor del grupo checo, un discípulo de Husserl, Roman Ingarden, aplica la filosofía de su maestro a la resolución de dos cuestiones fundamentales: la de la ontología de la obra literaria y

[19] Fernando Lázaro Carreter, *Qué es literatura*, Madrid, UIMP, 1976, p. 43.
[20] Antonio García Berrio, *op. cit.*, pp. 216-217.

la epistemológica que se propone discernir los caminos por los que se accede a su conocimiento. Ingarden considera la obra como producto de una consciencia intencional del autor y que, por ser accesible y reproducible, se convierte en un objeto intencional intersubjetivo referido a una comunidad abierta espacial y temporalmente de lectores. En este sentido, Octavio Paz afirma que el poema, siendo palabra, «va más allá de las palabras y la historia no agota el sentido del poema; pero el poema no tendría sentido —y ni siquiera existencia— sin la historia, sin la comunidad que alimenta y que lo alimenta»[21]. De ahí se concibe que la misión del receptor a lo largo de las épocas sea eminentemente actualizadora, como actor de un proceso de lectura que depende de los múltiples elementos que la integridad de la obra deja en estado potencial. Desde el esquematismo indeterminado de la obra, la recepción propicia una concretización variable en cada acto de lectura que contribuye a la plenitud ontológica desde su *apertura*[22]. La interpretación y la productividad estética de la potencialidad de los valores artísticos obedecen a las relaciones sistemáticas que se establezcan entre ellos como elementos de una estructura; luego en este punto la indagación husserliana de Ingarden entronca con el estructuralismo formalista. En todo su proceso investigador, el polaco concede una trascendencia capital a la actualización de la lectura en la construcción definitiva del mensaje literario, y sienta con ello las bases de las diversas

[21] Octavio Paz, *El arco y la lira*, Madrid, Fondo de Cultura Económica**,** 2004, p. 185.

[22] De una forma u otra la crítica literaria asume la apertura del texto literario a la interpretación, sea en el sentido absoluto que le confiere Umberto Eco, para quien «una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente equilibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original» (*Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, p. 74); sea en el sentido restringido de Carlos Bousoño: «la interpretación legítima de la pieza sigue siendo una sola: aquella suficientemente universal que abarque, sin anécdota, las concretizaciones anecdóticas con que la hemos, relativamente, empobrecido. [De este modo] no se trata de que cada lector sea libre para sentir lo que le plazca. Se trata sólo de que el poema posee, en tal hipótesis, la extraña gracia de poder ser entendido emocionalmente de dos modos (o de tres, etc., pero siempre en cada caso el número en cuestión sería limitado)» (*Teoría de la expresión poética*, t. I, Madrid, Gredos, 1985, pp. 54-56).

tendencias —historicista, sociológica, estilística, semiológica, psicoanalítica, hermenéutica, etc.— actuales de la estética de la recepción.

El magisterio de la fenomenología literaria conoce una amplia difusión a partir de un manual clásico en teoría de la literatura de Wellek y Warren, ya citado por nosotros, que prologa y cuyas tesis fundamentales asume Dámaso Alonso al reconocer el eclecticismo positivo de la fenomenología en su convivencia con el formalismo. Su influencia en el mundo hispánico es detectable asimismo en Amado Alonso[23], Alfonso Reyes[24] o Lázaro Carreter[25]. Al respecto Darío Villanueva confirma la idoneidad del eclecticismo interpretativo que promueve la fenomenología porque «no hay, pues, ruptura ni contradicción posibles entre la consideración de la Literatura desde la perspectiva del mensaje en sí y desde su acogida y recepción. El texto mantiene su existencia latente a la espera de que su destinatario, mediante el acto de leerlo, lo convierta en un objeto estético en plenitud»[26].

Cabe decir entonces que los textos solo cobran su razón de existir en la lectura, como actualización de un mensaje que se *re-crea* a partir del texto en la conciencia receptora. Dicha *re-creación* del lector no produce un doble simétrico de lo escrito por el autor, pero sí es idéntico «en cuanto al acto mismo de la creación: el lector recrea el instante y se crea a sí mismo», de modo que «el poema es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo»[27]. Por consiguiente, la primera labor del crítico radica en ponerse en la piel de ese lector implícito del que habla Wolfgang Iser, que «siempre está ya pensado de antemano»[28] por el autor; ya que, aunque a veces pueda parecer que el poeta no tiene en cuenta a su público, como apunta

[23] *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.
[24] *La experiencia literaria*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1979.
[25] *Qué es literatura*, op. cit.
[26] Darío Villanueva, art. cit., p. 27.
[27] Octavio Paz, *op. cit*., p. 192.
[28] Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, p. 64.

Ricardo Senabre, «una obra artística puede ser como es porque su autor, deliberada o inconscientemente, ha tenido en cuenta el carácter, los gustos o las apetencias de sus posibles receptores»[29]. La subsiguiente actividad lectora no hace sino rellenar los huecos o *puntos de indeterminación*[30]; «es decir, llenarlos de un contenido explícito»[31], desarrollar sus potencialidades y valores estéticos en función de una estructura de coherencia interpretativa con vocación de plenitud ontológica. Sin perder de vista la variabilidad inherente de la lectura múltiple, la del crítico debe partir de una conciencia sustentada, pues, en un eclecticismo metódico que aspira a ofrecer una interpretación más o menos exhaustiva de un texto literario. Esta valoración en amplitud y en profundidad que desarrolla las potencialidades de la obra de arte le debe a su coherencia un planteamiento final, una presentación de resultados y de conclusiones, una resolución acorde con las relaciones estructurales que establecen los elementos analizados.

Todas estas cuestiones apuntan insistentemente la relación evidente entre la estética de la recepción y la hermenéutica literaria, en la misma línea de la interpretación textual que traza Umberto Eco. De cualquier modo, también es sabido que la hermenéutica como escuela de pensamiento se opone al positivismo. A partir de la formulación dicotómica entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu de Dilthey, se delimitaron dos métodos en consonancia con cada una de ellas; el analítico-explicativo para las primeras y el comprensivo-descriptivo para las segundas. Según el historicismo hermenéutico diltheyano**,** los estudios humanos deberían centrarse en una realidad histórica social del individuo, implicando la interacción de la experiencia personal, el entendimiento reflexivo de esta y una expresión del espíritu en los gestos,

[29] Ricardo Senabre, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987, p. 7.
[30] El término pertenece a Iser, que retoma aspectos esenciales de la teoría ingardiana (Wolfgang Iser, «El proceso de lectura», en *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Madrid, Visor, 1989, p. 149).
[31] Luis Acosta Gómez, *El lector y la obra*, Madrid, Gredos, 1989, p. 97.

las palabras y el arte. Todo saber debe analizarse entonces a la luz de la historia. Recordemos que las teorías de Dilthey —inspiradas en Scheleiermacher— toman del romanticismo alemán su énfasis en la capacidad de comprensión del intérprete en combinación con el contexto cultural e histórico circundante del texto para así obtener el sentido original del mismo. Por su parte, Emilio Lledó destaca de él su propuesta exegética de revivir una conciencia *ya no viva* como «un reto en la interpretación del saber histórico y del literario. El comprender es un encuentro entre un *yo* y un *tú* que, como partes de un *Geist* cuajado en culturas y en historia, tal vez sea posible por el hecho de esa irrenunciable posibilidad de comunicación»[32].

De otro lado, la moderna hermenéutica de Hans-Georg Gadamer nace al abrigo de la filosofía de Martin Heidegger, quien en el plano artístico otorga papeles de igual relevancia a la recepción y al autor; ya que «si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación»[33]. Gadamer traducirá tal contemplación en interpretación y comprensión de un existente histórica y culturalmente conformado, cuya conciencia está inserta y determinada radicalmente por un contexto circunstancial *extraliterario* del que no puede librarse. Heidegger entendió que la hermenéutica, además de comprender el espíritu de otras épocas, debe pensarse como el modo fundamental de situarse el ser humano en el mundo, del ser-ahí del *Dasein*: existir es comprender y la verdad es una interpretación históricamente situada. El acercamiento de la conciencia que interpreta al texto consiste en una aproximación entre la historia que lo enmarca y nuestro propio acontecer histórico y cultural. Luego «comprender una tradición requiere sin duda un horizonte histórico. Pero lo que no es verdad es que ese

[32] Emilio Lledó, «Literatura y crítica filosófica», en *Hermenéutica*, José Domínguez Caparrós (ed.), Madrid, Arco Libros, 1997, p. 51.
[33] Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, en *Arte y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 104.

horizonte se gane desplazándose a una situación histórica. Por el contrario, uno tiene que tener siempre su horizonte para poder desplazarse a una situación cualquiera»[34]. Si la obra habla a su tiempo y a su mundo como habla a los nuestros, el acercamiento de horizontes se consuma como una auténtica fusión: «Lo que yo he descrito como *fusión de horizontes* era la manera como se realiza esta unidad, que no permite al intérprete hablar de un sentido original de una obra sin que en la comprensión de la misma no se haya introducido ya siempre el sentido propio del intérprete»[35]. De este modo, la interpretación descansa en la estructura cognitiva previa del que interpreta y existe una preinterpretación de las cosas que nos dice que si no comprendiéramos parte de la respuesta nunca nos hubiéramos hecho la pregunta. La comprensión está basada en la estructura de la anticipación e integrada por prejuicios que nos orientan en el proceso interpretativo. El ser es un ente que constantemente tiene que interpretarse y su relación hermenéutica con la obra se da en forma de *juego*. En efecto, Gadamer toma de su maestro la máxima de que «la poesía se muestra en la forma modesta del juego»[36], porque la obra propone las *reglas* que la constituyen, que son inherentes a su ser, a la conciencia *jugadora* que interpreta. El que interpreta pertenece al juego de la obra, cuya verdad está en el diálogo que se entabla entre ella y el sujeto que juega, y la verdad del juego es una pregunta que busca la respuesta de la desocultación.

Indudablemente, el planteamiento gadameriano de la estética señala el arraigo de la hermenéutica en el pensamiento existencialista: «La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino. Por eso se caracteriza ella misma como objeto de la vivencia estética. Para la estética esto tiene como consecuencia que el llamado arte

[34] Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, p. 375.
[35] *Ibid*., p. 670.
[36] Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, en *Arte y poesía*, op. cit., p. 128.

vivencial aparezca como el arte auténtico»[37]. La estética entonces se subsume a la hermenéutica, porque la abarca en un ejercicio máximo de interpretación del pasado en función del presente que conforma existencialmente un ser-en-el-mundo en un momento determinado. Como es a «*la conciencia histórica* a la que debe la hermenéutica su función central» en el dominio de las ciencias del espíritu, «los detalles de un texto sólo pueden entenderse desde el conjunto, y éste sólo desde aquéllos, pero proyectándolo ahora sobre el mundo de la historia»[38]. En todo caso, no está en la hermenéutica la propuesta de un modelo sistematizado de interpretación, más bien refiere el proceso interpretativo permanente que consciente e inconscientemente involucra al ser humano; más aun, «la hermenéutica retiene una experiencia, no es un método para averiguar un sentido *verdadero*, como si este pudiera llegar a alcanzarse»[39].

A nuestro juicio, una de las mayores aportaciones de Gadamer a los estudios histórico-literarios radica en la consideración de las obras del pasado en función del presente de la conciencia interpretadora, en lo que se concibe como la mencionada fusión de horizontes y que recoge el pensamiento de Paz. El mexicano observa que, por una parte, la poesía es histórica, pues «sus palabras pertenecen a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo: son algo fechable. Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto» que arranca en el mismo instante de la interpretación recreadora. En efecto, el poema «es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que, para ser

[37] Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 107.
[38] *Ibid.*, p. 218 y 254, respectivamente. La asunción de la estética y la fundamentación de la historiografía por parte de la hermenéutica que avala Gadamer también estaba presente en el historicismo de Croce: «Tanto monta decir *crítica histórica del arte* como *crítica estética* […]. Por esta razón, cuando la crítica de arte es verdaderamente estética, o lo que es igual, histórica, se amplía en su actuación a crítica de la vida […]. Y […] así tampoco la historia del arte, por razones de preferencia literaria, puede escindirse de la historia compleja de la civilización humana, dentro de la cual sigue ciertamente su propia ley, que es el arte, pero de la cual recibe el movimiento histórico» (Benedetto Croce, *Breviario de estética*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, pp. 89-91).
[39] Hans-Georg Gadamer, «Romanticismo temprano, hermenéutica, deconstructivismo», en *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 71.

efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia entre los hombres». El receptor desencadena una lectora re-creación que equivale perfectamente a una re-encarnación del tiempo en que la obra se produjo. Ese ámbito conceptual en que lo antiguo se actualiza a través de una conciencia interpretadora nueva, es decir, donde se consuma la fusión de horizontes gadameriana, es el *presente potencial*, «tiempo arquetípico […], perpetuo presente que es, asimismo, el más remoto pasado y el futuro más inmediato»[40]. En este sentido, nosotros podríamos hablar entonces de un momento de la interpretación que se ubica en un *tiempo ahistórico* o un *instante histórico atemporal*, como queramos llamarlo, donde sucede la fusión de horizontes. La consecuencia que trasciende a la historia literaria es evidente; por encima de datos, fechas y hechos biográficos en torno al autor, esta debe contemplarse como un diálogo permanente entre lector contemporáneo y texto *atemporal* sobre el eje de la *re-creación* o *re-encarnación* interpretadora, cuya última trascendencia corresponde a la crítica. Por tanto, el sentido de una obra no puede reducirse al que tenía para su autor y sus contemporáneos, «es más bien el resultado de un proceso de acumulación, es decir, la historia de su crítica por parte de sus muchos lectores en muchas épocas»[41].

La *fusión de horizontes* nos descubre el hecho irrefutable de que cada época reinterpreta periodos pasados y construye así la comprensión contemporánea de su propia identidad, cuyo reflejo se deja percibir en la escritura literaria. El autor, como inevitable receptor de un legado histórico no escribe a partir de la nada, es más, su obra solo puede ser entendida en el marco de esas relaciones con el pasado y con proyección de futuro como un hecho fundamentalmente *intercultural* e *intertextual*.

La definición moderna de la noción de intertextualidad se la debemos a Julia Kristeva, para quien «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es

[40] Octavio Paz, *op. cit*., pp. 185-188.
[41] René Wellek y Austin Warren, *op. cit.*, p. 52.

absorción y transformación de otro texto. El lugar de la noción de la intersubjetividad se coloca la noción de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble»[42]. Gerard Genette la toma para superponerla definitivamente a la vaguedad de los conceptos positivistas decimonónicos de las *fuentes* e *influencias* contra los que reaccionó el formalismo estructuralista del que él mismo procede. En verdad, el francés representa uno de los mejores logros del funcionalismo, si bien desde un punto de vista ecléctico, pues estima que:

> […] no puede aplicarse el método estructuralista a la literatura sin haber analizado sus relaciones con la hermenéutica […]. Pero estructuralismo no significa tampoco prejuicio sincrónico. Pretende construir una historia estructural de la literatura —*estructuralismo histórico*— siguiendo el modelo de la lingüística diacrónica estructural de Jakobson, Wartburg o Martinet […][43].

En el terreno de la *trascendencia textual* o *transtextualidad*, Genette concibe la intertextualidad «de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro»[44]. Pertenecen a ella la cita, el plagio y la alusión. En segundo lugar, habla de la *paratextualidad* como la relación entre el texto literario con su paratexto —título, subtítulo, intertítulos, epígrafes, prefacios, prólogos, epílogos, advertencias, notas, ilustraciones, sobrecubiertas, fajas, etc.—. El tercer tipo de relación sería la *metatextual*; es decir, lo que usualmente se denomina *comentario* que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo y puede entenderse como la relación crítica. En cuarto lugar, la *architextualidad* alude a las características generales de cada texto en particular que lo tienden a encuadrar en los géneros literarios. Por último, considera la *hipertextualidad*

[42] Desarrollado en Julia Kristeva, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», en *Critique*, 239, 1967, pp. 438-465. *Apud* Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 217.
[43] Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza, 1986, p. 93.
[44] Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

como «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario»[45]. Esta noción va a ser la que merezca una atención prioritaria en el propio estudio genettiano y en la crítica posterior.

En la actualidad, como sostiene José Enrique Martínez Fernández, «*intertextualidad* es un término utilizado abusivamente y no siempre con una precisión crítica o técnica, de lo que derivan notables confusiones»[46]. De las diferentes orientaciones intertextualistas es preciso, sin embargo, sacar a la superficie un concepto de intertextualidad que, a nuestro criterio, debe contar con cuatro principios rectores.

En primer lugar, la intertextualidad debe referirse a su entronque con la producción teniendo en cuenta la precedencia textual, pues un texto se produce desde otro u otros precedentes; cuestión que se afianza en la teoría de Beaugrande y Dressler acerca de «los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores»[47]. En segundo lugar, es inherente al fenómeno intertextual su dependencia de la recepción, que está condicionada por la competencia individual, la memoria, la experiencia lectora adquirida, la sensibilidad, la producción de sentido, etc.; elementos que condicionan la interpretación textual de la tradición y contribuyen a explicar la recreación contemporánea sobre el hipotexto. En tercer lugar, hay que apreciar la intetexualidad como un *continuum* actualizador y recreador, porque, como afirma Barthes, «en lo que se llama lo intertextual hay que

[45] *Ibid*., p. 14.
[46] José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 73.
[47] Robert-Alain de Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 45. No solo el conocimiento de la tradición condiciona la escritura del autor, sino, como pone de relieve Wolfgang Kayser, se compromete en ella la misma interpretación de la recepción crítica: «Existe un tesoro de imágenes poéticas, fórmulas fijas y maneras técnicas de exponer, que se aprenden y que no desprecia ni el mayor poeta. Quien no conozca su origen antiguo y la transmisión retórica de este material poético cometerá graves errores de interpretación, y quien no sepa integrarse en esta práctica de la vida literaria, nunca encontrará el verdadero acceso a largas épocas de la historia de la literatura» (*Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1981, p. 92).

incluir los textos que vienen *después*»[48]. Por último, a causa de su dependencia directa de la recepción y de la interpretación hermenéutica, la intertextualidad debe ser tomada y entendida necesariamente en un sentido amplio, que atienda al trasvase de valores, de inquietudes, de lenguajes y de códigos culturales, estilísticos o temáticos de toda índole. Únicamente con tal apertura de enfoque es factible apreciar en su dimensión aproximada la fusión de horizontes entre lo contemporáneo y la tradición, así como las relaciones que se dan entre los coetáneos con la referencia y la toma de postura frente a los patrones culturales heredados. Este extremo nos lleva a la conclusión de que la intertextualidad en sentido amplio remite directamente a la dicotomía fundamental de *tradiciones* y *convenciones* de Claudio Guillén a la que se atiene un estudio como el nuestro.

El comparatista sostiene que las tradiciones y las convenciones afectan nuclearmente a la composición de la obra. Apreciadas en la lectura crítica, comparten la cualidad de ser «*campos* o *sistemas* donde el principal factor unificante es la costumbre aceptada»[49]. Ahora bien, las tradiciones se suceden temporalmente y se condicionan unas a otras y son el cauce de las convenciones que implican usos y premisas comunes que conforman la atmósfera colectiva que respiran escritores de cada época. Ciertamente, las convenciones se constituyen a partir de influencias previas y hacia la propuesta de un *modelo* histórico que alcanza el género, el cauce o la modalidad literaria. La noción de convención es unificadora y pone orden en el campo de las semejanzas y relaciones entre individualidades creadoras, apuntando un más allá de ellas, hacia la articulación de un sistema generacional: «Una constelación de convenciones determina el medio de expresión de una generación literaria —el repertorio de posibilidades que un escritor comparte con sus rivales vivos—. Las

[48] Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, p. 352.
[49] Claudio Guillén, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 104.

tradiciones suponen la competencia de los escritores con sus antepasados»[50]. Por consiguiente, en la intertextualidad, ese «lugar en que se cruzan y ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos»[51], Guillén señala los dos caminos de la encrucijada en la que se halla el lector y, además, un elemento que puede ser tenido como constituyente de esa intersección y que será básico en nuestro estudio: el *motivo literario*:

> Estas relaciones [de parecido textual] pueden ser temáticas pero de orden limitado —como los llamados *motivos*— o textual y verbalmente menudas; o pueden abarcar la estructura de un género y otros conjuntos formales […]. Advertimos […] que las relaciones observadas revelan un sistema común de convenciones, como el de un tema, un *motivo*, un argumento un desenlace en el teatro o la novela, o una antítesis y una correlación final en un soneto[52].

De lo dicho se desprende que las relaciones intertextuales manifestadas por la recurrencia a los mismos motivos temáticos por autores de diferentes épocas contribuyen a asentar una tradición literaria. Asimismo, el tratamiento coetáneo colectivo del motivo por una generación determinada conforma un sistema de convenciones. Desde un enfoque hermenéutico e intertextual y sobre la base del análisis del motivo literario nos es dada, entonces, la posibilidad de realizar una interpretación crítica adecuada de la significación y la trascendencia de un poeta, de una generación o de un tipo de poesía en un contexto cultural e histórico concreto. No es otra la intención que nos lleva a estudiar la motivación en el tema religioso de una parte de la poesía española de posguerra; razón por la cual, antes de acometer dicha empresa, es preciso que delimitemos claramente la noción del motivo poético.

[50] *Ibid*., p. 105.
[51] Jordi Llovet, *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 21.
[52] Claudio Guillén, *op. cit*., pp. 102-103. El segundo subrayado es nuestro.

1.3. Motivo poético, simbolización y arquetipo

No resulta extraño que en el terreno de la teoría literaria algunos términos posean una manifiesta polisemia. En el caso del motivo literario, Cesare Segre habla de una triple acepción: «1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o, mejor, del tema); 2) el motivo como elemento germinal; 3) el motivo como elemento recurrente» en el desarrollo textual[53]. La razón de su existencia moderna se encuentra en las teorías formalistas de Boris Tomachevski y sus referencias principales están recogidas en un ensayo de 1925 titulado «Temática» y en el desarrollo posterior del mismo en su *Teoría de la literatura*, de 1928. Su visión estructuralista atiende particularmente a la narrativa y observa que «el tema de una de las partes no analizables de la obra se llama un motivo […]. Los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra […]. Los motivos de una obra son heterogéneos»[54]. Visto a la inversa, «el tema de una parte indivisible de la obra se llama *motivo*», y la clasificación ulterior de los motivos se atendría a la acción objetiva que describen en relación con la trama narrativa. Aprecia además que «el sistema de los motivos de que se compone la temática de la obra debe tener cierta unidad estética», que la introducción y evolución de un conjunto de motivos debe estar justificada y que «el sistema de los procedimientos destinados a justificar la introducción de motivos, o de conjuntos de motivos, se llama *motivación*». El tipo de motivación depende de la relación del sistema de motivos con respecto a la *fábula*. En lo concerniente a la poesía lírica, el ruso declara que raramente aparecen en ella motivos narrativos y que «son mucho más frecuentes los estáticos, que se desarrollan en series emotivas», ya que la lírica se caracteriza por la *inmovilidad del tema* que «se desarrolla, no a través de la sucesión de los motivos fundamentales, sino ligándolos con los motivos colaterales que se adaptan al mismo

[53] Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 348-349.
[54] Boris Tomachevski, «Temática», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, op. cit., pp. 203-204.

tema fundamental»[55]. Así, la justificación de la introducción de motivos líricos en la obra se establece sobre la base de la *elaboración emotiva* del tema. Desde luego, detrás de este planteamiento se entrevé la correspondencia entre la función emotiva del lenguaje y la función poética del mismo que enunciara Jakobson.

Nosotros destacamos de las teorías de Tomachevski el planteamiento del motivo como unidad mínima en la construcción del contenido temático, su desarrollo estructural en interdependencia con otros motivos y su idea de la motivación como proceso justificativo de la introducción de motivos. Como es natural, la escuela estructuralista trata la motivación exclusivamente dentro del marco textual. Por eso, desde nuestra perspectiva hermenéutica, condicionada por la estética de la recepción y un valor de la intertextualidad en sentido no restringido, somos partidarios de una apertura del concepto *motivación* que contemple los condicionantes extratextuales, sociales y culturales que influyen en la predilección por parte del autor del tratamiento de ciertos temas, con sus motivos fundadores. Tengamos en cuenta, además, la acepción de uso cotidiano del motivo como impulso para realizar una acción, en este caso, la de la escritura literaria, porque, en definitiva, en la *elección* de los componentes estilísticos y temáticos de una escritura individual o generacional inexorablemente está implicada la existencia toda, la cosmovisión entera de un emisor que incluye a sus potenciales lectores y que sobrepasa los márgenes de lo estrictamente textual desde el punto de vista funcionalista.

De cualquier manera, podemos decir que una definición ampliamente compartida del motivo descansa sobre las consideraciones de Tomachevski y ha sido enunciada por Marchese y Forradellas, para quienes es «cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a éste la formulación precisa en un determinado

[55] Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, op. cit., pp. 185, 194, 195 y 239, respectivamente.

momento del texto. El motivo puede ser recurrente —*leitmotiv*—, expresarse en el discurso con las mismas palabras, y modificar su función y combinarse con otros motivos»[56].

Con todo, esta aseveración, aceptada plenamente por nosotros, precisa de un comentario particular que centre la cuestión sobre el motivo específicamente poético. A la sazón, Wolfgang Kayser nos ofrece una reflexión en profundidad acerca del motivo lírico desde su contenido emotivo, como un elemento de firmeza estructural considerable caracterizado por ser una «situación típica que se repite; llena, por tanto, de significado humano»[57]. Se plantea asimismo la posible diferenciación entre *motivos centrales* y *motivos subordinados* e incluso la posibilidad de que estos tengan relación con los primeros o sean meros motivos expletivos. Conviene en llamar *leitmotiv* al conjunto de motivos centrales o dominantes repetidos a lo largo de una o varias obras de un poeta. A la hora de describir el motivo poético, Kayser incide en su significación espiritual humana, desarrollando, en el fondo, la noción de *series emotivas* de Tomachevski:

> En realidad, también en la lírica se habla de motivos. Desígnanse como tales, por ejemplo, la corriente del río, el sepulcro, la noche, la salida del Sol, la despedida, etc. Para ser motivos auténticos, tienen que ser entendidos como situaciones significativas. Su trascendencia no consiste, en este caso, en el desarrollo de la situación, de acuerdo con una acción, sino que se tornan vivencias para un alma humana y se prolongan interiormente en las vibraciones de ésta […]. El motivo está concebido como concretización de un significado conceptual, como portador de un mensaje espiritual. Con todo —y en esto reside el valor artístico de la poesía—, la expresión lingüística está empapada de lirismo; la enunciación proviene de una fuerte emoción homogénea […]. Hay, por otro lado, motivos que surgen en determinadas épocas con tanta frecuencia que se convierten en índices del espíritu entonces reinante[58].

[56] Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *op. cit*., p. 275.
[57] Wolfgang Kayser, *op. cit*., p. 79.
[58] *Ibid.*, pp. 80-81. En la ejemplificación de los motivos líricos el autor cita la *noche*, como también será tenida en cuenta en nuestro análisis. Además, desarrolla el ejemplo en el epígrafe siguiente, «Excurso: el motivo de la noche en cuatro poemas líricos» (pp. 82-90).

Por tanto, el razonamiento de Kayser deslinda claramente el motivo poético del narrativo haciéndolo gravitar en torno a la concepción subjetivista de la lírica. El efecto del motivo poético se transmite en una vivencia interior y repercute en la misma existencialidad del ser humano. Si el motivo del texto narrativo se caracteriza por su influencia en la acción, el poético lo hace directamente por la emoción provocada en el receptor. Diríamos que es el portador de potencialidades temáticas de un poema que se brindan en el desarrollo de la lectura. En otro aspecto, si el surgimiento y desarrollo de los motivos obedecen a una motivación individual de la escritura, no es menos cierto que, en un periodo determinado, aparecen profusamente compartidos y pertenecientes entonces a lo que hemos llamado, con Claudio Guillén, convenciones de una época.

Bajo el prisma de la interpretación hermenéutica, los motivos poéticos recurrentes tienen la llave de la revelación de la significación *emocional* dominante que encierra una época literaria e histórica. Este es el sentido que les da también Juan Villegas:

> En la lírica han de cumplir una función dominante tributaria de la virtud específica de lo lírico. En cuanto a la historia, la selección de motivos y su recurrencia son reveladoras de la visión del mundo y la sensibilidad dominante. En un grupo poético generacional, es posible encontrar una serie de motivos recurrentes asociados o definidores ya sea del yo poético, del mundo del poema, o aun del oyente[59].

La convención literaria que configura un sistema de motivos comunes a diversas obras relevantes de un periodo histórico se basa, como ya hemos comentado al pie de Guillén, en la relación temática de parecido textual de orden limitado inherente a dichos motivos. Sin embargo, la delimitación de la unidad temática dentro de la obra atañe a la emoción transmisora de la misma y a su significación espiritual humana, unidas ambas

[59] Juan Villegas, «Teoría de historia literaria y poesía lírica», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), Toronto, University of Toronto, 1980, p. 763.

indisociablemente en referencia al marco histórico y cultural que las encuadran, y en relación directa con la existencialidad circunstancial del ser humano.

De todo ello va a derivarse que la asunción de la significación espiritual del motivo poético nos descubre el valor simbólico del mismo. Dicho en otras palabras, la significación emotiva de la obra de arte, y, por ende, del motivo lírico, se produce en el acto que los funda: la simbolización. Multitud de estudiosos desde las disciplinas más diversas se han ocupado de la naturaleza y características del símbolo, porque la simbolización se concibe universalmente inherente a la manifestación de lo humano. Heidegger cifraba la esencia del arte en ella: «la obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero este único en la obra que descubre lo otro, este uno que se junta a lo otro, es lo cósico de la obra de arte»[60]. Por tanto, el símbolo debe ser entendido en términos de *juntura* o *conjunción*, en donde la obra de arte revela lo otro, algo distinto a ella. En griego *simballein* es juntar, pero esa acción es una propiedad común a todo signo. Debemos precisar, entonces, el modo diferenciado de ser que tiene el símbolo como proceso sígnico. Carlos Bousoño da cuenta de la simbolización de la siguiente manera:

> Ante un símbolo *B* nos conmovemos, sin más, de un modo *Z*, y sólo si indagamos *Z* (cosa sobrante desde la perspectiva puramente teórica o lectora) hallaremos el conglomerado significativo $a_1\ a_2\ a_3$ (al que en el símbolo podemos llamar plano real «*A*»), que antes *no se manifestaba en nuestra conciencia* por estar implicado y cubierto por la emoción *Z* de que hablábamos[61].

Sin duda, el aserto de Bousoño arroja luz sobre la entidad del símbolo. Con todo, a fin de especificar el valor hermenéutico de la interpretación simbólica en su verdadera dimensión, tenemos que establecer lo que vamos a llamar su *alcance*. Para ello conviene

[60] Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, op. cit., p. 41.
[61] Carlos Bousoño, *op. cit.*, t. I, p. 261.

recordar la distinción que la lingüística moderna, de manos de Peirce, realizó entre indicio, icono y símbolo; siendo propio del último la ausencia de relación objetiva con lo designado. Tal relación se llena de un contenido connotado de una naturaleza de mayor o menor alcance. Marchese y Forradellas resumen la tipología de los símbolos en aquellos que teóricamente atañen a la humanidad —simbolización círculo = perfección—, aquellos que se asocian a determinadas épocas o culturas —olivo = paz, para la cultura mediterránea, o pan = redención, eucaristía en la católica— y aquellos que son exclusivos de un autor o una obra y que pueden perfectamente contradecir el sentido general del símbolo. Como consecuencia, en la tarea de la interpretación el símbolo debe apreciarse su triple entidad —universal, histórico-cultural e individual— con una visión integradora e interdisciplinar que abarque a la antropología, la psicología, la historia, la religión, etc. Este extremo confirma la naturaleza peculiar de la producción y receptividad del símbolo, ya que es posible que valores simbólicos que no estuvieran en la conciencia del escritor en el acto de la creación pueden ser descubiertos desde los múltiples ángulos de las potenciales lecturas de la obra.

Todas estas consideraciones nos llevan a fijar una última relación fundamental que entronca con la mantenida entre motivo poético y símbolo; nos referimos a la que se entabla entre ellos y el *arquetipo*. Este concepto nos sale al paso desde el momento en que sabemos que la forma de transmitir significados emotivos del motivo poético obedece al proceso de la simbolización y que existen símbolos que abarcan antropológicamente al ser humano. Precisamente Marchese y Forradellas señalan una correspondencia filosófica y psicoanalítica entre el arquetipo y el motivo según la cual el primero «es una representación de unos *motivos* originales e innatos comunes a todos los hombres, independientemente de la sociedad y de la época a que pertenecen»[62]; es

[62] Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *op. cit*., p. 37. El subrayado es nuestro.

decir, que remite a lo que podemos llamar el *tercer alcance* —el más amplio— de la simbolización. Por el otro, en lo que aquí nos interesa, la diferencia que marca Gilbert Durand entre símbolo y arquetipo radica en la «falta de ambivalencia, su universalidad constante» —del segundo—, pues «*los arquetipos se vinculan a imágenes muy diferenciadas por las culturas*». Además, la singularidad de los arquetipos suele resolverse en «un *objeto sensible*, una *ilustración* concreta»; es decir, que «mientras el arquetipo está en la vía de la idea y la sustantificación, el símbolo está simplemente en la vía del sustantivo, del hombre»[63]. De resultas, el arquetipo, como conjunto de imágenes primordiales, es susceptible de ser concretado y representado por símbolos; y la significación *emotiva* simbólica construye, en la poesía, motivos.

Como es conocido, el estudio de los arquetipos surgió de la psicología junguiana y de diversos planteamientos antropológicos, entre los que se encuentran los de Dumézil, Bachelard, Lévi-Strauss o Frye. El arquetipo designa un conjunto de imágenes originarias básicas de una conciencia colectiva de la especie, del inconsciente colectivo de Jung. Configura ciertas vivencias individuales básicas, se manifiesta simbólicamente en sueños o en delirios y está contenido más o menos encubierto en leyendas, ritos, cultos y mitos de todas las culturas. Así, el mito puede considerarse como un desarrollo del arquetipo y «mantiene lazos muy profundos con el ritualismo religioso y con las manifestaciones orales unidas a éste (poesía, representación dramática, cuento popular, etc.)»[64]. Por mito entiende también Andrés Amorós «un producto espontáneo que intenta dar respuesta a las cuestiones más profundas y más graves que plantea un grupo humano»[65]; ha sido estudiado en su relación con la literatura por Marcelino Peñuelas[66] y como fenómeno consustancial a la naturaleza humana, colectivo, inconsciente y más

[63] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología textual*, Madrid, Taurus, 1982, p. 55.
[64] Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *op. cit*., p. 269.
[65] Andrés Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1979, p. 73.
[66] Marcelino C. Peñuelas, *Mito, literatura y realidad*, Madrid, Gredos, 1965.

cerca de la poesía que de la ciencia, es producto y agente cultural, una realidad vivida antes que una explicación, relacionado directamente con el lenguaje, la religión, la metafísica, la sociología, etc., y supone un modo propio imaginativo-poético de captar la realidad. Por ello, el interés por la interpretación del arte conlleva cada vez más la necesidad de indagar en las raíces míticas de la literatura[67]. Por nuestra parte, estamos obligados a contemplar el *espesor imaginario* del que habla García Berrio con respecto a los arquetipos desde las aportaciones de Durand. El antropólogo francés se halla implícito y frecuentemente explícito a lo largo de nuestro trabajo, dando sustento mitocrítico al motivo que corresponda.

1.4. Concreciones en torno a nuestro objeto de estudio

Toda la teoría metodológica que guía la práctica de nuestro análisis desarrolla una propuesta de estudio basada en una rigurosa coherencia interdisciplinar y ecléctica, que merece ser concretada en su adecuación al hecho literario que nos ocupa. Vamos satisfaciendo así, por añadidura, la intención de enunciar un discurso clarificador. Como partiremos del análisis concreto de los textos, nuestro camino va a ser ahora *de vuelta*, confirmando con él esa coherencia metodológica que nos mueve.

Nuestra última justificación proponía el motivo poético, emparentado con los símbolos y los arquetipos, como instrumento de análisis idóneo de la temática de la obra. En este sentido, a continuación mostramos a grandes rasgos un ejemplo de las relaciones entre los tres elementos —que será desarrollado en lugar oportuno— a partir del motivo de la *noche* que contiene los tres grados de la simbolización.

[67] Los márgenes de nuestro estudio no nos permiten ahondar en la confrontación de la interpretación de los arquetipos. Nos referimos a la psicocrítica de Charles Mouron, que observa un repertorio de mitos recurrentes individuales y particulares de cada autor. Por otro lado, estas obsesiones parecen referidas a la atmósfera sociohistórica de la época, además de que la imagen arquetípica y el significado del mito debe «anclarse en un fondo antropológico más profundo que la aventura personal registrada en los estratos del inconsciente biográfico», según estima la mitocrítica de Durand (*De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 188).

Es detectable, pues, un significado ancestral arquetípico de lo nocturno —alcance universal— que refiere, entre otros, Durand. Además existe una convención cultural religiosa que la contempla a priori como lugar y medio de unión mística y una convención histórica de la poesía contemporánea que la asocia al dramático contexto de los llamados connotativamente años *oscuros* de la posguerra, e incluso una tradición literaria que remite al cultivo del motivo nocturno sobre todo por la mística áurea —alcance histórico-cultural—. Por último, se encuentra un significado individual que en el caso, por ejemplo, de Vicente Gaos, radica en su valor agónico como escenario de su lucha existencial entre los extremos de duda y la fe —alcance individual o particular—.

Se debe tener en cuenta que las simbolizaciones arquetípica, histórico-cultural e individual tienen distinta profundidad dependiendo del motivo en cuestión. De una forma u otra, como unidad mínima delimitada de contenido temático, atesoradora de significación emotiva humana, cada uno de los once motivos que hemos escogido en este estudio entabla una serie de relaciones estructurales que sustentan el tema religioso de la poesía existencial española de posguerra. Una y otra vez veremos e indicaremos el modo en que los motivos se emparentan unos con otros; la manera en que, por ejemplo, el de la noche implica al del silencio y la mano de Dios, al de la mujer, al de la serenidad, al de la ceguera… y así a todos los restantes en mayor o menor medida. De hecho, los motivos son unidades que pueden ser recurrentes —*leitmotiv*—, combinarse con otras o incluso cambiar su función, y evidencian un sistema de convenciones sobre la elaboración del tema. De su fisonomía y comportamiento estructural se derivan varias consecuencias.

Primeramente, la participación en la convención coetánea de varios autores nos conduce al planteamiento de una tendencia generacional en donde cobra protagonismo el tema religioso. En segundo lugar, la simbolización arquetípica —presente

esencialmente en el culto, en el rito y en la poesía— se realiza con especial intensidad y plasticidad en el motivo religioso. Visto de otra forma, tal como la manifestación del culto y del rito se materializa eminentemente en un lenguaje simbólico, los motivos poéticos religiosos están marcados por un *grado de evidencia* notable y peculiar en la obra literaria con respecto a otros motivos. Es más, desde el punto de vista simbólico, la vocación de la interpretación religiosa del mundo subsume todos los temas humanos a ella; luego los motivos religiosos están ligados a los que conforman otros temas como el tiempo, la muerte, la vida, etc. Esto se traduce en que, sin duda, la poesía existencial de posguerra está nutrida y empapada de aquellos temas, pero los motivos poéticos religiosos son más numerosos, más plásticos, más evidentes y los implican. Por otro lado, el alcance histórico-cultural de la simbolización pone en relación una convención —en este caso la de la posguerra— con una tradición entendida como el repertorio de influencias posibles de la escritura anterior como marco de referencia del autor presente. La tradición *disponible* para los que escriben durante el primer franquismo en cuanto a lo religioso se basa sobre todo en la ascética y la mística del Siglo de Oro y, en particular para los específicamente existenciales, en la próxima poesía y poética de Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso.

Si las relaciones con la tradición presuponen la acción de la intertextualidad entre el *hipotexto* del pasado y la lectura y recreación del actual *hipertexto*, estamos hablando entonces de una *fusión de horizontes* hermenéutica en la interpretación que la lírica de posguerra hace de sus antepasadas. A su vez, y como hemos dicho, también fusión de horizontes pretende ser nuestra lectura crítica e interpretación de la poesía de los cuarenta. Por eso, la conciencia interpretadora debe tomar hermenéuticamente los motivos de la convención textual desde su *historicidad atemporal* y actualizarlos, a partir de su marco cronológico concreto pero con una perspectiva actual. En esta línea,

como lectores que recogen una *palabra en el tiempo*, y que desarrollan las potencialidades de sentido que el autor deja a disposición de la recepción, nosotros hemos consumado una lectura paralela de nueve poetas que arroja como resultado la observación comentada de una serie de afinidades en cuanto a los motivos religiosos. Tales afinidades que, desde luego, tienen una razón de ser dentro de su contexto histórico, afectan al nuestro en cuanto a que dan pie a valoraciones y conclusiones que pueden confirmar, verificar, matizar, rebatir o invalidar enjuiciamientos críticos anteriores y condicionar interpretaciones futuras.

Nuestra apreciación del hecho literario es deudora de un enfoque hermenéutico desde la recepción y la intertextualidad en sentido amplio. Describe una situación de la obra creada por el lenguaje y enmarcada en el centro de una sucesión de conjuntos estructurados. El más inmediato es el de la literatura, y pone en relación las peculiaridades de una obra, la generada en este caso por el poeta de posguerra, con la convención coetánea y la tradición literaria. A su vez, este plano integra una estructura mayor, la cultural, en la que se encuentra la cosmovisión del artista desde su individualidad espiritual y su ideología ético-política. En este marco se explican, entre otras cuestiones, las relaciones entre la autarquía cultural del franquismo y una poesía de posguerra que pretendía salvar el *paréntesis* que amenazaba con distanciarla de la preguerra; la dicotomía básica del canon garcilasista y del existencial desarraigado, la proyección de la lírica existencial hacia la poesía social coincidiendo con el tímido aperturismo de mediados de los cincuenta o los condicionamientos de la censura. La cultura es el elemento consustancial de un mundo histórico sobre el que sedimenta la personalidad del poeta, que se relaciona, consciente o inconscientemente, con su época mediante la obra. Como ya hemos detallado, la obra es un producto histórico, en cuanto procede de un acto creativo fechable concreto, pero también a tenor de su recepción

recreadora en sucesivos periodos posteriores. Esta idea hace depender la conciencia de una época de la interpretación de su pasado, y, trasladado a la literatura, de una obra con respecto a la tradición. Lo demuestra el hecho de que aunque el tiempo y el panorama cultural de la primera posguerra fuera inédito para los jóvenes poetas que a él se incorporaban, tanto la adopción de un estilo y la recurrencia de ciertos temas en clave generacional —que incluye los motivos religiosos—, como su inclinación hacia ciertos modelos antecedentes de escritura, revelan la creación de una convención coetánea sobre la tradición heredada en fusión de horizontes. Como en la atmósfera histórica que a todo engloba se encuentran los valores sociales, morales, económicos, filosóficos, religiosos etc., que imprimen indeleblemente unos rasgos específicos a la obra; consiguientemente, el peso del contexto histórico en la posguerra provoca el cuestionamiento de la estética triunfalista, el resquebrajamiento de los pilares de la fe y explica la toma de una postura vital agónica existencial por parte de un grupo de poetas.

Establecidos estos planos contiguos en torno a la obra literaria, se concluye que un enfoque hermenéutico interdisciplinar y ecléctico logra dar una interpretación con vocación de rigor y coherencia que contemple los factores históricos, filosóficos, religiosos y literarios que condicionan la poesía de la posguerra española. La línea de la hermenéutica, que enlaza todos los planos, nos devuelve con ello al principio de los planteamientos que encabezaban nuestra introducción metodológica. Se cierra con ello un círculo interpretativo dentro del cual procede el comentario de la raigambre del sentir existencial y de los condicionantes histórico-culturales —los más duros de nuestra Historia reciente— que configuran una parte de nuestra poesía contemporánea, antes de analizar la convención que forman sus motivos religiosos.

Otro asunto que debe quedar claro y darse por sentado desde el principio es que, por centrarse su atención en el análisis de los motivos líricos, nuestro trabajo tiene un

sesgo marcada y eminentemente temático. Cierto es que tendremos en cuenta en los comentarios de dichos motivos aspectos relacionados con el estilo consustancial de la forma poética, pero nuestra preocupación y dedicación principal a los elementos que constituyen el tema religioso, sus motivos, relegarán a un segundo plano cuestiones estilísticas que son merecedoras de un estudio en profundidad que excede con creces nuestro propósito. Tanto un análisis pormenorizado de los rasgos estilísticos del realismo existencial expresionista —denominado algunas veces bajo el sobrenombre de *tremendismo poético*—, como estudios de motivos integrantes de otros temas capitales del desarraigo como el tiempo, la muerte, la lucha por la vida, etc., vendrían a complementar las limitaciones del nuestro.

Por último, si, como decíamos al empezar, es la obra la que reclama un tipo de acercamiento específico, y si la lectura que ha hecho tanto la crítica autorizada como nosotros califica la poesía que aquí nos convoca como existencial; no cabe mayor coherencia por nuestra parte que la de afrontar su interpretación desde un enfoque hermenéutico moderno, hijo legítimo y reconocido del pensamiento existencialista.

II. RELECTURA DE UNA ÉPOCA

2. Existencialidad en la poesía española de posguerra

2.1. Existencialidad y existencialismo

Consensuar una definición de la filosofía existencial, que contemple la variedad de matices de los diferentes planteamientos que a lo largo de los tiempos la han venido conformando, se nos presenta como una tarea extraordinariamente ardua. El principal problema estriba en la disparidad de criterios a la hora de describir el contenido y las formas de un discurso existencial que, además, en su evolución diacrónica ha ido incorporando nuevas significaciones. Precisamente, a causa del factor histórico que atañe directamente al pensamiento, es utópica la empresa de tomar como referente una definición válida universalmente de filosofía —y por extensión, de literatura— existencial. Pese a todo, el pensamiento del siglo XX se propuso la dilucidación nítida de una línea y sentido coherentes que asuma la pluralidad manifiesta de sus enfoques.

Como la más objetiva y holgada, resulta para nosotros aquella designación de la filosofía de la existencia como «un conjunto de filosofías y de modos de hacer filosofía en los cuales el tema central es la existencia, *Existenz*, en cuanto existencia humana o realidad humana»[68], para situar todo pensamiento existencial en «una busca del ser en la que está directamente empeñado el hombre individual»[69]. Esta aseveración implica que la filosofía existencial no es un fenómeno exclusivo del mundo contemporáneo, ya que se pueden detectar contenidos existenciales desde el siglo V a.C. en Sócrates, los salmistas judíos, Job, San Pablo, los gnósticos, San Agustín o Pascal, por citar algunos ejemplos.

[68] José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 1174.
[69] Nicola Abbagnano, *Introducción al existencialismo*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 37.

Jolivet, consciente de la imposibilidad de la empresa de poner de acuerdo a pensadores tan dispares como los mencionados Sócrates, San Agustín o Pascal con otros como Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Nietzsche, Sartre, Camus, etc., opta prudentemente por ampliar el significado que abarca el término *existencialismo* refiriéndose con él al «conjunto de doctrinas según las cuales la filosofía tiene por objeto el análisis y la descripción de la existencia concreta, considerada como el acto de una libertad que se constituye al afirmarse y no tiene otro origen u otro fundamento que esta afirmación de sí misma»[70]. En este sentido terminológico, Esperanza Gurza, en su análisis de *La Celestina*, confirma que el existencialismo se basta para realizar por sí mismo lectura de cualquier época sobre la base de su antagonía fundamental; a saber: «las filosofías de la existencia se oponen a las ideas de esencia, objetividad y universalidad. De ello se deduce el énfasis en la existencia, subjetividad e individualidad de la persona»[71].

En todo caso, es exactamente en el siglo XX cuando el grado de tensión y confrontación entre un pensamiento abstracto idealista heredado de Hegel y su materialismo mecanicista, por un lado; y una nueva sensibilidad que reafirmaba la existencia humana en su individualidad circunstancial y que tomaba como método de conocimiento la fenomenología husserliana, por el otro, llega a su punto álgido. De la crisis filosófica en torno al sentido de la existencia y en contra del objetivismo despersonalizado y racionalista decimonónico, surge el existencialismo como corriente subjetivista genuina de la Edad Contemporánea. Precisamente en términos de oposición describe Emmanuel Mounier este existencialismo moderno «*como una reacción de la filosofía del hombre contra el exceso de la filosofía de las ideas y de la filosofía de las cosas*. Para ella no es tanto la existencia en toda su extensión como la existencia del

[70] Regis Jolivet, *Las doctrinas existencialistas*, Madrid, Gredos, 1962, p. 23.
[71] Esperanza Gurza, *Lectura existencialista de* La Celestina, Madrid, Gredos, 1977, p. 48.

hombre el problema primordial de la filosofía»[72]. Para entender en toda su dimensión esta amplia declaración de las bases del pensamiento existencial moderno, es necesario remontarse a la fuente originaria de Kierkegaard[73] y su crítica al idealismo. El danés caracteriza al individuo por su dramática soledad ante Dios y por su vinculación a la posibilidad de elección infinita en el mundo. Esta última provoca el sentimiento de la angustia en cuanto libertad frente a la infinitud de la posibilidad; a la desesperación como enfermedad mortal[74], un mal solo curable por obra y gracia de la fe. De otra parte, el existencialismo es una radicalización de la filosofía de la vida de Nietzsche que también arranca de un rechazo del idealismo occidental que solapa los móviles universales humanos[75]. El método fenomenológico de Husserl convierte la filosofía en una ciencia estricta donde el fenómeno, que es *lo que aparece*, representa lo único que posee y revela en sí una esencia[76].

No obstante, el patrón fundamental que toma el existencialismo occidental contemporáneo va a ser el del filósofo Martin Heidegger, que instaura el axioma de que «la *esencia* del *ser ahí* está en su existencia»[77], y termina por definir el existente, el *Dasein*, con la siguiente noción:

> El *ser en* dista tanto de mentar un espacial estar *uno en otro* entes *ante los ojos*, como dista *en* de significar primitivamente una relación espacial de índole mencionada; *en* procede de *habitar en*, *detenerse en* y también significa *estoy habituado a*, *soy un habitual de*, *estoy familiarizado con*, *soy un familiar de*, *frecuento algo*, *cultivo algo*; tiene, pues, la significación de *colo* en el sentido de *habito* y *diligo*. Este ente al que es inherente el *ser en* en esta significación, es el que hemos caracterizado como el ente que en cada caso soy yo mismo. [La forma verbal alemana] *bin* [que se traduce por la española *soy*] tiene que ver con [la preposición alemana] *bei* [que puede traducirse por

[72] Emmanuel Mounier, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama, 1973, p.13.
[73] «Kierkegaard ha sido considerado, con razón, el fundador de la teología existencial y dialéctica, y el precursor de la filosofía de la existencia» (José Luis Aranguren, «Prólogo» a Sören Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p. 12).
[74] Véase Sören Kierkegaard, *La enfermedad mortal o De la desesperación y el pecado*, Madrid, Sarpe, 1984.
[75] Puede verse el desarrollo del planteamiento ya en desde su obra de 1878, *Humano, demasiado humano*.
[76] Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1985.
[77] Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 54.

> la española *cabe*]; *ich bein* [*yo soy*] quiere decir otra vez *habito, me detengo cabe...* el mundo, como algo que me es familiar de tal o cual manera. *Ser* como infinitivo del *yo soy*, es decir, comprendido como existenciario, significa *habitar cabe..., ser familiarizado con...* Ser en *es, según esto, la expresión existenciaria formal del ser del* ser ahí, *que tiene la esencial estructura del* ser en el mundo[78] .

Cabe entender a grandes rasgos que el hecho de existir es un estar-en-el-mundo caracterizado por el repertorio de posibilidades que fundamentan la libertad. Temporalidad e historicidad terminarán por conformar el estrato de ese estar humano. Jaspers, por su parte, ubica al hombre como origen de la existencia empírica y entiende el carácter humanista del pensamiento existencial radicando el conocimiento universal en función de la percepción del existente: «Soy yo como *existente* quien es portador de la conciencia. El retorno a la realidad cumple el paso de la mera conciencia al existente real, al existente que tiene principio y fin, que en su ambiente se fatiga y lucha, se cansa y cede, goza y sufre, tiene esperanza y angustia»[79]. Por último, Sartre perfila la trayectoria que va desde la fenomenología al marxismo a través del existencialismo. Con relación a este, afirma que la existencia en todo precede a la esencia; es decir, «que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, que después se define»[80]. El giro copernicano que formula el francés ya lo había adelantado explícitamente nuestro Antonio Machado por boca de Juan de Mairena: «*Cogito, ergo sum*, decía Descartes. Vosotros decid: *Existo, luego soy*, por muy gedeónica que os parezca la sentencia. Y si dudáis de vuestro propio existir, apagad e idos»[81].

Este subjetivismo radical es lo que tienen en común las dos grandes vertientes: existencialismo cristiano —Jaspers y Marcel— y existencialismo ateo —Heidegger y Sartre—. Pero si ambas parten de la subjetividad, la angustia del existir se va a resolver de una manera esperanzada en unos y hacia el nihilismo en otros. Para el

[78] *Ibid.*, p. 67.
[79] Karl Jaspers, *Filosofía de la existencia*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 47.
[80] Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1991, p. 17.
[81] Antonio Machado, *Juan de Mairena I*, Madrid, Cátedra, 1986, pp.136-137.

existencialismo cristiano la contingencia tiene su raíz en el Acto Creador gratuito, lo que implica la dependencia absoluta del hombre respecto a Dios, una relación que acentúa la distancia entre ellos. Para el existencialismo ateo, la contingencia del individuo es pura irracionalidad y absurdo; el hombre ha sido arrojado y abandonado desnudo y ciego a la nada sin respuestas. Con todo, una de las máximas aportaciones sartrianas a nuestro siglo es la concesión de valor hegemónico al concepto de la libertad, que «precede a la esencia del hombre; la esencia del ser humano está suspendida de su libertad. Lo que llamamos libertad no puede, por tanto, ser distinguido de la *realidad humana*»[82]. El predicamento que gozaron estos planteamientos en la conformación de la ideología de izquierdas europea fue decisivo y promovió el acercamiento del existencialismo a las doctrinas marxistas, así como suscitó el debate acerca de la función política y social de la literatura.

Hoy podemos sintetizar que los conceptos y temas que manejan los filósofos de la existencia, y que abordan a su manera los escritores, pueden ser enunciados con una paradójica vaguedad y profundidad como la existencia, el ser, la trascendencia, la posibilidad y el proyecto, el origen o fuente, el ahora, la situación o el instante, la elección y la libertad, la nada y el temor, la autenticidad, lo único del sujeto, el otro, la comunicación, la paradoja, la tensión y la ambigüedad[83]. A nuestro juicio, estas cuestiones se deducen y concretan también los grandes temas existenciales del tiempo, la muerte y Dios.

Según lo dicho hasta ahora, la definición de lo existencial para todo el que la enuncia tiene la constante de la contraposición con lo *esencial*. Si la esencia es *aquello*

[82] Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1976, p. 5.
[83] Tomadas de Jean Wahl, *Las filosofías de la existencia*, Barcelona, Vergara, 1956. A su entender, las tres últimas son las que más se aproximan a un uso estilístico que abunda en las corrientes literarias existenciales, en especial las del siglo XX.

que un ser es, la existencia es, como afirma Foulquié, «lo que actualiza a la esencia»[84]. *Esencialismo* sería, pues, ese planteamiento que otorga ontológicamente protagonismo a la esencia sobre la existencia, ya sea en la preexistencia platónica, en el Más Allá del dogma de fe o en la prioridad aristotélica de la esencia universal de la especie sobre el individuo. Por contra, el existencialista «se esfuerza por reproducir el flujo y reflujo de su vida interior antes de que el espíritu intervenga para introducir una lógica que no había»[85]. Por eso «los problemas humanos no pueden ser resueltos y afrontados desde una perspectiva objetiva impersonal sino subjetiva y personal»[86]. Si el ser humano se distingue desde la radical particularidad de su existencia, al existencialista le interesa el individuo y su vida interior. Ante la explicación racionalista hegeliana de la especie, propone una irracionalista sobrevaloración de la vida. En este sentido, Marx protestaría por la cosificación materialista del proletario en manos de la automatización capitalista y Nietzsche reivindicaría la voluntad de poder que permanece aletargada en cada superhombre que somos en potencia. El proceso interiorizador en España tendrá su máxima figura en Miguel de Unamuno, heredero directo de Kierkegaard, en Antonio Machado, estudioso devoto de Bergson y Heidegger y más tarde en Ortega, a partir del replanteamiento del pensamiento nietzscheano.

Tras este acercamiento y someras reflexiones acerca de lo existencial filosófico, podemos centrarnos en los aspectos literarios consecuentes. Así, lo primero que nos llama la atención es que las bases del discurso filosófico existencial están plenamente integradas en la escritura de creación, e incluso con un mayor calado aquí que en el puro ensayo, hasta el punto de que se puede decir que nunca antes en la historia moderna la filosofía y la literatura se habían interferido tanto como por obra del existencialismo del siglo XX. Así, las obras literarias albergarán contenidos filosóficos y el pensamiento, a

[84] Paul Foulquié, *El existencialismo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1973, pp. 8-9.
[85] *Ibid.*, p. 54.
[86] José Ferrater Mora, *La filosofía actual*, Madrid, Alianza, 1969, p. 61.

su vez, se trasmitirá más propiamente en claves literarias. Realmente se trata de una consecuencia y una tendencia natural de una corriente de pensamiento asistemática y subjetivista o, en otras palabras, de una filosofía de la vivencia. De ahí que Guillermo de Torre dijera, con razón, que «la interacción entre pensamiento y vida, así como también las interferencias entre filosofía, o al menos determinada concepción del mundo, y literatura, se han hecho durante los años últimos más acusadas que nunca», lo cual lleva a considerar al existencialismo mejor como «tendencia: he allí la palabra que mejor conviene acaso a tal corriente —antes que la escuela, inexistente como tal, según acabamos de comprobar—; tendencia más literaria al cabo, que filosófica»[87]. La convivencia y connivencia entre poesía-filosofía ya la había señalado Unamuno cuando manifestaba que ante todo «la filosofía se acuesta más a la poesía que no a la ciencia», que «el sentimiento, no la concepción racional del universo y de la vida se refleja, mejor que en un sistema filosófico, que en una novela realista, en un poema, en prosa o en verso, en una leyenda, en una novela»[88], que «poeta y filósofo es lo mismo.[…] Todo gran filósofo es un poeta y todo gran poeta un filósofo»[89] o que «acaso en el fondo sea mi concepción del universo poética más que otra cosa, y de raíz poética mi filosofía y mi odio a la ideocracia y mi amor a lo inconcreto, indiferenciado, proteico, palpitante de la vida»[90]. Por su parte, la prosa de Machado está salpicada de continuas referencias al respecto, ya que, como señala Bernard Sesé, «Abel Martín y Juan de Mairena reúnen,

[87] Guillermo de Torre, «El existencialismo como literatura», en *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. II, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 15 y 19, respectivamente.
[88] Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 8 y, referido a la misma obra, «Prólogo-epílogo a la segunda edición» en *Obras completas*, Madrid, Turner, 1995, p. 301, respectivamente. Una estrecha interacción entre poesía y filosofía subyace en la definición de su escritura lírica: «la de Unamuno es, por consiguiente, una poesía metafísica, guiada por el interés de abrir un ámbito de verdad, e inspirada por una pasión introspectiva que le lleva a sondear todas las claves del destino humano» (Pedro Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta, 1996, p. 45).
[89] Miguel de Unamuno, «La Atlántida», en *Paisajes del alma*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 72.
[90] Miguel de Unamuno en «Carta a Valentí Camp» fechada el 8 de abril de 1900. *Apud* José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 42.

como Machado mismo, el gusto por la filosofía y la capacidad de creación poética»[91]. La autoinclusión del sevillano en el existencialismo histórico no puede ser más clara:

> La filosofía, vista desde la razón ingenua, es, como decía Hegel, el mundo al revés. La poesía, en cambio —añadía mi maestro Abel Martín— es el reverso de la filosofía, el mundo visto, al fin, del derecho […]. Las imágenes de los grandes filósofos, aunque ejercen una función didáctica, tienen un valor poético indudable […]. Los grandes poetas son metafísicos fracasados. Los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas […]. —Hay hombres, decía mi maestro, que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro […]. Pero el poeta debe apartarse respetuosamente ante el filósofo, hombre de pura reflexión, al cual compete la ponencia y explanación metódica de los grandes problemas del pensamiento. El poeta tiene su metafísica para andar por casa, quiero decir el poema inevitable de sus creencias últimas, todo él de raíces y de asombros […]. Algún día —habla Mairena a sus alumnos— se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia, como si dijéramos, el pez vivo y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces. Y adornarán sus liras con guirnaldas para cantar estos viejos milagros del pensamiento humano. Los filósofos, en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en *el fugit irreparabile tempus*. Y por este declive romántico llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo, en verdad, poemático más que filosófico. Porque será el filósofo quien nos hable de angustia, la angustia esencialmente poética del ser junto a la nada, y el poeta quien nos parezca ebrio de luz, borracho de los viejos superlativos eleáticos. Y estarán frente a frente poeta y filósofo —nunca hostiles— y trabajando cada uno en lo que el otro deja. Así hablaba Mairena, adelantándose al pensar vagamente en un poeta a lo Paul Valéry y en un filósofo a lo Martin Heidegger […]. Y para penetrar en el ser, no hay otro portillo que la existencia del hombre, el ser en el mundo y en el tiempo... Tal es la nota profundamente lírica que llevará a los poetas a la filosofía de Heidegger, como las mariposas a la luz[92].

Por el contrario, y como también es sabido, otro padre del pensamiento existencial español, Ortega y Gasset, se aparta diametralmente del punto de vista de los poetas noventayochistas, pues su obra deslinda claramente los ámbitos de lo artístico y lo filosófico. Precisamente esta asepsia metodológica orteguiana tendrá que ver en su planteamiento capital para la lírica moderna de un *arte deshumanizado*. No obstante,

[91] Bernard Sesé, *Antonio Machado (1875-1939). El hombre, el poeta, el pensador*, Madrid, Gredos, 1980, p. 600. Ya Antonio Sánchez Barbudo había señalado que «poesía y filosofía respondían en él a una misma angustia y a un mismo anhelo, que tenían en él una misma raíz» (*Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 414) y Pedro Cerezo Galán advertía de «la unidad de poesía y filosofía [que] se mantiene a lo largo de su obra», (*Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1975, p. 39).

[92] Los fragmentos entresacados corresponden a Antonio Machado, *Juan de Mairena I*, op. cit., pp. 93, 110, 191, 195, 240 y 263; y a *Juan de Mairena II*, de la misma edición, p. 96, respectivamente.

una ilustre discípula suya, María Zambrano, toma el pulso a la tradición filosófica hispana, cuya asistematicidad incita a que el pensamiento busque su expresión propia en la poesía y afirma que:

> Al no tener pensamiento filosófico sistemático, el pensamiento español se ha vertido dispersamente, ametódicamente, en la novela, en la literatura, en la poesía. Y los sucesos de nuestra historia, lo que real y verdaderamente ha pasado entre nosotros, lo que a todos los españoles nos ha pasado en comunidad de destino, aparece como en ninguna parte en la voz de la poesía[93].

Volviendo al estado de mutuas interferencias entre filosofía y poesía, se observa que la premisa vivencial del existente sitúa la literatura en la esfera de la experiencia íntima, al mezclarse los sentidos naturales con la sensibilidad e interpretación artísticas. El pensamiento existencial es la conciencia de un hombre de que él mismo existe en términos del fluir de su experiencia temporal e histórica reconocida dentro de sí mismo, y la obra literaria representará ese fluir —Heráclito vendría a ser el primer nombre propio existencial conocido—, esa prolongación del genio en la aprehensión de un mundo en constante variación e inestabilidad. Además de un humanismo —como dijera Sartre— el existencialismo es también una especie de romanticismo.

Derivado de todo ello, aparece el concepto fundamental de la *existencia poética*, que ya había acuñado Kierkegaard y que desde la lírica llenará de contenido Rilke, para quien, según Aranguren, «no hay privilegiados instantes poéticos; el hombre entero, aun en sus cotidianos menesteres, puede ser ocasión de poesía. Nada es pobre. Y así, aconseja al joven poeta que vuelva sus ojos a la vida de cada día. De la humilde trama de la existencia están sacadas las más de las cosas cantadas»[94] por el alemán[95]. La

[93] María Zambrano, *op. cit*., p. 47.
[94] José Luis Aranguren, «Poesía y existencia», en *Crítica y meditación*, Madrid, Taurus, 1957, p. 24.
[95] Los poetas existenciales abundarán en la inspiración de lo cotidiano, hasta ejemplos emblemáticos como el «Cántico doloroso al cubo de la basura» de Rafael Morales, de su libro de 1954 *Canción sobre el asfalto*. La afinidad con la estética de lo feo remite, sin duda a Charles Baudelaire, uno de los padres universales del giro moderno de la poesía hacia la belleza de lo inmediato y lo *antipoético*.

cotidianeidad y el realismo integran el núcleo fundamental de la poesía existencial moderna, y por ende, de la que comienza a ver la luz en los años tenebrosos del franquismo incipiente. Poesía y existencia se mezclan en su *materialidad*, es decir, con el carácter temporal que las definen. Para el filósofo que acusa los síntomas de la escritura del momento histórico ambas son eternización del tiempo en el instante. En las palabras de Aranguren, que nosotros asumimos en la base de este estudio, «*existencia poética* significa poesía hecha categoría existencial, nervio y entraña en la vida, pero significa también existencia aureolada, existencia circundada por un nimbo de viejas experiencias y jóvenes esperanzas que la prolongan y la explican»[96].

Una vez llegados a este punto de intersección entre lo filosófico y lo literario, y entre la evolución diacrónica y la enunciación sincrónica de lo existencial, estamos en condiciones idóneas para replantearnos la terminología que emplearemos en nuestro análisis. No nos equivocamos si reconocemos históricamente diferentes y concretas manifestaciones de la *filosofía existencial* y si a su brote más principal y específico del siglo XX se le denomina *existencialismo*. Sin embargo, y teniendo siempre presente la creación literaria, nosotros consideramos más propio hablar de un término de mayor amplitud y cobertura como el de *existencialidad* para dar la idea completa de una vertiente filosófica, ética y estética que se ha venido conformando históricamente hasta nuestros días. Preferimos tomar el uso de este paradigma filosófico-literario de *existencialidad* al modo visceral unamuniano cuando hablaba desde el exilio de cuestiones castizas: «No me gusta ni cristianismo ni españolismo; -ismo es pedantería helénica; -dad es vida, romance»[97]. Con ello damos cabida tanto a lo que se ha denominado históricamente filosofía y escritura existencial en toda su variedad, a la vez

[96] José Luis Aranguren, art. cit., p. 26.
[97] Así podría entenderse y tomarse unamunianamente: (Miguel de Unamuno, *De Fuerteventura a París* (edición facsímil), Islas Canarias, Gobierno de Canarias y Cabildo Insular de Fuerteventura, 1998, p. 118).

que al moderno existencialismo contemporáneo. Dejemos pues el *existencialismo* para aludir exclusivamente a una filosofía y a una literatura gestadas en la segunda mitad del pasado siglo y más bien en la cultura francesa[98]. Así, nada más aplicar la terminología, de inmediato y sin paradojas, comprobamos que teniendo pocos autores *existencialistas*, desde Jorge Manrique a la actualidad no puede concebirse nuestra literatura, y en particular la poesía, sin una vertiente *existencial* fundamental que ha marcado una impronta que hoy día contribuye a distinguirla en la literatura universal.

Al pie de la valoración de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño de sus respectivas obras, de la de Vicente Gaos acerca de la de Dámaso y de la de Ildefonso Manuel Gil sobre la de Victoriano Crémer, han asomado varias muestras de ese sentimiento sólidamente cimentado de una índole española de lo existencial:

> He dicho ya otras veces que da pena emplear un extranjerismo [...] cuando creo que el llamado *surrealismo* español tiene raíces autóctonas, cuyo desarrollo posterior se ve favorecido por el movimiento francés. Lo mismo ocurre ahora con esa peste del *existencialismo*. Me he visto en algún sitio considerado como *poeta existencialista* sin haber leído una línea de esa literatura, creo que gala[99].

> Él [Dámaso], tan versado en literatura extranjera como español hasta el tuétano, sabe que bajo las palabras mágicas de *Made in France* se ha querido introducir en España, como mercancía importada, muchos artículos de cepa solariega [...]. Así el existencialismo no necesitamos ir a buscarlo los españoles en ninguna parte. No se trata simplemente de mentar a Unamuno y Ortega. Toda una vena de nuestra literatura, desde sus tiempos más remotos, es existencialista. España es el país del existencialismo *avant*

[98] La crónica sentimental de Carmen Martín Gaite da cuenta de la acogida de la moda y modos existencialistas a partir de los cincuenta: «Las primeras barbas existencialistas, lucidas por extranjeros que hacían gala de un particular desaliño indumentario, irrumpieron en nuestro país a partir de 1953, coincidiendo con el desarrollo del turismo, importante recurso económico del que las nuevas directrices políticas ya no podían prescindir. Aquellos hombres que habían *vendido su alma a la juventud* y que pronto tuvieron fervientes admiradores en nuestro suelo, se rebelaban contra las prédicas de sumisión entusiasta a los principios de la generación anterior. Y su escepticismo, que se consideraba un insulto a las normas de la decencia y la buena educación, trataba de descalificarse, tachándolo de frivolidad» (*op. cit.*, p. 215).

[99] Dámaso Alonso, «La poesía arraigada de Leopoldo Panero», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 333-334. La alusiones al existencialismo damasiano pueden ejemplificarse con el juicio de María Lourdes Belchior: «Su poesía *desarraigada* es un grito en la noche, saturado de los dolores de la humanidad, cargado de toda la *pena del mundo. Náusea* y *absurdo*, dos de los elementos característicos del universo poético de *Hijos de la ira*, son ingredientes de una corriente de pensamiento y vida, nacida y viva en nuestros días: el existencialismo» («Podredumbre y esperanza en *Hijos de la ira*», *Ínsula*, 138-139, 1958, p. 8).

> *la lettre*. ¿No es *existencialismo* ese *vivir desviviéndose* en que, según Américo Castro, se asienta la existencia misma del hombre español? [...] Existencial o existencialista es, por ejemplo, Quevedo, que no leyó a ninguno de estos autores. Y existencialista también fue Larra[100].

> Como ven ustedes, la poesía que yo hacía era una poesía existencial. Me han contado que cuando salió mi libro, dio Zubiri una conferencia en la que, hablando del existencialismo cristiano, afirmó que mi poesía […] era un ejemplo claro de esa tendencia filosófica. Fue un honor muy grande que me mencionase de ese modo Zubiri, pero he de decir, en honor a la verdad, que yo no había leído por entonces ni una sola línea de ningún existencialista. Claro está que tal hecho no significa que no fuera cierto lo afirmado por Zubiri, ya que, indudablemente, la visión de mundo que se expresaba en esta poesía mía es paralela a la tarea existencialista que han hecho, de otro modo, los filósofos[101].

> Hablando de sus versos puedo señalar algo que no deja de ser curioso: el existencialismo francés, tan traído y tan llevado no puede ofrecer un núcleo de poetas tan auténticamente existencialistas como el que bajo esa denominación podría formarse con varios poetas españoles. Y lo dichosamente curioso es que algunos de estos poetas —Crémer Alonso entre ellos— son anteriores a la aparición del existencialismo como fenómeno poético, como banderín de enganche literario. Esperemos que algún ensayista apure un día las posibilidades de tal tema[102].

Reformulando entonces el aserto de Jolivet, se debería describir de forma general lo específicamente lírico de la existencialidad en *el sentido según el cual la poesía tiene por objeto la fundamentación de la existencia concreta, considerada como el acto de una libertad que se constituye al afirmarse por sí misma*. Es suficiente adelantar por ahora que su apropiada contextualización en la poesía española de posguerra radica en la sinonimia natural entre los términos *existencialidad poética* y *rehumanización* que expone Víctor García de la Concha como «la conciencia de una necesidad de compromiso de la poesía con la realidad humana, en sus dimensiones existencial e histórica»[103].

[100] Vicente Gaos, «Prólogo» a Dámaso Alonso, *Antología: Creación*, Madrid, Escelicer, 1956, p.10.
[101] Carlos Bousoño, «Reflexiones sobre mi poesía», en *Reflexiones sobre mi poesía*, Joaquín Benito de Lucas (ed.), Madrid, Ediciones Eneida, 2003, p. 101.
[102] Ildefonso Manuel Gil, «La pasión de Victoriano Crémer», *Heraldo de Aragón*, 17 de agosto de 1947, p. 3.
[103] Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 29.

Por el contrario, es plausible afirmar a grandes rasgos que esencialidad equivaldría líricamente a *pureza* y que poesía esencial es poesía pura tal como la conciben unos artífices, cuyo «afán es, por lo general, hacer de la poesía un mundo aparte; por eso, *poesía pura* es para ellos sinónimo de poesía esencial, autónoma y absoluta. En consecuencia, su trabajo está orientado a la producción de unas formas artísticas específicas, purificadas de toda adherencia no poética»[104]. El idealismo del acto creativo y el ansia de eternización de su producto estético implican un afán de situar la *Obra* en una cierta supremacía ante las coordenadas mundanas y humanas del espacio y del tiempo. El proceso de deshumanización artística culmina en el desnudamiento del poema de toda aquella huella que testimonie la eventualidad temporal y espacial de su composición. La naturaleza se desrealiza y tiende a adquirir contornos estáticos, contemplativos, y por ello, platónicos. Juan Cano Ballesta percibe un distanciamiento en este purismo entre poesía y vida como reacción a los excesos románticos cuyas muestras aún se percibían en el Modernismo. Si «el Romanticismo realiza una fusión máxima entre hombre y voz poética, entre vida y poesía [...], la fobia por lo romántico lleva a una concepción radicalmente inversa»[105]. Los jóvenes del 27 seguirán en un principio el magisterio de Ortega para el que «es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra […]. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe»[106]. Con todo, Ortega no deja de reconocer el papel fundacional del tema del hombre y presenta una visión con un enfoque complementario en el que entra en juego el ser existencial del *yo y su circunstancia*: «De uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte

[104] Antonio Blanch, *La poesía pura española*, Madrid, Gredos, 1976, p. 12.
[105] Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, p. 32. Se deduce de sus palabras el carácter romántico de lo existencial.
[106] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 72.

[…]. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso»[107]. No es de extrañar que, en la línea orteguiana y según Luis Cernuda, los primeros pasos del veintisiete se guiaron por «la predilección por la metáfora […]; actitud clasicista […]; influencia gongorina […] [y] contacto con el superrealismo»[108], pero también es cierto, como señala otro vate del grupo, que luego comenzó:

> Una época de poesía trascendente, humana y apasionada. Creo haber sido el primero en observar esta nueva tendencia, y lo expresé así en octubre del año 1932. Noté cómo los poetas entonces jóvenes, tachados de *poco humanos*, habían ido volviendo los ojos hacia temas de la más radical humanidad, y habían pasado en pocos años de la mesura y la contención al desbordado apasionamiento. «Asistimos, pues —decía yo—, a un movimiento que podíamos calificar de *neorromántico*, por lo que tiene de reacción contra la contención inmediatamente anterior; pero sin atribuir a tal palabra nada de precisión cualitativa ni cuantitativa. Nadie podrá negar ahora *humanidad* a la poesía nueva»[109].

El acaecer de los acontecimientos históricos de preguerra, la traumática lección del capítulo de la Guerra Civil y el doloroso y crítico epílogo de la sociedad y la cultura del Nuevo Régimen en la posguerra provocan el giro de la generación de la República —particularmente y por la importancia que tienen para este estudio, de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso— hacia la poesía impura que flanquea cronológicamente el periodo bélico.

Pero el choque entre deshumanización orteguiana de preguerra y rehumanización incipiente en ese mismo momento y consolidada en la posguerra se hace todavía más patente en el papel que las poéticas asignan al lector. La primera requiere un grupo de iniciados, una culta minoría sensible, de gusto refinado. No presta

[107] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 77-78.
[108] Luis Cernuda, «Generación de 1925. Sus comienzos», *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 151-152.
[109] Dámaso Alonso, «Una generación poética», en *op. cit.*, pp. 173-174. El crítico y poeta declara haber sido el primero en observar la nueva tendencia hacia octubre de 1932.

atención a la masa, pues considera que la creación no tiene que estar sujeta al contexto social. De la segunda, en cuyo seno asienta sus fundamentos la poesía existencial, germina la preocupación por el hombre de a pie que fructificará en la atención de una poesía social voceada a la inmensa mayoría. Para que los jóvenes del 27 se sientan inmiscuidos y comprometidos con su presente histórico:

> Tendrá que surgir una atmósfera social y política muy inquieta y absorbente, habrán de derrumbarse o ponerse en cuestión las grandes esperanzas puestas en la República, tendrá que surgir una atmósfera revolucionaria para que los poetas, poco a poco, según su mayor o menor contacto con la masa, descubran su función de portavoces de la colectividad, de voz del pueblo[110].

Consecuentemente, del grupo escindido la evolución existencial será asumida radicalmente por Aleixandre y Alonso. Y así, lejos de truncarse una poética de grupo, que por otra parte ya era de una riquísima diversidad, ambos autores prolongan una actitud generacional que venía presentándose en los aledaños a 1936. El caldo de cultivo de la posguerra favorecerá a través de uno y de otro ese desarrollo e influencia, capitales para las dos décadas siguientes.

2.2. Estudios sobre la existencialidad literaria española

Antes de acometer el análisis de los motivos poéticos religiosos de unos poetas que escriben bajo el signo de la existencialidad, debemos prestar atención y comentar someramente aquellos acercamientos de la crítica que han tenido como objeto de estudio el cariz existencial de nuestra literatura contemporánea. Por considerarlos antecedentes próximos de nuestra labor, dedicaremos un breve espacio a los más significativos, dos en el campo de la prosa y otros dos en el de la lírica.

[110] Juan Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 27.

Temas existenciales en la novela española de posguerra, de Gemma Roberts[111] repasa el sentimiento de la angustia de Kierkegaard y el *Dasein* heideggeriano para entroncar con las letras hispánicas en Unamuno, al que considera creador de la novela existencial española. Su primera conclusión es considerar que «en España sí ha habido *existencialismo*, aunque sólo sea en la medida en que sus escritores han coincidido con una serie de postulados importantes de dicho modo de pensar, dentro de circunstancias históricas, raciales y personales muy peculiares»[112], admitiendo, indudablemente, la flexibilidad del término para cobijar en él cosmovisiones excluyentes como el teísmo y el ateísmo. Roberts reorienta la sentencia de Julián Marías, que nosotros acabamos de corroborar, cuando refiere que «no hay existencialismo en España, sino una filosofía que no es existencialismo, pero que no obstante ha anticipado la novela existencial y las más verdaderas de las tesis que bajo ese rótulo circulan hoy ruidosamente por los dos hemisferios del planeta»[113]. Lo hace para deslindar dos términos que suelen asociarse equivocadamente como sinónimos para el género en cuestión: existencialismo y tremendismo y opta atinadamente por asignar el que Gonzalo Sobejano enunció como «realismo existencial»[114], para luego proponer los temas existencialistas narrativos de la enajenación, la decisión, el fracaso y la muerte.

En *La novela existencial española de posguerra*, de Óscar Barrero Pérez[115], se plantea el pensamiento filosófico español de la posguerra como un peculiar rechazo a Unamuno y Ortega en beneficio del escolasticismo neotomista que pretende oficializar el régimen. Ello es asentir con Marías —de nuevo negando el *-ismo*— cuando comenta

[111] Madrid, Gredos, 1978.
[112] *Ibid.*, pp. 32.
[113] Julián Marías, «Prólogo» a *El existencialismo en España*, en *Obras*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1960, p. 216.
[114] «Insolidaridad, incertidumbre, incomunicación, violencia, rutina, ensimismamiento, angustia ciudadana, exploración de la tierra incógnita; tales son, creo, algunos rasgos esenciales del contenido de muchas novelas que podemos estimar expresivas de un realismo existencial» (Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975, p. 287).
[115] Madrid, Gredos, 1987.

en un artículo de 1951 que «en España hay, ciertamente, neotomismo: en las Órdenes religiosas, en los Seminarios, en la enseñanza oficial desde 1939, en las publicaciones de este origen. Pero no hay existencialismo»[116]. Pese al aislamiento ideológico en relación con el existencialismo francés, el pensamiento de Heidegger continúa arraigado en la narrativa española, lo que permite a Barrero relatar la crónica de sucesivos intentos de acercamiento de algunos autores y publicaciones periódicas nacionales a Sartre o a Gabriel Marcel. La novela española de la posguerra se gesta en un sentimiento de angustia, aunque se aleje «notablemente de los presupuestos existencialistas franceses»[117], lo que confirma un carácter propiamente hispano de lo existencial. El año que cierra el periodo es 1955 y sus tópicos son la soledad, el pesimismo, la inconcreción de la esperanza, el fracaso y desconfianza en el amor, Dios, el dolor y la muerte y la evasión de la realidad.

Tienen en común los dos trabajos la afortunada coincidencia del rescate del marchamo de *realismo existencial* de Sobejano; sin embargo, no nos parece que se encuentren «dificultades no ya para aplicar a nuestras narraciones el calificativo de *existencialistas,* sino también para bautizarlas como *existenciales*: ninguno de sus cultivadores aspira a complementar ninguna filosofía previa, existencialista, religiosa o social»[118]. Desde nuestra óptica, no cabe duda de que la triple asistematicidad de la filosofía existencialista, del pensamiento español y del concepto universal de literatura hace inviable la aludida complementación; aunque ello no es óbice para hablar de una existencialidad literaria que, de suyo, es asistemática. Por otro lado, tampoco nos aventuraríamos investir a un autor como iniciador de la poesía existencial española —como asegura Roberts que ocurre con la novela—, y menos aún de una cercanía

[116] Julián Marías, «Presencia y ausencia del existencialismo en España», en *Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 26.
[117] Óscar Barrero Pérez, *op. cit.*, p. 56.
[118] *Ibid*.

cronológica como la de Unamuno. En todo caso, y dejando a un lado ciertas manifestaciones de la lírica popular, si nos viéramos obligados a hacerlo, nos inclinaríamos por citar como primer poeta existencial con nombre propio nada menos que a Jorge Manrique[119]. Tanto la afirmación de Barrero como la de Roberts serían satisfactorias corroborando de antemano la premisa que reconozca —y que asumimos radicalmente— que la raigambre existencial de la novela española es muy distinta de la lírica.

Lo que ocurre con la poesía de la primera posguerra es bien diferente. Es sabido que la conformación europea de un discurso filosófico *existencialista* se motiva por circunstancias sociales y culturales de las que, en gran medida, se mantuvo ajeno un país heredero de los males históricos que se abocarán en una guerra intestina. A pesar de la ausencia casi total de la España contemporánea en ese discurso, tenemos que discernir toda una vertiente fundamental de escritura que se remonta a los orígenes de nuestras letras. Así, si los análisis de la novela existencial de posguerra focalizan el componente existencial literario español en las influencias extranjeras y, como mucho, se remontan a la Generación del 98, estas claves no bastarían para interpretar la temática existencial cuando hablamos de la poesía. El peso de la tradición medieval, renacentista y barroca, entre otras influencias posteriores, es decisivo en nuestra fisonomía poética.

[119] Aunque la cuestión por sí sola merece un tratamiento monográfico, aquí apuntamos unas breves aportaciones al respecto. Antonio Serrano de Haro, habla de una «vulnerabilidad de su espíritu a la penetración de la realidad» en Manrique, como una expresión de la angustia medieval ante el tiempo, la muerte y la eternidad (*Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 1975, p. 352). Del mismo modo, como ocurre en el pensamiento existencial, la muerte es contemplada de forma individualista y no cuenta como «un tema del que el poeta pueda desligarse, sino su propio e indeclinable ser conformado según su naturaleza individual. No es la muerte, es *su muerte* ínsita» (Jesús-Manuel Alda Tesán, en «Introducción» a Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 42). Pedro Salinas advierte en él los rasgos que podrían aplicarse a un existencialista cristiano: «eterna oposición entre temporalidad y eternidad, proyectada en la vida del hombre en el antagonismo de los bienes temporales y los espirituales; el vacilar entre los dos; y su desenlace, la fervorosa convicción en la primacía de lo eterno» (*Jorge Manrique o tradición y originalidad,* Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 124). Por último, resulta revelador que Mª Ángeles Álvarez Martínez (en *Formas de contenido literarias para un tema manriqueño*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 1984) contabilice la aparición explícita del símbolo en siete poemas de *Hijos de la ira* y dos de *Oscura noticia* de Dámaso Alonso, en otros siete de *Ancia* de Blas de Otero y que además consigne que Machado ya lo había utilizado seis veces en la preguerra y Aleixandre dos.

Las tradiciones existenciales de los dos géneros difieren en su solidez porque, si lo existencial es posible rastrearse en la picaresca áurea, en el moralismo de la novela barroca y el ensayo ilustrado o en el naturalismo decimonónico; es insoslayable la mayor frecuencia e impronta de esa misma presencia desde Jorge Manrique hasta el grupo poético del 27, al contar con el elenco de una diacrónica existencialidad cristiana en las plumas de Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Antonio Machado o Miguel de Unamuno.

Otro referente primordial es para nosotros el análisis que Miguel Jaroslaw Flys dedica a la poesía de Dámaso Alonso. La afinidad que establecemos con él empieza por compartir, como hemos venido haciendo hasta ahora, la hipótesis de que «hay una vena de pensamiento *universal* creada por el hombre que siente necesidad de preguntar, de preguntarse acerca del sentido de su existencia y que inevitablemente interroga a lo desconocido en busca de una imposible respuesta». Jaroslaw fija los elementos que participan en el universo lírico existencial de Alonso y que harán eco en los jóvenes poetas de los cuarenta; a saber: «el espíritu tradicional de la cultura española, la filosofía existencial europea y el movimiento existencialista francés de la postguerra»[120]. Apuntillamos nosotros que esta enumeración corresponde ciertamente a una jerarquía descendente. Además, al definir lo existencial, el investigador no recurre al criterio purista filosófico sino que, respetando escrupulosamente la integridad de un estudio literario, recoge las palabras del poeta existencial por antonomasia:

> Para otros el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y de toda serenidad [...]. Y el contraste con toda poesía arraigada es violentísimo. Pero yo no estaba solo. ¿Cómo, si la mía no era sino una partícula de la doble angustia en que todos participábamos, la permanente y esencial en todo hombre, y la peculiar de esos tristes

[120] *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 219 y 224, respectivamente.

> años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis? Sí; el fenómeno se ha producido en todas partes, allí donde un hombre se sienta solidario del desnorte, de la desolación universal. Mi voz era sólo una entre muchas de fuera y dentro de España, coincidentes todas en un inmenso desconsuelo, en una búsqueda frenética: de centro o de amarre. ¡Cuántos poetas españoles han sentido esta llamada![121].

A partir de este párrafo, que hasta el momento podría ser tenido como verdadero manifiesto de la poesía existencial de posguerra, Jaroslaw reflexiona sobre la palabra y el verso, la imagen y el pensamiento de Dámaso. En este último clasifica las categorías temáticas en los apartados de poesía existencial, Dios, indagación del ser, el hombre, vivir en el tiempo, la angustia existencial y hacia el humanismo. Un procedimiento parecido es el que pretendemos hacer extensivo en nuestro estudio a una poesía que es en gran medida heredera del legado damasiano.

El trabajo más reciente de Francisco J. Peñas Bermejo llamado *Poesía existencial española del siglo XX*[122] parte de una noble ambición de estudioso sobrepasada por la desmesura de su campo de estudio, como lo muestra que el ensayo de magno título conste de solo doscientas dieciocho páginas. No obstante, aparte de la limitación material, su merma capital es que adolece de una visión parcial y sesgada de la poesía existencial contemporánea.

Según Peñas Bermejo, en primer lugar, los poetas más influyentes en la escritura existencial fueron Rubén Darío y Rosalía de Castro, que después de la mención inicial apenas aparecen aludidos en el resto de su trabajo. En segundo lugar, piensa sin matizaciones que Unamuno para los poetas de posguerra tiene mayor peso que Antonio Machado; aunque nosotros mantenemos a lo largo de nuestro estudio que tanto la asimilación literaria del contenido filosófico y la actitud vital del vasco, como el aprendizaje del verso del sevillano engendrado en su poética particular de la *palabra en*

[121] Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *op. cit.*, p. 349.
[122] Madrid, Pliegos, 1993.

el tiempo son aspectos complementarios en la conformación de la poética existencial[123]. En tercer lugar, difícilmente se puede conceder que en este trabajo se deje prácticamente al margen nombres de la categoría de Carmen Conde, Luis Rosales o Ángela Figuera, por citar algunas brillantes ausencias, cuando en sus páginas aparecen referencias continuas a los poetas Manuel Mantero y Julia Uceda, de los que el autor es especialista. Sin poner en ningún momento en duda la calidad lírica de ambos y de su notable aporte a la poesía existencial, nos parece injusta la descompensación en la atención a unos y a otros en un estudio tan breve. En tercer lugar, es también injusto que al hablar de la poesía de la primera posguerra Peñas Bermejo delegue en exceso en el ensayo fundamental y de obligada consulta de Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, que dirige su propio estudio según consta en los agradecimientos iniciales. Peñas Bermejo cita frecuentemente párrafos enteros del mismo y se echa de menos el no haber contrastado y frecuentado algunas otras monografías que paliasen las ausencias que se acusan en la bibliografía consignada. En último lugar, nos parece completamente desenfocado que cada vez que se afronta un tema existencial, el autor se base casi exclusivamente en los pensamientos de Heidegger y Sartre. Sin embargo, Kierkegaard y Nietzsche, más importantes para nuestra literatura que aquellos, apenas son mencionados de pasada[124]. No se transmite ni siquiera superficialmente la raigambre existencial de nuestra tradición poética, en un trabajo que, en todo caso, debería haberse denominado existencialista y no existencial.

Además de la buena voluntad, son virtudes de la *Poesía existencial española del siglo XX* el método empleado en su estructuración y la selección de los temas existenciales —la existencia, la temporalidad, la lucha con Dios, la muerte, la nada y la

[123] Para establecer una base comparativa sólida estaría por hacer un estudio sobre Unamuno paralelo al que José Olivio Jiménez hizo de Antonio Machado, *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.
[124] La presencia del último en las letras españolas le bastó a Gonzalo Sobejano para hacer el extenso y concienzudo estudio *Nietzsche en España* (Madrid, Gredos, 1967).

trascendencia—, así como también las referencias y comentarios a las obras existenciales y a sus autores correspondientes, que suelen ser atinados. En síntesis, cabría decir que Peñas Bermejo, realiza un trabajo sagaz en algunos análisis particulares, pero desequilibrado cuantitativamente por la vastedad del objeto de estudio con relación a la brevedad del libro y, cualitativamente, por la parcialidad del tratamiento entre preferencias del autor y ausencias clamorosas.

Después de revisar las cuatro aportaciones críticas cuya preocupación nuclear se centra en algunos aspectos de la existencialidad, llegamos a varias conclusiones básicas que contribuyen a encauzar nuestra labor. Sacamos en claro, pues, que la estirpe de lo existencial poético tiene unos rasgos diferenciados y un mayor calado y antigüedad que lo existencial narrativo, estudiado más bien desde unos parámetros del existencialismo moderno del siglo XX. Esto explica que, si se trata de buscar influencias, Víctor García de la Concha encuentra que la poesía de la primera posguerra «sin negar contactos positivos con la filosofía existencialista, se nutre en la tradición hispánica, desde los espirituales y metafísicos del Siglo de Oro a Unamuno y Machado»[125]. La aseveración se confirma en las apreciaciones de Jaroslaw Flys sobre Alonso, acerca de la raigambre genuinamente hispánica de la existencialidad desarraigada que él mismo lega a los jóvenes de los cuarenta. Por tanto, nuestra apreciación debe contar constantemente con la fusión de horizontes históricos que hace que el autor de la posguerra beba de las fuentes de la vertiente existencial religiosa de las letras españolas y las actualice en la creación de una escritura novedosa y apegada radicalmente al contexto que lo condiciona coetáneamente.

[125] Víctor García de la Concha, *op. cit.*, p. 489.

3. Poesía y condiciones ambientales en los primeros años del franquismo

3.1. Contexto cultural de la poesía existencial española

Cuando Javier Tusell escribía en 1988 que «no existe ningún estudio científico acerca de la política cultural del franquismo»[126], más que la falta de atención prestada por los investigadores a las manifestaciones culturales durante la dictadura[127], ponía en evidencia la insuficiencia de trabajos globales definitivos sobre el régimen que describieran la relación directa entre un poder político omnímodo y la cultura monolítica que de él se desprendió; trabajos que analizasen no tanto las causas de este tándem franquista sino más bien sus efectos sobre las artes y la literatura. Cabe el pretexto de la inmediatez del pasado referido —por mucho que esa misma proximidad sea la que nos seduzca por lo que tiene de nuestra biografía—, pero lo cierto es que en la bibliografía de la época ha predominado la visión panorámica de las etapas políticas y sociales de la dictadura, y se ha soslayado a menudo el legado cultural como si este fuera, sin más matizaciones, una prolongación de aquellas. La consideración general ha visto una rueda motriz accionada por los grupos de poder —las familias del régimen que Franco arbitraba— y una rueda directriz de la cultura y la educación en manos de una Iglesia que, en gran medida, el dictador también arbitraba. Además, con frecuencia el tratamiento del ambiente cultural se ha venido solapando con los episodios de formación, consolidación, mantenimiento y decadencia del régimen o, por contra, se deduce en las monografías especializadas de cada ámbito artístico.

Dos décadas después de la apreciación de Tusell, el acercamiento investigador al periodo cuenta con una riqueza y variedad de enfoques temáticos y metodológicos que

[126] Javier Tusell, *La dictadura de Franco*, Madrid, Alianza, 1988, p. 372.

[127] Aún en nuestros días cuesta ponerse de acuerdo a la hora de caracterizar al franquismo con una nomenclatura consensuada. Según Stanley G. Payne, «el hecho de que la definición más profesional y más científica sea la de régimen autoritario, no quiere decir que no fuera una dictadura» («El franquismo a debate 30 años después. Encuentros con la Historia», *El Mundo*, 7 de septiembre de 2006 (citado por http://www.elmundo.es/papel/2006/09/07/espana/2021505.html). Nosotros optamos, pues, por denominarlo indistintamente como régimen, dictadura o autoritarismo.

arrojan una visión más nítida de tan largo y trascendental episodio de nuestra Historia Contemporánea. Entre los últimos existen varios análisis específicos de la cultura del régimen en relación con su repercusión en la vida cotidiana de los españoles, si bien aún Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer comentan lo novedoso de su enfoque al imbricar ambos, ya que «no es muy usual este planteamiento en las obras historiográficas españolas, aun cuando sea relativamente común en la tradición anglosajona o francesa»[128].

Por nuestra parte, exponemos con claridad el propósito de intentar armonizar totalidades y particularismos, historia e intrahistorias, para esbozar someramente el contexto cultural que enmarca la creación poética de 1939 a 1952, para luego profundizar y definir en él el verso existencial. Así las cosas, partimos de la primera evidencia que salta a la vista del investigador; la de que el régimen no fue igual a lo largo de sus treinta y seis años de existencia, la de que, siendo esencialmente la misma cosa, atravesó distintas etapas que modificaron su fisonomía. La secuenciación de fases en lo que atañía a sus fines y, sobre todo, a la utilización de medios presenta el franquismo, según Guy Hermet, «como la última dictadura contrarrevolucionaria de orientación tradicionalista, y como el primero de los regímenes autoritarios tecnocráticos»[129]. Amando de Miguel lo divide en ciclos económicos de entre siete y ocho años distribuidos a su vez por etapas y fases[130] como se aprecia en el Apéndice I.

[128] Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco. Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 10. En línea paralela a la apuntada por los autores se van incorporando otros trabajos que sobre un corpus documental reconstruyen aconteceres cotidianos de personajes y hechos reales, combinando con rigor fabulación y crónica, como el de Juan Eslava Galán, *Los años del miedo*, Madrid, Planeta, 2008.

[129] Guy Hermet, «La España de Franco: formas cambiantes de una situación autoritaria», en AA. VV., *Ideología y sociedad en la España contemporánea. Por un análisis del franquismo*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, pp. 104-105.

[130] Amando de Miguel, «En tiempos de Franco», *Muy Historia*, 3, p. 7, enero-febrero 2006.

En la primera fase, autártica, de 1939 a 1953[131], los poderes fácticos se pusieron manos a la obra para edificar un régimen que, pese a que en sus primeros años utilizaba la calificación de totalitario, era estrictamente «en términos politológicos […] un régimen autoritario semipluralista»[132], el cual «en una escala de fascistización estaría, en los años cuarenta, entre el polo superior italiano y el inferior portugués»[133]. Durante su primera etapa ese semipluralismo, que alude a la presencia de las *familias* de poder, fue mucho más limitado a favor de una adopción de la plástica fascista al modo italiano y de un marcado carácter militar y personalista, encarnado en la figura del Caudillo. En cuanto a su contenido ideológico, la historiografía coincide en señalar que, a pesar de los esfuerzos falangistas, con Serrano Súñer al frente, por dotar de un corpus ideológico al régimen a imitación del fascismo de Mussolini y el nazismo alemán, Franco —y los grupos que sostenían el nuevo orden— asumieron el nacional-catolicismo como seña de identidad y a la Iglesia oficial que se autoproclamó defensora moral de esos valores que el régimen representaba y que justificaban su política represiva.

Como registra la historiografía, aún con la Segunda Guerra Mundial en marcha y favorable a Hitler, el primer paso que daría Franco para afianzar la versión española del fascismo fue aprovechar el momento del aislamiento y castigo de Inglaterra y el sometimiento al yugo nazi de Francia. Cruzó entonces la frontera para entrevistarse con el Führer en Hendaya el verano de 1940, para visitar a Mussolini en febrero del año siguiente y para enviar en junio los primeros contingentes de la División Azul a la estepa rusa. Tocaba la hora de subirse al carro de los eventuales vencedores, aprovechando de paso la oportunidad de golpear la barbarie asiático-comunista, al Stalin

[131] El mismo autor ya había hablado de una primera etapa que denominaba «la *Era azul* de predominio falangista y católico» que comprendía desde el 38 al 57 y se subdividía en tres periodos: etapa bélica (1938-1945), autarquía (1945-1951) y recuperación económica (1951-1957), (*Sociología del franquismo*, Barcelona, Euros, 1975, p. 41).
[132] Stanley G. Payne, art. cit.
[133] Javier Tusell, *La España de Franco. El poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*, Madrid, Historia 16, 1999, p. 45.

que había sido principal soporte armamentístico de la República. En el fondo, se trataba de prolongar el estado de guerra, el triunfo franquista; dar cobertura ideológica a la represión interior e insistir en la aniquilación del componente rojo judeo-masónico que llegó a convertirse en una auténtica obsesión para el dictador.

Los acontecimientos no transcurrieron por los derroteros que el Generalísimo hubiese deseado. Después de la victoria aliada, España sufrió, con Portugal, el aislamiento internacional de las potencias democráticas y el repudio de las Naciones Unidas en pago por su reciente pasado de alineamiento con el fascismo y por el presente Estado dictatorial. Con todo, lo común de las dictaduras ibéricas era que no presentaban el menor peligro para la estabilidad de la Europa democrática y, además, el antimarxismo acérrimo de sus líderes garantizaba tierras baldías para la semilla soviética. Esto era sin duda ventajoso en el nuevo contexto político internacional, puesto que Franco se autoerigía en *centinela de Occidente* durante lo que se conocería como los largos años de la Guerra Fría. Las democracias liberales sabían que la URSS era ahora su mayor amenaza, y en el tiempo que estuvo Franco aferrado al poder convenía mirar hacia el nuevo enemigo del Este, antes de arriesgarse a reponer a un gobierno republicano en el exilio que sería susceptible de inclinarse hacia los deseos del Gigante Rojo. De resultas, las esperanzas de los exiliados, algunos de ellos combatientes en el bando aliado, se esfumaron con la misma rapidez que las de aquellos monárquicos que verían perpetuarse en el poder a un militar advenedizo cuya mayor virtud fue la de arbitrar las familias de poder desde su Consejo de Ministros:

> Esta *división de trabajo*, o mejor, *cuotismo de poder*, representa el equilibrio ideológico múltiple que da su sello al franquismo. Dado que la conexión entre los distintos Departamentos es escasa y que el control de los medios de comunicación masiva es absoluto, cada sector ideológico cultiva con cierta exclusividad su respectiva parcela de poder, haciendo —por decirlo así— su *revolución* particular. El resultado total, como es

> lógico, no puede presentar más que una solución extremadamente defensora de los intereses de las clases burguesas[134].

Revisando el estado de la economía nacional, Ramón Tamames confirma que la fase de la más dura y estricta posguerra, comprendida entre 1939 y 1951 está «marcada por el signo de la autarquía, la inflación y el estancamiento»[135]. A la luz de los últimos datos estadísticos que ofrece el trabajo coordinado por Albert Carreras y Xavier Tafunell[136], el retroceso económico de la etapa, que sufre además la sequía más severa del siglo, se concreta en la escasez de productos de primera necesidad, el crecimiento galopante del coste de la vida, particularmente en la alimentación y el vestido, la bajada de las ventas agrarias, el racionamiento, el autoconsumo, la congelación de salarios, el aumento de los accidentes laborales, el comienzo de la emigración que se disparará a fines de los cincuenta y principio de los sesenta, la reducción del parque móvil, el incremento del empeño de alhajas y ropa en los montes de piedad o la profusión de enfermedades como la fiebre tifoidea, la neumonía, la tuberculosis y la disentería que se cebarán en la población infantil. Sintomático de la crisis es el descenso de la natalidad, pese a la política coercitiva de las leyes del 24 de enero de 1941 contra el aborto y la anticoncepción, que convierten al periodo en uno de los que presentan menor índice de natalidad de todo el siglo XX y uno de los mayores de mortandad infantil. Otras consecuencias palpables de la pobreza van a ser el aumento de una prostitución ejercida sobre todo desde la exclusión social y laboral de las mujeres vinculadas a un pasado republicano, la delincuencia de baja intensidad centrada en hurtos y pequeños robos en contraste con el gran estraperlista que amasó grandes fortunas a costa de las necesidades básicas de la población, y la profusión de mendigos. El panorama rural sufre la transformación del despoblamiento hacia las ciudades y el urbano la aparición e

[134] Amando de Miguel, *Sociología del franquismo*, op. cit., p. 51.
[135] Ramón Tamames, *La República. La Era de Franco*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 422.
[136] *Estadísticas históricas de España. Siglos XIX-XX*, Madrid, Fundación BBVA, 2005.

incremento de los cinturones de miseria. Por el contrario, los funcionarios civiles o militares o los que tenían proximidad política al régimen o algún mérito de guerra van a beneficiarse de ventajas del sistema de tipo laboral e incluso en la adquisición de viviendas de protección oficial.

En lo político, Tusell encuadra dos estadios previos al apogeo del franquismo de los cincuenta; dos periodos que coincidirán casi con exactitud con los dos ciclos económicos de la primera fase autártica señalados por Amando de Miguel. Entre 1939 y 1945, en el contexto de la guerra europea, el régimen experimenta una peculiar «tentación fascista e imperial y las luchas internas» que era la suma de la simpatía hacia Alemania e Italia y el enfrentamiento soterrado en la clase dirigente entre los militares, de tendencia monárquica, y los *camisas viejas* falangistas. Luego, hasta 1951 se da una etapa que el historiador denomina «supervivencia exterior e interior»[137] en la que Franco soporta habilidosamente la presión agobiante que ejercen las democracias vencedoras del nazismo[138].

Inevitablemente la reacción mayoritaria de la población en esta sociedad, de doble rasero, doble moral y altas dosis de contradicción, ante el mensaje conjunto de la represión política y la penuria económica «va a ser intentar dejar de lado los viejos deseos y proyectos y centrarse en las necesidades inaplazables e inmediatas»[139]. La más perentoria de ellas era la supervivencia individual y social, amenazada por la delación[140] y el hambre. El temor a ser represaliado vendría a utilizarse por el Nuevo Estado como argamasa de cohesión social del país. En consecuencia, la primera de las leyes no

[137] Javier Tusell, *La dictadura de Franco*, op. cit., pp. 251 *y* 253, respectivamente.
[138] Antonio Cazorla Sánchez coincide cronológicamente con Tusell en el ese estadio de afianzamiento del Movimiento Nacional, en *Las políticas de la victoria. La consolidación del Nuevo Estado franquista (1938-1953)*, Madrid, Marcial Pons, 2000.
[139] Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *op. cit.*, p. 57.
[140] «El miedo a la denuncia resultó en muchos casos obsesivo. Podían hacerse anónimamente y no requerían ningún fundamento, ni someterse al peso de la prueba. Bastaba con acusar a cualquiera de *masón* o de *rojo* para verse expulsado del trabajo o marginado en las relaciones sociales» (Alberto Reig Tapia, *Franco: el césar superlativo*, Madrid, Tecnos, 2005, p. 276).

escritas después del último parte de guerra del 1 de abril de 1939 fue la del silencio. Pero mayor temor que a la marginación social, al cautiverio o, en algunos casos, a la ejecución; era el miedo a la miseria que el español de a pie vivía como una verdadera angustia personal y colectiva. Este estado anímico de ansiedad bajo un Estado político de terror teñía los *años oscuros* como el luto consecuente de la guerra todavía teñía la remendada vestimenta de las clases populares. Solamente imbuida en este miedo atmosférico puede ser contemplada la realidad cotidiana del primer franquismo. En la psicología social del hombre y la mujer que en él vivieron la espada de Damocles pendía de la incertidumbre del sustentarse en el día a día de una autarquía que afectaba a todos los aspectos de la existencia. La miseria, cifrada en las tarjetas de abastecimiento —más conocidas como cartillas de racionamiento—, en el hambre o en la corrupción del estraperlo eran cuestiones no solo puramente económicas sino una forma de represión consciente o inconsciente sobre los vencidos, por ser ellos los que llevaron la peor parte. El estraperlo, además de demostrar la dependencia de la ilegalidad, corrobora el progresivo hundimiento moral de la población.

En efecto, el sentimiento imperante es el del miedo. Hemos apuntado el de la población a la acción correctiva del régimen, ese miedo *miserable*, también autárquico, que forzaba el ahorro material y el abandono de cualquier visión de futuro; miedo que definitivamente retrata la maestría de Carmen Martín Gaite:

> Prohibido mirar hacia atrás. La guerra había terminado. Se censuraba cualquier comentario que pusiera de manifiesto su huella, de por sí bien evidente, en tantas familias mutiladas, tantos suburbios miserables, pueblos arrasados, prisioneros abarrotando las cárceles, exilio, represalias y economía maltrecha. Una retórica mesiánica y triunfal, empeñada en minimizar las secuelas de aquella catástrofe, entonaba himnos al porvenir. Habían vencido los buenos. Había quedado redimido el país. Ahora, en la tarea de reconstruirlo moral y materialmente, teníamos que colaborar con orgullo todos los que quisiéramos merecer el nombre de españoles. Y para que esta tarea fuera eficaz, lo más importante era el ahorro, tanto de dinero como de energías:

> guardarlo todo, no desperdiciar, no exhibir, no gastar saliva en protestas ni críticas baldías, reservarse, tragar[141].

Pero es que el motivo por el que el Estado ejercía la violencia estaba en sus propios terrores al enemigo de fuera y de casa. En un primer momento, la represión ejercida oficialmente sobre todos los niveles de la sociedad buscaba tanto acabar con cualquier resquicio de disidencia interna como prolongar el *estado de guerra* en el nuevo contexto histórico; cuestiones ambas que consolidaban la esencia y presencia del régimen mismo. El proceso depurador, que conoce su auge en esos primeros años, supone una revisión detallada de la vida pública de los individuos que afecta a su comportamiento en la triple vertiente política, moral y religiosa; en donde las denuncias particulares y la retroactividad de las penas suscitaban una gran inseguridad e indefensión jurídicas[142]. Desde luego «el franquismo hasta el primer relevo generacional, que podemos situar en torno al año 1956, es un franquismo en el que las trincheras siguen todavía excavadas, en que es absolutamente impensable cualquier tipo de reconciliación, cualquier tipo de acuerdo y la represión sigue de forma implacable hasta mediados de los cincuenta»[143]. Ahora bien y por si fuera poco, como contrapeso a la depuración, se produce la promoción de los méritos de guerra y políticos que sustituían a los profesionales, lo que a corto y medio plazo causó una merma en la eficiencia administrativa de la dictadura.

La respuesta de la población al miedo fue diversa. Los grupos dominantes —Iglesia, Ejército, banca, grandes propietarios rurales y urbanos, algunos sectores de las clases medias, grupos sociales cuyos valores morales coincidían con el régimen— fueron los primeros interesados en la continuidad del Caudillo. Por el contrario, y a

[141] Carmen Martín Gaite, *op. cit*., p. 13.
[142] Según datos recientes se estima que entre el fin de la guerra y 1943 los prisioneros del bando republicano muertos por ejecución o enfermedades rondaron los 200.000, que en 1944 hubo casi 15.000 ejecuciones y 11.507 en 1945 (Ramón Tamames, *op. cit.*, pp. 321-323).
[143] Javier Pradera, «Una charla sobre la dictadura», *Babelia*, Madrid, 18 de noviembre de 2000, p. 6.

tenor de los informes del Departamento de Información e Investigación del Partido Único, existía un amplio rechazo de la población a sus dirigentes, si bien era esta una hostilidad de baja intensidad, solapada por la necesidad de sobrevivir en un orden de cosas que resultaba inamovible. A la división de España que, nunca como en esa coyuntura iba a ser ni una, ni grande, ni libre, hay que añadir la tampoco escrita ley del contraste en donde convivía la opulencia de unos pocos con la pobreza del resto, un arte evasivo y apolilladamente histórico con la censura más mordaz y arbitraria, una prostitución perseguida con laxitud con la oficialización de la *querida*, el papel cínico de la Iglesia oficial con el disfraz general de jovialidad de una sociedad sumida en el quietismo histórico. Son solo unos ejemplos que ilustran una población sumisa y silenciada por la violencia y la miseria, con una idiosincrasia cultural en donde a pesar de todo va a fraguarse —con un mérito rayano en lo heroico— una nueva poesía que sí puso a la literatura española a la altura de las circunstancias.

Por lo que respecta a lo cultural a partir de la primavera del 39, «el Nuevo Estado debía rehacer la vida intelectual y, a juzgar por las proclamas de la época, desde un punto de vista unitario»[144]. El hispanista Michael Richards, respaldado por una nutrida documentación describe los años oscuros como los que pasaron a los anales de la historia como los de la autosuficiencia política y económica y la regeneración social basada en la eliminación de las disidencias y la represión sistemática y selectiva y en el ideario fascista de la purificación del ser hispano. Y llega a la conclusión de que el elemento cohesionador fue una violencia emanada incluso desde el ámbito cultural, desde una particular interpretación y manipulación del pasado imperialista español:

> La vida cotidiana fue modelada por una serie de formas de represión caracterizadas por una fuerte carga cultural, que ya fueron impuestas durante la propia guerra. El periodo

[144] Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Literatura y sociedad en la España de Franco*, Madrid, Prensa Española, 1976, p. 31.

> comprendido entre 1936 y 1945 fue testigo de una brutal represión, asociada a una rápida reclamación del poder por parte de las élites sociales. Dichas élites no dudaron en respaldar la violencia y se caracterizaban por tener una determinada visión del futuro, que, eso sí, venía a reciclar en gran medida el pasado[145].

El proyecto represivo de instauración del régimen para Elías Díaz y Ricardo de la Cierva se desarrolla entre 1939 y 1945, coincidiendo respectivamente con el fin de la Guerra Civil y el de la Segunda Guerra Mundial, y se resume en la evolución de la ruptura de la vida intelectual española hasta el declive de la cultura imperial totalitaria. Afirma Díaz que desde muy pronto el pensamiento oficial quiebra «toda comunicación con la cultura europea de raíz liberal, así como con muy amplios sectores de la filosofía y la ciencia que en aquellos años se hacía en Europa»[146], para dejarlo todo en manos de la ortodoxia religiosa y la absoluta uniformidad política. La proclama, para De la Cierva era patente, «por declaración oficial del epónimo de la *era*, la Cruzada se había hecho contra la Enciclopedia [...]. La Enciclopedia era [...] Europa; [...] por eso el antieuropeísmo [...] formó parte siempre de los ingredientes ideológicos-culturales del régimen de Franco»[147], lo que significaba dar en la línea de flotación del espíritu aperturista que caracterizó a la generación del 98[148].

Varios fueron los frentes nacionales abiertos en la batalla de la aculturación de las masas. Desde la Vicesecretaría de Educación Popular, el organismo más estable de control y manipulación de la información, se va a impulsar una actuación propagandística autoritaria de manos de su titular, Gabriel Arias Salgado, integrista clerical reaccionario y de su segundo, Juan Aparicio, Director General de Prensa,

---

[145] Michael Richards, *Un tiempo de silencio. La Guerra Civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 7.
[146] Elías Díaz, *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1983, p. 23.
[147] Ricardo de la Cierva, *Historia del Franquismo. Orígenes y configuración (1939-1945)*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 372. Habría que añadir que, conjuntamente con el antieuropeísmo, la idiosincrasia del régimen se compuso de un rechazo de las peculiaridades regionales que quisieran ir más allá del mero folclorismo: «el aspecto quizá más triste de aquella etapa fue la aplicación cultural negativa de un concepto simplificador en el delicado terreno de las culturas y las lenguas regionales» (p. 378).
[148] José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 44 y ss.

procedente del viejo radicalismo jonsista. La labor de ambos se desarrolla entre 1941 y 1945 y entre 1951 y 1962[149]. La Vicesecretaría controlaba la Delegación Nacional de Prensa del que a su vez dependían organismos autónomos como el Instituto Nacional del Libro Español, la Editora Nacional, Radio Nacional y las emisoras del Movimiento, el Noticiario Documental NO-DO y diversas actividades teatrales, cinematográficas y editoriales. La amplitud del campo de influencia se fortalece con la acción de la censura en los medios de comunicación de masas, sobre una prensa subdesarrollada, provincianista, de tirada reducida y mala difusión y sobre una radio, mimada desde el primer momento del golpe militar, como vehículo efectivo de transmisión de valores autoritarios, de adoctrinamiento doméstico y de una realidad de virtual y aquiescente conformismo.

El encuadramiento cultural también se apoyaba en las funciones de la Organización Sindical dependiente del Ministerio de Trabajo, dominado desde 1947 a 1957 por el viejo discípulo de Onésimo Redondo, José Antonio Girón de Velasco. La socialización política oficial de la mujer española venía regida por el tradicionalismo ultraconservador de la Iglesia, Acción Católica y la Sección Femenina de la FET y las JONS. La formación social juvenil pretende ser asumida a partir de los falangistas Frente de Juventudes y Sindicato Español Universitario, SEU, que desde 1943 va a ser de obligatoria afiliación para todos los estudiantes de la enseñanza superior. No obstante, la política de socialización juvenil fracasa a causa de las insalvables contradicciones entre una demagogia que propone cambio social y una realidad profundamente conservadora.

El espíritu cultural que el franquismo toma como suyo procede de la exhumación de los valores más arcaicos del tradicionalismo histórico. Muestra de ello

[149] En el periodo intermedio el organismo pasará a depender directamente del ministro de Educación Nacional, el también integrista católico José Ibáñez Martín.

es el decreto-ley por el que se constituía el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que recogía el propósito de reconducir el trabajo científico mediante la restauración de lo que se entendía como la clásica y cristiana unidad de las ciencias destruida en el siglo XVIII. Se lograba así barrer hasta los cimientos el modelo laico republicano que tenía su más alto exponente en la Institución Libre de Enseñanza, que a los ojos de los primeros ideólogos del régimen había sido un contubernio judeo-masónico para minar la grandeza de España.

Ni el método autodidacta de los maestros noventayochistas, necesario y fructífero en la precariedad finisecular por su acción intelectual y artísticamente descongestiva, ni sus principios de voluntad personal y vitalismo krausista eran útiles en los nuevos tiempos, pese a que la Guerra Civil nos dejara una España más precaria aún que la que perdió Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Los planteamientos del 98 implicaban la libertad y el margen de maniobra que, dentro del panorama de la bulliciosa vida cultural del primer cuarto del siglo pasado, se habían ido ensanchando y reclamaban un espacio propio y una contribución de lo español en la realidad europea. Era viejo deseo unamuniano de españolizar Europa, que pasaba por hacer permeables los Pirineos. Este ambiente regeneracionista explica en gran medida algunos fenómenos culturales del primer cuarto de siglo, como los planteamientos autóctonos en la vanguardia —sea profunda españolización del surrealismo, sea gestación de movimientos genuinos como el ultraísmo—, la influencia de la literatura extranjera en la poesía del 27 o las raíces germanas del novecentismo orteguiano. Por el contrario, en su programa de rescribir la historia, la dictadura obviamente no podía dejar resquicio a la disidencia política ni a la divergencia en la conformación cultural de un espíritu nacionalista. Se decidió explícitamente promover una particular contrarreforma cuya literatura debería

converger hacia un pensamiento e interpretación unívocos y centrípetos del mundo y de su tiempo.

Desde luego, la autarquía cultural dirigida por los grupos de poder encajaba plenamente con un empeño no ya de integrar lo español en el universo cultural europeo, recuperando el tiempo histórico perdido, sino con la negativa a que entraran en suelo patrio los aires nocivos del Viejo Continente. En el ideario totalitario, paternalista, simplista y maniqueo, la situación actual del país era fruto de una Cruzada salvadora que había arrancado el país de las garras de la *anti-España* republicana judeo-masónica y marxista y que la mantenía fiel a su esencia católica tradicional. Si algo importaba del exterior era la bendición del Vaticano, que llegó muy pronto a reafirmar los móviles del Alzamiento y alentar la Nueva España. La madre patria sobre los hombros del Estado, la Iglesia y el Ejército podía apañárselas ella sola para mantener un lugar privilegiado, no ya en los cauces de la Historia, que poco importaba, sino ante los ojos de Dios. La transmisión de estos valores a toda la sociedad era un deber y una tarea crucial que se encomendaba a la Educación.

En efecto, la traducción práctica del pensamiento educativo aparece en la escuela franquista como eje socializador y de aculturamiento de las masas. El nuevo modelo de educación puso en marcha una escuela de acuerdo con la moral y dogma católicos, con obligatoriedad de enseñanza de la religión, con derecho de la Iglesia a inspeccionar los centros docentes, con eliminación de la coeducación de niños y niñas —que había practicado la República— y con doble vía de bachillerato —para ricos— y escuelas comunes —para pobres—. En pro de un fortalecimiento de la salud y longevidad del régimen, el clero oficial se encaminó resueltamente a regular el control de la educación y la cultura, por ser estos los instrumentos más poderosos y efectivos del adoctrinamiento de las futuras generaciones en los valores ideológicos—calcados

del catolicismo ultraconservador— del nuevo orden. Todo respondía a la visión de la escuela como una forma de autolegitimarse mediante la manipulación cultural y conformar así una mentalidad, un carácter y una forma de ser español *auténtica* acorde con el pensamiento unitario franquista. De resultas, los niños y jóvenes de la inmediata posguerra tuvieron que crecer inevitablemente bajo la más completa autarquía económica, política, pero también intelectual y cultural. La función más relevante que el régimen asignaba a la escuela era contribuir a la dominación y a la reproducción social de los valores propios del conjunto de fuerzas vencedoras de la Guerra Civil. En este sentido, Gregorio Cámara Villar cita los instrumentos designados para lograr el objetivo: «la enseñanza religiosa, donde la religión hay que entenderla militante y ultracatólica; la patriótica, la fascistoide y maniquea, de vagas ensoñaciones imperiales; y la cívica, sentimentaloide y ultraconservadora. Todas ellas, por supuesto, *more hispanico* entendidas, simbólicamente entrelazadas y dirigidas a la misma finalidad»[150].

Como parte sustancial del ideario dictatorial, la política educativa se aplicó por reacción al modelo republicano, en cuyo quinquenio se impulsó una reforma educativa basada en la implantación de una moral laica —fruto de la separación entre Estado e Iglesia—, la extensión del sistema educativo a las clases desfavorecidas, la instauración de la escuela unificada —traducción del ideal de escuela democrática— que promocionaba la creación de una élite intelectual en el país y la movilidad social al basarse en las capacidades y el mérito y no en la posición de clase. El republicanismo aspiró siempre a descentralizar el aparato estatal educativo, a la autonomía e independencia entre cultura y poder político y, por último, a consolidar una metodología pedagógica que formara ciudadanos para una activa participación social, racionalista, respetuosa con el pluralismo ideológico y desprovista de autoritarismo. Por

[150] Gregorio Cámara Villar, «Prólogo» a Andrés Sopeña Monsalve, *El florido pensil. Memoria de la escuela nacionalcatólica*, Barcelona, Roca Editorial, 2005, p. 13.

consiguiente, frente a una misma corriente, la que sintetizaba el planteamiento liberal progresista encarnado en la ILE y el ideario socialista, la tendencia confesional del franquismo erradicó la organización republicana del sistema educativo e instauró una formación de súbditos resignados con el orden y la jerarquía social y leales a los poderes tradicionales de la monarquía y la Iglesia. La rápida y definitiva reacción que se produjo contra la reforma de la República al comienzo de la Guerra Civil demuestra la importancia que tuvo el enfrentamiento durante el mismo quinquenio, así como la formación posterior de un aparato educativo inverso en el cual la Iglesia iría a copar las mayores cotas de poder e influencia. El debate decimonónico entre ortodoxia católica y laicismo, cuyo reflejo literario puede encontrarse como una constante en la novela galdosiana, mantuvo las espadas en alto hasta los prolegómenos de la guerra y se resolvió después de esta a favor del poder eclesial que daba contenido, cuerpo doctrinario y justificación a un régimen que poco a poco se iba desfascistizando y arrinconando a Falange.

Por la misma razón, la victoria dio entonces carta blanca a la purga de enseñantes desde las aulas rurales hasta las cátedras universitarias, en una operación que prolongaba el modelo educativo del siglo anterior y que ya durante la guerra fue una preocupación prioritaria de los sublevados:

> Vuelve la tradición: quiere decirse que vuelve la escuela española de nuestros siglos mejores, asentada en la Parroquia y la familia y adornada con las virtudes nacionales de la disciplina, jerarquía, misión y hermandad […]. Frente al naturalismo político, nosotros colocamos la espiritualidad católica; frente al mentido respeto a la conciencia del niño, nosotros afirmamos la necesidad del dogma; frente al rousseanismo del hombre, nosotros proclamamos la caída de nuestro pecado original; frente a la felicidad ofrecida en su escuela con los goces materiales, nosotros predicamos la necesaria derrota de las pasiones humanas y la temporalidad de los bienes terrenos; frente al concepto darwinista, oponemos la existencia de un alma infundida en nuestro ser con destellos divinos; finalmente, frente a las teorías de un racionalismo pagano, nosotros afirmamos la existencia de la fe, de la revelación y la sabiduría de un Dios […]. Todas

> estas diferencias justifican la contrarrevolución que España necesita en el orden pedagógico[151].

> La España que renace a su auténtico ser cultural, a su vocación de misión y de ejemplaridad, a su tensión militante y heroica, podrá contar para su juventud con este sistema activo y eficaz de cultura docente que ha de templar las almas de los españoles con aquellas virtudes de nuestros grandes capitanes y políticos del Siglo de Oro, formados en la teología católica de Trento, en las Humanidades renacentistas y en los triunfos guerreros por tierra y por mar en defensa y expansión de la Hispanidad[152].

Según la mentalidad oficial, la refundación de la sociedad española debía realizarse sobre las perdidas esencias del ideal tradicional de la Hispanidad y basarse decididamente en la exhumación histórica de la España Imperial. El primer caballo de batalla estaba en la acción cultural y en la diligente y efectiva traducción docente que se hace desde el catolicismo más conservador, porque era necesario improvisar el futuro sobre un pasado de grandeza y modernizar la Cruzada. Bajo esta justificación moral y la restaurada connivencia Estado-clero, el autoritarismo se agencia el control académico. Sus primeras actuaciones de relieve son la Ley de Ordenación Universitaria de 1943, que crea la asignatura obligatoria de Religión en todos los cursos, el impulso de los Colegios Mayores en contra del modelo británico-laico desarrollado por la Institución Libre de Enseñanza y la incorporación forzosa de los estudiantes al SEU.

A costa de su vocación revolucionaria, el falangismo marginado repliega su influencia hacia el ámbito universitario, y el matrimonio Patria e Iglesia se consuma en las aulas primarias y secundarias bajo la efigie del catolicismo reaccionario de Marcelino Menéndez y Pelayo. Ibáñez Martín, ministro de Educación Nacional de 1939 a 1951, cercano a ACNP y al Opus Dei, encabeza el regreso de la escuela hacia los valores del último tercio del siglo XIX. El sistema se caracterizó a partir de entonces por

[151] Romualdo de Toledo, *Prólogo* a Alfonso Iniesta, *Garra marxista en la infancia*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1939. *Apud* Gregorio Cámara Villar, *Nacional-catolicismo y escuela. La socialización política del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Hesperia, 1984, p. 57.

[152] «Preámbulo» a La ley de 20 de septiembre de 1938 que implantó el nuevo Plan de Estudios de Enseñanza Primaria y Media, en Fundación FOESSA, *Informe sociológico sobre la situación social de España, 1970*, Madrid, Euramérica, 1970, p. 839.

una creciente privatización, una profunda desconexión entre los diferentes niveles educativos y el uso promocional exclusivista de la burguesía en las enseñanzas medias. La Ley de Educación Primaria del 17 de julio de 1945, analizada con detalle por Cámara Villar, sentaba las bases del pacto que esboza el ministro en la defensa del Proyecto en las Cortes:

> La enseñanza de la religión en la escuela, la necesaria formación religiosa del maestro, el espíritu cristiano inspirando todas las disciplinas, la Iglesia vigilando e inspeccionando toda la función docente, de todos los centros públicos y privados en cuanto tiene relación con la fe y las costumbres, la perfecta inteligencia del maestro con el párroco en la acción apostólica escolar, la ayuda económica del Estado a todas las escuelas de la Iglesia en que se dé enseñanza gratuita, son, entre otros aspectos, prueba concluyente de que los principios no se enuncian de manera vana, y de que la Iglesia se ve asistida en el ejercicio de su sagrado derecho por la colaboración de un Estado católico, que espera su propia firmeza y prosperidad del carácter cristiano de sus súbditos, educados en la salvadora doctrina de Jesús, bajo cuya advocación, como maestro y modelo de educadores, se ha colocado la escuela primaria española[153].

Los pedagogos integristas tomaron plaza en la enseñanza pertrechos de una metodología basada en el dogmatismo, el memorismo, el individualismo y el principio de autoridad. Se quiso arraigar un nacionalismo exacerbado, una identificación de lo nacional con lo católico, una visión armónica de la sociedad bajo el manto protector paternalista del Caudillo y un rechazo tajante a las ideologías del librepensamiento que dimanaba de la escuela republicana. De hecho, la primera actuación del nuevo sistema educativo fue en contra de esos vestigios en las carnes de los enseñantes. Nos referimos a la purga de unos 16.000 profesores sancionados y en algunos casos fusilados, que entregó mayoritariamente a una ingente caterva de intelectuales mediocres y adeptos al poder puestos clave de la cultura antes ocupados por ilustres predecesores en el exilio o represaliados. Aunque es difícil de calcular con exactitud, no debe extrañar que el exilio fuera el destino de la mayoría de la intelectualidad española:

[153] *Apud* Gregorio Cámara Villar, *Nacional-catolicismo y escuela. La socialización política del franquismo (1936-1951)*, op. cit., p. 250.

> Los nombres mayores de la vida intelectual se mantuvieron leales a la República. Es lo que cabía esperar de sus trayectorias y biografías [...]. El entorno reaccionario, en cambio, estaba muy huérfano de patrones intelectuales de primera fila. En los primeros meses de guerra, y hasta 1937, no hubo modo de sumar escritores de renombre a la sublevación. Bueno, de sumarlos sí, pero no de mantenerlos, como sucedió con Unamuno, que se adhirió al alzamiento en declaraciones públicas y se despegó sin dudas y con una valentía de vieja estirpe[154].

Ricardo de la Cierva recoge que la educación del Estado se sustentaba a duras penas con un presupuesto del 6.4% del total —seis veces menor que el dedicado a los gastos militares— y adolecía de una sensible reducción del ritmo de alfabetización; y eso que la enseñanza ciertamente que se iba reconstruyendo con mayor celeridad que la economía nacional. En ello tuvo que ver que la depuración de los maestros se basó sobre todo en traslados. A todo hay que sumar en enseñanzas medias un incremento del alumnado con la reapertura de colegios religiosos clausurados durante la República y un aumento paralelo del número de universitarios[155].

En la reanudación de la vida de las instituciones culturales se reabre la Real Academia Española sin privar de medalla a ningún académico, incluso a los discrepantes del nuevo Estado. En 1940 se elevan a rango de Escuelas Superiores de Bellas Artes las antiguas especiales de Madrid y Valencia y se crean las de Barcelona y Sevilla. A pesar de que el Ateneo de Madrid es tomado por la Falange para convertirlo en aula de transmisión de propaganda y doctrina, continúa manteniendo alguna que otra actividad que realmente merecía la pena en medio de la atonía general. Desde el Instituto de Estudios Políticos se promueven las revistas *El español*, *La Estafeta Literaria* o *Fantasía*, así como la Escuela Oficial de Periodismo abierta en 1942.

[154] Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 50.
[155] Los datos y las estadísticas al respecto pueden consultarse en Ricardo de la Cierva, *op. cit.*, pp. 363-368.

La eficacia de la censura fue responsabilidad de los hombres de Acción Católica y del Opus Dei. Pero bajo cualquier tipo de rectores, el control cultural, ejercido mediante un pertinaz y casi siempre irracional ejercicio de la censura previa decretada en la Ley de Prensa de 1938, fue incontestable. Se sostuvo sobre tres criterios casi institucionalizados: «el improvisado por los responsables inmediatos de su ejecución, el sugerido —directa o indirectamente— por la presión de la Iglesia y el manifestado raras veces de forma expresa, pero con una contundencia capaz de impedir cualquier veleidad, por algunos mandos militares y por el propio Jefe de Estado»[156]. Además, la se extendió sistemáticamente por el engranaje del régimen, de modo que, como señala Vizcaíno Casas, «todo organismo con un mínimo de jurisdicción de mando se monta su propia censura»[157].

Naturalmente, palabras como europeísmo, regeneracionismo o krausismo quedaron relegadas al diccionario del olvido. El pasado histórico se manipuló de tal manera que apartados completos de disciplinas como la Historia, la Filosofía y la Literatura desaparecieron en nombre del catolicismo. En su programa de rescribir la memoria de España no se dejó resquicio a cualquier forma de disidencia o abstención en la conformación cultural del Espíritu Nacional. Se estaba implantando una particular contrarreforma y la literatura debía orientarse hacia el pensamiento e interpretación católicos del mundo. Si en comparación con los fascismos italiano y alemán el régimen de Franco se caracterizaba por la inexistencia de un ideario político revolucionario que dirigiera su brazo militar, el vacío doctrinario pronto lo iba a llenar un catolicismo ultraconservador que servía de argamasa y superestructura ideológica del sistema que se instauraba desde el sistema educativo:

[156] *Ibid.*, p. 373.
[157] Fernando Vizcaíno Casas, *La España de posguerra (1939-1953)*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 122.

> […] la religión católica y la Iglesia en la tradición española: imbricación de ésta con la fracción dominante (oligarquía terrateniente) del bloque de clases económicamente dominante del cual fue la instancia racionalizadora de su ideología por excelencia; el reformismo laico y anticlerical de la República exacerbador de identificaciones emocionales radicales de las fuerzas políticas de derecha con la *defensa de la religión* y de la *sustancia católica* de España; ausencia de una doctrina política alternativa común que aglutinara, sin fricciones, a estas fuerzas, etc...; son éstos, pues, algunos de los factores más evidentemente determinantes de que el catolicismo se constituyera en uno de los polos ideológicos centrales y nucleares del resto de los elementos aportados en la condensación de la elaboración ideológica resultante que prestaría legitimización al *Alzamiento* y que engranaría después en los diversos aparatos e instituciones divulgadoras de la ideología[158].

Por otro lado, se tendió oficialmente una virtualísima línea truncada de menendezpelayismo con un intento de entronque multisecular con las lecturas más reaccionarias de los siglos XVIII y XIX. Las doctrinas teológicas del Siglo de Oro, los pensamientos de Balmes, Donoso Cortés, León XIII, Vázquez de Mella o Maeztu fueron asumidos, sobrevalorados y extendidos por un integrismo religioso que abanderaban en la cultura nombres como los de Pemartín, Vegas Latapié, Sáinz Rodríguez, Pemán, Eugenio Montes, Jorge Vigón, Aunós o González Oliveros.

Ramón Tamames, con respecto a la filosofía en curso de estos tiempos, habla de una «fase que podríamos llamar del *Neotomismo español*, va desde 1939 a 1951, y del cual fue artífice máximo Ibáñez Martín en su larguísima permanencia en el ministerio de educación». El neotomismo se caracterizó por rescatar los valores filosóficos españoles más integristas de Donoso Cortés, Balmes o Menéndez Pelayo. Con esto, «el marxismo, el existencialismo y otras corrientes de pensamiento pasaron a considerarse heterodoxas en lo religioso y reprobables en lo político y si se mencionaban en los libros de texto era, casi siempre, con la única finalidad de *demostrar su falsedad*»[159]. Se crea por Ley del 24 de noviembre de 1939 el Consejo Superior de Investigaciones

[158] Gregorio Cámara Villar, *Nacional-catolicismo y escuela. La socialización política del Franquismo (1936-1951)*, op. cit., p. 42.
[159] Ramón Tamames, *op. cit.*, pp. 578-579 y 579, respectivamente.

Científicas con un espíritu mezcla entre confesionalismo y nacionalpatriotismo[160], que Rafael Calvo Serrer definía en 1951 como «un catolicismo que emprende la tarea de recristianizar su cultura»[161]. En filosofía sólo es oficialmente admisible el catolicismo de Zubiri, Zaragüeta o Eugenio d´Ors.

Avalados por estos datos al alcance de todos y con la actual perspectiva histórica, queda manifiesta con una claridad de la que antes no podía gozarse la certeza de que el periodo franquista no supuso un paréntesis cultural y de que los cambios en la fisonomía del régimen, además de promoverlos la dinámica política internacional, fueron suscitados también por hombres que provenían de la misma oficialidad cultural. De lo primero nos ocuparemos más adelante; de lo segundo damos cuenta a partir de la descripción de las discrepancias internas entre el sector que llamaría Dionisio Ridruejo «integrista en su doble connotación religiosa y nacional» y el del que para quienes la «vida cultural tenía valor propio»[162]; dicho con otras palabras, entre los *excluyentes* y los *comprensivos*[163].

No hay que perder de vista que la supervivencia intelectual solo parecía posible a costa de las creencias personales o la asunción de los valores nacional-católicos, sin embargo, en este medio surgieron nombres relevantes cuya formación se debe mayoritariamente a maestros en el exilio de los que siguen bebiendo. Entre las filas del régimen, aunque minoritarios, existen también unos componentes de catolicismo moderado y crítico y cierto progresismo burgués. De ellos aparecerá un grupo de

[160] Se lee en dicha decisión que su principal propósito debía de ser «el restablecimiento necesario de la unidad cristiana y básica de las ciencias, destruida en el siglo XVIII [...]. Hay que imponer en suma, con ayuda de la cultura, las ideas esenciales que han inspirado a nuestro glorioso Movimiento, en la que se hallan reunidas las lecciones más puras de la tradición universal y católica con exigencias de nuestra época».

[161] *Apud* Ramón Tamames, *op. cit.*, p. 581.

[162] Dionisio Ridruejo, «La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra», *Triunfo*, 507, número extraordinario dedicado a *La cultura en la España del siglo XX*, 17 de junio de 1972, pp. 71-72.

[163] Bajo el título de «Excluyentes y comprensivos» Ridruejo publicó un artículo en el primer número de *Revista*, el 17 de abril de 1952. En *Casi unas memorias* (Barcelona, Planeta, 1976, pp. 301-303) se recoge con un añadido de siete párrafos iniciales. La argumentación general del texto aboga por el rescate *comprensivo* de la disidencia literaria, quitándole hierro a los males que los *excluyentes* le achacan.

desengañados del franquismo autoritario personalista que primó desde sus comienzos a los elementos más radicales y menos sensibles a los valores de la cultura. Inspirada en el precepto artístico mistificado de José Antonio Primo de Rivera, la juventud de esa Falange *asuntiva*, que llamaba Pedro Laín Entralgo en sus memorias[164], era también la de Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gonzalo Torrente Ballester; la de un compromiso más difuso con el partido pero también adscrito de Camilo José Cela, Leopoldo Panero, Pedro Mourlane Michelena, Eugenio d´Ors, Eugenio Montes, José María Alfaro, Luys Santa Marina o Ernesto Giménez Caballero.

Hubo entonces una Falange *excepcional* que hacía carrera universitaria y publicaba revistas opuesta a la Falange ordinaria, antiintelectualista por definición, que sufrió el desengaño de la escenografía hueca de una dictadura incipiente a cuya instauración habían contribuido con riesgo de la propia vida. Habrían querido reorientar el destino del país con soluciones radicales como la nacionalización o sindicalización del crédito o la reforma del sistema burgués de la propiedad, pero se encontraron con el desasosiego y el rechazo de plano de otras facciones dominantes del poder.

Es ese ambiente en donde se toma conciencia de la necesidad de salvar todo lo recuperable para el fortalecimiento de la integridad cultural y literaria del país. Todavía más, como señala Mainer, «correspondió a Falange la reapertura de la vida intelectual madrileña con posterioridad a 1939»[165]. Así, bajo este signo y heredera de otra revista, *Jerarquía*, publicada en plena guerra, nace *Escorial* en 1940, «que se convirtió muy pronto en el perdido hogar de una literatura y en el punto de cita en que un público, minoritario pero importante, pudo al fin reconocer la herencia de las revistas culturales

[164] Pedro Laín Entralgo, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
[165] José Carlos Mainer, *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971, p. 47.

de anteguerra»[166]. Al año siguiente, con un contenido distinto pero de parecida orientación hacia la corrección de la política cultural comenzó a tirarse la *Revista de estudios políticos*. Como contrapeso, el sector tradicional se posiciona explícitamente en la posturas política y doctrinal de la filosofía de la contrarrevolución, desde el CSIC y su revista *Arbor*.

Lejos de figurarnos una armónica actuación de los resortes del control, la realidad era que existían tensiones intestinas entre diferentes grupos que pugnaban por decidir el gobierno de la maquinaria cultural desde varios centros de influencia: la vigilancia e intervención directa coordinada por Luis Carrero Blanco; el frente exfascista, neoliberal y aperturista de Serrano Súñer que contaba con el dominio de la *Revista de estudios políticos* y *Escorial*; el grupo cultural de la Falange franquista dirigida por José Luis de Arrese y que integraba a Arias Salgado, Juan Aparicio y José María Alfaro Polanco, abogando por cierto escapismo aséptico y apolítico en pro de una actividad literaria digna; el grupo neointegrista y westfaliano centrado en la revista *Arbor*, animado por el Opus Dei de Rafael Calvo Serer y Florentino Pérez Embid y que se constituía en enemigo acérrimo del neoliberalismo que representaba la *anti-España*; el grupo católico tradicional heredero de CEDA y emparentado con Acción católica y la ACNP, que estuvo siempre mimado por el régimen e influía en el Ministerio de Educación encargándose entre otros menesteres de la censura desde 1945, y cuya base era la Editorial Católica que consiguió formar la *Biblioteca de autores cristianos*; el grupo de centro-derecha catalán alrededor de la revista *Destino*; y por último, una confusa oposición al régimen gestada en la Universidad, en ciertos medios católicos y en las actividades de una parte de la juventud intelectual y literaria. El campo de batalla y los órganos operativos de todas estas facciones radicaron en las desiguales parcelas

[166] *Ibid.*, p. 53. Componían este núcleo de intelectuales Ridruejo, Laín, Tovar, Rosales, Leopoldo Panero y Vivanco, entre otros.

institucionales a las que tuvieron acceso y en las publicaciones que lanzaron para portar sus voces. Las revistas desempeñaron en ello un papel decisivo, como veremos más adelante.

Frente a este dirigismo oficial disputado por las diversas facciones del régimen, Carmelo Viñas y Mey en un breve artículo pone en evidencia los defectos de la vida cultural española centrados en las falsas direcciones de la producción editorial de la posguerra, en la escasez de libros auténticamente creadores, en el corte con la cultura exterior y en la inflación de conferencias y exhibiciones pedantes, descritas como «monólogos tristes ante auditorios mudos»[167].

Ya fuera por la debilidad de los cimientos culturales del franquismo —cuyo síntoma más grave era su constante cuestionamiento desde dentro y fuera del mismo—, como porque era imposible para la sensibilidad intelectual pasar por alto el legado de la Edad de Plata republicana, en pleno aislamiento internacional, entre 1945 y 1951, se desarrolló un proceso de reconstrucción de la razón y recuperación del pensamiento liberal de anteguerra.

Un tímido aperturismo en este periodo y siempre desde el falangismo liberal incitó a tender lazos con los consagrados de preguerra aún vivos: Benavente, Azorín, Baroja Marañón, Ramón Pérez de Ayala o Ramón Gómez de la Serna, así como con los desparecidos Unamuno, Valle Inclán, Lorca o Machado. El orden de la rehabilitación fue relativamente riguroso: primero Costa y los costistas, la generación del 98, Ortega y los orteguianos, los krausistas e institucionalistas, y por último políticos republicanos y socialistas democráticos. En el interior aparecieron las revistas *Ínsula* (1946) e *Índice* (1949) y en el exilio *Las Españas* (México, 1946) y *Realidad. Revista de Ideas* (Argentina, 1947). Continuaba ocupándose de la cultura hispánica el *Bulletin of Spanish*

[167] Carmelo Viñas y Mey, «Glosa al movimiento intelectual de España», *Escorial*, 2 de abril de 1941, p. 136.

Studies, el francés *Bulletin Hispanique* y el norteamericano *Hispanic Review e Hispania*. Para la filosofía regresó Ortega en 1945, que tres años más tarde fundó con Julián Marías el Instituto de Humanidades. Ortega y Zubiri sobresalían como los dos puntos de referencia del pensamiento filosófico que se hacía en la España de entonces, si bien es indispensable destacar la labor de Ferrater Mora, Zambrano, y José Gaos.

En el campo de las ciencias sociales, el Instituto de estudios políticos y su *Revista de estudios políticos* fue asentando las bases de una verdadera sociología científica española que intentaba hacer suyos los métodos de estudio europeos. Debido a los intentos de oxigenar la vida cultural del país, el osado espíritu liberal conciliador no tardó en chocar contra el empecinamiento tradicionalista autoritario a la hora de reformular la historia de la nación bajo la luz de los últimos acontecimientos. La personalización máxima de ambas posturas se localizó en Laín Entralgo y Calvo Serer[168].

La tesis que sostenía Laín es que su generación había sido signada por la sangre y la fragmentación. Nietos de los hombres del 98, el español salido de la Guerra Civil debía forzosamente buscar la síntesis con el pasado y la reconciliación con el presente, así «en cuanto españoles pensamos que todo lo intelectualmente valioso de la historia de España, hiciéranlo católicos o librepensadores, es parte de nuestro patrimonio»[169]. El catolicismo que subyace en la concepción española del mundo, lejos de ser un martillo de herejes tendría que concebirse como camino y proyecto común en la construcción nacional. Pensaba que urgía una imprescindible discrepancia para la consumación de un proyecto común de vida social en el que cupieran todos los españoles, en contra de un pensamiento monolítico y unilateral, caduco ya antes de nacer, que no hacía otra cosa

[168] Pruebas de la obsesión congénita de definir el verdadero ser histórico de España y lo español fueron las publicaciones del tomo I de la *Historia de España* (1947), dirigida por Menéndez Pidal, *España en su historia. Cristianos moros y judíos* (1948) de Américo Castro, *Antonio Pérez* (1948) de Gregorio Marañón y *El hidalgo y el honor* (1948) de Alfonso García Valdecasas.
[169] Pedro Laín Entralgo, *España como problema* Madrid, Aguilar, vol. II, 1956, p. 435.

que aislar todavía más a España de los derroteros históricos por los que comenzaba a discurrir una Europa libre. En cambio, Calvo Serer hablaba en términos de «homogeneidad [y] eliminación de las discrepancias»[170] desde un antiliberalismo reaccionario que recuenta los problemas de España tales como la educación nacional, la institucionalización tradicional del Estado, el infradesarrollo científico y tecnológico y las dificultades en la convivencia internacional, y que, según sus planteamientos, serían subsanados exhumando la efigie de Marcelino Menéndez Pelayo. Por esta vía Florentino Pérez Embid llegaría aún más lejos negando la existencia de dos Españas y exigiendo drásticamente el derecho a vivir de «una única España», de un nuevo Estado que desterraría su complejo de inferioridad, su política de periferia y afianzaría su solidaridad con el mundo hispanoamericano partiendo de la «conciencia de la caducidad de los planteamientos liberales de la cultura y de la vida colectiva»[171].

Más allá de estas disquisiciones nacionales, tras los Pirineos comenzaba a estrenarse el nuevo orden internacional de la Guerra Fría, que en última instancia agilizaba una progresiva aproximación de nuestro país a las potencias occidentales. Como ya hemos apuntado, lejos de aprobar la situación española, las viejas democracias reconocían la disuasión de Franco al comunismo, principal motivo por el que se reanudarían las relaciones diplomáticas con la ONU y se recibiría al embajador nombrado de Estados Unidos en Madrid en 1950; hecho que, a su vez, incita en pocos meses un retorno general y progresivo de homónimos de otras naciones. Culminando con esta particular normalización internacional del régimen, en 1952 España es admitida en la UNESCO, en 1953 se firma el Concordato con el Vaticano y los acuerdos con los Estados Unidos y dos años después España ingresa en la ONU.

[170] Rafael Calvo Serer, *España, sin problema*, Madrid, Rialp, 1949, p. 129.
[171] Florentino Pérez-Embid, «Ante la nueva actualidad del *problema de España*», *Arbor*, 45-46, 1949, pp. 149 y 159, respectivamente.

La relativa liberación intelectual y la apertura política internacional, que llega a su estado culminante entre 1951 y 1956, facilitaron el diálogo con el exilio, las primeras conexiones con el pensamiento europeo y la crisis universitaria del 56. El promotor de la renovación de la universidad española fue el nuevo ministro de Educación, Joaquín Ruiz Jiménez. Su figura interesa porque «será con él y con su equipo con quien Dionisio Ridruejo [y el falangismo y catolicismo liberal] dará su última batalla por reorientar el régimen desde dentro»[172]. Pertenecía, en la taxonomía particular de la dictadura, a los católicos, aunque también era militante de Falange. Opuesto al integrismo religioso, carecía de conexiones con el Opus Dei y nunca había estado vinculado al grupo de Acción Española. Su perfil era el idóneo para afrontar un viraje en la política cultural a partir del año 51. Para su proyecto contó ese mismo año con el nombramiento de Laín, Tovar y Torcuato Fernández de Miranda como rectores de Madrid, Salamanca y Oviedo respectivamente; además encomendó a Joaquín Pérez Villanueva la Dirección General Universitaria, a José Mª Sánchez Muniaín la de Enseñanzas Medias y a Carlos Mª Rodríguez de Valcárcel la de Enseñanzas Técnicas, todos ellos católicos afines. Por añadidura tuvo a favor el avance de José Luis Aranguren hacia la reflexión y el diálogo con el existencialismo y el protestantismo europeos[173].

Una vez iniciado el deshielo con el exilio y desechando, por estéril, la polémica acerca de los términos en que tímidamente se formalizaban las relaciones de la España de dentro y la de fuera entre Robert G. Mead y Julián Marías[174], que Guillermo de Torre

[172] Francisco Morente, *Dionisio Ridruejo. Del fascismo al antifranquismo*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 381.
[173] José Luis Aranguren, *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, Madrid, Revista de Occidente, 1952 y *El protestantismo y la moral*, Madrid, Editorial Sapientia, 1954.
[174] Robert G. Mead, «Dictatorship and literature in the Spanish world», *Books Abroad. An International Literary Quaterly*, Norman, University of Oklahoma Press, vol. 25, 3, verano de 1951, pp. 223 y 226; y en la misma revista, Julián Marías, «Spain is in Europe», op. cit., vol. 25, 3, verano 1952, pp. 233-236 (también recogido como «España está en Europa», en *El intelectual y su mundo*, Buenos Aires, Atlántida, 1956, pp. 122-140). El primero de los artículos declara que una comparación del intelectual español del interior y el del exilio sería ampliamente favorable al último. Marías recuerda y reivindica el nombre de

se encargaría de desvirtuar[175], Aranguren propone decididamente la integración del viejo republicanismo[176]. También desde la universidad Enrique Tierno Galván introduce la filosofía neopositivista y el pensamiento analítico anglosajón. Con él coincidirá en el plano historiográfico Jaime Vicens Vives, que plantea la construcción de una verdadera Ciencia de la historia.

Como estamos observando, estaba produciéndose en el pensamiento un golpe de timón que será trascendental para el cambio de rumbo de la poesía de posguerra y que puede formularse como:

> El paso [...] de una etapa *existencialista*, más dramática y angustiada, con predominio de planteamientos de carácter filosófico-humanista y un *pathos* ético para *épocas de escasez* (postguerra española y europea), a una etapa *neopositivista*, más opulenta y segura de sí misma, con predominio de un *pathos* ético para *épocas de crecimiento y abundancia*, más preocupada, a su vez, por la eficacia y por el trabajo rigurosamente científico[177].

El método racionalizador y analítico daría consistencia a las críticas vertidas hacia la ideología oficial. La literatura se contagiará de ello e irá reflejando cada vez con mayor evidencia un contenido socialmente reivindicativo. Para entonces, en febrero de 1956, algunos sectores de la burguesía y los intelectuales jóvenes universitarios desafían al régimen con reuniones de estudiantes y manifestaciones que provocaron una crisis ministerial que acabó salomónicamente con el cese de Raimundo Fernández Cuesta por el SEU y Ruiz Giménez por la Universidad. A partir de entonces, esta última se libra del yugo del sindicato de estudiantes y alcanza cierta autonomía de criterio.

---

muchos intelectuales obviados por Mead. Además escribe dos obras que restauran el pensamiento español dentro de la filosofía occidental: *Biografía de la filosofía*, (Buenos Aires, Emecé, 1954) y sobre todo *Filosofía actual y existencialismo en España,* (Madrid, Revista de Occidente, 1955).

[175] Guillermo de Torre, «Hacia una reconquista de la libertad intelectual», *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, año I, 3, julio-septiembre de 1953.

[176] En los artículos «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, 1953, y «La condición de la vida intelectual en la España de hoy», *La torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, 4, año I, 1953.

[177] Elías Díaz, *op. cit.*, p. 80.

Una vez ofrecidos todos estos hechos que la historiografía constata, si hacemos balance de una primera posguerra que llegaría a este año 1956, indiscutiblemente la caracterizaríamos a partir de la idea de que «la autarquía o autosuficiencia [...] se consideró, pues, no sólo una respuesta económica, sino también política y cultural»[178]. Para la poesía significó el corte radical con gran parte de la tradición inmediata y la imposibilidad de integrase en las tendencias creativas de la nueva Europa. Si esta representaba la modernidad, la nueva España decidió oficialmente echar la vista atrás con la vana ilusión de reanimar anacrónicamente un concepto de país que, por otra parte, albergaba la minoría de la población coincidente con la clase dominante más conservadora. En consecuencia, la poesía española tendría que sustentarse, autárquicamente también, en su tradición.

Para la lírica se procedió oficialmente a una exhumación y restauración de Garcilaso de la Vega, símbolo de una armonía y equilibrio clásicos que se hacían corresponder con el orden instaurado en la Nueva España:

> Una idea de orden nos ha sido dada, como una revelación de la victoria, después de la larga caída: una idea total del orden, que necesariamente es una idea de razón, de amor, de justicia, o, si queréis, una idea filosófica, poética y política [...]. Puestas así las cosas, sólo quiero y sólo puedo tener un objetivo con poetas y artistas, y es el de tender puentes entre aquella idea del orden total y las ideas del orden de la poesía, de la pintura, de las letras y de las artes[179].

No es de extrañar que los vencedores buscaran consagración literaria en el ilustre toledano. La atención a su obra llevaba aparejada la referencia histórica a una España en su apogeo, que se tomaba como patrón moral e ideológico en la construcción del nuevo estado. Por la misma regla, tampoco causa extrañeza que los nombres de la

[178] Michael Richards, *op. cit.*, p. 21.
[179] Rafael Sánchez Mazas, «Confesión a los pintores», *Arriba*, 17 de marzo de 1940; *Destino*, 6 de abril de 1940 y *Escorial*, t. IX, cuaderno 24, X-1942. *Apud* Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, p. 46.

otra España, la de la cultura de los vencidos que permanecieron en España, incomunicados por la barrera del exilio y la censura hallaran también suelo fértil en la tradición literaria, especialmente en una recuperación del espíritu del Barroco que, además de significar una superación de los afanes de lo renacentista, estaba más cerca, históricamente hablando, de una sociedad enferma de odios y rencores, moralmente abatida y sumida en la anacronía de su aislamiento interior e internacional; de un pueblo, en definitiva, cuyo pesimismo existencial era hermano en cierta medida del sentimiento de los que vieron desintegrarse el Imperio y cantaron hacía más de doscientos años su derrota moral. Los poetas existenciales arrostraron la labor de hacer suya esta vertiente pesimista, ascética, quevesdesca y últimamente unamuniana y machadiana y prolongarla hasta que tímidos aperturismos hicieron posible el nacimiento de la poesía social.

Entre los márgenes de la primera posguerra, en consonancia con el espíritu restaurador de la esencia de la Hispanidad, encuentra acomodo un arte y una poesía formalista que ya venía dándose en los preludios del levantamiento y que ahora adquiere su mejor y mayor justificación: la autosuficiencia cultural que reinterpreta el legado hispánico para establecerlo como marco de referencia única e ideal. No obstante, en ese mismo ambiente, pero desde una esfera cultural, social y política diametralmente opuesta se fundamenta una lírica de signo opuesto: la existencial; trasunto de otra manera de entender España, la escritura poética y la relación entre ambas; cuestión capital que abordamos a continuación.

3.2. La poesía existencial de posguerra y la Generación de 1936

La gravedad y las secuelas históricas del traumatismo de la Guerra Civil bastan para marcar un antes y un después en la España contemporánea. De hecho, el parón

creativo casi absoluto durante el trienio bélico, el exilio masivo de intelectuales y creadores de diversa índole y la puesta en marcha del proyecto franquista del arte de la Nueva Era han dado curso al marchamo correspondiente de un paréntesis o *páramo cultural*, que se mantuvo abierto hasta muy entrada la posguerra y que algunos se obstinaron en cerrar conceptualmente solo con la llegada de la democracia[180]. Cierto fue que:

> Los dirigentes del nuevo régimen político redujeron notablemente la capacidad de autonomía del conocimiento o cuando menos impidieron su exteriorización, cribaron el desarrollo intelectual y científico mediante su control oficial; en suma, procuraron imprimir una acusada tendencia doctrinadora a las manifestaciones culturales. Pero esto no significa en modo alguno que durante la dictadura dejaran de producirse tales manifestaciones[181].

En otras palabras, la solemnidad grandilocuente, la monumentalidad megalómana, la mentalidad medievalizante y reaccionaria, el moralismo propagandista católico y el rechazo sistemático de rumbos de la modernidad quedaron «sólo en las páginas de revistas, periódicos y libros como enfebrecida literatura programática, muy ideologizada, pero sin obras o títulos que avalasen la creación de una nueva escuela duradera o la invención de un nuevo estilo»[182]. El caso más emblemático, el de la arquitectura, por ser el arte predilecto, que unía monumentalidad, utilidad y propaganda, destaca porque, si en Alemania, por ejemplo, se levantaron numerosas construcciones reales, «en nuestro país se hicieron únicamente de forma puntual, para servir de fondo y para crear espacios con ocasión de la celebración del régimen de acontecimientos de reafirmación político-militar-religiosa, apareciendo una *arquitectura efímera*»[183].

---

[180] La expresión *páramo cultural* la pone en curso José Luis Abellán, *La cultura en España (ensayo para un diagnóstico)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.
[181] Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992, p. 2.
[182] Jordi Gracia y Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *op. cit.*, p. 132.
[183] Ángel Llorente, *op. cit.*, p. 76.

Contrariamente a lo que hubiera deseado el poder, en la mayoría de los casos, el proyecto artístico político oficial fue quedando poco a poco en papel mojado, y el espacio intelectual español no quedó desierto. Antes bien, fue ocupado por una generación gestada en el seno del Movimiento —la conocida como del 36— en convivencia con otra nueva generación escéptica con el mismo régimen —la primera de la posguerra en sentido estricto— que llegaría en algunos casos a la disidencia más o menos manifiesta por los años cincuenta.

Cierto es que tras la guerra el país había perdido a «la inmensa mayoría de sus pensadores más eminentes»[184], pero el diagnóstico del estado de la cultura nacional no sería completo sin tener en cuenta la apreciación de Paul Ilie:

> Ninguna generación sola da configuración a una cultura, e incluso cuando los patriarcas intelectuales se marchan en masa, dejan tras de sí una poderosa contracorriente: discípulos, actitudes, y dos generaciones más jóvenes con sus propias tendencias transformando ya lo que asimilaron sus mayores. Esta contracorriente oculta puede no estar concentrada, pero su existencia difusa no es menos real porque carezca de medios políticos para organizarse […]. La segunda generación había permanecido en su mayoría en España, y sus miembros, como Julián Marías, Pedro Laín, Dionisio Ridruejo, José Luis Aranguren, y Enrique Tierno Galván, fueron modificando grandemente el panorama intelectual y moral consolidando todavía a una generación más joven en un contrapeso contra la cultura franquista […]. En España, la infraestructura cultural resistió a la desintegración como un sistema nervioso que permanece vivo a la sinapsis generativa después que extremos del nervio maduro han sido cortados[185].

Sería incorrecto pensar entonces que después de la guerra España quedó como un desierto cultural. Julián Marías aboga por la postura de la riqueza intelectual de posguerra dando relación de eminentes literatos, artistas e investigadores que prosiguieron como pudieron su trabajo durante la dictadura y señalando en síntesis un proceso de normalización cultural que se inicia en el periodo que secuenciado en tres etapas: «1) La exclusión de los disidentes por el Estado y las fuerzas políticas que lo

[184] Robert G. Mead, «Dictatorship and literature in the Spanish world», art. cit., p. 224.
[185] Paul Ilie, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos, 1980, pp. 135-136.

respaldaban, su recuperación por el resto de la sociedad. 2) La reanudación de la continuidad intelectual por parte de los grandes escritores. 3) La aparición de otros nuevos, de las generaciones posteriores a la guerra»[186]. Como resultado, la que medró en aquellos eriales no fue una flora exuberante, pero sí se agarró a la tierra árida del fraticidio una especie de *aulaga* como la que contemplase de Unamuno en su destierro de Fuerteventura[187]. Sin ser la única razón, la infravaloración de la escritura dentro de España se debe en gran medida al alejamiento forzoso de un nutrido grupo de intelectuales acogidos en países y universidades de primer orden americanas y europeas. Pese a ello, incluso León Felipe pronto se desdice de su juicio precipitado en el que opone la España peregrina del exilio, del salmo y la canción, con la del interior del silencio. Para la historia literaria no quedó tan patente ni trascendió como debería su retracción en un «prólogo [que en su momento] despertó polémicas, en la medida en que hacía ver al mundo hispánico que la poesía española había sobrevivido a la guerra y al Régimen»[188].

Ya en 1961 Torrente Ballester declara que «en general, las condiciones sociales en que se desenvuelve la literatura son progresivamente favorables al escritor»[189], y, sin menoscabar la importancia del exilio, asegura luego que «la poesía española continuó su

[186]Julián Marías, «La vegetación del páramo» en *Ser español*, Barcelona, Planeta, 2001, pp. 268-269. Una continuación, profundización y confirmación de la tesis de Marías se encuentra en Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa*, op. cit. Además, el año 1998 ofreció una profusión de artículos en la prensa nacional que iban en la misma línea: Pedro Laín Entralgo, «No todo fue erial», *El País*, 16 de abril de 1998, p. 14; Xavi Ayén, «¿Era España un desierto cultural en los 40 y 50?» (debate entre Javier Tusell, Andrés Trapiello y Gregorio Morán), *La Vanguardia*, 22 de mayo de 1998, pp. 6-8; Llàtzer Moix, «Dos vicios de toda la vida», *La Vanguardia*, 22 de mayo de 1998, p. 6; José Mª García Escudero, «La cultura en el erial», *ABC*, 8 de junio de 1998; Gregorio Morán, «El erial y los hijos del erial» (I y II), *La Vanguardia*, 27 de junio de 1998, p. 23 y 4 de julio de 1998, pp. 4-7.

[187] «La aulaga sí que tiene estilo […]. ¡Y qué lección, qué lección la de esta humilde mata, toda ella espinas y flores, qué lección! […] Y la aulaga no es misantrópica, no; la aulaga no odia a los hombres. A los hombres, se entiende. La ulaga ahuyenta a los turistas, a los desocupados, a los frívolos; pero la aulaga atrae a los peregrinos, a los ocupados en el eterno problema de la finalidad del universo, a los cordiales» (Miguel de Unamuno, *Paisajes del alma*, op. cit., p. 69).

[188] Roberta Quance, «En la casa paterna», en Ángela Figuera Aymerich, *Obras completas*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 22. El prólogo al que se hace referencia corresponde al de *Belleza cruel*, publicado en México en 1958. Además de Quance hemos encontrado referencia de la rectificación en Mª del Pilar Palomo, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988, p. 34.

[189] Gonzalo Torrente Ballester, *El nuevo Estado español. Veinticinco años del Movimiento* Nacional, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1961, p. 775.

historia aquí, no en América»[190]. Considerando que los caminos fueron tortuosos o impracticables y precarias las posibilidades de promocionarse, nacieron cuantiosas revistas literarias, en su mayoría efímeras, pero que brindaron la oportunidad para la difusión de manifiestos que sobresalían en intuición creativa, ansias de renovación e improvisación de nuevas formas y canales de expresión. Ese costoso esfuerzo de hacerse cargo de una normalización cultural confeccionada sin patrones para la anormalidad que suponía España en su enclave geográfico e histórico, no se valoraría en su justa medida sin tener en cuenta el argumento básico contra la teoría del *paréntesis y páramo cultural* y que no es otro que el que afirma que los frutos de la lírica subsiguiente a la Guerra Civil son herederos directos de la preguerra.

En efecto, y además, la herencia recibida es por partida doble. Por un lado, los poetas existenciales de los cuarenta van a tomar el testigo de la rehumanización final del veintisiete. Por el otro, hay que resaltar que en los albores del conflicto arraiga con fuerza un formalismo esteticista en los incipientes Miguel Hernández de *El rayo que no cesa* y Luis Rosales de *Abril*[191]. Ambos se hallaron envueltos en la corriente rehumanizadora general, que armonizaba contradicciones estéticas del romanticismo, clasicismo y surrealismo, enmarcada por tres centenarios ilustres, el de la muerte de Lope en el 35 y el de la muerte de Garcilaso y el del nacimiento de Bécquer que coincidían en el 36. Al finalizar la guerra, el garcilasismo practicado por el núcleo que vendría a ser denominado tópicamente como Generación de 1936 pretendió convertirse en estilo si no oficial, sí oficioso del nuevo orden. El talante de su obra y su entronque con la poesía de preguerra ha quedado indicado por José Manuel Caballero Bonald:

[190] Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 367.
[191] Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, Madrid, Héroe, 1936 y Luis Rosales, *Abril*, Madrid, Cruz y Raya, 1935.

> […] estos poetas registraron la materia de su propia vida con una imperiosa necesidad de encontrar asideros morales, escalonadamente fijados en la recuperación de la infancia, el enraizamiento con la tierra, el entronque con la familia, la búsqueda de Dios. [Con esa actitud] restauraron provechosamente, a través de una ética de introspección de vivencias personales, lo que la historia había interrumpido[192].

Desde nuestra perspectiva histórica, hoy podemos decir que la original variación que presentan a mediados de los 30, ofrece por casualidades del devenir político y cultural, diez años más tarde y con la guerra de por medio, una vía expresiva inofensiva, inocua y apta para un orden político que de novedoso se retroalimentaba de los valores más rancios del imperialismo español del XVI. Literariamente:

> Se trataba, por tanto, de reemplazar la construcción abierta por otra más cerrada y de darle consistencia a lo narrativo e incluso a lo anecdótico. [...] Los dos poetas-punta de una generación venían a coincidir, con escasa diferencia de tiempo, en el uso de la arquitectura clásica y en la proximidad de la vida como tema inagotable —Rosales con melancolía y delicadeza; Hernández frenéticamente—; venían a coincidir de igual modo en la perspectiva autobiográfica. Frente al poema objeto, al poema-juego, el poema con mucha historia personal[193].

Tanto la convergencia literaria, como la divergencia ideológica por el partido tomado en la guerra, del alicantino y del granadino establecen una prueba sobre la continuidad del devenir poético en la posguerra: en el estilo de sus primeras obras venían a coincidir la futura víctima republicana y el reconocido falangista. El clasicismo se basta por sí solo para negar la ruptura total de la fallida teoría del *paréntesis* pues prolonga un verso que volvía la vista a los metros y temas tradicionales y que entroncaba con una vertiente del 27.

Así, la resurrección del verso de Garcilaso de la Vega, además de restablecer un canon en lo rigurosamente literario, desempolva el viejo mito del poeta-soldado[194] que

[192] José Manuel Caballero Bonald, «Apostillas a la generación poética del 36», *Ínsula*, 224-225, 1965, p. 5.
[193] Luis Jiménez Martos, *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987, pp. 27-28.
[194] Es sintomática la publicación de la antología de José María Hernández, *Poetas-soldados españoles*, Madrid, Editora Nacional, 1945.

ora tomaba la espada, *ora* la pluma y que, por si fuera poco, su valerosa muerte en acción de guerra en 1536 coincidía en su cuarto centenario con el comienzo de la Cruzada Nacional. El caballero toledano representaba un ejemplo de conducta moral, cívica y, especialmente, literaria por su cultivo de una temática amorosa que se basaba en la expresión exquisita de un dolor íntimo, ajeno por completo a la heroica faceta que lo hace valedor de los ideales del Imperio. La desvinculación entre su obra y su vida —esta última ejemplo heroico de fidelidad patriótica e imperial— se erige en símbolo de la asunción completa del orden establecido y de una concepción lúdica, ociosa y privada de la literatura. Pese a todo, y como hemos comentado, el proyecto ideal previo y la materialización oficial distaron mucho de ser parejos.

La nómina más extensa de la generación poética la da Luis Jiménez Martos con Luis Rosales, Carlos Rodríguez Spiteri, José Antonio Muñoz Rojas, Juan Ruiz Peña, José Luis Cano, Miguel Hernández, Carmen Conde, Juan Gil-Albert, Félix Ros, Fernando Gutiérrez, Guillermo Díaz Plaja, Rafael Santos Torroella, Gabriel Celaya, Ildefonso-Manuel Gil, los hermanos Leopoldo y Juan Panero, Luis Felipe Vivanco, Arturo Serrano Plaja, Enrique Azcoaga, Germán Bleiberg, Francisco Pino, Dionisio Ridruejo, Juan Alcaide Sánchez, Federico Muelas y Pedro García Cabrera[195]. Con todo, los más representativos y los de mayor resonancia en el contexto posbélico serán Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Juan y Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco. Tienen en común el nacimiento entre 1905 y 1915 y las primeras publicaciones alrededor del año conmemorativo de la muerte de Garcilaso. José Luis Cano señala un común continuismo y clasicista y un alejamiento máximo del crítico contexto histórico en que se desarrolló:

[195] Luis Jiménez Martos, *op. cit*., p. 27. Otra antología fundamental, la de Francisco Pérez Gutiérrez, *La generación de 1936. Antología poética*, Madrid, Taurus, 1979, más restrictiva, selecciona a Bleiberg, Celaya, I. M. Gil, Gil Albert, Hernández, Juan y Leopoldo Panero, Ridruejo, Rosales, Serrano Plaja y Vivanco.

> Contra lo que cabría esperar, los jóvenes poetas que surgen en los primeros años 40 no reflejan en sus poemas, al menos de modo directo, la experiencia de los recientes años de guerra fraticida. Como si ninguna tragedia se hubiese abatido sobre las tierras de España [y sus escrituras] continuadoras de la línea clasicista y formalista iniciada antes de la guerra por Rosales (*Abril*) y Bleiberg (*Sonetos amorosos*)[196].

A Vicente Gaos aun le parece «casi increíble que ante el drama inmenso y próximo de la guerra civil pudiese surgir una poesía tan desvinculada de la realidad, tan sostenida en el aire como la que predominó en España entre 1939 y 1943»[197]; situación que se completa con una tendencia a reinterpretar partidariamente la tradición literaria, como observa Francisco J. Díez de Revenga:

> […] el fervor garcilasista que distinguió a los jóvenes del momento derivó, inmediatamente después de terminada la guerra civil, entre los poetas del régimen, hacia la exaltación heroica y la tergiversación de la impecable figura del poeta [Garcilaso de la Vega], convertido en símbolo de la España Imperial. [Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco] reunirían, con patrocinio estatal, los dos inmensos volúmenes de la *Poesía heroica del Imperio* (1941-1943), que muestran una recepción de la mejor poesía áurea, mediatizada por la situación de la España de los primeros años del franquismo[198].

El humanismo renacentista del que se hicieron paladines casi coincidía cronológicamente con la deshumanización del arte orteguiana[199] y la poesía pura de Juan Ramón Jiménez. Propugnaban un elitismo poético que se distanciaba radicalmente del desorden romántico y su radicalización surrealista y abanderaban una poética de lo privado, del equilibrio y de la unidad emocional. Si romántica es la vanguardia surrealista —que llegó en algunos casos a inmiscuirse políticamente con el marxismo,

---

[196] José Luis Cano, *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. VI, Guillermo Díaz-Plaja (coord.) Barcelona, Vergara, 1968, p. 775.
[197] Vicente Gaos, *Claves de la literatura española*, t. II, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 439.
[198] Francisco J. Díez de Revenga, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 25. La antología referida es la de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, *Poesía heroica del Imperio*, Madrid, Editora Nacional, 1940-1943.
[199] «Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban la producción romántica y naturalista [...]. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de castas y no demótico» (José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, op. cit., p. 55).

en relación paralela futurismo-fascismo —, el *antídoto* formalista tenía como misión catalizar la tradición literaria hacia un conservadurismo social militante. Ese idealismo llevará en todo caso un fuerte componente religioso con inclusión de cánones ascéticos y místicos. De todo ello se desprende que la visión arraigada de la generación de 1936 sea esencialista en cuanto que históricamente se sitúa en la órbita restauradora del ideal hispánico imperial, en cuanto éticamente cumple la función moral inocua en el preciosismo garcilasista o edificante en el espíritu católico que la anima, y estéticamente en cuanto adopta una actitud formalista y purista del arte extremadamente alejada de la rehumanización romántica de la poética existencial.

Somos del parecer de que para describir con propiedad la diferenciación entre los poetas del 36 y los existenciales hay que empezar por acudir a su raíz común del proceso rehumanizador general que señala Mainer al comentar las conmemoraciones de preguerra que «encajaron muy bien con la reflexión *rehumanizadora* de los años 30»[200]. Ahora bien, si los primeros acometen la rehumanización por la vertiente clásica, los segundos lo hacen por la romántica.

La lírica garcilasista dio a luz obras cumbres como *Víspera hacia ti* de José García Nieto, de 1940; *Sonetos a la piedra* y *Cuadernos de Rusia* de Dionisio Ridruejo, de 1943 y 1944; *La casa encendida* de Luis Rosales o *Escrito a cada instante* de Leopoldo Panero, ambos de 1949; evolucionando desde un esteticismo inicial a posiciones más realistas sin abandonar nunca una línea intimista y trascendental de fondos religiosos. Más allá del intrínseco valor literario de su escritura, el 36 enlazó históricamente con el legado de la preguerra, porque la Falange de *alta cultura* en el que se gestó quiso además recuperar la disidencia cultural del exilio. Ha sido José Luis Aranguren quien mejor ha hablado, en un remedo de autobiografía generacional, del

[200] José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, op. cit., p. 321.

proceso de maduración cuyas señas de identidad fueron el alejamiento de la realidad social circundante y el encuentro del correlato poético en la introspección de la vida privada:

> Al sentirnos totalmente ajenos al rostro público de la vida española de la época, es normal que nos retrajésemos a la vida privada, la del hogar, la del amor a la mujer, el cariño a los hijos, la fraternidad con los amigos, la concepción filosófico-poética del tiempo en su pasar y en su recuerdo, de la muerte en su lento acercarse; y que nos retrajésemos también a una vida religioso-trascendente, vida unamuniana, pero aserenada, a la búsqueda y encuentro con Dios[201].

Se deduce de estas palabras que la derrota del móvil garcilasista se dulcificó con la búsqueda por parte de sus poetas de un asidero en la existencia particular, en un intimismo que se alejaba de las grandes cuestiones de la existencia social, pero que no dejaba de ser una rehumanización en el ámbito de lo cotidiano. La paradoja de los hombres de la generación de 1936 consiste en que, disfrutando de la circunstancia privilegiada de ser el estilo oficial de un régimen que afinaba el ojo de la censura en las creaciones de otras vertientes, pronto se sintieron desvinculados y, ahora ellos sí, *desarraigados* por completo con relación a la tónica literaria que históricamente se iba justificando en la España de posguerra. Por decirlo con palabras de Díaz-Plaja, otro de sus componentes: «demasiado jóvenes en 1936, fuimos después, de pronto, demasiado viejos en 1939»[202]. Con todo, el papel que representa el 36 en la historia de la literatura moderna es fundamental, ya que incluye a la vez el intento de continuidad con la poesía de preguerra, la instauración de un ideal poético afín al régimen, el reconocimiento de cierta anacronía histórico-literaria que los lleva a evolucionar hacia un intimismo siempre presente y acorde con los tiempos y ser el revulsivo —aunque no el único— que incita, por oposición, la conformación de la lírica existencial.

[201] José Luis Aranguren, *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus, 1969, p. 65.
[202] Guillermo Díaz-Plaja, *Memoria de una generación destruida*, Barcelona, Aymá, 1966, p. 143.

Queremos dar por sentado que, frente a ese esencialismo inicial del 36, surge con el fin del conflicto un grupo de jóvenes angustiados por la realidad circundante entre los que están Blas de Otero, Carlos Bousoño, Vicente Gaos, José Hierro, José Luis Hidalgo, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Rafael Morales y José María Valverde, que se apresurarán a optar por el relevo generacional y a disputar el espacio creativo. Asistimos así en los años más duros del franquismo al nacimiento para la lírica de una promoción que llamaremos existencial y cuya venida al mundo viene caracterizada también por la distancia y el contraste voluntario y explícito que marca inmediatamente con la poesía oficial. Por tanto, es justo señalar a estos poetas existenciales de los cuarenta como los responsables de dar vida a un tipo de lírica que respondía por oposición ética y estética al clasicismo garcilasista, que iba a durar lo que la resaca de la victoria. Por aquellos años triunfales estos hombres, además de conectar con la tradición que había acabado en Unamuno, Machado y el 27 y actualizarla, acometerían la no fácil empresa de poner sus versos a la altura de los acontecimientos que la modernidad exigía y que la posteridad les iba a reconocer. Los márgenes cronológicos de esta promoción estarán entre el final de la Guerra Civil y el reconocimiento restrospectivo del valor literario del grupo en la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes de 1952. Dicha culminación de etapa coincide también con el cambio hacia los nuevos rumbos de la poesía social.

Sobreponiendo el periodo literario que va de 1939 a 1952 con la periodización histórica expuesta hasta ahora, concluimos entonces que, con toda propiedad, se establece una correspondencia casi exacta con las etapas que Amando de Miguel observa en la evolución económica del régimen, en la política según Javier Tusell, en la cultural según Elías Díaz y en la filosófica según Ramón Tamames[203]. La poesía

[203] Joaquín Marco corrobora, que en lo literario, en esta casi década y media se completaría un ciclo poético: «cada quince años, pues, desde 1940, parece variar el rumbo de la poesía dominante en diversos

existencial se enmarca dentro de ellas tal como las habíamos enunciado más arriba y como está sintetizada en el cuadro del Apéndice II.

3.3. Lectura crítica de la poesía existencial española de posguerra

Hecha la visión de conjunto y a grandes rasgos de la atmósfera socio-cultural del primer franquismo, conviene dar relación somera de algunas descripciones y valoraciones significativas de la crítica que han planteado un estado de la cuestión en torno a la poesía y los autores que aquí analizaremos. No está en nuestra intención realizar una reseña exhaustiva de la infinidad de pronunciamientos de la crítica literaria —tarea inabarcable dentro de los límites de este estudio—, pero sí trataremos de mostrar una composición de lugar colectiva que refleje con rigor las condiciones y aspectos básicos que influyeron en la conformación teórica de una poesía existencial de posguerra con rasgos propios y definitorios.

Dicho esto, cabe resaltar que con más de medio siglo de perspectiva histórica aún nos parece pertinente describir el panorama poético de la primera posguerra a partir de la dicotomía metodológica arraigo/desarraigo que acuñara Dámaso Alonso[204]. Coincidiendo con el año límite que hemos fijado para el estudio de la poesía existencial, 1952, el poeta y crítico publicó y sentó las bases comparativas de dos estilos que corresponden a dos maneras de entender el mundo y la literatura divergentes. A partir de él, la poesía de la generación de 1936 se define con el marchamo de arraigada, mientras que la promoción existencial entró en el paradigma del desarraigo. Con todo, esta distinción básica y axiomática, tomada en su amplitud, necesita de cierta aclaración. No podemos darnos por satisfechos sin más con el trazo grueso del tópico,

planos» («La poesía», en *Historia crítica de la literatura española. Época contemporánea*, Madrid, Crítica, t. 8, Domingo Yndurain (coord.), 1981, p. 113).

[204] Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada» en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit. (la primera edición es de 1952).

máxime si ha sido matizado constantemente por la crítica de cinco décadas. Para revisar la memoria y crónica del antagonismo y valorar el alcance real de un debate a veces más político y social que estrictamente literario, lo más apropiado es recopilar las opiniones más autorizadas que hasta nuestros días han venido describiendo el estado de la cuestión. No es baladí el asunto, pues nos hallamos en una prototípica encrucijada histórico-literaria que, salvando todas las distancias, puede compararse a la antinomia —bien que desvirtuada en gran parte— *modernismo evasionista* frente a *noventayocho comprometido*. Es más, llevándolo al terreno filosófico, se puede decir que, en el fondo, subyace paralelamente a la diatriba arraigo/desarraigo el debate entre esencia/existencia y nada más y nada menos que un nuevo episodio de la dicotomía ancestral y universal en las artes entre el espíritu clásico-apolíneo y el romántico-dionisíaco[205].

De un modo u otro, los investigadores detectan un componente existencial genuino de la época, si bien la caracterización en los enfoques de las miradas críticas adquiere una interesante variedad de matices. Con nuestra recapitulación nos proponemos garantizar por partida doble el desvelamiento de la verdad del tópico y el

[205] Esta cuestión fue objeto de la primera filosofía de Nietzsche: «Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y *dionisíaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptible al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente con conceptos sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisio, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas», «Apolo está ante mí como el transfigurador genio del *principium individuationis* principio de individuación, único mediante el cual puede alcanzarse de verdad la redención en la apariencia: mientras que, al místico grito jubiloso de Dionisio, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del ser», «Apolo [...] es *el Resplandeciente* de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz que se revela en el resplandor. La *belleza* es su elemento: eterna juventud le acompaña. Pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, elévalo a la categoría de dios vaticinador, pero también ciertamente de Dios artístico [...]. Su ojo tiene que poseer un sosiego *solar* El arte dionisíaco, en cambio descansa en el juego de la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí mismo que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dionisio. En ambos estados el *principium individuationis* queda roto, lo subjetivo desaparece ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aun, de lo universal-natural» (*El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 40, 132 y 231-232, respectivamente).

sondeo de las posiciones divergentes como los procedimientos guías en la exploración de lo intrínsecamente existencial de la poesía de aquellos tiempos. Partamos, pues, explícitamente de la delimitación damasiana acerca de los dos talantes y estilos poéticos sincrónicos que se oponen en la época:

> El panorama poético español actual nos ofrece unas cuantas imágenes del mundo, muy armónicas o bien centradas, o vinculadas a un ancla, a un fijo amarre: todo lo llamaré poesía arraigada […]. Es bien curioso que en nuestros tristísimos años hayan venido a coincidir, en España, unas voces poéticas todas con fe en algo, con una alegría, ya jubilosa, ya melancólica, con una luminosa y reglada creencia en la organización de la realidad contingente[206].

Alonso se extraña, como le ocurría a Cano o Gaos ante la poesía descontextualizada del garcilasismo, de ese lirismo contenido que busca un centro gravitatorio sobre el que estabilizar el ánimo creador y encuentra la armonía, el amor, la felicidad y a Dios como garante del Cosmos. Frente a esta estética del orden, «para otros el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad». Esta segunda tendencia supone una reacción rehumanizadora de implicación directa en el contexto histórico inmediato. Si para los primeros la fe cristiana y un orden moral tradicional afianzaba el espíritu atormentado del hombre, para los últimos solo la fe en el hombre puede garantizar su supervivencia social. No se encuentra útil ni oportuno el canon clásico y se reinventa una necesaria estética de tintes románticos; en oposición al canto se levantará el clamor y el gemido: «Yo gemía, así. Y el contraste con toda poesía arraigada es violentísimo. Pero yo no estaba solo. ¿Cómo, si la mía no era sino una partícula de la doble angustia en que todos participábamos, la permanente y esencial en todo hombre, y la peculiar de estos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico

[206] Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 345.

apocalipsis?»[207]. Como consecuencia, la angustia será el manifiesto de la existencia del hombre moderno, su vinculación orgánica a la historia y su circunstancia definitiva y definitoria. En su conclusión, Dámaso ubica las preocupaciones existenciales en el seno del desarraigo.

Otro poeta del 27 y alentador de la nueva promoción existencial, Vicente Aleixandre, consideraba:

> […] que el tema esencial de la poesía de nuestros días, con proyección mucho más directa que en épocas anteriores, es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica; el cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir, en cuanto *localizado*; localizado en un tiempo, un tiempo que pasa y es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen[208].

Incuestionablemente, su percepción es de índole existencial; del ser humano en su circunstancia, como ente histórico, enclave en las coordenadas de espacio y tiempo, situación radical, *ser-ahí* o *ser-en-el-mundo* es de índole existencial. Al adjudicar esta característica a hombre y cultura contemporáneos, pone la obra de arte en una disyuntiva capital cuando «tomar conciencia de lo temporal es abocarse a la angustia o confiarse en la esperanza». La angustiosa toma de conciencia del tiempo provoca la doble y antitética respuesta de la desesperación o la esperanza existencial, aunque las vertientes poéticas que la reflejarían adquieren para él tres orientaciones bien diferenciadas:

> […] unos, los más numerosos, encontrarán dichosamente, dentro de sí mismos o en los signos que la naturaleza y la vida les brindan, fundamento bastante para anegarse en el golfo sereno de la fe completa, de la fe inspirada e iluminadora. Otros, menos dichosos, en medio de la tempestad finita se esforzarán por alcanzar la tabla de salvación y de consolación, y esta ansiedad dará su patético signo a la súplica o a su rebeldía. Otros, en fin, sin excluir a los dos grupos anteriores, ante la incógnita del vivir, cargarán el acento

[207] *Ibid.*, p. 349.
[208] Vicente Aleixandre, «Algunos caracteres de la nueva poesía española», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 492-493 (el artículo es de 1955).

> en la visión humana, buscando en ella con indagación dolorosa la fuente de la salud, y hallándola entre los demás hombres, considerando sus relaciones desde una fraternidad doliente o desde una solidaridad preocupada[209].

Como podemos comprobar, el corolario aleixandriano distingue a arraigados, desarraigados y un último grupo que conformará la poesía social —que ya despuntaba en las fechas en que redactaba el artículo—. A su juicio, sería ingenuo suponer que los trágicos episodios de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española en particular fueran los causantes únicos de la desazón neorromántica, sino que debe considerarse:

> […] no tanto causa, lo que la desmediría, cuanto como acelerador y propulsor, que sube a posición de símbolo, de fuerzas y estados que ya existían y que ella contribuye a condensar o rompedoramente pone de manifiesto. Y así la angustia, tanto la poética como la filosófica de hoy, trata de un fenómeno del pensamiento y del arte anterior a la catástrofe bélica que el mundo acaba de padecer, siquiera en sus efectos está la acentuación, la universalización, la popularización podríamos decir, de lo que se llama la angustia de nuestro tiempo[210].

El autor de *Historia del corazón* estaba refiriéndose exactamente al contexto prebélico que a él, como a Lorca, Alberti, Cernuda o Alonso, lo conminó a orientar su obra hacia contenidos más humanizados. En cuanto a los jóvenes de los cuarenta, encuentra que la angustia universalizada adquiere perfiles rehumanizadores en el amplio abanico de poetas que encauzan el verso desde el sumo fervor de la fe religiosa a la suma indiferencia. Estos últimos acusarán la vivencia anodina en lo cotidiano, intentarán recobrar idealmente la infancia truncada, buscarán a Dios entre la nebulosa de sus dudas o volverán a plantearse el problema de España. En el estilo, el realismo induce a la narratividad y a la sencillez expresiva; por lo que de una manera u otra se está apuntando que «la nueva visión del hombre como situado en un *aquí* y en un *ahora*

[209] *Ibid.*, p. 500.
[210] *Ibid.*, p. 501.

arrastra la consecuencia de un realismo literario tal como hoy puede ser contemplado en España»[211]. La traducción moderna de la obra pasa por el tamiz de ese realismo de nuevo cuño que irá cobrando cada vez más tintes sociales. En efecto, en la etapa primera de la dictadura, el paradigma realista aglutinará definitivamente el contenido existencial como respuesta ulterior al idealismo garcilasista.

Sin la lucidez de las tempranas aproximaciones de los dos vates del 27, un estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde cataloga la poesía española a partir de las revistas *Garcilaso* y *Espadaña*, que serían las responsables de la difusión de las estéticas clasicista y desarraigada respectivamente. Aunque esta parcelación revisteril sentó cátedra, una observación detenida constata la frecuente disparidad que hubo entre el motivo primigenio que impulsó a cada publicación y la fisonomía final de la poesía que salía a la calle en sus páginas. Rodríguez Alcalde describe a los garcilasistas como un grupo de amigos más o menos numeroso, católicos y pronto abiertamente «hostiles a la roja marea que crecía en el ambiente de las letras, proclamaban, en teoría y en obra, su lección de cordura, de equilibrio, de clasicismo, en una palabra; pero que, como todo verdadero clasicismo, sabía apoyarse en las mejores conquistas que consiguiera la lírica más reciente»[212]. A los espadañistas, en cambio, les cuelga el anchísimo membrete del tremendismo:

> Al refinamiento clásico, leve, mesurado, que Garcilaso representaba sucedió esa corriente áspera que humorísticamente fue calificada de tremendismo, y que así se ha seguido llamando, porque el nombre cayó en gracia. El tremendismo era la explosión de un sentimiento desesperado, nacido en las catástrofes y amarguras de esta época, y que no vacilaba en anegar el orbe poético con el fuego y la sangre de su dolor. Piensa que no están los tiempos para cantar a Celia ni para adorar a la luna, y que la poesía debe acudir, como ardiente bálsamo, a las tremendas llagas sociales y al sufrimiento que el poeta, como todo hombre, siente[213].

[211] *Ibid.*, p. 515.
[212] Leopoldo Rodríguez Alcalde, *Vida y sentido de la poesía actual*, Madrid, Editora Nacional, 1956, p. 197.
[213] *Ibid*., p. 207.

El crítico hace pasar tremendismo por sinónimo de desarraigo, aunque, como veremos, sea un término con una mejor aplicación a la novela coetánea. Continúa describiendo las corrientes con las que convive este tremendismo; a saber: una poesía intimista y «un surrealismo [que], a pesar de los pesares, tampoco ha muerto en España». Después de atribuir como lo más denostable de Machado lo que escribió durante lo que denomina «Guerra de Liberación», de calificar como «fárrago grandilocuente y monótono»[214] a *Viento del Pueblo* de Hernández, de condenar los poemas políticos de Alberti como «diatribas desorbitadas o sus ditirambos enfáticos a tal o cual jefecillo» y de renegar de «los muchos dislates de visionario y del empaque atronador de falso profeta»[215] de León Felipe, valora como más rescatable y con más visos de perdurabilidad toda aquella poesía de temática católica. Los evidentes prejuicios contra la escritura republicana y el craso error de su vaticinio, ya que no perduró precisamente la poesía que más se acercaba a los dogmas católicos, ponen de manifiesto la presencia de ciertos lastres ideológicos que abundaron en la crítica del momento y que en ocasiones han obstaculizado una interpretación más recta del estado literario de la época.

Un apéndice escrito por Carlos Bousoño en 1961, incluido en su *Teoría de la expresión poética*, hace balance de las líneas generales de la lírica de posguerra. Esta distingue por su tendencia general a la desaparición definitiva del viejo concepto de generación literaria, un claro acercamiento a la figura del otro y la difuminación del irracionalismo e individualismo anteriores en aras de una objetivación de orientación social. Estos factores provocan un cambio trascendente en la figura del autor que se desdiviniza y se inmiscuye en la cotidianeidad del hombre común, de la vida diaria y del lenguaje familiar. El origen de ese realismo moralizante hay que buscarlo remontándose

[214] *Ibid.*, pp. 208, 199 y 200, respectivamente.
[215] *Ibid*., p. 200.

de nuevo al contexto histórico de crisis de posguerra y al ambiente de angustia de la década que transcurre de 1947 a 1957. Bousoño concluye respecto al tópico existencial que se detecta una «relativa popularización de ciertas ideas filosóficas, existencialistas y paraexistencialistas, que maximalizan la importancia de lo circundante en la vida personal [...] y ya hemos visto que esas mismas ideas de los filósofos, aunque sin contacto con los filósofos, son *sentidas* por el hombre actual»[216]. El efecto derivado es una rehumanización del arte, una respuesta ante la angustia que se resuelve de forma tripartita de 1940 a 1964:

> *a)* hacia el cobijo o el anhelo, con más frecuencia conturbado, de la religión, bien confesional y concreta, o sólo vagamente deísta; *b)* hacia el respaldo de la solidaridad humana, ya sea en su latido y sentido de comunión, o en su más explícito acotamiento político; o, en fin, *c)*, la afirmación simple y pura de los valores de la vida como tal, modestos, eso sí, pero reales *a pesar de todo* y sin que necesitemos de manera imperiosa *chuparnos el dedo* para poder percibirlos[217].

Además, como novedad, concibe «la poesía social en un estado previo de angustia al que supera»[218]. De aquí se colige que existe a priori una fase de angustia que genera al menos dos escrituras diferenciadas, la existencial y la social. Al pie de Aleixandre, el realismo se dispone como eje vertebrador del orbe poético distinguiendo su genuina vocación histórica. El estilo realista se comprende así como un caer en la cuenta del desarraigo existencial del hombre moderno, una necesidad apremiante de reencuentro con el sustrato vivencial de la experiencia en comunidad y una tarea de reconstrucción de una esfera social en decadencia.

Por su parte, Torrente Ballester señala un notable cambio de rumbo de la poesía lírica hacia 1945: «una doble corriente coincide, a veces, en el mismo poeta: la

[216] Carlos Bousoño, «Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea», en *Teoría de la expresión poética*, t. I, op. cit., p. 406.
[217] *Ibid.*, pp. 408-409.
[218] *Ibid.*, p. 409.

existencialista y la *social*. Renace la sempiterna preocupación quevedesca por la muerte, y el poeta se estremece ante la suerte del miserable. Con ellas, persisten los temas religiosos y nacionales». El autor de *Los gozos y las sombras* consolida explícitamente la teoría de la conjunción existencialidad y poesía social, más un garcilasismo que ocasionalmente admite contagios; es decir, que en un poema de una u otra vertiente bien puede pasar que se den «los acentos de angustia y de dolor, a veces de indignación, así como los del entusiasmo religioso y nacional»[219]. En realidad, esta afirmación implica cierta compatibilidad entre arraigo y desarraigo; es una matización que abre novedosamente una perspectiva novedosa de comunicación entre las diversas poéticas que hasta ahora había sido solapada por una radicalización al aplicar la secesión metodológica básica de Alonso.

Una básica y conocida historia literaria se hace eco del cambio de posibilidades iniciado alrededor de 1944, en un momento en que se manifiesta cada vez más visible la gravedad de la herida abierta en Occidente. Para José García López urge una poesía que frente a la deshumanización y el alarde formalista se defina en los términos de «intensidad, comunicación y realismo». La alternativa lírica a la desesperación se bifurca en dos casos:

> 1º, el de quienes plantean el dramático destino del hombre en relación con unas realidades de tipo metafísico o religioso, adoptando actitudes que van desde la angustia y el desgarrón afectivo hasta la aceptación resignada, [...] y, poco más tarde, 2º la de aquellos que sin olvidar la conexión del hombre con lo trascendente —o, por el contrario, adoptando una actitud irónica ante los *temas eternos*— atienden preferentemente a los aspectos más crudos e inmediatos de la circunstancia histórica, señalando, con ademán enérgico y acentos sombríos o esperanzados, el presente o el futuro de la existencia colectiva[220].

[219] Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, op. cit., p. 443.
[220] José García López, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives, 1962, p. 658.

En otras palabras, se denota claramente que ante la angustia existencial aparece una respuesta de carácter individual y metafísico que da un poeta en la soledad de su desazón de ser hombre en el mundo y, posteriormente, otra de carácter colectivo y social en donde ese mismo ser se siente parte integrante y cantante de la colectividad que sufre con él.

Por su lado, José Luis Cano ha venido reafirmando a lo largo del tiempo sus palabras sobre ese grupo de poetas que se descubren en la década del 40 bajo los auspicios de *Espadaña* y los primeros volúmenes de la colección *Adonais* y que consumarán sus trayectorias en los años cincuenta:

> Todos forman parte de la que llamo primera generación de posguerra, y algunos de ellos inician ya la temática de angustia existencialista, del drama del hombre y de España que iba a culminar en la década de los cincuenta. En efecto, hacia 1950 surge una nueva generación poética que acentúa la tendencia antiformalista y antiesteticista iniciada en 1944 y la lleva a sus últimas consecuencias [...]. El concepto de poesía ya no se apoya en los elementos puramente estéticos del poema, en el halago de la forma bella y de su melodía, sino en los elementos de fondo: emoción del verso, contenido moral, preocupación por los problemas sociales y políticos del drama español, relación, en suma, entre vida temporal y poesía, su temporalidad e historicidad, siguiendo con ello a Antonio Machado[221] .

La calificación de esta generación como primera después de la guerra reafirma su sentido contestatario frente al clasicismo de la generación del 36. Con todo, lo que se hace patente en esta respuesta existencial es la adhesión a la concepción aleixandriana de poesía como comunicación y a la machadiana de palabra en el tiempo; cotidianeidad y temporalidad asentadas, pues, en las bases del sino lírico de esta primera promoción. De otro lado, nos parece tardía la fecha que fija Cano para la confirmación definitiva del grupo existencial porque, si es verdad que obtuvieron renombre en los cincuenta, su producción literaria específicamente existencial se aglutina en la década anterior y su

[221] José Luis Cano, *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 15-16. Estas palabras complementan el prólogo del mismo autor que aparece en *Antología de la lírica española actual*, Salamanca, Anaya, 1964, y que se recoge, asimismo, en *Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra, 1974.

reconocimiento ya se había consumado en la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes, en 1952.

José Olivio Jiménez[222] propone otra clasificación tripartita que hace depender del tratamiento del tema del *tiempo*. Existiría un núcleo de poetas que lo expresan a través de la vivencia particular, otros reflexionarían sobre lo temporal como acción en la realidad material y los últimos realzarían la realización histórica y social del tiempo concreto, dejando a un lado implicaciones directamente personales en pro del sentimiento colectivo. Más que una división en compartimentos estancos, el planteamiento esboza un despliegue de lo íntimo a lo social.

Las palabras con que José María Castellet encabeza una de sus controvertidas antologías refieren la permanencia de una lírica de corte esteticista desde el final de la guerra hasta 1943, la cual quedará en un segundo plano cuando en el año 44 coinciden *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre. Estas obras —a las que habría que sumar acaso la siempre soslayada *Oscura noticia* de Alonso, también del mismo año— se constituyen en verdaderas escrituras luminarias para la nueva promoción. Caracteriza la última etapa del 27 no solo que fuera inmiscuyéndose progresivamente en las críticas circunstancias que rodeaban a la España de la Segunda República, sino que culminase esa implicación con un aporte capital al decir existencial de la posguerra. La conmoción que causan las obras del 44 suscita un replanteamiento definitivo de la lírica que queda dividida; una que «expresa la subjetividad del poeta en conflicto con el mundo exterior […]. Otra, de actitud parcialmente realista nada trágica ni frenética, sino por el contrario, más bien intimista, serena y religiosa […]. Y aún otra tendencia, objetiva y de denuncia social». Lo que acusa Castellet con la clasificación tripartita es precisamente que «lo que estaba

[222] José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, 1964.

cambiando en el panorama de la poesía española no eran solamente las formas, las técnicas expresivas, sino también y esencialmente el concepto mismo de poesía»[223]. Acierta, por otro lado al dejar que la poesía existencial se explique a partir de las introducciones de los autores que aparecen en la *Antología consultada* de Ribes. Sin embargo, no compartimos que la cuestión religiosa se subraye únicamente en la alusión a los desarraigados. Tampoco su visión del estilo tremendista nos parece ajustada, como tendremos ocasión de comentar más adelante con mayor detenimiento:

> […] en muchos momentos sucumbe Nora —y Crémer con mayor frecuencia— a la tentación de la imagen tremendista, de la palabra sonora, del adjetivo chillón, bajo pretexto de poesía trágica y existencial. Es decir, que si bien el lenguaje de sus poemas está ya formado exclusivamente por palabras del habla cotidiana, su tono, muy subido, y su insistencia en ciertos vocablos y expresiones, impiden que alcance la normalidad, la naturalidad del lenguaje coloquial[224].

También con motivo de una recopilación antológica discurre Manuel Mantero acerca del esteticismo de la generación de 1936 que se agrupa en torno a *Garcilaso*, cuyo aspecto creativo implicaba un claro apoyo a la ideología del régimen. Además del impacto que generan las dos obras capitales de 1944, encuentra una precedencia del planteamiento existencial en Miguel de Unamuno y Antonio Machado, hasta el punto de que se puede hablar de una poesía existencial puramente española: «Es curioso: cada vez que surge un movimiento ideológico o artístico fuera de España, a la hora de su aplicación nacional, ocurre una religación en cuya virtud las características primeras se transforman en un cuerpo de ideas dominadas por una condición típicamente española. Esto pasó con el surrealismo; igualmente con el existencialismo»[225]. Este comentario de

[223] José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 87 y 88, respectivamente.
[224] *Ibid*., p. 81.
[225] Manuel Mantero, *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1975)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1966, p. 32.

Mantero viene a reforzar nuestra argumentación ya expuesta sobre la raigambre hispánica de la existencialidad poética.

El método descriptivo de Luis López Anglada[226] de la lírica entre el final de la guerra y 1965 nos sirve de ejemplo de paradigmas obsoleto de interpretación. Además de dar por válido sin más cuestionamiento la simple dicotomía *Garcilaso* frente a *Espadaña*, intenta esbozar generaciones literarias a partir de agrupamientos cronológicos o topográficos, nunca bien justificados, donde tiene cabida la inaceptable sectarización del grupo de la poesía escrita por mujeres, cuyas edades y patrias, al parecer, son irrelevantes.

En cambio, un estudio fundamental de Birute Ciplijauskaite profundiza en la separación antagónica entre arraigados y poetas de tendencia social sobre unas sólidas bases de comparación:

> […] en general se señalan dos grandes grupos: el ya comentado de los arraigados y el opuesto: los partidarios de la poesía social, que se distinguen por una serie de características comunes. Frente a la preocupación por la forma, se puede observar la introducción del lenguaje coloquial. Más que insistencia en Dios, fe en el hombre. Intento de superar la angustia individual sumergiéndose en la angustia colectiva. En lugar de placidez estética o lamentación religiosa, compasión humana. Frente a Garcilaso, Espadaña. Paso de lírica pura a narración épica y canto colectivo; de valores subjetivos a lo objetivo; de la selecta minoría a la inmensa mayoría; del monólogo al diálogo. La realidad presente se afirma como la mejor fuente de toda poesía. Hay que señalar asimismo un cambio en el receptor: el público general va demostrando más interés por la poesía; las revistas y las colecciones de libros de poesía, los premios se multiplican: la poesía va alcanzando de veras un radio mucho más extenso[227].

Las fronteras entre poesía existencial y social desaparecen, como si la segunda ya llevara implícita en su seno la primera y fuera más propio el deslinde generacional entre esteticistas y sociales.

[226] Luis López Anglada, *Panorama poético español (1939-1964). Historia y antología*, Madrid, Editora Nacional, 1965.
[227] Birute Ciplijauskaite, *El poeta y la poesía*, Madrid, Ínsula, 1966, p. 404.

En la primavera de 1969 aparece publicado un completo estudio sobre la narrativa y la poesía que se producía en España desde 1939. Treinta años de perspectiva daban pie a la recapitulación en torno a tres grupos y dos antologías. Constituían las promociones el garcilasismo, el postismo y la escritura situada en la órbita de *Espadaña*. Para Félix Grande estos últimos escriben una «poesía fundamentada en la sólida plataforma de la investigación filosófica, contra la cultura poética del simple dominio técnico, el mero intuicionismo [...] o el criticismo vanidoso y superficial»[228]. En la tendencia resultan cruciales, por revulsivos, *Hijos de la ira* y la visión panteísta y elemental de *Sombra del paraíso.* Ambas iban a orientar la nueva poesía por el camino de la historicidad, de la cotidianeidad y, sobre todo, de una rehumanización ya presagiada por Vallejo, Neruda y Hernández. Finalmente, surge una poesía a raíz de esta misma exasperación: la poesía social. Las dos antologías reseñadas por el crítico son la *Antología consultada* de Ribes y *Veinte poetas españoles* de Rafael Millán.

Joaquín Marco pone en curso una peculiar nomenclatura para la fragmentación poética ya canonizada:

> La poesía española se escindió, coincidiendo con una escisión socio-política más amplia, y las trágicas consecuencias de la guerra acentuaron más todavía aquella primitiva división en poetas *celestiales* y *terrenales*. Todo ello, bien es verdad, se mantuvo a un nivel totalmente minoritario. Prácticamente nada sabemos de lo que sucedió —me refiero a los jóvenes— con la poesía española entre 1939 y 1955, dentro y fuera de España[229].

Para el crítico, la diatriba se prolonga hacia el futuro, porque «el joven poeta se halla sometido a mayores presiones ideológicas que lo estuvo nunca. El contenido del poema le fuerza a definirse y los dos bandos, *celestiales* y *terrenales* parecen mantener

[228] Félix Grande, «1939. Poesía en castellano. 1969», *Cuadernos para el Diálogo,* XIV, 1969, p. 48 (sin apenas modificaciones este artículo se recoge en *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970; del mismo autor).
[229] Joaquín Marco, *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber, 1969, p. 339.

todavía la guardia en alto»[230]. No obstante, a nuestro entender, la parcelación peca de no desvincular en un estadio inicial lo específicamente existencial de lo social; sin poner de relieve el desarrollo y consecuencia del primero en la conformación del segundo.

A Gustav Siebenmann le debemos uno de los más concienzudos estudios de profundización en la dicotomía damasiana. Arranca de la generalización de «una conciencia de angustia existencial que poco a poco, en los años de posguerra, se ha convertido en esperanza, sea religiosa, sea social. Pero a ambas actitudes creadoras les es común la renuncia a la perfección artística y hasta una postergación de la problemática individual»; aborda la especificidad del año 1944, ya que «en él dos poetas prestigiosos de la gran generación de los años veinte han publicado sendas obras que a su vez señalan un retorno a la pasión vital o a la actitud de protesta frente a la angustia existencial, proponiendo a los jóvenes inquietos dechados de maestría formal y autenticidad temática»[231]; y además, previene de que la forma más apropiada de ofrecer una visión de conjunto no puede ser el análisis de las tendencias apreciables en los manifiestos teóricos, pues existe el grave y frecuente peligro de sufrir vértigo al ver la distancia que media entre la escritura consumada de la declaración de intenciones previa. Por otro lado, retoma las tendencias poetológicas para ahondar en su significado verdadero, así:

> En la actitud poética se manifiesta la misma dicotomía que en la ideológica. Tomada en lo esencial, no es sino la continuación de la histórica hendidura entre las fuerzas de la tradición y la lucha por la renovación. Insistencia, afirmación, fe, de un lado; oposición, ira o resignación, del otro. Son las mismas posibilidades de opción ante las que está en cualquier parte el hombre de hoy: tiene que escoger entre la historia y lo supratemporal, entre testimonio y evasión, entre revolución y adhesión. A estas parejas antinómicas ha añadido Dámaso Alonso una que desde entonces la crítica española emplea mucho: poesía arraigada y poesía desarraigada. [La poesía desarraigada se define como] metafísica y religiosa [...]. Pero dentro de la poesía desarraigada se manifiesta bien pronto la necesidad de una nueva subdivisión. El dolor ante este mundo desgraciado, el

[230] *Ibid*., p. 340.
[231] Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 378 y 401, respectivamente.

> desamparo de Dios, la humillación del hombre en la sociedad pueden encontrar en la poesía su expresión liberadora y conferir a ésta una función psicoanalítica; cuando menos, el poema exhibe los rastros atormentados de una búsqueda desesperada, convirtiéndose en un testimonio patético de la condición humana [...]. La protesta a partir de esta visión desarraigada del mundo puede, por otro lado, hacerse pragmática, política. El poeta entonces concibe su obra como un arma, pretende cambiar el mundo y la sociedad[232].

Luego aunque ambas tendencias sean afines y pertenezcan al desarraigo, el pragmatismo con implicaturas políticas de la poesía social se diferencia grandemente de la vocación y valor psicoanalítico de la poesía existencial. Podríamos explicarnos la distinción gráficamente si nos figuramos a la poesía social como una fuerza lírica *centrífuga*, es decir, que *desde* el poeta aspira a abarcar a la totalidad de los seres oprimidos socialmente. Con intención muy similar, la poesía existencial actúa como una fuerza *centrípeta*; o sea, que pretende indagar *hacia* el poeta en el sentido de la existencia universal del ser humano y atrapar con ello y en clave lírica el significado ontológico de la Especie. Por otra parte, el hispanista concibe como estilo propio de la tendencia existencial el realismo, aunque este también tenga presencia en las demás corrientes del momento:

> Si se concibe el realismo como una aproximación inquiridora del hombre a la realidad terrena, social e histórica, este término puede abarcar a la totalidad de la poesía en España entre 1933 y 1955. Abarca este realismo un sentimiento franciscano del mundo, la piadosa humildad ante las cosas sencillas y frente al prójimo anónimo en su mundo cotidiano, de la misma manera que la protesta vehemente contra la injusticia social, la denuncia de un mundo sin piedad. La conciencia social y política está impregnada del *ethos* de una responsabilidad recíproca, también de un altruismo idealista[233].

El detallismo descriptivo y el acento valorativo del crítico confirman la prolongación de un conjunto de dicotomías procedentes de la división que condujo a la Guerra Civil. hablando de «arraigo frente a desarraigo, religión frente a conciencia social, idealismo frente a realismo, introspección frente a gesto fraternal, intimismo

[232] *Ibid*., pp. 404.-405
[233] *Ibid.*, p. 406.

frente a tremendismo, confesión frente a denuncia»[234], afianza la tesis primitiva alonsiana y hace del realismo un compromiso vitalista volcado temáticamente hacia la existencia humana que presenta matices diferenciados en la escritura existencial, en la formalista garcilasista, en el postismo, en el grupo cordobés de *Cántico* o en la poesía social. Siebenmann admite la posibilidad de que haya disonancias y las justifica porque concluye con la apreciación de que existe una reorientación general de los poetas hacia la cotidianeidad de la vivencia humana en el mundo de las cosas.

José Paulino Ayuso abunda en la permeabilidad entre la poesía de la generación del 36 y de los poetas desarraigados que comienzan a despuntar hacia 1940, «de este modo se ha producido el lento alborear de una poesía de posguerra por las distintas vías de la *rehumanización*, que ya en 1943 y 1944 apunta firmemente unas direcciones que se ahondarán enriqueciéndose, dividiéndose en la década siguiente[235]. No obstante, tenemos que objetar que el término rehumanización sea factible de aplicarse indiferentemente a garcilasismo y a la poesía existencial. Mejor cabría considerar la poesía oficial como materialización de un particular *clasicismo humanista* que, como tal, estilizaba e idealizaba formalmente la noción universal del hombre. En otras palabras, el garcilasismo tenía por objeto reflejar la esencia de lo humano en clásica armonía y amoroso equilibrio con la Naturaleza. Por el contrario, la idea de rehumanización atañe por entero al ser humano como existencia, como estar-en-el-mundo, en donde ese *estar* significa ubicación temporal y espacial; situación histórica y geográfica concreta. Ninguna de ambas categorías —espacio y tiempo— implica precisamente estabilidad y equilibrio, por la simple razón de que el hombre es afectado por unas coordenadas en constante variación, por una circunstancialidad radical que carece de un punto de referencia universalmente válido.

[234] *Ibid.*, p. 410.
[235] José Paulino Ayuso, *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor, 1983, pp. 16-17.

Mª del Pilar Palomo da testimonio de la desvirtuación del formalismo por el empuje de la corriente existencial que derivaría luego en lo social; es decir, «el frente garcilasista se quebrará a favor de un neorromanticismo existencial e interiorizado, de calidades tremendistas o de intimismo artístico, que apuntan hacia posiciones independientes de cercanía vanguardista o al desgarrón colectivo de lo social»[236]. Plenamente consciente de la escala de grises y, por tanto, negadora de una polarización gratuita, Palomo, en un recorrido por la primera etapa del franquismo, estima que:

> […] la década de los cuarenta es un periodo que difícilmente se puede clasificar en neogarcilasismo y neorromanticismo existencial, como corriente cortada simbólicamente en la encrucijada del 44. Es tiempo de *angustia y de dolor* —vuelvo a citar a Valbuena— y no cabe, por mucho tiempo, el escapismo evasivo de una serenidad forzadamente clásica e intemporal […]. Al iniciarse la década de los cincuenta, la corriente neo-garcilasista ha perdido definitivamente la batalla. Continúan, a su aire, el grupo andaluz de *Cántico* y la corriente surrealista parece batirse en retirada ante el avance de aquella rehumanización que se torna en la década en una problemática marcadamente social[237].

El planteamiento se muestra tan claro y tajante a la hora de marcar la frontera del paso decisivo al compromiso social en la *Antología consultada*, como escéptico en disociar las vertientes poéticas como si no estuvieran y relacionadas por el mismo medio extratextual que comparten. Con todo, estimamos realmente reveladora y valiosa esa filiación y afinidad —que ningún estudioso ha señalado de forma tan explícita— entre la poesía existencial y el espíritu romántico, en la formulación de un contemporáneo *neorromanticismo existencial*, que nosotros asumimos por entero en la base de nuestro estudio.

---

[236] Mª del Pilar Palomo, «La poesía desde el mediar del siglo», en *Historia de la literatura española*, Ángel Valbuena Prat (coord.), 9ª edición (ampliada por Mª del Pilar Palomo), t. VI, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 529. También como «neorrománticos» serán calificados los desarraigados por José Luis Cano, *Historia general de las literaturas hispánicas*, op. cit., p. 756.

[237] Mª del Pilar Palomo, «La poesía desde el mediar del siglo», en *Historia de la literatura española*, op. cit., pp. 531-532.

Santos Sanz Villanueva desvirtúa el exclusivismo revisteril y realiza un sutil discernimiento dentro del desarraigo, en donde por enésima vez se emparenta lo social y lo existencial, porque:

> […] por una parte, la tendencia imprecisamente denominable realista, que destaca el sentido histórico de la existencia humana, concibe la poesía como un compromiso ético-político, rehúye toda clase de esteticismo y pretende un decir sencillo [...]. La otra corriente no se desentiende de la realidad, pero, por encima de lo aparente, trata de investigar una visión más completa que no relega lo *interior*[238].

Al hacer memoria de su propia creación, Bousoño examina las coordenadas culturales y filosóficas en las que se encuadró. Compara su época realista con la precedente, que «fue la última generación, en este sentido, idealista. Tras ella la realidad verdadera iba a recuperar, como ya expuse, tanto el *yo* como el *mundo*: se tratará del *yo-en-el-mundo, el hombre entre la gente, el individuo en cuanto miembro de una sociedad, la persona como situada*»[239]; y de esa concepción de la nueva poesía realista desprenden varios tipos de escritura:

> […] de las que sólo enumeraré las tres fundamentales (que admiten claro está, combinaciones diversas entre sí): 1.º La poesía social y política de que hemos hablado, ya que, en tal consideración, el hombre aparece como eminentemente social. Pero cabrán también, sin duda, otras direcciones artísticas, pues, 2.º el hombre en la circunstancia concreta es el hombre de todos los días, el hombre asimismo concreto. Se desarrollará en tal supuesto una literatura realista, que se ocupará de los problemas y sentimientos del hombre que nace, vive y muere en un determinado lugar del globo terráqueo, que tiene acaso mujer e hijos, que cree o no cree en Dios y que hace esto o lo otro. No olvidemos que la noción de *hombre situado* implica la esencialidad de la circunstancia en la constitución de cada hombre: somos distintos, *esencialmente* distintos en cada época, puesto que la circunstancia que nos constituye varía. Lo histórico cobrará así máximo relieve. El tiempo, de ser sólo destructor, asomará ahora también como capaz de creación: los años en que vivo, con todo lo que ello implica, me hacen ser lo que concretamente soy. Si yo hubiese nacido en otra edad, yo no sería yo: sería distinto, tal vez hasta por completo. 3.º Se hace posible también una poesía existencial y hasta existencialista en sentido propio, en la que podrá imponerse o no, como predominante, una reflexión metafísica. Si la situación, mundo o circunstancia me

[238] Santos Sanz Villanueva, «La poesía», en *El siglo XX. Literatura actual. Historia de la literatura española*, t. 6/2, Barcelona, Ariel, 1984, p. 351.
[239] Carlos Bousoño, *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar, 1985, p. 152.

> conforman con esencialidad, es que yo o vengo hecho al mundo. Tendré que hacerme yo mismo, a través de un proyecto de vida, forjar no sólo mi propio destino, sino, lo que es más grave, mi propia naturaleza, de la que entonces habré de responsabilizarme. Pero si vivir es responsabilizarse, toda vida será, desde su raíz, ética. Ahora bien: al lado de este nuevo esteticismo que invadió la poesía de los últimos años, habrá de surgir la angustia, compañera de la libertad en que el hombre consiste, ya que consiste en ética elección de sí mismo frente a una circunstancia. Y como la angustia es un sentimiento inconfortable y pantanoso, se intentará desesperadamente salir, acaso sin éxito, de ella, hacia suelos de mayor firmeza, que pueden ser, sin duda, sociales, pero que podrán ser, asimismo, religiosos[240].

Se propone aquí una descripción de tres acepciones complementarias para el concepto del desarraigo. Nosotros entendemos que es evidente que la primera coincide con la poesía social, pero pensamos que las dos últimas integran una conjunta definición detallada de la poesía existencial. Destacamos además que la cuestión religiosa aparece ligada también al desarraigo y no como patrimonio exclusivo del garcilasismo.

Por su parte, Joaquín Marco establece en la cronología literaria:

> […] un primer periodo que va desde 1939 a 1944-1945. En 1944 coinciden la publicación de *Sombra del paraíso*, de Aleixandre, *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y la aparición de la revista poética leonesa *Espadaña* [...]. El libro de Aleixandre supone una voz magistral elevada en el desierto de aquellos años [...]. El nuevo libro de Dámaso Alonso es, a la vez, una muestra de la poesía existencial que tenderá a imponerse y una prueba de la crítica social que privaría en los años posteriores. En 1945 aparece ya el movimiento postista[241].

Por la nuestra, si compartimos lo expuesto arriba, no así lo hacemos con la ubicación de la temática religiosa exclusivamente en la órbita del formalismo, como se desprende de la aseveración de que: «la evolución de la poesía de signo garcilasista o *religioso* se verá pronto desbordada por el influjo existencialista»[242]. Es verdad que la trascendentalidad cristiana de los arraigados difiere sustancialmente de los grupos existencial y social. La fortaleza del dogma del 36 contrasta con la duda y el amargo clamor del desarraigo. Sin embargo, el signo de la poesía existencial española contiene

[240] *Ibid.*, pp. 152-153.
[241] Joaquín Marco, *Poesía española siglo XX*, Barcelona, Edhasa, 1986, p. 122.
[242] *Ibid.*, p. 18. El subrayado es nuestro.

un componente nuclear marcadamente religioso que hereda de la propia idiosincrasia cultural y religiosa hispánica. La razón de ser de nuestro estudio está precisamente en la presencia fehaciente de esta temática comentada a partir de los diferentes motivos que la integran. Por último, Marco señala como influencia la obra de Gerardo Diego en la poesía existencial —aunque nosotros la concretamos en la admiración y la estimación como maestro y amigo que le profesaron José Luis Hidalgo y José Hierro.

Mantero retoma su idea de 1966 para una peculiar recatalogación de la poesía polarizada entre lo céntrico y lo ex-céntrico[243]. En la primera cabe —bajo un sobrenombre no menos peculiar— la *poesía inerte* o *formalista* del grupo garcilasista, así como una *poesía en movimiento* o *existencial* que es definida prácticamente de la misma manera que su estudio anterior ya comentado arriba. Siendo demasiado drástico erigir tales taxonomías; además, se hace muy discutible la condición ex-céntrica que señala en facetas de ciertos autores como José Hierro o Carlos Bousoño.

El final de la década de los ochenta abre paso a una magna revaloración crítica que demuestra un serio empeño por matizar las corrientes de posguerra. El nombre que encabeza esta labor y que ha plasmado quizá la visión de conjunto más extensa y sólida ha sido Víctor García de la Concha. Su trabajo[244], reelaboración y ampliación de *Poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos* [245], transmite escueta y atinadamente, como ya hemos apuntado, aunque aquí merece repetirse, la índole de la existencialidad poética, que «sin negar contactos positivos con la filosofía existencialista, se nutre en la tradición hispánica, desde los espirituales y metafísicos del Siglo de Oro a Unamuno y Machado»[246]. La Guerra Civil por el pasado y el postismo y la poesía social por el futuro marcarán sus límites cronológicos. El aserto de García de

[243] Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.
[244] Víctor García de la Concha, *op. cit*. El volumen II, que abarca los años de 1944 a 1950 lleva como subtítulo *De la poesía existencial a la poesía social*.
[245] Madrid, Prensa Española, 1973.
[246] Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, op. cit., p. 489.

la Concha fija la noción de un nutrimento nacional histórico de la poesía existencial contemporánea con las letras y el pensamiento hispánico que había sido soslayado hasta ahora.

Mª del Pilar Palomo profundiza y amplía sus reflexiones, que incluyó Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*, ya comentadas. Confirma que la óptica metodológica de los viejos parámetros generacionales resulta inservible para la observación del complejo panorama de la lírica de posguerra. La coexistencia, confluencias y relaciones entre las diferentes vertientes aconsejan el tratamiento de los autores independientemente de su incorporación cronológica a una promoción u otra. No obstante, se identifican entre 1940 y 1952 las tendencias dominantes del «clasicismo formalista, acusado de evasivo», del garcilasismo, y el espadañismo «de compromiso con el Hombre que abocaría a lo social»[247], aunque recalca que nunca fueron frentes líricos ni compartimentos estancos. Por encima de clasificaciones estrechas, el dolor y la angustia común prevalece como «común denominador de las *tres generaciones poéticas*, comprometidas con el hombre y con el tiempo». En todo este panorama sobresale la figura señera y representante del desgarrón existencial neorromántico de Blas de Otero, que quebranta el garcilasismo en su recorrido hacia lo social. Sin duda, su obra cumple una función trascendental en el despliegue de la angustia individual a las implicaturas colectivas, en el paso de un «*yo* angustiado a un *humanismo* redentor»[248] que busca, encuentra y se compromete con el *nosotros*. Su canto a la pluralidad conlleva la amplificación de la recepción en la inmensa mayoría y, al mismo tiempo, una evolución de su propio lenguaje poético al conversacionalismo que triunfará a partir de la década de los cincuenta.

[247] Mª del Pilar Palomo, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, op. cit., p. 79.
[248] *Ibid.*, pp. 14 y 88, respectivamente.

Guillermo Carnero, siguiendo a Aranguren, llega al reconocimiento de que la generación del 36, en contra del simple esteticismo que se suele ver en ella, crea:

> […] una poesía de base experiencial realista y cotidiana, de significado emotivo existencial y trascendencia filosófica y ética de la aventura que es toda vida individual en sus episodios más humanos y vulgares; una reflexión trascendente y emocionada sobre la condición humana [...]. Para Aranguren existen tres mundos posibles para el hombre, que históricamente se han traducido en literatura: el cotidiano, el posterior a la muerte y el de las ilusiones ideales. La generación del 36, al haberlos sintetizado, los tres, supone la perfección del género poesía desde el Romanticismo en adelante. Para Aranguren, la auténtica poesía ha de ser existencial; unos años más tarde, Castellet afirmará que ha de ser realista. Dos profecías que el tiempo se ha encargado de borrar[249].

Pensamos que hay que tomar con cautela la sentencia del crítico que haría figurar la poesía garcilasista por encima de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o toda la plana del 27. También se debe precisar que, efectivamente, es lícito hablar de realismo y existencialidad en la generación del 36 siempre y cuando esta ha abandonado los ropajes del garcilasismo; es decir, cuando algunos de sus poetas buscan refugio en aquella realidad cotidiana y doméstica que señalara Aranguren, aquel intimismo trascendente que llega a la altura culminante de *La casa encendida* de Luis Rosales. Es más, atendiendo a la corriente rehumanizadora general mantenemos en justicia a este poemario como una de las cumbres de la lírica que se ha escrito desde el final de la guerra en adelante. También recordamos que fue publicado en 1949 y poco o nada tiene nada que ver con *Abril* de la preguerra. Con ello queremos decir que la rehumanización ciertamente llegó a parte del grupo del 36, como lo demuestra además el hecho de que algunos de sus componentes intentaran tomar las riendas y reflotar durante algunos números a *Espadaña*, la revista emblemática de la existencialidad. Asimismo, si Carnero aduce que «la generación del 36 se define por una característica fundamental:

[249] Guillermo Carnero, «La generación poética de 1936... hasta 1939» en *Las armas abisinias*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 243.

la *rehumanización* (cotidianeidad, realismo, intimismo, existencialismo trascendente; temas amoroso y religioso y tema de España; compromiso social y político)» única y exclusivamente podemos aceptar su tesis si está referida a una rehumanización clasicista o a un mejor llamado neohumanismo clasicista que madura con el grupo de Rosales. Sintetizando, decimos que la rehumanización del 36 hacia ciertos tonos existenciales fue tardía en cuanto se produce por la necesidad de hallar cobijo para una lírica que no tenía correspondencia alguna con el tiempo histórico en que se escribía y que en los significativos casos de Luis Rosales y Dionisio Ridruejo conllevaban la carga añadida de un desengaño total del régimen que habían ayudado a aupar. El propio Guillermo Carnero, haciendo a su vez suyas palabras de Lechner, dice «que los del 36 no rehumanizan la poesía española sino que la recristianizan; y, en efecto, el ingrediente religioso sería una buena piedra de toque para marcar la distancia generacional»[250]. Nos parece, pues, que lejos del neorromanticismo y la rehumanización desarraigada, el neogarcilasismo y la recristianización del primer 36 implican asumir un sentido idealista y platónico ajeno a implicarse en el meollo de las grandes cuestiones existenciales del ser, el tiempo y el mundo.

Un estudio antológico de José Enrique Martínez polariza las nuevas voces de la poesía existencial en:

> Poetas de tendencia realista que adoptan una actitud ética de compromiso existencial e histórico, al tiempo que huyen del esteticismo formal. Se trata de poetas cuya evolución, en cierto modo coincidente, va del yo al nosotros, del hombre existencialmente considerado al hombre social […]. [Y poetas] de tendencia metafísica que, sin despreciar la realidad ni desentenderse de la condición temporal del hombre, intentan bucear en lo *esencial* humano. Formalmente son más respetuosos con la tradición. Las dos corrientes pueden unificarse bajo el marbete de *poesía existencial*[251].

[250] *Ibid*., p. 249.
[251] José Enrique Martínez (ed.), *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 29-30.

Con ello, se pone de nuevo énfasis en el carácter social de unos junto al intimismo o personalismo de otros compañeros generacionales y la relación dinámica de *vasos comunicantes* de ambos tipos.

Pilar Gómez Bedate, a fin de tener conciencia de las grandes corrientes estilísticas de la época, propone un renovado acercamiento a *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, a quien adjudica la responsabilidad de dar fuerza a la protesta existencial y social que habría de llamarse tremendismo. La causa es el contexto histórico:

> […] dominado por un existencialismo cuya marca parece difícil negar en *Hijos de la ira* y demás poesía arraigada [*sic*], a pesar del enojado rechazo hecho por el mismo crítico en una defensa de la originalidad nacional que fue muy característica de los años 40 y 50 en España, y especialmente de la escuela de Menéndez Pidal a que pertenece Alonso […]. [Además] proliferó un tipo de poesía que, apoyándose en la corriente espadañista, comenzaba a ser designada como *social* en los primeros años 50[252].

Tras Alonso, el máximo exponente de esta poesía fue Blas de Otero cuya fama, como ya se ha señalado, «parece haberla debido sobre todo a que logró catalizar a un tiempo el descontento existencial, religioso, social y estético de los jóvenes poetas y sus lectores». Asintiendo la caracterización de la poesía existencial y la social, lo que no estimamos acertado es la aplicación de lo religioso como exclusivo de la poesía arraigada que «es la expresión de un creyente», mientras que la desarraigada «procede de la falta de fe»[253]. Desde nuestro punto de vista, no creemos que se deba hablar de falta de fe en el existencialismo cristiano que rezuma la poesía de la primera posguerra, porque sería apreciar únicamente a los instantes de zozobra teológica máxima, que, también, se combinan constantemente dentro del mismo libro con otros de creencia

[252] Pilar Gómez Bedate, «La poesía española de postguerra (1940-1970)», en AA. VV., *Historia de la literatura española II*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 1212-1216. Evidentemente debe decirse *desarraigada*, en lugar de *arraigada*.
[253] *Ibid.* p. 1212.

fervorosa. Precisamente esta dinámica de contrastes es lo que va a caracterizar, como veremos, la lírica existencial española de los cuarenta.

En sentido opuesto a Carnero, el análisis de Jean Canavaggio, lastrado de parcialidad, afirma que «a partir de 1944-1945, la poesía española, ya muy vigorosa, vive un auge prodigioso que arrincona las decepcionantes producciones de la literatura oficial»; lo que significa ningunear la escritura del 36 que, como no nos cansamos de repetir, conforma la versión clásica de la rehumanización general de posguerra. Cita el autor los nombres de Aleixandre y Alonso como padrinos de la nueva promoción para luego esbozar que «más que algunas tentativas sin porvenir que se las dan de indecisa vanguardia, lo que caracteriza ese momento es ya la búsqueda de un lenguaje personal que responda a las angustias metafísicas y sociales que inspira España»[254]. En este caso, la precipitación del juicio va contra el postismo.

Por su lado, Andrew P. Debicki establece paradigmas clasificatorios de la época en seis subdivisiones: un apartado formalista que engloba a *Garcilaso* y *Cántico* (1940-49), una nueva poética realista (1944-1960), una poesía testimonial (1944-1960), postismo y surrealismo, poesía social y política (1950-1965) y, por último, el exilio. La poesía existencial se sitúa entre la designada realista y sobre todo la testimonial; «estilística y temáticamente, lo que denominaré poesía de índole personal y emotiva abarca una amplia gama: desde obras religiosas en versos elegantes, hasta textos existenciales angustiados, escritos en lenguaje coloquial, y obras narrativas que casi sobrepasan la frontera entre poesía y narrativa»[255]. Puede ser discutible la complejidad de las divisiones en que se solapan diferentes movimientos con un amplio espectro de distinciones; sin embargo, destacamos la coherencia rectora de la investigación y el papel de unión asignado a la temática existencial entre varias orientaciones líricas.

[254] Jean Canavaggio, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 223 y 224, respectivamente.
[255] Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997, p. 98.

Francisco Ruiz Soriano, reconoce una escritura de posguerra heredera directa de los maestros del 98, en especial del pensamiento unamuniano y el verso machadiano. Estamos ante una poesía que:

> […] se ha intentado clasificar por su temática general en diversas vertientes: ya sea de preocupación existencial y religiosa, ya social y testimonial (ambas terminarían por triunfar), esta última, producto de la mera evolución de los poetas existenciales de la primera hornada de postguerra [...]. Esta vertiente religiosa-existencial recibirá un gran influjo de las corrientes filosóficas existencialistas europeas, que ya habían incidido en escritores anteriores, por ejemplo, no debemos olvidar la importancia que representaron para la generación del 98 las lecturas de Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche y Bergson —claramente presentes en Unamuno y Machado—; y el fuerte magisterio de Heidegger para Ortega y algunos coetáneos de la generación del 27, como Dámaso Alonso y Pedro Salinas. Desde luego, el magisterio de Miguel de Unamuno con sus ideas en torno al *sentimiento trágico* de la vida y la experiencia humana meditativa, por un lado; y, por otro, Antonio Machado y su concepción de la palabra en el tiempo, ejercieron de ideario estético y filosófico decisivos en estos poetas de posguerra, teniendo en cuenta, además, la vuelta a la tradición literaria de los clásicos en su veta más metafísica: el influjo de los poetas barrocos y místicos es rastreable [...] —sobre todo la huella de Quevedo que se vislumbra en ese sentimiento de angustia ante el amargo destino del ser humano—. Estas características existencialistas, producto de las crisis personales y del estado de desolación interior, no eran nuevas en la poesía española contemporánea[256].

Rotundamente, Ruiz Soriano subraya y asocia dos señas de identidad inconfundibles que generalmente se venían comentando por separado. En primer lugar, la evolución progresiva de lo existencial al testimonio social y, en segundo, la riqueza del origen y bagaje de la temática existencial española. Dicha vertiente se identifica por una aguda conciencia temporalista, la dicotomía angustia-esperanza como eje vertebrador del discurso, una revaloración de lo universal humano y su cotidianeidad, así como la reaparición del tema de España como problema y preocupación. Ambos enlaces consolidan la tradición de la continuidad de la poesía de la existencia, que desde los albores de nuestra literatura llega a la primera promoción lírica de posguerra y afecta

[256] Francisco Ruiz Soriano, *Poesía de postguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción*, Barcelona, Biblioteca de Divulgación Temática, 1997, pp. 59- 67.

a los nuevos modos de la poesía social. Pero lo más relevante para nosotros es el criterio del estudioso que emparenta lo religioso con lo existencial.

Fanny Rubio y Jorge Urrutia presentan la reedición de la selección fundamental de la poesía social de posguerra que recogió Leopoldo de Luis en 1964, luego aumentada en 1969. La introducción es un breve y certero análisis del panorama general de la posguerra en donde los jóvenes desarraigados «parten casi desde cero, dado el cerco cultural en que se ve sumido el país». No obstante, como tienen como referencia un tronco rehumanizador común:

> Los poetas españoles hacen un ejercicio destacable de paciencia y memoria para reanudar en los oscuros 40 la discusión teórica. En este sentido, nunca se insistirá demasiado en señalar el carácter de *puente* que cumplen con relación a la anteguerra los poetas del 27 que quedan en España en 1939, y en menor medida los jóvenes falangistas de la llamada *generación del 36*. Y, sobre todos ellos, el magisterio de dos figuras, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, referencias en último extremo del debate teórico[257].

Se detecta en el periodo un repliegue al intimismo en dos modalidades diferenciadas: la de una lírica neoclásica sobre una postura vital optimista en las tres vertientes de lo religioso, lo épico y lo puro; y la contraria de una tendencia existencial con aproximaciones al realismo, basado en un proceso rehumanizador y reflexivo que se aproximaba al antiformalismo.

La última valoración de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres retoma la idea de Mantero de la poesía inerte para adjudicarla al garcilasismo de una poesía «contemplativa y estática [que] era la expresión del Movimiento Nacional»[258]. En cuanto a la poesía existencial confirman la aparición de unos escritores alentados por el antigarcilasismo, auspiciados por algunas revistas poéticas entre las que

[257] Fanny Rubio y Jorge Urrutia, «Introducción» a Leopoldo de Luis, *Poesía social contemporánea. Antología (1939-1968)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 92-93.
[258] Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española XII. Posguerra: introducción y líricos*, Pamplona, Cénlit, 2005, p. 112.

destaca *Espadaña* y apadrinados por las obras de Aleixandre y Alonso de 1944. Ese «estremecimiento lírico tiene múltiples facetas, pero es de justicia destacar dos ámbitos relacionados entre sí: la poesía existencial y la social». No obstante, la apreciación de la conexión de las dos vertientes es tan valiosa como la confirmación de la relación entre la existencialidad y lo religioso: «La primera [la poesía existencial] se ligó con frecuencia a la religiosidad. Era, sin duda, una coartada frente a la censura, pero también una forma de sublimación de la angustia que no se sabía cómo expresar»[259].

Una vez expuestos los puntos de vista de la crítica que hemos considerado más significativos sobre la poesía de posguerra, y llegado el momento de realizar el subsiguiente balance general, debemos sacar en claro algunas conclusiones en favor de un acercamiento efectivo a nuestro objeto de estudio. Sabemos de antemano que la tarea de estudiar el periodo del que nos ocupamos a partir de un criterio de aquiescencia general para todo investigador es harto compleja, a causa de la relatividad de los conceptos filosóficos y las orientaciones poéticas que estamos manejando. Ello no obstaculiza un enésimo intento que, teniendo en cuenta todo lo formulado por la crítica anterior, realice, desde un enfoque existencial hacia la lírica desarraigada de los cuarenta, la propuesta de un encuadre panorámico que la tenga como motivo principal, en donde se armonice lo literario, lo histórico y lo filosófico.

Concluimos en que la poesía española que se escribe durante la primera década del franquismo, *toda ella*, entronca con el proceso rehumanizador que rige la lírica de los años treinta. Tras el conflicto, dicha rehumanización general se bifurca y se concreta en una dicotomía formada por el clasicismo garcilasista y el neorromanticismo existencial. Resultan ser además reediciones coetáneas de las dos tendencias universales

[259] *Ibid*., p. 346.

del arte apolíneo y dionisíaco que concibiera Nietzsche, lo que concibe Croce como el mayor constraste y polarización de tendencias artísticas que laten en cada época susceptibles de predominar indistintamente en una o en otra[260]. Si la rehumanización formalista había sido adelantada en la preguerra de Rosales y Hernández, en cambio, la existencial despegaría en los cuarenta azuzada por su vocación de réplica a la generación de 1936 y por unos ejemplos y respaldos literarios del calibre de *Hijos de la ira* y *Sombra del Paraíso*[261].

Ambas poéticas se corresponderían con una respectiva cosmovisión del contexto histórico. Coherentemente, el formalismo garcilasista perteneció a una concepción del orden, de la armonía y del equilibrio renovado que desprendía el triunfalismo del Nuevo

[260] «[…] aludo a la oposición entre Romanticismo y Clasicismo. […] El Romanticismo exige al arte, sobre todo, la efusión espontánea y violenta de los afectos, de los amores, odios, angustias, júbilos, desesperanzas y elevaciones, y se contenta con la mejor buena voluntad y se complace en imágenes vaporosas e indeterminadas, en estilos rotos o fragmentarios, en vagas sugestiones, en frases aproximadas, en esbozos torcidos y turbios. El Clasicismo, por el contrario, gusta del ánimo apagado, del dibujo completo, de las figuras estudiadas en su carácter y precisas en sus contornos, de la ponderación, del equilibrio, de la claridad, tendiendo resueltamente a la representación como el Romanticismo tiende al sentimiento» (Benedetto Croce, *Breviario de estética*, op. cit., p. 32). Tengamos en cuenta que el italiano formula definiciones polarizadas; es decir, que la lírica tiende a uno u otro extremo —romántico o clásico— sin que tenga necesariamente que cumplir con todos los rasgos citados. Por ejemplo, el neorromanticismo desarraigado no se complace con *imágenes vaporosas*, antes, al contrario, tiende a un expresionismo estilístico que abunda en ocasiones en imágenes *tremendas* trasmitidas por la metáfora, el símbolo o la hipérbole.

[261] No es este lugar para detallar la repercusión de ambos libros en los jóvenes poetas de los cuarenta —cuestión que por sí sola merecería un trabajo monográfico—. Nos conformamos con las apreciaciones de Manuel Alvar: «Pensemos en el año 1944. Días oscuros y durísimos de 1944. En las librerías, unos poemas de admonición, de acusaciones y de protesta, *Hijos de la ira*. Y otros, de liberación, de bellezas intocadas y de gozo, *Sombra del paraíso*. Como una paradoja, los títulos trocaban sus propósitos; un sustantivo lleno de ternura y emoción (*hijos*) se cambiaba en un restallo de actitudes, *de la ira*; un sustantivo que alude a la tiniebla (*sombra*), era una llamarada luminosa, *del Paraíso*. Desde una y otra ladera, el poeta alzaba su repulsa contra un mundo que debiera ser mejor: con la descarnada sinceridad del censor y con el descubrimiento de una belleza que, en su desnudez, acusaba a cuanto impedía la felicidad del hombre. Vicente Aleixandre devuelve la fe y la esperanza, no por una serie de actos objetivos, sino por su implacable subjetividad: el poeta se derrama en una efusión de amor y su conducta hace nacer a la más bella de las virtudes. La caridad es ese descubrir la perfección de la criatura o el milagro de los hallazgos virginales. Lo que a Dámaso Alonso llevaba a la amargura era el contemplar el mundo que le rodea; lo que a Vicente Aleixandre le llevaba hacia una epifanía luminosa era el desarraigo de las tinieblas hodiernas para redescubrir un mundo intacto, perdido hoy, pero vivo en la memoria del poeta. Tan protesta en uno como en otro libro: el *ahora* es insatisfactorio y debe ser mejorado por el conocimiento de la maldad presente o por el recuerdo de paraísos que han sido» («Análisis de *Ciudad del paraíso*», en José Luis Cano (ed.), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, 1981, p. 221). A todo ello podría añadirse la síntesis de Dario Puccini: «la poesía del primero [Dámaso] es dilatación de lo humano hasta el desgarramiento místico; la del segundo [Aleixandre] es expansión de lo abstracto metafísico, aunque siempre con tintes de elegía y de memoria» (*La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 112).

Estado; por el contrario, el neorromanticismo perteneció a una concepción del caos, la desesperanza y la injusticia que angustiaba al derrotado exilio interior. De esto último se desprende que al carácter de la poesía existencial le es inherente el contexto histórico de crisis que vivía la España que salía del desastre de una guerra intestina y que comenzaba a vivir bajo la dictadura. Dicho contexto provoca un acercamiento definitivo entre la poesía y la existencia, pudiéndose hablar del concepto *existencia poética*, que va a prolongar aquella rehumanización de preguerra y actualizarla hasta la culminación en la poesía social.

Frente al formalismo y esencialismo del 36, la poesía existencial nace estéticamente contestataria y éticamente necesaria en la sociedad franquista. Más que un aparecer, es el resurgir de una vena lírica hispánica que medra en época de crisis y que se retroalimenta de periodos anteriores. En este aspecto tiene sentido pleno la división clásica damasiana de arraigo/desarraigo. También la recurrencia a la tradición de las dos tendencias es divergente, pues la estética clasicista se nutre del verso de Garcilaso, tal cual hace el triunfalismo franquista del espíritu optimista imperialista del Renacimiento español. En cambio, el desarraigo de la derrota social, política y moral republicana sintoniza y se siente inspirado en el pesimismo del Barroco, el Romanticismo o el 98[262]. Si existe una propensión arraigada hacia Garcilaso, la desarraigada estará en la poesía metafísica que desde Manrique o Quevedo llega a nuestros días. Esto no es óbice para que existan fuentes comunes de inspiración como la ascética y la mística, que se convierten en un paradigma caracterizador e inspirador de las dos escrituras.

La temática religiosa será tratada por ambas vertientes, si bien, el cariz de la poesía arraigada será positivo y esperanzado; y el desarraigado dubitativo, angustiado,

[262] En su inclinación por el 98 los existenciales retoman, entre otras cuestiones, el tema de España y el regeneracionismo, preocupaciones profusamente tratadas luego en la poesía social.

en ocasiones nihilista y su resolución es más abierta, desde el reconocimiento de la fe a la desesperación o la redención por el hombre.

Por otro lado, es de considerable importancia crucial la labor que desempeñaron publicaciones periódicas como *Garcilaso* y *Espadaña* en tanto que fueron plataformas de difusión de las poéticas antagónicas, aunque sería precipitado y parcial considerarlas como barricadas de frentes líricos. El periodo que comprende la poesía existencial en sentido estricto está fechado entre 1939 y 1952, momento en que comienza a consolidarse la etapa social. La constancia y fe de vida del grupo nos la dan las publicaciones en algunas revistas emblemáticas de la tendencia, sobre todo en *Espadaña,* y la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes.

Aunque la procedencia social y el alineamiento literario de desarraigados y arraigados son diametralmente opuestos —unos pertenecientes al exilio interior republicano y otros al espíritu de la Falange—, no podemos negar la evolución de cierta poesía arraigada hacia ciertos contenidos existenciales que tiene que ver con la expresión emotiva de la cotidianeidad. La evolución lírica va aparejada a un descreimiento, desengaño, cuestionamiento e incluso renuncia —especialmente en los casos de Ridruejo y Rosales— del régimen del que ellos mismos se habían hecho valedores. Así, el mismo contexto histórico que condenó al ostracismo a la generación del 36 fue el que estimuló la aparición de una poesía social que se enraíza en los resquicios que permite el aperturismo de la segunda mitad de los cincuenta. El nacimiento no se produjo por generación espontánea, el terreno ya estaba abonado por la escritura existencial y fueron precisamente algunos de sus miembros más destacados como Otero, Hierro, Nora o Crémer quienes pasaron página en su propio itinerario poético, y con ello inauguraron el nuevo capítulo de la poesía cantada a la inmensa mayoría.

La derivación de lo existencial a lo social, además de por causas epocales, está regida también por la tendencia en la que se integran. Queremos decir que en virtud de su raigambre romántica, la finalidad, el receptor y el mismo lenguaje literario cambian hacia una nueva poesía en la calle. Ello demuestra que no iba desencaminado Ortega y Gasset cuando decía en 1925 que «el romanticismo ha sido por excelencia el estilo popular. Primogénito de la democracia, fue tratado con el mayor mimo por la masa»[263]. En efecto, los escritores sociales fueron románticos en el sentido de que hablaban a la masa y por la masa y para la democracia, que en aquellos momentos era una verdadera utopía quijotesca. La premisa de que la poesía tenía que ser un arma cargada de futuro que transformase el mundo no puede ser más romántica, ni más de vieja estirpe romántica tanto la asunción del poeta de ser la voz de los oprimidos, como el propio cuestionamiento, la insurrección y la rebeldía contra la autocracia de un poder, fuera esta la del Imperio napoleónico de la primera mitad del XIX o la de la dictadura de Franco en pleno siglo XX.

En cuanto al estilo general que caracteriza la poesía existencial algunos críticos hablan de un *tremendismo* poético más o menos paralelo al narrativo que puede tener su exponente más visible en *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. Enrique Casamayor apunta el origen de su significado: «Este fenómeno de la poesía desbordaba de gestos y dolor, de gritos y silencios desolados, *el impresionante afán hacia lo trascendente y grande, hacia lo fuerte y lo violento*, fue bautizado por un poeta, A. de Zubiaurre, con el nombre de *tremendismo*»[264]. Sin embargo, José Manuel López de Abiada advierte de la necesaria distinción de géneros en la aplicación del marchamo; es decir, que «cuando ciertos críticos se refieren a la *poesía espadañista* recurriendo al tópico del *tremendismo*, hay que salirles al paso, enumerando las principales

[263] José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, op. cit., p. 49.
[264] Enrique Casamayor, «Tremendismo poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 9, 1949, pp. 746-747.

características de tan traída y llevada vulgaridad, ya que ésas no siempre coinciden con el tremendismo de la prosa»[265]. Para la lírica Rubio y Falcó lo traducen como «actitud de selectividad temática y como sistema de expresión poética en cuanto síntesis de realismo y esperpentización»[266]; no obstante, se lo atribuyen específicamente a la obra de Victoriano Crémer y la revista *Espadaña*. Por nuestra parte, también entendemos el concepto estilístico de *tremendismo* como un término más propio de la narrativa, y, en todo caso, como una acepción particular en la poesía de la tendencia mayor de una búsqueda de un realismo en el contenido y en la forma que acerca el texto literario a un uso cercano a la cotidianeidad circunstancial humana. La esperpentización añadida, habitual en la prosa, es episódica en los versos y no puede ser explicada como norma general. No debe confundirse con un frecuente expresionismo romántico, ni con cierto naturalismo descriptivo de los sentimientos que sí hacen peculiar la escritura existencial poética.

[265] José Manuel López de Abiada, «La poesía como testimonio en Eugenio de Nora», *Letras de Deusto*, 23, vol 12, 1982, p. 154.
[266] Fanny Rubio y José Luis Falcó, «Estudio preliminar» a *Poesía española contemporánea (1939-1964)*, Madrid, Alhambra, 1981, p. 38.

4. Nómina de la promoción poética existencial de posguerra

Establecido el escenario histórico, cultural y literario de la poesía existencial es hora de llamar con nombre propio a los personajes protagonistas cuyas obras centrarán la atención de nuestro análisis. Hemos comprobado que la crítica del periodo indefectiblemente los agrupa ateniéndose a nítidos criterios estilísticos y temáticos, y buena parte de ella los nombra como generación por compartir una serie de características distintivas comunes.

Somos conscientes del carácter harto discutible del concepto generación literaria, usado frecuentemente con tan dispares finalidades como la didáctica, la mnemotécnica o la puramente editorial y comercial. La generalización del marchamo generacional empobrece la apreciación de las individualidades y, con razón, García de la Concha aconseja «abandonar un concepto crítico que, lejos de facilitar la captación de la rica variedad dialéctica del proceso poético, la estorba y la empequeñece»[267]. Más aún, Bousoño denuncia abiertamente el «error de los teóricos que impusieron ese concepto como intemporalmente valedero en la historia del arte»[268], que no atiende al hecho de que creadores jóvenes, maduros o viejos indistintamente participen de un lenguaje común. Incluso, Palomo, ciñéndose al contexto concreto de la poesía a partir de 1935, aduce que «poetas de varias promociones o generaciones confluyan interrelacionados»[269].

A todas luces, el clásico paradigma generacional ha quedado obsoleto. El encorsetamiento de sus criterios fundacionales de mediados de siglo no resulta válido para dar referencia de una realidad que se caracteriza por la veloz sucesión y solapamiento de tendencias que, en ocasiones, albergan a autores de diferentes edades. No obstante, pensamos que todavía el concepto de generación poética podría sernos de

[267] Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, op. cit., p. 23.
[268] Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, t. I, op. cit., p. 411.
[269] Mª del Pilar Palomo, *Poesía española del siglo XX (desde 1939)*, op. cit., p. 13.

cierta utilidad metodológica siempre y cuando sea adaptado a las peculiaridades del contexto histórico y literario en que sea aplicado; o dicho en palabras de José Luis García Martín «la clasificación generacional es útil si se aplica con cautela, sin absurdas rigideces»[270].

Con el fin de proponer una acepción actualizada de un significado moderno del paradigma generacional, debemos remitirnos a su virtud de contemplar la historia literaria en etapas cuya existencia se debe a causas materiales, históricas, sociales, como también estrictamente literarias que atienden a la aparición o recuperación de temas específicos, la adopción de un lenguaje peculiar distintivo, la sustitución de unas convenciones por otras, el replanteamiento de las técnicas creativas, etc.

A grandes rasgos, la visión generacional es hija del decimonónico afán del positivismo comptiano por fijar taxonomías que explicasen todos los fenómenos naturales llevado, en el siglo XX, al ámbito del arte por Pinder[271] y de la literatura por Petersen[272]. La discusión acerca de las generaciones en la historia y el arte la han sostenido en nuestro país pensadores de la talla de Ortega y Gasset[273], Pedro Salinas[274], Julián Marías[275] o Laín Entralgo[276]. Luego, el debate llega hasta el máximo crítico literario componente de la primera poesía de posguerra, Bousoño, que describe las

[270] José Luis García Martín, «Grupos, tendencias y generaciones en la última poesía española: algunas reflexiones sobre un falso problema», en *Actas del XIV Congreso de Literatura Española Contemporánea. Poetas del 2000. Modernidad y Transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso, 2001, p. 129.
[271] Wilhen Pinder, *El problema de las generaciones en la historia del arte en Europa*, Buenos Aires, Losada, 1946.
[272] Julius Petersen, *Las generaciones literarias*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 137-193.
[273] José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, III, Madrid, Revista de Occidente, 1957 y *En torno a Galileo*, en *Obras completas*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
[274] Pedro Salinas, «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 26-33.
[275] Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, en *Obras*, VI, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp. 1-162; *La España real*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, pp. 143-144, o *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pp. 100-103, 109, 178-183. En esta última obra resume las posibles objeciones que el método ha suscitado, como la exclusión de la mujer, la universalidad o sincronía entre las generaciones de los distintos puntos del mundo, la discusión acerca de si hay series diferentes para cada disciplina artística o no, las individualidades anticipadoras o rezagadas, la dificultad de fijar la duración de las generaciones o su negación directa por una buena parte de la crítica.
[276] Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1963.

relaciones de inclusión entre la cosmovisión general de una época, la cosmovisión generacional y las múltiples cosmovisiones particulares. Dicho a la inversa:

> […] las cosmovisiones *personales* son el resultado de vivir *individualmente* una visión del mundo generacional, de la que pueden ser extraídas, eso sí, en cantidad mayor o menor, consecuencias inéditas, a veces consistentes sólo en puros matices sentimentales.
>
> Y aun las cosmovisiones *generacionales* como *personales*, admiten el reconocimiento de entidades más pequeñas, en las que, de otro modo, se descomponen: las de las diversas *ramas* que las constituyen, nacidas todas del *foco común*[277].

Enmarcada entre la circunstancialidad de la época y la individual del escritor, el concepto generaciones apuntado por la definición orteguiana de «compromiso entre individuo y masa»[278] y puede ser tomado entonces en el sentido lato que le da Guillermo de Torre como «un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos»[279]. Por otra parte, Octavio Paz encuentra que el estilo literario de una convención de época, entendida como generacional, es el marco de referencia a partir del cual crea el artista:

> […] el estilo —entendido como manera común de un grupo de artistas o de una época— […] es el punto de partida de todo intento creador; y por eso mismo, todo artista aspira a trascender ese estilo comunal o histórico […]. El poeta utiliza, adapta o imita el fondo común de su época —esto es, el estilo de su tiempo— pero trasmuta todos esos materiales y realiza una obra única[280].

Teniendo en cuenta todo lo planteado, nosotros adoptamos, en primera instancia, el replanteamiento y modificación de la noción peterseniana y la definición general que ofrece Aguiar e Silva:

[277] Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*, t. I, Madrid, Gredos, 1981, p. 195.
[278] José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, p. 11.
[279] Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 56.
[280] Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p. 17.

> Una generación literaria puede definirse como un grupo de escritores de edades aproximadas que, participando de las mismas condiciones históricas, enfrentándose con los mismos problemas colectivos, compartiendo una misma concepción del hombre, de la vida y del universo y defendiendo valores estéticos afines, asumen lugar relevante en la vida literaria de un país, más o menos por las mismas fechas[281].

En segunda instancia, y por emanar de la dificultad de parcelar el contexto específico de la literatura española contemporánea, asumimos también el criterio que aplica José Carlos Mainer:

> […] si lo despojamos de connotaciones literarias y afirmamos su esencial permeabilidad, serviría para designar el ingreso en la historia de grupos de cierta coherencia que durante un plazo más o menos corto dan diferentes testimonios de un mundo común que les rodea. Es decir […] nos encontraríamos con un grupo social caracterizado al que correspondería una temática y una cosmovisión determinadas al que podemos seguir llamando *generación* sin excesiva impropiedad […]. Creo que ésta sería la vía ideal de estudio de la problemática de los periodos literarios, olvidando pretensiones clasificatorias y asentando la literatura en la sociedad que la hace sin pretender convenir generaciones o periodos en compartimentos estancos[282].

Esta idea, que contempla la proximidad de edades, la convivencia e inserción relevante en un mismo contexto socio-cultural e histórico y la afinidad en la cosmovisión universal y en la respuesta estética de sus escrituras, suscita una nueva caracterización de generación literaria. En suma, su enfoque se basa en la *coherencia* que establece un autor con su época, entre existencia y literatura, a la que se suma la *cohesión* que entabla ética y estéticamente con otros creadores inmersos en una circunstancialidad cosmovisionaria afín.

No obstante, precisamente por su nuevo planteamiento —o simple replanteamiento al fin y al cabo—, nos queda por decir que, en última instancia, preferiremos emplear para la idea revisada y actualizada de generación la palabra *promoción*, puesto que pensamos, como Manuel Mantero, que «se ha abusado tanto de

[281] Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1982, p. 252.
[282] José Carlos Mainer, «El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Eugenio de Bustos Tovar (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 218.

lo generacional, que el término se ha desvalorizado. Y algunos usan el término con objeto de buscar la soldadura de grupo, como si lo importante fuera el grupo y no el individuo»[283], y como observan Pedraza y Rodríguez «es mucho más exacto, y menos expuesto a contradicción, hablar de promociones poéticas»[284] que de generaciones en relación con los grupos de posguerra, que, como decíamos, tienden a enlazar y a solaparse unos con otros por razones contextuales y gozan de un predominio estético en escasos márgenes temporales.

Fijados los criterios que permitirán a partir de ahora hablar en toda regla de una *promoción existencial de la poesía española de posguerra*, queda englobar con ella a los autores que se correspondan con sus premisas históricas, éticas y estéticas. De forma unánime, la crítica nos proporciona dos sólidas bases desde donde contemplarlos: su vinculación con *Espadaña* y el *espadañismo* y su fe de vida promocional en la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes, que además cierra el periodo de predominio existencial. Tanto lo uno como lo otro nos van a dar idea exacta de la poética promocional, pero, por añadidura, la *Antología* va a servirnos para garantizar la premisa de la *relevancia* de sus miembros, permitiéndonos así dilucidar una nómina *esencial* de la promoción.

4.1. Hacia una poética promocional en *Antología consultada de la joven poesía española*, de Francisco Ribes

No siempre resulta tarea fácil medir la notabilidad y repercusión de la obra de un autor determinado en su tiempo. No existen para ello en crítica literaria raseros del todo objetivos ni criterios enteramente fidedignos y, en todo caso, hay que conformarse con la realidad virtual de la intersubjetividad interpretativa. La valoración colectiva ofrece

[283] Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 37.
[284] Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *op. cit.*, p.139.

unas mayores garantías de reflejar, en los puntos comunes que señalan todos los estudiosos, la verdadera realidad de la escritura.

En nuestro caso, el aventurado camino de seleccionar a los poetas más representativos e importantes de la existencialidad de posguerra fue allanado por la aplicación de esa intersubjetividad crítica en la versión propuesta por la *Antología consultada*, nacida con la finalidad de recoger una muestra de los mejores poetas que comenzaron a publicar en la primera década de la dictadura, es decir, la nuclearmente existencial. Francisco Ribes propuso a cincuenta y tres destacados poetas y críticos[285] conformar la lista de los antologizados a partir de la siguiente cuestión: «¿Quiénes son, en opinión suya, los diez, mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?»[286]. Con las respuestas se llegó a un consenso en torno a nueve nombres[287]: José Hierro, Blas de Otero, José María Valverde, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer, Rafael Morales, Gabriel Celaya y Vicente Gaos[288].

Ciertamente, al criterio se le podría objetar las preferencias personales de los cincuenta y tres y la propia elección que de antemano había hecho Ribes de los críticos y poetas que debían votar. Sin embargo, la categoría y el prestigio manifiestos de estos mismos consultados reducen a su mínima expresión los riesgos de arbitrariedad en los juicios. Hasta el menos partidario de un método como el de Ribes tiene que reconocer que la *Antología* «es un ensayo original en este campo y se resiente de un método discutible por partidista, aunque sean más los aciertos que los defectos»[289].

Hay que tener en cuenta que la intención del antólogo era recoger la poesía original de la primera posguerra, la de aquellos autores que no existían para el público

[285] Son los que constan en el Apéndice III.
[286] Francisco Ribes, «El editor se justifica», en *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares, 1952, p. 10.
[287] Y no diez porque, según el propio Ribes, era demasiada la diferencia de votos entre el noveno y el décimo elegido: José García Nieto.
[288] El resultado de la votación puede consultarse en el Apéndice IV.
[289] Manuel Mantero, «Trece antologías poéticas (años 40 y 50)», en AA. VV., *Blas de Otero. Study of a poet*, Wyoming, University of Wyoming, 1980, p. 69.

antes de 1939. Con ello se excluía por un extremo a los sonetistas del 36 y, por el otro, a los poetas sociales que ya despuntaban hacia el 52. De modo que fue la única antología, con la de Rafael Millán, *Veinte poetas españoles*, en 1955, que incluye voces reveladas en los cuarenta[290] y, asimismo, hace de frontera entre los periodos existencial y social[291]. Entonces, teóricamente, los nueve jóvenes revelados en los cuarenta de Ribes tendrían que ser los mejores y más representativos poetas del genuino periodo existencial, sin que ello sea obstáculo para que la antología careciera de algún existencial que podría haber quedado a las puertas de ser publicado. En todo caso, en opinión de Jacinto López Gorgé «si no absolutamente los mejores, aquellos nueve poetas son casi los más altos y representativos de la poesía española de posguerra»[292]; y, en la de José Luis Cano, «es justo reconocer, sin embargo, que en esta *Antología*, si alguno falta, no sobra ninguno. Los nueve poetas seleccionados todos poseen méritos suficientes, unos más y otros menos, para figurar en ella»[293]. Prueba de lo atinado de los juicios es que absolutamente todos los antologizados serían en el futuro figuras de primer orden de la poesía española.

A juicio de Fanny Rubio, «la *Antología consultada*, verdadero manifiesto de la creación realista»[294] tiene el valor añadido de contener la poética personal que cada uno de los autores pone al frente de sus textos —a excepción de Vicente Gaos, que por

[290] Los *Veinte poetas españoles* de Millán (Madrid, Ágora, 1955) fueron los mismos que los poetas de Ribes, a excepción de Gaos —«una injustificada ausencia», al parecer de Emilio Miró, «La poesía desde 1936», en *Historia de la literatura española*, José Mª Díez Borque (coord.), Madrid, Taurus, 1982, p. 364— más Ángel Crespo, Ángela Figuera Aymerich, Pablo García Baena, José García Nieto, Ramón de Garciasol, José Luis Hidalgo, Miguel Labordeta, Luis López Anglada, Leopoldo de Luis, Ricardo Molina, Rafael Montesinos y Salvador Pérez Valiente. Su criterio de selección es más amplio que el de Ribes, pues atiende a todas las tendencias que se convivieron hasta mitad de los cincuenta.

[291] «Los historiadores coinciden en que la *Antología consultada de la joven poesía española*, de Francisco Ribes, abre oficialmente el periodo de la poesía de reivindicación social, mientras que *Veinte años de poesía española*, de José María Castellet […], la define y *Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló […] la cierra» (Grammtikí Tsaliki, *Las antologías de la poesía española reciente*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 26).

[292] Jacinto López Gorgé, «La *Antología consultada* de Francisco Ribes a los veinticinco años de su publicación», *La Estafeta Literaria*, 628, 1978, p. 14.

[293] José Luis Cano, «Una *Antología consultada*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, 1953, p. 245.

[294] Fanny Rubio, «Estudio preliminar» a *Poesía española contemporánea (1939-1964)*, op. cit., p. 11.

motivos de tiempo no llegó a incluirla—. Ese valor aumenta cuando, como es el caso, poco suele diferir la intención de la práctica; es decir, la teoría poética de la escritura. Si el talento confirmado por la historia de la literatura de los creadores de la *Antología* había sido puesto a prueba por un consejo de cincuenta y tres notables, por si fuera poco, tenemos en ella misma la explícita declaración de intenciones que marcaban el camino de toda una promoción. Esta circunstancia acrecienta sobremanera el peso testimonial de la compilación, hecho que no pasó desapercibido a Siebenmann: «El valor documental de la *Antología consultada* es muy alto, por cuanto que cada participante ha añadido unas líneas definiendo su poética. Los resultados de esta encuesta son tan importantes para nosotros porque nos dejan el testimonio del gusto y de la predilección manifestados por gente de letras informadas»[295]. Y, por añadidura, porque cimienta sólidamente el punto de partida para la confección de una nómina esencial de poetas existenciales a salvo de arbitrariedades.

Atendiendo a todo ello, nosotros podemos abstraer de la *Antología* las líneas generales que esbocen una poética promocional común, después de valorar las introducciones a sus versos de los antologizados y detectar una serie de fehacientes concomitancias. Así, podemos también hablar de un criterio estético común del que casi todos se sienten partícipes, enunciados en la primera persona de la voz del poeta. Tal poética general viene caracterizada por los siguientes aspectos:

Inefabilidad de la esencia universal de la Poesía que solo puede ser experimentada como existencia particular. Ninguno de ellos se siente capacitado para definir la Poesía de una manera universalmente válida. La respuesta al editor solo puede ser una «definición de su propia poesía particularísima» (Carlos Bousoño, p. 21)[296],

[295] Gustav Siebenmann, *op. cit*., p. 389.
[296] Citaremos en este epígrafe entre paréntesis el nombre de los autores y el número de la página de la referencia textual en la *Antología consultada de la joven poesía española*, op. cit; excepto cuando el contexto indique inequívocamente los autores referidos, en cuyo caso bastará el número de página.

porque intentar desentrañarla en su letra mayúscula «es propio de locos» (José Hierro, p. 99) o fruto de que «lo ignoro todo ante el formidable, maravilloso fenómeno poético» (Rafael Morales, p. 125). No es posible tener concepción de ella sin experiencia particular, así Eugenio de Nora afirma que «yo veo y vivo la poesía en *concreto*» (p. 150). Más plástica es la postura de José María Valverde, que además de la «pura intuición» confía particularmente en «el regodeo de los problemas resueltos, de *las manos en la masa*» (p. 199). Por tanto, la poesía es asumida por el grupo como fenómeno empírico y al poeta le va su ser en la existencia estética individual de su obra. La esencia universal de lo poético no tiene fundamento salvo en la suma de las existencias concretas que se materializan textualmente en la Historia de la Literatura, y, desde luego, de las palabras de los antologizados se desprende una visión existencial moderna del hecho poético.

Respeto por la tradición y rechazo del formalismo. Como hemos visto, el viejo concepto generacional se viene abajo cuando una promoción, en vez de romper una lanza en favor de la demolición de símbolos e iconos del pasado, reivindica el magisterio de los clásicos. Los de los 40 coinciden más en la lírica popular, en la ascética y la mística del XVI, en Quevedo y Lope, en Bécquer, en Machado y Unamuno, en Aleixandre y Dámaso. La toma de partido que todos critican es la orientada a la minoría; es más, «siempre he pensado así y he escrito, no para la minoría, sino para la mayoría» (Rafael Morales, p. 126). Responsabilizan a los formalistas de ese «tono gris y monótono y despersonalizado de la poesía actual» (José Hierro, p. 104). Para Nora hay una indiscutible división entre los virtuosos de la retórica —los «maestros»— y los que contaminan el verso con su aliento —los «inspirados»—, «ni que decir que prefiero y encuentro incomparablemente más grandes y más poetas —más auténticos— a estos últimos» (p. 152). Finalmente, lo dicho por Hierro puede ser

apropiado por todos con similar contundencia: «confieso que detesto la torre de marfil» (p. 106).

Realismo cotidiano y trascendente. El rechazo a la retórica garcilasista convive paralelamente con una renovada atención a la realidad inmediata del individuo. Carlos Bousoño siente que «toda verdadera poesía ha sido siempre realista» (p. 25) y matiza que ese realismo no es otro que el reflejo interior que el poeta da de su experiencia del mundo. El realismo del poema no puede sino ser subjetivista, estableciéndose una dicotomía fundamental del valor poético. En una cara de la moneda está la *forma* de la palabra cotidiana, vulgar, gastada por el cálido uso colectivo; en el envés los *contenidos* universales de ese existir humanamente. En consecuencia, el poeta se caracteriza por una sensibilidad permanentemente receptiva y su misión es «abrir bien los ojos y tener el alma en vela» (Victoriano Crémer, p. 64). Pero aunque su naturaleza no parezca de este mundo, sus pies están apegados a una tierra que pisa como especie. Es la «metafísica de andar por casa» que Valverde asume de su «inagotable maestro Antonio Machado» (p. 199), un estado híbrido *arcangélico* que lleva a Hierro a decir que «el poeta está formado por dos seres distintos: el poeta y el hombre [...]. El hombre que hay en el poeta, cantará lo que tiene de común con los demás hombres, lo que los hombres todos cantarían si tuviesen un poeta dentro» (p. 100). El vate recupera su ancestral condición de visionario, de transcriptor a un lenguaje ordinario de los sentires *extraordinarios* de la comunidad a la que se suma —o más bien, a la que suma y engloba en sus versos—. Por y para esa mayoría escribe, y con ello no se rebaja el registro lírico, sino que se renueva el verbo y los temas de la cotidianeidad enaltecida. Blas de Otero se pregunta por este sentido catártico y la propia forma de las palabras le dan la respuesta: «¿Realismo? Al fin y al cabo, todo el arte ha de ir realizándolo el hombre con sus manos. Fijarse bien: *real-izándolo*». Para eso «lo difícil ha de ser

expresado con sencillez», porque «nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo» (José Hierro pp. 102-103 y 106, respectivamente).

Poesía como inspiración del uno y comunicación a los otros. Reactualizan el término romántico *inspiración* y lo identifican con «un presente de la divinidad» (José Hierro, p. 99) que se recibe para hacerlo inteligible a los hombres: «La oscuridad es defecto de expresión. El misterio es lo irrazonable del pensamiento poético. A un poema no se le puede quitar misterio ni se le puede añadir oscuridad» (José Hierro, p. 102). El proceso cuasimístico lleva aparejado un deber e intención comunicativa que hay que tener muy en cuenta para explicarnos la adopción de un estilo sencillo, realista y próximo a lo narrativo. Rafael Morales habla de un *instinto lírico* que lo condujo a buscar la forma de expresar y comunicar un sentimiento. Ocurre también en Nora, para quien el poema es «algo *de palabra* pero *necesario*, algo que brota igual que el hambre, la ternura, o el grito […]. Y que busca lo otro, los otros, el mundo humano» (p. 152), para quien «la *inspiración* […] es un hecho indudable: *puedo* escribir o no» (p. 153) y se convierte en una tarea vital cuando no se ve la poesía «como un lujo, sino como un trabajo, una obra necesaria» (pp. 152, 153 y 154, respectivamente). La dualidad que sintetiza la conciencia de lo poético apunta una vez más a la paternidad generacional de Dámaso y Aleixandre. Sus reflexiones acerca de la creación llegaron a las conclusiones respectivas de que toda la poesía es *religiosa* en su génesis y *comunicación* en su desarrollo.

Rehumanización y función social de la poesía. Hemos venido comprobando que el elemento de enlace de la promoción de la primera posguerra con el 27 está en la etapa rehumanizadora que estos abordaron en los aledaños de la guerra. Nos estamos refiriendo sobre todo a Lorca, Cernuda, Dámaso, Aleixandre y Alberti, aunque este da pronto el salto a lo social. También hemos visto que esa etapa era consecuencia natural

de un proceso histórico de crisis. Dicha atmósfera se instaura sobremanera tras la derrota de la inteligencia y la sensibilidad, por lo que, con la misma fuerza que se impusieron las armas, se consolidó una rehumanización lírica en coherencia sincrónica con la España de los años cuarenta. Esta tendencia heredada es la que triunfaría y dejaría huella evolucionando hacia la poesía social. En este sentido y con la perspectiva histórica suficiente, la ruptura traumática que supuso la Guerra Civil parece atenuarse considerablemente. En cierto sentido, el hecho de que la poesía vuelva a teñirse de hombre y sondee en los abismos de las sociedades era de prever. La condición innata de este aristotélico *zoon politikon* que es el ser humano conduce al *yo* a incorporar el *nosotros*. La introspección inmediata y angustiosa tras la catástrofe, el palparse dolorosamente los restos de vida que quedan entre las ruinas del edificio social, poco a poco irán desplegándose en una búsqueda del otro y en un caer en la cuenta del sufrimiento colectivo que nos aúna. Poesía existencial y poesía social son, pues, dos polos de un *continuum* de rehumanización. Del yo introspectivo y angustiado de la primera se llega al nosotros solidario y contestatario de la segunda. Sin la una no hubiera evolucionado hacia la otra, probablemente habría caducado en estéril intimismo y muerto de su propia incapacidad para adaptarse a la existencia histórica que la sustentaba. Sin la otra hubiera perdido la referencia de su origen, quizás se habría convertido en fácil panfleto.

Por otro lado, y como veremos, los pronunciamientos de los poetas existenciales antologizados apuntarían en el futuro y cada vez más claramente hacia la misma dirección de la poesía social[297]. Aunque Celaya opina que «nada de lo que es humano debe quedar fuera de nuestra obra [porque] un poeta es por de pronto un hombre» (p. 44), no tardó en identificar lo humano con lo social. Apenas deja resquicio

[297] Como puede leerse en las breves «Poéticas» que se anteponen a sus versos en la *Antología de la poesía social española (1939-1968)*, op. cit., que preparó Leopoldo de Luis.

para el individualismo existencial cuando dice que la poesía no tiene la función de «convertir en *cosa* una interioridad, sino dirigirse a otro a través de la cosa-poema o la cosa-libro» (p. 45) y el amor se deslíe en la obligada manifestación de los otros, porque debe «no expresarse a sí mismo, sino mantenerse fiel a esas voces más vastas que buscan en él la articulación y el verso, la expresión que les dé a luz» (pp. 45-46). Ello desmarca definitivamente a Celaya de los poetas existenciales y nos obliga a no contemplarlo como miembro de pleno derecho de dicha promoción[298]. Como ocurre con Alberti respecto a Dámaso y Aleixandre, el autor de *Cantos iberos* da de inmediato el *salto cualitativo* hasta la poesía social, a diferencia de la paulatina progresión del resto de los antologizados. Su ansia y urgencia por cambiar el mundo desde la lírica («la Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo», p. 44) lo sitúan ética y estéticamente en la siguiente promoción. En el caso radicalmente opuesto a Celaya tenemos a un José María Valverde, escéptico ante lo engañoso que puede resultar una poesía social gratuita. Porque «aunque no exclusivamente, la poesía es arte, hecho éste que anda ahora un tanto oscurecido [...] en un clima de contenidos a palo seco, de alaridos entrañables, de metafícisismos más o menos existencialistas» (p. 199). Propone una poesía auténtica que equidiste tanto de filosofismos como de la instrumentalización en pro de la justicia social, por muy loable que sea tal fin; es decir, que «la poesía debe echar luz por encima de las cosas, pero no explicarlas, no resolverlas. Que la poesía debe dar voz a los anhelos perennes del corazón del hombre, pero no es quién para aclarar sus vías de resolución» (p. 200). Su distanciamiento del marchamo *existencialista* es similar al de Dámaso; como el de una conciencia que no se debe a ningún credo filosófico que no sea el de su propia metafísica personal. Valverde se aleja visiblemente del fácil exabrupto tremendista. Su existencialidad es la metafísica

[298] Es posible encontrar una contradicción categórica con algún poeta dentro de la misma antología. Bousoño aconseja: «Sé poeta de hoy, *ma non tropo*. Quien quiera ser *muy de hoy* está en grave peligro de no ser poeta de mañana» (p. 24).

que Juan de Mairena llamaba *de andar por casa*, esa hondura de lo sencillo que el extremeño quiere para sus versos. La machadiana unión y unamuniana desazón entre sentimiento y razón para hacer del poema una metáfora del hombre se trasluce en expresiones casi idénticas de un aforismo de Crémer que sentencia que «lo único cierto es que para hacer poesía se precisa de disponer de un repertorio de ideas claras y no tener mal corazón» (p. 64), y las palabras de Nora: «el que tenga cabeza clara y corazón grande, comprenderá y sentirá más: y cantará mejor» (p. 155), aunque después de las buenas intenciones de partida le toca al arte trabajar la palabra. Definitivamente, el poeta-hombre de Hierro se posiciona confesando que «el poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social» (p. 106). Lo más significativo de todo es la peculiar síntesis *de ida y vuelta* entre lo humano y lo social en palabra de dos de los creadores. Nora va de lo uno a lo otro: «creo, pues, que toda poesía es *humana*, y *social* por consiguiente» (p. 152) y Otero va de lo otro a lo uno: «creo en la poesía social, a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales» (p. 180). De hecho, la propia integridad del poema se atiene a la correspondencia inequívoca de ambos factores. Hay que recordar en este punto, para explicar la insistencia de los poetas en la proclamación de lo social en sus obras, que sus declaraciones están escritas en 1952. A mediados de la década y coincidiendo con una ligera relajación del régimen comenzarían a despuntar las primeras obras señeras del compromiso social. No es extraño que acusen su influjo unos autores que, como veremos, estaban abocados a él.

Recapitulando rasgos comunes, se debe calificar la poética de los antologizados de Ribes como genuinamente existencial e inconfundiblemente neorromántica. Su existencialidad viene marcada por la conciencia ontológica del ser-en-el-mundo

heideggeriano, de ser un *yo* con su circunstancia de Ortega y de vivir una agonía cristiana a lo Unamuno; por el reflejo de la angustia central contemporánea del ser español —y con fuentes literarias específicamente hispánicas— ante el tiempo, la muerte, la nada y Dios.

La vuelta al hombre de la rehumanización, como hemos dicho, entronca con la tendencia del 27 de anteguerra y se confirma con el impulso definitivo de Aleixandre y Alonso en la posguerra. El proceso implica la superación del dualismo de los tipos humanos de Ortega y Gasset[299] por un nuevo hombre *entero* o *total* que fusione contemplación y acción, arte y vida tal como lo entiende Sartre: «Pero, si el público se identificara con lo universal concreto, el escritor tendría que escribir en verdad sobre la totalidad humana. No sobre el hombre abstracto de todas las épocas y para un lector sin fecha, sino sobre todo el hombre de su época y para sus contemporáneos»[300], Dámaso Alonso: «Yo deseo que la poesía tenga como tema fundamental el hombre, *el hombre en su totalidad*, por tanto, con toda consideración y extensión que el aspecto social requiere; pero no como fin exclusivo»[301] o el concepto universal unamuniano del filósofo y poeta, *hombre de carne y hueso*. Las concomitancias salvan las distancias entre el romanticismo decimonónico y la poesía existencial en algunos aspectos como los que señala Octavio Paz:

> La ambigüedad romántica tiene dos modos, en el sentido musical de la palabra: uno se llama ironía y consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; el otro se llama angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada. La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos

[299] «Dos tipos de hombre se oponen: el uno aspira a la pura contemplación; el otro prefiere actuar, intervenir, apasionarse […]. Aparecen de esta suerte el contemplarse y el interesarse como dos formas polares de conciencia que, en un principio, mutuamente se excluyen» (José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*, op. cit., p. 179.
[300] Jean Paul Sartre, *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 154-155.
[301] Dámaso Alonso, «La nueva humanización del arte», en *Góngora entre dos centenarios*, en *Obras completas*, VIII, Madrid, Gredos, 1985, p. 705.

> muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión[302].

En la reactualización del movimiento, el neorromanticismo existencial, del que habla Palomo, no equivale a una mera exhumación de la estética romántica tal como el garcilasismo lo fue respecto de un canon clásico asumido al pie de la letra. Lo romántico existencial de posguerra concibe la poesía no como un fin sino como medio idóneo de llegar y expresar el fondo humano de la existencia. Frente a la serenidad, la contemplación, la universalidad y equilibrio clásicos que copaba el panorama poético se sumerge en la circunstancialidad, la temporalidad, la contingencia; es fruto de la pasión y la subjetividad y, por tanto, su manifestación gusta de desequilibrios y compromisos. Pero lo que más le distingue del viejo romanticismo es, sin duda, la valoración universal de la existencia humana como especie histórica; es decir, en palabras de Díaz Fernández, el romanticismo de nuevo cuño «no ha sido tanto la exaltación de lo individual como de lo humano»[303]. El rescate de lo universal humano incita a su vez la conciencia de lo colectivo, de la pertenencia comprometida y comprometedora a una comunidad histórica y al replanteamiento de la función social de la poesía. En este sentido, la *inefabilidad* de la Poesía y la consideración de la *inspiración* como génesis de la misma no se quedan en el exabrupto del Genio sino que se cimienta en la *mediación comunicativa* del hombre-poeta. La apropiación de la tradición romántica consolida el rechazo al formalismo, pero contra escapismos o exotismos escabrosos el estilo se vuelve innovadoramente realista, en consonancia con la impresión de la circunstancia en la intimidad creadora. Por último, la rehumanización radical del poema hacia un subjetivismo social e integrador de una colectividad soterrada alcanza cotas de autenticidad verdaderamente inéditas que el romanticismo del XIX nunca pudo orillar.

[302] Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 73.
[303] José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, Madrid, José Esteban Editor, 1985, p. 41.

Las palabras que deben coronar la advocación de esa raigambre existencial que alberga en su seno a la *rehumanización neorromántica* no pueden ser otras que las de Hierro —precisamente el más votado para la antología—. Su credo puede extenderse al resto de sus compañeros y fijado como máxima generacional: «Acaso sea una definición provisional de la poesía ésta: un don de Dios mediante el cual el poeta nos dice (con la letra) y nos convence (con la música) de que está vivo. Y estar vivo es llevar dentro todo el peso de una época» (p. 107)[304].

4.2. En torno a *Espadaña*

Diagnosticar el estado de salud literaria de un país por la cantidad de revistas especializadas que en él se publican puede resultar engañoso, y, únicamente tras un trabajo exhaustivo como el de Fanny Rubio[305], es posible estar en óptimas condiciones para enjuiciar en su dimensión real la trascendencia cultural de las publicaciones. En todo caso, creemos que la importancia del fenómeno está en función de su necesidad; es decir, que si en otras épocas fue clave la labor de los grupos intelectuales que promovieron las ediciones, ahora, en pleno calvario editorial, esta se vuelve medio de primer orden para la expresión de la nueva poesía, para releer la tradición y para avistar las aportaciones extranjeras.

Lo que tenían de común todas las revistas de posguerra en sus variopintas intenciones es que nacieron en un medio económico y político extremadamente difícil, que hacía tambalear proyectos que de suyo demandan un ambiente cultural y un estado de lector mínimamente normalizados. Nada de esto se dio en el franquismo y mucho menos en sus primeros años. Además, como todo pronunciamiento cultural tiende a ser

[304] La poética de José Hierro parece aquí trasunto de la que expresa Machado en el segundo fragmento de su «De mi cartera»: «Canto y cuento es la poesía./ Se canta una viva historia,/ contando su melodía» (*Nuevas canciones*, 1924).
[305] Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976.

radical, aún más lo iba a ser en un periodo en que el edificio social estaba dividido hasta sus cimientos. Así, las tendencias editoriales quedaron orientadas ideológicamente y fijadas con nitidez desde sus génesis, aunque en la práctica fue frecuente la mescolanza y existió una enriquecedora contradicción entre el tipo de poesía que se pretendía alentar y lo que se publicó finalmente.

En efecto, fue Rubio quien puso fin a la difusa y confusa apreciación que se tenía de las revistas poéticas desde la Guerra Civil. Cronológicamente secuenciaba tres etapas de publicación. La poesía existencial se encuadraba en la primera (1939-1950), es decir, desde la aparición de *Escorial* hasta la desaparición de *Espadaña*. En este periodo conviven lo religioso, lo épico y lo intimista, pero también la corriente rehumanizadora que tendría predicamento hasta su desembocadura natural en una poesía de tema social y estilo definitivamente realista. La mayor virtud de las revistas en este momento fue lograr la descentralización de la actividad literaria en favor de iniciativas de las provincias. Aún la primera mitad de la década de los cincuenta —2ª etapa— continúa siendo favorable para la lírica existencial «bajo el signo del realismo, que se concreta, desde el segundo año de la década, en la *Antología consultada*»[306]. De todas las revistas reseñadas apenas nos quedamos con media docena que adquirieron renombre nacional y pronto tomaron partido por una de las dos poéticas discordantes que se disputaban el gobierno del rumbo de la poesía de entonces.

La lírica de la generación del 36 se aglutinó en las páginas de *Escorial* (1940-49), fundada por Ridruejo, Laín, Rosales y Antonio Marichalar, bajo la máxima de «antigüedad clásica, latinismo y germanidad»[307] y con el propósito de servir de puente de unión entre los intelectuales del interior. Más autárquicos, conservadores y propagandísticos serían los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (1942-46), *Arbor*

[306] *Ibid*., p. 11.
[307] *Escorial*, 1, 1942, p. 8.

(1944), *Vértice* (1937-46), *Sí* (1942-43), *El Español* (1942-68), *La Estafeta Literaria* (1944-2001) o *Fantasía* (1945-46). En este panorama, solo mantuvieron una individualidad ejemplar y un espíritu divulgativo realmente independente *Ínsula* (1946) e *Índice* (1949-76), que reparaban en las aportaciones de nuestros españoles más excelsos sin atender a su filiación y promovían desde la cultura la reconciliación nacional. Por lo demás, únicamente en la etapa ministerial de Ruiz Giménez y desde la universidad, empezaron a percibirse nuevos aires en las ediciones. En la línea continuista, aunque más flexible, nació *Juventud* en 1939 —semanario del SEU de Madrid— acogiendo al núcleo de poetas que fundarán *Garcilaso* (1943-46). Frente a ella, las también madrileñas *Cisneros* (1943-1951), de vocación «existencial-tremendista-social»[308] o *Raíz* (1948-49) forjaban una conciencia generacional que cristalizaría en la santanderina *Proel* (1944-50) y, sobre todo, en la leonesa *Espadaña* (1944-50).

Al calor del Café Gijón José García Nieto, Pedro de Lorenzo, Jesús Revuelta y Jesús Juan Garcés fundaron *Garcilaso* abanderando la creación como patriotismo bajo la hegemonía del poeta de Carlos V, muerto militarmente, de la misma forma que surge un segundo renacimiento hispánico y una segunda primavera del soneto. No obstante, entre las dos tendencias que conviven en la revista, la *Juventud creadora* y la *creación como patriotismo*, triunfó la primera; o sea, la de José García Nieto, a quien Revuelta achacaba que no terminase de entender claramente el futuro y la función de la poesía heroica. Acertaba García Nieto, pues la maduración hacia el intimismo trascendente dio los mejores frutos del espíritu garcilasista, ya bien entrados en los cuarenta. Los poemas del triunfo tuvieron un cultivo bien efímero y unos logros estéticos exiguos[309]. La

[308] Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, op. cit., p. 89.
[309] Sirva como botón de muestra de nuevo la obra de Dionisio Ridruejo que, de un mediano libro de euforia vencedora: *Poesía en armas* (1940), llega a *Cuadernos de Rusia* (1942), conmovedora reflexión acerca de la condición humana ante el dolor y la solidaridad con el hermano en la muerte.

degenerativa muerte natural del verso del alzamiento abrirá las páginas de *Garcilaso* a autores de diferente sintonía desde Dámaso Alonso y Juan Ramón Jiménez a Carlos Edmundo de Ory, José Suárez Carreño, Camilo José Cela, Rafael Morales o Carlos Bousoño.

La primera reacción importante frente al garcilasismo militante la protagonizó la valenciana *Corcel*, cuya divisa fue siempre «la independencia de criterio, sin teorías preconcebidas, sin la intención de probar o refutar ninguna tendencia poética»[310]. María Isabel Navas Ocaña resume su credo afín al proceso rehumanizador: «libertad expresiva frente a utilización normativa de las formas clásicas, humanidad, expresión del yo individual e inefable […] fueron algunos de los elementos que definieron y caracterizaron al neorromanticismo de posguerra»[311] y que estuvieron presentes en sus páginas.

También una revista de provincias, y a pesar de ello, *Proel* disfrutó de una larga vida de veinte números entre 1944 y 1955. Si la procedencia periférica y la longevidad facilitan encontrarle parentesco con *Espadaña*, no tuvo la cántabra una clara línea editorial ni tampoco marcó una etapa en la renovación poética del país. Nació al calor del Ateneo santanderino y fue significativo el número XVIII que homenajeaba a Francisco de Quevedo procurando hacer de él:

> [...] lo que Garcilaso fue para la revista de la *Juventud creadora* y Góngora para la generación del 27. Quedó, sin embargo, en buen homenaje sólo, ya que la revista optó por el eclecticismo que define tantas revistas de la posguerra española. Armonía de estilos y tendencias, el guía Quevedo sólo animaría a algunos de sus colaboradores, mientras que muchos otros, incorporados de los grupos existentes (*garcilasistas* y *espadañistas*) seguirían cada cual su propio camino. Hay en el primer *Proel* un foco tremendista o expresionista. Pero no alcanzaría a hegemonizar la revista[312].

[310] Concha Zardoya, «La revista *Corcel* en mi recuerdo», *Peña Labra*, 6, invierno de 1972-73, p. 9.
[311] María Isabel Navas Ocaña, *La* Quinta del 42 *y las vanguardias. Las revistas Corcel y Proel*, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 14.
[312] Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, op. cit., p. 240.

Por mucho que el grupo proelista hiciera patente «en sus páginas la presentación y defensa del compromiso existencial»[313] no cuajó una línea de pensamiento y creación que marcase el rumbo de la revista. Destacamos nosotros de ella que agrupó circunstancialmente a José Hierro y a José Luis Hidalgo como dinamizadores de la vida cultural santanderina y que se publicara en su colección *Tierra sin nosotros* y *Con las piedras, con el viento...* del primero y *Los animales* del segundo.

Cisneros, revista de Colegio Mayor madrileño del mismo nombre, puede considerarse como el antecedente directo de *Espadaña*. Nació con un deseo integrador de cuantas tendencias colectivas o individuales apuntaran con aproximación a realidades sustantivas, si bien recogió el incipiente pensamiento fundacional del espadañismo en un comentario de Lama a los cuatro primeros números de *Garcilaso*, que aseveraba que existía una poesía que del 98 al 36 puede compararse a la del Siglo de Oro y que había quedado abierta en dos líneas: la romántica de Aleixandre o Cernuda y la clasicista de Diego o Guillén. Los garcilasistas habrían elegido la segunda pese a que de «la tendencia romántica [...] hay que esperar [...] más que de cualquier otra». Necesitaba «la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida. Menos metáforas y más gritos. Menos perfección estilística y más vibración anímica. Vida, vida, vida»[314]. Por añadidura, Nora, otro fundador de la leonesa, abogó con la misma intensidad por una poesía rehumanizada «proclamando que Unamuno es el más grande poeta español del siglo XX. En la misma línea de autenticidad y de valor absoluto debemos colocar a Vicente Aleixandre»[315].

En León, en mayo del mítico 1944, salía a la luz *Espadaña* proponiéndose reflejar la tendencia soterrada que no tenía cabida en las publicaciones del régimen. El precepto fundacional que impulsó a Antonio González de Lama, Eugenio de Nora y

[313] Emilio E. de Torre, *José Hierro: Poeta del testimonio*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983, p. 40.
[314] Antonio González de Lama, «Si Garcilaso volviera», *Cisneros*, 6, 1943, p. 124.
[315] Eugenio de Nora, «Arte y letras», *Cisneros*, 6, 1943, p. 97.

Victoriano Crémer[316] era consecuencia de una necesidad de expresión urgente delegada por el acallamiento y la omisión de una mayoría social escritora y lectora, así «los espadañistas conciben la poesía como un modo de testimoniar la existencia, la persistencia de un pueblo silencioso»[317]. Para ello contaban con el inconformismo, la intención de promocionar nuevos valores poéticos y recuperar al grupo del 27, todo ello desde una revista que se fraguaba en una vieja imprenta de provincias y exenta de toda protección oficial. Querían poner en evidencia la circunstancialidad radical del sujeto, el objeto y el acto lírico que los englobaba en una declaración de marcado tono existencial que pone «el acento sobre lo humano, y dentro del arca de lo humano, sobre el amor, sobre la angustia del hombre»[318], por lo que *Espadaña* se convirtió en «una publicación de corte liberal-tremendista que se logró las simpatías de los núcleos aleixandrinos, sociales y surrealistas»[319]. Sus señas de identidad fueron la reflexión constante acerca de la poesía y su periferia, la intención crítica y preceptiva hacia la lírica que se estaba publicando, la actividad comprometida contra el formalismo retórico garcilasista, el continuismo con el neorromanticismo del último 27 y la apertura a Europa. El fin que se buscaba desde estos principios era la reactivación de la lectura y la crítica de las publicaciones extranjeras y nacionales de mayor notabilidad, habilitando además un amplio espacio para textos de creación inédita. Pero más allá de nacer por oposición a la poesía oficial, lo cierto es que *Espadaña* fue «una amalgama bastante representativa de las corrientes más significativas de su época [que optó por vincularse] a los marginados de la Guerra Civil, es decir, a la continuación cultural e ideológica de la España del

[316] De todos fue Crémer quien cargó con la mayor parte. A él se debe la materialización física de la revista —su oficio era el de tipógrafo— así como el mayor número de colaboraciones, firmadas con su nombre o pseudónimo. El ideario espadañista se transcribió desde su pluma y la propia publicación fue muerta por decisión propia, sin consultar con nadie —tal como él mismo afirma en «Nota para una biografía de *Espadaña*», *Poesía Española*, 140-141, 1964, p. 17—.
[317] Víctor García de la Concha, «*Espadaña* (1944-1951), biografía de una revista de poesía y crítica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236-237, 1969, p. 380.
[318] *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)*, Ediciones Espadaña, León, 1946, pp. 3-4.
[319] Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, op. cit., p. 267.

treinta y seis»[320]. La propuesta literaria que encerraba en sus páginas era una alternativa a Garcilaso, pero también una vía entre la reivindicación que de la poesía pura hizo *Ínsula* en su homenaje a Jorge Guillén en el número 26, en 1948, y los aires sociales; es decir, que reaccionó «contra el garcilasismo en un primer momento, y después hace lo propio con la poesía pura y la poesía social»[321], y fueron precisamente las tensiones entre la fidelidad a un criterio integrador y el empuje creciente de la poesía social la que la desintegraron en 1950.

El contenido de *Espadaña*, reseñado por la crítica general del periodo, lo ha estudiado detalladamente Fernando Presa González[322]. No obstante nosotros, a fin de fijar con nitidez la poética promocional existencial, debemos comentar la evolución de la línea editorial de sus cuarenta y ocho números. Como nos vemos obligados a citar fragmentos esenciales para entender el espadañismo, en ocasiones bastante extensos, hemos optado por recogerlos todos en el Apéndice V. Con ello agilizamos la lectura del presente epígrafe y a la vez ofrecemos la posibilidad de realizar una lectura continua de lo extraído, con la ventaja aparejada de obtener una visión panorámica del objeto de nuestro comentario[323].

En el primer número ya Antonio González de Lama se interrogaba acerca de la naturaleza de la poesía para terminar desvirtuando la repetición de patrones. Ni Góngora, ni Quevedo, ni Garcilaso, la poesía existe objetiva e inefablemente (V, A). Sin embargo, la revista, pronto se decantará por un tipo de escritura en su crítica al empecinamiento de los *novísimos* portugueses por prescribir la definición y función de la lírica y, con ello, desvirtuar el intento de los garcilasistas —análogo al portugués—

[320] José Manuel López-Bernassocchi, «La reedición de *Espadaña*, la revista española más representativa de su época», *Ínsula*, 392-393, 1979, p. 4.
[321] María Isabel Navas Ocaña, *Espadaña y las vanguardias*, Almería, Universidad de Almería, 1997, p. 66.
[322] Fernando Presa González, *La revista* Espadaña *en la poesía española de posguerra (1944-1950)*, León, Ayuntamiento de León, 1989.
[323] Así, en nuestro comentario subsiguiente señalaremos entre paréntesis el número del apéndice —V— y la letra del fragmento al que estamos remitiendo.

de sentar cátedra acerca del *molde español* (V, B). Rechazando cánones desempolvados, pondría en solfa la poesía garcilasista achacándole la limitación de sus temas y un hueco retoricismo y alertaría contra el *divinismo* que resultaba de sumar formalismo y triunfalismo (V, C, E y F) y contra la dulcedumbre en irónica crítica a la poesía de José Luis Cano, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo y José García Nieto (V, D). La actividad poética se contempla como un medio de dar voz al pueblo silencioso (V, G), y tan perjudicial es para ello el esteticismo formalista como la vanguardia trasnochada del surrealismo (V, H). La implicación del público en la propuesta espadañista es primordial para cambiar el rumbo de la poesía (V, I) y encauzarlo hacia un canto radicalmente humanizado y encuadrado existencialmente en su tiempo histórico (V, J, K, L, M). Grandes males de la hora de *Espadaña* son la apatía y el rechazo a las iniciativas de la intelectualidad del país. Esa desidia del español se debe sin duda a que no se dan las condiciones necesarias para la creación (V, N). Una faceta de *Espadaña* de la que Nora se hace valedor va a radicalizar su discurso e insistir en la demolición de la torre de marfil del esteticismo (V, Ñ). Por otro lado, sin alejarse de las premisas rehumanizadoras, el sentir de Crémer y Lama alerta contra la desatención de lo lírico en favor del prosaísmo (V, O). La polémica entre estas actitudes integradoras y la impetuosa corriente social protagonizan la última etapa de la revista. Numerosas voces intervienen en el cruce de artículos y propuestas estéticas que deja para la historia la muestra del nacimiento de una rehumanización social que requería de un nuevo lenguaje poético más cercano al habla del hombre de la calle, una poesía a la inmensa mayoría (V, P). En el fragor de la polémica no hubo espacio para intentar una simbiosis entre el grupo de Rosales con el leonés —experimentado en los números 39, 40 y 41—, ni se escuchó el discurso de la *Poesía total*, que, en cambio, a nuestro entender, anticipó la poética de la generación de los cincuenta (V, Q).

En todo caso, los creadores que más frecuentaron las páginas de Espadaña fueron Crémer, Nora, Salvador Pérez Valiente, Diego Díaz Hierro, Gerardo Diego y Vicente Aleixandre, aunque la revista se abrió a plumas del 36 —tan divergentes teóricamente de la línea editorial— como los hermanos Panero, Vivanco, Rosales, Aranguren, Rabanal, Valverde o López Anglada. Satisfaciendo el interés por la literatura de fuera de España, acogió a Valery, Pierre Enmanuel, Louis Aragon, Yeats, Supervielle, Cocteau, D´Annunzio, Rilke, Vallejo o Neruda.

Ese talante aperturista, unido a cierto afán compilador, condujo de forma natural a la confección de una *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)*[324]; un proyecto de suma ambición: reunir las aportaciones más significativas que en una década estaba decidiendo los derroteros de la lírica de la segunda mitad del siglo. Se partió de los viejos maestros del 27, ya invocados desde el primer número, Aleixandre, Alonso, Diego y Guillén y se continuó con un escalonamiento cronológico en tres fases; la de los *jóvenes maestros*: Miguel Hernández, los hermanos Panero, Luis Felipe Vivanco, José Mª Pemán, Luis Rosales, Ildefonso Manuel Gil, P. P. Clotet, Dionisio Ridruejo y Carmen Conde; los que marchaban con *paso seguro*: José Suárez Carreño, José García Nieto, Rafael Morales, José Luis Cano, Vicente Gaos, J. E. Cirlot y Victoriano Crémer; y los que iban *en ruta*: José Mª Valverde, Carlos Bousoño, José Luis Hidalgo, Blasco, Benítez Claros, López Anglada, Julio Maruri, Alonso Alcalde, Rafael Montesinos, Pedro Lezcano, M. Segalá y Eugenio de Nora. Posteriormente, en un apéndice que duró tres años se añadieron Fernando González, Rodríguez Spiteri, Gabriel Celaya, Leopoldo de Luis y José Hierro. La extraña ausencia de Blas de Otero sería justificada por la razón de que hasta el año 49 aún no había publicado ninguna obra de resonancia, y las de Ángela Figuera, Ricardo Molina, Miguel Labordeta o Pablo

[324] *Op. cit.* La antología se publicaría como suplemento de los números 22 al 36, entre 1946 y 1948.

García Baena por solo haber dado muestras de existencia a través de entregas sueltas de no demasiada importancia[325].

Con el paso del tiempo *Espadaña*, de azarosa aventura, llegó a convertirse en punto de referencia obligado de nuestra primera posguerra. Su neta filiación existencial en combinación con la intención de contribuir a normalizar la vida cultural de una sociedad que la necesitaba más que nunca son los aspectos que subraya la valoración de dos de sus fundadores. Tres décadas después de ella, Nora reafirmaba que:

> No se trató pues de un enfrentamiento de revistas, ni de grupos poéticos agrupados en torno a ellas. El debate, al nivel de las ideas, era el de la inacabable controversia entre poesía elusiva, halagadora, formalista, elaborada por poetas-artífices, y poesía de contenidos, comprometida, expresionista, patética: concorde (pensábamos todos) con el tiempo que vivíamos[326].

Por encima de una reacción o postura literaria beligerante, el espadañismo irrumpió como un modo de percepción y un estado de escritura y de lectura singulares, como una actitud afianzada en una sencilla realidad: «acaso la de que es el clima espiritual de nuestro tiempo el que nos impone a nosotros»[327]. Con esos treinta años de perspectiva, se puede certificar que la evolución de la revista calca la trayectoria promocional de unos poetas que empezaron «en un impreciso clima *existencialista*, de reivindicación de la primacía de la moral sobre la estética, que da como consecuencia más visible la lucha contra el *formalismo*» sin caer en «la vulgarización temática y la tentación de una nueva retórica *tremendista*» que se materializaría en una dualidad crítica de imposible solución: «la *poesía social* y una nueva voluntad de *clasicismo*»[328]. La coherencia del itinerario tuvo siempre en cuenta los planteamientos iniciales, quizá

[325] Al pasar revista a los nombres de los antologizados, no podemos sino destacar que sus procedencias cubrían casi por completo la variedad de tendencias a las que pertenecían; señal inequívoca de rigor y honestidad en la propuesta editorial.
[326] Eugenio de Nora «*Espadaña*, 30 años después», *Espadaña* (edición facsímil), León, Espadaña Editorial, 1978, p. X.
[327] Victoriano Crémer, «¡*Espadaña* a la vista! (El resplandor de las cenizas)», *ibid.*, p. XXIII.
[328] Eugenio de Nora, «*Espadaña*, 30 años después», art. cit., p. XVII.

tanto que por ella se originaron las tensiones que la desintegraron. Dejando a un lado separatismos de teoría poética, en la práctica, «la verdad era que tanto en *Espadaña* como en *Garcilaso* publicaban todos los poetas en ejercicio»[329], eso sin contar con la forzada y efímera, pero extraordinariamente significativa, fusión del núcleo del 36 de Aranguren, Leopoldo Panero, Rosales y Vivanco en tres números para reflotar la revista cuando ya declinaba.

Sea como fuere, *Espadaña* ya había cumplido su misión con creces. Nació no únicamente como oposición a *Garcilaso*, sino contra la realidad mayor de un panorama literario empobrecido y mediatizado por la dictadura. Dio una lección común de grupo humano y poético que impulsó una tendencia hacia una lírica de tonos existenciales, de sentido rehumanizador y con acentuación en la circunstancialidad histórica del individuo que sentó las bases de la escritura de la década del cuarenta y fue indispensable para el surgimiento de la poesía comprometida en los cincuenta. Presa González da referencia de esta actitud de grupo y su significación en el devenir de la historia literaria posterior:

> La tendencia originada por *Espadaña* fue divulgada y expandida por toda España mediante sus textos escritos y la presencia física de sus fundadores en diversos actos públicos […]. Logró concienciar a muchos poetas de la urgente necesidad de transformar sustancialmente los contenidos y modos de expresión de la poesía, siendo, en gran parte, la iniciadora, el puente hacia la poesía *social* que iba a surgir al desaparecer la revista leonesa. Se puede afirmar sin miedo que sin *Espadaña* el proceso de maduración intelectual y sensibilización ante los problemas humanos —la circunstancia común de un pueblo— por parte de los poetas hubiese sido mucho más lento […][330].

La revista fue heredera del legado del 27, en especial de Alonso, Aleixandre, Cernuda, Alberti, Lorca, como también de César Vallejo o Pablo Neruda, y se esforzó

[329] Victoriano Crémer, «Nota para una biografía de *Espadaña*», *Poesía Española*, 140-141, 1964, p. 16. Incluso en *Escorial*, fundada a finales de 1940 por el grupo de Ridruejo, Rosales y Laín con el apoyo de Serrano Súñer, hallamos constancia de poetas existenciales como Valverde, Hidalgo, Bousoño, Nora, Otero y Morales.
[330] Fernando Presa González, *op. cit.*, pp. 810-811.

por mantener lazos con el exilio. Recogió y ofreció el censo más fiable de la poesía que se hacía en el país y muchos nombres luego reconocidos publicaron sus primeros versos en ella; el acierto generalizado de la valoración espadañista fue confirmado por la crítica posterior que confirma a los autores destacados en sus páginas. Favoreció la crítica de libros y trayectorias, de grupos y tendencias, notició acontecimientos y premios y, sobre todo, propuso con valentía una vía moderna y realista de avance a la escritura poética. Cada uno de estos logros respondió a la necesidad de poner la poesía a la altura de las difíciles circunstancias que le tocó vivir durante los turbios años del primer franquismo. A lo largo de ellos, *Espadaña* se mantuvo como una luminaria cuyo resplandor se aprecia desde nuestro tiempo como referente insoslayable para explicar la poesía de posguerra en general y la de la promoción existencial en particular.

En suma, el tiempo dio razón y resonancia sin parangón a lo que comenzó siendo una poco menos que descabellada idea de la periferia cultural, que «desde un oscuro rincón provinciano, sorteando, a fuerza de heroicidad, la indiferencia de la espesa mayoría, va cumpliendo su misión con gallardía»[331]. López de Abiada va todavía más allá de ese cumplimiento de reactivación del panorama poético de preguerra: «la elección del grupo redaccional de vincular la revista a los marginados de la guerra civil, o sea, a su opción deliberada por la continuación cultural e ideológica de la España del treinta y seis»; y valora la anticipación y la apuesta implícita por «una ideología adscrita a la forma de democracia política»[332]. La honda repercusión en las letras nacionales del primitivo proyecto provinciano, la acuñación de curso legal del *espadañismo* no se comprende sin la presencia más o menos soterrada de un sentimiento social, una necesidad cultural y una lucha por la expresión de la angustia existencial y política del

[331] «Tabla rasa», *Espadaña*, op. cit., 11, 1945, p. 285.
[332] José Manuel López de Abiada, «*Espadaña* (1944-1951) y la poesía comprometida de la posguerra», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans (eds.), Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 186 y 187, respectivamente.

ciudadano de a pie que se trasladó al verso. *Espadaña* dio testimonio con su vida, pero también con su muerte, de que, pese a todos los abandonos, la poesía no había olvidado a su lector, ni se había estancado en la historia como el país que la albergaba tan inhospitalariamente. El apoyo de los maestros del 27, su tradición de continuidad y la amplitud de la acogida a los nuevos poetas hicieron el resto.

4.3. Voces de la existencialidad poética

Tal como lo hemos planteado, el concepto de promoción aplicado a los poetas existenciales se sostiene fundamentalmente en la *Antología* de Ribes y en el espíritu espadañista. Con todo, el criterio de relevancia de los jóvenes poetas que comienzan a publicar en los cuarenta y alcanzan su plenitud en el primer lustro de los cincuenta no se agota aquí, pues conviene plantear la importancia de algún otro autor fundamentalmente existencial no incluido en la antología así como la exclusión de otros que, aunque escribieron en la órbita existencial, según nuestro criterio, no pertenecen al *núcleo solar* del sistema[333].

El primer caso es el que concierne a José Luis Hidalgo, cuya voz ha sido considerada como de las más angustiadas de la época frente al tema de Dios y la muerte. Hoy podemos decir que el motivo por el que no entró en el proyecto editorial de Ribes fue porque su consulta se ceñía a los escritores vivos, y el cántabro había muerto en 1947. Indiscutibemente, su nombre debe acompañar en este estudio a los seleccionados en la Antología —con el descarte justificado anteriormente de Gabriel Celaya— como representante de la *esencialidad* de la promoción.

[333] Desde luego caben estudios promocionales mayores que el nuestro, con un criterio de menor restricción. Santiago Fortuño Llorens, después de rastrear «aquellos datos biográficos, hechos literarios, publicaciones, homogeneidad temática y de estilo…» (*Primera generación poética de postguerra. Estudio y antología*, Madrid, Libertarias, 1992, p. 60) y de adaptar los criterios de Petersen, estudia a veintitrés poetas que pertenecen a todas las vertientes. Como generación, en su antología conviven todos los existenciales elegidos por nosotros con garcilasistas como José García Nieto, postistas como Carlos Edmundo de Ory o poetas del grupo cordobés de *Cántico*, como Ricardo Molina.

En el segundo caso, de autores que abordaron temas *al modo* existencial, podríamos citar a autores de la talla de Carmen Conde[334], Leopoldo de Luis[335] o León Felipe, entre otros. Nosotros responderíamos que, sin lugar a dudas, la poetisa cartagenera cuenta con significativos libros como *Mujer sin Edén* (1947) o *Iluminada tierra* (1951), en donde la angustia por la existencia adquiere una original y valiosísima dimensión desde la cosmovisión femenina; que *Huésped de un tiempo sombrío* (1948) y *Los imposibles pájaros* (1949) de Leopoldo de Luis tiene momentos memorables en torno al tema del ser para la muerte y la fugacidad del tiempo, y que en la voz de León Felipe resuenan en armonioso contraste los angustiados ecos bíblicos de un moderno Job y de un intempestivo Nietzsche. No obstante, ya sea porque el nacimiento de Conde para la poesía fue en el juanrramonismo de la preguerra —su primer libro es *Brocal*, de 1929— y su adscripción se sitúa más cercana a la generación de 1936[336], ya sea por el paso efímero por lo existencial y la pronta polarización hacia lo social en de Luis[337], caso parecido al de Celaya, o por la condición de exiliado de Felipe[338] ninguno debería entrar en la valoración de un estudio como el nuestro que se propone, no lo olvidemos, analizar el tratamiento *promocional relevante* de unos temas existenciales determinados.

[334] Undécima en la lista de Ribes.
[335] Duodécimo en la lista de Ribes.
[336] Así lo estiman entre otros, Mª del Pilar Palomo, *Poesía española del siglo XX (desde 1939)*, op. cit., p 66; Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, op. cit. p. 32; o Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *op. cit.*, p. 278**.**
[337] No duda José Luis Cano en ubicar a Leopoldo de Luis en la corriente existencial de posguerra, aunque confirma su temprana vocación social, pues desde sus primeros libros «no se trata sólo en ellos de angustia existencial, sino, sobre todo, de una dolorosa situación del hombre amenazado por la crueldad de un determinado tiempo histórico, en un contexto social fácil de identificar» (*Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, op. cit. 118).
[338] Sin entrar en detalles, estimamos que no es posible contemplar la circunstancia especial del exilio español en nuestro estudio, centrado en una poesía encuadrada en la sociedad del régimen. La relación entre el franquismo y la poesía interior no es extrapolable a la escritura de la España peregrina. Entendemos que la poesía existencial pertenece a ese *exilio interior* con características propias y en donde se gestó una escritura cuyo referente y condicionador directo era la vivencia bajo el régimen. Aludimos aquí al parecer de Paul Ilie, cuando admite que un «lugar común que aparece en los estudios que sobre el exilio se han realizado en todas las naciones es que la sensibilidad exílica tiende hacia un limbo universal de idealismo inmóvil. En consecuencia, sus ideas establecidas son más fáciles de predecir que la de los ciudadanos residentes cuyos contextos nacionales están evolucionando con respecto al momento de la separación […]. No estoy sosteniendo que la suerte de los expatriados, como individuos, —o sus libros— tengan que ser menospreciados, sólo que el resultado tiene poca significación para la patria en evolución» (*op. cit.*, p. 26).

Además de su valor individual, los poetas han sido escogidos en función de ese encuadre promocional; es decir de la comunidad de sus orígenes, las influencias absorbidas, temáticas tratadas, cierta afinidad de estilo y proyección y significación conjunta para la lírica siguiente. Consideramos que los tres diferentes ejemplos citados ilustran la restricción de nuestro criterio.

En consecuencia, los nueve poetas de la promoción existencial de la primera posguerra que estudiaremos van a ser: Carlos Bousoño, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Luis Hidalgo, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde; y sus treinta libros que entrarán en dicho análisis los escritos entre los trece años que van de 1939 a 1952, tal como se detalla en el Apéndice VI.

Ahora bien, también hay otras cuestiones complementarias, como la biografía de sus componentes, su formación, las actividades comunes o actos conjuntos o el seguimiento de una guía ideológico o cultural, que podrían tenerse en cuenta para consolidar la nómina básica de nuestra promoción. En otras palabras, pueden atenderse auxiliarmente algunas premisas de la superada teoría peterseniana que contribuyen a redondear la visión de conjunto.

Comprobamos así que, ciertamente, la promoción existencial no quiso anquilosar la generación anterior, en este caso el 27. Es más, se acogen al magisterio de su madurez literaria y se sienten apadrinados por las obras de Aleixandre y Alonso de 1944. Otro tanto ocurrió con los poetas del 36. Salvo excepcionales reacciones virulentas de Crémer o Nora, no se denostó la labor de los garcilasistas que ciertamente evolucionaron también hacia posturas más humanas hasta el intento sincretizador de la *Poesía total* en *Espadaña*. Consecuentemente, se puede decir que la guía poética y filosófica del grupo fue el 27, pero también el 98 de Unamuno y Machado, y la

tradición medieval y áurea. A esta paternidad de la tradición con más solera hay que añadir la influencia de Neruda o Vallejo.

Por otra parte, cuando Aguiar e Silva habla de las condiciones históricas compartidas y el enfrentamiento a los mismos problemas colectivos, o cuando el viejo Petersen insiste en señalar un acontecimiento generacional como acto fundacional; es evidente que la Guerra Civil y, sobre todo, las condiciones específicas de la sociedad y la cultura del primer franquismo son las circunstancias históricas definitorias de los poetas existenciales. Dentro de ese contexto también podemos atender a un criterio de cierta homogeneidad en la formación y la procedencia común de sus clases sociales, estudios y profesiones afines. Estudios en Derecho y Filosofía y Letras realizaron Otero, Gaos, Morales, Bousoño, Nora y Valverde, y se dedicaron a la enseñanza de la Lengua y Literatura. A esta tarea se sumó Hierro. Crémer se dedicó a la profesión periodística y el malogrado Hidalgo tenía una vocación pictórica que lo llevó a estudiar Bellas Artes, terreno en donde cosechó algún premio, y a ejercer de profesor de Dibujo en un instituto.

Todos ellos también tuvieron una nítida filiación política republicana. Morales se asoció a la Alianza de intelectuales antifascistas y en la guerra fue movilizado con el ejército republicano; Gaos defendió el sistema constitucional desde el *Frente universitario*, periódico de la FUE; Crémer, simpatizante del anarco-sindicalismo, publicó en *Solidaridad obrera* y fue encarcelado varias veces durante la guerra; Nora se adhirió clandestinamente a la FUE; Otero se incorporó a un batallón vasco republicano, se marchó de España en 1952, se integró y afilió al Partido Comunista en el exilio parisino y viajó a la Unión Soviética, China y Cuba; Hierro además de colaborar con la FUE estuvo encarcelado en diferentes prisiones y acusado de formar parte de una red clandestina de apoyo a los presos; José María Valverde perteneció ideológicamente al

grupo falangista liberal que se relacionó con el ministro Ruiz Jiménez y terminó llamándose a sí mismo comunista cristiano.

Como actividades aglutinadoras de la promoción es clave el papel cohesionador de todas las revistas literarias de la posguerra y, en espacial de los núcleos de *Espadaña*, *Proel* y *Corcel* y la definitiva compilación de Ribes. También obtuvieron premios literarios de prestigio como el *Adonais* —1943, Gaos con *Arcángel de mi noche*; 1947, Hierro con *Alegría*— o el *Boscán* —1950, Otero con *Redoble de conciencia*; 1951, Crémer con *Nuevos cantos de vida y esperanza*—.

Por último, queda señalar el precepto cronológico de las edades de los poetas que ya estaba implícito al comienzo del planteamiento promocional de la *Antología*, cuando se consultaba sobre los dados a conocer en la última década. Todos nacen en el corto periodo de los diez años que van desde 1916 de Blas de Otero a 1926 de José Mª Valverde, hecha la excepción de Victoriano Crémer que nació en 1907. Todos los datos biográficos aquí consignados quedan recogidos en las semblanzas biográficas del Apéndice VIII.

III. ANÁLISIS DE LOS MOTIVOS

5. La agónica búsqueda de Dios

Toda la crítica coincide en la presencia relevante del tema de Dios en la poesía existencial. Verdaderamente, en la primera etapa franquista la cuestión religiosa experimenta una reactivación general y resurgimiento oficial regido por las imposiciones morales y educativas del Estado y la Iglesia; aunque bien es cierto que la religiosidad oficiosa en la esfera íntima de los españoles podía distar en mayor o menor medida de las directrices del nacional-catolicismo. En todo caso, es evidente el giro de la poesía hacia lo religioso, que en el desarraigo naturalmente nunca podría achacarse a un apego al modelo doctrinario de la Nueva España. Esto quiere decir que tras una esporádica aparición del tema en el 27, puede hablar Alarcos de una verdadera *vuelta a Dios*, porque «ahora, —en los años cuarenta—, en cambio, su mención se hace frecuente, insistente: Dios, —creído o creado por el poeta— es el interlocutor a quien se dirigen poemas y poemas»[339]. En lo que afecta a la escritura existencial, esa vuelta es auténtica y sentida; y antes que por el dictado oficialista, diríamos que forzada por la angustia de la hora histórica y motivada por un retorno voluntario a la ascética y la mística del siglo XVI, que coincidía por añadidura con el centenario y homenaje a San Juan de la Cruz en 1942[340].

De resultas, el país vivió «una época de religiosidad en la poesía como desde hacía tres siglos no se daba»[341]. Y el poeta de posguerra, habitante de un mundo arruinado y desolador, con las heridas aún abiertas del fratricidio, desde un territorio material y moralmente hostil busca apoyo en realidades más altas que puedan mantener su integridad espiritual y reparar su desarraigo. Desde luego, si es creyente, «posee ya

[339] Emilio Alarcos, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966, p. 20.
[340] «Homenaje a San Juan de la Cruz», *Escorial*, IX, Cuaderno 25, 1942.
[341] José María Valverde, «Lo religioso en la poesía actual», *La Estafeta Literaria*, 13, 1944, p. 5.

estos seguros cables y se recoge al amparo de lo celeste; si la creencia le falta, la añora o la inventa o la sueña, y viviendo de este sueño hace de la necesidad virtud, y al Señor —si inventado no importa— se dirige pidiendo refugio y repaire de los vientos alborotados del mundo»[342]. El planteamiento de Alarcos revela una doble vuelta a la religiosidad que conecta directamente con lo que hemos denominado paralela rehumanización de posguerra. Así, para los escritores falangistas la poesía religiosa estará sujeta a unos moldes clásicos que reflejan un equilibrio espiritual y social trasunto, a su vez, de un orden divino[343]. Su gran preocupación es formal; Dios va a ser el foco de atención, y la escritura una confirmación de su existencia. En cambio, para los desarraigados, el Hacedor es un problema capital cuyo reflejo literario se materializa en un estilo que transmite esa relación paradójica, antitética y tremenda entre los vaivenes de la duda y de la fe; cuestión a la que dedicaremos unos párrafos al final de este epígrafe.

Lo cierto es que los poetas arraigados y desarraigados están divididos en el campo religioso, tal como los dos grupos que concibe Charles Moeller:

> En cierto sentido, Dios nos habla sin cesar. En otro sentido, guarda silencio. Si conocemos el designio general de su providencia, ignoramos todo lo que se refiere a sus caminos particulares. El confiarnos a la fe es aquí nuestra única actitud cristiana. Hay periodos en los que los hombres notan con más claridad la aparente ausencia de Dios en el mundo. Este es uno de esos periodos[344].

Luego los clasicistas garcilasistas se abandonan en la confianza de la fe, mientras que los neorrománticos existenciales se sienten abandonados a su suerte en la desazón de su escepticismo y luchan por recobrar la fe y recomponer su arraigo espiritual, porque *quieren creer*. Precisamente con escepticismo hacemos referencia al

[342] Emilio Alarcos, *op. cit.*, p. 20.
[343] Del cual el primer garante era el propio Caudillo, *por la Gracia de Dios*.
[344] Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, t. I, Madrid, Gredos, 1981, p. 23.

salto existencial que apuntaba Alarcos del *creer en* al *crear a* que, como veremos, no son acciones que se den químicamente puras en la escritura de la promoción. Ambas se simultanean, se confunden, se suceden, se superponen…, pero, sea como sea, tal situación prueba una clara tendencia promocional *total* hacia la búsqueda de Dios. Jaspers dará la definición exacta del deseo de creer que embarga a los existenciales: «En la *existencia* está la fe y está la desesperación. *Frente a ambas*, se halla el deseo del descanso eterno, donde la desesperación se ha hecho imposible y la fe se ha convertido en contemplación; esto es, cumplida presencia de la cumplida realidad»[345].

Esto acarrea dos consecuencias. En primer lugar, que lo religioso y sus motivos poéticos aparecen como una constante temática de primer orden. En segundo lugar, que se manifiesta una adscripción evidente de la promoción al denominado existencialismo cristiano y, por extensión, a la existencialidad cristiana. Damos con ello por sentado que la lírica existencial de los cuarenta se sitúa en una de las dos ramas del tronco existencial, la cristiana, que describe Mounier:

> Una de ellas se injerta directamente en el viejo tronco cristiano. Eminente dignidad, frente a la naturaleza, de la imagen de Dios, rescatada y evocada por el Cristo encarnado; primacía de los problemas de salvación sobre las actividades de saber y utilidad. ¿Hay clima ontológico mejor preparado para recibir la exigencia existencialista? ¿No cabría mejor decir que el existencialismo es otra forma de hablar el cristianismo? […]. Su rama de savia cristiana no ha suscitado cristianos seguros y tranquilos en su edificio doctrinal; esto hubiera sido contrario al espíritu de su pensamiento […]. Otro gran solitario, Nietzsche, se alza en el origen de la otra corriente […]. Él también, como Kierkegaard, debía esperar que la desesperación se inscribiera en los corazones desiertos de la presencia divina y decepcionados por los mitos sustitutivos, para que su voz tuviera un eco. De su coyuntura debía originarse un nuevo estoicismo, en el que el hombre es exaltado enfrentándolo con su soledad fundamental […]. Nos enfrenta directamente con la nada, fondo sin fondo de la experiencia. Tal es la línea del existencialismo ateo que va de Heidegger a Sartre, y que abusivamente se toma hoy por el conjunto del existencialismo[346].

[345] Karl Jaspers, *op. cit*., pp. 73-74.
[346] Emmanuel Mounier, *op. cit*., pp. 14-18

El pensador francés delimita las bases de la dualidad existencial y remarca la inestabilidad de la fe del creyente. La angustia atrapa con su zarpa a unos y a otros; bien porque sienten abrirse a sus pies el vacío de la nada sartriana, bien porque su vida es un continuo empeño en la búsqueda de un Ser Supremo que no se manifiesta en la contingencia mortal. Julián Marías descubre la envergadura del problema religioso:

> […] pues, aparece, en primer término, como el de la *existencia* de Dios; éste es un carácter peculiar que sitúa al tema de Dios en una dimensión nueva de la filosofía. […]. Pero, por otra parte, esa idea de Dios, que es el punto de partida, se funda en lo que el hombre entiende en cada caso por lo mejor y lo que más plenamente es. Depende de la idea del ser y de la realidad y, por añadidura, del bien. Por último, como es decisivo para la vida del hombre cuanto pueda afirmar de Dios —desde su existencia hasta sus atributos y su relación con el mundo y con él mismo—, el sentido de la ética está vinculado al problema de Dios. Por esto podemos decir que en el problema de Dios se cifra la filosofía entera[347].

Por lo tanto, el problema de la existencia de Dios incide directamente sobre la cuestión de la existencia humana. Su inevitable planteamiento en la filosofía moderna hace que el hombre contemporáneo sea adscrito a lo que el maestro de Marías, Xavier Zubiri, polariza en *religación* de su existencia a la raíz de Dios, a la fe, a la religión; o en *desligación* atea de una existencia desfundamentada[348]. Efectivamente, podemos ver

[347] Javier Marías, «El problema de Dios», en *San Anselmo y el insensato y otros estudios de filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, pp. 69-72.

[348] «[…] no está descrita la existencia humana con suficiente precisión si no se dice sino que el hombre se encuentra existiendo. […] Por lo pronto, yo preferiría decir que el hombre se encuentra, en algún modo, *implantado* en la existencia. […] El hombre *existe ya* como persona, en el sentido de ser un ente cuya entidad consiste en *tener que realizarse* como persona, tener que elaborar su personalidad en la vida. […] El hombre tiene, efectivamente, que hacerse entre y con las cosas […], para ello, se encuentra apoyado a *tergo* algo, de donde viene la vida misma. […]. Además de cosas, *hay* también lo que hace que haya. Este hacer que haya existencia no se nos patentiza en una simple *obligación* de ser […]: estamos *obligados* a existir porque previamente estamos *religados* a lo que nos hace existir. Ese vínculo ontológico del ser humano es la *religación*. […] En su virtud, la religación nos hace patente y actual lo que […] pudiéramos llamar la *fundamentalidad* de la existencia humana. Fundamento es, primariamente, aquello que es raíz y apoyo a la vez. […] La existencia humana, pues, no solamente está *arrojada* entre las cosas, sino *religada* por su raíz. La *religación* —*religatum esse*, *religio*, *religión*, en sentido primario— es una dimensión formalmente constitutiva de la existencia. […] Sin compromiso ulterior, es, por lo pronto, lo que todos designamos por el vocablo *Dios*, aquello a lo que estamos religados en nuestro ser entero. […] Como problema, el problema de Dios *es* el problema de la religación. […] La existencia que se siente desligada es una existencia *atea*, una existencia que no ha llegado al fondo de sí misma. La posibilidad del ateísmo es la posibilidad de sentirse desligado» (Xavier Zubiri, «En torno al problema de Dios», *Revista de*

cómo el sentido de la imagen que emplea Zubiri va a hallar correspondencia paralelística en la concepción literaria damasiana del arraigo y el desarraigo. De hecho, puede decirse que los desarraigados del contexto histórico del régimen padecen como mínimo el riesgo de una desligación religiosa[349]. Los arraigados, por el contrario, sí que se sienten religados por la fe a Dios. La lucha de los primeros por encontrar el punto de amarre religioso ocupará un lugar central en sus preocupaciones. Al frente de ellos estará el mismo Dámaso Alonso, que piensa que «Si la poesía no es religiosa, no es poesía. Toda poesía (directísima o indirectísimamente) busca a Dios»[350], y del que Ruiz Peña dirá lo siguiente:

> Dámaso siente deseo de anclar en Dios, aunque el árbol de su alma se encuentre desarraigado, aunque a su espíritu le azoten todas las humanas tempestades, sí, Dámaso espera en Dios, actitud opuesta a la de un gran escritor existencialista como Albert Camus cuando dice en su *Mito de Sísifo*: «Sí, el hombre es su propio fin. Y es su único fin. Si quiere ser algo tiene que serlo en esta vida» […]. Porque es precisamente el corazón del hombre lo que le interesa a Dámaso; el dolor, la esperanza o la angustia del eterno corazón del hombre. Doble angustia humana informa su voz, que es llanto, aullido o clamor, se desarticula frenética, clama, sí, el poeta a Dios […][351].

Sin duda se puede afirmar que la promoción existencial se distingue entonces por ubicar conceptualmente a Dios como problema básico. La importancia de la cuestión es tal que por sí sola genera mayor cantidad y variedad de motivos poéticos que los suscitados por de otros contenidos genuinamente existenciales como *el tiempo*, *la muerte*, *la nada*, *el estar-en-el-mundo* o *el otro*. Más aún, admitiendo diferencias en los tratamientos individuales, también estamos en condiciones de poder hablar de un Dios *promocional*, construido por la cosmovisión compartida de los poetas de la

Occidente, 149, 1935, pp. 129-159; la edición digital por la que citamos está preparada por la Fundación Xavier Zubiri y puede consultarse en http://www.ensayistas.org/antología/XXE/zubiri/zubiri3.htm).

[349] Se muestra con esto la interrelación entre la experiencia histórica, la espiritual y la literaria.

[350] Dámaso Alonso, «La poesía arraigada de Leopoldo Panero», en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 315.

[351] Juan Ruiz Peña, «La idea de Dios en la poesía de Dámaso Alonso», *Ínsula*, 138-139, 1958, p. 11.

existencialidad; y entendemos que dicha construcción se basa en tres patrones fundamentales: el individual, el social-oficial y el literario.

El primero atañe a la experiencia personal de la posguerra y tiene que ver con la visión apocalíptica del español derrotado material, intelectual y moralmente en el duro panorama de los grises años en que sobrevive y sobrelleva su *castigo* histórico. El reflejo de la angustia acarrea la adopción de una postura vital, un estilo y un tema de Dios particulares, tal como apunta Enrique Casamayor en su caracterización del tremendismo lírico:

> El hombre adopta la postura vitalista de caricaturizar hacia lo grande su contenido anímico, proyectándolo y enlazándolo en soledad de seres con el cosmos. El hombre está solo, desolado, inválido y fatal frente al poderío y al secreto de la tierra y del cielo; bajo los mundos infinitos y suspendido sobre las honduras abisales de mares y almas. Y Dios, en todas partes, espectador imprecado y mudo[352].

El segundo depende de la instauración oficial del Dios de la recién inaugurada Nueva Era. Ya hemos comentado el papel representado por la jerarquía eclesiástica en la ideologización nacional-católica y en el proceso de adoctrinamiento de las masas desde los albores de la dictadura. De acuerdo con su proyecto ultraconservador, y con mayor efectividad que desde sus púlpitos, la jerarquía eclesiástica promovió la absorción desde la más tierna infancia a través del sistema educativo la idea de un Dios justiciero, medievalizante, represor, vigilante de la conducta humana en lo privado y en lo público, ajeno al sufrimiento de la disidencia religiosa o política y garante y valedor, en última instancia, del orden establecido tras la Guerra Civil. La unidad Estado-Iglesia conllevaba necesariamente la asunción de que, por la Gracia Divina, el Caudillo había emprendido la Cruzada Nacional y su mantenimiento se fundaba en la alianza indisoluble entre la cruz y la espada. La justificación religiosa de la violencia franquista

[352] Enrique Casamayor, art. cit., pp. 746-747.

será concordante con el aspecto también violento de un Dios castigador. De resultas, el mensaje conciliador, solidario, amoroso y de perdón universal de Jesucristo pasará a un segundo plano y tendrá una mejor oportunidad histórica para manifestarse en el contexto de la poesía social, hacia los cincuenta, justo en el momento en que el régimen experimenta un tímido aperturismo y el poeta se propone definitivamente cantar, hermanarse y solidarizarse con los otros.

El tercer patrón por el que se constituye el Dios existencial será el que ofrece la específica tradición literaria española hacia la que los jóvenes poetas acuden. La lectura y reinterpretación de la poesía ascético-mística van a aportar, como veremos a lo largo del análisis de los motivos, unos rasgos peculiares.

Consecuentemente, de la triple conjunción se consolida tempranamente en los primeros momentos del franquismo una idea de Dios cuyos rasgos más acentuados iban a ser los que más tenían que ver con el dolor, la ira, el castigo, el sacrificio y la resignación; razón por la cual vendría a ser caracterizado en los versos como un justiciero, castigador, vengativo, arbitrario, violento, lejano e impasible Dios propio del *Antiguo Testamento*. En este sentido resulta revelador que ese Dios de la posguerra desarraigada, que sale a la luz de entre las ruinas del fratricidio, concuerda ortodoxamente con el Yavé primitivo gestado en el seno de la guerra, como recordaba Unamuno: «Yavé, el dios judaico, empezó siendo entre otros muchos, el dios del pueblo de Israel, revelado entre el fragor de la tormenta en el monte Sinaí [...] era el dios de las batallas [...] de origen social y guerrero»[353]. Inconmovible ante la tragedia del hombre

[353] Miguel de Unamuno *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, op. cit., pp. 62-63. Por contraste, el Dios de los vencedores es sereno, bondadoso y comprensivo. La generación de 1936 se reconoce valedera de la última y triunfal cruzada del catolicismo y se siente heredera y continuadora de la mejor poesía religiosa de la tradición. Su experiencia de la fe es exaltación del gozo y la proclamación de la existencia del Padre, que Luis Rosales en 1934 anticipaba con *Abril* influenciado por Guillén y la poesía más luminosa de Salinas y se confirmaba con *Retablo sacro del nacimiento del Señor* (1940) y con el misticismo intimista y cotidiano de *La casa encendida* (1949); con Luis Felipe Vivanco en *Tiempo de dolor* (1940) y *Continuación de la vida* (1949), o con Leopoldo Panero en *Versos del Guadarrama. Poesía (1930-1939)* (1945) y *Escrito a cada instante* (1949). Por otro lado, José María Pemán publica su

contemporáneo dejado de sus divinas manos y arrojado a la condena mortal del mundo e insensible a la humana palabra —mesurada oración o clamor desgarrado—, dará el silencio como única respuesta. Aun así el sujeto poético pugna por recobrar su vertebración espiritual y entabla un combate dialéctico con el Ser que lo martiriza, una lucha agónica en que se juega la vida y el sentido de su existencia; o lo que es lo mismo, a partir de la desorientación cósmica del desarraigo del *estar-en-el-mundo*, la palabra poética se propone afianzar el sentido espiritual del ser humano y reconstruirle un mundo existencialmente estable. En última instancia, los escritores de la promoción existencial se ajustan sin excepciones al perfil que el poeta de Hendaya traza cuando esboza la existencialidad cristiana y define la esencia del verdadero cristiano como ese incansable buscador de la reconciliación teológica:

> Y lo que más une a cada uno consigo mismo, lo que hace la unidad íntima de nuestra vida, son nuestras discordias íntimas, las contradicciones interiores de nuestras discordias […]. La agonía es, pues, lucha […]. El modo de vivir, de luchar por la vida y de vivir de la lucha, de la fe, es dudar […]. Al cristianismo hay que definirlo agónicamente, en función de lucha[354].

Así pues, por su referente unamuniano procede conceder el sobrenombre de *agónicos* a unos escritores que plantean una lucha personal —y, por extensión, promocional— consistente en buscar exasperadamente arraigo en el mundo y asidero en la fe desde el punto muerto de la duda, tal como lo define en clave poética José Luis Hidalgo en unos versos transidos de paradoja asumibles por todos sus compañeros de viaje:

Un terrible fragor de lucha, siempre

Antología de la poesía sacra en 1940 que «facilita, para alimento del espíritu del nacional-catolicismo, la tradición devota de la lírica áurea, que va a prestar pauta y tono a la renacida poesía: Navidad y Cristo crucificado son los polos de mayor atracción» (Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, op. cit., pp. 319-320).

[354] Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 82-89.

nos suena oscuramente en las entrañas
porque en ellas Tú luchas sin vencerte,
dejándonos su tierra ensangrentada.
(JLH, «Muerte», *LM*, 74-75)[355]

En la temática religiosa el rasgo distintivo *agónico* afecta a los motivos literarios, en cuanto a que su desarrollo depende de la dinámica espiritual inestable del poeta que se mueve entre los márgenes de la duda y la fe. De este modo, cada motivo sufre la orientación hacia uno u otro estado simultáneamente, constituyendo una paradoja existencial literaria definitoria de la lírica desarraigada. Quiere ello decir que, por obra y gracia de la agonía existencial cristiana, los motivos religiosos van a ser ambivalentes, pues permiten al poeta cantar con fervor la fe de algunos momentos y formular en otros sus dudas espirituales más desalentadoras, sin que ambos instantes sean excluyentes. Debe ser contemplada la posibilidad —que es la circunstancia que con frecuencia se da en la práctica— de que se intercale el *motivo A de fe* con el mismo *motivo A de duda*, abriendo un debate teológico interno en la misma obra e incluso a lo largo de varios libros. La conclusión a la que llegaremos tras el análisis particular de los motivos literarios confirmará esta hipótesis de lo que podría denominarse dinámica dialéctica y paradójica de los motivos poéticos religiosos.

De todos es sabido que la paradoja agónica unamuniana proviene de la crisis espiritual de 1880, en la que pierde los anclajes con lo que Moeller llama su *misticismo infantil* al pretender razonar el dogma e intelectualizar el contenido de su enseñanza[356]. No obstante, su crisis personal revela la encrucijada a la que se iba a enfrentar el mundo occidental, cuya modernidad «se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios

[355] A partir de aquí haremos cita de los fragmentos comentados según el modelo explicado en el Apéndice VII.
[356] Véase al respecto el apartado que le dedica Moeller, «Miguel de Unamuno y la esperanza desesperada», en *op. cit.*, t. IV, pp. 57-177.

y Ser, razón y revelación, se muestran como realmente insoluble»[357]. Por tal motivo, la efigie divina en la óptica del autor de *El Cristo de Velázquez* es pura contradicción, el gran problema religioso es «de las relaciones entre la razón necesariamente necesaria, de Dios y su voluntad, necesariamente libre, lo que hará siempre del Dios lógico o aristotélico un Dios contradictorio»[358]. Si bien la crisis religiosa de la posguerra no proviene tanto del cuestionamiento racional de la fe como de la necesidad de arraigo espiritual en la circunstancialidad, continuamos con la reflexión de Octavio Paz y hallamos una cuestión reveladora de la relación entre el vasco noventayochista y el vasco de posguerra Blas de Otero. La crisis que también sufre el último es igualmente sintomática del establecimiento de la modernidad y tiene que ver con su decisiva deriva a la poesía social —y el impulso que da a la promoción existencial hacia ella—. El nacimiento del compromiso, además de obedecer a factores socio-políticos que hacían oportuna su aparición en un nuevo contexto histórico y literario, está motivado por un paralelo cambio de enfoque de la cuestión religiosa que acarrea el paso a la modernidad:

> La modernidad cargó el acento no en la realidad real de cada hombre sino en la realidad ideal de la sociedad y de la especie. Si los actos y las obras de los hombres dejaron de tener significación religiosa individual —la salvación o la perdición del alma—, se tiñeron de una coloración supraindividual e histórica. Subversión de los valores cristianos que fue también una verdadera conversión: el tiempo humano cesa de girar en torno al sol inmóvil de la eternidad y postula una perfección no fuera, sino dentro de la historia; la especie, no el individuo, es el sujeto de la nueva perfección, y la vía que se le ofrece para realizarla no es la fusión con Dios, sino la participación en la acción terrestre, histórica. Por lo primero, la perfección, atributo de la eternidad según la escolástica, se inserta en el tiempo; por lo segundo, se niega que la vida contemplativa sea el más alto humano y se afirma el valor supremo de la acción temporal. No la fusión con Dios, sino con la historia: ése es el destino del hombre. El trabajo sustituye a la penitencia, el progreso a la gracia y la política a la religión[359].

El planteamiento de Paz confirma el sentido que tiene para la modernidad el concepto machadiano de palabra en el tiempo y explica su evolución en los versos de

[357] Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, op. cit., p. 48.
[358] Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 159.
[359] Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, op. cit., pp. 52-53.

sus seguidores sociales —y del propio don Antonio en su poesía en la guerra— hacia la concreción de la palabra en el tiempo histórico concreto. Ciertamente las líneas de la modernidad literaria española pasan por Machado y Unamuno, pero aún nos queda por decir algo más del viejo rector de Salamanca en cuanto al discurso religioso que lega su agonía cristiana finisecular a la posguerra.

También es de sobra conocida la influencia capital del pensamiento de Kierkegaard sobre don Miguel. No obstante, nosotros estimamos más las diferencias que se establecen entre ellos acerca del concepto de la angustia, porque ilustran el tono apasionado, bronco, desgarrador, genuino unamuniano que retoma la poesía religiosa existencial:

> Considerado, pues, Unamuno externamente, podemos decir que los caracteres de su angustia son antitéticos a los caracteres de la angustia kierkegaardiana. La angustia es para Unamuno el estímulo por conquistar el todo, la sensación de estar metido en una jaula y el ansia por doblar los barrotes y escapar. La angustia kierkegaardiana es asténica, da la impresión de frío; la unamuniana es esténica, suscita la idea de calor, de asfixiamiento. La primera asocia los conceptos de vértigo, desvanecimiento femenil, ambigüedad, posibilidad, inocencia, etc. Es una angustia femenina. La segunda va unida a los conceptos de ansia, anhelo, hambre, dolor, congoja, asfixia, etc., ideas más bien de agresión, activas; por la angustia se conquista la verdad. Es una angustia masculina. […] La angustia de Kierkegaard hace reo de culpa; la de Unamuno diviniza y hace descubrir a Dios, garantizador de la inmortalidad. […] La angustia no es para Kierkegaard perfección en sí, no perfecciona al hombre por sí misma, sino que es manifestación de la perfección de una naturaleza constituida en espíritu. […] En este sentido es perfección la angustia, perfección de la naturaleza negativamente, mas no positivamente y por sí misma, cual es más bien la idea de Unamuno[360].

Dicho esto, hay que indicar además que la lucha agónico-cristiana de los existenciales es herencia conjunta también de Machado. De su pervivencia en la posguerra varios estudios coinciden en que cubrió una amplísima etapa histórica por la sencilla razón de que su palabra fue escuchada desde varias tendencias[361]. Todo un

[360] Jesús Antonio Collado, *Kierkegaard y Unamuno. La existencia religiosa*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 137-138.
[361] Destacamos AA. VV., *Antonio Machado: el poeta y su doble* (Actas del Simposium celebrado en la Universidad de Barcelona en marzo de 1989), Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989 y AA. VV.,

elenco de poetas después de 1939 que irían de Ridruejo a Otero lo toman como modelo de humanidad y conciencia cívica y como ejemplo de concepción poética. El legado que el autor de *Campos de Castilla* deja a la posguerra se resume en lo que José Olivio Jiménez llama «poesía del tiempo existencial y del tiempo histórico, las dos líneas más resaltadas en la poesía española de posguerra», con aportación particular para la primera promoción: «en la voluntad de un realismo tanto temático como expresivo […]; en el compromiso con la realidad histórica del país […]; y […] en la exaltación de una palabra servicial y comunitaria como instrumento con el cual llegar a la deseada *inmensa mayoría*»[362]. Se confirma entonces que la palabra humilde y profunda de Machado reaparece como el eco de fondo en el panorama lírico de posguerra y afecta al menos a cuatro núcleos de poetas: la generación del 36, los poetas existenciales, la poesía social y los poetas del 50. Es más que probable que a excepción del postismo y el formalismo del grupo cordobés de *Cántico* nada escapó a su influencia. Verdaderamente, se puede decir que la única presencia *consensuada* en la oscura primera mitad del régimen fue la suya, cuestión que responde a lo que llamaríamos amplitud universal del *ángulo de lectura* que ofrece su obra. Siendo de una coherencia y unidad granítica, de la escritura sencilla y monumental de Antonio Machado los diferentes grupos realizaron lecturas motivadas por la vocación literaria e histórica que los inspiraba; todas ellas igualmente coherentes pese a que apuntaban a una faceta particular y distinta del andaluz. Del estudio de Jiménez se desprende que el rasgo de estilo del realismo basado en el uso poético del léxico cotidiano —noción también

Antonio Machado, hoy: *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, 1990. Son fundamentales además los trabajos ya clásicos de Leopoldo de Luis, *Antonio Machado. Ejemplo y lección*, Madrid, SGEL, 1975 y de José Olivio Jiménez, *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, op. cit.

[362] José Olivio Jiménez, *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, op. cit., pp. 16 y 151, respectivamente.

compartida con Unamuno[363]—, la preocupación por la cualidad temporal humana con su formulación de *palabra en el tiempo*, «que orienta su creación en torno a lo que es la esencia misma del ser humano según las filosofías existenciales»[364], y la atención por lo popular y el canto crítico de los males sociales apuntados en el verso de *Campos de Castilla* y en la prosa en el *Diálogo de Juan de Mairena y Jorge Meneses* es su mayor legado a la poesía existencial y a su derivación en la poesía social[365]. Con gran acierto Araceli Iravedra comenta la evolución de Machado del modernismo intimista y evasivo hacia el existencialismo primero y al socialrealismo después:

> Con más fuerza comienza arraigar una tendencia poética donde el rechazo de la realidad hostil desemboca en una escritura que deja de ser evasiva para ser desengañada, y cuyo único refugio posible no será un quimérico mundo ideal sino el íntimo espacio de las vivencias personales. Importan ahora el hombre y la vida, y mientras el tono adquiere tintes existenciales, el cauce expresivo abandona su apego formalista para alcanzar cotas cada vez mayores de sencillez y realismo. Esta corriente, que acabará consolidándose como la opción poética de mayor proyección y perdurabilidad, es la que busca su referente expresivo en el Machado intimista de *palabra en el tiempo*[366].

Por otro lado, la adscripción machadiana al existencialismo de Bergson, Husserl, Scheler y Heidegger[367] debe contemplarse desde la vinculación esencial de su poesía a

[363]Francisco Yndurain opina que Unamuno tenía muy claro que «no hay, pues, una lengua poética *per se*, no hay objetos poéticos tampoco, en principio, que den un léxico poetizable, para poetizar en exclusiva» («Unamuno en su poética y como poeta», en Antonio Sánchez Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 338).

[364] Juan Cano Ballesta, «Antonio Machado y la crisis del hombre moderno», en José Ángeles (ed.), *Estudios sobre Antonio Machado*, Barcelona, Ariel, 1977, p. 79.

[365] Con respecto a la prosa destaca sobremanera la auténtica declaración de intenciones del *Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses*: «La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique*, que es el sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia los valores universales o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta en falsete. [...] Un corazón solitario [...] no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros..., ¿por qué no con todos?» (Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 366).

[366] Araceli Iravedra, *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de* Escorial», Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pág. 25.

[367] «Pero [de los tres] quien enardeció la imaginación de Machado fue Heidegger con su tentativa de interpretar metafísicamente lo que el poeta español había querido interpretar líricamente: el sentido temporal de la existencia y la muerte» (Juan López-Morillas, «Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía», en Ricardo Gullón y Allen W. Philips (eds.), *Antonio Machado*, Madrid, Taurus, 1979, p. 263).

la temporalidad y a la unidad que a lo largo de su obra mantienen poesía y filosofía. La conclusión metafísica a la que llega Machado del *trueque de papeles* entre poetas y filósofos en torno al tema del tiempo tiene una importancia crucial en la caracterización de la poesía desarraigada, como reacción neorromántica que se concreta en un discurso existencial. La preocupación nuclear por el tiempo abarca la obra machadiana tras la que asoma Dios como un arcano final impenetrable. El camino poético emprendido adquiere sentido frente al tiempo y la búsqueda de respuestas ontológicas y responde a un modo de estar y andar «siempre buscando a Dios entre la niebla»[368] que la primera promoción de posguerra hace enteramente suyo.

Así pues, los desarraigados sienten la precariedad de la existencia en la que convergen Unamuno y Machado y comparten la angustia del que «presiente que, entre esas cosas que constituyen el mundo vago, nebuloso, que rodea al poeta, es preciso hallar un punto a que aferrarse para no deshacerse entre las nieblas»[369]; y, en efecto, el ontológico clavo ardiendo al que se agarran para no caer en el vacío de la nada va a ser primeramente Dios. Se siente que solo Él es capaz de sostener la frágil naturaleza espiritual del hombre, como lo mostrarán versos que van de la más fervorosa esperanza hasta el más desolado nihilismo. De resultas, la índole de los motivos religiosos de la promoción viene marcada por la unamuniana agonía cristiana y la machadiana búsqueda de Dios entre la niebla, en una asunción y reformulación conjunta que obedecería a lo que nosotros sintetizamos con el marchamo de una *agónica búsqueda existencial de Dios*. Claro está que la paternidad literaria no queda solo en el 98, sino que en el campo de las intertextualidades de los motivos, la intervención de la tradición ascético-mística es evidente. En ella nos detendremos en el análisis poemático.

[368] «Es una tarde cenicienta y mustia…», de *Soledades, Galerías y Otros poemas* (1907).
[369] Aurora de Albornoz, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 238-239.

En efecto, Miguel de Unamuno y Antonio Machado son dos referentes señeros y cercanos que dan respaldo poético y filosófico a la lírica existencial española que, por añadidura, va a contar con el espaldarazo definitivo, y ahora plenamente coetáneo, de la existencialidad de *Sombra del paraíso* de Aleixandre y, sobre todo, de *Hijos de la ira* de Alonso —tal como hemos comentado anteriormente—. Precisamente Dámaso universaliza la búsqueda de Dios en el contexto de su división metodológica:

> Toda poesía es religiosa. Buscará unas veces a Dios en la Belleza. Llegará a lo mínimo, a las delicias más sutiles, hasta el juego, acaso. Se volverá otras veces, con íntimo desgarrón, hacia el centro humeante del misterio, llegará quizá a la blasfemia. No importa. Si trata de reflejar el mundo imita la creadora actividad. Cuando lo canta con humilde asombro, bendice la mano del Padre. Si se revuelve, iracunda, reconoce la opresión de la poderosa presencia. Si se vierte hacia las grandes incógnitas que fustigan el corazón del hombre, a la gran puerta llama. Así va la poesía de todos los tiempos a la busca de Dios[370].

De los dos caminos que traza el maestro del 27, la promoción existencial, por las vicisitudes históricas y culturales que la definen, no optará sino que está *abocada* a adentrarse por el más inhóspito, fatigado y tortuoso; está *condenada* a discurrir en esta búsqueda religiosa agónica continua. Están sus escritores *sujetos* a lo que Carmen Conde concibe como crisis de la mística tras siglos de felicidad y seguridad ontológica. Durante mucho tiempo Dios estuvo dado por sentado, su presencia estaba en todo. Como ahora nos encontramos en la situación contraria, la del cuestionamiento y replanteamiento contemporáneo de la relación entre Creador y criatura, la escritura poética busca al Interlocutor directo de su angustia:

[370] Dámaso Alonso, «En busca de Dios», en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., pp. 375-376. Es afín el pensamiento de Eugenio d´Ors: «no hay arte verdadero que no sea profundamente religioso» («O callar o hablar de Dios», *La Estafeta Literaria*, 6, 1944, p. 5). La lección damasiana aprendida sale a la luz en el comentario de José Luis Hidalgo sobre Gabriela Mistral, que es «una poetisa fundamentalmente religiosa, como, en último término, lo son todos los poetas entrañables y verdaderos, pues sólo puede el hombre alcanzar su máxima grandeza cuando se encara con Dios» (José Luis Hidalgo, «El sentido religioso en la obra de Gabriela Mistral», *Alerta*, 18 de noviembre de 1945. *Apud* Aurelio García Cantalapiedra, *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 65).

> Nuestra poesía tiene un sector, cada vez más amplio, que se ha vuelto a Dios y al Hombre, cara a cara, resueltamente; y pide, ruega, exige que se le entregue la explicación del caos. No espera —¡ay, eso no!— la gracia. Pero la ansía. Tan llenos de culpa se encuentran los seres, que ni se atreven a rozar el sueño de la gracia. ¡Son ahora los poetas criaturas precipitadas a la galería relampagueante del Misterio, y con ardorosa boca claman por la indescifrada luz![371].

Dentro de la gran senda desolada de la crisis mística, las rutas individuales de la promoción existencial serán singulares y variables en sus respectivos recorridos, si bien todos los poetas marcharán en una misma dirección, hacia la modernidad de una concepción promocional de la divinidad. Así pues, podríamos imaginarnos a estos hombres como echados a andar hacia Él, por las históricas causalidades del destino, sobre el páramo de un destierro existencial. Se orientan según su propio instinto de poeta, algunos marchan próximos, otros parecen ir por rumbos opuestos, frecuentemente se entrecruzan y, al final, a vista de pájaro, sus hallazgos líricos van conformando un corpus promocional de lugares compartidos. En el itinerario poético de cada uno se suceden, a modo de mojones, motivos religiosos de recurrencia común.

Hemos dejado claro desde el principio de nuestro estudio su orientación temática, así como la vía investigadora que deja abierta al análisis de la convención de un estilo promocional que algunos han dado en llamar no muy ajustadamente tremendismo poético y otros, con mayor precisión, realismo existencial; cuestión que ya hemos comentado también más arriba. Pese a todo ello, como señalábamos al inicio de este epígrafe, existe una correlación evidente entre la vivencia religiosa con la forma literaria que no puede ser soslayada y que merece, aunque sea a grandes rasgos, una referencia esencial.

[371] Carmen Conde, «De diez años de poesía en España: 1938-1948», *Cuadernos de Literatura*, 10-11-12, 1948, pp. 242-243.

Queremos decir que la vuelta al Dios que se esconde tras los escombros de la noche histórica de la posguerra se realiza a través de un itinerario promocional que comparte modos retóricos comunes. En otras palabras, que los rasgos configuradores del tema de Dios condicionan, como no puede ser de otra manera, el sesgo de su tratamiento estilístico. Las consecuencias que de esto se derivan son varias.

Primeramente, la agonía cristiana existencial implica un escepticismo que en sí mismo es lucha, zozobra y quebrantamiento espiritual, angustia violenta y entrañada, paradoja y antítesis entre lo que ven los ojos y la razón y lo que quiere creer el corazón. En la escritura estas tensiones se traducen en un estilo expresionista que tiende a metáforas y comparaciones, que a veces lindan con la hipérbole por la fuerza y la intensidad plástica que sugieren al ánimo del lector. La relación con un Dios contradictorio se manifiesta en la profusión del apostrofe lírico, en las interrogaciones retóricas y en las exclamaciones que alzan la voz demandándolo bajo su silencio universal. Además, los vaivenes espirituales del poeta suelen representarse en claves de contradicciones, de paradojas, de antítesis, de sinestesias, de broncas aliteraciones, en respuesta a un ser Supremo definitivamente antitético. Esto último explica el doble valor de la mayoría de los motivos poéticos, es decir, la connotación significativa positiva o negativa con la que el autor los afronta.

Como el tono del discurso es amplificador de ese quebrantamiento espiritual y pese a que se tienda a la regularidad métrica, no extraña la ruptura de los encabalgamientos[372]. También como el tono del discurso se contagia de la liturgia cristiana, no sorprende tampoco el uso frecuente de las anáforas y los paralelismos, cuyos reiterativos resabios salmódicos tienen que ver además con la desazón obsesiva de dar salida a la angustia por Dios. Desde luego, las fronteras de la palabra poética y la

[372] En esta materia la maestría de Otero descubrió una nueva dimensión expresiva al soneto. Este hecho formal muestra como ningún otro el punto de inflexión entre un pasado de fe absoluta y formas clásicas —que incluye el cultivo de la lira— y su crisis religiosa final.

religiosa se confunden en la naturaleza trascendente de ambas; y no hay que perder de vista que los motivos líricos contienen un valor simbólico y alegórico religioso preestablecido y asumido culturalmente por el escritor y sus receptores.

Sería erróneo pensar que todos los poetas existenciales participan de los mismos rasgos de estilo y con la misma intensidad, pues lo cierto es que dentro de la convención formal existencial cada uno discurre de una manera particular. De la misma forma que el problema de Dios es más o menos grave, su lucha con Él más o menos encarnizada y la duración del conflicto mayor o menor, paralelamente, el tono del discurso y su consumación retórica serán más o menos exaltados o reposados, e incluso podrá alternarse la rebeldía con la resignación, no solo entre varios autores sino en diferentes momentos de la obra de un solo poeta. Por esta razón, rechazamos el marchamo del tremendismo para la promoción, como si valiera trasladar el término ideado para la narrativa a la poesía[373]. Estimamos más apropiado retomar y adjudicarle aquel «realismo existencial» de Sobejano[374]. Aunque también hace referencia a la novela, nosotros lo recuperamos para la lírica, al añadirle el componente definitorio de un expresionismo neorromántico que a veces puede llegar a cotas de cierto naturalismo descriptivo.

En segundo lugar, hasta aquí está más que consignada la recurrencia a la tradición mística, que será comentada además adecuadamente en el análisis poemático. Ahora bien, es preciso explicar someramente la causa de esa elección desde el punto de vista estilístico porque nos aborda una cuestión inquietante: ¿por qué los escépticos, en mayor o menor medida, poetas existenciales, agónicos cristianos, recurren a la tradición de la ascética y la mística del siglo XVI, con preferencia sobre cualquier otro tipo de

[373] Fanny Rubio y Jorge Urrutia estiman que, únicamente, «en poesía libro que pudiera probablemente representar esa tendencia con cierta altura es *Cuando ya no hay* remedio, de Salvador Pérez Valiente», de 1947 («Introducción» a Leopoldo de Luis, *Poesía social contemporánea. Antología (1939-1968)*, op. cit. p. 90).
[374] Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 287.

poesía religiosa? No podemos conformarnos con la sencilla y evidente respuesta de que, obviamente, ha sido de mayor importancia y repercusión de nuestra historia literaria. Además de ello, la que nosotros proponemos se basa en que los existenciales deseaban y necesitaban entablar un diálogo y un trato *directo* con Dios; que querían afrontar el *problema* de tú a Tú.

Por otro lado, esta postura no podía estar más lejos del intervencionismo a gran escala radical y fundamentalista de la Iglesia de la primera posguerra. Salvando todas las distancias, el ansia de la ascética y la mística tradicionales era la misma, y parecido el obstáculo con que se enfrentaron y sufrieron en carne propia Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León o San Juan de la Cruz; un Estado inquisitorial que difícilmente podía admitir la *relación mística*, si no era muy matizada y comentada convenientemente.

Desde luego, la vía solitaria, personal e íntima abierta por ascetas y místicos se mostraba idónea para los poetas que zozobraban en el escepticismo. Pero tanto o más importante que esto es el canon literario que quedó legado. Fruto de una concepción cristiano-platónica de la existencia, el anhelo místico se afana en trasponer los límites del plano real y trascender o percibir en vida el celestial. Así, su lenguaje poético está constantemente recalcando la contraposición, la antítesis, la paradoja, entre la caverna del mundo y la luz de las moradas de Dios. Y la metáfora, la simbolización y la alegoría poético-religiosa estará en función de ese Encuentro que diluye el alma en una totalización extática sinestésica. Por tanto, aunque la fe de los áureos era inquebrantable y la de los existenciales embargada de escepticismo, sí es cierto que el espíritu de cada uno de ellos experimentó la necesidad de buscar salida de la caverna de las dudas a la luz de la fe en Dios; necesidad esta fundadora del más puro sentir existencial cristiano. Consecuentemente, los vates de los cuarenta se sintieron religiosamente llamados e

incluso identificados con el siglo XVI, a causa de la motivación de un diálogo directo con Dios y del estilo de escritura que ello conllevaba[375].

A propósito de aquella época, también hay que decir que la crítica detecta acertadamente la influencia de la lírica de Quevedo o Lope, entre otros, en los existenciales. Pensamos nosotros que estudios temáticos paralelos al nuestro, por ejemplo, sobre el *tiempo* o la *muerte* —que damos por sugeridos—, deben tener a estos autores en su cimentación. No obstante, en lo que toca a la poesía religiosa, también ellos forman parte de una convención barroca que la hace depender constantemente de Jesucristo como intermediario entre hombre y Dios. La poesía religiosa de estos maestros remite preferentemente a la figura, vida, obra y significación del Nazareno como ejemplo máximo de conducta moral. Será una lírica inspirada y subsidiaria de la mística y la ascética. La argumentación final de la relación predilecta de los existenciales con los carmelitas o el agustino está en que, como tendremos oportunidad de comprobar, en la poesía religiosa del desarraigo el motivo de Jesús es indiscutiblemente secundario.

Esta última cuestión nos conduce a una evolución en el estilo y en la temática, que se produce a la vez que cambia el contexto social hacia el aperturismo, en combinación con una reorientación de la Iglesia que afecta al papel del Mensaje crístico en el mundo moderno. Hablamos de la conjunción que se da entre las fases de apertura internacional y desarrollismo que se sucedieron en la España de los cincuenta y sesenta y el planteamiento renovador del Concilio Vaticano II[376]. Atrás quedaría la Iglesia cuyo

[375] Ni que decir tiene que esta motivación fue compartida por Unamuno o Alonso, y podría pensarse que también contribuyó por esta vía al *contagio* ascético-místico de lo existencial religioso.

[376] El Concilio se convocó con los fines principales de promover el desarrollo de la fe, renovar moralmente la vida cristiana de los fieles y adaptar la disciplina eclesiástica a las necesidades y métodos de nuestro tiempo. Esta puesta al día de la Iglesia o *aggiornamento* quiso revisar el fondo y la forma de todas sus actividades en pro de una apertura dialogante con el mundo moderno, actualizando la vida de la Iglesia sin definir ningún dogma, incluso con nuevo lenguaje conciliatorio frente a problemas actuales y antiguos. El Concilio constó de cuatro sesiones, siendo la primera de ellas presidida por Juan XXIII en el otoño de 1962. Él no pudo concluir este Concilio ya que falleció un año después. Las otras tres etapas

guía máximo, Pío XII, había bendecido a Franco como salvador del catolicismo en Occidente. Un nuevo espíritu animaría a Juan XXIII, tal como afirma L. J. Hutton:

> Una de las características de los documentos del Concilio Vaticano II es la de centrar la atención en la persona de Cristo, Alfa y Omega, principio y fin de la historia de la salvación. Fue intención del Concilio intensificar y profundizar la religiosidad de los creyentes, reafirmando que a todos les es posible una unión cada vez mayor con Cristo[377].

La instauración de la versión con rótulo católico de una nueva y global religión de la Humanidad, que sería en el fondo el verdadero propósito del ecumenismo, se acomete a partir del medio siglo y tendrá una repercusión esencial para la Iglesia, en especial en los sectores más progresistas de los teólogos de la liberación. El cambio de rumbo del estamento eclesial y su acercamiento a la sociedad y la modernidad coinciden en el tiempo con el surgimiento de una poesía que también viraba hacia el hombre social.

La proyección de la figura del Mesías como Dios hecho hombre y hermano solidario se trasluce en la poesía social en la que, ahora sí, aumenta la recurrencia a Cristo-pueblo, que aúna, además de una propuesta de vida cristiana, un ejemplo revolucionario de conducta moral y de defensa de los oprimidos de todo tipo. Naturalmente, el discurso lírico da un giro desde el expresionismo angustiado contra Dios Padre hacia la comunicación y lo conversacional para la mayoría marginada a partir de la figura de Dios Hijo. El valor del motivo de Jesús va a fundir el contenido

---

fueron convocadas y presididas por su sucesor, el Papa Pablo VI, hasta su clausura en 1965. Los antecedentes del Vaticano II se remontan a la interrupción por la guerra franco-prusiana del Concilio Vaticano I. Una interpretación conservadora y negativa sostiene que, mientras los textos del Concilio son en el fondo y en la forma de impecable factura y ortodoxia, lo que se habría extendido a la praxis eclesial habría sido una interpretación acorde con el *modernismo* ya gestada desde décadas antes y condenada por Pío X en la encíclica *Pascendi Dominici gregis* (1907).

[377] Lewis Joseph Hutton, «De la cristología de la literatura mística», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, op. cit., p. 781.

religioso y el social —incluso en el ateísmo de Otero— como prototipo romántico de lucha por cambiar la realidad.

5.1. La pregunta en el destierro y el silencio de Dios

Como hemos comentado, el pensamiento de Charles Moeller distinguía a los hombres según su actitud ante el silencio —para él aparente— de Dios. Hay unos que se dejan llevar por la Divina Providencia inescrutable y pueden creer sin ver ni oír y alaban y glorifican sin límites, con la única certidumbre de la esperanza. Hay otros que por notar más que nunca la ausencia de Dios en un mundo en ruinas reclaman su presencia salvadora por el cauce expresivo de la desesperación.

Para el pensamiento existencial moderno el silencio divino adquiere una significación dependiente no de la naturaleza del hombre, sino de su radical condición histórica[378]. No es de extrañar entonces que en la crítica cosmovisión desarraigada el silencio se interprete como una prueba del desentendimiento y abandono del Creador para con su criatura e incluso pueda ser tenido como señal inequívoca de su inexistencia. Por el contrario, la fe del arraigado, reafirmada tras la victoria franquista, puede tomarse como cualidad inherente de un Ser Supremo que, tal como decía la proclama oficial, había inspirado la salvadora Cruzada Nacional; un Ser Supremo al que se le atribuía doctrinal y jerárquicamente un puesto preeminente en la cúspide de la dictadura.

Teniendo esto en cuenta, es natural que en los años del miedo y del silencio los poetas existenciales asociaran ambos elementos en la figura de Dios y que, en su exilio interior, en su destierro histórico, sus voces estuvieran motivadas religiosamente por la ruptura de un silencio humano en la pregunta, en la petición de explicaciones por otro silencio, el incomprensible silencio del Todopoderoso.

[378] «Estamos de acuerdo en este punto: que no hay naturaleza humana —dicho de otra manera, cada época se desarrolla siguiendo leyes dialécticas— y los hombres dependen de la época y no de una naturaleza humana» (Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, op. cit., pp. 87-88).

Si atendemos a la fecha de publicación, quien antes se lanza a la búsqueda religiosa es Vicente Gaos[379], cuya poesía está ya desde su nacimiento signada por el «debate entre Dios y la nada, entre la esperanza y la desolación» y va a marcar un hito generacional retomado luego por sus compañeros. Su postura está condicionada por el silencio divino, tal como él mismo afirma y según rememora José Luis Cano: «*Me considero poeta religioso y buena parte de mi poesía es religiosa*. Pero añade, siguiendo la tesis de Dámaso Alonso, que *toda poesía auténtica, en el fondo, es religiosa*, en cuanto expresa el drama del hombre, su angustia ante la nada, la incertidumbre de nuestro destino y lo que llamaba Unamuno *el silencio de Dios*»[380]. Su angustia por la ocultación de Dios y por la sensación de sentirse arrojado a la contingencia del mundo y limitado por la finitud del tiempo equivalen a la experiencia del *ser-ahí* del *Dasein* heideggeriano[381]. Por eso, la primera noción que tiene de sí y para todos es que «Así, arrojado misteriosamente/ en esta vida, el hombre está angustiado» (VG, «En destierro», *AN*, 105). Por principio de fe, el individuo dirige sus ojos al lugar de donde se siente la procedencia espiritual y lo halla vacío, entonces el abandono divino abre interrogantes teológicos, preguntas sobre el paradero del Padre en el desierto del destierro ontológico. A pesar de su ausencia, Gaos desea conformarse y aprenhenderlo en la soledad: «Te amo/ en la soledad/ de mi pecho vivo», y aunque la duda atormenta:

No sé […]

[379] Compartimos con Manuel Mantero que ha sido Gaos quien inauguró la búsqueda generacional de Dios; por el contrario, nos parece discutible, por parcial, el juicio de que «no la exprese con la brillantez de Blas de Otero o el dramático desvalimiento de José Luis Hidalgo» (*Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 89). La preeminencia de Gaos está sostenida también en Joaquín Galán: «Creo que es justo reconocer a Gaos […] como el primero de este grupo [formado por Blas de Otero, Carlos Bousoño, José Hierro, Gabriel Celaya, Valverde, etc.] que aborda la temática religiosa» (*El silencio imposible. Aproximación a la obra poética de Blas de Otero*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 20).
[380] José Luis Cano, «En la muerte de Vicente Gaos», *Ínsula*, 408, 1980, p. 4.
[381] Ciertamente «el existencialismo […] arroja al hombre frente a su desdicha» (Emmanuel Mounier, *op. cit.*, p. 56).

si al fin te verán
los ojos mortales
todo luz y todo paz.
Mas yo te prefiero
así, así sin más […]
(VG, «Dios mío», *LS*, 240-241)

Para José Luis Hidalgo, la palabra en soledad es un recuerdo a los muertos queridos «Solo, en la noche, yo os recuerdo/ y hasta el recuerdo se desvanece» (JLH, «Los amigos muertos», *LM*, 71), pero además se convierte en una pregunta que encierra el sentido todo de su obra: «Señor, toda la vida es mi pregunta,/ [...]/ ¿Ardes sin tregua tras el cielo negro/ o habitas solamente en mi palabra?» (VG, «Verbo de Dios», *LM*, 78). El eco interrogativo retumba en las puertas de la muerte envuelta en la nebulosa entre la eternidad y la nada:

Dime, dime Señor: ¿por qué a nosotros
nos elegiste para tu batalla?
Y después, con la muerte, ¿qué ganamos,
la eterna paz o la eternal borrasca?
(JLH, «Muerte», *LM*¸ 75)

Pero la angustia comienza realmente cuando a la interrogación le sucede la respuesta del universal silencio. De este modo, en términos de dramática pregunta angustiada del hombre y absoluto silencio divino queda abiertamente planteada la lucha agónica religiosa del verso existencial. Ante ella, Hidalgo, aun consciente de ese «Silencio sobre el mundo [...]/ [...] el silencio existe: pesa sobre los muertos,/ sobre la tierra pesa como una eterna luna» (JLH, «Silencio», *LM*, 65), preguntará hasta el borde de su existencia: «Escucha mi silencio: aún estoy vivo y preguntando» (JLH, «Oración en silencio», *LM*, 87).

Codificada en el paisaje, la interrogación de Rafael Morales describe un cerrado horizonte de silencio vespertino. El cielo aparece como «una vasta pregunta silenciosa» (RM, «Cielo en la tarde», *CYT*, 87) para una respuesta inalcanzable. Hasta tal punto percibimos la indiferencia divina en el símbolo del cielo que se puede decir que el mundo descrito en *El corazón y la tierra* es «rodador, hosco para el hombre, donde un terrible Dios encarna el cielo, que se derrumba sobre el ser humano»[382]. Es réplica de la primera estampa bíblica que encontraron los Primeros Padres de la Humanidad al trasponer expulsados las puertas del Paraíso.

Esa insalvable verticalidad silenciosa interpuesta entre hombre y Dios se acusa singularmente en Blas de Otero. Tras ella observan fijamente unos fríos y enormes ojos, enclaustrados en su mandorla medieval, y entonces «el Dios de la poesía de Otero parece a veces el terrible del Antiguo Testamento»[383]. Esto ocurre cuando se consuma la metamorfosis de la fisonomía del Dios sanjuanista del *Cántico espiritual*, que constituye uno de las más radicales transformaciones de un motivo poético en nuestra literatura. Ocurre también que ni la renuncia posterior del propio poeta a este libro, ni la lectura predominante de su obra completa bajo los parámetros de la poesía social han hecho justicia a un poemario en el que se anticipan claves necesarias para comprender su posterior poesía religiosa[384]. Lo cierto es que el carmelita estuvo presente hasta el

[382] Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 208. Por otro lado, debemos decir que, pese al juicio de María Auxiliadora Gimeno que lo concibe como «precipitado e irregular» (*La poesía de Rafael Morales (De* Poemas del toro *a* Entre tantos adioses*)*, Talavera de la Reina, Ayto. de Talavera de la Reina, 1998, p. 70), nosotros consideramos, con su autor, que mejor sería acusar al libro en sentido contrario, nada más y nada menos como «el iniciador del tremendismo» poético (Rafael Morales, *Antología y pequeña historia de mis versos*, Madrid, Escelicer, 1958, p. 69); con las matizaciones que ya hemos apuntado en torno al término tremendismo.

[383] Ignacio Elizalde, «Blas de Otero y Miguel de Unamuno», en *Al amor de Blas de Otero. Actas de la II Jornadas Internacionales de Literatura Blas de Otero*, José Angel Ascunze (ed.), San Sebastián, Cuadernos Universitarios, 1986, p. 307. Coincide con este estudio la apreciación posterior de Joaquín Galán de un oteriano «Dios del Antiguo Testamento, bronco y aproximadamente sinaítico» (*El silencio imposible. Aproximación a la obra poética de Blas de Otero*, op. cit., p. 25).

[384] La antología *Verso y prosa*, editada en 1974 por el mismo autor en Cátedra no recoge ni un solo verso del *Cántico espiritual*, en la de Plaza y Janés del mismo año, *País: Antología 1955-1970*, con selección y

final de su trayectoria, como puede demostrar, por ejemplo, el poema «En par», de *Mientras* (1970). Pese a ello, en un trabajo como el nuestro no puede faltar el análisis de un libro que escribe un joven poeta de veintiséis años en homenaje a la figura, a la temática, al estilo y hasta a la misma métrica que utilizaba Juan de Yepes[385]. No puede entenderse en su justa medida la postura religiosa final de Otero sin la *entrada en materia* por la senda del fervor de una conciencia que desea ser enajenada por Dios:

> Estoy llamando a Ti con este cántico
> para que Tú respondas y me lleves.
> […]
> Dichoso quien te canta y te suplica,
> y más el que silencia sus dolores.
> (BO, «Hay ángeles que vienen de repente…», *CE*, 14)

La inexistencia de la duda y la proclamación del acallamiento del dolor, al ser asumido por la vía purgativa, truncan de raíz cualquier pregunta existencialmente comprometedora al Omnipotente. A lo más, en una composición en que se suceden interrogaciones al santo o a Jesucristo, la última se formula en referencia a la incertidumbre del Más Allá. La fe absoluta en la voz del bilbaíno deja un poso esperanzador y convierte en retórica la pregunta:

> ¿Verdad que estás dichoso
> y no te importa nada haberte muerto,
> pues gozas de un reposo
> de nave, en este puerto
> en que has anclado ya tu rumbo cierto?
> (BO, «Es preciso que vuelvas…», *CE*, 33)

---

prólogo de José Luis Cano ni siquiera se menciona la obra en la bibliografía del autor. En cambio, en la antología preparada en 1969 por el bilbaíno, *Expresión y reunión*, incluye los dos primeros poemas del *Cántico*, así como en 1977, en *Todos mis sonetos*, entre los que estaban el primero y el último de su libro inicial.

[385] En este sentido, Mª del Pilar Palomo ha estudiado la «Presencia sanjuanista en la poesía española actual» (en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Gráficas Miján, 1986, pp. 129-150), en donde se da cuenta de la fundamental actualización oteriana del carmelita.

Consecuentemente, el silencio no se contempla nunca como respuesta, sino como necesario y reiterado medio místico de recogimiento y herida de Dios en el alma:

> Silencio para herirte.
> […]
> Silencio de primeros
> rumores, asaltando verde puerta.
> […] Silencio de alborada.
> Oh alma que me sigues como ciervo.
> (BO, «Silencio para herirte…», *CE*, 19-20)

> Por ella yo quisiera
> dormirme entre los brazos del Esposo,
> muriendo de manera
> tan alta, y silencioso,
> que abriérame este pecho que reboso[386].
> (BO, «Conmigo está mi dueño…», *CE*, 30)

> Oh alma, que posesa
> estás en Dios, recibe su primicia,
> y, en el silencio fresa
> del alba, la delicia
> arregosta, de unión […].
> (BO, «Recogeré los ojos», *CE*, 38)

Podemos hablar entonces en una primera etapa de un silencio anhelado, buscado y encontrado; un silencio reparador para el alma que se presta a ser tomada místicamente. Esta situación no tardará en cambiar, puesto que, como apunta Gaspar Garrote, la «formación religiosa tradicional del poeta entra en crisis»[387] y, una década después del *Cántico*, se desvanece el Dios magnánimo forjado en su educación infantil conforme al modelo jesuita[388]. En este periodo, Blas de Otero atraviesa una de las etapas más duras de su inestable personalidad, que provoca la suplantación de la imagen de un Dios bondadoso por los duros rasgos de un Padre sinaítico impávido a su queja. Ya no

[386] El fragmento hace referencia a Santa Teresa de Jesús.
[387] Gaspar Garrote, *La obra poética de Blas de Otero*, Madrid, Ciclo, 1989, p. 17. Dicha crisis de fe hace más estrecho un parentesco vital y literario con Unamuno.
[388] Atestiguamos nosotros el paralelismo evidente de Otero y Alberti, en la formación jesuita y en la pérdida de la fe que el gaditano transforma en materia poética en *Sobre los ángeles*.

considera dichoso a aquel que silencia sus dolores. Al contrario, como la única respuesta que da el Hacedor a su desolación y clamor angustiado es el silencio, la actitud del hablante poético deriva hacia el terrible monodiálogo unamuniano[389]: «al borde del abismo estoy clamando/ a Dios. Y su silencio retumbando,/ ahoga mi voz en el vacío inerte» (BO, «Hombre», *AFH*, 41). En él, el mismo concepto de la divinidad es una paradoja para los sentidos que posee todo el libro: «mudo Dios al que yo escucho» (BO, «Poderoso silencio», *AFH*, 76), y su silencio que se escucha, su ausencia que se palpa en el vacío, ya no puede ser el medio donde se promulga y afianza la fe; sino la barrera insalvable tras la que se esconde el Supremo, el ámbito donde gira a la deriva un mundo que contiene a un ser arrojado que entraña la necesidad perentoria de romper el silencio mortal:

> […] Señor, la vida es ese ruido
>
> del rayo al crepitar. Así repite
> el corazón, furioso, su chasquido,
> se revuelve en tu sombra, te flagela
>
> tu silencio inmortal; quiere que grite
> a plena noche… […]
> (BO, «Mortal», *AFH*, 49-50)

«Hasta cuándo este cáliz en las manos crispadas/ y este denso silencio que se arrolla a los codos» (BO, «Hombre en desgracia», *AFH*, 54), «te voy llamando/ a golpes de silencio» (BO, «Tú, que hieres», *AFH*, 77), «Hemos sufrido ya tanto silencio» (BO, «Serena verdad», *AFH*, 85), «Estos sonetos son los que yo entrego/ [...]/ Lenguas de Dios, preguntas son de fuego/ que nadie supo responder. Vacío/ silencio» (BO, «Estos sonetos», *AFH*, 73).

[389] Con razón señala Joaquín Galán que los «diálogos frenéticos con Dios nos lo unen espiritualmente con la *agonía* de su paisano Unamuno» (*Blas de Otero, palabras para un pueblo*, Barcelona, Ámbito literario, 1978, p. 25).

La escritura de *Ángel fieramente humano* se debate entre los extremos del silencio divino en contraste con el clamor del poeta y configura una imagen general de un silencio tan cruel y evidente que puede ser escuchado por el alma atormentada. Así surge el grito como contrapunto culminante al silencio, se transforma en arma inútil de esa «lucha denodada y desgarrada, contra ese silencio de Dios»[390] que alcanzará su próximo *Redoble de conciencia*. Verdaderamente ambos libros constituyen una unidad diferenciada en cuanto a sus «hondas raíces metafísicas, aunque hincadas en un tiempo histórico concreto, el posterior a la Segunda Guerra Mundial, a la gran tragedia colectiva que está en la base—con la guerra española, su prólogo— de libros poéticos como *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Los muertos* de José Luis Hidalgo»[391]. Inserto en la poesía desgarrada y desagarradora, no obstante, Otero va más lejos. Su discurso concierta un naturalismo desafiante ya no únicamente contra el silencio y la indiferencia divinos. Desea erradicar la causa primera de todos sus males y reniega de Él. Ninguno de sus coetáneos, ni tampoco de los que le precedieron, llegó a tales extremos. Nadie como él se atrevió a consumar líricamente esta idea de inspiración nietzscheniana[392]:

> Oh, cállate, Señor, calla ya tu boca
> cerrada, no me digas tu palabra

[390] Sabina de la Cruz, «Introducción» a Blas de Otero, *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza, 1997, p. 12.
[391] Emilio Miró, «España, tierra y palabra, en la poesía de Blas de Otero», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 356, 1980, p. 275. La argumentación ya había sido intuida y señalada por Víctor García de la Concha: «Con *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* se incorpora Blas de Otero plenamente a la *poesía desarraigada* que encabezó Dámaso Alonso con *Hijos de la ira* en la posguerra española» (*La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, op. cit., 1973, p. 452).
[392] Para Gonzalo Sobejano el bilbaíno es de aquellos pocos que mantiene el espíritu del filósofo alemán: «Las promociones jóvenes españolas están muy lejos de Nietzsche. Entre los grandes forjadores espirituales del mundo moderno —Marx, Nietzsche— prefieren al primero […]. Pero en Nietzsche hay caudal suficiente de ideas y estímulos que esperan nuevas apreciaciones y un aprovechamiento compatible con el sano pensar de las generaciones jóvenes. El poeta Blas de Otero, muy cerca de esas juventudes determina así su posición» (*Nietzsche en España*, op. cit., p. 664). Para nosotros el proceso está consumado ya al iniciarse la década de los sesenta; lo muestran los versos de «En castellano», del poemario homónimo de 1959: «Aquí tenéis mi voz/ alzada contra el cielo de los dioses absurdos,/ mi voz apedreando las puertas de la muerte/ con cantos que son duras verdades como puños./ Él ha muerto hace tiempo. Ya hiede./ Aquí tenéis mi voz zarpando hacia el futuro».

de silencio; oh Señor, tu voz se abra,
estalle como un mar, como una roca

gigante. Ay, tu silencio vuelve loca
al alma: ella ve [...]
[…] el cantil, y allí se labra
una espuma de fe que no se toca.

¡Poderoso silencio, poderoso
silencio! Sube el mar hasta ya ahogarnos
en su terrible estruendo silencioso.

¡Poderoso silencio con quien lucho
a voz en grito: grita hasta arrancarnos
la lengua, mudo Dios al que yo escucho!
(BO, «Poderoso silencio», *AFH*, 75-76)

El poder del Creador se manifiesta en un silencio tirano, absoluto y *absolutista*, en una tiranía de las desagarradoras paradojas de las palabras del silencio, del clamor de lo silencioso, de la mudez escuchada del Omnipotente. La última conclusión de la voz poética es que el silencio es una señal de su muerte, simbolizada por la imagen y la aliteración del reptil y el silencio: «Voz de la muerte […]/ dentro del corazón cava su nido/ de sierpe silenciosa» (BO, «Voz de lo negro», *RC*, 104).

Por su parte, Victoriano Crémer escribe una poesía religiosa que, según José Enrique Martínez, sigue el esquema general de la búsqueda ansiosa de la promoción[393]. El tono del poeta de *Tacto sonoro* se distingue por su mesura al proclamar la antinomia de la pregunta del silencio y la respuesta de la nada: «A mi quieto silencio no llegaba/ el eco alucinado de la estrella./ La soledad tan sólo y el vacío» (VC, «Hombre habitado», *TS*, 87-88). Emanan de los versos tristeza y resignación ante el abandono —intensificado en el encabalgamiento versal— del ser en el silencio:

[393] Tres rasgos caracterizan a la poesía religiosa de Victoriano Crémer: «a) El hombre tiende hacia Dios; b) Dios se manifiesta como silencio; c) Dios es la plenitud del hombre» (José Enrique Martínez, *Victoriano Crémer. El hombre y el escritor*, León, Ayuntamiento de León, 1991, p. 339).

> Pero Dios nos ve y nos deja
> abandonados. Florece
> el silencio y nos parece
> que el firmamento se aleja.
> (VC, «Sombras», *EP*, 179)

Aparece el hombre andando por un valle de lágrimas, «avanza lento […]/ avanza con pesadumbre de buey martirizado:/ sabiéndose arrojado, condenado a la vida» (VC, «Recuerdo de la nada», *CS*, 112). Estos versos — de dolor ralentizado por la aliteración de las consonantes nasales— resumen el sentido completo de un libro y le valen también a Martínez para afirmar que el fundamento lírico de *Caminos de mi sangre* es «la súplica, la pregunta por la condición humana del hombre echado por su Dios al mundo»[394] y que como el buey entre los animales, o los trágicos y míticos héroes existencialistas Sísifo, Tántalo o Prometeo, padece sin medida trabajos y sacrificios para la nada.

Carlos Bousoño en sus primeros poemas se autodefine como un ser «amando con silencio, angustia terca» (CB, «Salmo sombrío», *SA*, 29) e inviste a Dios con los temibles atributos del Yavé del *Antiguo Testamento*: «Todo Tú ruges arrojando sombra» (CB, «El señor en la noche», *SA*, 30). El hombre moderno sufre la caótica mezcla sinestésica del rugido y la oscuridad de un Dios del Génesis. Esta composición está escrita en la línea de aquel expresionismo tan propio del Otero que retrata la faz aniquiladora del Padre, hecho del que José Olivio Jiménez ya se percataba al señalar que «la proximidad de ciertas zonas del primer Bousoño y el primer Otero […] reclama más detenida atención, la cual contribuiría a destacar mejor esa comunidad manifiesta entre todos los poetas españoles de hoy que en algún sitio he llamado un estado poético

[394] José Enrique Martínez, *Antología de la poesía española (1939-1975)*, op. cit., pp. 167-168.

de tiempo»[395]. Como hemos manifestado, las zonas próximas de las que habla Jiménez, además de darse entre el asturiano y el vasco, comprenden a los demás compañeros de promoción. A todos ellos les vale lo dicho para la primera obra de Bousoño, *Subida al amor*, que «revela una honda preocupación de marcado cariz religioso […]. El deseo del poeta por llegar a Dios parece inalcanzable»[396]. El ansia de ascender al Ser Supremo para acabar con su agonía implica el recorrido vital por un territorio desolado por la repetición sustantiva y adjetiva de lo amargo: «Devora mi amargura y tierra amarga./ Devóralas, Señor de mi tormenta» (CB, «Salmo violento» *SA*, 32); por un territorio magnificado por la repetición de los epítetos que caracterizan la tierra vasta de lo contingente: «Yo quisiera, Señor, cruzar la inmensa/ tierra, la inmensa tierra de tu pecho./ […] No puedo, no, arribar hasta tu cielo» (CB, «Arráncame la luz» *SA*, 34),

> Soy animal sin luz ni camino
> […]
> voy ebrio, mi Señor, buscando el agrio
> olor que dejas donde pasas.
> […]
> Queriendo olerte, Dios, desesperado
> voy por los valles, las montañas.
> (CB, «Salmo desesperado», *SA*, 33)

Sobrecoge el expresionismo del autor de *Primavera de la muerte*. El sujeto poético adopta la fisonomía simbólica de un perro sin dueño —como el de Machado, errante sin huella ni olfato[397], o como el vagabundo Orfeo de *Niebla*— que busca al Amo por el caos sinestésico —«agrio/ olor», intensificado por el encabalgamiento— de la totalidad del mundo, descendiendo a sus valles más hondos y ascendiendo a sus montes más altos.

[395] José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, op. cit., p. 347.
[396] Ana María Fagundo, «La poesía de Carlos Bousoño», *Revista de Estudios Hispánicos*, VI, Alabama, The University of Alabama Press, 1972, p. 135.
[397] Del poema «Era una tarde cenicienta y mustia…», de *Galerías*.

Volvemos a la formulación del imposible místico que distingue a la promoción. Para Fortuño Llorens, la aparición de Bousoño muestra esa comunidad de sentimiento:

> Es un libro fervoroso, henchido de religiosidad y al mismo tiempo, de existencialismo. Filosofía que va a impregnar la obra poética de Bousoño, en *Subida al amor* vemos al joven que con idealismo e ilusión anhela un misticismo y fusión trascendentales. Es el asidero que afecta a muchísimos poetas de la época, circunscritos a un mundo donde la miseria y el horror todo lo impregnan[398].

Desde luego, Bousoño sentía la experiencia del destierro existencial de la promoción desarraigada; sin embargo, en contra de la mayoría, no experimenta el silencio como reacción negativa del Creador. Afianzados sólidamente en una fe firme[399], los «Salmos sombríos» dan paso a los ascéticos «Salmos puros». Es en ellos donde se produce el ascenso al amor del Padre, y precisamente por una escala de silencio: «Fundida luz de Dios con luz del alma./ Qué claridad de pronto. Qué silencio» (CB, «Subida al amor», *SA*, 73).

Otra voz angustiada y solitaria, la de José María Valverde, llama a Dios desde los escombros de su infancia. Su obra comienza con una búsqueda interior de Dios: «*Hombre de Dios* es una obra vehemente, debatida entre las preguntas íntimas del alma […] en el diálogo a solas con Dios o, mejor aún, en el grito solitario del alma hacia Dios»[400]. El clamor hinca sus raíces en la tierra del alejamiento y la distancia:

> Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre.
> Estás allá, entre nubes, donde mi voz no alcanza,

[398] Santiago Fortuño Llorens, «Poética y poesía de Carlos Bousoño», *Cuadernos del Norte*, 21, 1983, p. 85.
[399] «[…] pues en aquella época yo era verdaderamente creyente. Luego mi fe hizo crisis, y toda mi poesía es consecuencia de esa crisis. La duda o el agnosticismo sustituyó a la fe» (Carlos Bousoño, «reflexiones sobre mi poesía», en *Reflexiones sobre mi poesía*, op. cit., pp. 100-101).
[400] José María Valverde, «Diez años de trabajo poético», en *Obras completas 1. Poesía*, Madrid, Trotta, 1998, p. 66. El artículo fue publicado por primera vez en *Estudios Americanos*, Sevilla, 31, 1954, pp. 285-287.

> […]
> Eres una ciudad detrás de las montañas.
> Eres un mar que a veces no se oye.
> […]
> Te persigo en el bosque detrás de cada tronco.
> Te busco en el fondo de las aguas sin luz.
> (JMV, «Salmo inicial», *HD*, 127)

El poeta de Cáceres, detrás de los paralelismos angustiados, se siente en el punto muerto de la nada. Y porque le duele ese desgarro íntimo del buitre de la angustia —el mismo que atormentara a Unamuno[401]—, expone su prometeica paradoja existencial: «No estás dentro de mí. Siento tu negro hueco/ devorando mi entraña, como una hambrienta boca/ […] Hombre de Dios me llamo. Pero sin Dios estoy» (JMV, «Salmo inicial», *HD*, 127). Su escritura se aferra entonces a lo soñado en la niñez, que permanece incólume, al margen del tiempo y revivificada por virtud de la memoria.

Ahora, en la amarga hora de la posguerra, su voz se abisma en la nada, y en torno a ese terror nihilista va a construir todo un paradigma simbólico de la oquedad y el vacío. Es decir, «un íntimo hueco de angustia y orfandad» (JMV, «Salmo de la tierra y el hombre», *HD*, 132) transmite la dramática y oscura noticia de que la infancia, cuyas raíces se hunden en una fe tan ciega como inocente, se desgaja dejando paso al terror adulto a la nada sin nombre: «¡Tengo miedo a ese pozo vacío,/ a esa noche sin fondo, aunque esté Dios atrás!» (JMV, «Elegía para mi muerte», *HD*, 130), «¡[…] tengo un miedo sin nombre/ tengo un miedo que ahueca mi vida, amenazándola!» (JMV, «Salmo de las estrellas», *HD*, 141). Pero lejos de revolverse contra Dios, el silencio, como en Bousoño, va a ser visto como el camino, y su proyecto poético consistirá en un *ir haciéndose mayor* buscando al Padre entre las nebulosas cosas del mundo, particularmente en la belleza y el amor. Por eso, al cantar al silencio lo redimirá. Con

[401] En «A mi buitre» de *Rosario de sonetos líricos*.

versos de emocionada ternura pondrá la vista en la infancia, en los brazos de la amada y en Dios:

> Yo te espero, mi amor, para el silencio.
> […]
> me callaré despacio, como el niño feliz
> que se duerme, en las manos el juguete.
> […]
> Y tendré el blanco sueño de la infancia
> desde el que hablaba a Dios, aún a mi lado;
> […]
> Cansado estoy del canto. Tú has de ser la paz última,
> el blanco umbral de Dios…
> Sólo oirás mi silencio […]
> […]
> trayéndote el reflejo de Dios para alabarte.
> Confundidas las almas
> en las anchas llanuras del silencio, en su noche
> sin borde, esperaremos…
> (JMV, «El silencio», *LE*, 162)

No es exclusivo de Valverde el tratamiento literario de la fe en la infancia que a duras penas resiste los embates de las dudas existenciales de la edad adulta. El miedo del niño al silencio y el abandono del Padre tienen ejemplos en el lamento apostrofado de Carlos Bousoño, y en la terrible descripción angustiada de Eugenio de Nora:

> Baja, Señor, y sopla entre mis frondas.
> Tóquete yo con mi pequeña mano,
> con mi pequeña sombra triste. Soy
> un niño sin descanso.
> […]
> ¿Y no responderás a un niño? Mira
> cómo hasta ti levanto mis dos brazos
> queriendo reposar sobre la hierba
> de luz de tu regazo.
> (CB, «Buscando la luz», *SA*, 47)

> Tú sabes que aquí muero,
> que un niño muere entre la tierra oscura.
> Sólo tu amor que resplandece puede
> levantarme en la noche como luna.

(CB, «Eternidad», *SA*, 56)

Sólo hay una planicie solitaria
[…]
Sólo es un niño que llorando corre
[…]
Quizá es su soledad quien lo persigue
no hay nadie y sin embargo el niño huye;
[…]
Corre un niño llorando, no en los ojos
—el hombre, el hombre, el hombre—
huye de nada, y grita: —¡Padre!—, siempre,
en una gran planicie sola…
[…]
Donde el alma ya no es sino misterio.
(EN, «Por nada», *CD*, 142)

La silenciosa incógnita de Dios y del alma que apunta Nora en su último verso subyace también en la cosmovisión de José Hierro. Hablamos de ese «gran silencio/ que en las entrañas se nos muere» (JH, «Noche en el puerto», *A*, 82), que totaliza el mutismo divino universal y le da dimensión interior humana. Consideramos con Jesús Lázaro que «el clamor de Hierro por la permanencia de la angustia encuentra la respuesta vacía de quien, ser supremo, calla y no parece atender, mezclándose al clamor bíblico el grito desesperado que recorre la poesía española desde Antonio Machado a Dámaso Alonso»[402]. Desde su primera obra, *Tierra sin nosotros*, el tratamiento del tema de Dios tiene un profundo calado existencial. Puede parecer que el poemario viene motivado por la pérdida de la tierra adoptiva del poeta, pero si nos fijamos con detenimiento, veremos con claridad que «*lo perdido* no es Santander propiamente dicha, sino una manera de *ver* la realidad»[403]. A Hierro le pesa vivir en la tierra de nadie del abandono ontológico, condenado con los suyos «a continuar, ya para siempre,/ desterrados de nuestro reino…» (JH, «Falsos semidioses», *TSN*, 55). Con todo, su fuerza vital hace que, aunque solo y sin respuestas, conserve como un imperativo de la

[402] Jesús Lázaro, «*Con las piedras, con el viento…*», *Peña Labra*, 43-44, 1982, pp. 41-42.
[403] Gonzalo Corona Marzol, «Introducción» a José Hierro, *Antología poética*. Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 35.

supervivencia la fe en el alma: «Nos han abandonado en medio del camino./ [...]/ Aunque el camino es áspero y son duros los tiempos,/ cantamos con el alma» (JH, «Destino alegre», *TSN*, 49); porque, en un evidente guiño sanjuanista, «Es posible que sea el alma,/ vagabunda por tu ladera/ la que se siente solitaria» (JH, «Mañana primera», *TSN*, 81).

Verdaderamente la poesía hierriana constituye una permanente confirmación de la fuerza del espíritu y la voluntad de poder frente al tiempo; una lucha que caracteriza al individuo de acción que fue el hombre José Hierro. Su voz preñada de vitalismo hace añicos los espejos contemplativos de la quietud y serenidad de los estetas, de aquellos que han decidido permanecer al margen y no tomar partido por el hombre en el acontecimiento diario de la existencia. Si él los imitara «entonces, ¡sí, Dios mío,/ que iba a sentirme solo!» (JH, «Tierra sin nosotros», *TSN*, 93). Aunque el mundo evidencia la ausencia divina y la indefensión ante el destino histórico, Hierro no se amedrenta y, aun sabiendo que la respuesta va a ser un sempiterno silencio, no deja de creer en su alma y de interrogar con ella a Dios sin resultado: «A ti te pregunto para/ que no respondas» (JH, «No lo comprenderé nunca...», *CP*, 40); no deja de golpear anafóricamente su silencio describiendo el territorio de los hombres como una personificación del dolor y la muerte:

> Este llano de muerte, esta tierra maldita,
> este otero desnudo de costados resecos,
> este páramo triste donde el hombre grita
> no encuentra un solo monte que devuelva sus ecos,
>
> este desierto mudo, esta monotonía,
> esta soledad ocre como una calavera
> no nos desesperanzan [...]
> (JH, «Llanura», *TSN*, 39)

> El atormentado grita
> su amargura en el desierto.

[...]
Quien no responde, parece
que nos entiende.
[...]
Se exprime así el alma. Así
se libra de su veneno.
(JH, «Con las piedras, con el viento...», *CP*, 17-18)

Al desértico silencio del Creador, una voz que nunca desfallece opone su optimismo existencial, esa alegría que cuajará como una auténtica teoría para la vida en su libro siguiente. Se empeña en hablar, aunque nadie escuche, porque desahoga su angustia, porque uno al hablarse a sí mismo está hablando con lo más propio del ser humano, el alma. No importa que solo seamos un eco en las piedras y en el viento. Corona Marzol piensa que «asume Hierro la *angustia* y el dolor como vía para encontrar la *alegría*, en línea unamuniana o kierkagaardiana»[404], y nosotros añadimos que, además, forja su espíritu de superhombre nietzscheano que sabe que lo que no le mata le hace más fuerte. Canta también, como lo haría Machado, a lo largo del sendero de una existencia que tiene como sentido y fin a Dios, y su canto en medio de los hombres alivia las fatigas de la tortuosa caminata vital de la especie. De este modo, cumple con su parte del trato cósmico con Dios, que será completada por Él mismo tras la muerte:

No es posible cantar a solas.
[...]
[...] Dios escucha en cada uno.

Y que él recoja la palabra
y la dé su destino justo.
(JH, «Oración primera», *TSN*, 66)

Su libro siguiente, *Alegría*, galardonado con el premio *Adonais*, supuso un acontecimiento en el panorama literario de 1947 y confirmó la alternativa de los jóvenes

[404] Gonzalo Corona Marzol, *Realidad vital y realidad poética (Poesía y poética de José Hierro)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, p. 109.

poetas que comenzaban a publicar en la primera mitad de la década[405]. Aprendida la lección de la soledad, el exilio interior, la amenaza de la muerte y la inexorabilidad del paso del tiempo de *Tierra sin nosotros*, el escritor asume la lucha por obtener y mantener la felicidad sobre la base de lo adverso y desea brindársela a los otros, de modo que como piensa Pedro J. de la Peña, «Hierro manifestará, más que un programa de creencias revolucionarias, una afirmación solidaria en el anhelo de la colectividad de mejorar la calidad de su existencia frente a las circunstancias desfavorables»[406]. Su alegría es la jovialidad humanista, fruto de la conquista dolorosa del vivir cotidiano. La voz canta desde el sufrir destierro y desarraigo, desde un alma que se siente viva y que para hacerlo tiene que prescindir del Dios silencioso que la observa. Para acabar reafirmando el alma ha tenido que sufrir la catártica experiencia de un dolor que lo sobrepasa, que es contemplado y serenamente asumido por la universalidad de la Humanidad. El sufrimiento le prueba la presencia de una instancia más allá de lo corpóreo que une a los hombres en un todo espiritual. Se nos transmite que Dios no ha sido necesario, aunque al final del camino agónico del dolor se halla implícito en el reconocimiento del alma y en el galardón de la alegría:

> Llegué por el dolor a la alegría.
> Supe por el dolor que el alma existe.
> […]
> Así la siento más. Al cielo apunto
> y me responde cuando le pregunto
> con dolor tras dolor para mi herida.
> Y mientras se ilumina mi cabeza
> ruego por el que he sido en la tristeza
> a las divinidades de la vida.
>
> (JH, «Llegué por el dolor a la alegría…, *A*, 13)

[405] Sorprende que la lectura espadañista no supiese apreciar la potencialidad que encerraban sus páginas: «No sabemos por qué capricho el poeta lo ha rotulado *Alegría* […]. Es, más bien, conceptualmente y sentimentalmente, un libro gris […]. La alegría parece un pie forzado que el poeta, intencionadamente, ha tomado como punto de referencia o hilo unificador» (Antonio González de Lama, «*Alegría* de José Hierro», *Espadaña*, 30, 1947, p. 645).

[406] Pedro J. de la Peña, *Individuo y colectividad: el caso de José Hierro*, Valencia, Universidad de Valencia, 1978, p. 169.

En su caso el silencio no es barrera ni vía de ascensión. Es la incertidumbre inexorable que debe ser asumida estoicamente. Es aceptar el abandono y encajar la indiferencia divina volviendo los ojos a la tierra y al hombre que la ocupa. Es tomar la dolorosa pasión que el sujeto padece y su catarsis en alegría para entender que somos cuerpos y almas signados por el tiempo[407].

Con respecto a Eugenio de Nora, ha observado María Jesús García Méndez que «no tiene, como tenían Unamuno y Dámaso Alonso, esa obsesión por encontrar a Dios» y confirma sus «sospechas de que el refugio religioso tiene en Nora mucho de convencional»[408]. Nosotros estimamos que, más que decir *obsesión* por hallar la Entidad divina —como pasa con los ejemplos literarios a los que se cita—, resulta más acertado hablar de un ansia de plenitud y eternidad que sobreentiende la idea de Dios. En consecuencia, no es del todo ajustado tachar de *convencional* una postura religiosa que se sostiene sobre la base de un platonismo asumido radicalmente:

> Y así, anhelo hacia el Bien
> y a lo Bello, los dos
> se identifican en
> arte, sombra de un Dios.
> (EN, «Alabanza de la catedral», *AP*, 99)

Ciertamente las menciones directas a Dios son escasas, pero, por el contrario, la propia estudiosa deja entrever el peso específico del sufrimiento a causa del silencio cósmico del Todopoderoso, cuando hace precursor a Nora de la creación del ámbito

[407] Hierro parece aceptar un silencio divino que en cierto modo le sirve de acicate, como a Unamuno: «Me conforta/ Tu silencio mandándome no ceje/ de lanzar a este viento que nos meje/ mi voz» («Mi Dios hereje», *Rosario de sonetos líricos*).
[408] María Jesús García Méndez, *Eugenio de Nora. Una aproximación a su poesía*, Ávila, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 109-110 y 156, respectivamente.

poético del Paraíso aleixandriano[409]. En todo caso, tendremos ocasión de constatar en el análisis del motivo del ángel en el largo poema «Canto al demonio de la sangre» (EN, *CD*, 129-131) que la preocupación religiosa de Nora tenía poco de convencional, que arraigaba en lo más esencial de su lírica. Incluso existe otra composición en donde el acercamiento al tema de Dios se explicita en forma de oración desde la vocación de ser poeta, pues se vale de la fórmula de la plegaria para rematar la etapa existencial que aglutinan sus tres primeros libros. Nosotros sostenemos que en «La oración del poeta» se rompe la tónica general del autor de no cantar directamente a Dios. La elipsis no puede entenderse como consideración secundaria de lo religioso, pues el leonés lo alude implícitamente en diferentes motivos. En ocasiones como esta de «La oración del poeta» emerge la punta del iceberg de su religiosidad con una autenticidad e intensidad que lo hacen merecedor de un lugar en la antología *Hombre y Dios. I: Cincuenta años de poesía española (1950-1995)*[410], o del juicio de García de la Concha, que en él percibe «la relación entre el poeta como creador y la realidad religiosa trascendente de Dios», en la estela de una poesía que se afana por rescatar al individuo de la nada mediante la palabra «siguiendo muy de cerca a Unamuno»[411] o, por último, de la valoración del Padre Lama que lo destaca como «lo más logrado y pleno del libro y uno de los mejores poemas de Nora»[412]:

> ¿Y quién existe? Se abre el tiempo
> y no lo cierra la pregunta.
> Pero a veces una Presencia
> muy suavemente nos empuja.
> […]

[409] Dice García Méndez: «En 1941 Nora recrea antes, bastante antes que V. Aleixandre (1944), el espacio edénico, para salvarse de un presente angustioso y de silencio» (*Ibid.*, p. 36). Si bien, a nuestro parecer, el contenido y los logros poéticos de ambas recreaciones paradisíacas difieren considerablemente.
[410] Mª Enriqueta Soriano P.-Villamil, Pilar Maícas García-Asenjo y Mª Dolores de Asís Garrote (eds.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
[411] Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, op. cit., p. 605.
[412] Antonio González de Lama, «*Contemplación del tiempo*, de Eugenio de Nora», *Espadaña*, 36, 1948, p. 751.

Cumplimos órdenes oscuras
sin conocer el fin ni el modo,
y andamos, firmes, una ruta
de sed y zarzas abrasadas,
en que el dolor es nuestra ayuda.
[…]
Este amor a lo que nos deja;
por encontrar huellas futuras
quizá, en la nieve a que llegamos,
pone estrellas en nuestra angustia.
Una presencia nos invade.
Y esperamos. Algo, sin duda.
Pero Ello es silencioso.
[…]
¡Oh pulso misterioso!
[…]
El Todo es silencioso.
[…]
En Su ausencia, nuestros pasos.
(EN, «La oración del poeta», *CT*, 199-201)

Se abre el poema con una pregunta existencial fundamental. En ella entra en juego Dios, que conduce los destinos humanos por el camino del dolor y la angustia. El «Algo» escondido y que se espera, a pesar de todas las penalidades, permanece siempre con sus criaturas. Avanzan ellas por el desértico mundo abrasador, en espera de llegar a la silenciosa nieve de la cumbre mística. La incógnita se mantiene abierta, pero la fe en Dios permite a la Humanidad seguir progresando por el camino de la esperanza. El dolor, como ocurre con Hierro y Bousoño, da entereza y fuerza para superar el obstáculo del ocultamiento de lo divino. No parece entonces que sea menor la intensidad de Nora del tratamiento del tema de Dios, en donde confluyen el silencio divino y la pregunta teológica existencial. Además, da muestras evidentes de tener fundadas esperanzas en el Hacedor. Por estar concentrado en unos pocos versos y no hallarse diseminado por toda su obra —como ocurre, por ejemplo, en el caso de Vicente Gaos— ese apego debe ser considerado inauténtico.

Podría decirse que el silencio suscita la pregunta por los designios humanos en cuanto a la cualidad de ser criatura y, por tanto, constituye un motivo religioso compuesto, en el que el silencio se interpreta generalmente de forma negativa, como una irremediable e insalvable angustia que se debe aceptar resignadamente para Gaos, Hidalgo, Morales o Crémer. Más aún, el Blas de Otero después de su crisis religiosa lo va a considerar como una intolerable muestra de crueldad que merece la contestación del clamor e incluso del desprecio. No obstante, también es cierto que el silencio ha sido visto como un medio místico óptimo de unión, y la predisposición de Dios a ello es su respuesta máxima —incluso para Nora el silencio es la propia esencia divina —, tal es el caso del primer Otero de *Cántico espiritual*, de Carlos Bousoño en ciertos momentos de *Subida al amor*, o del huérfano José María Valverde que espera fervorosamente reencontrase con el Padre. De una manera más pragmática y apegada a la cotidianeidad, José Hierro revierte la negatividad del silencio divino como una más de las pruebas de fuego del dolor existencial por el que el ser humano estoicamente se purifica, se sobrepone y consigue el galardón de la alegría.

Las preguntas que el hombre eleva sobre su destierro existencial son en el fondo un requerimiento a la manifestación del Todopoderoso que nunca se produce. Son interrogaciones retóricas que se responden con más silencio. La actitud ante ello diverge entre dos polos hacia los que tienden los autores, dándose fácilmente la combinación de ambos dentro de una misma obra. Los habrá, como José María Valverde, que admitan la respuesta silenciosa de Dios como un hecho de la propia esencia divina y los habrá, como el último Blas de Otero, que se rebelen contra ella y terminen por justificar la cruel indiferencia del Supremo para con los seres humanos o acaso su inexistencia.

5.2. La soledad

El motivo de la soledad existencial se resume en el «abandono relativo de la humanidad […] por el Dios abscóndito y silencioso o desamparo, de relicción, en el seno de la nada»[413]. La consecuencia inmediata de sentirse dejado de la mano de Dios en el mundo empírico es la congoja de saberse solo frente a un destino cuyo único seguro horizonte de expectativas es la muerte, máxime cuando la trascendencia tras ella se contempla además como una incógnita irresoluble. Pero ocurre que esta soledad ejerce su influencia angustiosa más allá de la esfera individual, porque la promoción existencial se ve afectada profundamente por el padecimiento de la soledad histórica del pueblo al pertenece. Se trata, por tanto, de una soledad doble: la del *uno* y la de los *otros*; es decir, la resultante de la suma en un *nosotros*, víctimas obligadas de una anacrónica aventura dictatorial en la Europa que combatía y derrotaría al fascismo[414]. Arruinando las esperanzas del exilio interior y exterior de liberación y restitución de la República, la victoria aliada habría de cerrar con su aislamiento internacional un tercer círculo de soledad, histórica, en torno al español.

De este modo, concebimos la soledad del poeta desarraigado desplegada en tres círculos concéntricos. El primero es el de la soledad religiosa del existente que se sabe desamparado por un Dios escondido y silente, el segundo es el de la soledad social *interna*, fruto de la desintegración del libre asociacionismo político, ideológico, moral o cultural bajo el peso de la represión y la censura del régimen, y, por último, el tercero es el de la soledad social *externa*, o mejor llamada aislamiento internacional de la dictadura por parte de las democracias occidentales. En consecuencia, la soledad personal, la autarquía franquista —entendida en todos los aspectos de la vida

[413] Emmanuel Mounier, *op. cit*., p. 74.

[414] El sentimiento anacrónico que experimenta la mayoría social a la que pertenece la promoción se acentúa con el declive del nazismo. El comienzo del fin de Hitler técnicamente se fecha en 1941, con la entrada de los EE.UU. en la guerra y, moralmente, en 1943, con sendos reveses en las tierras rusas de Satlingrado y Kursk.

cotidiana— y la marginación del mundo moderno confluyen en los autores, de forma que la soledad se establece como punto cero de escritura y como medio fundamental donde tomar la palabra y alzarla a Dios.

No es de extrañar entonces que los poetas existenciales se sientan solitarios como el Antonio Machado del «Retrato», que sabe que «quien habla solo, espera hablar a Dios un día». Tampoco sorprende que, vista en su conjunto, la promoción poética cifre, unamunianamente, el valor de la soledad ontológica en la posibilidad óptima de conocerse a sí mismo, para luego abarcar con su mirar solidario a los demás:

> No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo como prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yos. Si quieres aprender a amar a los otros, recógete en ti mismo[415].

Karl Vossler ha dedicado un amplio ensayo al motivo en la literatura medieval y del Siglo de Oro, que arranca de esa concepción de la soledad opuesta en el ámbito de las relaciones humanas a la sociedad. Entiende que el estado natural del hombre es el de la cohabitación social, pero ocurre que «si el estado de soledad se hace equivalente sin más a la ausencia, a la nostalgia, a la languidez, según el sentido de la palabra portuguesa *saudade* y hasta un cierto grado el de la castellana *soledad*, esta significación implica un modo de pensamiento afirmativo de comunidad, de gusto por la sociedad»[416]. Este es el valor de la soledad existencial de posguerra, que añora un pasado cultural e histórico republicano y que a su vez se despliega, se solidariza y

[415] Miguel de Unamuno, «Soledad», en *Obras completas*, III, Barcelona, Vergara, 1958, p. 883. En su escritura poética evoca el retiro cristiano al desierto y la soledad con el Padre: «¡Casto de amor de la vida solitaria,/ rebusca encarnizada del misterio,/ sumersión en la fuente de la vida,/ recio consuelo!/ Apartaos de mí, pobres hermanos,/ dejadme en el camino del desierto,/ dejadme a solas con mi propio sino,/ sin compañero./ Quiero ir allí, a perderme en sus arenas/ solo con Dios, sin casa y sin sendero,/ sin árboles ni flores, ni vivientes,/ los dos señeros./ En la tierra yo solo, solitario,/ Dios solo y solitario allá en el cielo,/ y entre los dos la inmensidad desnuda/ su alma tendiendo.» («En el desierto», *Poesías*).
[416] Karl Vossler, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor, 2000, p. 29.

abarca y comprende la *soledad comunitaria* de los españoles bajo el franquismo. En este sentido, el desarraigado evoluciona de la soledad a la solidaridad, asumiendo enteramente el papel de *solitario sociable* de Machado o Unamuno y lo enlaza con la posterior poesía social. Vossler estudia, sin embargo, la soledad buscada de los clásicos, por renegación de una sociedad barroca en decadencia moral y material o por la búsqueda de la autenticidad religiosa, ya que:

> La renuncia al mundo, el recogimiento, el conocimiento de sí mismo, el estar a solas con Dios en la soledad […] constituyen algo esencialmente religioso; pero para la vida religiosa implican también algo extraordinario […]. La misteriosa soledad religiosa, mística, de los espíritus creadores, puede hallarse muy próxima de la renuncia al mundo querida y ejercitada, esto es, del ascetismo de unos pocos elegidos[417].

Sin duda habla de esa soledad «que no aparece aquí como un fin, sino como un medio necesario de recogimiento»[418] atribuida al pensamiento existencial cristiano de Kierkegaard, pero que a nosotros no nos basta para explicar la *actitud solitaria* y *solidaria* de la promoción.

En nuestro trabajo tendremos la oportunidad de comprobar que la soledad como motivo recurrente presenta una doble cara. En ocasiones el poeta busca el momento de soledad y recogimiento necesario para crear la palabra que hacia Dios alza, pero la mayoría de las veces se siente un ser solitario por la condena del silencio y la incomunicación con el Creador. De esta soledad obligada se desprende entonces una concepción de temible deidad sinaítica, la misma que se manifestara a Dámaso Alonso como «furia y espanto, en soledad, conmigo,/ mi duro Dios, mi fuerte Dios, mi solo/ Dios, tú, la inmensa soledad del hombre» («Soledad en Dios», *Hombre y Dios*); aunque

[417] *Ibid*., p. 33. Atiende Vossler a la experiencia de la Comunión mística que San Juan de la Cruz simboliza con la unión de la palomica y la tortolica: «En soledad vivía,/ y en soledad ha puesto ya su nido,/ y en soledad la guía/ a solas su querido,/ también en soledad de amor herido» (*Cántico espiritual*).
[418] Emmanuel Mounier, *op. cit*., p. 91.

también, por otro lado, en los remansos de la paz solitaria, en los versos de la resignación, se revela un Padre bondadoso a la espera de su pródigo hijo mortal.

Se comprueba entonces a todas luces que el motivo de la soledad entronca directamente con el del silencio en el destierro teológico. Lo refleja el apóstrofe lírico del primer José Hierro que se hace eco de las palabras de Jesucristo en el Calvario: «Míranos, desterrados, sobre el suelo desnudo./ ¡Señor, Señor, por qué nos has dejado solos!» (JH, «Llanura», *TSN*, 39). Pese a ello, *Tierra sin nosotros* declara que es la alegría la que gana fugazmente, como la belleza de la rosa, la batalla a la amarga soledad:

> Alegría, tu rosa roja
> nos inunda de ocasos tibios.
> Y cuando ya te desvaneces
> ¡qué solitarios nos sentimos!
> (JH, «Vino», *TSN*, 21)

Pero tras a la momentánea embriaguez de los sentidos, es el dolor compartido lo que se confirma como elemento de cohesión social: «Esto de ahora es doloroso;/ pero el dolor nos hace hombres/ y ya ninguno estamos solos» (JH, «Generación», *TSN*, 45). Una de sus composiciones más dramáticas incide en la unión amorosa y hermandad de los seres frente a la angustia y la desolación. Ante la soledad confirma su creencia en el alma y el espíritu como ámbitos máximos de lo íntimo humano:

> Desamparados tendemos
> puentes de espíritu a espíritu.
> También el cuerpo quería
> romper su lastre infinito.
> Las almas a su través
> se buscaban.
> [...]
> Y estamos solos.

(JH, «Ahora ya es tarde. Quisimos...», *CP*, 76-77)

A la superación del dolor de ser hombre, que incluye la soledad entre sus causas principales, Hierro había dedicado *Alegría*; es una preocupación que no abandonará su obra ya definitivamente orientada hacia la *inmensa compañía*. Veamos como en *Quinta del 42* el significado y valor del alma depende de esa convivencia con los otros:

Cuando se fueron todos, yo
me quedé a solas con mi alma.
[…]
Andar sintiendo el alma muerta,
Dios mío, ya sin esperanza.
(JH, «Plaza sola», *Q42*, 62)

Tomando ahora la escritura de José Luis Hidalgo, descubrimos una perentoria necesidad del Hacedor, es más, como manifiesta Sánchez Romeralo, «en las imágenes de su Dios impasible o cruel lo que plasmó fue la imagen de un mundo menesteroso de Dios»[419]. Su clamor iba menos destinado a una divinidad existente que a su ausencia universal; sin embargo, al más solitario de todos los poetas existenciales le era precisa esa soledad impuesta para efectuar la llamada mística. Su necesidad se transformaba en ella en hambre —del fruto con el que Dios se compara— y, por ende, en disposición de Comunión:

Ahora que ya estoy solo te llamo suavemente
y bajas a mi boca como un fruto maduro
[…]
Por eso ya está el fruto temblando entre mis dientes,
mas no quiero morderlo sin que tú me lo digas.
(JLH, «Ahora que ya estoy solo», *LM*, 83)

[419] Antonio Sánchez Romeralo, «Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo», *Papeles de Sons Armadans*, t. XLIV, CXXX, 1967, p. 61.

Claramente la poesía de Hidalgo, caracterizada como un verdadero «drama existencial: la incapacidad de incomunicación [*sic*] del hombre con el hombre además de la de Dios con él»[420], como un padecimiento «de desarraigo, de soledad y búsqueda de un Dios que dice, no más, que su *palabra de silencio*»[421] remite permanentemente a la esfera de los muertos. Es en esa soledad donde se produce el encuentro, a través de la memoria, con los grandes solitarios que esperan tras el umbral de la muerte: «Solo, en la noche, yo os recuerdo» (JLH, «Los amigos muertos», *LM*, 71), y ese diálogo en soledad se convierte en una constante de su obra.

Por otro lado, la primera reacción que experimenta Carlos Bousoño ante ese despiadado Yavé que vela a los muertos es la de un miedo infinito y un consecuente rechazo: «Aleja, pues, tu faz, tu faz que temo/ en esta noche dura, pétrea./ Aléjate abandóname en la sombra» (CB, «Salmo sombrío», *SA*, 29). Entiende la conciencia poética que el Omnipotente ha bajado para entregarle el dominio del mundo y luego dejarlo solo con su responsabilidad. Queda entonces el hombre como un mítico Atlas condenado a sobrellevar estoicamente su destino individual y el peso infinito de la responsabilidad histórica: «porque tú has bajado/ y en mis brazos dejaste un ancho cielo,/ y estoy sobre la tierra, solitario,/ erguido, sosteniéndolo» (CB, «Salmo del solitario», *SA*, 53).

Rafael Morales escribe un libro en el que predomina el tema amoroso, *El corazón y la tierra*. En él la vivencia del amante inspira un núcleo de poemas aunados bajo el título de «Soledad», sentimiento que se proyecta en la naturaleza como ausencia

[420] Obdulia Guerrero, *José Luis Hidalgo*, Madrid, EPESA, 1971, p. 85. Evidentemente debe decirse *comunicación*, en lugar de *incomunicación.*

[421] Joaquín Galán, «La poesía religiosa de José Luis Hidalgo», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Aurelio García Cantalapiedra (ed.), Santander, Instituto de Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander, 1971, p. 343.

y vacío. Nos referimos en particular a «El amante solitario» (RM, *CYT*, 70), «Niebla» (RM, *CYT*, 71), «En una tarde de ausencia y pena» (RM, *CYT*, 74), «A ella, desde lejos» (RM, *CYT*, 75), «Sin ti» (RM, *CYT*, 76) y «Ausencia» (RM, *CYT*, 77). En última instancia, el romanticismo universal moraliano deja entrever la relación entre la amada y la cuestión religiosa, que abordaremos en el comentario del motivo de la mujer.

De una manera u otra, la experiencia de la soledad no se queda únicamente en la nostalgia por el amor distante. En cierta forma emparentada con la soledad de los muertos de Hidalgo, la de Morales remite a la pesadumbre quevedesca —que también refleja Antonio Machado[422]— de ser consciente de tanto amor abocado a la nada:

> Mi corazón enamorado, un día
> se ha de secar como una fruta vieja
> y amargo se hundirá, lleno de sueños,
> en el vasto silencio de la tierra.
>
> Tierra han de ser mi amor y mi ternura,
> mi amante corazón, mis largas penas,
> callada soledad sin movimiento,
> […]
> y, si miras al cielo venturoso,
> comprenderás mi soledad inmensa.
>
> ¡Qué terrible es pensarse, si se ama,
> vecino eterno de la eterna piedra!
> (RM, «Tierra he de ser», *CYT*, 55)

Basta observar el vacío de los cielos para entender la soledad mortal humana y la congoja que abruma el corazón de Morales. Su descripción como enamorado ante la muerte construye la alegoría del fruto destinado a la podredumbre de la tierra, trasunto del amor condenado a la muerte. Por encima de todo, a él le pesa también, como a

[422] Concentrado en el poema de *Galerías*: «¿Y ha de morir contigo el mundo mago…» que finaliza con las preguntas existenciales: «¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,/ la vieja vida en orden tuyo y nuevo?/¿Los yunques y crisoles de tu alma trabajan/ para el polvo y para el viento?».

Bousoño, la indiferencia y la soledad no escuchada por el Omnipotente en la tierra del destierro:

> ¡Qué dolor de tierra inmensa
> tiene mi cuerpo olvidado,
> agudo grito en la noche
> que yo estoy solo, escuchando!
> (RM, «Dolor amante», *CYT*, 69)

Desde luego, la medida del dolor se tasa en la precariedad teológica: «larga ausencia de Dios que nos circula/ por llanto olvidado de la sangre» (RM, «Dolor», *CYT*, 72). La naturaleza, contagiada románticamente de su sufrir solitario, le responde con un cielo plomizo que se viene abajo, con un buitre que ataca —de nuevo atisbamos de fondo el unamuniano buitre prometeico— y devora la entraña humana: «El cielo es plomo gris que se derrumba/ [...]/ es un inmenso buitre hambriento y sordo,/ un infinito dios amenazante» (RM, «Paisaje», *CYT*, 81). Definitivamente el dolor se manifiesta en la metáfora del ave agorera:

> ¡Qué dolor de tierra inmensa,
> de infinito sordo, amargo,
> abre sus alas de cuervo
> en mi corazón…!
> (RM, «Dolor amante», *CYT*, 69)

La andadura hacia la poesía social de Morales se inicia con su canto a *Los desterrados*. Díez de Revenga observa que la obra responde a la «reiteración y confirmación de la existencia de un sentido solidario como exigencia ética, ineludible en toda poesía comprometida con los más débiles»[423]. El abandono individual que lo embarga encuentra correspondencia, prolongación y amplificación solidaria en los

[423] Francisco Javier Díez de Revenga, «Rafael Morales: poética y poesía», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, III, 2000, p. 32.

dramáticos conjuntos sociales de los marginados. Desde la fraternidad y la compasión por esa legión de desfavorecidos que medraba como gran grupo social de posguerra, Morales pinta un fresco espiritual colectivo de las soledades sociales absolutas de «Los leprosos»: «¡Ay, muérete de soledad, de amante!» (RM, *LD*, 96), de «Los ciegos»: «ángeles solos» (RM, *LD*, 97), de «Los no amados»: «Qué soledad del cuerpo, qué soledad del alma» (RM, *LD*, 101), de «Los olvidados»: «Hoy los vemos pasar, tristes y solos» (RM, *LD*, 107), de «Los niños muertos»: «¿[…] por qué el aire de mayo se hizo pena/ bajo la dura soledad del cielo?» (RM, *LD*, 108), y de los propios muertos, «A los huecos que dejan los muertos»: «Silencio y soledad, ausencia y aire, / figura de la nada, del destierro» (RM, *LD*, 110). La soledad implícita, esa que se refleja en los paisajes desérticos y yermos, y, sobre todo, la del cielo vacío de Dios: «un cielo impasible/ donde no habita nadie» (RM, «Los no amados», *LD*, 101) se disemina a lo largo de todo el libro. El paso decisivo del motivo de la soledad individual hacia la misericordia cristiana por la soledad social de *Los desterrados* culminará en 1954 con *Canción sobre el asfalto*, cuyas tres primeras composiciones «Los traperos», «Suburbio» y «Los barrenderos» constituyen virtualmente una prolongación de la figura del desterrado del libro anterior[424].

Atendiendo a la poesía de Victoriano Crémer, palpamos la tensión entre la condición humana anhelante de ascensión, por un lado; y el vacío de las soledades a la que está sometida, por el otro. No creemos que esto ocurra porque «queda herido en la lucha con Dios; herido y defraudado por la futura nada. Por ello buscará su propia

[424] Señala Julio López que «con *Canción sobre el asfalto*, quedó definitivamente consagrada la llamada *poesía social*. Los anteriores libros (en especial *Los desterrados*) no habían hecho más que anticiparla a través del llamado tremendismo y su desgarrón expresivo» (*Poesía y realidad en Rafael Morales*, Barcelona, Ámbito literario, 1979, p. 117).

soledad de manera radical»[425]. Contrariamente, pensamos que experimenta, al igual que Morales, el despliegue del intimismo angustiado a un reconocimiento de esa angustia en solidaridad con el padecer del compromiso. Está claro que su visión primera de un humanismo existencial llega a completarse en una «mirada humanista social»[426], de hecho desempeña un papel protagonista como avanzadilla hacia la poesía social. De momento nos basta reconocer aquí que su búsqueda solitaria resulta ser la crónica de una azarosa introspección que va del mundo a un Dios escondido. En otras palabras, «Crémer ha profundizado bajo todas las capas del ser y, cuando ya se creía perdido, solo, sin mundo y sin luz, vio a Dios alumbrándole los más negros senderos»[427]. No en vano, en términos de soledad y vacío se define él mismo en *Tacto sonoro* como: «un larguísimo corredor vacío,/ […] La soledad tan sólo y el vacío/ […] Mi resonante soledad sin norma/ […] inútil soledad deshabitada» (VC, «Hombre habitado», *TS*, 87-88). Pero tanto la una como la otra se acaban con la aparición de un Dios que vuelve de nuevo a habitarlo desde «Tu eterna voz, sonando marinera/ en mi vacío caracol humano»[428]. La vivencia del abandono, lejos de llevarlo desde «un sentimiento agudísimo de soledad»[429] al ostracismo, le guía a recuperar la confianza en el Ser Supremo.

Su compañero de *Espadaña*, Nora, como hemos señalado anteriormente, recurre para encarnar el motivo de la soledad a la imagen del niño abandonado «en una gran planicie sola» (EN, «Por nada», *CD*, 142) que llama denodadamente al Padre. El clamor

[425] Francisco Javier Peñas Bermejo, *op. cit*., p. 107.
[426] Santos Alonso (ed.), *Literatura leonesa actual. Estudio y antología de 17 autores*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, p. 26.
[427] Antonio González de Lama, «La poesía de Victoriano Crémer», *Espadaña*, 4, 1944, p. 79.
[428] La intertextualidad con el poema «Desahucio» de *Sobre los ángeles* de Alberti son más que evidentes, con el añadido del guiño a *Marinero en tierra* de la voz de Dios. En el poeta del 27 el cuerpo-casa pierde la fe y queda desalojada toda esperanza y señal de vida. Crémer revierte la situación, tal como comentaremos con detenimiento al analizar el motivo del ángel.
[429] Guzmán Álvarez, *Lírica española del siglo XX*, León, Nebrija, 1980, p. 240.

ignorado provoca una forzada resignación y el poeta asume su irremediable condición solitaria en el símbolo del campanario erguido sobre el silencio y la finitud:

> ¡Dejadme aquí! Sobre esta tierra seca,
> mordido por el viento áspero
> —campanario de Dios
> frente al derrumbe rojo del ocaso—.
> (EN, «Lamento», *CD*, 119)

Como el cielo gris que se desploma sobre el paisaje de Rafael Morales, el que se le derrumba a Nora es castellano. Se evidencia que los campos de la ascética y mística áureas y de la escritura del 98 conocen un nuevo momento de inspiración en las plumas de la posguerra. En su tono mesurado revela la creencia en un «Dios, oculto y silencioso [donde] va a encontrar el poeta la luz de su liberación, la salida de su cárcel maldita, la otra voz que cantará serena y esperanzada»[430]. En las tierras viejas de Castilla, el atardecer invita a la reflexión sobre la finitud y la trascendencia y se siente la soledad del paisaje y del paisanaje que lo habita. Sentenciará el poeta: «Todos estamos solos»[431] (EN, «Mandato», *PC*, 153). La nostalgia por el tiempo perdido, la amenaza de la nada, y la victoria de la desesperanza dotan de significado a la soledad, adjetivo inseparable del hombre, que se repite una y otra vez con su triste sustantivo:

> […] Remoto
> está el mundo, y su luz.
> Un hombre, un hombre solo.
> […]
> […] ¡qué abandono
> poblado con recuerdos,
> amputado hombre solo!
> […]
> tú miras, hombre solo,

[430] Antonio González de Lama, «Tres poetas nuevos. José María Valverde, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora», *Espadaña*, 14, 1945, p. 324.
[431] Es idéntico al sentimiento y reflexión unamunianas: «y solo, ¿quién no vive?/ Solos vivimos todos,/ cada cual en sí mismo,/ soledad nada más es nuestra vida/ todos vamos perdidos y llorando;/ nadie nos oye» («Yo quiero vivir solo…», *Poesías*).

eso, que fue tu vida,
hecho sombra en lo hondo.
[…]
Perdido en ti; cercado
de indiferencia y odio,
¡vencido!, ya no esperas.
Y sufres, y estás solo.
(EN, «Hombre sin esperanza», *CD*, 137-138)

Volvamos al segundo libro de Vicente Gaos, *Sobre la tierra*, réplica a aquel *Arcángel de mi noche* que contenía poesía en clave ascética y mística en la que la voz llegaba a integrarse plenamente en el silencio de Dios. Confirmando la dinámica de contrastes entre la duda y la creencia, el poeta, que había encontrado asilo en la fe de su primer poemario, ahora describe «Mi vida sin amor, sin Dios, mi ardiente/ vida de soledad, mi vehemente/ anhelo de belleza y de ternura» (VG, «Vivir», *ST*, 139). Se desengaña de la belleza y de la eternidad en una composición de título calderoniano donde resuenan ecos de barroca desolación:

Sé que estoy solo, en niebla espesa hundido,
[…]
Sé bien que tu radiante primavera
es cruel engaño. Solo y aterido
estoy. Solo estaré cuando me muera.
(VG, «La vida, engaño», *ST*, 143)

Bajo el signo de la dinámica agónica del tema religioso, el nihilismo de *Sobre la tierra* desentona con el libro siguiente. *Luz desde el sueño*, se aproxima al momento de la enunciación poético-religiosa de Dámaso Alonso. Justo cuando la soledad y la noche se conciertan para que el diálogo se entable entre el Todopoderoso y el vigía-poeta que permanece insomne al borde de la palabra[432]:

[432] De estas frecuentes situaciones damasianas sirven de ejemplo el poema «Soledad en Dios» de *Hombre y Dios* —citado más arriba—, «Solo» de *Oscura noticia* (1944): «Miedo a tu soledad. Sienta tu garra,/ tu beso de furor. Lo necesito/ como un perro el castigo de su amo./ Mira:/ soy hombre, y estoy solo» o el célebre «Insomnio» de *Hijos de la ira*.

> Porque es de noche. Todos
> están durmiendo ya, duermen ahora.
> Y únicamente Dios sigue despierto.
> Dios y tú, solamente.
> Tú, solo, sin tu madre,
> sin una paralela mujer, solo,
> sin el reciente fruto
> de un hijo de tu árbol.
> (VG, «El insomne», *LS*, 248)

La soledad, imprescindible para que el existente se encuentre con el Hacedor, precisa de la liberación de las ataduras sentimentales —la madre, la mujer y el hijo— y las temporales que ellos representan —pasado, presente y futuro—. En ese estado de ascético olvido, el alma está en condiciones idóneas para requerir el amor místico a través de la elevación de la palabra en el silencio. De resultas, siguiendo las vías tradicionales de la ascética y la mística, el desprendimiento purgativo de las cosas y los seres del mundo y la iluminación interior de la fe lo acercan a la Unión con el Omnipotente[433].

Vemos que en lo que respecta a la soledad de José María Valverde sus similitudes con la cosmovisión de Nora, por lo que revela del miedo infantil a la orfandad; y, por añadidura, su correspondencia con la de Crémer, en cuanto que la vive y la refleja simbólicamente como un hogar abandonado. Valverde conjunta ambos sentidos complementarios y reclama la Presencia: «¡Señor, ven ya, que tengo miedo/ en esta casa abandonada/ y está mi hogar solo y sin fuego!» (JMV, «El otoño», *LE*, 163). Realmente, *La espera* arrastra herencias del primer *Hombre de Dios* que transmitía «el

[433] Su soledad tiene el cariz positivo que Emmanuel Mounier atribuye a la concepción de Kierkegaard acerca de la misma: «La soledad no aparece aquí como un fin, sino como un medio necesario del recogimiento. Con la multitud no se alcanza la tensión necesaria para la existencia auténtica […]. Es preciso escribir, como Kierkegaard, Individuo con I mayúscula. Lo que él llamaba con este nombre no es el individuo aislado y anárquico del momento, el individuo empírico, sino el hombre transfigurado en su relación con Dios. *Intentar ser un individuo*, en este sentido religioso, es la más alta significación del hombre. El acento no cae sobre el aislamiento del yo, sino sobre la intensidad de la relación —el *interés apasionado*— que sostiene con Dios, y por él, con los seres y con las cosas» (*op. cit.*, p. 91).

clamor solitario del muchacho al que se le había derrumbado la armazón en que se sustentaba su alma de niño»[434]. Su soledad, amplificada en la llamada infatigable del abandonado es uno de los móviles de la escritura de *Hombre de Dios*: «Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre/ […]/ […] Tú me faltas. Y te nombro por eso» (JMV, «Salmo inicial», *HD*, 127). El tono de la voz poco a poco se irá templando y el clamor irá dejando paso a la palabra grave y serena. Con un estilo transparente y profundo, de reconocido discípulo machadiano, reflexiona con un poso de serenidad lo que fue la pérdida dramática de la fe de la infancia:

> No sé; tal vez si Dios habitase conmigo
> como un día, las cosas me dieran su secreto.
> Pero estoy solo, triste, afanado en los días
> de trabajo sin fruto, vencido por el cuerpo,
> como trapo que cae y el viento aparta a un lado…
> […]
> Yo creo recordar que de niño he tenido
> oscuras pesadillas en que me hallaba solo,
> sin padres y sin casa, sin cielo, sin memoria…
> Y hoy me parece a veces que voy a despertar,
> de pronto, no sé dónde, en una casa antigua,
> en un lecho inocente, sin recordar mi pena…
> (JMV, «Tarde de primavera», *LE*, 166)

Por su parte, el ámbito general de la escritura de Blas de Otero está condicionado por la soledad del que se siente hablar con un interlocutor indiferente. Concedemos que en *Cántico espiritual* la soledad era medio místico de Comunión:

> Estoy llamando a Ti desde seis años
> de soledad, para que Tú me cundas.
> Estoy llamando a Ti con este cántico
> para que Tú me respondas y me lleves.
> (BO, «Hay ángeles que vienen de repente…», *CE*, 14)

[434] José María Valverde, «Introducción de *Antología de sus versos*», en *Obras Completas 1. Poesía*, op. cit., p. 73.

«Acuérdate de mí cuando esté solo/ y llename de llanto o complacencias» (BO, «Me colgaban estrellas de los ojos…», *CE,* 16), «Oh, llévame contigo;/ […]/ y muera solo, sin testigo, a solas…» (BO, «Arregosto de cielos…», *CE,* 36). Pero después de su primera obra la soledad cambia diametralmente de signo. Será precisamente uno de los pilares que sustenta su tragedia existencial religiosa estar condenado a ser hablante en soledad: «Sólo el hombre está solo. Es que se sabe/ vivo y mortal» (BO, «Lo eterno», *AFH*, 12), «Y, noche a noche, no sé cuándo/ oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando/ solo» (BO, «Hombre», *AFH*, 41), «Arrebatadamente desgarrando/ mi soledad mortal» (BO, «Tú, que hieres», *AFH*, 77). El paisaje conceptual refleja una y otra vez una romántica naturaleza humana de escollos, barreras y abismos de soledades: «Llambria y cantil de soledad» (BO, «Estos sonetos», *AFH*, 74), «Voz de lo negro en ámbito cerrado/ ahoga al hombre por dentro contra un muro/ de soledad» (BO, «Voz de lo negro», *RC,* 103), en donde una y otra vez «Suena la soledad de Dios» (BO, «Cuerpo de mujer, río de oro...», *AFH*, 22). Otero desplaza la soledad humana a la del Todopoderoso e iguala, como Unamuno, a uno y a otro en soledad, en un ser o no ser tremendo que cierra el poema[435]:

> Mira, Señor, si puedes comprendernos,
> esta angustia de ser y de sabernos
> a un tiempo sombra, soledad y fuego.
>
> Mira, Señor, qué solos. Qué mortales.
> Mira que, dentro, desde ahora, luego,
> somos, no somos —soledad— iguales.
> (BO, «Mortales», *AFH*, 80)

Podemos concluir que el motivo de la soledad existencial humana ante Dios revela la conciencia de sí mismo que tiene cada poeta en su confrontación al silencio

[435] «En la tierra yo solo, solitario,/ Dios solo y solitario allá en el cielo,/ y entre los dos la inmensidad desnuda/ su alma tendiendo.» («En el desierto», *Poesías*).

divino. Ambos motivos, soledad y silencio de Dios, son constituyentes de un estado anímico promocional de angustia. Ya que es una condición irremediablemente asignada la circunstancia de existir solitariamente, Hidalgo intenta revertirla como encuentro positivo con los muertos queridos y Dios, o Valverde, Crémer, Gaos y el primer Otero como Encuentro interior con ese mismo Dios en la vida cotidiana. Con todo, la soledad e indiferencia divinas se reflejan románticamente en los elementos de la naturaleza; en Morales, con implicación del amor humano abocado a la nada, y en Bousoño con el peso de la responsabilidad de que el Creador ha puesto el mundo en sus manos y lo ha dejado después solo. No obstante, asistimos a una ruptura de la soledad personal hacia la búsqueda de la inmensa compañía por parte de Hierro, Morales, Crémer y el segundo Otero. Así, la soledad neorromántica individual de la agonía cristiana va a ir abriéndose a un espacio social y cantar la soledad toda de un pueblo.

Por otro lado, la palabra del alma solitaria que desea convertir su soliloquio reflexivo en oración y diálogo con el Hacedor va a enmarcarse en el escenario poético óptimo para ello, el de la mística noche oscura del alma, entrando en juego con el subsiguiente motivo[436].

[436] Aprecia Octavio Paz la relación del motivo de la soledad —con el referente de la infancia abandonada que hemos comentado— y el de la noche oscura: «El tema de la orfandad universal, tal como lo encarna la figura de Cristo, el gran huérfano y el hermano mayor de todos los niños huérfanos que son los hombres, expresa una experiencia psíquica que recuerda la vía negativa de los místicos: esa *noche oscura* en la que nos sentimos flotar a la deriva, abandonados en un mundo hostil o indiferente, culpables sin culpa e inocentes sin inocencia» (*Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, op. cit., p. 79).

5.3. La noche

Como hemos venido argumentando, la conjunción de la circunstancia individual y el peculiar contexto social en que vivían los poetas de los cuarenta favorecía la caracterización de una terrible divinidad viejotestamentaria, cuyo principal *hábitat* lírico va a ser la noche oscura. Dicho al revés, el motivo nocturno aparece como el escenario en el que mejor encaja un solitario escritor desterrado por Dios a la doble noche de posguerra: la metafísica del existir individual y la histórica del subsistir y convivir social. No cabe duda de que el exiliado interior de los *años oscuros* sentirá la inclinación hacia el motivo de la noche por predisposiciones psicológicas y sociales, pero también y sobre todo porque la *noche oscura* contaba con el sólido sostén de la tradición áurea de la ascética y la mística que se ofrece como referente del nuevo discurso religioso. Además, hay que tener presente que la noche, tanto para los poetas del XVI como para contemporáneos, proporciona la atmósfera idónea para una escritura de indagación religiosa, y lo que apunta María Jesús Fernández Leborans para Fray Luis de León es enteramente válido para los autores existenciales:

> La noche es un marco adecuado para la introspección psicológica: la noche es evocadora de soledad; el mundo se oculta tras el velo de la noche; los sentimientos se hacen más patentes, la conciencia se descubre, y el camino hacia la trascendencia parece estar más cerca del hombre; la nostalgia de una vida plena se acusa con más fuerza, y se abre la senda del idealismo. El aislamiento del mundo encuentra la razón de ser a solas con la noche. […] La noche oscura se convirtió en símbolo de su propia vivencia existencial […][437].

A la primera promoción de posguerra le toca en suerte histórica acometer una verdadera reactualización ascético-mística y no una mera exhumación de temas o simple reedición de estilos y modos, como fue el garcilasismo con respecto al poeta de Carlos V. Un prurito de originalidad guía la reacción existencial; de hecho, incluso el

[437] María Jesús Fernández Leborans, «La noche en Fray Luis de León. De la denotación al símbolo», *Proemio*, IV, 1973, pp. 38-39.

Cántico espiritual de Blas de Otero, habiéndose engendrado en estrecha intertextualidad con el de San Juan de la Cruz, presenta ya unos rasgos que apuntan a un novedoso replanteamiento del legado místico[438]. Asumida la enseñanza de la tradición, la existencialidad propone una mística contemporánea que podría denominarse, en palabras de Susinos Ruiz, *natural*: «La *mística natural* padece las inconstancias del inevitable flujo de la sensibilidad; se explica, por tanto, que se cargue de contradictorias actitudes que hubieran sido incompatibles con la dogmática sistematizada de una religión definida por la fe sobrenatural»[439]. El ser natural conlleva que la actitud de la contradicción mística sea refractaria no solo con la sistematización del dogma religioso de la fe *sobrenatural*, sino también, y con la misma fuerza, de la sistematización de la fe *oficial* del régimen y la manifestación de su rito.

No perdamos de vista que la poesía de la generación de 1936 ocupará el espacio más visible del panorama literario y que en esa apropiación va incluida la lírica religiosa vertida en los moldes y a los modos tradicionales. Como ya hemos dicho, el cultivo ortodoxo de la ascética y la mística de Luis Rosales, Leopoldo Panero o Luis Felipe Vivanco está en consonancia con la estabilidad de espíritus históricamente serenos y con el arraigo y el sostén de una fe sin fisuras. Por la vertiente contraria, es lógico que la experiencia de la guerra y la derrota repercutan en la cosmovisión poética y religiosa de los que se sintieron exiliados interiores bajo el yugo de la dictadura. La reactualización de la ascética y mística castellana que hacen estos desarraigados tiene que ser otra, necesariamente contagiada de ese sentir existencial, y mostrará, consecuentemente, en el motivo nocturno el aspecto dramático de la duda de la existencia de un Dios que, en

[438] «Otero pretende abandonar las voces *oscuras* y *profanadas* y encontrar un verso *distinto* y no *usado* […] para explicar o vencer los arcanos misterios con *palabras de fe*, y humanamente, libremente» (Emilio Alarcos, *op. cit.*, p. 33).
[439] Francisco Susinos Ruiz, «José Luis Hidalgo», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, op. cit., p. 265.

contra de la concepción neotestamentaria, se cifra en crueldad cósmica y abandono universal.

Completa el juicio de Susinos acerca de la nueva actitud de la posguerra la formulación de Juan Carlos Molero de un «misticismo panteísta teñido por la tristeza, consecuencia lógica de que, aunque en la eternidad vivamos, la conciencia personal, nuestros *yo* que defendemos con uñas y dientes, está diluido, anegado; no existe como tal *yo*»[440]. Por último hay que contar, para los orígenes de esta mística natural y panteísta —señalada para José Luis Hidalgo, aunque nosotros hacemos extensible a la promoción entera—, además de la experiencia de la guerra y posguerra, con los primeros aprendizajes de la religión como la «*triste teología* que le enseñaron en la adolescencia»[441] a Vicente Gaos, y que se corresponde con el modelo doctrinario conservador decimonónico que había venido marcando históricamente la pedagogía religiosa en España, ya descrita en la relectura que hemos realizado de la época del primer franquismo.

En consecuencia, es comprensible que la mística existencial vaya a dar como fruto una búsqueda de Dios en la totalidad natural del mundo y una tendencia a un ascensionismo que nunca pierde de vista la condición mortal, circunstancial y mundana del hombre. El movimiento de la ascensión religiosa no cabe interpretarlo como un mero esquema de huida individual. Obedece al angustiado deseo de explicar la existencia humana *como especie* con respecto a Dios.

Sabemos que el principio de la poesía de la promoción es rehumanizador, por eso sus autores nunca dejan de lado en su mística natural y panteísta la cualidad humana, demasiado humana, de su existencia. De ahí que, si en San Juan de la Cruz y Santa Teresa el Encuentro era el final de un camino del alma por las etapas purgativa,

[440] Juan Carlos Molero, «Sobre José Luis Hidalgo», en *ibid*., p. 355.
[441] Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 97.

iluminativa y unitiva; en la posguerra asistimos al vaivén de la agonía cristiana entre la fe y la duda, entre la entrega a Dios y la no renuncia al mundo ni a la redención de los otros seres humanos. La promoción entera sostiene en plena oscuridad histórica que la luz del Omnipotente no significa nada para un hombre solo si sus hermanos permanecen sumidos en la sombra. Esto explica la deriva final de lo religioso hacia una auténtica *mística de lo social* comprometida con la mayoría silenciada, con el canto para el hombre.

Esta profunda convicción se aferra con más ahínco si cabe cuando la poesía religiosa oficial, individualista, la obvia abiertamente. Por otro lado, explica la evolución en el plano religioso de la efigie de un Dios indiferente y cruel de la existencialidad a la interpretación religiosa de la poesía social, que pone su acento en la solidaridad del mensaje cristiano.

Una vez expuesta la peculiaridad de la mística existencial del motivo de la noche del alma, es el momento de ceñirnos al contenido antropológico y literario que posee la noche oscura, que tiene en Gilbert Durand una óptima caracterización que ejemplifica precisamente con Juan de Yepes:

> A veces no es más que la muestra de las tinieblas del corazón y de la desesperación del alma abandonada, tema con el que Sta. Teresa rivaliza, diciendo que el alma está entonces sometida a grillos y que sus ojos están cubiertos de una nube espesa [...]. Otras veces, y este es el sentido principal que da el célebre poema *Noche oscura*, la noche se vuelve, por el contrario, el lugar privilegiado de la incomprensible comunión[442].

Esto es decir que el haz negativo de la nocturnidad —cómplice del abandono y la angustia de un alma que ansía regresar a Dios— se complementa con el envés positivo de una soledad universal asumida y formulada como espacio ideal para la

[442] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología textual*, op. cit., p. 208.

reintegración en el Creador[443]. Por consiguiente, si el modelo ascético-místico áureo se reactualiza en la poesía existencial, con las matizaciones propias de su coyuntura histórica y literaria, no encontraremos una huida del mundo contingente ni una búsqueda individualista de una plenitud en cuyo término se ofrece Dios. Antes bien, en los contemporáneos entra en juego la propia existencia del Omnipotente, y en ella se debate nada más y nada menos que acerca de su naturaleza y su significación para la Humanidad. En la fe de Fray Luis y los santos carmelitas se daba por sentada la existencia y presencia divinas; por contra, la promoción existencial funda sus cimientos sobre la inestabilidad de la duda religiosa. La noche oscura conserva un significado básico purgativo y redentor que comenta el propio Juan de Yepes:

> Porque por más que el principiante se ejercite en mortificar en sí todas estas sus acciones y sus pasiones, nunca del todo ni con mucho puede, hasta que Dios lo hace en él pasivamente por medio de la purgación de la *noche oscura*. En la cual, para hablar algo que sea de su provecho, sea Dios servido de darme su divina luz, porque es bien menester en noche tan oscura y materia tan dificultosa para ser hablada y tratada[444].

La mística tradicional encuentra en la noche la culminación purgativa y el galardón de la gozosa unión espiritual con el Todopoderoso. Los existenciales, en el ámbito simbólico nocturno experimentan, en cambio, la eterna variabilidad del encuentro/desencuentro. De este modo, la presencia de la duda tenaz sobre el Ser Supremo dará una dimensión diferente a la noche existencial haciéndola un motivo de

[443] En este sentido, a partir de la angustia y atento al doble valor de la noche, Helmut Hatzfeld describe el significado de la experiencia nocturna de San Juan: «La simbólica envoltura de la noche es algo fundamental en la poesía de San Juan, como lo es en todo simbolismo genuino incluso extra-poético que trata de mostrar el tránsito de un imperfecto a un perfecto modo de vivir, a la vez abarcando las modalidades del espíritu y las de la vida, que conducen del caos al cosmos […]. Sorprendentemente, el poeta mismo equipara la noche con la angustia (*ansias*) tal como lo hacen los antropólogos psicológicos de hoy. El poeta sabe que el símbolo sólo lo es cuando se toma en su totalidad. Lo que indica que no hay *noche serena* sin una previa *noche que da pena*» («Los elementos constituyentes de la poesía mística», en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), Oxford, Dolphin Book Co., 1964, p. 321).

[444] San Juan de la Cruz, *Comentarios a* Noche oscura, en *Poesía completa y comentarios en prosa*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 64.

una marcada ambivalencia. Por eso, lo dicho por Piera Alberola para Vicente Gaos también puede hacerse extensivo a la promoción entera:

> Gaos seguirá el camino de la búsqueda. Y en esa búsqueda, que parte de una situación en tinieblas, con frecuencia se le cerrará la noche total. Dios va a ser para él misterio y tortura y sus reacciones como hombre en camino, de indagación en los seres (la Naturaleza, el amor, la belleza que subyace en las cosas…) de inquietud, de rebelión, hasta de lucha con el mismo Dios, de connivencia con su demonio (dirección romántica como fruto de una rebelión), de escepticismo, decepción, reencuentro[445].

Precisamente el poeta valenciano destaca por la agónica búsqueda nocturna, de modo que toda su obra se mueve en una indagación religiosa que tiene uno de sus puntos de partida en el motivo de la noche tal como la concebía Fray Luis. Vale la pena, por esclarecedor, transcribir un soneto escrito al pie de la «Noche serena» del agustino:

> Dramático trasunto de la vida.
> Cuando al cielo levanto yo la frente,
> en busca de su luz resplandeciente,
> la búsqueda resulta desmedida.
>
> La noche me responde conmovida.
> No dudo de su luz clarividente,
> mas no puedo entender ni oscuramente
> los signos de la noche estremecida.
>
> Oh cifrado lenguaje, vano anhelo
> de quebrantar los límites humanos,
> torpe anhelar de mi orgulloso vuelo.
>
> Interrogar por mundos tan lejanos
> y querer entender la voz del cielo.
> Ambicionar, Señor, tales arcanos.
> (VG, «Nadie responde», *AN*, 104)

Como se aprecia, la cosmovisión de Gaos es claramente luisiana[446]. Para cimentar su fe alza la vista al cielo nocturno y encuentra el código luminoso con el que

[445] María Salud Piera Alberola, *Vicente Gaos: Poeta de la duda trascendente*, Valencia, Promolibros, 1988, p. 252.
[446] Víctor García de la Concha entiende al respecto que «el *pathos* romántico […] anima aquí un sincretismo metafísico muy personal, con fuerte carga de pitagorismo y neoplatonismo. Estamos muy

el Creador ha escrito el universo sobre un mundo sumido en las tinieblas: «Luz, más luz [...]/ [...]/ Unánime, radiante mediodía/ y cántico de esferas: mi alto cielo» (VG, «Mi alto cielo», *AN*, 100). Su espíritu de inquieto humanista está ávido de conocer en la «Noche serena» los mecanismos divinos que rigen el gobierno del Cosmos —deseo también expresado por Fray Luis en su célebre oda «A Felipe Ruiz»—. Al viejo rector de Salamanca, al sabio traductor de las Letras Sagradas, no le quedó más remedio que reconocer la ilegibilidad de la luz nocturna y serena que envuelve la vivencia cotidiana; aceptar que la respuesta a los arcanos existenciales le sería revelada más allá de este mundo. No tuvo otra opción que la de resignarse estoicamente a la prisión provisional de la circunstancialidad y afanarse por perfeccionarse en la senda de la sabiduría y de la fe. Sin embargo —y aquí tenemos el cambio cualitativo—, aunque Gaos en un principio también admite la inescrutabilidad del misterio que oculta la noche, luego, al contrario de lo que sucede con el agustino, se toma el silencio nocturno como una muestra de la crueldad de Dios y causa última de su quebranto espiritual.

En consecuencia, Gaos le añade al planteamiento de Fray Luis la angustia unamuniana, por lo que tiene a gala combinar en sí, según Lanz, a «Fray Luis con su serenidad ascética, y Unamuno, con su espíritu atormentado»[447]. En su agonía Dios se manifiesta investido de ira y crueldad. Cuando los ojos humanos miran su rostro impasible no contemplan más que «tus crueles astros ciegos», el trasunto de «tu rencor eterno» (VG, «En destierro», *AN*, 105). Esa mirada terrible es más patente en la soledad de la noche en que todos duermen y velan solamente Dios y el poeta: «es de noche. Todos/ están durmiendo ya, duermen ahora./ Y únicamente Dios sigue despierto./ Dios y tú, solamente» (VG, «El insomne», *LS*, 248). Aquí equiparan su insomne

cerca de Fray Luis de León» (*La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, op. cit., p. 425).

[447] Juan José Lanz, «La poesía», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975*, t. 8/1, Santos Sanz Villanueva (coord.), Barcelona, Crítica, 1999, p. 83.

desesperación Vicente Gaos y el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*, pues ambos velan cara a cara con Dios: «mira fijos los astros, míralos crueles siempre» (VG, «El insomne», *LS*, 249). Es tal la sensación de abandono ontológico que el sujeto poético considera que es menos despiadado ofrecerle su angustia para que lo aniquile con ella y lo devuelva a la nada de la que procede: «anégame en tu noche más sombría,/ en tu noche sin luz, desestrellada» (VG, «La nada», *AN*, 106). Así su fe, que suscita la demanda de amparo, finaliza reconociendo y denunciando la entidad indiferente e impasible del Hacedor. En esta línea, el resumen de su cosmovisión lírica y teología personal se concentra en alguna composición que transmite un mensaje global de Obra literaria como el que aparece en «En el mundo»:

> En la noche, los astros
> cantan su melodía cálida, brillan
> tranquilos en el solsticio de junio,
> y ocultan el abismo,
> más alto aún, donde Dios,
> insomne y vivo, se cela
> a toda visión.
> [...]
> Así, sobre la tierra, nosotros,
> sin más luz que la del deseo,
> fuerzas ciegas, sumisos
> habitantes de la mortal oscuridad queremos
> vencer la noche de un cuerpo,
> hacer translúcida su hondura,
> igualando, en el sueño, materia y espíritu,
> anegados los miembros ya en el supremo roce,
> en el arrebato inefable,
> liberador de los tristes contornos,
> de su rigor, que ya se estremece,
> cuando las formas huyen...
> (VG, «En el mundo», *ST*, 194-195)

El poema, de su segundo libro, toma el motivo de la noche oscura del alma y plantea en clave lírica el fondo del pensamiento existencial cristiano. El abismo donde Dios se mantiene oculto, «insomne y vivo», como también el poeta, está separado por la luz de los astros de la fe. Las criaturas también están sumidas en una «mortal

oscuridad» identificada con la materia y el cuerpo. Sin embargo, tienen sed de Dios, quieren creer y son, por ello, «fuerzas ciegas» que desean la igualación mística de los planos de «materia y espíritu», para así entrar en Comunión con Él. La experiencia unitiva es vista en términos propiamente místicos, como «arrebato inefable» que libera de las formas aparentes que nos mantienen anclados al mundo.

Gaos está hablando de la angustia por el ocultamiento del Creador tras los *fenómenos*, por la caducidad de los cuerpos y por el deseo de trascendencia del espíritu. Todo ello llega al lector por el cauce escueto de un poema de pura cepa mística que encierra el sentido global de un tratado filosófico. Sobrecoge la desazón de un sujeto poético que implora un resquicio de seguridad existencial que ilumine la noche mortal que sobre el mundo se cierne, aunque el Omnipotente no se conmueva ante el ruego y muestre su rostro inmisericorde: «Dios llamo a mi tortura» (VG, «En el mundo», *ST*, 196), concluirá el poeta.

Luz desde el sueño vuelve a presentar el motivo nocturno con la misma ambigüedad. En el seno de la noche se manifiesta el misterio divino de la salvación de la vida, el nacimiento de Dios hecho hombre (VG, «Al nacimiento del Señor», *LS*, 229), así como se llega a la resolución definitiva del gran enigma de la existencia en la muerte, simbolizada por la noche acogedora: «Oh la benigna noche última, /oh la piadosa madre muerte» (VG, «La noche», *LS*, 239). Como marca la adjetivación de los versos anteriores, la noche-muerte aparece como el lenitivo de la existencia y pone fin a la agonía en las manos de esa divinidad, tan escurridiza como intuida por la fe:

> Te quiero en lo oscuro.
> Así, tu verdad
> es más honda y buena
> que de par en par.
> [...]
> Mas yo te prefiero
> así, así sin más,

[...]
nocturna verdad.
(VG, «Dios mío», *LS*, 240-241)

El motivo de la noche admite finalmente para Gaos la presencia de un Dios entreverado con las cosas del mundo, cuya existencia solo es susceptible de ser adivinada o intuida por una fe que adolece de una constante zozobra. El poeta, aunque sumido en las sombras del mundo y experimentando la intensa fatalidad recreada en el inédito adverbio «torturantemente» —de los versos siguientes—, no deja de aguardar esperanzado la luz que le ilumine el camino de la existencia, en una noche serena que cuenta permanentemente con el hipotexto de Fray Luis[448]:

Ah, el fugaz claror entrevisto en el sueño
nos dice torturantemente que la luz existe.
Y en las serenas noches estrelladas,
en las majestuosas noches serenas
querríamos saber el luminoso origen,
el inagotable caudal remoto de la inmensa siembra.
(VG, «Luz desde el sueño», *LS*, 252)

En sintonía con el agustino, Gaos ubica las divinas estancias luminosas más allá de la cárcel nocturna del mundo. Lo hace desde la descripción paralelística de la noche que abre y cierra la serenidad: «Y en las serenas noches estrelladas,/ en las majestuosas noches serenas». Desde esa caverna platónica cristianizada en la que el hombre está encadenado por su perecedera condición de materia, la voz lírica desea fervientemente saber el origen divino de la «inmensa siembra» de los astros, cuya aliteración fusionan conceptualmente adjetivo y sustantivo con el fin último de presentar la totalidad de la obra de Dios.

[448] El Maestro León levantaba la vista clamando en su «Noche serena»: «¡Oh despertad mortales!/ ¡Mirad con atención vuestro daño!/ [...]/ ¡Ay, levantad los ojos/ aquesta celestial eterna esfera!».

El autor de *Luz desde el sueño* habla el lenguaje de los símbolos; así que prisión es sinónimo de destierro, silencio y oscuridad, y, en consecuencia, la palabra ilumina e indica el camino de la fuga unitiva en cuya cima aguarda la Divina Presencia. No cabe duda entonces de que «Dios significa luz para Gaos»[449], y ello se hace patente cuanto mayor es la sombra que envuelve al encarcelado. Como la palabra poética y la esencia divina comparten la categoría platónica de lo Bello[450], el acercamiento místico se hará por virtud y gracia de la poesía y será iniciado desde el insomnio de la angustia y la certeza de reconocerse abandonado de la mano del Padre.

La vía unitiva gaosiana pretende imitar fielmente el ejemplo de la mística áurea, pero no puede. Padece las zozobras de su agonía cristiana, por lo que la Unión está abocada irremisiblemente al fracaso. Debatiéndose entre la duda y la fe, entre la pasión y la serenidad, Gaos atisba al Creador como un horizonte inalcanzable que escapa en cuanto nos ponemos en marcha hacia Él. Definitivamente Dios es un arcano cuya revelación, de producirse, será tras la muerte. Por esta razón considera que es preciso amar lo divino nocturnamente, en la noche vital del amor humano. Hay que conformarse con vislumbrarlo a lo lejos o detrás de la noche de los amantes, donde Él espera para acoger con las manos tendidas y redondear la finitud humana.

En consecuencia, el truncamiento o la *desviación* de la vía unitiva de Vicente Gaos hacia la experiencia amatoria con la mujer —que comentaremos con detalle en el motivo que a ella le corresponde— es fruto de que en el nuevo contexto de la posguerra, si bien resultaba válido el molde estético de la mística, no así su recorrido espiritual, que tuvo que cambiar en consonancia con las tensiones entre la fe y la duda que padecieron en distinto grado cada uno de los miembros de la promoción existencial. Ese

[449] Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 94.
[450] En el sentido que toma la poesía moderna desde el Romanticismo, según Octavio Paz: «el poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa» (*Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, op. cit., p. 75).

sufrimiento que Dámaso Alonso describió como «una inmensa ansia por Dios que produce en su espíritu tantas convulsiones, contradicciones, mezclas, interferencias»[451]. Para el vate del 27 late por debajo de Gaos un constante amor a Dios. Para nosotros lo esencial es la lucha interna de luces y sombras en la noche del espíritu que se manifiesta en la variación antitética y paradójica de la idea del Padre; una agonía entre la contingencia y la trascendencia:

> La noche está estrellada, iluminada.
>
> Y qué apagado yo, pobre hijo tuyo
> sobre la tierra, sobre el mundo triste,
> ciego barro de sueño y de deseo.
>
> Pero quiero morir. Mata mi orgullo
> de despreciar, Señor, lo que sé existe:
> el infinito mundo que entreveo.
> (VG, «Desprecio del cielo», *ST*, 148)

Sin duda, la alusión genesíaca del ser humano lo presenta como un ente híbrido entre la realidad del barro y el anhelo de la reintegración o religación por la fe, y la imagen de ese «ciego barro de sueño y de deseo» resume en su brillantez y brevedad todo el sentir religioso de una promoción. Por otro lado, la voz lírica no puede disimular un tono de culpa al ser incapaz de creer ciegamente y al replantearse una y otra vez la existencia divina. Atormentado pide su aniquilación como castigo a su orgullo[452], lo que además, pondrá fin a su angustia. El alma quiere la muerte en la hermosa noche del mundo que mueve la música invisible de Dios. La desea porque le duele la existencia en una realidad contingente triste y por la eternidad inalcanzable que entrevé. Desesperado y vehemente lucha por creer en un Ser Supremo que siempre responde con su

[451] Dámaso Alonso, «La poesía de Vicente Gaos en la presentación de su obra poética completa», en *Obras completas*, VIII, Madrid, Gredos, 1985, p. 678.
[452] En la duda religiosa, el orgullo puede ser considerado el hermano menor de la soberbia, cuyo mayor estrago para el existencialismo cristiano de Xavier Zubiri es el siguiente: «La teología cristiana ha visto siempre en la soberbia el pecado capital entre los capitales, y la forma capital de la soberbia es el ateísmo» (art. cit.).

ocultamiento. A la deriva entre la crueldad del Omnipotente y su amor propio de ser hombre se debate Gaos, despreciándolo para luego arrepentirse en un círculo agónico que quiere romper con la paz mortal: «Ven pronto, ven ahora que remonto/ mi error de ayer y hacia tu luz me muevo,/ muerte mía, mi Dios, mi dulce puerto» (VG, «Descanso en Dios», *ST*, 152). El recurrente uso del posesivo —frecuente en la poesía de Gaos— no hace sino reiterar una y otra vez el patetismo de su apasionada búsqueda y necesidad de recuperar, o mejor, ser recuperado y apropiado por Él.

Eminentemente nocturno también es el ámbito religioso de Carlos Bousoño. Las primeras palabras que dirige al Todopoderoso declaran —como las de Gaos— el fervoroso deseo de ser poseído en la noche espiritual: «La noche de tu amor oscuro béseme./ Alas de sombra rócenme, levántenme/ hasta la altura de tu ser, y embébeme» (CB, «El señor de la noche», *SA*, 30). En estos versos el uso enclítico del pronombre, poco frecuente en lo que observamos como clara expresión desiderativa, intensifican la expresividad y la relación semántica entre los verbos y el objeto poético —en este caso el propio poeta— directamente afectado por ellos. El abandono y la mísera condición de la materia amarrada al mundo se plasman en el cuerpo pesando gravemente, mientras el alma anhela la ascensión nocturna. Recurre a la romántica imagen de la piedra circundada por tinieblas que desea desleírse en la luminosa esencia divina[453]:

> Vengo hasta ti porque te amo, y luzco
> como un peñasco en una noche negra.
> [...]
> Quiero gritar de amor, de Dios, de gloria,
> hecho ya luz en las estrellas.
> (CB, «Salmo violento», *SA*, 32)

[453] Como decía Mantero con respecto a Gaos, María G. Tomsich afirma que «los elementos de la luz simbolizan la divinidad» en Bousoño («Temas-símbolos en la poesía de Carlos Bousoño», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2, vol. V, Alabama, The University of Alabama Press, 1971, p. 162). En este caso también para nosotros la afirmación se hace extensible al resto de su promoción.

Aquí nos encontramos con un símbolo recurrente que se relaciona con la noche y que bien podría ser tomado como un motivo subsidiario de esta. Aunque su presencia es esporádica, su intensidad y tratamiento entre algunos autores merece al menos un breve comentario. La piedra abandonada en la noche existencial tiene como referentes cercanos de la promoción a Rubén Darío —«Lo fatal»— y a Luis Cernuda —«Donde habite el olvido»—.

La imagen de la piedra solitaria en la noche se enciende con idéntico valor significativo en versos de Blas de Otero y José Luis Hidalgo respectivamente: «Vivir. Saber que soy piedra encendida, /tierra de Dios, sombra fatal ardida» (BO, «Gritando no morir», *RC*, 120),

> Señor, ¿por qué encendiste con tu fulgor
> la pura noche negra que oculta mis secretos?
> ¿por qué no me dejaste como piedra, inerte,
> eternamente blanco, eternamente muerto?
> (JLH, «Mano de Dios», *LM*, 74)

Por su parte, Bousoño iguala románticamente noche y roca. El alma es la ola que se estrella contra la granítica realidad de un Dios impasible[454]:

> Alma en tormenta de Dios. ¡Cómo
> la blanca espuma sube y choca límpida
> y vuelve, insiste y dura, y se abalanza
> contra la roca de la vida!
> […]
> Alma en espumas vivas.
> […]
> Alma quejándose en el viento.

[454] Señalamos una evidente relación intertextual con la rima XLI de Gustavo Adolfo Bécquer: «Tú eras el huracán y yo la enhiesta/ roca que firme aguarda su vaivén». No podemos dejar de recordar tampoco el célebre poema de León Felipe «Como tú…», que también tomará el motivo de la piedra, aunque dotándolo de otras diversas significaciones.

> […]
> Contra la noche de los tiempos
> y el paso lento de los días.
> (CB, «La tormenta», *SA*, 46)

Similar al de Gaos, el Dios de Bousoño surge signado por la ira: «no se trata así del Dios de la mística sanjuanista, generoso y ubérrimo [...]. Será, por el contrario, una naturaleza seca, bronca, sentida en sus expresiones más fuertes y gruesas»[455]. Del choque traumático entre su afán de trascendencia y la negativa de Dios al Encuentro ha nacido «un misticismo laico»[456] de un espíritu en lucha por desasirse de las miserias de lo cotidiano y elevarse sin perder un ápice de su apasionada condición de hombre. La cualidad laica viene a complementar promocionalmente aquella formulación del misticismo natural y panteísta a la que hacíamos alusión arriba. En este sentido, José Olivio Jiménez recalca el anclaje que a partir de aquí y a lo largo de toda su obra tendrá Bousoño con la realidad cotidiana y el planteamiento de su trascendencia en «una exploración inquisitiva, de índole existencial y metafísica, sobre la realidad —del hombre y el mundo, del hombre en el mundo— o, con mayor rigor, sobre la plenitud inmediata y el vacío último de esa realidad»[457].

La condición refractaria del Creador, asociada también nocturnamente a la dureza de la piedra, suscita la frustración y capitulación del poeta: «Aleja, pues, tu faz, tu faz que temo,/ en esta noche dura, pétrea./ Aléjate, abandóname en la sombra» (CB, «Salmo sombrío», *SA*, 29), «Arráncame la luz/ y arrástrame otra vez hacia lo espeso» (CB, «Arráncame la luz», *SA*, 34). Da la sensación de que la renuncia a la vana ilusión de sublimarse en la luz de la fe y la demanda para sí de esa nada que acabe con su dolor existencial —cosa que también reclamara Gaos— son definitivas y tajantes. Ahora bien,

[455] José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, op. cit., p. 351.
[456] Ana María Fagundo, art. cit., p. 139.
[457] José Olivio Jiménez, «El mundo negado, recuperado: la poesía de Carlos Bousoño», *Alaluz*, XIII-XIV, 1981-1982, p. 5.

la abdicación del poeta de *Primavera de la muerte* es fugaz, como lo demuestra que de inmediato tome el hilo intertextual del Encuentro místico de San Juan de la Cruz: «...Fue en una noche oscura./ [...]/ cuando empieza a resplandecer/ la insólita nieve eternal y total» (CB, «San Juan de la Cruz, cima», *SA*, 58)[458].

Comprobamos que el desasosiego de Carlos Bousoño en *Subida al amor* se alimenta del infortunio de la truncada ascensión al amor divino, y, en sentido contrario, como «el poeta aguarda el *descenso* de Dios, por eso [*Subida al amor* es] un libro de espera»[459], de angustiosa espera y desesperada oración a un Ente que se desentiende de la realidad cotidiana. Sin embargo, la pasión del cantor vale la pena y el descenso se produce en la figura de Jesucristo, al que dedica diez poemas del libro —que oportunamente comentaremos en el epígrafe dedicado al motivo crístico—. Por consiguiente, Bousoño imagina como fusión luminosa[460] la tópica unión mística[461]: «Fundida luz de Dios con luz del alma» (CB, «Subida al amor», *SA*, 73). Esa luz mística revela el sentido pleno y eterno de la existencia y despeja la incógnita de la muerte en la siguiente construcción paralelística: «Al fin la vida con la luz se aclara./ Al fin la muerte con la luz ha muerto» y, logrado el equilibrio existencial, se funden el ámbito mundano con el eterno: «Vida con vida, luz con luz amada,/ y cielo, humano, en el amor, con Cielo» (CB, «Subida al amor», *SA*, 73). Aquí, en la escritura de Bousoño, aparece consumada la correspondencia entre el amor humano y el divino que Gaos persiguiera

[458] El valor místico de la nieve lo había tratado además Miguel de Unamuno: «La nieve había cubierto todas las cumbres rocosas del alma [...]. Estaba ésta, el alma, envuelta en un manto de inmaculada blancura, de acabada pureza» (*Paisajes del alma*, op. cit., p. 13). También aparece en «La oración del poeta» de Eugenio de Nora (*CT*, 199-201).

[459] Alejandro Duque Amusco, «Introducción» a Carlos Bousoño, *Poesía. Antología: 1945-1993*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 19.

[460] «A Dios se le configura, sustancialmente, en palabras de luz (en la oposición luz *versus* sombra, y a veces en la paradoja luz en la sombra) todas de marcadísima raigambre mística» (José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, op. cit., p. 352).

[461] Francisco Brines habla de «su talante religioso, [...] de aspiración unitiva con la Divinidad. La mayor cercanía, dentro de la posición confesional, habría que buscarla dentro de los espacios de la mística [...]. Abundan las expresiones de violenta unión amorosa. Y nos toca el aire del vuelo de un poeta grande» («Carlos Bousoño: una poesía religiosa desde la incredulidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 320-321, 1977, p. 221).

con denuedo, todo ello en la soledad buscada y encontrada del asceta y bajo el manto nocturno de la oración poética: «A solas con mi Dios nocturno, a veces/ me hundo en la noche, en el tranquilo reino/ para después amanecer con clara/ luz» (CB, «El Dios nocturno», *SA*, 75)[462].

En su itinerario indagador, el poeta descubre que para que Dios se revele en su magno esplendor y se disipen las tinieblas que rodean la condición de la existencia es preciso aventurarse, con el verso, en el misterio y la nada que encarnan la noche. En el poema «La luz de Dios» (CB, *SA*, 76-77) presenta este planteamiento al afirmar que «Hace falta la noche. Es necesaria/ la noche honda», entendiéndola como el sentido trágico de la vida y la amenaza de la muerte, para que Dios entonces aparezca en toda su plenitud, «sobre el cielo/ del alma en vasta noche oscurecida», y se derrame como una lluvia luminosa sobre el alma sedienta: «Tu luz desciende clara./ […] Oh alma traspasada,/ bebes luz que desciende». La vía unitiva, además de intentar ser consumada por la ascensión espiritual del poeta, se abre por la acción divina y la bajada de la luz sobre el alma incita en el verso un lenguaje poético teñido de un evidente sanjuanismo: «El alma aspira, llega, toca, gime/ de amor, y se retira». Se han encadenado los verbos de la acción mística hasta la total disolución extática: «Dios hecho luz cubre los cielos./ Tú ya no existes, alma mía»[463].

Bousoño, poeta religioso desde la incredulidad, llega a la conclusión, con Vicente Gaos, de que no cabe desesperarse por la oscuridad de la incertidumbre ante la

[462] La imagen del sueño nocturno en Dios hasta el amanecer será tratada también por José María Valverde. Haremos comentario preciso de ella más adelante.

[463] Pedro Villa-Fernández, no obstante, opina que «hay en él marcadas influencias de nuestros místicos, pero carece del lánguido abandono erótico-espiritual de Juan de la Cruz y Santa Teresa, así como la pura elevación espiritual y el aspecto crítico–social que se vislumbra en Fray Luis de León. El misticismo de Bousoño más bien se acerca por su violencia y desesperante agonía a ciertos aspectos, no necesariamente místicos, de la obra poética o filosófica de Unamuno» («*Dios, España y agonía* en la poesía de Carlos Bousoño», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, 1, Alabama, The University of Alabama Press, 1971, pp. 66-67). Por nuestra parte, consideramos que ambos tonos son compatibles en la lírica de Bousoño. Refleja ciertos instantes de abandono místico, se eleva espiritualmente a Dios y el aspecto crítico social se desarrollará en su poesía de etapas posteriores. Por otro lado, desde luego su desesperación tiene mucho de Unamuno.

contingencia y caducidad del mundo que representa la noche, porque la misma nocturnidad simbólica es imprescindible para que el Ser Supremo se revele al creyente. Por ende, nosotros nos inclinamos a pensar que Bousoño va de un sentimiento místico-existencial a un existencialismo agnóstico y que su obra presenta claramente dos momentos: el de la fe de *Subida al amor* y el de la posterior pérdida asumida en el resto de su obra. El propio autor lo corrobora: «Mis primeros versos la hallaron. Pero muy pronto la fe se quebrantó y la seguridad fue imposible. El poeta que he sido hubo de habitar desde entonces en lo inhabitable. Hice de la angustia mi casa, y desde esa mansión cenagosa clamé. Sin esperanza de Dios que me sustentara, el mundo se me apareció como la *nada siendo*»[464]. De modo que hay que reducir el campo de acción que adjudica Villa-Fernández a la preocupación religiosa cuando dice que «la obsesión con Dios persiste a través de su poesía, a veces como súplica o plegaria reminiscente en este caso de la de los místicos»[465]. A nuestro juicio, muy pronto el poeta adquirió la conciencia de la necesidad de aprender a existir en la noche de Dios con fe o sin ella. Luego experimenta una crisis religiosa que hace variar el rumbo de su teología personal hacia el agnosticismo que no le abandonará ya nunca desde *Primavera de la muerte*.

Tampoco la actitud religiosa de Victoriano Crémer tiene nada de contemplativa. Leopoldo de Luis ha visto en ella una búsqueda mística hacia el interior[466], una introspección que señaló Antonio González de Lama en sus inicios literarios:

> *Tacto sonoro* es un itinerario angustioso desde el mundo a Dios [...]. La presencia de Dios sólo ilumina breves instantes el libro de Crémer [...]. Remueve nuestras náuseas y

[464] Carlos Bousoño, «Ensayo de autocrítica», en *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, op. cit., p. 154.
[465] Pedro Villa-Fernández, art. cit., p. 67.
[466] Descrita como «preocupación angustiosa del hombre, su soledad, el clima ingrato, la nostalgia, el ansia agónica de ascensión, ante una despoblada noche, ante una inmensa nada. El poeta sueña con que *llegar* es nacer a Dios» (Leopoldo de Luis, «Victoriano Crémer: *La espada y la pared*», *Ínsula*, 45, 1949, p. 5).

> despierta nuestras iras y nos invita a alejarnos de un mundo sin luz ni dulzor. El libro ascético, nos encierra en nosotros mismos, en nuestras galerías internas donde, al lado de Dios, podemos hallar la paz[467].

Por las soledades y galerías interiores el poeta conduce al lector hacia la noche del insomne de *Tacto sonoro* que, según Ángel Raimundo Fernández, «se abre con una visión del ámbito urbano en el que vive el poeta. Pero tal ámbito se va reduciendo, en definitiva, a la sombra, el desvelo, el silencio, las tinieblas, a la misma muerte»[468]. Para nosotros, lo destacable es que el ámbito de la ciudad se amplifica hacia diferentes elementos existenciales que engloba el motivo nocturno[469]. Como lo interpreta Crémer, la noche y la ciudad forman un complejo simbólico bajo el cual se perpetúa una angustia damasiana —con estrecha vinculación al poema «Insomnio», que encabeza *Hijos de la ira*, publicado el mismo año que *Tacto sonoro*— que no puede abandonar su ánimo: «¿Que se empeña en ser noche solamente?/ ¡Que lo sea!» (VC, «Paisaje urbano», *TS*, 56). Por otro lado, el ambiente nocturno acusa el débito a los moldes de un surrealismo lindante con el 27 —no en vano, en no pocos poemas del autor de *Caminos de mi sangre* se dejan entrever influencias de Lorca[470]—, y la noche yace cual cadáver

[467] Antonio González de Lama, «La poesía de Victoriano Crémer», art. cit., p. 78.
[468] Ángel Raimundo Fernández, «Victoriano Crémer en sí mismo: el tema de la muerte», en *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova (ed.), t. I-II, Barcelona, PPU, 1992, p. 1773.
[469] En el mismo sentido, nos parece excesiva la prevalencia que Fernández otorga al tema de la muerte en la lírica de Crémer. En el artículo citado en la nota anterior, opina que «los símbolos *nodriza*, los primeros, los que condicionan todo el sistema poético cremeriano, son los símbolos del *área semántica de la muerte*, de la *temporalidad*» y que queda «patente que la vivencia de la muerte es el eje del quehacer poético de Victoriano Crémer» (*Ibid.*, pp. 1732-1733 y 1740 respectivamente). Una visión más amplia y satisfactoria para nosotros la ofrece José Enrique Martínez cuando explicita que los temas fundamentales de su obra son «la vida, dolorosa en tanto que sometida a un destino ignorado o a la muerte, vida que sólo parece encontrar salida en Dios; el odio que corrompe al hombre y que […] será el origen de todas las lacras sociales; la obstinación de vivir, a pesar de todo; el amor a los más necesitados; la misión del poeta entre los hombres…» (*Victoriano Crémer. El hombre y el escritor*, op. cit., p. 173).
[470] Esta influencia capital, no subrayada tan a menudo, en sus primeras obras merecería un estudio en profundidad que aún está pendiente de realizarse. Dentro de la promoción existencial sólo se ha analizado ampliamente el surrealismo de José Luis Hidalgo (Francisco Ruiz Soriano, *José Luis Hidalgo, poeta surrealista*, Badalona, The Winding Stair, 1996, Andrés Romarís Pais, «José Luis Hidalgo y el surrealismo», *Voz y Letra: Revista de Literatura*, vol. 12, 2, 2001 y María Isabel Navas Ocaña, «José Luis Hidalgo: un *adolescente* poeta surrealista» en *Espadaña y las vanguardias*, op. cit. y *La* Quinta del 42 *y las vanguardias*. *Las revistas* Corcel *y* Proel, op. cit.). No obstante, hay que tener en cuenta que Crémer, nacido en 1907, el mayor —con casi diez años de diferencia— de la promoción existencial fue el que

infinito, abandonado en medio de la calle, al que los serenos cierran los ojos hasta la próxima encarnación de otra muerte, de otra noche[471]. Así, ante el motivo nocturno que se cotidianiza dramáticamente en el escenario urbano «el poeta acepta su compromiso con la carne herida de muerte»[472]. No caben ascensionismos en su espíritu y, asumiendo su condición terrena, a pesar de que la existencia se resume en «esta angustia» o en la imagen visionaria de «este apretado cerco de gritos» (VC, «Cancionero del desánimo», *TS*, p. 61), no se doblega ante el pesimismo y se revuelve reafirmando su vitalismo individual e implicando la existencia de los otros: «¡Hay que resolver la vida,/ compañero» (VC, «Cancionero del desánimo», *TS*, p. 64). Esa fuerza vital del poeta, esa «obstinación, tema tan querido por Victoriano Crémer, frente al desaliento»[473] funda una poesía de honda raíz vitalista que pronto se embarca en la reivindicación social del oprimido. Dicho de otro modo, su obstinación no va a ser otra cosa que la lucha existencial por la vida, traducida estilísticamente en un tremendismo que también afecta a lo religioso. Lo muestra el camino místico unitivo que toma su voz, valiéndose de la imagen albertiana de la casa del cuerpo deshabitada de alma:

> Y me esgrimo en lo alto como un rayo
> jubiloso entre nubes. Y me empino
> tan cercano a Dios vivo que su aliento
> me traspasa y me punza las entrañas.
> [...]
> ¡Oh plenitud del ser! Macizo goce.
> ¡Oh inmenso mar, rompiéndose en mi frente!
> [...]
> (Sentirse gravitar sobre sí mismo
> y, sin embargo, leve, transparente, aéreo).
> [...]
> Te siento, sí. Me siento por tu peso.

---

tuvo más contacto con el ambiente cultural de la preguerra. En el centenario de Góngora ya era un joven de unos veinte años. Nosotros nos inclinamos a pensar que el tremendismo que la crítica le achaca debe ser entendido a la luz de los contagios del expresionismo surrealista de preguerra y que luego, en la posguerra, le sirvieron como caudal poético para su poesía humanizada existencial.

[471] Como el muerto de «Sorpresa» de Lorca, que quedaba muerto en la calle, y no lo conocía nadie.

[472] Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, op. cit., p 677.

[473] José Enrique Martínez, *Victoriano Crémer. El hombre y el escritor*, op. cit., p. 169.

> Y soy en ti porque tu voz me suena.
> Porque tu fresco tacto derramado
> desbordó las acequias de mi alma.
> (VC, «Hombre habitado», *TS*, 89)

Sin duda, en ciertos aspectos la lírica del co-director e impresor de *Espadaña* discurre pareja a la búsqueda religiosa del Rafael Alberti de *Sobre los ángeles*, aunque sus hallazgos finales sean sustancialmente opuestos. La azarosa agonía del andaluz terminaba en el nihilismo de la pérdida de la fe, mientras que la del castellano conduce al galardón de la esperanza. Es tan rotundo el triunfo de la fe que está convencido de que cuenta con el respaldo de Dios. Ello no es óbice para que continúe abierta la desazón por la cósmica soledad del hombre ante su destino individual y colectivo. Frente a la incógnita histórico-social responde ese *franciscanismo* que la crítica atribuye a Rafael Morales y que Crémer también se adjudica a sí mismo: «los males no eran suyos solamente sino los de todos que vivían a su alrededor. Su actitud poética y humana tenía mucho de unción franciscana. Un franciscanismo anárquico»[474]; por lo tanto, su salvación personal implicaba la salvación social de los otros. No es posible esperar misericordia de Dios: «¡Oh triste mar ausente, de improviso ahuyentado/ por canes invisibles a quienes Dios azuza...!» (VC, «Recuerdo de la nada», *CS*, 110); de un Ser que sentencia a su hijo a sobrellevar el *estar-ahí* de un mundo en ruinas: «¡Dios le ha visto en escombros! ¡Le ha visto y le devuelve!» (VC, «Recuerdo de la nada», *CS*, 111), en lo que significa una expulsión del Paraíso en toda regla y el comienzo de una condena a la mortalidad[475]. El poeta se sabe punto de convergencia de la voz desesperada del hombre contemporáneo en general y de la España soterrada en particular; así pues, su canto se duele de un naufragio ontológico e histórico que se

[474] Victoriano Crémer, «A manera de introducción. ¿Poesía = Biografía...?», en *Poesía (1944-1972)*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, Diputación Provincial, 1984, p. 21. El poeta en el prólogo se refiere a sí mismo en tercera persona.

[475] Parece gravitar sobre estos últimos versos «Los tres recuerdos del cielo» de *Sobre los Ángeles* de Rafael Alberti o la nostalgia del paraíso elemental que funda el libro *Sombra del Paraíso* de Vicente Aleixandre.

aboca simbólicamente a la noche sobre la que vela Dios. En ese ámbito nocturno ya se vislumbra el camino desbrozado que conduce desde la promoción existencial hacia la poesía social. Crémer será uno de los primeros en adentrarse por esa senda comprometida.

La indisociabilidad temática entre Dios y la muerte es la primera certeza que salta a la vista en la lectura de la breve e intensa escritura de José Luis Hidalgo. Este extremo se acusa particularmente en *Los muertos*, que «habla de la muerte y habla de Dios; pero no como dos temas separados, sino como partes indivisibles de un mismo tema»[476]. Pensar en Dios es reflexionar sobre la muerte y preguntarse por la muerte es interrogar a Dios. La correspondencia es seña de identidad del poeta de Torrelavega, en sintonía, aunque con mayor intensidad, con otros autores como Dámaso Alonso, Blas de Otero y José María Valverde[477]. La adscripción plena a las líneas maestras de la promoción y la singularidad de su obra capital se transfiguran en el motivo de su noche mística de *Los muertos* que, como veremos, entronca directamente con el motivo de la pregunta en el destierro:

> La carne se deshace en la tristeza
> de la tierra sin luz que la sostiene.
> Sólo quedan los ojos que preguntan
> en la noche total y nunca mueren.
> (JLH, «Espera siempre», *LM*, 66)

Para calibrar adecuadamente la dependencia de los temas de la muerte y Dios hay que tener en cuenta que la angustia del autor de *Raíz* por la finitud trasciende y en

[476] Antonio Sánchez Romeralo, «Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, op. cit., p. 312. Este artículo es ampliación del homónimo aparecido en *Papeles de Sons Armadans*, t. XLIV, CXXX, 1967, ya citado por nosotros anteriormente.
[477] Concomitancias señaladas por Joaquín Galán en «La poesía religiosa de José Luis Hidalgo» y Juan Carlos Molero, en «Sobre José Luis Hidalgo»; ambos recogidos en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, op. cit., pp. 339-345 y pp. 354-359, respectivamente.

todo momento se hace depender de la responsabilidad del Todopoderoso; o dicho en palabras de Sánchez Romeralo, «Hidalgo traslada entonces la angustia vital del hombre nacida de ese contraste a un plano ontológico; hace de él un ente y le da el nombre de Dios»[478].

El poeta se hace voz de los desaparecidos para contemplar místicamente al Creador por los ojos de ellos, de manera que, como apunta Gonzalo Sobejano, en «el epílogo de su combate, de ese pasar entre hombres rotos y tendidos, bajo el sol de la muerte y con el ancho anhelo de un Dios perpetuamente silencioso, Hidalgo encuentra un vestigio de belleza entre sus manos: la huella de un milagro que sucedió en la noche»[479]. La propia ubicación epilogal del poema que lleva por título «Belleza» (JLH, *LM*, 94) y que deja la puerta abierta a la esperanza del *no sé qué divino* muestra que detrás de la angustia del autor de *Los muertos* estaba el asidero de la fe. Su libro se gesta en la paradoja de una particular confianza pesimista que de su escritura a la vez clamor y diálogo; la palabra de un resignado Job contemporáneo que se sobrepone a la adversidad de la muerte y levanta sus ojos a la nocturna faz imperturbable del Padre, esperando pacientemente «la voz de Dios, que sobre el mundo clama/ y se rompe, temblando, en las estrellas» (JLH, «Nacimiento», *LM*¸ 94). Con ello, y en la línea de su promoción, nos presenta una imagen divina ciega en su ira, que le sobrecoge con su poder omnímodo, porque para él «es un Dios cruel, un Dios de la guerra»[480] que juega caprichosamente con el destino de los mortales:

> Te comprendo, Señor, veo tu juego,
> tu total e infinito solitario.
> Juega, juega, Señor, pero perdónanos

[478] Antonio Sánchez Romeralo, «Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo», *Papeles de Sons Armadans*, art. cit., p. 59.
[479] Gonzalo Sobejano, «José Luis Hidalgo, poeta de los muertos», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, op. cit., p. 138.
[480] Luis Vallés, «José Luis Hidalgo, poeta de los muertos», en *ibid.*, p. 180.

la carne que nos diste por matarnos.
(JLH, «Resignación», *LM*, 75).

A pesar de todo, en vez de terror ante la nada, muestra una resignación realista que encaja con una faz de Dios serena, natural e implacable como la muerte: «Señor, lo tienes todo; una zona sombría/ y otra de luz, celeste y clara» (JLH, «Muerte», *LM*, 74),

¡Qué rojo estás, Dios mío! Dentro de mí te siento
como una savia ardiente, como un inmenso pájaro;
como si atardeciere por Ti voy hacia todo,
me pierdo en esa celeste sangre de tu ocaso.

Morir, morir... Acércate. La noche nos apresa
con su espesa dulzura tendida sobre el campo.
Señor: nos hemos muerto sobre la tierra negra.
Señor: ya eternamente nos hemos acabado.
(JLH, «Llega la noche», *LM*, 82)

Como vemos, erige un Dios contradictorio, simultáneamente cercano y distante, próximo hasta el dolor o ausente también hasta el mismo lugar. Sea como fuere, queda siempre en pie lo que denominaron Fernández y Susinos «la sincera y confesada necesidad de un Dios en Hidalgo, su presentimiento de un inmanentismo teológico, universalmente difuso»[481] y la consistencia de la dualidad de la fe en la vida y la certeza de la muerte como haz y envés de la moneda de la existencia con la que Dios juega, solitariamente, en su universo de luces y oscuridades; es decir, entre la vigilia nocturna en que el poeta lo busca. Con un lenguaje místico parecido al de sus compañeros, Hidalgo quiere saber que Él le espera «en el borde implacable de la muerte», y entonces sí que, tal como una flecha de éxtasis místico, en inverso recorrido, «iría hacia tu luz, como una lanza/ que atraviesa la noche y nunca vuelve» (JLH, «Si supiera Señor...», *LM*, 75). Sin embargo, siente todo lo contrario:

[481] Ángel Raimundo Fernández y Francisco Susinos Ruiz, «José Luis Hidalgo», *Archivum*, XI, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1961, p. 255.

> Pero sé que no estás, que el vivir solo
> es soñar con tu ser inútilmente
> y sé que cuando muera es que Tú mismo
> será lo que habrá muerto con mi muerte.
> (JLH, «Si supiera Señor...», *LM*, 75)

El poeta de *Raíz* reza con el paradójico y terrible juego de palabras al mismo Dios unamuniano de «La oración del ateo»[482], al Creador que sueña el personaje de Augusto Pérez en *Niebla*. Desde luego «situándose muy cerca de Unamuno, Hidalgo forzó sin inocencia el sueño inútil de un Dios a quien poder formular preguntas en un diálogo impostado desde la tristeza y la rabiosa necesidad»[483]. Aun así no pierde toda esperanza, quiere descubrir el lugar de Dios en la noche de los muertos, pese a que a cambio se le revele que estará separado siempre de Él mientras exista su cuerpo en el mundo de los vivos. No cabe duda de que el dolor es doblemente lacerante, porque, a diferencia del común de los mortales, está condenado a padecer la percepción de que el Omnipotente ha despertado la angustia humana y luego se duerme: «Duerme, duerme el Señor, duerme sin ojos/ en la noche total que lo sostiene», mientras él mismo, en angustioso insomnio «voy por el sueño /que el mismo Dios en esta noche duerme» (JLH, «El sueño de Dios», *LM*, 76).

En efecto, Hidalgo introduce la variable del sueño divino en el concepto de la indiferencia divina. Confirma que la vida es sueño de Dios y que la muerte es el despertar a lo arcano, a lo que ese Dios quiera. Y en esa incertidumbre postrera hinca raíces su mayor angustia. A pesar de todo, el Padre no se desentiende de su criatura, lo sueña y se le hace manifiesto en la acción de la muerte. Mientras, el poeta

[482] Hidalgo juega con la misma idea del último terceto de Unamuno: «Sufro yo a tu costa,/ Dios no existente, pues si Tú existieras/ existiría yo de veras» («La oración del ateo», *Rosario de sonetos líricos*).
[483]Juan Antonio González Fuentes, «Introducción» a José Luis Hidalgo, *Los muertos*, Santander, Universidad de Santander, 1997, p. 39. Es frecuente la aparición del tema del sueño de Dios en la escritura de Unamuno, especialmente dramática nos parece en algunos pasajes de *El Cristo de Velázquez*: «Y di, ¿soñabas?/ ¿Soñaste Hermano, el reino de tu Padre?/ ¿Tu vida acaso fue, como la nuestra,/ sueño? ¿De tu alma fue en el alma quieta/ fiel trasunto del sueño de la vida/ de nuestro Padre? Di, ¿de qué vivimos/ sino del sueño de tu vida, Hermano?» («La vida es sueño»).

desesperadamente insomne vela por todos los suyos. Sufre además la mística paradoja de la oscura y fría luz que cruelmente clava Dios en su frente para iluminarlo: «Pero yo no te canto, porque una luz sombría/ has clavado en mi frente queriendo iluminarme» (JLH, «Luz sombría», *LM*, 76). La sombría luz conforma simbólicamente el estigma de la contradicción entre el amor y la indiferencia del Hacedor para con el individuo; un toma y daca que se traducirá líricamente en frecuentes repeticiones de encuentros malogrados entre el sueño y la vigilia, y que tienen como escenario propicio la noche del mundo: «Yo no sé dónde estás pero te busco/ en la noche te busco y mi alma sueña» (JLH, «Te busco», *LM*, 81), «Cuando me duermo me miras en la noche/ con el brillo de todas las estrellas» (JLH, «Me miras», *LM*, 84).

Arriba, hacia la noche serena, hacia la fe, el montañés alza el símbolo de las aves-manos: «y en lo oscuro te buscan/ creciendo a las estrellas» (JLH, «Manos que te buscan», *LM*, 86»), pero pese a todos sus anhelos, la noche permanece cerrada como una rotunda negación:

> Toda la noche, toda
> como una duda, alerta,
> pesándome en las alas
> como una sombra negra.
> (JLH, «Manos que te buscan», *LM*, 86)

No podemos dejar de apreciar que la experiencia de la búsqueda hidalguiana tras la huida de Dios es paralela textualmente a San Juan de la Cruz: «¿A qué rincón, Señor, de aquella noche,/ huiste cuando el sueño me apresaba?» (JLH, «Huida», *LM*, 86)[484]. Dios es sentido, o más bien presentido, como una constante vigilia a la que el hombre se suma o resta si *sueña despierto* con Él o permanece dormido. Estamos ante el mal lírico del insomne que describiera Dámaso Alonso pocos años antes y que, como hemos

[484] Eco intertextual de los versos que abren el *Cántico espiritual*: «¿Adónde te escondiste,/ Amado, y me dejaste con gemido?/ Como el ciervo huiste, habiéndome herido;/ salí tras ti clamando, y eras ido».

tenido oportunidad de comprobar, también tratara Victoriano Crémer. En la noche íntima del espíritu el poeta se acerca a Dios, pero su imagen se desdibuja con la luz del amanecer cotidiano: «El Dios oculto que nos vela/ [...]/ su huella efímera se apaga/ cuando brota el amanecer» (JLH, «Belleza», *LM*, 94), y también como el carmelita, experimenta el *no sé qué* de la inefabilidad de la Belleza y la Verdad absolutas:

> Soy el poeta. Me pregunto:
> ¿qué es lo que anoche sentí arder?
> Miro mis manos trastornado,
> y no lo puedo comprender.
> (JLH, «Belleza», *LM*, 94)

Atendamos ahora a Eugenio de Nora, cuya agonía cristiana se nutre de la fragilidad de la existencia y su abocamiento al vacío y a la nada. A ello contrapone la posibilidad de entrever la belleza divina, aunque experimentándola por los sentidos del amor humano[485]. Además, partícipe de una concepción neorromántica que insiste en la sensibilidad excepcional del poeta con respecto al hombre de a pie, el autor de *Contemplación del tiempo* tiene vocación de cantar por todos. Así, no aceptamos que se considere que «parece aislarse en el amargo vacío de la soledad»[486], ya que, desde su primera obra de juventud y desde una perspectiva colectiva habla del anhelo quejumbroso del alma por huir del vacío —de nuevo la imagen de la oquedad— de la soledad y volver a la entrevista belleza que sostiene Dios:

> ¡Pero todos, todos,
> náufragos ya, perdidos, heridos ya de muerte,
> sienten que el alma es oquedad vacía,
> es sólo anhelo, desesperado grito
> que invoca, invoca la belleza ausente,
> clama por la belleza, presentida
> con plenitud tangible como jamás cuerpo de amada!

[485] En el fondo, Nora estará apuntando a la razón de la búsqueda de Dios en el cuerpo de la amada, en la que también se empeñarán con denuedo Rafael Morales o Blas de Otero.
[486] Miguel Dolç, «La poesía de Eugenio de Nora», *Destino*, 590, 1948, p. 14.

(EN, «La belleza», *CD*, 135)

Nombrar el alma y la belleza ideal en el fondo se trata de aludir a un Dios que se oculta detrás de la noche del mundo. La suya es una belleza velada que se manifiesta en la obra cósmica. La misión del cantor es buscar en el misterio nocturno de la creación la palabra poética precisa que imite platónicamente la Hermosura total de lo creado:

> En esta noche intransitada,
> el poeta, silencioso y solo,
> aparta con sus manos que sangran
> las ramas del camino nuevo.
> (EN, «Sacrificio», *CT*, 189)

El despliegue de Nora —desde el silencio y la soledad presentes en el fragmento anterior, como motivos enlazados con el de la nocturnidad— hacia la frontera del otro se confirmaría posteriormente en su incursión prematura en la poesía social, con la publicación anónima del comprometido y comprometedor *Pueblo cautivo* de 1946 y en su toma de partido en los polémicos últimos números de *Espadaña* a favor de una definitiva instrumentalización social de la poesía[487]. Con todo, su sentimiento religioso nace, se desarrolla y luego se oculta —precisamente por el cambio de rumbo y atención temática a lo social— en la paradoja existencial que se traduce en un agnosticismo manifestado como nunca en el poema «Sentido de la gracia»:

> ¡Oh Dios, si Tú me oyes, gracias por esta vida
> que te niega y te quiere —como la helada noche
> tiene en su sima un rescoldo estrellado—!
> Negación es tu nombre.

[487] Aunque escrito propiamente en la etapa existencial, compartimos con José Manuel López de Abiada que *Pueblo cautivo* es «un libro que *abre* […] la llamada *poesía social* de la posguerra española» («La poesía como testimonio en Eugenio de Nora», art. cit., p. 151); y en la misma línea, el juicio de Amaro Soladana Carro: «Aunque sin apoyo ideológico concreto, sino más bien basado en el compromiso moral, es, a mi parecer, uno de los libros (acaso el primero) que abre la corriente de la llamada *poesía social*» (*La poesía de Eugenio de Nora*, León, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», Diputación Provincial de León, CSIC, 1984, p. 26).

[…]
[…] Y mira:
nosotros te anhelamos.
[…] hay algo, en nuestra sangre
que te busca.
Y algo quiere, dentro de nuestra vida,
hurtarse a la corriente de ese tiempo sin cima.
Decimos: «¡Señor, gracias!», y sentimos: «esta hora,
este ser, esta dicha, deben durar».
¿Nos oyes?
¿Fundamos los cimientos, en Ti, de nuestra casa,
o despertamos, sólo, lenta vida futura?...
(EN, «Sentido de la gracia», *CT*, 225)

La dialéctica de la negación y el amor a Dios —la antítesis «que te niega y que te quiere»—, del frío de la noche y el calor de la fe simbolizada en el rescoldo de la estrella, se fundamentan sobre el afán instintivo, sanguíneo, de buscarlo para dar un sentido a la existencia con valor de eternidad. Y con las interrogaciones retóricas se requiere al Omnipotente la revelación del enigma temporal del sentido que tiene la fundamentación del origen y del futuro en Él.

En verdad, acostumbra Nora a concentrar la cuestión religiosa en poemas concretos, de modo que vale la lectura del «Canto al demonio de la sangre» de *Cantos al destino* y el fragmento que acabamos de citar para hacerse una idea exacta de su cosmovisión teológica. «Sentido de la gracia» se gesta en el seno de la noche de la contradicción divina y los sentimientos encontrados del hijo que anhela y reniega a la vez del Padre. Su fe, simbolizada por el «rescoldo estrellado» remite intertextualmente a la fe perdida del poema albertiano «El cuerpo deshabitado» de *Sobre los ángeles*[488]. Sumida en las sombras del mundo, confiesa la voz poética que la angustia por Dios obedece a la tendencia natural humana de querer perdurar en el tiempo, a negar su disolución en la nada final, al terror a la muerte. En todo caso, su arrollador vitalismo eleva una acción de gracias al Creador por el mero hecho de ser conscientes de existir.

[488] «Yo te arrojé de mi cuerpo,/ yo, con un carbón ardiendo» escribe en él Alberti.

Otro de los puntuales pero intensísimos momentos en que Nora deja al descubierto su religiosidad es el extenso «Canto al demonio de la sangre»:

> Mas Tú lo sabes, Dios. Que no te olvido,
> que a Ti te glorifico cuando canto,
> que a tu gloria combato. Que si amo
> a mi sangre, a las dulces criaturas
> que, de sangre también, hacen tu mundo,
> es por tuyas, mi Dios. Dame el destino
> de confiar en Ti, y que cuanto haga
> según mi sangre mientras dure el tiempo,
> en tu gracia florezca.
> ¡Entonces llega,
> oh capitán de fuego, y nunca cese
> tu mandato imperioso, y mi batalla!
> Quiero creer. ¡También la vida es santa!
> Y aunque vano es el mundo y sus criaturas,
> y es Dios quien quiero que jamás me olvide,
> ¡déspota, ordena! Y que mi amor disperso
> me dé inmortalidad y permanencia.
> (EN, «Canto al demonio de la sangre», *CD*, 131)

Resulta controvertido y agónicamente cristiano el diálogo que la voz poética entabla con Dios, al glorificarlo y combatirlo simultáneamente. Tal desequilibrio y la tensión de su discurso se transmiten en los encabalgamientos. Cuando canta al demonio de la sangre Nora se encadena al mundo y su contingencia. El sentimiento de pertenencia a una esfera superior se manifiesta sustancialmente colectivo, por lo que la salvación eterna es una cuestión de especie que santifica la vida de las criaturas. Acepta estoicamente a ese Yavé sinaítico al que exhorta constantemente: «¡Oh déspota, tú apremias el mandato,/ tu alto azote de mar, tu ardiente tralla […]!» (EN, «Canto al demonio de la sangre», *CD*, 130), en cuyas manos está la entrada en la inmortalidad. Se entrega al despotismo por su ansia infinita de creer y hallar la eternidad. Y además acepta el estigma de la muerte con valentía: «Yo soy el señalado/ por un dios implacable y violento» (EN, «Primer poema de amor», *CD*, 115), ante un Dios también nocturno y urbano de la ciudad insomne:

> [...] ¡todo
> gira; ciudad, oh sombras:
> los astros crujen, rotos!
> No sientes más, no miras:
> tu dolor está en todo.
> [...]
> ¡Perdido! ¡Pozo humano
> alucinante y hondo!
> (EN, «Hombre sin esperanza», *CD*, 138)

En la noche arruinada de Fray Luis, de astros descoyuntados, subsiste penosamente el «Pozo humano» —de nuevo la imagen del hueco[489]—; aunque a pesar de todo el Todopoderoso, entre la confusión de sus tinieblas, «Existe, sobre la noche,/ como una mirada[...]/ así [....]/ como luz en el misterio» (EN, «Versos de algo», *CT*, 184). Claramente, Nora se hace un poeta «buscador de luz»[490] en la nocturnidad del desconocimiento. Al conjuro de su voz todas las cosas del mundo cobran dimensiones de tremenda pesadilla:

> se sitúan místicamente
> en torno a la ciudad dorada.
> La lenta oscuridad se quiebra,
> se triza en sus vértices últimos.
> No es un sueño; es una agonía.
> Es un camino ensangrentado.
> (EN, «Sacrificio», *CT*, 189)

La pregunta por la existencia de ese «Dios desconocido» (EN, «Oda al sol», *CD*, 118), planteada en *Cantos al destino*, se resuelve en *Contemplación del tiempo*, una obra que «viene a rematar la etapa existencial que señalábamos en sus tres primeros libros [...]. Así, pues, la angustia de la temporalidad y la finitud de nuestra naturaleza frente a la idea divina de eternidad expresadas en estos versos, son, en realidad, el

[489] Con esta misma asociación a la noche Dámaso Alonso cuenta con un soneto en donde contrapone las oquedad humana y la divina: «Yo interrogo a tu abismo desde el suelo./ Oh doble pozo oscuro. Oh doble hondura./ Tú, pozo sideral; yo, pozo humano» («Noche», *Oscura noticia*).
[490] Apelativo que le asigna Amaro Soladana Carro, *op. cit*., p. 89.

broche pensado para cerrar todo un ciclo de poesía contemplativa»[491]. La mirada adquiere un grado de madurez reflexiva que culmina una etapa existencial para abrir de inmediato el capítulo social de su obra.

Precisamente el último poema de *Contemplación del tiempo*, «La oración del poeta» (EN, *CT*, 199-202), es la muestra fehaciente de que se consolida una concepción de la funcionalidad de la palabra poética como vehículo hacia lo divino. Se puede decir que se deja todo dicho en lo que se refiere a la visión existencial de Dios y la relación que con Él establece el cantor. Se inicia con la eterna pregunta abierta a la noche: «¿Y quién existe? Se abre el tiempo/ y no lo cierra la pregunta» (199). Pero la interrogación no cae en el vacío, una «Presencia» sostiene la razón humana de existir en el mundo. Se trata de una guía misteriosa: «cumplimos órdenes oscuras/ sin conocer el fin ni el modo», por la que el hombre reconoce una senda en donde «el dolor es nuestra ayuda» porque nos purifica y podrá concedernos paradójicamente la *alegría* de vivir que también será cantada por José Hierro. La unión mística de Nora se consuma a partir de ese reconocimiento del dolor y de la más importante aún *esencia-existencia silenciosa* de Dios. Luego la «Presencia nos invade». Es un «Ello» silencioso, que está detrás de la noche y vela con la mirada luminosa de las estrellas: «La noche, toda ojos/ centelleantes vibra/ con amor tembloroso» (200). Entonces, si el Hacedor es todo noche y silencio, la tarea del poeta va a consistir en ser la luz y la palabra que anuncia la belleza de lo creado, la presencia divina y su vuelta al término del tiempo del mundo:

> Y nosotros preparamos
> su Voz [...]
> [...] Reza el canto,
> hasta dar forma, con nombres
> potentes, al Ignorado,
> que ha de despertar de sí
> al fin del tiempo.

[491] María Jesús García Méndez, *Eugenio de Nora. Una aproximación a su poesía*, op. cit., p. 155.

(EN, «La oración del poeta», *CT*, 201)

Nora quiere creer y cree en ese Dios inexplicable, incapaz de ser definido conceptualmente y codificado líricamente. Lo adora como un sueño humano inasible; tal como lo concibió también Unamuno de quien además aprende el juego dialéctico del hijo y del padre en el hipotexto del *Padrenuestro* cristiano. Lo utiliza al rogarle misericordia y salvación, para pedirle que permanezca en el final de la nada y justifique con ello la existencia espiritual de la especie:

> Padre nuestro, que oirás algún día
> este rezo en tu cielo lejano,
> cuando el tiempo se acabe y Tú quedes
> tennos en tus manos.
> Hijo nuestro que hicimos a oscuras,
> con terror y con ansia, penando,
> cuando seamos olvido en la sombra,
> suéñanos, como a Ti te soñamos.
> Padre eterno de tus hijos muertos,
> pues que todos a Ti caminamos,
> cuando estés en tu casa y descanses
> oye nuestros pasos.
> [...]
> ¡Padre eterno, Hijo nuestro, Heredero!
> Ruega en nombre de todos el canto;
> Te dejamos más que hemos tenido;
> Tú que puedes, ¡sálvanos!
> (EN, «La oración del poeta», *CT*, 202)

Embargado por la íntima convicción de que la belleza ordena las cosas del mundo, José María Valverde asume su misión de cantar la armonía divina, habilitando un platónico lugar donde la Belleza y la Verdad se hermanen en la palabra serena: «Oh, rosas, fieles rosas de mi jardín de mayo,/ ya venís, como siempre, a reposar mi angustia/ con vuestro testimonio de que Dios no me olvida» (JMV, «Salmo de las rosas», *HD*, 139). Por lo tanto, se puede asegurar, con Francisco Lucio, que «el sistema poético de Valverde es no sólo moral, sino, como es harto sabido, religioso, y se dirige, por tanto, principalmente, no a los buscadores de bellezas, sino a los hambrientos de verdad, sin

menoscabo de que belleza y verdad se forjen en este verso como unidad superior e inseparable»[492]. Desde luego, la unidad inquebrantable de lo bello y lo verdadero es esencia de Dios, por eso su manifestación en la experiencia cotidiana, en la belleza tangible de las rosas, suscita un instante de serenidad y certeza absolutas de la existencia del Ser Supremo. Por otra parte, la Entidad Divina, ocultada en la experiencia del mundo de los objetos, escapa a todo intento definitorio. Solo puede entreverla, apenas adivinarla y, acaso, fugaz e imperfectamente, atrapar y expresar su esencia en el verso.

La necesidad de ser hombre y poeta de Dios le viene a Valverde de la desvirtuación del Dios *malaprendido* de la religión en la infancia. Ser poeta significa para él buscar su huella detrás de los actos de los hombres y codificar en claves líricas su presencia entreverada. Con este propósito, el joven poeta, desde su libro inicial, *Hombre de Dios*, «se aplica a realizar a conciencia su vocación, su misión divina»[493] y crea una lírica religiosa peculiar dentro de la literatura contemporánea que además le revela como el poeta de fe más consolidada dentro de su promoción. Sin lugar a dudas, la motivación religiosa de su escritura responde a una íntima experiencia existencial:

> La religiosidad de Valverde lo era en sentido pleno, personal, o, como después comenzó a calificarse parecida actitud, existencial. Su Dios no era un Dios de estampita o devocionario, sino una grave realidad pesando abrumadoramente sobre la conciencia del poeta; pero, a la vez, dramáticamente oculta, presentida más que vista o gozada, buscada más que remotamente poseída[494].

Hemos dicho que la contenida desazón que guía sus pasos tiene mucho que ver con la asimilación natural y progresivo cuestionamiento de la religiosidad en la etapa infantil y la adolescencia. En el acceso a la vida adulta al escritor se le plantea la duda capital por un Padre que se aleja y abandona a un niño indefenso en la oscuridad de la

[492] Francisco Lucio, «José María Valverde: Una palabra poética actual», *Ínsula*, 306, 1972, p. 15.
[493] María José Paraíso, «José María Valverde: Trayectoria de una vocación poética asumida», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 185, 1965, p. 384.
[494] Francisco Lucio, «José María Valverde: Una palabra poética actual», art. cit., p 15.

noche, trasunto de un hombre abrumado ante la idea de la muerte[495]. Una imagen paralela de la relación hombre y Dios es la del perro junto al hombre. Valverde hace uso de ella como Unamuno o Alonso[496]:

> ¡Tengo el miedo del perro junto al hombre,
> porque nunca le entiende!
> [...]
> ¡Tengo miedo a ese pozo vacío,
> a esa noche sin fondo, aunque esté Dios atrás!
> (JMV, «Elegía para mi muerte», *HD*, 129-131)

No dormita confiado el perro a la vera de su dueño, porque le angustia más que la previsión segura de la muerte la sospecha de la ausencia de Dios. Entendemos que el poeta cree sin vacilaciones y la confianza en Dios mitiga miedo poderoso a la muerte que lo atenaza. No pierde nunca su fe, si bien su idea de lo divino va evolucionando, pasa de ser una idea infantil, relacionada con la sublimación de una bondad paternal suprema, a convertirse en el problema de descubrirlo en la vida minúscula de todos los hombres y hacer así trascendente y bendito lo cotidiano[497]. Con la madurez va entendiendo que su misión es esperar en la experiencia del vivir en el mundo, aceptándolo como silenciosa revelación divina. En las cosas, en el trasiego de la realidad mundana, en las miserias y virtudes de los hombres o en el amor de una mujer

[495] Ese sentir se transmite en sus dos primeras obras. Para *Hombre de Dios*, Ignacio García de la Barrera habla del «grito del adolescente de la primera obra, que ha perdido a Dios entre la niebla» («A los 50 años de *Hombre y Dios*. José María Valverde. Apuntes para una biografía a dos voces», *El Ciervo*, 541, 1996, p. 10; para *La espera* señala José Luis Cano un tono que procede de «un cierto desamparo infantil que pedía apoyo, sombra segura de Dios» («Las *Poesías reunidas* de José María Valverde», *Ínsula*, 185, 1962, p. 8).

[496] En *Niebla*, el protagonista, Augusto Pérez, adopta al perro vagabundo Orfeo, que se hace confidente de su angustia religiosa. Dámaso Alonso dedica a la perra «Pizca» un poema de *Hijos de la ira*, con la que se identifica por la incomprensión y aceptación fiel de las acciones del amo. También escribe otro próximo al sentido de los versos machadianos: «Como un perro sin amo, que no tiene/ huella ni olfato, y yerra/ por los caminos» («Es una tarde cenicienta y mustia», *Soledades*). En este último Alonso prefiere la crueldad del amo al abandono «Hiéreme. Sienta/ mi carne tu caricia destructora», y prefiere ser mastín que no desconoce el duro palo del pastor a can errabundo, porque «Oh, sí, yo tengo miedo/ a la absoluta soledad./ Miedo a tu soledad. Sienta tu garra,/ tu beso de furor. Lo necesito/ como un perro el castigo de su amo» («Solo», *Oscura noticia*).

[497] «[…] una vez perdido el Dios de los sueños infantiles sólo resta la esperanza de encontrarlo recorriendo la propia vida» (Ignacio García de la Barrera, art. cit., p. 10).

es preciso esperar para cultivar la esperanza. De resultas, fructifica en su escritura un fondo reflexivo, un tono mesurado y reposado que resuena sin estridencias en los hondones del espíritu; una voz que refleja la serenidad interior del que confía plenamente en Dios.

Aunque María Isabel Paraíso considera que «alguna vez el poeta, en su angustia juvenil, se cree fuera de Él [...], sin embargo, la mayor parte de las veces se vuelve a Dios con seguridad, como a un padre que nunca falla»[498], nosotros nos inclinamos a pensar que Valverde ni siquiera hubo de sentirse fuera del amparo divino. Lo demuestra el hecho de que en los momentos de mayor zozobra su voz se mantiene templada, su queja se transmite contenida y su tono siempre recoge un eco esperanzado. Verdaderamente, su trayectoria vital y lírica arranca de la postura romántica de un Hombre de Dios, o un *caballero de la fe* —como diría Kierkegaard—, pese a sentirse angustiosamente solo. El proceso que sufre José María Valverde no es el de la crisis religiosa del tipo que lleva a Bousoño a su agnosticismo declarado o al ateísmo militante de Otero. Su vivencia tiene que ver con la maduración de un ingenuo cristianismo a una madura existencialidad cristiana que se sumerge en lo cotidiano para encontrar a Dios no *sobre* sino *bajo* todas las cosas: «era el clamor solitario del muchacho al que se le había derrumbado el armazón en que se sustentaba su alma de niño, gritando, vehemente y exigente, hacia un Dios que la lenta experiencia de la vida le enseñaría que no se había de buscar así, impacientemente, como garantía, refugio y aclaración total para uno mismo»[499]. En efecto, no pierde de vista al Creador, por mucho que se oculte en la penumbra de la nada. A Él se vuelve como a un padre benevolente, incluso con algún asomo de coloquialidad, y, por un momento, escapa de

[498] María Isabel Paraíso, art. cit., p. 397.
[499] José María Valverde, «Introducción de *Antología de sus versos*», art. cit., p. 73.

las tinieblas del mundo en llama de amor viva sanjuanista que ruega ser absorbida por la luz infinita:

> ¡Oh sed de Dios, oh llama
> que me sorbe la vida inmóvilmente!
> [...]
> Ya comprendo esa angustia de no encontrar reposo
> que no me deja quieto en ningún sitio;
> eres tú con tu sed.
> ¡Señor, cómo me tienes!
> [...]
> Atraviésame en luz al mirarme en tu vaso
> ¡y bébeme, Señor!
> (JMV, «Salmo de la sed de Dios», *HD*, 146)

La sensual unión mística se evoca en el instante en que el Hacedor bebe el alma del poeta. La sed que padece el hombre se ha trasladado a Dios. Uno y otro se desean *sedientamente*. Los códigos literarios utilizados se aproximan al de los místicos, pero lo más relevante es que el Dios valverdiano, como el sanjuanista, se caracteriza por desear también a su criatura: tiene sed del hombre. La correspondencia de intenciones entre hombre y Dios dará un fondo esperanzador clave en su poesía, desde el primer terror y rechazo a la muerte hasta el continuo descubrimiento de la impronta celestial en lo cotidiano. Tal actitud religiosa positiva lo distinguirá en el panorama literario del momento, de tal manera que Dámaso Alonso iba a decir de él que «tú vas a Dios, buscas a Dios, entre terrores nocturnos y diurnos, entre abismos, pero por una senda clara. Otros le buscamos en la sombra y a través de desiertos»[500].

Ahora bien, igualmente hay que dejar por sentado que la clara senda del sereno itinerario del autor de *Hombre de Dios* se aleja de la estética de los garcilasistas, con los que en un principio se le relacionó[501]. La escritura de Valverde tiene unos componentes

[500] Dámaso Alonso, «En busca de Dios», en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 380.
[501] «[…] poeta emparentado […] fraternalmente con L. Panero y Vivanco» (Francisco Lucio, art. cit., p. 15), o «un hermano menor de Panero, Rosales y Vivanco» (Ignacio García de la Barrera, art. cit., p. 9). Por el contrario, Cintio Vitier, comenta que frecuentó a los garcilasistas, que se casa con la cuñada de

de angustia y preocupación por la cotidianeidad, por el lugar que ocupa el hombre en ella y por su propia conciencia que la generación del 36 trata de una forma sustancialmente distinta; es decir, sin su sentimiento de desarraigo. Nuestro autor tiende a una lírica de la bondad, en el sentido machadiano del término, desde la humildad, la mundanidad y la profundidad. Desde luego, por mucho que la belleza lírica se asocie tradicionalmente a ese concepto de Belleza platónica inspiradora, en su caso tenemos un poeta exquisito que desciende de las alturas idealizadas y la entresaca de los episodios más comunes de lo cotidiano. De hecho, marcado por un ambiente existencial y cristiano similar, el cariz de su fe viene a coincidir exactamente con aquel franciscanismo que decíamos de Morales y Crémer. En palabras del Padre Lama, su fe «es objetiva. Vertida hacia el mundo. Es una religiosidad franciscana. Ingenua y optimista, sin tortura interior»[502]. Con todo, habría que precisar que debe ser descartada la ingenuidad religiosa que le achaca el crítico, desde el momento en que tenemos noción de que el móvil de su creación obedece a una ruptura voluntaria de la concepción infantil de la fe y su maduración consciente. El poeta quiere vivir en un constante descubrimiento del reflejo de Dios en la naturaleza. Su fe pretende iluminar la noche del mundo de los hombres, lo que hace recurrir al insomnio urbano —como hacen también Crémer y Nora— en un canto radicalmente vitalista que incita a la introspección del motivo nocturno:

> Y el hombre, más que nunca, se hundirá en sus cavernas,
> en sus cuevas de olvido, pereza y sueño,
> a vivir de su propia luz, artificialmente.
> No se atreve a mirar la noche cara a cara.
> La noche le descubre su propia noche interna.
> [...]

Luis Felipe Vivanco, Pilar-Hedy Gefael, pero que por aquellos tiempos se formó «no una *generación*, la del *36*, en la que no hay que incluir a Valverde —aunque sólo sea por fechas—, pero sí un grupo literario con cierta cohesión» («Cronología», en José María Valverde, *Obras completas 1. Poesía*, op. cit., p. 36).

[502] Antonio González de Lama, «Tres poetas nuevos. José María Valverde, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora», art. cit., p. 319.

> Hombre, sal de ti mismo, mírate desde fuera.
> [...]
> Sois hombres. Dios existe. El mundo es obra suya.
> Tenéis solo una vida antes de ir a lo eterno.
> [...]
> ¿Os marcharéis de aquí sin haberla estrenado?
> ¿Y Dios? ¿Vais a caer en sus manos de espaldas?
> (JMV, «Salmo de la ciudad», *HD*, 152-153)

En estos versos se entrecruzan el tópico damasiano del insomne urbanita y los ecos de la caverna platónica. El poeta golpea las conciencias de los demás hombres con sus preguntas, los exhorta a que se libren de las cadenas del sueño nocturno y salgan a la luz de Dios a contemplar el mundo desde una óptica inédita. El tono profético implica que Valverde ha recuperado al Padre perdido en la niñez y lo ha restaurado ahora, en la estabilidad de la edad de una joven madurez, con esos mismos atributos paternales; o mejor dicho, en la imagen cotidiana de una madre que vigila el sueño de su hijo: «tu gran aliento en vela se oye, como/ el de la madre al fondo de la casa,/ a la orilla del hijo, contemplándole» (JMV, «Oración del amanecer en la ciudad», *LE*, 179»). Interpreta que los que duermen en la tranquilidad de la fe se remontan a las mansiones divinas, de ellas son reclamados luego por la vida diaria que comienza con el alba. Evoca una idea semejante a los versos de Hidalgo antes comentados: «El Dios oculto que nos vela/ [...]/ su huella efímera se apaga/ cuando brota el amanecer» (JLH, «Belleza», *LM*, 94), y Bousoño: «A solas con mi Dios nocturno, a veces/ me hundo en la noche, en el tranquilo reino/ para después amanecer con clara/ luz» (CB, «El Dios nocturno», *SA*, 75). El acogimiento nocturno del Omnipotente aparece como un episodio consuetudinario y al alcance de todo hombre de fe. Además, la cotidianización de la experiencia religiosa se corresponde con su solidaridad cristiana, al transmitir y compartir un espíritu serenamente optimista ante el acontecimiento trascendental del vivir día a día.

En verdad, aunque le embargan las mismas preocupaciones, su serenidad creyente contrasta en ocasiones con los bruscos vaivenes de los demás existenciales. Víctor García de la Concha es quien mejor ha acusado la divergencia dentro de una actitud común:

> Frente a la angustia y al frenesí de la búsqueda de un asidero trascendente —Bousoño, Blas de Otero—, Valverde representa la poesía arraigada en los cimientos de la fe [...]. No es distinto el tema: constante el temor, la búsqueda de Dios, y constante, a la vez, la influencia sanjuanista [...]. Hay algunos momentos en que la tensión espiritual sobrecarga las expresiones, aproximándolas al tono de sus compañeros de grupo[503].

Al final de su segundo libro recapitula sobre su biografía espiritual y confiesa que aquel chico que se afanaba en atrapar a un Dios escondido se resignó humildemente y supo ver al fin «que el latir mudo/ del tiempo también era Dios» (JMV, «Historia», *LE*, 192). Entiende al fin que el Todopoderoso, por naturaleza, no se hace perceptible a los sentidos y se abstiene de intervenir en los destinos humanos; lo que tampoco implica que no exista. La conclusión última de Valverde es que Dios no es necesario para que el hombre exista autónomamente en el mundo. No obstante, puede intuirse y ello hace que el fantasma de la muerte se conjure con la confianza en que Él permanecerá siempre tras la nada para sostenernos. Podemos entonces vivir en plenitud y apurar la belleza del mundo hasta las heces. Este convencimiento va fraguándose a lo largo de toda su obra y consolidándose como la postura de fe mejor cimentada de toda su promoción. Y no es precisamente por buscar a Dios en los altares y en las alturas, sino por inquirirlo en los momentos y acciones humanos del mundo, tarea más sutil en la que la poesía del 50 alcanzará momentos sublimes.

[503] Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, op. cit., p. 588.

Por su parte, la escritura de José Hierro delata un cierto parentesco con la de Eugenio de Nora en dos aspectos fundamentales como son la valoración positiva del dolor en la lucha por la vida y en el tratamiento más bien implícito del tema de Dios. Esta circunstancia de la *escasa visibilidad* de la cuestión religiosa en su obra puede causar que la clasificación de su temática corra el riesgo de quedar incompleta[504]. Nuestro juicio apunta en el caso de José Hierro —como también en el de Nora, Crémer o Bousoño— a la indiscutible preeminencia del tema del tiempo, que en cierta medida puede llegar a eclipsar a los demás. También y con la misma seguridad creemos que, aunque la preocupación por Dios permanezca soterrada a lo largo de su obra, la frecuencia y la fuerza con la que emerge deja al descubierto un sentimiento religioso de angustia, eso sí, mesurado, pero de hondas raíces metafísicas[505]. Es más, como hemos venido sosteniendo, no se puede entender la poesía de Hierro sin un sustrato religioso particular y promocional existencial. Ya en su primera obra, *Tierra sin nosotros*, se ampara en la tradición literaria al adoptar el ropaje estilístico de la mística que avanza a Dios por la senda de la luz entre las tinieblas nocturnas: «¡[...] Dios mío, tener alas/ de pájaro...!/ [...] ¡Llegar a Ti por blancas escalas/ a quemarnos los ojos con tu divina lumbre! (JH, «Llanura», *TSN*, 39); y, por añadidura, retoma el tópico manriqueño del río y el renacentista del *locus amoenus* —en enumeración caótica asindética— para expresar la finalidad del Ser Supremo de dar sentido, o *justeza*, a la existencia:

> el agua, el árbol, el silencio,
> la nube, el vino, el campo húmedo.
> Son afluentes que van a Dios

[504] Es el caso de Pedro J. de la Peña, que solo considera en su estudio a los temas del tiempo, la muerte, la naturaleza y la lucha por la vida (*Individuo y colectividad: el caso de José Hierro*, op. cit., p. 144).

[505] Quien con mayor profundidad ha tratado la cuestión del tiempo ha sido José Olivio Jiménez, para quien «la poesía de José Hierro descansa, en su sustrato más sólido, sobre una extremada lucidez de la inexorable temporalidad inherente a la condición humana» («De la analogía a la ironía (y el retorno) en la poesía de José Hierro», en *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Verbum, 1998, p. 84). Su obra *Cinco poetas del tiempo*, ya citada por nosotros, ahonda en la temporalidad en la poesía de Aleixandre, Cernuda, Bousoño, Brines y Hierro.

y Dios escucha en cada una.
Y que él recoja la palabra
y le dé su destino justo.
(JH, «Oración primera», *TSN*, 66)

A Jorge Manrique suena también la llamada al alma que duerme «esperando ser eterna» (JH, «Alma dormida», *TSN*, 71)[506] y ajena a la realidad que le rodea. La voz poética rechaza ese vivir ensoñado y pide para sí la rubeniana dureza fatal de la vida consciente. Tiene tan claro su destino de entregarse al mundo y justificar en él su existencia de origen divino que asegura que «me hiciste, Señor, de barro tierno» (JH, «Viento de invierno», *TSN*, 75). Incluso en el mismo poema trata la cuestión de la belleza como obra de Dios que debe retomar el sujeto en el «terrestre invierno» del mundo para dar «la más perfecta de tus rosas», incidiendo así en la misma correspondencia que utilizara José María Valverde entre la belleza divina y las rosas del mundo real. En la escritura de este cántabro adoptivo es el hombre el que, a su vez, corresponde al Creador cumpliendo su función. Dicho de otro modo, tiene como filosofía personal el convencimiento de que se debe culminar la existencia dando el mejor fruto de su vida: su poesía. El punto de partida de este posicionamiento vitalista puede situarse en el reconocimiento primero de uno mismo dentro de la obra divina de la naturaleza, «buscar mi ser entre las rocas,/ en las arenas y en los ríos», y tender a Dios, pero sobre dos humanos pies, «para tenerlos/ siempre en contacto con la tierra». Hierro, pues, abarca con su palabra el mundo que lo sostiene y en esta *Tierra sin nosotros* que titula su poemario fundamenta en una cosmovisión existencial agónica, una perpetua lucha —como a Unamuno necesita la guerra interior— que atañe a un alma insomne o sonámbula por la noche terrenal:

[506] Título que coincide con el inicio de una copla manriqueña: «Recuerde el alma dormida». Él mismo descubre su admiración por el poeta de Paredes de Nava al contarlo entre sus influencias: «Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Lope y Quevedo. Hablan como si fueran de carne y hueso, al hombre que soy. Góngora produce admiración a un poeta que llevo dentro» (Esplandián, «Entrevista con José Hierro», *Punta Europa*, 7-8, 1956, p. 141).

Ando solo y hablo solo.
[...]
Todo el mundo vive en paz
y yo sólo vivo en guerra.
Alrededor siento el viento
cantar para que no me duerma.
Que duerma el que tenga miedo.
Yo quiero vivir en vela.
Alma, ¡cuántos sinsabores
para ver que no estás muerta!
(JH, «Canción», *TSN*, 84-85)

Volvemos a tener a la vista la imagen romántica del poeta en vigilia, esa que presenta la noche del Omnipotente sobre el mundo, en cuyo seno conviven dos actitudes antagónicas, la del soñar del vate y la del dormir insensible del resto de los hombres. El papel que asume aquel no será la contemplación desde la torre de marfil de su sensibilidad privilegiada; Hierro sabe que puede reconocerse el espíritu poético en el lenguaje y la figura del hombre vulgar. Ser poeta es luchar por permanecer despierto, con los sentidos alerta, con la conciencia histórica en guardia y con la palabra entonada, prosaicamente si es preciso —y como se aprecia en el fragmento anterior— porque debe corresponderse con el tiempo histórico que nos define. Ser poeta significa comunicar los hallazgos de la conciencia lírica a los otros. Por su vigilia paga el precio del dolor de la lucidez: «Tras el dolor consigue el alma/ su plenitud» (JH, «Olas», *TSN*, 88). Es cierto, a cambio el sufrimiento lo mantiene cósmicamente despierto, lo rescata de adormecerse abandonado en la noche de Dios, de *perder el tiempo* sin vivir en plenitud consciente. Con mesura, el verso se escribe bajo la advocación del *carpe diem* que rechaza una estéril serenidad que solo querrá para sí tras la muerte, cuando al fin se siente a hablar frente a frente con Dios, «como dos viejos camaradas» (JH, «Cumbre», *TSN*, 102). Pero para llegar a ese momento de unidad suprema, el autor de *Quinta del 42* debe cruzar la última y mística noche de la existencia del poema epilogal del libro. Es esta «Noche

final» un auténtico «monólogo desbordado» (JH, *TSN*, 105), un «soliloquio sin respuesta» en un momento en que, rodeado de noche, ya se siente libre: «Ya se han roto las ataduras». Esta noche última es la que lo acoge en su seno: «Y la noche me va matando,/ me acuna para que me duerma» (106), una noche que, como la de José Luis Hidalgo, lleva escrito el nombre de la muerte: «desde el fondo de las noches/ hay pesadumbre que me acecha» (107). Por contrarrestarla, Hierro se deja la piel en la lucha por la luz del amanecer, por cumplir su misión de ser hombre que vive y palpita, que agota su cualidad de ser vivo y consciente para luego entregar un cuerpo gastado por la vida; el suyo, el de todos: «maniatados y adormecidos/ sin saber a dónde nos llevan» (107). La meta es el alba del cumplimiento vital del ser humano y fin de la noche oscura del Omnipotente, un símbolo que refleja el provecho de un vivir apasionado y una existencia consumada.

En suma, Hierro escribe en código lírico una meditación trascendente que apunta visiblemente a una personal teoría, a un dolor sobrellevado y reconocido como componente fundamental de la existencia. Visto con los ojos de un espíritu estoico —por realista ante su crítico contexto histórico— el dolor supone un aprendizaje, una lenta lección de angustia que permite llegar y explicar la alegría que abre su segundo libro: «Llegué por el dolor a la alegría./ Supe por el dolor que el alma existe» (JH, «Llegué por el dolor a la alegría..., *A*, 13), «Y es cuando más se siente el alma,/ cuando la llevamos herida» (JH, «Razón», *A*, 63), «es hermoso sentir/ el alma dolorida,/ porque así sabemos que somos» (JH, «Soledad», *A*, 75).

Es entonces, una vez redondeado el significado poético del dolor, cuando se produce el pleno despliegue del motivo nocturno en la poesía de Hierro. Además de representar la confirmación en el mundo literario del madrileño con la obtención del Adonais, *Alegría* anticipa gran parte de la poética existencial de su creador que, por un

lado, «entiende el fenómeno poético como una revelación del ser, como el *instante eterno* donde estamos y somos; por otro la justificación de todo un proceso lírico, la alegría de estar vivos y cierto desasosiego generacional que ya se percibía en *Tierra sin nosotros*»[507]. Un espíritu conciliador alienta una escritura que procura superar rencores, ahuyentar espectros y recuperar la belleza caída en el fango histórico. El dolor de vivir entre las ruinas materiales y morales de la posguerra se transforma en acicate para la reconstrucción existencial y social del individuo, en un proyecto que también afecta a Dios, por poco frecuente que sea esta palabra en su registro.

Y es que el hombre Hierro es un filántropo que quería recuperar la dignidad de la cotidiana existencia del ser español, sin el auxilio divino, al abrigo de un convencimiento humanista y altruista que no precisa de intervenciones *ex machina* para creer en la confianza en los hombres, y en la necesidad de superar el cainismo merced a la esperanza en la bondad natural humana que aflore por el bien de todos. El poeta Hierro es una voz que para implicar a todos los seres comienza hablando del universal sentimiento del dolor para llegar al universal de la alegría; pero a fin de comunicarse con los suyos, su voz busca motivación en la realidad circundante y trascendida, una realidad de noche y oscuridad espiritual. Ahí es donde encuentra a la receptora del mensaje, al alma. Y precisamente bajo el nombre de *noche* y *alma* da paso a un Hacedor paradójico que se hace más patente entre las sombras y mejor se canta en lo inaprensible de su idea. Definitivamente la razón y la fe —que Unamuno intentó armonizar angustiadamente— solo pueden reconciliarse en la paradoja poética:

> Es esta noche, entre las sombras
> cuando mejor podemos verte.
> [...]
> te sentimos sin comprenderte,

[507] Juan Andivia Gómez, *José Hierro. Entre madera y ceniza*, Huelva, Diputación Provincial, 2003, p. 108.

> te llevamos en nuestro canto
> sin comprenderte.
> (JH, «Noche en el puerto», *A*, 82).

La admiración por los clásicos condiciona ya no solo el resabio de la intertextualidad, sino la completa cosmovisión del escritor que se hace más patente desde *Con las piedras, con el viento…* —título, por cierto, entresacado de los versos de Lope de Vega—. Con el empleo del motivo nocturno el sujeto lírico se acerca a la percepción de san Juan de la Cruz en torno a la llama amorosa que aspira a las oscuras alturas y alumbra con su fe inquebrantable las tinieblas del mundo:

> Eternidad: como un gran viento
> debes de ser. Como una llama
> de amor que aviva el viento, encima
> de las cimas de nuestras almas.
> (JH, «3ª fábula», *CP*, 29)

Salta a la vista la cercanía de la relación entre la «llama de amor viva» del poema de Juan de Yepes y la «llama/ de amor que aviva» de Hierro. Pero la referencia a la mística, lejos de ser esporádica, va a desarrollar el símbolo en toda una alegoría de la llama que aspira a ascender al cielo nocturno de Dios y que topa con la atadura de la materialidad terrestre, representada por la madera que alimenta el fuego del espíritu. Un afán ascensionista le embarga entonces, como señala José Olivio Jiménez, «hacia arriba: del dolor hacia un estadio más alto, aunque sepa ese hombre que no puede sustraerse de la carga que inexorablemente arrastra»[508]; lo que conlleva el reconocimiento de la imposibilidad del Encuentro y de la reconciliación entre el plano temporal de la materia y el eterno del espíritu. Veamos cómo presenta el planteamiento alegórico —del primer fragmento— arropado por el motivo de la noche:

[508] José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, op. cit., p. 191.

Intentamos, como la llama,
elevarnos al negro cielo.
Como la llama, en la madera
que la origina, prisioneros.
[...]
Desesperados, como llamas
que no apaga el viento del tiempo.
(JH, «Nos retorcemos, como llamas...», *CP*, 67)

Cómo se puede asir,
con la mano, la llama;
encerrar en la noche
la luz, y lo que pasa
en lo que queda... (Nunca
podremos hacer nada.
No basta solo el cuerpo
ni basta sola el alma).
(JH, «De pronto cobra el mundo...», *CP*, 82)

La constatación del fracaso del camino místico se expresa en palabras de serena resignación. Contrapone su alegría *de vuelta* del dolor: «Apagamos las manos felices/ y nos ponemos a andar por la tierra cumplida de sombra» (JH, «Apagamos las manos», *CP*, 81). Ve avanzar entero al hombre por el valle de lágrimas del mundo en el que, más que la victoria de la fe o la derrota del nihilismo, lo que importa es mantener la lucha continua y cotidiana contra la temporalidad no vivida; es decir, por dotar de un sentido moral al tiempo de la vivencia. El dolor es la puerta para ese encuentro del ser consigo mismo, cuya relación con Dios es dramática porque se basa en un constante desencuentro nimbado por las sombras nocturnas:

Es preciso caer
malherido en la lucha.
Amar mucho. Sentir
mucho. Mirar la luna
ascender muchas noches
teniendo el alma a oscuras.
(JH, «Y a las noches suceden...», *CP*, 89)

Pero siempre el dolor revierte en nuestro beneficio:

Qué palabras nos llenan
entonces de hermosura.
Qué vieja ciencia sabe
desvanecer las brumas.
(JH, «Y a las noches suceden...», *CP*, 87)

Ciertamente, la alegría, tasada por el dolor redentor, condiciona la actitud romántica de Hierro, cuando propone una lucha existencial que no garantiza salvación religiosa alguna. De hecho, se afana por la conquista del tiempo vivido, del estar y del existir alegres en el plazo limitado de la vida y cumpliendo así el designio humanista natural que nos debería llevar a ser hombres de paz. Aquí Dios no resulta ser la justificación sobrenatural de la circunstancialidad humana, antes bien al contrario, la *religiosidad humanista* lo concibe como un Ente a su vez menesteroso de los hombres. La correspondencia en ambos sentidos abre una dimensión temporal ahistórica en donde se entabla una relación religiosa que remite a Unamuno, en cuanto Dios crea al hombre para ser eternizado por su conciencia:

[...] Nacimos
de dioses. Somos estirpe
de dioses. Un día envuelven
en la materia visible
su gran nostalgia. Ellos crean
seres que los eternicen.
Y el hombre vive, pidiendo
la llama que lo ilumine.
(JH, «Es difícil explicar...», *Q42*, 20)

El giro copernicano de Blas de Otero, de *Cántico espiritual* de 1942 a *Pido la paz y la palabra* de 1955, dibuja un recorrido existencial religioso en el que paulatinamente se va suplantando la fe en Dios por la fe en el hombre, primero como individuo y luego como ser social. La peripecia oteriana cuenta con el precedente

parcial de la obra de Miguel Hernández[509]. Decimos precedente parcial porque bien es cierto que la escritura del poeta de Orihuela —cuya muerte coincidía con el año inaugural de la poesía de Otero— distaba de tener la motivación religiosa de la obra de este. El vasco comienza a escribir como poeta religioso a partir del modelo sanjuanista. No obstante, aun siendo el autor que dentro de su promoción estrechara en sus inicios más lazos intertextuales con la mística tradicional, fue el que al final termina más alejado de su maestro. Realmente, una profunda crisis religiosa, acompañada de frecuentes periodos depresivos, repercutió en su escritura para que en once años de silencio poético la mimesis sanjuanista se transformara en la angustiosa palabra de un cristiano desengañado. Se trocó el fervor en amargura y la ironía y la esperanza se retiraron en favor de la desesperación. Por esta razón debemos hablar de unas etapas bien delimitadas en torno a grupos de obras: a) primera poesía, de temática religiosa y formas clásicas representada por *Cántico espiritual* (1942), b) poesía desarraigada, de tono angustiado y metro clásico aunque con tendencia a la ruptura rítmica de *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), y c) poesía social que canta a la solidaridad de los hombres, de espíritu marxista y discurso conversacional, que engloba a *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1960), *Esto no es un libro* (1963) y *Que trata de España* (1964). Desde luego, toma partido por la causa social marxista, sin embargo, pensamos que no tanto «deja de lado su existencialismo agónico y sale de su encierro para bajar a la calle»[510] sino que experimenta lo que Juan José Lanz denomina una «disolución del sujeto en la otredad, de dispersión del yo en la

[509] A grandes rasgos se puede decir que la evolución de Hernández en tres etapas: clasicismo de *Perito en lunas*, poesía de signo existencial de *El rayo que no cesa* y poesía del compromiso de *Viento del pueblo* tiene similitud con la de Otero: etapa místico-religiosa de *Cántico espiritual*, poesía existencial de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* y poesía social a partir de *Pido la paz y la palabra*.
[510] Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *op. cit.*, p. 420.

colectividad»[511], que, a nuestro entender, acarrea la extensión y despliegue de su agonía existencial individual a una percepción de una existencialidad agónica colectiva e histórica.

En cualquier caso, además conviene señalar que la evolución, lejos de ser arbitraria, obedece a un principio de coherencia personal y literaria que afecta, con respecto al tema de Dios, al grupo de poemas de *Cántico espiritual* en relación con los de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*. Queremos decir que, aunque en una primera lectura la palabra poética del uno y de los otros parece contradecirse[512], hay que atender a la cualidad agónica de la poesía religiosa existencial que alberga en su seno una única circunstancia vital en conflicto. En la perpetua diatriba interior estaría la base común a la que hace alusión Emilio Alarcos cuando sostiene que «a un examen más atento, es innegable el parentesco de ambos grupos de poemas [...]. Hay, por tanto, una unidad profunda en toda la poesía de Blas de Otero»[513], y, sobre todo, cuando atribuye a *Cántico espiritual* la virtud de preparar el terreno para que el canto a la inmensa mayoría de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*.

Tomando como marco de referencia las palabras de Alarcos, nosotros hacemos una valoración de la evolución de la idea divina en la poesía de Otero que testimonia el cambio radical del concepto inicial de Dios y su significado final. Interpretamos que el ansia de ascenso místico y la caracterización del Todopoderoso inspirada en la mística tradicional del *Cántico* adquieren las dimensiones que les confiere la lente del tremendismo. Concedemos, como se desprende del juicio de Alarcos, que la escritura que une a ambos grupos bebe de las mismas fuentes ascético-místicas y, por el

[511] Juan José Lanz, «La construcción de la voz y el sujeto ético en la trilogía social de Blas de Otero», en *Unamuno, Otero, Aresti*, Bilbao, Ayto. de Bilbao, 2003, p. 57.
[512] Sabina de la Cruz refiere «las declaraciones del poeta acerca de cientos de poemas que destruyó antes de la edición de *Ángel fieramente humano* (1950), al que considerará su primer libro» («Introducción» a Blas de Otero, *Expresión y reunión*, op. cit., p. 11); lo que da idea de la distancia que el autor sentía abrirse entre ambos núcleos poemáticos.
[513] Emilio Alarcos, *op. cit*., pp. 31 y 34, respectivamente.

contrario, nos parece que considerar al Dios del *Cántico espiritual* como una entidad «agobiante, una figura paterna que pesa, oprime y acongoja»[514], sembradora de inquietudes y de angustias, que se desnudarán en *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, sería uniformar demasiado la caracterización de la relación del poeta con Dios entre ambos grupos. Inversamente, pretendemos subrayar que el Yavé opresor de los dos últimos libros proviene del Padre bondadoso de *Cántico*, en un cambio cualitativo que conduce la palabra poética desde el intimismo fervoroso a la íntima desolación. La alteración de la cosmovisión religiosa conlleva también una variación sustancial de estilo, del primer clasicismo al realismo conversacional último. Entendemos que ocurre que lo que puede denominarse *giro oteriano* es una vuelta dada a la idea de Dios, de modo que lo que antes fuera ansia de unidad y consumación de la misma será trocado por la frustración agónica por la imposibilidad del Encuentro entre el Supremo y el hombre desterrado en el mundo. El escenario donde se plasma el cambio va a ser la noche oscura, una noche que se mantendrá constante siempre desde el primer verso de su primer libro hasta los momentos cruciales del encuentro/desencuentro con Dios en *Ángel fieramente humano*[515]. Esta cuestión confirma de nuevo la coherencia del *giro*.

Claramente se fija la raíz del motivo nocturno en *Cántico espiritual*, donde «una voz implorante, de impulso trascendente y con un anhelo místico hacia la unidad» nace de un profundo «amor divino» conjuntamente con un «rescoldo del humano amor»[516] buscando la ascensión nocturna: «Te canto a Ti, doliéndome del todo,/ subiéndome por tu noche hacia mi aurora» (BO, «Hay ángeles que vienen de repente…», *CE*, 13). La aproximación al modelo de contemplación e interpretación de la noche como lugar del

[514] Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *op. cit.*, p. 346.
[515] En el poemario siguiente, *Redoble de conciencia*, desaparece casi totalmente el motivo de la noche.
[516] Joaquín Galán, *El silencio imposible. Aproximación a la obra de Blas de Otero*, op. cit., p. 73.

Encuentro le viene a Blas de Otero de su poeta predilecto, Fray Luis de León[517]. Incluso puede decirse que aunque «Otero gustara de San Juan, se ha identificado más claramente con el anhelo de Fray Luis»[518], al que cita directamente: «*Cuando contemplo el cielo*/ se me llenan los ojos de ternura» (BO, «Dadme una noche sola…», *CE*, 27). Por lo que este voluntario deudor «de Fray Luis (su gran maestro) y de San Juan de la Cruz»[519] comenzaba su andadura literaria voluntariamente contagiado, con la vista embebida en la altura:

> Estoy llamando a Ti con este cántico
> para que tú respondas y me llores.
> Ahora dejo que el día se me pierda
> para encontrar tu Noche decisiva.
> ¡Ah, qué hermoso vaivén el de los cielos
> cuando tú los traspasas de diamantes;
> qué dichosa mi alma en suplicio,
> como un carro rodando hacia la aurora!
> (BO, «Hay ángeles que vienen de repente…», *CE*, 14)

En su universo místico la simbolización temporal se distribuye con el *día* de la vida en el mundo, la *Noche* de la unión con Dios en la muerte y la *aurora* de la resurrección en la eternidad:

> Me colgaban estrellas de los ojos
> y la noche era lenta y compasiva.
> […]
> De pronto, Tú. La noche estaba seria
> como un manto de ciegos paraísos.
> De pronto, Tú, abriendo mi costado
> con tu golpe de estrellas suspendidas.
> Y el cantar de la noche —por debajo
> del alma, más adentro de los ojos—
> fue brotando, llorando mansamente.
> […]
> Oh Dios, oh Dios, cómo nos llagas

[517] Como afirma Sabina de la Cruz en «Introducción» a Blas de Otero, *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alianza, 1981, p. 13.
[518] Itziar Zipiain y Ramón Iglesias, *Aproximación a la poesía de Blas de Otero*, Madrid, Narcea, 1983, p. 173.
[519] Gaspar Garrote, op. cit., p. 14.

en las noches de estrellas solitarias.
(BO, «Me colgaban estrellas de los ojos…», *CE*, 15)

Dadme una noche sola,
una noche de estrellas sazonada,
y romperé la ola,
y el ansia, desclavada,
bogará en esa mar iluminada.
(BO, « Dadme una noche sola…», *CE*, 27)

Un nuevo aire se abre. Y se recuesta
el alma, a la ventana de lo bello
con son de flores e intuida fiesta.

De estrella a estrella, de éter a no nada,
el alma sube, aspira, muere, en pos de aquello
donde quedar gustosa y traspasada.
(BO, «Nocturno», *CE*, 44)

Ignacio Elizalde dice que «en *Cántico espiritual*, adopta Otero una posición análoga a la del místico […] que adolece atravesando la noche oscura de la nada del mundo en espera de Dios»[520] y esta idéntica toma de posición es auténtico homenaje a la ascética y mística de la que se siente heredero. Ahora bien, Elizalde utiliza la palabra *espera*, término también del gusto de José María Valverde, cuya realización equivale a un estar abierto a la recepción de Dios en la cotidianeidad de los hechos humanos, entresacando los vestigios de espiritualidad que estos albergan. En cambio, después de su *Cántico*, Blas de Otero no pudo esperar. Desesperó y salió a buscar a su Padre, a echárselo a la cara. Es el hijo que desconoce la causa de su tremenda soledad y quiere saber si es por orfandad o por abandono. La contrapartida de haber escrito *Cántico espiritual* fue desmarcarse momentáneamente de las primeras preocupaciones sociales de su generación. No obstante, Otero recupera con creces el tiempo perdido y con *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* entra de lleno en la corriente rehumanizadora general de la época. El nuevo tratamiento de sus motivos temáticos

[520] Ignacio Elizalde, art. cit., p. 30.

solo puede explicarse si lo hacemos depender de la profunda crisis religiosa que sufrió el poeta en su juventud, al modo unamuniano, en la que sentiría el desmoronamiento de los pilares de su fe:

> Es el crujido de una fe lo que se escucha en sus versos; una fe partida y desde su perdición clamorosa aún. La sacudida espiritual que le poeta experimenta resulta pareja de la que ensombrece hoy nuestra contemporánea historia; y así, la dolorosa o rebelde imprecación en que estos poemas consisten provienen unas veces del hombre que contempla su ruina sin resignarse a ella, y otras de quien mira hacia fuera y advierte el derrumbamiento del mundo en que vive[521].

La ruptura con Dios se presenta en un discurso trasgresor, crispado y no exento de rencor, como respondiendo con los mismos términos a la caracterización viejotestamentaria del Supremo, y se consuma en el grito desgarrado al silencio universal, en el rechazo airado de la mano divina o en el reproche resentido y constante a su indiferencia. Bien es cierto que bajo todo ello palpita un hombre con ansia de eternidad, que, en el fondo, permanece a la escucha de la llamada celestial, tocado por el «pájaro divino» que alguna vez se posa en su dolorido corazón:

> Pero, mortal, el hombre nunca puede,
> nunca lograr ascender adonde el cielo
> la torre esbelta del anhelo excede.
>
> Nunca jamás, el hombre. Sobre el suelo,
> el pájaro se posa, y pasa y hiede
> la fuente del humano desconsuelo.
> (BO, «No puede», *AFH*, 48)

La frustración motiva los versos de un Otero que ha visto echado por tierra su pasado anhelo luisiano de ascensión. En la gran noche de la duda el Creador se intuye entonces como el primer motor de un universo sin sentido que trabaja para la nada y cuyo combustible es la existencia caduca de los hombres. Se diría que el tiempo le es

[521] Carlos Bousoño, «La poesía de Blas de Otero», *Ínsula*, 71, 1951, p. 3.

indispensable, y por ende, la mortal condición de sus criaturas, para echar a andar su obra cósmica. Por esto, el Demiurgo creador también es símbolo contradictorio —como en José Luis Hidalgo— de la muerte:

> [...] quemadas
> carnes, trizas del alma, tramo a tramo
> ardidas, consumidas,
> como, siendo mortales,
> arde, consume Dios y quema vidas.
> (BO, «Puertas cerradas», *AFH*, 64)

Con todo, abrumado por el dolor y la angustia de reconocerse arrojado al mundo, el individuo no ceja en su esfuerzo titánico por aproximarse a ese Dios de la indiferencia, para procurarse al menos un jirón de serenidad con que sobrellevar su vivir cotidiano en las sombras nocturnas de la existencia:

> Hay un momento, un rayo de rabia viva,
> entre abismos del ser que se desgarran,
> en que Dios se hace amor, y el cuerpo siente
> su delicada mano como un peso.
>
> Hemos sufrido ya tanto silencio,
> hemos buscado, a tientas, tanto, estamos
> tan cubiertos de horror y de vacío,
> que, entre la sombra, Su presencia quema.
> (BO, «Serena verdad», *AFH*, 85)

Apreciamos que coincide la dinámica mística entre *Cántico espiritual* y *Ángel fieramente humano*. Se comparte por un lado la ubicación de Dios «entre la sombra» que se delata en el fragmento anterior y, por otro, la ilustración del Encuentro, en el mismo poema, como un desmayo dichoso en el que alma se transforma en llama de amor viva, avivada por soplo divino en el corazón de la noche y ascendiendo con el fervor de la fe, sublimada en la celestial y apasionada musicalidad de la aliteración continuada y variada de los tres últimos versos del siguiente fragmento:

Pero de pronto, en un desmayo íntimo,
en un instante interno, eternizado,
nace el amor, irrumpe, nos levanta,
nos arroja en el cielo, como un mar.

Somos pasto de luz. Llama que va
vibrando, en el vaivén de un viento inmenso;
viento que sube, arrebatadamente,
entre frondas de amor que se desgarran.
(BO, «Serena verdad», *AFH*, 86)

Aunque el peso de la duda religiosa hace zozobrar las íntimas convicciones con una poesía que a pesar de todo tiende a lo divino, cobra «sentido el camino de búsqueda del poeta, adquiere inmediatamente dirección su navegación angustiosa por el mar de la divinidad»[522] y su nave no naufraga si aún queda un vestigio de luz que guíe su rumbo. Presenciamos entonces los momentos más dramáticos del gran problema de la fe, porque simultáneamente el sujeto lírico no puede entregarse por completo a las manos divinas y la misma experiencia mística referida en las páginas de su pasado *Cántico espiritual* lo hace reconsiderar sus momentos de incredulidad. Intenta aferrarse desesperadamente a un vestigio ardiente de la luz de Dios y redimir su paso por las sombras de la duda y la blasfemia, para llegar a la evidencia de que es infinitamente mayor el dolor de sentir muerto a Dios que sufrir la desazón de la duda, puesto que esta abriga al menos una esperanza de la Presencia. Veamos ambos momentos de referencia al pasado de incredulidad y su redención por la comunión con Dios, unidos en un lenguaje prototípicamente místico:

Llegué a odiar tu presencia. Odiemos, dije,
al Inasible. ¡Ah, sí! Pero el suplicio
se hizo mayor. Mi sed ardía sola.
Como una ola me anegaste tú.

[522] Emilio Alarcos, «Ancia», *Archivum*, Oviedo, IX, Universidad de Oviedo, 1959, p. 437.

> Y mi llama en furor. Pasto de luz,
> viento de amor que, arrebatadamente,
> arrancaba las frondas y las iba
> subiendo, sí, subiendo hasta tu cielo.
>
> Allí mecidas, en vaivén de Céfiro,
> en finísima luz y aguas de oro,
> gozan la paz, parece que te miran,
> oh serena Verdad, con mis dos ojos.
> (BO, «Serena verdad», *AFH*, 87)

El instante de plenitud e infinita serenidad que otorga la contemplación mística desborda los límites del ser. Se repiten los esquemas sanjuanistas que cultivara en su primera obra, aunque ahora Otero añade el componente de la reflexión acerca de su existencia individual. A diferencia de los autores del Siglo de Oro, al bilbaíno lo delata un propósito de integrar el plano de lo divino con el humano; es decir, de cotidianizar lo sublime de la experiencia religiosa en la circunstancialidad y la contingencia. El recorrido también es de vuelta, ya que el encuentro con Dios comienza en el dolor por el mundo o en el amor a la mujer. La máxima utopía lírica y existencial de los existenciales modernos es la conciliación de los dos planos, lo inmanente y lo trascendente, en el marco de una poesía de sencillo ropaje y profunda resonancia. En este sentido, el poeta se adelanta a los hombres e ilustra la necesidad y la posibilidad de que el individuo de la posguerra recomponga su existencia en la comunión de una íntima reconciliación de la dualidad espiritual y material que lo constituye. Esta mística cotidiana se revierte hacia el interior y allí mejor podrá implicarse en el acercamiento a la situación social del otro. La poesía de Blas de Otero no puede entenderse en su dimensión real sin tener en cuenta esta motivación. Tampoco es posible explicar el paso a lo social sin tener en cuenta que dicha evolución está marcada por el fracaso final del acercamiento a Dios y la necesidad de formular su palabra poética desde una mística humana que implica a la comunidad social de los hombres. Va desde el agónico

desamparo teológico en busca de un fin que justifique y dé cuenta y razón de la existencia espiritual, cultivando un misticismo que cambia verticalidad por horizontalidad. Esto es decir que no desaparece su motivación mística, sino que se transforma, que en su escritura para la inmensa mayoría propone una comunión del individuo con esos *otros* con los que se comparte la experiencia de la vida en comunidad y, con ello, inaugura una especie de mística pagana cuya mayor creencia es el acontecer colectivo e histórico del hombre.

En definitiva, sumido en las tinieblas de la mortalidad, aún el hombre siente su naturaleza divina: «La sombra es brava y vivo es el cuchillo./ Qué hacer, hombre de Dios, sino caerte» («Tierra», *RC*, 112). Y así, paradójicamente, el poeta que muestra su duda religiosa con más desgarro y crudeza de toda su promoción, se adjudica para sí el mismo sobrenombre —*hombre de Dios*— que toma Valverde, el más esperanzado de todos. En Otero suena a compasión por la condición humana condenada al fracaso y la caída. Para ella sólo cabe la gracia de la luz que destierre la noche del sufrimiento de todos: «Asome el sol. Desnazca sobre el mundo/ la noche» (BO, «Aren en paz», *RC*, 150).

Desde luego para la poesía de la existencialidad la noche es el ámbito y el dominio donde se oculta Dios. En su marco se va a dar una mística que se define como *natural* —apegada a las fluctuaciones del ánimo del poeta—, *panteísta* —en el que el yo queda diluido en la naturaleza y en el tiempo— y *laica* —que admite la duda, el escepticismo, la contradicción y que no pierde de vista el mundo contingente—. Es una mística de concreta orientación contemporánea, consecuencia de la actualización principalmente del legado sanjuanista, teresiano y luisiano. El esquema nocturno de la

fervorosa huida *rectilínea* por las tres vías de la mística tradicional no resulta válido para los desarraigados. La dinámica que manifiestan es agónica, de *vaivenes* entre la duda y la fe. En la búsqueda está comprometida, por un lado, la propia existencia del Todopoderoso —que en los santos se daba por irrefutable—, y, por el otro, además se compromete a la Humanidad entera, tendiéndose así a una mistificación de lo humano a través de la experiencia religiosa individual e íntima del poeta. Este aparece como un romántico insomne adelantado de los hombres en la noche de Dios sobre el mundo, una noche que será eminentemente purgativa, que alberga en su seno la lucha agónica cristiana, a veces camino luminoso en donde se consuma la Unión, a veces espeso muro infranqueable de sombra tras el que el Omnipotente se emboza. Sea como fuere, el gran logro de la promoción existencial fue contextualizar y actualizar el motivo nocturno, dotarle de un sentido moderno reutilizando fielmente códigos, imágenes, símbolos y lenguaje de la mística tradicional.

Se reconoce que es preferible amar a Dios en lo oscuro, nocturnamente: Gaos, en su fusionada vehemencia unamuniana y serenidad luisiana; Bousoño, que considera el ocultamiento imprescindible para ese amor; Nora en su platonismo y Valverde en la reversión del temor en entrega y confianza en que detrás de la noche espere el Padre ansiado. Hidalgo sabe que para llegar a Él debe atravesar la noche de la muerte, aunque teme que con su muerte también Dios mismo se acabe, como un sueño del hombre.

Para Crémer, Nora y Hierro la noche es eminentemente urbana y el poeta es el insomne urbanita afín al sujeto lírico que retratara Dámaso Alonso en su «Insomnio». De la misma manera el motivo enlaza soterradamente con el mito de la platónica caverna en cuya salida se encuentra la luz divina de la Belleza. En ella se consuma abiertamente para Bousoño, Crémer, Gaos, y el primer Otero, la unión mística; se

entrevé o espera a partir de la muerte para Nora, Valverde, Hidalgo y Hierro; o la da por imposible el segundo Otero.

5.4. La mujer

Una veta fundamental que cultivan los escritores desarraigados es la poesía amorosa que tiene como referente un prototipo genuinamente romántico de mujer. Un estudio que fuera paralelo al nuestro —que analizara el tema del amor— tendría que partir de la evidencia de que es la mujer el eje motivador principal de todo el discurso amoroso que, ciertamente, en el caso de los existenciales no fue escaso. Dicho de otro modo, junto con otros de los llamados universales del sentimiento como el tiempo, la muerte, la lucha por la vida o Dios, el amor ocupa un puesto preferente en la poesía de la existencia y, dentro de él, el motivo de la mujer desempeña el papel protagonista.

Ahora bien, desde su origen propiamente romántico, el motivo amoroso femenino incurre en cierto modo en el ámbito religioso que acompañó a la estética de la primera mitad del XIX. Cabe decir, pues, que desde la vocación neorromántica de los jóvenes poetas de los cuarenta el amor humano llega a ser tenido como una auténtica experiencia religiosa, o, mejor dicho, la máxima experiencia religiosa que ofrece la vida cotidiana, llegando incluso a plantearse la unión de los amantes como un trasunto de la plenitud mística. En términos absolutos, la poesía amorosa de la promoción poética existencial de posguerra es reconocible por su connivencia con el sentimiento religioso de la vida, así que entre ambos temas existe una serie de afinidades tan evidentes que es plausible hablar del motivo amoroso de la mujer como parte integrante del sentido religioso del mundo. La conjunción entre el amor humano y la búsqueda religiosa es posible cuando una forma de entender ese mundo pone el acento en la circunstancialidad de la existencia y cuando se reconoce que las experiencias amatoria y religiosa forman parte de un núcleo vivencial común, con una misma naturaleza de búsqueda de la plenitud del ser. La parecida orientación de ambas experiencias facilita que una y otra se interfieran de tal manera que en ocasiones la sublimación del amor

provoque en la conciencia del individuo un sentimiento de plenitud religiosa. Nuestro comentario crítico se encaminará entonces hacia ese valor religioso del motivo de la mujer, sin profundizar en su función en el tema general del amor. Solamente vamos a tratar dentro de los límites del motivo amoroso existencial aquellos momentos que impliquen un contenido religioso evidente.

La recurrencia al motivo en cuestión desde la cosmovisión existencial cristiana va a tener dos factores desencadenantes que se revelan una y otra vez a lo largo de los poemas. El primero atañe a la concepción de la compañera amante como tabla de salvación en el naufragio de la angustia por la nada, gracias a que la experiencia sublimadora del amor compartido remite en el *querer creer* de los poetas a una plenitud momentánea que es sentida como correlación del Encuentro místico. El segundo, específicamente literario, tiene que ver con el seguimiento de la huella becqueriana y, sobre todo, con el aprendizaje de su actualización moderna a partir del panteísmo cuasimístico del amor en la poesía de Vicente Aleixandre. Precisamente es *Sombra del paraíso* exponente ulterior de fundamentación de la trascendencia del ser humano en la fusión de sus constituyentes religioso y amoroso[523]. Desde la angustia contemporánea, si el hombre es un *hijo de la ira* —de la del Todopoderoso y de la suya misma y —, también es verdad que Aleixandre, entre las sombras de su siglo, evoca su primigenia inocencia ahistórica, su olvidado origen divino en una dimensión universal en que Dios es amor; amor que funda la elementalidad soterrada de los seres que aún somos.

También es cierto que la idealización de la amada fue rasgo compartido con el grupo de Rosales, Vivanco, Panero, Ridruejo y Bleiberg, si bien la fisonomía literaria de la mujer cantada se materializaba, a juicio de Paloma Lapuerta en «poemas que carecen

[523] La sublimación elemental de los amantes responde a un «misticismo panteísta» (Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977, p. 77), porque «el amor es poderoso como la creación primera, bello y tierno como la infancia. El amor es el centro de la visión del poeta» (Dámaso Alonso, «La poesía de Vicente Aleixandre», en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 293).

de expresión vital, pues la nostalgia amorosa que invoca a una amada más que sentimiento era sentimentalismo»[524]. En el fondo, las diferencias del objeto amoroso entre desarraigo y garcilasismo son correlativas a las de la *esencia versus existencia*. Al idealismo esencialista y a la forma clásica le es propia una amada que sublima las aspiraciones de perfección y plenitud del poeta: es una amada necesitada *estéticamente*. En cambio, la angustia existencial y su aspiración realista reclama una compañera en el destierro y el desarraigo que dé sentido a la experiencia vital del poeta en el mundo y trascendencia y plenitud espiritual: es una amada necesitada *existencial* y *religiosamente*. Todos los hombres de la promoción desarraigada van a tener como objeto poético-religioso amatorio esa mujer; pero es de justicia decir que en ningún lugar tuvo encarnación más perfecta que en la voz y en el sujeto poético femenino de la *Eva* que asume Carmen Conde en su *Mujer sin Edén*, de 1947.

Por otra parte, hemos dado cuenta de que la promoción actualizó la tradición ascético-mística a la luz en los parámetros de su contexto coetáneo. Pues bien, en ese proceso se recupera la amada romántica divinizada para apuntalar el inestable edificio de la fe, ya que sintieron, como Dámaso Alonso, que: «el amor humano, es, en nuestra vida mortal, lo que más se aproxima a la infinitud; es decir, lo que más se puede parecer a amor divino»[525].

La idealización de la mujer se manifiesta en Vicente Gaos desde el momento mismo en que a ella se la ubica en la cima de la inefabilidad lírica, y al cantor en el lugar simbólico del valle de la desesperación: «no es en tu cima en donde canto,/ sino en el valle en que me desespero/ […]/ pues tú eres tú, yo sólo mi poesía» (VG, «Tú eres tú», *AN*, 78). El símbolo que remite a esta saliniana amada es una pura luz mística: «Oh,

[524] Paloma Lapuerta Amigo, *La obra poética de Félix Grande*, Madrid, Verbum, 1994, p. 32.
[525] Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 355.

luz divina de no sé qué mundos» (VG, «Tus quince años», *AN*, 94), que sobrepasa hiperbólicamente la luz material del plano mundano: «No hay caudal de luz en lo creado,/ para decirte lo que yo me digo/ de ti, cuando en ti pienso» (VG, «No encuentro la precisa luz», *AN*, 91). Tras este juego amoroso de pronombres que recuerda a Pedro Salinas, Gaos, en la misma composición, pide ayuda al Hacedor para que lo dote de su «genesíaco verso apasionado» para así poder cantar la inefabilidad de la plenitud de la mujer. Desde un posicionamiento genuinamente romántico, establece una dialéctica de la adoración cercana al misticismo donde ella se revela como la luz del ascenso al amor. El itinerario ascensional atañe a sentimiento y razón, y, como la paradoja unamuniana de sentir el pensamiento y pensar el sentimiento, concluye en paralelismo: «Mi corazón te piensa, luminoso./ Mi pensamiento te ama, apasionado» (VG, «Amor total», *AN*, 79); en un poema que culmina con una sucesión de símbolos sanjuanistas y teresianos: «Música fiel, arrebatada estrella,/ ciega flecha que ignora qué es desvío,/ cuando tal alto amor el mundo sella». En otra composición lo hace con símbolos luisianos: «En donde la pasión encadenada/ y la serenidad del sabio vuelo/[...] / crean esta inmortal noche estrellada» (VG, «Los dos», *AN*, 76).

Queda claro que si comparten el mismo registro, la relación amorosa en Gaos tiende a desarrollarse en el mismo ámbito nocturno del diálogo con Dios: «si en ti no pienso yo no sé quererte./ Te pensaré en la noche concedida» (VG, «Tú, pensamiento mío», *AN*, 80). Este neorromanticismo existencial hace confluir los motivos de la noche y la mujer adoptando además la imaginería de la *flecha*, la *luz*, la *llama* y el *arrebato*, en profusión de enumeraciones antitéticas: «El día que te vi, celeste forma/ veloz, fue para mí, amada mía,/arrebato de amor, flechera norma» (VG, «Aquel día», *AN*, 85), la sangre que «ardió en tan alta llama, mundo ciego,/ flecha de amor y cielo apasionado» (VG, «Deseo de la muerte», *AN*, 89),

> Mi luz te piensa a ti, luz de mi vida,
> pasión mía, luz mía, fuego mío
> llama mía inmortal, noche encendida,
> […]
> arrebatada flecha, alba elegida**,**
> (VG, «Te quiero y te lo digo», *AN*, 87).

Ciertamente, la reiteración del deseo por la amada está enmarcada por la noche vital que sume al poeta: «Mi vida solitaria, encadenada», hasta que llega el instante de la revelación del conocimiento: «Ahora mi sangre canta libertada,/ iluminada, luz que surgiste/ aquella tarde» (VG, «Visión del amor», *AN*, 86). La vida se autentifica plena, es esa «Vida verdadera/ […]/ es imperecedera primavera»; y no se detiene la voz en su llamada cuasirreligiosa de liberación y redención: «Acude con tu vida a libertarme./ A encadenarme, a desencadenarme» (VG, «Tus quince años», *AN*, 94). La antitética *libertad encarcelada* del amor, que también cantara Quevedo, se experimenta también como un paradójico *ascenso a lo profundo*: «Asciendo así del tormentoso anhelo/ a una paz de reposos entregados/ […]/ Luego me elevaré hasta ti, oh profunda./ Luego serás mi primavera humana» (VG, «Pleamar del amor», *AN*, 88).

Verdaderamente *Arcángel de mi noche* es el libro de la promoción en donde se da con más armonía, intensidad y plenitud la integración del amor humano con lo religioso. Se entremezclan de tal manera que la experiencia amatoria implica la existencia del Creador y, a su vez, el discurso religioso se acerca al diálogo íntimo entre los amantes. La *con-fusión* gaosiana cristaliza en una paradoja permanente entre amor y religión, pero también entre tradición y modernidad, tal como aprecia José Paulino Ayuso:

> *Arcángel de mi noche* […] podría considerarse una de las obras esenciales del periodo [de la poesía de posguerra], tanto por la unidad del libro, temática, de tono y formal, como por la integración de las tradiciones anteriores en él, desde el clasicismo del

> maestro Fray Luis al romanticismo nocturno y metafísico, por la adecuada exposición y afirmación vital del amor, que trasciende al modo existencialista y por la lucha de la expresión poética, de nuevo entre la aspiración y claridad, el silencio y la palabra, la pregunta y la revelación[526].

De ello es responsable un sujeto poético en su doble condición de hombre amante, que anhela compartir el gozo vital con la mujer, y de hombre pensante, que busca desvelar el misterio de la existencia en las claves de la fe. Las dos inquietudes convergen en un itinerario unificado, pese a que el fruto del amor humano dista mucho de los logros del amor divino. En el primero, el poeta sí encuentra la total plenitud vital, en apasionados sonetos que refieren la claridad y el calor de la mujer al más puro estilo de expresividad romántica: «Tú eres mi luz, mi vida y mi camino./ […]/ Vivir es entregarse apasionado/ a esa noche, es arder en ese fuego» (VG, «Estrella mía», *AN*, 90). Es el amor sin más límite que la muerte, cuya posesión se transmite a la palabra: «embriagarse en la luz y estar ciego,/ iluminado, ciego, alucinado», en un juego de adjetivos antitéticos que toman los motivos de la ceguera y la luz para fundirlos en el instante del gozo justificador de la existencia toda, hasta el punto de que, tras el amor, «Nada me importaría la muerte luego» (VG, «Estrella mía», *AN*, 90).

También como en el viejo Romanticismo, el amor linda con la muerte y, en el caso del poeta de *Arcángel de mi noche*, la asociación implica la recurrencia evidente al arrebato sanjuanista, por un lado:

> Cielo de las estrellas, mano suave,
> contacto tuyo, noche que juntaste
> y que exaltaste […]
> […]
> Esta pasión sólo en la muerte cabe.
> (VG, «Deseo de la muerte», *AN*, 89)

[526] José Paulino Ayuso, «La poesía de posguerra. Cinco primeros libros», *Cuadernos del Lazarillo*, 21, 2001, p. 30.

Y, por el otro, al tópico quevedesco del amor más allá de la muerte. Es decir, que una vez muerto «Volveré a amarte como en este suelo./ Únicamente así lo prometido/ podrá llamarse con justicia cielo» (VG, «Vals apasionado», *AN*, 115); por lo que suplicará: «Déjame que la ame, que la ame./ Descúbreme, por fin, tu omnipotencia» (VG, «Las moradas», *AN*, 117). Y el poder de Dios quedará ya cifrado en posibilitar el amor humano en el Más Allá. Así, como Quevedo, se sufre porque «el transitorio éxtasis amoroso agudiza la sensación de caducidad»[527] y se necesita creer en su perduración ultraterrena.

En la divinización de los amantes que Gaos describe en su «Noche del amor» (*AN*, 92) la mujer es referida como «noche entregada» y la voz poética hace suyo un lenguaje ya totalmente místico: «me elevaré hasta ti que desconoces/ la flecha que en lo oscuro está clavada». Entonces los cuerpos se conjuntan, se mueven, se armonizan «guiados del amor, como esos astros» y adquieren la categoría misma de materia oscura sideral. La bellísima paradoja religioso-amorosa de la existencia se simboliza en el verso: «Celestes nuestros cuerpos aunque oscuros». Aquí el cuerpo es celestial en su origen, aunque también un astro opaco por su condición material. La idea va a ser una constante en la escritura del poeta que resurgirá explícitamente en *Luz desde el sueño*: «No es carne o luz mi entraña ciega y viva/ pero los cuerpos en la luz se entrelazan» (VG, «Raíz del hombre», *LS*, 219). De resultas, la unión de los amantes en la noche serena ha abierto una senda mística que hace a la voz de Gaos trasunto del sentir luisiano[528].

La instantánea y fugaz plenitud del amor le suscita el deseo de eternizarla más allá de la muerte y ahí, en el punto de la hora fatal, entra de nuevo en juego el

[527] Emilia N. Kelley, *La poesía metafísica de Quevedo*, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 81.
[528] No oculta Gaos su admiración por el Maestro León. De los años de la Guerra Civil datan poemas en homenaje suyo como «Soneto a Fray Luis de León que, desde la altura, me dicta los nombres de Cristo» o «La perfecta cocinera».

Omnipotente, por eso no es de extrañar que en los momentos de desengaño, sumido en el silencio divino, vuelva a la amada como segura y única fuente de estabilidad. Para entonces el camino de la existencia está sembrado de los obstáculos de la paradoja, tal como indica Dámaso Alonso: «El amor humano le lleva a ver la potencia de Dios con giros sumamente contrarios, en ocasiones terriblemente negativos […] existen —oh, gran sorpresa—, versos de una terrible ausencia de la creencia en Dios; está presente el amor humano, pero no la divinidad»[529]. Luego, ante el vacío de Dios, Gaos se va a aferrar a la mujer:

Vivir es vivir en ti, viva pasión,
[…]
Si tú eres la verdad, si tú la vida,
morir será morir, pero prefiero
tan breve posesión de la verdad

a otra existencia luego concedida.
Vivir será morir, pero te quiero.
Sólo tú, sólo tú mi eternidad.
(VG, «Sólo tú», *AN*, 112)

En tus labios resumo yo mi vida
y renuncio a más cielo que tu frente.
Por este solo instante vehemente
abdico de otra vida prometida.

En alas de esta hora conseguida
—tú mi inmortalidad, tú solamente—,
me elevo hasta tu luz resplandeciente
de esta noche entregada y encendida.
(VG, «Sobre la tierra», *AN*, 114)

amarte, ser eterno fugazmente.
[…]
Renuncio a la otra vida prometida
por este solo instante vehemente.
[…]
Elévame un instante de este suelo

[529] Dámaso Alonso, «La poesía de Vicente Gaos en la presentación de su obra poética completa», art. cit., p. 673.

y anégame en la noche más oscura.
(VG, «No quiero ser eterno», *AN*, 116)

Con claridad, las paradojas del fragmento de «Sólo tú» entre las acciones de vivir y morir hacen referencia intertextual al anhelo místico teresiano de *vivir sin vivir en mí*. Realmente el posicionamiento exaltado se radicaliza hasta la renuncia a la promesa del Paraíso. La plenitud del instante amoroso presente equivale a la eternidad. Su vitalismo existencial eleva la experiencia amatoria a rango divino. El instante del amor concede la plenitud negada por el Creador en la circunstancialidad terrena y a ella se agarra fervientemente el sujeto poético. En este libro primerizo se erige una teoría romántica y vitalista de la eternidad en que el amor y la fe se funden en una oscura noche mística y un discurso armoniosamente concatenado:

Vida es vivir en ti. Sin ti la vida
es muerte, es una eterna noche oscura.
Vivir es entregarse a tu hermosura
en la noche exaltada y encendida.

En la noche, en la noche conseguida
en que me enciendo de pasión tan pura.
Ese momento solo me asegura
la eternidad, la vida prometida.

No prometida, concedida. El mundo
es la certeza del amor, la suave
seguridad de que a tu lado me hundo

o en que me exalto, arrebatada ave.
Tú eres mi eternidad, mi alto y profundo
cielo, pues sólo en ti mi vida cabe.
(VG, «Mi eternidad», *AN*, 113)

Es más, el amor puede incluso superar al mismo Todopoderoso: «Luz más alta que Dios, luz en la cima,/ […]/ que los ojos de Dios mismo lastima» (VG, «Gloria del amor», *AN*, 118). La hiperbolización de la luminosidad, que deslumbra a Dios mismo,

se completa con el reclamo del lugar céntrico del amor en la esencia divina. Por ello, de nuevo en intertextualidad con *Las moradas* de Santa Teresa[530], reclama Gaos para el amor, en un desgarrado y continuado apóstrofe lírico, aquella estancia en donde el Padre mismo se halla aposentado:

> Dame un solo fulgor de su mirada.
> Déjame que la ame, que la ame.
> Descúbreme, por fin, tu omnipotencia.
> Oh primera y libérrima morada.
> (VG, «Las moradas», *AN*, 117)

A todas luces, la poesía religiosa de Vicente Gaos retoma la noche oscura y serena de la tradición ascético-mística y reinterpreta la arquitectura espiritual de la casa sosegada de San Juan de la Cruz y la morada teresiana, en particular cuando trata el instante de la plenitud del amor. La constitución de esa lírica que establece una vía iluminativa ascensionista del amor humano a lo divino en la noche oscura del alma no

[530] «Estando hoy suplicando a nuestro Señor hablase por mí —porque yo no atinava a cosa que decir ni cómo comenzar a cumplir esta obediencia— se me ofreció lo que ahora diré para comenzar con algún fundamento, que es considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante u muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, ansí como en el cielo hay muchas moradas […]. Pues tornando a nuestro hermoso y deleitoso castillo, hemos de ver cómo podremos entrar en él [...]. Mas havéis de entender que va mucho de estar a estar; que hay muchas almas que se están en la ronda del castillo —que es adonde están los que le guardan— y que no se les da nada de entrar dentro ni saben qué hay en aquel tan precioso lugar ni quién está dentro ni aun qué piezas tiene [...]. Porque a cuanto yo puedo entender, la puerta para entrar en este castillo es la oración y consideración; no digo más mental que vocal, que como sea oración ha de ser con consideración […]. Hay que escribir como se ora, como se conversa consigo mismo, sólo así llegaremos a nuestra propia consideración como seres de luz arrojadas a las tinieblas del vivir […]. Antes que pase adelante os quiero decir que consideréis qué será ver este castillo tan resplandeciente y hermoso, esta perla oriental, este árbol de vida que está plantado en las mesmas aguas vivas de la vida, que es Dios, cuando cai en un pecado mortal no hay tinieblas más tenebrosas ni cosa tan oscura y negra, que no lo esté mucho más. No queráis más saber de que, con estarse el mesmo Sol que le dava tanto resplandor y hermosura todavía en el centro de su alma, es como si allí no estuviese para participar de Él, con ser tan capaz para gozar de Su Majestad como el cristal para resplandecer en él el sol […]. Es de considerar aquí que la fuente y aquél sol resplandeciente que está en el centro del alma, no pierde su resplandor y hermosura que siempre está dentro de ella y cosa no puede quitar su hermosura. Mas si sobre un cristal que está a el sol se pusiese un paño muy negro, claro está que, aunque el sol dé en él, no hará su claridad operación en el cristal [...]. Pues tornemos ahora a nuestro castillo de muchas moradas. No havéis de entender estas moradas una en pos de otra como cosa in hilada sino poned los ojos en el centro, que es la pieza u palacio a donde está el rey, y considerad como un palmito, que para llegar a lo que es de comer tiene muchas coberturas, que todo lo sabroso cercan» (Santa Teresa de Jesús, *Moradas del castillo interior*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, pp. 365-369).

huye de la realidad cotidiana; el espíritu nunca se libera de la condena a la cadena perpetua del dolor y la mortalidad que todos los hombres comparten:

> Latiré aquí, sombrío origen tuyo,
> pasión mortal y soterrado anhelo.
> Te sostendré hacia el cielo del que huyo,
> raíz sin luz y noche sin consuelo.
> (VG, «La rosa», *AN*, 123)

La exposición del planteamiento existencial cristiano de *Arcángel de mi noche* enlaza con su segundo libro, *Sobre la tierra*. En él se dice que el cuerpo es materia oscura de deseo, simbólico astro que resplandece en la noche alegórica del amor: «Astros los dos clamamos en lo oscuro,/ nocturna, amantemente iluminados» (VG, «Astros», *ST*, 137); abundando, por otro lado, en la concepción luisiana del universo. El amor mueve los engranajes de la divina maquinaria y ofrece un punto de estabilidad momentánea al vértigo del hombre angustiado: «No en la tierra, en el cielo encadenados./ —El mundo rueda fiel, gira seguro—./ Tú y yo por nuestra propia luz cegados» (VG, «Astros», *ST*, 137). La belleza de la amada, reflejo de la armonía universal, ilumina la vivencia del amante: «mortalmente entregado a tu hermosura,/ la vida no será una noche oscura» (VG, «Vivir», *ST*, 139). La figuración de los enamorados encadenados en el cielo y cegados por la luz apunta al mito de la caverna, poniéndose de manifiesto ciertas concomitancias platónicas entre lo amoroso y lo religioso.

Por otra parte, como hemos apuntado anteriormente, el sentimiento del amor linda, románticamente, con el arcano de la muerte: «Amor, amor, vertiginosa ciencia./ Amor, profunda comunión de muerte» (VG, «En sombra», *ST*, 140). Así, en el momento de la duda religiosa máxima, el poeta se vuelve hacia la mujer, a la que quiere aferrarse desesperadamente en su reiteración posesiva: «Sálvame tú, mi amor

apasionado,/ mi única estrella, mi razón de vida». El amor constituye la única certeza luminosa en medio de las tinieblas del Ser Supremo: «Dame tu luz de amor más encendida./ Existe al menos tú, si Dios no existe» (VG, «Adolescencia», *ST*, 146). Estamos entonces ante las palabras más graves y dramáticas del poeta amante; las que superponen a la mujer en el hueco en que Dios no se manifiesta. Ella transmuta su rostro y su significación. Creador y mujer se identifican: «rostro de Dios, luz de la amada» (VG, «Desvelo», *ST*, 156), «por tanta luz, yo, ciego,/ soñando en Dios, soñando en ti, soñando/ lo mucho que te quiero» (VG, «Amor», *ST*, 162).

El poema que da título al libro insiste en la aniquilación de la angustia y la tristeza de la mano de la mujer: «no es triste el mundo si se ama» (VG, «Sobre la tierra», *ST*, 176), y además en la conexión directa de ese amor con el Omnipotente, por encima del mundo de las cosas. La experiencia amorosa humana remite de inmediato a Él y basta por sí sola para justificar la existencia entera:

> […] Yo te amo.
> Soy eterno. La belleza mágica
> del mundo no me habla de Dios,
> pero tú, pero el amor sí me hablan
> de Dios. Hoy mi corazón
> es inmortal. Alguien me llama
>
> a una vida que no conozco,
> a un mundo nuevo. En tu mirada
> hay un cielo de ignorada hondura,
> y con ese cielo me basta.
> (VG, «Sobre la tierra», *ST*, 176).

El hombre es un ser dividido entre materia y alma, entre mundo y Dios, y el autor de *Sobre la tierra* espera en el amor a la mujer la reconciliación de la antagonía teológica. Lo trasmite en un juego de los sentidos; el tacto y el silencio del amor son

más válidos para alabar a Dios que una lengua poética que no alcanzará nunca la inefabilidad de su esencia:

> Pongo mis manos en tu cuerpo
> hecho para la muda noche del tacto.
> Porque mi lengua alaba al Espíritu.
> Pero las formas son inefables, mortales.
> (VG, «Las formas y el silencio», *ST*, 184).

En verdad el amor llena las tinieblas del solitario. Es un acontecimiento de hermosura «para el sombrío ser meditabundo/ que daba ya su adiós a la alegría» (VG, «Llegada de la luz», *ST*, 221). Su luz lo despierta en mitad del sueño: «Se ha encendido de nuevo la hermosura del universo» y la amada revela la hermosura de lo creado: «Sí, tú eres la belleza eterna. Nada/ tan bello como tú, mi flor segura» (VG, «Amor», *ST*, 222). La belleza no de la mujer que se ama, sino del *ser* amante, enlaza platónicamente con la Eternidad. El amor justifica la existencia del mundo, por lo cual, en definitiva le reconoce Vicente Gaos: «Te debo las promesas de la vida».

El doble valor del amor —a Dios y a la mujer— emerge también en la escritura religiosa de un José María Valverde que sabía «que debía *esperar* —sin exigir *esperanza* palpable—, aceptando en la realidad de la vida, como muda revelación divina; en las cosas, en los demás —y, más de cerca, en el amor y la compañía de una mujer»[531]. El poeta habla de su libro *La espera*, que supera la angustiada voz de aquel adolescente temeroso de la ratificación de su orfandad cósmica de *Hombre de Dios*. Confirmando su temprana madurez, en esta segunda obra canta a la compañera y amada; a la que se aguarda: «Yo te espero mi amor, para el silencio./ ¿Para qué cantar más cuando ya seas cierta?» («JMV, «El silencio», *LE*, 162). El verso se gesta en la

[531] José María Valverde, «Introducción de *Antología de sus versos*», art. cit., p. 73.

angustia de la contingencia tras la que se esconde el Todopoderoso, de modo que el amor a lo largo de la vida conduce a la tranquila espera de la trascendencia final:

> Cansado estoy del canto. Tú has de ser la paz última,
> el blanco umbral de Dios…
> […]
> Confundidas las almas
> en las anchas llanuras del silencio, en su noche
> sin borde, esperaremos…
> (JMV, «El silencio», *LE*, 162)

Ya el esperar solitario se ha transformado en una espera conjunta por la gracia del amor. Se desvanece el miedo a la muerte, y ella, la mujer, se hace segura puerta franca hacia lo divino, luego «para Valverde la esposa, la única, es el templo de Dios»[532]. Por otro lado, el compás de espera se describe en términos de inocencia machadiana, investido de infancia y adolescencia: «¡Qué bien cabes, pequeña, dentro del corazón!» (JMV, «Primer poema de amor», *LE*, 177), pero también con la tremenda fuerza añadida de la reflexión existencial que tiende lazos intertextuales con el símbolo manriqueño del río:

> yo acabo de encontrar algo que nada puede
> quitarme; el amor éste que te tengo y que irá,
> hecho huella en el alma, hasta el mar de lo eterno,
> como río que llega al país del dolor.
> (JMV, «Primer poema de amor», *LE*, 178)

Precisamente la frecuente referencia a la infancia de José María Valverde une un libro *del yo* como *Hombre de Dios* con una obra *del tú* que es *La espera*. El desenlace del proceso evolutivo es la solidaridad del amor encerrada en la inocencia y pureza de la niñez frente a la prometida fatalidad y el problema de la muerte, que resuelve Dios:

[532] María Isabel Paraíso, art. cit., p. 398.

> Pero ahora que yo te quiero
> reúne con las mías tus estampas;
> como niños con sus sellos del mundo,
> […]
> y de esta poquedad llevemos
> un día a Dios nuestras manos colmadas.
> (JMV, «Oda al corazón de la amada», *LE*, 186)

La vida con amor es un sublime juego de niños que evoca la procedencia edénica de los hombres. El vitalismo existencial de Valverde erige la experiencia amorosa en sentido vital, en espera de una muerte tras la que el poeta aguarda confiado el Encuentro con el Hacedor. Por eso, pierde dramatismo una pregunta tan terrible como inocente que le hace a la mujer, como una invitación a la vida: «¿jugamos al amor/ mientras llega la muerte?» (JMV, «Los juegos», *LE*, 183).

El motivo de la mujer también aparece muy pronto en la poesía de Rafael Morales[533], relacionado sobre todo con la reflexión acerca de la caducidad y sentido final de la vida. Al nacimiento y muerte le dedica sendos poemas que tienen en común además la presencia de la imagen del árbol. En el meollo de lo humano germina el hijo del amor que *arbóreamente* crece: «Rama del beso tú, que, leve y pura,/ tienes raíz en la pasión amante» (RM, «A un niño recién nacido», *CYT*, 54). Sin embargo, la muerte amenaza con pudrir un corazón metafóricamente representado como la fruta del árbol de vital:

> Mi corazón enamorado, un día
> se ha de secar como una fruta vieja […]
> Tierra han de ser mi amor y mi ternura,

[533] «Mi segundo libro, *El corazón y la tierra*, al contrario que el primero, es de contenido muy diverso, aunque con predominio del tema amoroso» (Rafael Morales, *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB *Santa María*, Universidad Autónoma, 1982, p. 16).

mi amante corazón […]
[…]
¡Qué terrible es pensarse, si se ama,
vecino eterno de la eterna piedra!
(RM, «Tierra he de ser», *CYT*, 55)

Resuenan ecos románticos y barrocos detrás de una actitud que poco se parece a la de Valverde, en particular con respecto a las expectativas ante la muerte. La presencia divina corroboraba en este una *espera esperanzada*, mientras que Morales manifiesta una retórica duda quevedesca: «¿Para qué tanto fuego y tanta loca/ plenitud de color y lozanía […]?/ […]/ Para quién esa llama, esa porfía […]? (RM, «A unos labios sin amor», *CYT*, 56). Con todo, la poesía de Morales, ahora sí al igual que la de Valverde u Otero, concibe el amor y la mujer como antídotos de la angustia metafísica de ser existente que camina hacia la aniquilación de la nada. Desde luego, «el amor a la mujer es instinto, ansia de poblar la metafísica soledad del hombre. Esta soledad, como tierra indiferente es sinónima de la nada […]. Un *ansia* colma al hombre […]. Amor es negación de la nada, y un amor furioso. Esta concepción acerca a Morales a un poeta existencial como Blas de Otero o Blas de Otero a Él»[534]. Ulteriormente, esta pasión, que hace del amor una totalización cósmica, le debe mucho a Vicente Aleixandre[535]. Para el autor de *El corazón y la tierra* el drama amoroso consiste en estar condenados a ser dos cuerpos con vocación de uno. Por esta causa desea sentir a la mujer «con plenitud frutal de mediodía» (RM, «Pena», *CYT*, 61), con un ansia de trascendida *unidad en ella* —que diría Aleixandre— que entronca con el anhelo unitivo por Dios. Así el motivo amoroso

[534] Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 206. Ciertamente, el poemario de Morales *El corazón y la tierra* —de 1946— precede cronológicamente a *Ángel fieramente humano* del bilbaíno —de 1950—. Matizaríamos nosotros que el paralelismo de ambos se concreta mejor en la visión de lo que el crítico denomina *negación de la nada* que en un *amor furioso* que distingue más a Otero que a Morales.
[535] La asociación del amor y la muerte acerca la poesía de Morales a Aleixandre, tal como apunta Jaime Olmedo Ramos: «Sincero afecto y admiración correspondida unieron para siempre a Rafael Morales y a Vicente Aleixandre, cuyo poemario *La destrucción o el amor* (1932-33) fue libro de cabecera de aquella primera promoción de posguerra» («Presencias literarias en Rafael Morales», en AA. VV., *Rafael Morales. Homenaje*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, p. 52).

deriva en camino religioso, en un ascenso hacia el amor de una auténtica experiencia mística:

> Eres como la luz, muchacha mía,
> […]
> Ay, terca luz, abrásame en tu cielo,
> donde la maravilla me convoca
> al gozo fugitivo de tu vuelo.
>
> No me dejes caer como a la roca,
> dame mi vida en él, que sólo anhelo
> hallar a Dios en tu abrasada boca.
> (RM, «Deseo», *CYT*¸ 62)

La imaginería y el lenguaje utilizados se corresponden plenamente con la mística tradicional; si bien quien sostiene la experiencia religiosa es una mujer que lo eleva del grave mundo de la piedra a la esfera de lo celestial. Esta mística del amor va a llegar a cotas de máxima intensidad en «Ocaso», poema en donde conviven la inefabilidad y el misterio de la amante, la descripción paso a paso de una ascensión que implica a toda la naturaleza y una totalización cósmica final:

> Un no sé qué secreto, sordo, ciego,
> me colmaba de amor; yo ensimismado,
> estaba fijo en ti, no comprendiendo
> el profundo misterio de tus labios.
> […]
> y vi el pasaje convertirse en ala
> y arder mi frente contra el cielo alto.
> ¡Ay, locura de amor!, ya todo estaba
> en vuelo y en caricia transformado…
> Todo era bello, venturoso, abierto…
> y el aire ya tornóse casi humano.
> (RM, «Ocaso», *CYT*¸ 63)

Los guiños intertextuales son más que evidentes: la aspiración de ese «no sé qué» inefable del instante extático y de «en vuelo y en caricia transformado» remiten

directamente a Juan de Yepes. De una forma u otra, el instante del éxtasis amoroso a través de la naturaleza señala un romanticismo de clara estirpe aleixandriana[536], aunque con una impronta personalísima que subraya Luis Jiménez Martos: «Rafael hizo de *El corazón y la tierra* un envite por el hombre y su envoltura cósmica, una cuña romántica, aunque sin gargarismos decimonónicos. Rehumanizar era el propósito, distinguiéndose así de los neorrenacentistas epigonales y, también, de quienes barruntaban irse por la calle del realismo prosista y politizante»[537]. El mundo se ofrece en el amor como «un fruto inmenso,/ cálido, abierto, mudo y entregado» (RM, «Primavera», *CYT*, 64) —emparentado metafóricamente con el motivo del árbol—, la carne se deslíe cósmicamente en la naturaleza, la sangre se convierte en río y el corazón palpita en el espacio:

> Me fundí con el aire, con las cosas,
> sentí el fondo del mundo entre los labios
> y palpité, en la noche inmensa, grande,
> como un tremendo arcángel derramado.
> (RM, «Primavera», *CYT*, 64)

El misticismo panteísta que se irradia desde el motivo femenino, que en el fragmento anterior se entremezcla con el de la noche y el del ángel, tiene de fondo precisamente la solitaria y silenciosa noche oscura: «Llena mi soledad, mi noche oscura/ y el cósmico silencio de este cielo/ que amenaza mortal desde la altura» (RM, «Instinto», *CYT*, 65). En los tres versos, Morales amalgama con el de la oscura noche los motivos de la universal soledad humana y del silencio de un Dios acechante y vengativo. El elemento que los concierta es el amor concebido como el principal

[536] No olvidemos la importancia de la obra *Sombra del paraíso* para la promoción existencial. De ella dirá Dámaso Alonso que aparece el amor «poderoso como la creación primera, bello y tierno como la infancia. El amor es el centro de la visión del poeta» («La poesía de Vicente Aleixandre», en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 293).
[537] Luis Jiménez Martos, «Rafael Morales en plano general», en AA. VV., *Homenaje a Rafael Morales*, Madrid, Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón, 1993, p. 45.

instinto de supervivencia terrenal y espiritual. El poeta de Talavera de la Reina entiende que amar por naturaleza niega la idea del hombre fatalmente abandonado a su suerte y que su religiosa misión es la de sembrar amor en la prisión del mundo —confluyen aquí el motivo femenino con el de la cárcel, que será comentado más adelante—:

> He de sembrar tu tierra, amada mía,
> de esta semilla amante, huracanada,
> que me duele en el alma, aprisionada
> por esta piel, o cárcel, o agonía.
> (RM, «Instinto», *CYT*, 65)

Así pues, el hombre sin amor es un ser existencialmente invertebrado, sin causa ni finalidad auténtica, un sujeto en el vacío. Gracias al amor, ese «barro sin nombre», «corazón de la nada y de la ausencia», «pobre fantasma ciego entre la niebla» (RM, «A ella, desde lejos», *CYT*, 75), tiene la posibilidad de realizarse en el encuentro universal de los cuerpos y las almas. El amor, sentido cósmicamente como fuerza elemental: «Es el amor, amantes, es el amor quien canta/ en la noche caliente, por el vasto infinito» (RM, «Los amantes», *CYT*, 85), acusa el aprendizaje de la contemplación de Vicente Aleixandre, en su *Historia del corazón*, *La destrucción o el amor* e incluso *Sombra del paraíso*, de esos «los ciegos amantes,/ tan abrasados, sordos, puros y enloquecidos», convertidos en «poderosos dioses,/ en dioses torturados y locos, brillantísimos». Parece que todo el extenso poema al que pertenecen estos versos son resonancia existencial de la escritura amorosa aleixandriana

> En la noche vastísima y profunda se oye
> un cántico creciente, angustiado, encendido,
> abisal melodía de las sangres amantes,
> poderosas, brutales, celestes, sin camino.
> (RM, «Los amantes», *CYT*, 85)

La enumeración adjetival asindética intensifica la convergencia del motivo de la mujer y el de la noche compartiendo un mismo valor religioso. El amor entre hombre y mujer encuentra ideal la atmósfera que rodea al alma en su amor a Dios. En la noche oscura de ambos amores, los amantes locos, ciegos y puros ascienden como ángeles: «Qué bellas son sus alas, su corazón, sus sueños,/ la irradiación celeste y clara de su instinto» (RM, «Los amantes», *CYT*, 86), y destierran en su huida la negrura de la nada.

Ahora bien, la vorágine lírica de Morales que rechaza quietismos contemplativos y evoluciona hacia un pragmatismo cristiano evangélico concede a su religiosidad la impronta singular de una experiencia de la fe al modo de un «humilde franciscanismo»[538], caracterizado por la misericordia hacia el marginado y por una compasión social hacia la clase desfavorecida. Como aprecia Claudio Rodríguez, «el latido religioso de la vida, tan claro en la entidad de estos poemas, lleva consigo la afirmación de la vida humana, de la misericordia ante el precario o injusto, o alegre vivir, con intento de salvación, casi, diríamos, de prevención. Y, a la vez, la conciencia del fracaso de cada experiencia, la presencia de la iniquidad, de la mentira»[539]. Si el poeta de *El Corazón y la tierra*, anduvo buscando a Dios en su peripecia personal con la mujer, a partir de aquí lo va a hacer a través de los seres marginados que le rodean. Tal es el itinerario que inicia en *Los desterrados,* que en 1947 adelanta la poesía social, confirmada más tarde en su *Canción sobre el asfalto*, de 1954.

Desde luego, la misericordia del poeta no es caridad exterior, ya que su discurso se apega cual narrador omnisciente a la tragedia íntima del personaje del desterrado, que lo es sobre todo por estar repudiado conjuntamente por el amor humano y el divino. La máxima condena a ello la arrastran «Los leprosos»:

[538] Florencio Martínez Ruiz, «La poesía desolada de Rafael Morales», *Punta Europa*, 94, 1964, p. 37.
[539] Claudio Rodríguez, «Prólogo» a Rafael Morales, *Obra poética*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 13-14.

> Tu carne enamorada se consume,
> se te pudre tremenda e implacable
> y has de dejar que el alma se te pudra,
> sin que comprenda tu tragedia nadie.
>
> ¡Ay, muérete de amor, leproso, hermano!
> ¡Ay, muérete de soledad, de amante!
> Sólo tendrás sobre tu cuerpo seco
> la caricia purísima del aire.
> (RM, «Los leprosos», *LD*, 96)

También están «Las amantes viejas», que evocan a aquellas «Les petites vieilles» de *Les fleurs du mal* de Baudelaire. Es este un lamento por la decadencia corporal y los estragos que el tiempo infiere al objeto amoroso. Quedan patentes en las exclamaciones retóricas y en las terribles interrogaciones tópicas del *ubi sunt?* que, por otra parte, apuntan a las *Coplas* manriqueñas, cuando trasmiten el pesar por la pérdida de la juventud, los tocados, los vestidos, los olores y el lujo de tantas damas que la vejez y la muerte se habían llevado. Describiendo sus labios, la palabra terrible de Morales, de nuevo poseída por la gravedad metafísica quevedesca, declara: «Entró en ellos la noche despiadada/ y todo lo dejó desierto y ciego/ todo destierro y sombra de la nada» (RM, «Las amantes viejas», *LD*, 103).

Además, el escritor de *Poemas del toro* dedica una composición al destierro de «Los no amados», doblemente excluidos por la «soledad del cuerpo» y la «soledad del alma». Son seres que sienten el «vacío en los ojos» de no hallar correspondencia gozosa ni en los hombres ni en Dios: «buscan manos, amorosas caricias/ de algún cielo distante», y mendigan el amor de las manos divinas. A su vez, sus manos se manifiestan arbóreamente como esas «ramas ciegas, que buscan a través de la noche/ la luz rosada y grande». Vemos de nuevo cómo en la madeja del poema se entretejen en armonía varios motivos: el de la soledad, el de la noche, el de la ceguera, el de la mano de Dios y el del árbol, para acabar con la evidencia de la ausencia del Creador: «Alto vuelo de angustia,

alta torre de sangre/ levantan estos hombros hacia un cielo impasible/ donde no habita nadie» (RM, «Los no amados», *LD*, 101). Las dos metáforas paralelas que califican el ánimo atormentado del ser humano y su hechura carnal respectivamente se alzan al silencio divino con el tesón vitalista de un cristiano existencialismo agónico cuyo mayor valor está en el canto redentor de los marginados espiritual y materialmente[540].

La valoración general de la obra completa de Eugenio de Nora que hace Emilio Miró concluye en que el leonés «levantó su grito, su clamor de libertad, mientras rechaza desolación y muerte […]. Esta poética existencial se debate entre la soledad, la desesperanza, la angustia y, por otro lado, el fuego de la sangre, del amor, de la vida»[541]. En la dicotomía asoma una mujer románticamente idealizada, es más que una experiencia real un *amor prometido* que titula su ópera prima:

> ¡Oh amor prometido
> que nunca he de ver;
> si eres como un sueño,
> bella debes ser!
> (EN, «La canción sin destino», *AP*, 69)

La invisible, intangible e incorpórea amada becqueriana se confunde con la naturaleza: «Y a decir voy tu nombre de rocío,/ a iluminar esa alba circunscrita» (EN, «Soneto», *AP*, 81), «Luz densa al tacto, y clara/[…]/ Alba entre todas, única» («Nuca donde amanece», *AP*, 83). De modo que el amor se espiritualiza y atañe a las almas: «El amor puebla a veces/ la soledad del hombre/ de ángeles nunca vistos,/ para que el alma adore» (EN, «Canción de la nieve morena», *AP*, 82), en un proceso de sublimación religiosa que se efectúa, como cabe esperar, en el ámbito del silencio y la noche oscura.

[540] También Victoriano Crémer dedica un poema a una desterrada del amor: «Muchacha fea ante el espejo» (*LH*, 146).
[541] Emilio Miró, «Eugenio de Nora y sus *Poesías reunidas*», *Ínsula*, 350, p.6.

El sujeto poético sale en silencio y a oscuras a buscar el amor de la mujer y en él encuentra a Dios:

> ¡Noche y silencio, amor, cantan tu altura!
> Noche era en mí cuando salí a buscarte,
> y en silencio y en noche habré de amarte
> ¡intacto amor, callada fuerza oscura!
>
> Sí; ciego en tu fulgor, que me visita
> tan sólo a mí, tendré la voz primera
> de tu silencio: ¡hiere, quema, grita,
>
> oh, azucena furiosa y prisionera!:
> La Creación perfecta así limita,
> y cual tú, amor sin verbo o luz, Dios era.
> (EN, «Eventail», *AP*, 84)

Es evidente que la secuenciación de la búsqueda coincide con el itinerario sanjuanista, si bien, como hemos dicho, Nora se dirige a la amada —«azucena mística»— cuyo amor hace patente a Dios. La acogida crítica del libro señaló su inconfundible «raíz romántica, el libro se halla empedrado de *románticos temas* […] la desesperanza, la angustia y el misterio, el anhelo, la patria»[542] y una nueva valoración tres décadas después confirmaba su «efusión de amor limpio a Dios, a España, a lo íntimo»[543]. En el intervalo, la escritura de Nora se había ido debatiendo entre el ardor de la pasión amatoria y la desesperanza metafísica. En medio estaba el camino de la mujer que justifica la existencia cotidiana del poeta: «¡[…] Por ti/ lloverá y hará sol siempre: Por ti/ llueve el agua en mi canción alegre,/ y alegre sin fin!» (EN, «Cómo eres tú», *AP*, 86). Sin ella, cuya presencia se asocia a lo floral y primaveral, el amante queda sumido en el dominio de lo desértico: «el recuerdo del amor, aquí,/ arde como el sol de los páramos./ ¡Oh tierra de aridez, oh aire/ sin mariposas vegetales!» (EN, «Si ahora», *AP*,

[542] Eugenio Frutos, «El primer libro de Eugenio de Nora», *La Voz de Castilla*, 20 de enero de 1945, p. 4.
[543] Bernd Dietz, «Eugenio de Nora: *Poesía (1939-1964)*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312, 1976, p. 724.

87), «Si ni tu voz está en los surtidores,/ ni tu figura en el rosal del viento,/ ¿qué primavera mirará con flores/ esta tristeza?» (EN, «Ausente», *AP*, 88). Estamos ante un autor que cultiva el tópico de la mujer idealizada que incita la inspiración y concede sentido a su vida. En el origen de esa idealización está el carácter «celeste» que logra diluir momentáneamente la angustia, pues con los cuerpos las almas alcanzan una fusión en fugaz plenitud:

> Hoy sé, sabía entonces
> que el hombre vive solo.
> Un acorde soñado,
> celeste, acaso, une,
> labio a labio los cuerpos
> y una tregua en la angustia
> solitaria, las almas.
> El amor arde entonces.
> Pero aunque eterno, eterno
> nuestra raíz lo ansíe,
> su brillo es de relámpago;
> deja heridas y huye.
> Amargo es conocerlo.
> (EN, «Palanquinos», *AP*, 123)

Pesa el desengaño en los versos, que con la excelsitud del amor tienen que cantar lo breve de la plenitud del instante amoroso y el registro amargo que deja precisamente por ello. Este romanticismo del autor de *Cantos al destino* fue señalado por Muñoz Cortés: «Si decir romanticismo es mentar una posición contra el mundo, la aceptación de la soledad, el dolor, el anhelo de un orden y el canto del desorden, podemos afirmar las calidades románticas de la poesía de Eugenio de Nora»[544]. Pero a la apreciación habría que añadir que la idealización de la amada y la fusión de cuerpos y almas próxima al instante místico acentúan aún más su platónica actualización neorromántica:

> ¡[…] y anhelé, sobre todas las cosas,

[544] Manuel Muñoz Cortés, «*Cantos al destino*», *Arriba*, 27 de diciembre de 1945, p. 5.

conocer la verdad de mi alma!
[…]
¡Llorando, soñando por ver
a través de tu forma mi alma!
(EN, «Elegía de la belleza exterior», *CD*, 139-140)

No en vano, a la exaltación de un amor investido de ropajes religiosos —que remite al bíblico *Cantar de los cantares* o al *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz— dedica Nora todo un poemario escrito entre el 48 y el 51, aunque publicado en 1953[545]:

> […] que da sentido total a la exaltación desde la experiencia del amor […]. El poeta […] llega mucho más lejos en la contemplación y el gozo del amor: la historia amorosa transcurre desde el anhelo y la búsqueda de la amada, que evolucionan a lo largo de una comunicación confidencial con la naturaleza, hasta el encuentro y el gozo con ella en el cobijo de esa misma naturaleza […]. [El libro es] fruto de la ausencia circunstancial de la amada […], ausencia que provoca la ansiedad de la búsqueda, como en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, y que desaparece en cuanto se produce el encuentro y se alcanza la plenitud […][546].

En él responde la fe en el amor y el destino al dolor de ser vivo y consciente. Su vitalismo humanista toma el camino de la exaltación lírica: «Y ahora quiero cantaros, rescatar a alegría/ que ilumina y sostiene la esperanza dorada» (EN, *S*, «III», 208), «Más fuerte que el destino/ es el amor; más honda/ que el terror, la esperanza» (EN, *S*, «V», 210),

Ilusión: la guirnalda ceñida
que encadena al amor
[…]
(La ilusión gira el iris del mundo,
fuego alterno, corola divina…)
(EN, *S*, «VI», 211)

[545] La fecha de redacción está confirmada por José Luis Cano, en «*Siempre* de Eugenio de Nora», *Ínsula*, 88, 1953, p. 6; y más recientemente en Eugenio de Nora, *Días y sueños. Obra poética reunida (1939-1992)*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 203.
[546] Santos Alonso, «Introducción» a *ibid.*, pp. 35-38.

Toda esa ilusión, esperanza y alegría que encierra su corazón bajo la desolación gris de los días se ofrece a Dios —comparado otra vez con un niño que juega con los hombres— para que autentifique su cualidad pura de amor:

> Y aún más. Ahora,
> ahora que estamos solos,
> Tú, como un niño
> con un juguete tuyo, ¡rómpeme,
> destrózame! Ven, mira
> qué es lo que hay dentro,
> mira.
>
> Y si mi tristeza
> (para mí) no es amor;
> si mi esperanza
> no es sólo amor;
> si mi odio mismo
> no es
> puro amor…
> ¡olvídame de Ti, quémame:
> ahora!
> (EN, «Oración por las lágrimas», *S*, 230)

Incluso el Todopoderoso justifica su existencia y labor creadora a través del amor; también en «¿Vivir; El que ama,/ ese vive. Dar todo es vivir» (EN, «El creador», *S*, 232). En efecto, ante la ansiedad, la angustia y la desesperación, Nora propone que «hay que lanzarse con alegría, y el que no la tenga que se calle, a una gran ofensiva contra todo eso. Debemos y *podemos* tener aquel viejo empuje de los poetas renacientes y de los primeros románticos»[547]. El amor redime a los individuos concediéndoles incluso el dominio del tiempo «hacia un futuro por fin *nuestro*» (EN, «Cántico final», *S*, 268). La escritura de *Siempre* muestra a una mujer cuya presencia inunda una naturaleza primaveral, que totaliza el amor en el mundo y hace trascender la experiencia amorosa a lo divino. De ahí que el momento culminante del amor adopte el lenguaje y las formas

[547] Eugenio de Nora, «Respuestas muy incompletas», en *Antología consultada de la joven poesía española*, op. cit., p.155.

del clásico Encuentro místico, con sus lugares comunes de la noche, la soledad y la luminosa plenitud:

> […] Todo, nuevo
> a tu imagen; todo sombra
> de tu paso: porque existes
> y vivo tu eterna hora.
>
> ¡Cima, plenitud: sentirte
> descanso del alma, y forma!
> ¡Quererte!: florecer astros,
> y estrellar la noche a rosas…
> (EN, «Carmen de la plenitud», *S*, 221)

> […] tú existes
> donde el silencio empieza, donde el alma…
> […]
> nos llevan a la pena más hermosa;
> donde la noche llora, constelada
> frente a sí misma, porque todo es poco,
> porque los mundos brillan en la nada,
> como nosotros…; donde la belleza
> suspende el tiempo; donde canta
> mi voz más sola; en mi reducto último,
> allí estás tú, silencio, alma.
>
> Alzas los ojos; tienes la cabeza
> de una imposible luz aureolada;
> quieres, querrías, pero no te sientes,
> porque eres sólo noche, noche clara.
>
> ¡Ah, dame ese silencio; rompe
> esta belleza que nos mata!
> Y en tu infinita noche, álcese
> un viento dulce, despertando ramas…
> (EN, «Carmen del éxtasis», *S*, 221-222)

Tras esta declaración de intenciones entona un canto con poemas titulados *Carmen* en honor a Carmen, la amada —además *carmina* en latín significa precisamente canto—. La mujer real desencadena una experiencia mística laica que acerca el léxico, las imágenes e incluso una métrica breve a los santos.

De este modo, por la descripción religiosa de la experiencia amatoria, de la comunión de los amantes que presupone la existencia de Dios se puede decir que *Siempre* es un canto espiritual, como además lo considera José Luis Cano:

> La palabra nace, iluminada, predestinada, del corazón enamorado, y toca, con su bella luz herida, todo lo que nombra: la primavera y la nieve, el valle y el río, la rosa y el agua. Todo es bello visto desde el recuerdo y la esperanza de ese amor. El libro es, pues, cántico de esperanza y cántico de gracias. En pocos poemas se canta directamente a la amada, pero la presencia de ésta, su reflejo en las cosas, late en cada poema con fresco y melodioso sonido[548].

Por su parte, también José Hierro apuesta por un optimismo ontológico, que sale forjado de la experiencia de dolor. A diferencia de Nora, la mujer de la poesía de Hierro en una compañera tangible cuya presencia transforma el mundo cotidiano en un edén que se describe con profusión de adjetivos luminosos:

> Yo diría de ti: es mi fresca
> raíz que de los sueños nace,
> la música de mis palabras,
> el hondo canto inexplicable,
> la prodigiosa primavera
> que en las hojas recientes arde,
> el corazón caliente que ama
> olvidándose, abandonándose.
> (JH, «Si soñaras siempre, si amaras», *A*, 64-65)

Hierro se muestra el más próximo a lo mejor de Pedro Salinas de *La voz a ti debida*, desde el título del poema, «Si me llamaras, sí, si me llamaras…», hasta la conexión de los amantes, que deriva en un lenguaje poético intelectualizado por momentos: «Pensaría por ti las cosas,/ dejando que me las soñases» (JH, «Si soñaras siempre, si amaras…», *A*, 64)[549], y que conduce a su vez a la necesidad de nombrar la

[548] José Luis Cano en «*Siempre* de Eugenio de Nora», art. cit., p. 6.
[549] Salinas había escrito que «otro ser, fuera de mí, muy lejos,/ me está viviendo» («Qué alegría vivir…», *La voz a ti debida*).

nueva realidad nacida del amor: «Yo daría los nombres justos/ a los sueños que deshojases». De estirpe aleixandriana va a ser su tercer libro, ya por su temática: «*Con las piedras, con el viento* se diferencia de los demás por ser el único dedicado enteramente al tema del amor»[550], como por el tratamiento secuencial cronológico de la historia amorosa, como ocurre con *Historia del corazón*. La cosmovisión genesíaca del momento del amor aparece claramente en su «2ª fábula»:

> En el principio era el amor.
> […]
> El amor y las almas, juntos,
> fueron creando el universo.
> Las almas fueron su metal.
> El amor su mágico fuego.
> (JH, «2ª fábula», *CP*, 57)

Pero ese instante edénico se prolonga y eterniza en el mismo poema al incorporar el sentido quevedesco del amor más allá de la muerte: «El alma que una vez amó,/ nunca jamás se apagaría» (JH, «2ª fábula», *CP*, 59). La comunión de espíritus se realiza porque el amor es un trayecto hacia el alma del amante: «Recorro a ciegas los caminos/ que conducían a tu alma» (JH, «Otra vez han vuelto a apagarse…», *CP*, 61). Más aún, visto desde el lado contrario, el desamor viene a contemplarse como el hecho en que alma y cuerpo rompen su equilibrio ontológico:

> Por robarte el cuerpo mintieron,
> robándote primero el alma.
> […]
> Un ensueño sin soñador
> es tener sin su cuerpo el alma.
> (JH, «Otra vez han vuelto a apagarse…», *CP*, 61-62)

[550] Susana Cavallo, *op. cit*., p. 27.

La evocación de la mujer coincide plenamente con una naturaleza primaveral paradisíaca. El mundo se fundamenta sobre una jovialidad amorosa que embarga una existencia que presupone un aplazamiento gozoso de la muerte:

> Entre sus manos es
> la rama una serpiente
> de luz, un río frágil,
> bandera transparente
> que pone en este ensueño
> su alegría evidente.
> (Por la rama comprendo
> que estamos vivos. Este
> instante no es un sueño
> que pasa y no nos mueve).
> (JH, «Corazón que te hieren…», *CP*, 64)

> Lo que no deshojamos juntos
> no podemos llamarlo nuestro.
> Cómo aceptar la luz que ignoran
> nuestros amados ojos ciegos.
> Cómo admitir que exista sombra
> total que miran sólo ellos.
> Lo que existió para uno solo
> no dejó nunca de estar muerto.
> (Lo que este muerto nos angustia
> sólo nosotros lo sabemos).
> Lugares, tiempos sin nosotros,
> esconden sombras en acecho.
> (JH, «Lo que no deshojamos juntos…», *CP*, 66)

Definitivamente, el universo amoroso de *Con las piedras, con el viento…* es heredero de un romanticismo de resabios salinianos y aleixandrianos: «Hierro penetra incidentalmente en un universo aparte (en un universo, por decirlo todo, *romántico*) y roza el misterio de los sueños cuando pregunta sobre la marcha de las almas, sobre la intensa convivencia en regiones de luminosa maravilla»[551]. En él convive el poeta con un amor elemental y edénico, que para Hierro «es suave, apacible. Destaca la ausencia de pasión y del cuerpo. La amada es un alma en comunión. [Y] el amor, salida a la

[551] Ricardo Gullón, «Confidencia al viento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 17, 1950, p. 801.

angustia existencial»[552]. Aunque carezca de cuerpo explícito, su materialidad está al alcance de la mano, por mucho que el desengaño apunte hacia la imposibilidad de lograrlo: «Si fuera verdad que dos almas/ marchan juntas, sin conocerse/ sus cuerpos» (JH, «Si fuera verdad que dos almas…», *CP*, 68), «Imposible tenerte en cuerpo y alma» (JH, «*En cuerpo y alma*. (Como si dijera…», *CP*, 79). Y es que el amor aparece como una fuerza instintiva que arrastra al individuo a reintegrarse en el otro, es el móvil fundamental de la creación lírica y la línea directriz de todos los temas como «consecuencia directa de la pérdida del paraíso»[553].

El papel que representa Dios en todo ello es su presuposición detrás de la teoría amorosa del *ayuntamiento* de las almas. Es verdad que a simple vista no encontramos ninguna mención directa al Hacedor; sin embargo, la posibilidad de comunión total de los espíritus por obra del amor no puede sino participar de una idea de Dios que posibilita la existencia por encima de la muerte y el ámbito ideal del Paraíso de aquellas. De igual forma, como ya advierte Corona Marzol, Hierro comparte el sentimiento de la pérdida del pasado edénico elemental en que cuerpo y alma constituían un único núcleo humano y una sola entidad amatoria. En esa idea se asienta también el tema principal de su obra completa: «El tiempo me parece que es el protagonista de mi poesía. El tiempo en sí, o sus efectos sobre la vida, sobre el amor, sobre el hombre»[554].

En comparación con el resto de sus compañeros de promoción, el amor a la mujer no tiene en José Luis Hidalgo una presencia tan frecuente y explícita. Es más, el propio poeta marginó para su publicación un puñado de poemas amorosos que luego Mª de Gracia Ifach recogió fuera de libro en la edición de su obra completa. En referencia a esa vertiente amatoria, Leopoldo Rodríguez Alcalde escribió que «por su sensibilidad,

[552] Jesús Lázaro, art. cit., p. 42.
[553] Gonzalo Corona Marzol, *La poesía de José Hierro*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989, p. 803.
[554] Antonio Núñez, «Encuentro con José Hierro», *Ínsula*, 240, 1966, p. 4.

por su apasionamiento, por la intensidad y pureza de su amor vivido, estaba considerablemente capacitado para pulsar esa eterna cuerda lírica»[555]. A tenor de la calidad de las composiciones descartadas —sin duda en beneficio de una unidad temática en torno a la muerte— estamos seguros de que el tiempo que no pudo vivir el malogrado artista hubiera confirmado el juicio de Rodríguez Alcalde. En todo caso, aún se percibe un componente amoroso significativo en *Los muertos*, reflejo dramático de la correspondencia truncada entre el amor humano y el divino.

La disociación se irradia desde la propia mirada suprema, completamente ciega para el amor de los hombres: «podéis amar, que su mirar terrible/ no ha de saber lo que los cuerpos quieren» (JLH, «El sueño de Dios», *LM*, 76). Negada para él la bendición de Dios, el amor se experimenta al menos como un lenitivo del dolor existencial; como un «no pensar», un «olvidar» y un «no saber» de la angustia, al menos por un día, cuando arde «una hoguera de fuego que, alegre,/ quema el mundo con un amor loco» (JLH, «Hoguera de amor», *LM*, 89). Bien sabe el montañés que el placer y el descanso son momentáneos y que, por su fugacidad, la simbólica hoguera del amor deja un resabio de amargura cenicienta y un dolor patente en la madera de la lumbre: «ardientemente/ ha tajado el amor en sus entrañas/ con un hacha sombría». Mira el poeta con desolación el distante cuerpo femenino junto a él: «En otro cuerpo/ la ceniza enrojece de mi savia», y se queda inmediatamente «A solas con la noche», como un árbol —en este punto el motivo del amor a la mujer enlaza con el del árbol, que más adelante será comentado— que barrunta su solitaria muerte, simbolizada en el latir de su corazón como un «crudo tañido de campana» (JLH, «Después del amor», *LM*, 91).

[555] Leopoldo Rodríguez Alcalde, «Introducción» a *José Luis Hidalgo*, Santander, Antología de Escritores y Artistas Montañeses, 1950, p. LIX:

No obstante, como su espíritu es «grave, pero no pesimista»[556], por encima de todo afirma la consustancialidad del amor y lo humano, hasta el extremo de creer que «el amor deja a los hombres/ cuando dejan de serlo con la muerte» (JLH, «Imposible», *LM*, 91). Así, bajo los terribles versos de *Los muertos* subyace una cosmovisión vitalista que ha solido quedar soslayada y que Sánchez Romeralo aprecia como propia de un escritor de la época que se asoma al mundo y «ve en él dolor, odio y muerte. Al replegarse en sí mismo descubre, por el contrario, que la naturaleza humana quiere felicidad, amor y eternidad»[557]. Quiere ello decir que alberga el verso del poeta de Torrelavega un sustrato filantrópico que anhela romper la incomunicación que media entre Dios y los hombres, y que se vale de una búsqueda introspectiva de los valores positivos de la existencia frente a la soledad y el silencio divinos. De hecho, según Manuel Teira, realmente:

> […] lo que le preocupa, lo que le duele son los vivos, o, mejor dicho, la vida […]. Y ¿por qué? Porque le interesa vivir. Y ése es el gran tema de su poesía, que le embarga, le conmueve, y le lleva a increpar en versos desgarrados al Señor […] porque ha roto la fina malla de la vida que tejían entre, con, nosotros; porque nos faltan [los muertos], faltándonos pedazos de nuestras vidas[558].

A nuestro parecer, esta disquisición contribuye definitivamente a la labor, tan necesaria, por otro lado, de desarticular el viejo tópico de una lectura exclusivamente funeraria y elegíaca de la obra maestra de José Luis Hidalgo.

La lírica sanjuanista del primer Blas de Otero llevaba implícita una mujer que era parte fundamental de su alegoría del equilibrio existencial. La trinidad del alma,

[556] Pedro Caba, «Hilandero de sueños y silencios», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, op. cit. p. 97.
[557] Antonio Sánchez Romeralo, «Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo», *Papeles de Sons Armadans*, art. cit., p. 59.
[558] Manuel Teira, *Idea de la vida y la muerte en la obra literaria de José Luis Hidalgo*, Torrelavega, Manuel Teira, 1967, pp. 9-15.

Dios y el cuerpo con el que se ama a la mujer fundan la armonía perfecta de la plenitud mística, que parece tomada directamente del santo carmelita.

> Esta anchura de mundo, doblegada
> a mis manos; el tierno paraíso
> de la aurora, con ángeles de albores;
> tú, mujer, que te enciendes y te apagas
> como una mariposa siempre nueva,
> demostráis, por caminos inocentes,
> la unidad de mi alma y de mi cuerpo.
> A la derecha pongo el alma, en medio
> Dios, y a la izquierda, el cuerpo en libertades:
> ¡qué purísimo peso nivelado,
> qué balanza en su fiel, ni más ni menos!
> (BO, «Esta anchura de mundo, doblegada…», *CE*, 10)

Pero esta experiencia pertenece a lo que el propio autor quiso que fuera su prehistoria poética. Tras la crisis religiosa previa a los libros de los cincuenta, el tratamiento del motivo va a dar un giro de ciento ochenta grados. La mujer entonces se valida como el itinerario real y próximo por donde intentar recuperar el contacto de la fe con la divinidad, como el medio de recomposición de la rota trinidad religiosa de la que formaba parte. A partir de entonces, como indica Dámaso Alonso, «para Blas de Otero el amor humano no es nada más que un ansia de abismarse, una imagen o sustitución de otro más alto»[559]. Se obsesiona por recobrar la antigua situación, aunque pese a sus denodados esfuerzos no lo consiga, y resolverá abandonar ese camino y redimirse poéticamente cantando para el hombre.

Esa ruta para recuperar a Dios por la senda del amor a la mujer comienza en un conjunto poemático que en *Ángel fieramente humano* integra la primera parte titulada «Desamor» y destaca por su emotividad romántica: «cuando tu cuerpo es nieve», «entre cartas y besos/ amarillos», «los rosas ilesos/ y los blancos sin roce», por su idealización

[559] Dámaso Alonso, «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 355.

platónica: «para que eterna, si antes fugitiva,/ entre mis alas, no en mis brazos, quedes» (BO, «Desamor», *AFH*, 15-16), e incluso por el juego musical de regusto modernista de «Madmoiselle Isabel». Precisamente nos resulta llamativo que la primerísima relación que se establece entre los ámbitos de la mujer y Dios sea por medio de la instrumentalización musical de su cuerpo y la subsiguiente imagen visionaria que de ello se desprende: «herida estás de Dios de parte a parte,/ y yo quiero escuchar sólo esa herida» (BO, «Música tuya», *AFH*, 19). Con estos versos, Otero enlaza con la dinámica ascensional musical de Fray Luis —en la «Oda a Francisco Salinas»—, aunque en una actualización que introduce el elemento de la mujer y del acto amatorio en el Ascenso. Por consiguiente, las músicas celestiales «sonarán en mi alma cuando vibres,/ ciega de amor, tañida entre mis brazos./ Y yo sabré la música ardorosa/ de unas alas de Dios» (BO, «Música tuya», *AFH*, 20).

Otra actualización de autor de *Ángel fieramente humano* parte de una cita de Quevedo —«Tántalo en fugitiva fuente de oro»— y da pie a un tratamiento personal del mito. En este caso, su originalidad estriba en que el cuerpo de la mujer son las aguas de la condena del héroe trágico al que se le muestran los deleites de la plenitud divina. El cuerpo femenino es fuente de llanto y soledad, y la suya «de Tántalo es la pena./ Suena la soledad de Dios. Sentimos/ la soledad de dos. Y una cadena/ que no suena, ancla en Dios almas y limos» (BO, «Cuerpo de mujer, río de oro…», *AFH*, 22). La paranomasia de las soledades «de Dios» y «de dos» ponen en pie de dramática igualdad y dependencia al *Uno* y a los *otros* amantes.

Su desesperación se incrementa primeramente con la confirmación de que el amor de la mujer posee una naturaleza divina, porque lo transporta a un éxtasis físico y espiritual: «Besas besos de Dios. A bocanadas/ bebes mi vida» (BO, «Un relámpago apenas», *AFH*, 24), y, en segundo lugar, tras el angustiado triple apóstrofe al Creador, a

medida que se hace palpable la insuficiencia de la vivencia erótico-amatoria: «Oh Dios, oh Dios, oh Dios, si para verte/ bastara un beso, un beso que se llora/ después, porque, ¡oh, por qué!, no basta eso». El poeta entra en una espiral agónica que construye sobre la base de la anáfora y la enumeración bimembre, en una apasionada persecución que remite intertextualmente a la «Elegía» a Ramón Sijé de Miguel Hernández:

> Porque quiero tu cuerpo ciegamente.
> […] tu belleza plena.
> […] Diente a diente, Señor, y vena a vena
> vas sorbiendo mi muerte […]
> […]
> Porque quiero tu cuerpo y lo persigo
> a través de tu sangre y de la nada.
> Porque busco tu noche toda entera.
>
> Porque quiero morir, vivir contigo
> esta horrible tristeza enamorada
> que abrazarás, oh Dios, cuando yo muera.
> (BO, «Ciegamente», *AFH*, 25-26)

La insistencia en la igualación entre el cuerpo femenino y la esencia divina: «Cuando te vi, oh cuerpo en flor desnudo,/ creí ya verle a Dios en carne viva» (BO, «Luego», *AFH*, 27), se combinará con la tremenda evidencia de que ese amor y ese cuerpo no lo sacian espiritualmente: «sintiendo, ¡por qué, oh Dios!, que eso no basta» (BO, «Luego», *AFH*, 28).

Un espíritu en tensión, zozobra y lucha constante se manifiesta en una voz contradictoria. Hasta el final de *Ángel fieramente humano* Otero mantiene el romántico enlace de un cuerpo de mujer asociado metafóricamente a Dios:

> Ah, ya el cuerpo, la alcoba rosa y cálida,
> cuerpo de la mujer, alma de oro,
> en evidencia pone a Dios: le veo
> encarnado, hecho dulce criatura.
> (BO, «Serena verdad», *AFH*, 86)

Es esta una secuencia mística en donde se pone en juego el mundano episodio amoroso elevándolo a una unión similar a la del alma con el Hacedor. En la serenidad de la entrega el poeta vence la ceguera congénita del hombre contemporáneo y, en nueva clarividencia, se pregunta retóricamente lo que ya sabe respondido por Él. Eso ocurre concretamente en el último poema del libro, que encabeza una reveladora cita de San Juan, «...estando ya mi casa sosegada»; es decir, en un remanso de tranquilidad de su lucha existencial que le conduce a formular preguntas retóricas contestadas en la paz de un creyente en el amor universal:

> ¿Cómo podríamos respirar y vivir,
> si el espacio no estuviese
> lleno de alegría y de amor?
> [...]
> ¿Cómo podríamos reposar y morir,
> si la muerte no fuese
> otro modo de amor y alegría?
> (BO, «El ser», *AFH*, 93)

Con todo, como poeta desarraigado continúa debatiéndose en agónica lucha, y lejos de confiarse en esta serenidad lograda al final de *Ángel fieramente humano*, el inmediato *Redoble de conciencia* reabre la herida y el debate sobre la existencia del Creador. El sujeto ha recaído en la *enfermedad mortal* de la desesperación —como la denomina Kierkegaard— al reconocer finalmente que no es suficiente el breve plazo de la vida y del amor de los hombres para alcanzar al Ser Supremo. La dura revelación comienza en la insistencia del lugar común del hombre que se siente hijo de Dios y que precisa buscarlo por la senda del amor a la mujer. El poema «Cuerpo tuyo» habla así de un ser femenino como «Alba de Dios» (BO, *RC*, 127). Por otro lado, en «Sombras le avisaron», el cuerpo deseado se contempla durante el amor como «fronda de Dios y sima mía». Sin embargo, ese amor es cruelmente doloroso, pues aunque en él se

entrevea, el Creador huye: «Cada beso que doy, como un zarpazo/ en el vacío, es carne olfateada/ de Dios, hambre de Dios, sed abrazada» (BO, «Sombras le avisaron», *RC*, 129), y hacer el amor es naufragar en el mar de la nada, hasta el punto de que en un soneto de título lopesco la maternidad se contempla como una trágica creación para la muerte:

> Se te quiebran los ojos y la vida.
> Lloras sangre de Dios por una herida
> que hace nacer, para el amor, la muerte.
>
> Y es inútil soñar que nos unimos.
> Es locura creer que pueda verte,
> oh Dios, abriendo, entre la sombra, limos.
> (BO, «Sombras le avisaron», *RC*, 130)

La imagen visionaria acerca del momento del parto conjunta en los dos versos del primer terceto los temas trascendentales de Dios, la vida, el amor y la muerte. La reproducción de la carne es trasunto del Génesis; pero, paradójicamente, la vagina de la mujer parturienta cobra el valor simbólico de la mortal herida de ser humano, de la fatalidad de estar signado por el amor desde el principio de la concepción y también predestinado a la muerte. La unión de los amantes resulta entonces una falacia, porque Dios, *eterno* por definición, no respalda con su presencia ese acto humano de propagarse dolorosamente hacia la muerte. Dios es y será siempre la sed y el hambre insaciables. Y también, al mismo tiempo, el único que puede alimentar su existencia abocada a la finitud. Como consecuencia de la caracterización dramática y antitética de lo divino, la voz lírica vuelve a describir a un Yavé viejotestamentario:

> Salva, ¡oh, Yavé!, mi muerte de la muerte.
> [...]
> Te toque, oh Luz huidiza, con las manos.
> No seas como el agua y te derrames

para siempre, Agua y Sed de los humanos.
(BO, «Muerte en el mar», *RC*, 110)

Una sed y hambre metafísicos[560] le torturan y, por ello, en sus versos abundan las alusiones a la *desolación, desesperación, soledad, silencio...*, cuyos valores líricos estudió concienzudamente Emilio Alarcos, quien además explicó el móvil de lo específicamente oteriano como un denodado intento de «buscar al Inasible, luchar con él para retenerle y dar así razón a la existencia y asegurarse la única posibilidad de pervivir». Como también el Dios de los cristianos es por definición Amor Absoluto, es lógico que el poeta utilice el amor humano como camino para alcanzar esa liberación de la angustia y el final Encuentro. Sin embargo, el camino resulta infructuoso, «para ver a Dios, para encontrar un sentido a la vida, el escaso relámpago del amor humano es insuficiente»[561]. A pesar de luchar unamunianamente, Otero no solo no alcanza a Dios por intermediación de la amante; sino lo que es peor, Él se mantiene al margen de la angustia que ello le provoca acentuando aún más su soledad metafísica. Todo dice que el Padre ante el sufrimiento en vez de amor brinda vacío e indiferencia. Este trágico sentir religioso aúna, tal como sostiene Elizalde, a nuestros dos vascos existenciales: «En la poesía de Otero y Unamuno no hay vacío en el fondo —en el fondo está Dios— sino en la búsqueda»[562]. Lastimeramente lo llamaba en *Ángel fieramente humano*, y ahora, en *Redoble de conciencia*, no le queda más remedio que mostrarlo como el tremendo Saturno del mundo clásico, como el sinaítico y medieval ojo que nunca descansa: «Parece como si Dios, con los ojos abiertos,/ a los hijos del hombre los ojos les comiera./ (No le bastan —parece— los ojos de los muertos)» (BO, «Hijos de la

[560] Elementos que lo emparentan de nuevo a Miguel de Unamuno que siente que «creer en Dios es ante todo y sobre todo, he de repetirlo, sentir hambre de Dios, hambre de divinidad, sentir su ausencia y vacío, querer que Dios exista. Y es querer salvar la finalidad humana del Universo» (*Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 178).
[561] Emilio Alarcos, *La poesía de Blas de Otero*, op. cit., pp. 39 y 42, respectivamente.
[562] Ignacio Elizalde, art. cit., p. 30.

tierra», *RC*, 148). Así que, cercado por las sombras de la muerte, pretende saltar —o asaltar— en la llama de la rebelión:

> [...] La llama
> de mi cuerpo, furiosa y obstinada,
> salté, Yavé, contra tu cielo, airada
> pluma de luz […].
> (BO «Gritando no morir», *RC*, 119)

En resumen, la mujer como motivo es un nexo de unión entre lo amatorio y lo religioso. Es el centro focalizador de un amor neorromántico, asumido y reflejado como una fuerza cósmica elemental al modo aleixandriano y posibilita una trascendencia panteísta de los amantes. En virtud de ella el amor humano corre paralelo y llega a confundirse en ocasiones con el amor a Dios. Las implicaciones religiosas que de ello se derivan van a ser diversas.

Así, Vicente Gaos sublima la experiencia del amor con una mujer que vale en su fugacidad toda la eternidad. Incluso es capaz de reclamarle al Creador, como prueba de su omnipotencia, que permita la pervivencia de la relación más allá de la muerte, pues desea fervientemente la eternización de la fusión de ambos amores. Eugenio de Nora retrata platónicamente a la amada como criatura que lo lleva a la contemplación de la Belleza de lo creado. Para José Hierro es la compañera del camino del dolor redentor y de la alegría de las almas conjuntadas. Con parecido valor, la mujer de Valverde es la compañera del juego del amor y de la vida hasta la muerte y el final de la espera por Dios. Así también para Morales, para quien la mujer totalizada en la naturaleza hace habitable su soledad metafísica. Con un cariz desengañado, José Luis Hidalgo la contempla con un amor que, a pesar de todo, no basta para mitigar el dolor existencial, pues aunque dote de sentido a la vivencia, él mismo acaba con la muerte. Para Otero la experiencia amatorio-religiosa es más trágica. Será ella el clavo ardiendo al que se

aferra tras la pérdida de su fe y por ella intentará recuperar infructuosamente a Dios. Finalmente no le es dado como a la mayoría de sus compañeros la contemplación divina por virtud de la amada.

5.5. La cárcel

En términos generales, el contenido del motivo de la cárcel del mundo recrea el estado de limitación espacio-temporal que impone la condición mortal humana. De pura cepa romántica, el pensamiento existencial intenta romper esa prisión del determinismo metafísico, marcar en su fuga distancias abismales con el racionalismo objetivista y reivindicar el subjetivismo de la interpretación de los fenómenos culturales e históricos. En claves religiosas, el espíritu existencial cristiano se afana por romper la cárcel de la contingencia, terminar de liberarse de las cadenas del escepticismo en aras de la fe redentora.

Nuestra tradición tiene como exponente máximo de la construcción de la imagen de la fuga de la prisión a Fray Luis en la «cárcel baja, escura» del mundo. Con razón, señala Mª del Pilar Palomo que el sabio rector de Salamanca «ha buscado ya angustiadamente la luz, sumergida en la cárcel del cuerpo y se ha ido desnudando cotidianamente en fusión bíblica con la palabra de Job»[563]. En la misma línea, su peripecia espiritual tiene similitudes con la huida que protagoniza Juan de Yepes de su casa sosegada corporal hacia la noche oscura del alma, y también con el camino interior que emprende Santa Teresa hacia las moradas del Padre.

Desde luego hacia estas arquitecturas líricas van a volver la vista los existenciales. Pero junto con la asimilación literaria del símbolo más de uno de los poetas de los cuarenta llevan aparejada —también en común con el asceta y los místicos— el padecimiento de la cárcel real bajo las lúgubres formas de las penitenciarías infrahumanas del franquismo. Es decir, sufrieron globalmente la prisión metafísica y religiosa de la duda, la prisión del exilio interior y, en ocasiones, procesamiento y condena penal.

[563] Mª del Pilar Palomo, *La poesía de la Edad Barroca*, Madrid, SGEL, 1975, p. 14.

Por comparación con otros motivos, ciertamente no podemos hablar de un cultivo profuso del de la cárcel, aunque sí de su valor distintivo de complementariedad y enriquecimiento del motivo nocturno. En principio, la cárcel existencial debe entenderse como una orientación negativa y pesimista del arquetipo de la *casa* que, según Gilbert Durand:

> […] constituye, por tanto, entre el microcosmos del cuerpo humano y el cosmos, un microcosmos secundario, un término medio cuya configuración iconográfica es, por eso mismo, muy importante en el diagnóstico psicológico y psicosocial […]. Los poetas, los psicoanalistas, la tradición católica, así como la sabiduría de los Dogon, se muestran unánimes en reconocer en el simbolismo de la casa un doblete microcósmico del cuerpo, tanto del cuerpo material como del corpus mental[564].

En el caso de la prisión, la intimidad condenada a vivir en aislamiento, exilio interior y desarraigo está cautiva entre las cuatro paredes de la agonía cristiana existencial. Ya hemos comentado la reactualización de las moradas teresianas en relación con el motivo de la noche oscura. Pues bien, ahora, un segundo edificio lírico, la cárcel espiritual de *tipo luisiano*, va a ser rehabilitado por Vicente Gaos en una peculiar inversión de sentidos. Queremos decir que, como es sabido, el agustino sufría las ataduras del mundo vil, materializadas en la inquisitorial cárcel real al que lo condenaron la envidia y la mezquindad de sus enemigos, y allí sintió más que nunca el deseo de conocer la gran altura de Dios. Gaos comparte esa ansia de revelación, pese a que su concepción del mundo es sustancialmente diferente. El maestro León abomina de la sociedad de los hombres; Gaos da la vuelta a la interpretación y confirma su confianza en el mundo desde el momento en que lo considera un trasunto del cielo:

> Cuando contemplo el cielo, cuando veo
> que la tierra es un astro encadenado,

[564] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología textual*, op. cit., p. 231

ya no reniego de este mundo amado,
y creo en él, porque en el cielo creo.
(VG, «Cuando contemplo el cielo», *AN*, 121)

La escritura vuelve continuamente sobre los temas en un movimiento espiral; es decir, tiene el poeta un primer momento de ferviente anhelo de comunión con Dios, un segundo de frustración por el encuentro irrealizable, un tercero de reconocimiento del amor humano y mundano como vía iluminativa y trascendente y una última consecuente aceptación y reconciliación con la condición circunstancial y transitoria de los hombres. Llamamos espiral y no cíclica o pendular a esta dinámica porque el escritor vuelve a plantearse una y otra vez los mismos interrogantes que lo conducen a las mismas conclusiones, si bien enriquecidas por la profundización, la madurez y la depuración del estilo. Solo así puede explicarse la insistente recurrencia a la prisión en su segundo libro, como una retórica pregunta complementaria a los versos de *Arcángel de mi noche*: «¿desde qué almenas/ estás mirando al hombre, y lo encadenas/ a cárceles mortales?» (VG, «Luz desde el sueño», *ST*, 145),

Por eso, un cuerpo en trance,
queriendo quebrantar su cárcel de sueño,
logrando violar casi sus rejas, frenético
nos hace un instante, rozar —mortal tangencia— el Espíritu.
(VG, «En el mundo», *ST*, 194-195)

Aunque Rafael Morales apenas utiliza el motivo, sí resulta significativo que la pasión vital que caracteriza toda su obra nace y se presenta por vez primera encerrada en el cuerpo del toro:

Encerrada en la sorda calavera,
la tempestad se agita enfebrecida,
[…]

es un ansia cercada, prisionera,
por las astas buscando la salida.
(RM, «El toro», *PT*, 21)

Luego, el símbolo se traslada al hombre de alma encarcelada por la angustia existencial: «el alma, aprisionada/ por esta piel, o cárcel o agonía» (RM, «Instinto», *CYT*, 65).

En el caso de José Hierro, se toma el motivo y se conjunta en él su tema definitorio, el del tiempo, y la plenitud religiosa al cantar en la cumbre:

¡Cantarte, abrir la cárcel donde espera
tanta pasión acumulada!
[...]
Señor, Señor, Señor: todo lo mismo.
Pero ¿qué has hecho de mi tiempo?
(JH, «Cumbre», *TSN*, 102)

Precisamente llegar a Dios significa liberarse de la cárcel del tiempo que nos aprisiona en el mundo. Pero también la cárcel poética se levanta sobre el encarcelamiento político que padeció el poeta entre 1939 y 1944, que se trasluce sobre todo en *Quinta del 42*. El motivo se presenta allí para definir el significado lírico del sueño, cuando el alma huye de la carne, por obra y gracia de la música celestial de Palestrina —trasunto de la música de Salinas para Fray Luis—:

Soñar es como morir:
el alma deja la carne,
rompe las rejas, escapa,
vuela por otros parajes.
(JH, «Homenaje a Palestrina», *Q42*, 84)

En otra ocasión el cuerpo, visto como carcasa del alma, se expone con la gravedad quevedesca que insiste en el misterio de la nocturnidad: «De noche lo comprendo/ aunque no sé explicarlo» (JH, «Vieja alma», *Q42*, 116). En la contemplación del cadáver aquellos seres queridos que lo besen entonces «Besarán la cárcel/ que me tuvo encerrado» (JH, «Vieja alma», *Q42*, 116). Por otro lado, la reflexión de Hierro retoma el arquetipo de la casa, bajo la imagen del hotel y construye una alegoría que asume la naturaleza humana como unidad de alma y cuerpo, en este caso:

> Este pasillo tiene
> puertas que dan acceso
> a celdas, donde el alma
> deja cautiva el cuerpo.
> […]
> Apagada la carne
> el alma toca el cielo;
> diviniza sus ojos
> para mirarse el cuerpo.
> (JH, «Hotel», *Q42*, 142)

Por su parte, Carlos Bousoño al referirse a las aves las define en relación con la ruptura de la cárcel existencial temporal: «inteligencias lúcidas que aprendisteis la clave/ de quebrantar la cárcel secuencial que vivimos» (CB, «Oda en la que vuelan pájaros», *PM*, 134).

En el mismo sentido, la angustia de Blas de Otero se expresa también en términos de prisión: «plumas de luz al aire en desvarío,/ cárceles de mi sueño; ardiente río/ donde la angustia de ser hombre anego» (BO, «Estos sonetos», *AFH*, 73).

Aunque con una presencia menor, el motivo de la cárcel del cuerpo y del mundo se cimienta sobre los referentes místicos tradicionales de la prisión de Fray Luis, la casa sosegada de San Juan de la Cruz y las moradas de Santa Teresa. Y, como en estos casos, la cárcel existencial suele presentarse asociada a la noche y su fuga. Concretamente para Gaos representa el encadenamiento a la contingencia que pugna por liberarse hacia Dios, pero sin renegar nunca de su naturaleza terrestre. Tal circunstancia crea un conflicto espiritual que incide aún más en el carácter dialéctico de su obra. Precisamente para Otero y Morales al hombre le es preciso escapar de esa angustia que lo aprisiona, angustia que en Bousoño y Hierro se denomina tiempo.

5.6. El ángel

A la hora de tratar la presencia del motivo del ángel debemos tener en cuenta, en primer lugar, los dos contenidos religiosos secuenciados que directamente implica: la caída en el Infierno y la expulsión del Paraíso. En segundo lugar, hay que señalar que la recurrencia temática viene obligada, porque ese ángel arrojado por la puerta falsa del reino de Dios y que da con sus huesos en el mundo mortal es trasunto literario idóneo del individuo que se siente caído en la realidad grisácea y anodina de la posguerra y que expresa angustiadamente su deseo de recuperar un estado de arraigo original. Se trata, pues, del individuo en conflicto, dividido entre la naturaleza de su espíritu y su materia mortal, entre el alma y la cárcel del mundo que lo aprisiona. Por último, unos respaldos literarios como la cercana obra de Aleixandre *Sombra del paraíso* y, la de preguerra *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, contribuyen a la reactualización evocadora de la inocencia perdida del mundo[565] y da pie a que los nuevos poetas expresen un sentimiento también de nostalgia por la infancia y adolescencia abandonada bruscamente en la preguerra, máxime cuando entre ella y la sordidez de los oscuros años cuarenta mediaba una Guerra Civil que parecía haber sido desatada por la mismísima cólera divina.

Es evidente que la experiencia del desarraigo va aparejada con la sensación del destierro, desposesión y expulsión de una Edad de Plata en lo cultural y de una utopía progresista republicana en lo social y político. Por ello, el magisterio aleixandriano se interpreta en clave referencial de una poesía que añora recomponer en España una armonía mitad inocencia histórica, mitad utopía cultural. Con todo, el ejemplo no va a ser tomado al pie de la letra. A diferencia de ese Aleixandre maduro, que fusiona magistralmente un fondo romántico con un sabio control de proporciones clásicas en la

[565] En efecto «algunos de los poemas de este libro parecen un noble y encendido homenaje a la juventud del mundo. Esa patria virginal y bellísima, de la que el poeta se siente desterrado» (José Luis Cano, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 138).

escritura de su obra de 1944, los jóvenes existenciales no se sienten llamados a entonar un canto de serenidad. Reclamaban, contrariamente, un espacio propio que llenara una voz desgarrada, por lo cual, estilísticamente se sintieron más cerca de los tonos tremendistas del Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*.

Así, se puede decir que la angustia existencial histórica de la posguerra y el impulso de las obras maestras de los vates del 27 abonaron el terreno para la aparición y desarrollo del motivo poético del ángel expulsado del Paraíso de Dios. Además, la propia naturaleza híbrida de un símbolo que representa la existencia dividida entre lo divino y lo humano contribuye al empleo lírico del motivo angélico, en el sentido del esquema antropológico que expone Gilbert Durand:

> Los símbolos ascensionales nos parecen marcados por la preocupación de la reconquista de un poder perdido, de un tono degradado por la caída [...]. Puede manifestarse ésta, por otra parte, en imágenes más fulgurantes, sostenidas por los símbolos del ala y de la flecha, y la imaginación se colorea entonces de un matiz ascético que hace del esquema del vuelo rápido el prototipo de una meditación de la pureza. El ángel es el eufemismo extremo[566].

Existen, pues, dos dinámicas relacionadas con el motivo del ángel: la de la caída y la de la ascensión. Nosotros sostenemos que ambas se complementan en la construcción del motivo existencial. En nuestro análisis vamos a tomar por separado los componentes complementarios porque precisamente la dualidad se corresponde con la confrontación agónica fundamental existencial entre la fe y la duda. Vistos desde una perspectiva de conjunto, los ángeles y arcángeles de los versos de la promoción son tan diferentes como sus creadores, aunque todos ellos tiendan de una manera u otra a la ascensión y la reintegración en la luz de Dios. Partiremos de la idea de que la presencia del motivo del ángel caído propone una visión del hombre a caballo entre las esferas del

[566] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología textual*, op. cit., p. 136.

mundo real y el divino; expresión de la naturaleza dual del ser humano, que en el contexto histórico que nos ocupa se enriquece con la adición del estigma del destierro interior y del deseo de reintegración en una existencia auténtica. De tal manera, el ángel expulsado encarna a la perfección ese estado de angustia propio del que se siente condenado a sobrevivir arrojado en un medio hostil que domina el tiempo y la muerte, y que, asimismo, en su ansia de Dios, testimonia la esencia divina de la que proviene.

a. La caída

En el fondo, la expulsión del Paraíso de la promoción existencial supone una doble pérdida. Por un lado, la individual de la infancia arropada en una fe sin reservas; por el otro, y como hemos dicho, la colectiva de un contexto histórico de preguerra irrecuperable. Comentamos que se contaba con el antecedente de *Sombra del paraíso*, en cuyas páginas Vicente Aleixandre había tratado el «gran tema del paraíso, en su doble perspectiva —individual (la infancia) y universal (el alba de toda la humanidad)—, [que] es asumido desde un *ahora* marcado por la más tenebrosa desposesión»[567]. La fe rousseauniana que la alienta y el «misticismo panteísta»[568] que sustentan la obra revelan que «el tema del paraíso resulta ser una consecuencia más de la concepción central aleixandrina, que mira lo elemental como supremo modo de existencia»[569]. Para los existenciales lo elemental es la existencia, como también el alma, como también Dios. La concatenación sirve de enlace a Vicente Gaos entre su escritura y el motivo del ángel, entre su naturaleza humana apasionada y la serenidad de espíritu que ansía recuperar. El lugar que Gaos y los suyos desean recuperar coincide

[567] José Olivio Jiménez, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Júcar, 1982, p. 60.
[568] Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, op. cit., p. 77. Una mística de idéntico sesgo se ha indicado y hemos comentado en relación con la promoción existencial.
[569] *Ibid.*, p. 86.

con el Paraíso Universal humano que cantó Aleixandre, así como la identificación que el autor del 27 establece entre el poeta y el ángel:

> Vastas alas dolidas.
> Ángeles desterrados
> de su celeste origen
> en la tierra dormían
> su paraíso excelso.
> («Los poetas», *Sombra del paraíso*)

En su primer libro, *Arcángel de mi noche,* se conjugan desde el propio título dos motivos religiosos, pero también el propósito creador de equilibrar dinamismo vital y palabra serena. Sin duda, Gaos adoptó el *continente* angélico para encerrar su actitud vital íntima, tal como ha apuntado Bousoño: «el gran hallazgo de Vicente Gaos consiste precisamente en el feliz ayuntamiento intuitivo de las dos actitudes; gran parte de *Arcángel de mi noche* está escrita en el instante en que *serenidad es vehemencia*»[570]. No es de extrañar entonces que en los registros de su voz sea una excepción el himno celestial contemplativo[571], y que, por contra, predomine la efigie del arcángel de su noche existencial en una crónica poética de una infinita caída en desgracia: «En tu sima he caído de impureza./ [...]/ Si abatido Luzbel por mi torpeza/ en tu abismo, en tu noche irrespirable» (VG, «Sima y cima», *AN*, 101). La identificación con Luzbel y la asunción de la culpa de haberse apartado del Padre es total: «ardiente y ciega fue mi huida», así como la estoica aceptación del castigo: «Yo hacia mi aurora me remonto./ Ángel caído, luz, luz de mi cima./ Niéganos, pues nos hemos rebelado» (VG, «Condenados», *AN*, 120). Guzmán Álvarez resume su pecado en que se ha atrevido a «increpar a Dios, a

[570] Carlos Bousoño, «La poesía de Vicente Gaos», *Papeles de Sons Armadans*, XIX, núm. LV, 1960, p. 79.
[571] Solo se produce en la anunciación a María en «La joven madre», (*AN*, 93) o en el canto al «Ángel de seda» de «Suavidad» (*AN*, 99) que pertenece a la blanda noche de la serenidad divina.

dudar de su existencia, desprecia su creación e invoca a Luzbel»[572]: «Cosa imposible fue, rebelión mía,/ intento de negar a Dios y al mundo,/ relámpago infeliz, ángel caído» (VG, «Mi creación», *AN*, 128). La misma voz lírica se autoinculpa de vanidad y soberbia —el pecado capital que, para Zubiri, conducía al ateísmo— por osar compararse con el Ser Supremo: «Arcángel derribado [...]/ [...] el que quisiste/ ser como Dios, ser Dios, mi arcángel triste,/ sueño mío rebelde y ambicioso» (VG, «Luzbel», *AN*, 149).

A simple vista puede extrañar la actitud de rechazo del paternalismo ontológico de Dios cuando se duele precisamente de su ausencia, pero el poeta sigue la tónica general del existencialismo cristiano que desde Kierkegaard sitúa al Omnipotente en el punto de llegada de un desarrollo introspectivo y reflexivo y, por ende, de la resolución de la angustia como enfermedad mortal. El discurrir filosófico del danés actúa siempre desde la prudencia y manteniéndose al margen de un dogma asumido gratuitamente. Se propone la difícil tarea de *traicionar* al cristianismo para así defenderlo. En la obra de Vicente Gaos el ángel consuma la traición cristiana, esa rebelión antropocentrista que concede al espíritu humano la categoría de dueño de su propio destino, pese a que el precio por pagar es demasiado elevado: su dominio absoluto comprende un mundo cuyo diminuto horizonte es el desamparo y la angustia. Además, la insurrección de querer igualarse a su Hacedor paradójicamente le despoja de su rango divino tras la caída. Luzbel se nos aparece así como el poeta *maldito* que en el acto creativo se pierde por el ansia infinita e imposible de alcanzar plenitud estética, por ese «deseo/ y el insaciable amor de la hermosura» (VG, «Luzbel», *AN*, 149).

[572] Guzmán Álvarez, *op. cit*., p. 223.

La contradicción existencial «de este nobilísimo, y el más profundo, y el más humano, y el más fecundo estado de ánimo, el de la desesperación»[573], permanece para José Luis Hidalgo en el secreto ontológico. Como le ocurre a Gaos, el misterio se codifica literariamente en la confluencia del motivo de Luzbel y el de la noche oscura: «Siniestra es la raíz de Luzbel de mi carne/ y sombría la estrella de tu sabiduría» (JLH, «Yo quiero ser el árbol», *LM*, 78),

> Toda la noche, toda
> como una duda, alerta,
> pesándome en las alas
> como una sombra negra.
> (JLH, «Manos que te buscan», *LM*, 86»)

Hidalgo no encuentra explicación para ese estado de división interior que clama por el Padre y contra Él también se rebela. Según las doctrinas modernas de la existencialidad, la angustia del individuo está asociada a su naturaleza terrena de aspiración trascendental, que literariamente se corresponde con el motivo del ángel —mitad humano, mitad divino— que se debate dramáticamente entre un plano y otro.

También Rafael Morales mezcla los motivos nocturno y angélico en la representación de una mística de la naturaleza primaveral:

> Me fundí con el aire, con las cosas,
> sentí el fondo del mundo entre los labios
> y palpité, en la noche inmensa, grande,
> como un tremendo arcángel derramado.
> (RM, «Primavera», *CYT*, 64)

[573] Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 97.

Al comienzo *El corazón y la tierra* el ángel se despliega en la altura, pero de la «noche azul» sobre un mundo genesíaco cae sin explicación alguna. El manchego le canta entonces así, caído y enmarcado por un inquietante ocaso, transfigurado ya en el derrumbado cielo de la tarde:

> Sin pájaros, desierto, como un Dios olvidado,
> su torso azul, sin nubes, sereno se extendía,
> tremenda fuerza inútil, arcángel derribado
> que en la tierra silente a lo lejos se hundía.
> [...]
> ved las alas azules, intangibles, cansadas,
> de este arcángel inmenso sobre el polvo caído.
>
> ¡Ay arcángel silente que a la tierra se entrega,
> azul arcángel bello, sin fin y sin camino!
> (RM, «Cielo en la tarde», *CYT*, 87)

Abolido baudelaireanamente en el polvo mortal del mundo, el ángel, cuya característica principal tanto para Morales como para Gaos es la belleza lírica, simboliza la debacle de la fe, el silencioso ocaso de las verdades espirituales que sostienen el horizonte de expectativas existenciales religiosas de lo humano. Tras la tarde cae la noche de la muerte sobre el poeta. Se siente una criatura indefensa y ciega que deambula desnortado como los ángeles albertianos por un mundo que no es el suyo:

> Ángeles de la noche, desterrados
> del mundo de la luz y la presencia;
> ángeles solos que en el pecho sienten
> una apagada, misteriosa estrella.
> (RM, «Los ciegos», *LD*, 97)

Si hay una imagen que sintetiza la visión cristiana solidaria de Morales es la que contempla a los ciegos como auténticos ángeles caídos[574]. En ellos se concentran «amor, compasión y caridad [que] son los elementos esenciales de mi libro *Los desterrados*»[575]. El creador lleva a consecuencia literaria el espíritu caritativo que lo caracteriza y, en coherencia, despliega una escritura que fundamenta su principio de belleza en la denostada fealdad, señalando, de paso, la vía opuesta al garcilasismo oficial del momento. Con razón, José Paulino Ayuso observa que en él

> […] encontramos la expresión lírica de un ser limitado, imperfecto, mutilado, aquel que, neogarcilasianamente, se llamaría feo […]. Pero en él […], el poema descubre la belleza misma como realidad última, como identidad irrenunciable de todas las cosas […]. La verdad del ser para el poeta es su belleza. No creo que se trate de la belleza de lo feo, que me parece un contrasentido, sino de la belleza en lo feo[576].

Esta concepción de la belleza de lo feo que legó Baudelaire a la poesía moderna y recoge Rafael Morales hasta el final de su obra[577], está en la base de dos de sus libros, *Los desterrados*, de 1952, y *Canción sobre el asfalto*, de 1954. Indudablemente la literatura comparada tiene un interesante campo de estudio en las relaciones intertextuales Baudelaire-Morales, sobre todo en lo que concierne a la figura de Luzbel y su caída de la belleza sublime al fango de la mediocridad cotidiana, como le ocurre al *albatros* o al *cisne* del francés, así como el canto a la belleza de la fealdad de ciertos tipos humanos como, *sus amantes viejas* de *Las flores del Mal*, tal como hemos señalado anteriormente. Está claro que estas cuestiones sobrepasan los márgenes de

[574] «Todo confluye para que los ciegos aparezcan como ángeles caídos, como Luzbeles tenebrosos, cuya responsabilidad debe traspasarse a Dios, casi Luzbel, que creó a Adán» (Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 210).
[575] Rafael Morales, *Antología y pequeña historia de mis versos*, op. cit., p. 103.
[576] José Paulino Ayuso, «*Canción sobre el asfalto* (1945-1953)», en AA. VV., *Rafael Morales. Homenaje*, op. cit., pp. 65-66.
[577] Ilustraba el poeta la equiparación de lo bello y lo feo en el arte con el juicio de que «tan hermosa pintura es, en la obra velazqueña, la desnuda y bellísima *Venus del espejo* como el monstruoso y conmovedor *Bobo de Coria*» (Rafael Morales, «Reflexiones sobre mi poesía», en *Reflexiones sobre mi poesía*, op. cit., p. 18).Por nuestra parte queda aquí apuntada para un estudio en profundidad el comentario acerca de la intertextualidad entre *Los desterrados* y *Las flores del Mal* basada en el valor poético de la fealdad de sus personajes poéticos.

nuestro estudio, aunque no podemos evitar dejar constancia, bien someramente, que las evidentes concomitancias tienen también un punto de divergencia. El rescate de los tipos marginales de la fealdad en Baudelaire responde a una apuesta por salvar con ellos a la poesía del *spleen* del anodino y grisáceo aburguesamiento del arte, mientras que en Rafael Morales adquiere unas implicaciones de alcance social propio del contexto histórico de la posguerra española.

Volviendo al motivo angélico asociado a la figura del desterrado en las tinieblas del mundo, Morales lo eleva a emblema de la vocación literaria que mueve su escritura y que, en última instancia, contribuye al giro sustancial rehumanizador de la poesía de posguerra, tal como él mismo afirma:

> Cuando escribí los primeros versos..., allá en 1940, la poesía española más inmediatamente anterior a la mía se empezaba a apartar de los modos de anteguerra, de la gran generación de 1927 y se entregaba a un nuevo esteticismo de corte neorrenacentista, nutrido principalmente de un dulce erotismo y una deleitosa contemplación del paisaje. Pero yo quería que el sentimiento, injustamente desacreditado, sobre todo desde la segunda década del siglo, rompiese también con esta última y florida barrera que le detenía en un ameno y plácido valle, donde apenas si podía alentar mas dolorido sentir que el amoroso. [Esta] rehumanización de la lírica, pero sin menoscabo alguno para la belleza [también será nombrada como] belleza humanizada [y] neohumanismo cristiano[578].

En lo que concierne a Eugenio de Nora, el valor del motivo depende de un modelo literario rehumanizador y neorromántico, donde el ángel representa la figura del genio encarnado en Beethoven. A él le otorga el poeta categoría divina de auténtico ángel caído. En la tierra de los hombres su arte suena a acorde celestial, porque en el fondo es nostalgia, dramática nostalgia, de un genio que alude con su música a la esfera de la perfección a la que pertenece:

> La soledad es sino de los dioses.

[578] Rafael Morales, «Palabras preliminares», en *Poesías completas*, Madrid, Giner, 1967, pp. 7-21.

> Cuando un hombre, en la tierra,
> osa aceptar sus dones,
> no la serenidad feliz, divina,
> lo posee, sino el huracán trágico
> del arcángel caído, el anhelo
> del paraíso, insaciable, aquí abajo.
> (EN, «A Beethoven», *CD*, 126)

Consideramos que el neorromanticismo del autor de *Cantos al destino* se exalta en el amor juvenil y «desemboca en la afirmación de la vida, aceptando el lastre de sus servidumbres»[579]; se debate entre la pasión vital por un lado; y la angustia, la soledad, y la desesperanza, por otro. Así es coincidente con el espíritu creador y la actitud existencial del maestro alemán.

En el mismo sentido, además llama la atención la afinidad, ahora literaria, que este poema acusa con la «Oda a Francisco Salinas» de Fray Luis de León, motivada por la música. Aunque la relación intertextual merecería una extensión monográfica de mayor calado, para nosotros es suficiente mostrar que el denominador común que une sustancialmente ambas composiciones es la apreciación de la música como esencia artística celestial que inviste de lo divino a los maestros de la excelsitud. No obstante, más que la similitud, la diferencia que separa los textos nos parece aún más interesante, pues demuestra que la reinterpretación noreana añade un contenido moderno existencial propio de la promoción de posguerra. Entonces se puede decir que Beethoven cae en el mal que embarga a todo genio artístico: el ansia de belleza y eternidad —que también movían a los ángeles de Gaos y Morales[580]—. Tal genio vive atormentado por esa plenitud que lo obliga a crear para lograr la copia más cercana a la imposible idea de Belleza que lo posee. Ahora bien, si el platonismo encarnado en Francisco Salinas se cierra en la transmisión de una experiencia mística sensorial acabada y perfecta en la

[579] Guillermo Carnero, «*Obra poética reunida*. Eugenio de Nora», *El Cultural* de *El Mundo*, 30 enero - 5 febrero 2000, p. 10.
[580] A fin de cuentas, el símbolo del ángel constituye la conjunción perfecta de ambas características: belleza y eternidad.

Unión, el camino hacia la Belleza inteligible del alemán nunca podrá ser concluido porque sabe que la propia definición y esencia de la Idea así lo dictamina; esto es, el artista no puede codificar en lenguaje musical la Belleza tal como la expresa Dios en la Naturaleza y el arte humano no logra superar la Obra divina. En una concepción clásica del arte y del mundo —renacentista en el caso de Fray Luis— la Naturaleza aserenada es aprehensible por un espíritu también embargado por la serenidad. Por el contrario, para una concepción dinámica propia del Romanticismo —la de Beethoven—, la Naturaleza es una fuerza desatada en la que el *yo* —también marcado por un dinamismo radical— se implica en la contemplación de lo natural, que se subjetiviza de tal forma que se desdibujan los límites entre el hombre y el paisaje. En la frustración vital romántica Dios se oculta detrás de las fuerzas caóticas de la Naturaleza y la Historia. El genio —al que el Romanticismo asigna cualidades divinas y que porta el don de la intuición artística—, como el ángel rebelde y expulsado, fracasa constantemente en su intento de equipararse al Hacedor. En consecuencia, el genio aparece como un pequeño Dios desterrado, un ángel caído que transmite en sus broncos contrastes musicales, en la coyuntura de la antítesis del grito y el silencio, la agónica lucha entre la serenidad y la angustia:

> Pero de pronto, el hombre,
> con su tormento y su desesperanza,
> irrumpe, anega como el mar sollozante,
> y entonces contra el cielo te deshaces a gritos,
> o en el sombrío silencio te hundes aniquilado.
> (EN, «A Beethoven», *CD*, 127)

Es cierto que José Hierro no hace uso frecuente del motivo del ángel para referirse al destierro de la existencia mortal, sobre todo porque la aceptación de su destino le hace inclinarse a no aspirar a una ascensión espiritual vertical. Prefiere

siempre la horizontalidad de los hombres en camino. En cambio, tampoco deja de ser verdad que sí se vale de la imagen de angélica para condenar la vanidad y la soberbia humanas responsables de una convivencia sin vertebración solidaria. Achaca el mal a esos instintos individualistas: «Ángeles soberbios. Ángeles/ ciegos. Ángeles malditos» que se repiten en el poema «Ahora ya es tarde, quisimos...» (JH, *CP*, 75). Nos resulta desmedido pensar que «su discurso se debate entre ángeles soberbios, ciegos y malditos, y el desdoblamiento final, otra vez, como consecuencia de la soledad del hombre tras la *caída*»[581] y creemos decididamente en la preeminencia del valor moral del motivo que habla del mal, de la soberbia y de la ignorancia de la rebelión contra la ley natural de la convivencia. Lo hace en una solidaria primera persona del plural que formula una auténtica teoría existencial:

> […] Quisimos
> tocar con las pobres manos
> el prodigio.
> […] Cuando nada se desea
> todo se posee. Miro
> la llama. ¿Quién nos mandó
> tocar su fuego encendido?
> Al fuego se posee
> con los ojos […].
> [...]
> Desamparados tendemos
> puentes de espíritu a espíritu.
> […]
> Las almas se han marchitado
> sobre los cuerpos marchitos.
> […]
> Oh, cuánta desolación.
> Qué caída en el vacío.
> […]
> Y estamos solos […].
>
> (JH, «Ahora ya es tarde, quisimos...», *CP*, 75-78)

[581] Juan Andivia Gómez, *José Hierro. Entre madera y ceniza*, op. cit., p. 115.

A lo largo del extenso poema[582] se reiteran las referencias directas a los ángeles en tres ocasiones; a la antítesis ascética de la posesión en la desposesión: «Cuando nada se desea/ todo se posee» cuatro veces; y a la cerrazón del destino: «el círculo/ se ha cerrado» tres veces y : «Ya no hay caminos. Ya no hay/ caminos. Ya no hay caminos»[583] en seis ocasiones. La repetición acentúa el dramatismo y la desesperanza de una existencia colectiva sin expectativas de un futuro común en libertad. Hierro se plantea la equivocación del hombre frente a su destino: «Ahora ya es tarde: sabemos/ (No supimos lo que hacíamos)» (JH, «Ahora ya es tarde. Quisimos…», *CP*, 75) y llega a la conclusión de que el error ha consistido en no haber sabido aceptar sin más el prodigio de la vida y en haberse creado un infierno de soledad, de ambición de poder y de indiferencia comunitarias gobernado por los *ángeles* de los malos y bajos instintos.

No se hace referencia a Dios, porque precisamente Él se delata en la Creación de un primer orden edénico que ha sido contaminado por el desmedido afán humano de posesión. La crítica ontológica de Hierro engloba a la Humanidad entera. Culpa tanto a los egoístas como a los que dejan hacer. El ángel que fustiga a la pasividad de la especie no hace distingos:

> *«Y escribe el Ángel a la Iglesia de Laodicea:*
> *Yo conozco tus obras, que no eres frío ni caliente, ojalá fueras frío o caliente. Mas porque eres tibio y no frío ni caliente, el Ángel te arrojará de su boca…»*
> (JH, «De pronto cobra el mundo…», *CP*, 83)

El motivo angélico se emplea contra las dos dolencias morales y sociales del mundo occidental del materialismo a gran escala y del conformismo. La palabra

[582] Encuadrado en la cuarta parte que, a juicio de Jesús Lázaro, «es la más hondamente *existencialista* del libro» (art. cit., p. 42).
[583] Ciertamente la poesía de Hierro participa de la idea de la palabra en el tiempo de Antonio Machado, de ahí que la «*vida* es, para Hierro, equivalente a *vida-tiempo-lugar*. Pero hay más. Es posible que ya desde los primeros libros adivinemos […] que la vida es, además, *movimiento*» (Aurora de Albornoz, *José Hierro*, Madrid, Júcar, 1982, p. 31) cuya representación simbólica será el camino.

contestataria de Hierro contra la imposición de la dominación del hombre por el hombre cuenta aquí con un previo rechazo también de la idea de que el individuo sea un mero juguete de una entidad superior que convenimos en llamar Dios. Por esto, se puede decir que el núcleo más duro de su obra condena el conformismo secular de dependencia de un plano metafísico y se enfrenta directamente contra «ese determinismo supraterrenal que nos obliga a una aceptación inerme de nuestro fracaso»[584]. Luego al sacudirse el yugo determinista de las acciones humanas, que ya no tienen la necesidad imperiosa de contar con Dios, su poesía cabe definirla como de la libertad existencial, cuyo valor más alto reside en que contribuye a la madurez de la lírica de la primera posguerra para que los tonos intimistas evolucionen hacia el compromiso social.

La actitud ética y el compromiso social de José Hierro se afianzan en la idea de que es preciso asumir el error histórico de la caída, cuya causa está simbolizada precisamente en el motivo del ángel: «Vino el ángel de las sombras,/ me tentó tres veces». Pese a que el sujeto poético en un principio se mantiene firme, resistiendo la tortura de que pasara «la noche entera/ llamándome, hiriéndome» (JH, «Vino el ángel de las sombras…», *Q42*, p. 79), el oscuro enviado del mal triunfa: «venciéndome» (JH, «Vino el ángel de las sombras…», *Q42*, p. 80). Ocurre en *Quinta del 42*, libro que sufrió una interpretación parcial en su aparición de la que ha venido adoleciendo a lo largo de los años[585]. En verdad, la motivación de su escritura —el propio título así lo declara— se encuentra en la necesidad de dar salida a ese dolor generacional de aquellos que, como él:

[584] Pedro J. de la Peña, *Individuo y colectividad: el caso de José Hierro*, op. cit., p. 153.
[585] Si la obra orientaba definitivamente la poesía de Hierro hacia el compromiso social, también es cierto que «en 1953 fue víctima de una mala lectura y *Quinta del 42* fue considerado un libro representativo de lo que se entendía por entonces como poesía social, siendo otras muchas cosas» (Luis González Nieto, «*Quinta del 42*», *Peña Labra*, 43-44, 1982, p. 45).

> […] llevaban sobre sus hombros la pesadumbre de la guerra española pero en la que no representaron un papel protagonista. No sufrieron daños en su cuerpo, sino en su alma. Para un observador imparcial y objetivo, no tenían razones que justificasen su desolación, su amarga frustración. No fueron héroes; no se salvaron por la acción; no pudieron incorporar a su biografía hechos bárbaros o heroicos; no sufrieron heridas en su carne[586].

El sentimiento de pesar histórico es definitorio a la hora de observar en su conjunto una generación que ni pudo influir en los acontecimientos que desencadenaron la guerra, que apenas intervino directamente en ella, y sobre todo, y esto es lo más sangrante, ni pudo tomar las riendas de su propio destino, porque una anacrónica dictadura personalista se las había arrebatado de las manos. El resultado final de los sumandos no puede ser otro que una experiencia generacional de fracaso, frustración e impotencia que denominamos desarraigo. En términos históricos, la quinta de Hierro naufraga entre dos tiempos: un pasado insalvable —por la irreversibilidad del drama social sufrido— y un presente igual de irrecuperable por la imposibilidad de construir un destino en plural. El verso se templa en una serena rebelión contra el cierre del horizonte de expectativas del determinismo y se orienta hacia un futuro que pueda solventar el desarraigo existencial de su ser social. Su palabra se ofrece como la tabla de la salvación de la conciencia en el naufragio histórico, cuya deriva existencial pronto se va a hacer rumbo y singladura hacia la poesía social.

En el marco de esta revolución silenciosa, la *quinta* de Hierro cobra valor el motivo del ángel justiciero de la expulsión del territorio edénico de la eternidad:

> Te soñé como un ángel
> que blandiera la espada
> y tiñera de sangre
> la tierra pálida;
> […]
> Hería con mi herida,
> luchaba con mis armas,

[586] José Hierro, «Prólogo» a *Quinta del 42*, San Sebastián de los Reyes, Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, 1991, p. 11.

volaba por la vida
con mis alas cortadas.
El Vengador, el fuerte
Ángel de la venganza,
mataba con la muerte
que a mí me daban.
[...]
Oh, Vengador: negras alas,
negras músicas, enormes
horas negras... Vengador:
soledad y noche.
Sólo soledad y noche.
¿Han de alimentar el alma,
Vengador, tus roncos sones,
tus alas negras, tu paso
helado...? ¿Negros crespones
adornan la dolorida
soledad del hombre?
(JH, «Poema para una Nochebuena», *Q42*, 91-94)

La noche, la soledad, el ángel, son todos motivos que amalgamados e intensificados dramáticamente en las últimas preguntas retóricas del final del fragmento remiten al episodio del destierro del reino de Dios, paralelo a su vez con el destierro del existente humano de la circunstancia histórica. Tal circunstancialidad se experimenta como un estar enajenado de un destino cuyo límite ya no es tanto el *otro* —como piensa Sartre— sino el retrógrado aparato del régimen. De manera que el infierno no eran los otros. Para José Hierro lo eran el espacio y el tiempo histórico que debía atravesar con los suyos con la única lumbre de su palabra. Estos presupuestos ponen en evidencia aquellas elementales diferencias entre el existencialismo francés y los poetas existenciales españoles de posguerra de las que hemos hablado y son indispensables a la hora de valorar en su justa medida a los últimos. Así lo aprecia Corona Marzol, que dice sobre Hierro que junto con el del tiempo hay un «tema que define su poesía: la imposible recuperación del paraíso, y la constante repetición de la caída, producto del

deseo de elevarse sobre las limitaciones humanas, alternando, tras su fracaso, con el deseo de aceptar humildemente la realidad»[587].

Sin lugar a dudas, es Blas de Otero quien dota de rasgos más humanizados al motivo del ángel dentro de la promoción. Al contemplarlos en su *Cántico espiritual* descubre su propia procedencia divina y se propone entonces trasmutarse poéticamente en ellos e imitarlos. Pues bien, este proceso aparece invertido a partir de su libro de 1950 y al pie del sintagma tomado del verso gongorino «ángel fieramente humano» que resume su cosmovisión religiosa. Con la imagen establece la conjunción de las sustancias —sustantivos— del «ángel» y del «hombre» unidas por un modo de ser —adverbio de modo— «fieramente», a través de una forma del existente caracterizada por la desesperada lucha existencial.

Después de su *Cántico* la crisis religiosa padecida le devuelve el reflejo de sí mismo como ente caído en desgracia e imposibilitado para su recomposición y restauración espiritual y lo lleva a suscribir plenamente la imagen de Góngora: «¡Ángel con grandes alas de cadenas!»[588]. (BO, «Hombre», *AFH*, 42). Su ansia de reintegrarse a la divina esencia topan con el peso infinito del mundo que lo encadena, y como eslabones de la condena de estar vivo, se suceden la gravedad de la temporalidad, la promesa siempre presta a cumplirse de la muerte, la alienante sociedad del hombre y el definitivo sentimiento trágico de ser mortal.

Por si fuera poco, Dios no da un instante de tregua a la angustia; más bien la alimenta permaneciendo silencioso y refractario, tratando a la Humanidad como ángel expulsado, un ángel que canta fieramente porque ha sufrido lo que llama Joaquín Galán el «vaivén que iba de la perplejidad a la creencia, de la cima a la sima, y viceversa, [y

[587] Gonzalo Corona Marzol, *La poesía de José Hierro*, op. cit., p. 800.
[588] Imagen que también remite al motivo de la prisión luisiana.

que] por fin opta resueltamente por un antropocentrismo»[589] radical. Además, en su antropomorfismo se puede detectar, nuevamente, la huella de Rafael Alberti[590], cuando Otero se pregunta acerca de la naturaleza de los ángeles que lo rondan:

> ¿[...] no son ángeles ya, sino quemadas
> carnes, trizas del alma, tramo a tramo
> ardidas, consumidas,
> como, siendo mortales,
> arde, consume Dios y quema vidas?
> […]
> Un marinero en tierra.
> Un golpe no de mar, sino de guerra,
> que destierra los ángeles mejores.
> (BO, «Puertas cerradas», *AFH*, 64)

En este caso evidenciamos un doble guiño al poeta del 27; por los ángeles que luchan por su supervivencia en el páramo de un alma torturada entre la fe y el ateísmo y cuya crónica lírica se convirtió en *Sobre los ángeles*, como también por la alusión al marinero en tierra. Este personaje poético del hombre-marino varado en el destierro adulto que rememoraba el Paraíso de la infancia en el Puerto de Santa María, ahora, en plena posguerra y en la pluma de Blas de Otero equivale al desarraigado que evoca dolorido a esos «ángeles mejores» ausentes del exilio interior y exterior. El motivo le vale al bilbaíno para mostrar la entidad de su espíritu atormentado que aún no sabe

[589] Joaquín Galán, *El silencio imposible. Aproximación a la obra de Blas de Otero*, op. cit., p. 41.

[590] La presencia del surrealismo, en unos casos de procedencia albertiana, en otros, como en el primer Victoriano Crémer de filiación directa con Lorca y en otro caso, el del *sui generis* de José Luis Hidalgo —que ha merecido algún estudio en profundidad, como hemos señalado antes—, no parece ser cuestión baladí. Pese a que José Hierro opina que «el superrealismo es, para el poeta de posguerra —siempre miro el fenómeno desde el punto de vista del poeta de posguerra— algo superado. En tiempo de realismo, el superrealismo no tiene nada que hacer» (*Los poetas del 27 y mi generación*, Madrid, Federación de Asociaciones de Profesores de Español, 2003, p. 38), nosotros apuntamos someramente ciertas conexiones estilísticas que existen entre el expresionismo tremendista de posguerra y el surrealismo. Bien es cierto que se dan puntualmente y en los inicios de la promoción y que quienes realmente se hacen herederos y valederos del patrimonio surrealista de anteguerra son los postistas Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharo y Silvano Sernesi, a los que se adhirieron circunstancialmente Francisco Nieva, Ángel Crespo, Gloria Fuertes, Antonio Fernández Molina, Fernando Arrabal o Gabino Alejandro Carriedo. También lo es que los derroteros existenciales se orientaron hacia la poesía social que precisaba de un conversacionalismo antivanguardista. No obstante, un estudio estilístico en profundidad de los primeros libros de la promoción existencial, que sobrepasa los márgenes del nuestro, acusaría cierto contagio entre el surrealismo y los momentos más intensos del código tremendista.

cómo salvar a los suyos —salvación que, como hemos comprobado, también era móvil de la escritura de Hierro—. Ahora sí, literalmente como en el verso gongorino, va a ser Otero el ángel: «ese ángel fieramente humano/ corre a salvaros, y no sabe cómo» (BO, «Es a la inmensa mayoría, fronda...», *RC*, 100). Gran tragedia la suya, que quiere salvar a los demás aun cuando la fe le abandona a él mismo:

> [...] un par de alas
> abiertas en el capítulo primero de la carne.
> [...]
> cambiarme por un ángel de los de antes de la tierra,
> se me han roto los brazos de tanto darles cuerda,
> […]
> a punto de caer en la desesperación.
> (BO, «A punto de caer», *RC*, 121-122)

b. La ascensión

El primer libro de Otero hace referencia al tópico de los ángeles como mensajeros de Dios que llegan a despertar su alma del ensueño terrenal son seres que disponen el momento de la unión mística y, por ello, su valor simbólico no se aleja de la poesía religiosa tradicional: «Hay ángeles que vienen de repente/ como una mariposa entre las rocas», «De pronto, agitaré mis alas viejas/ y se harán primitivas para el salto» (BO, «Hay ángeles que vienen de repente…», *CE*, 12 y 13), «Vinieron ángeles/ a llamar a los ojos» (BO, «Me colgaban estrellas de los ojos…», *CE*, 15), «El cuerpo se moría…/ nacíanle del pecho/ alas de eternidad, sobre su techo» (BO, «De abajo nace el canto…», *CE*, 24), «y quisiera, en un vuelo,/ ya suelta el ala pura,/ batir el aire y trasponer la altura» (BO, «Dame una noche sola…», *CE*, 27),

> Haremos una imagen
> tan nueva, que los ojos se despierten,
> y los ángeles bajen,
> […]

Que ya todas las voces
me parecen oscuras, profanadas;
y sólo con tus roces,
de nuevo rescatadas,
podré batir las alas desplegadas.
(BO, «Haremos una imagen…», *CE*, 25)

Reparemos de nuevo en Vicente Gaos, que «maneja su verso como un látigo, y golpea con él al lector y lo hace pensar y siembra en él la desazón y lo conmueve»[591] con imágenes tremendas como la del ángel sepultado en las tinieblas abismales de la duda teológica. A pesar de todo, nunca deja de reconocer que: «no ignoro que me es dable/ ascender a la aurora con firmeza», y abriga la esperanza y la posibilidad de sobreponerse a la angustia con el motivo angélico: «me remonté a lo puro/ [...]/ arcángel invisible por seguro» (VG, «Sima y cima», *AN*, 101). Ha asumido como propia la caída del ángel prometeico que quisiera robar a los dioses las claves del misterio de la Creación, pero, por otro lado, este mismo ser revela el camino definitivo de la reconciliación: «Sí, tú eres el arcángel de mis días./ Con tus alas de luz ahora me guías» (VG, «Arcángel mío», *AN*, 122). La vía iluminativa que enciende el ángel proviene del amor de Dios a los hombres y se complementa con el ansia de sublimar el alma sobre las miserias del mundo: «Deja que el ángel del deseo me hable,/ y no me hables de dolor, hermano» (VG, «Armonía del mundo», *AN*, 124). Es palpable que las tensiones entre la caída y la ascensión también son el reflejo de la lucha entre una serenidad ascética luisiana y un espíritu atormentado en sentido unamuniano; en dos palabras, es esa «serenidad vehemente» a la que aludíamos arriba[592].

[591] Carlos Murciano, «*Poesías completas, II* de Vicente Gaos», *Poesía Hispánica*, 260, 1974, p. 3.
[592] La contradicción continua que genera la literatura de Gaos se corresponde en todo con el sujeto existencialista que describe Mounier: «La vida espiritual del existente es una continua tempestad de antinomias, cuyos términos tan pronto se estrellan unos contra otros como se separan hasta la ruptura; el existente tiene que mantener los contrarios unidos en él en un esfuerzo de tensión dolorosa, jamás resuelta» (*op. cit.*, p. 61).

Las aguas volverán a su cauce y el desenlace de la crisis espiritual se materializa en la esperanza en un Padre que perdona la rebelión de Luzbel. Por mucho que el escéptico declare abiertamente: «No creo», siempre el Hacedor se mantiene vigilante: «Pero velaba Dios desde la altura» (VG, «Luzbel», *AN*, 149). Arrepentido, explica la caída por causa de su desmesurado deseo de belleza. Su genio creador, henchido de soberbia, quiso equiparar su labor con la del Todopoderoso, por eso Gaos le pide en oración al ángel-guía:

> Ángel alto que aplacas con luz pura
> mi sed de ser, mi amor de la belleza,
> [...]
> Pon en mi corazón [...]
> donde hay tiniebla sólo, tu certeza
> de luz de Dios [...]
> [...]
> Acalla tú, ángel mío, este deseo
> de creación [...]
> Para que en mi silencio diga: creo.
> (VG, «Ángel», *AN*, 151)

Para no caer en la desesperación conviene al individuo llevar una existencia humilde y admitir los límites de la creación humana en relación con la Obra divina. El sujeto poético aprende que el genio creativo más que desear igualarse al Hacedor debería conducirse por su arte lírico al Encuentro y llevar consigo a aquellos otros hermanos suyos que lo contemplan.

Parecido valor le otorga Eugenio de Nora al motivo cuando describe el destierro y la tortura de la genialidad de Beethoven y cuando ilustra la experiencia cuasimística del que supera su contingencia a través de la música y se afana por una ascensión a lo celeste. La imagen que sume tal dinámica va a ser la del ángel, cuya naturaleza

intermedia de los planos terreno y divino se aproxima a la de la música[593]. En ella, el hombre se transmuta definitivamente en ángel:

> Así tiene tu música la nostalgia indeleble
> de un ángel desterrado;
> por eso nos interna, en ascensiones
> lentas, lentas y rítmicas, cuya ala es el milagro,
> a los parajes de la celeste primavera;
> por eso tanto gozo incorpóreo,
> tanta fugaz belleza,
> se eternizan y habitan el aire que sorprendes.
> (EN, «A Beethoven», *CD*, 127)

Con apenas veintidós años Carlos Bousoño escribía «un libro fervoroso, henchido de religiosidad y al mismo tiempo, de existencialismo [que] anhela un misticismo y fusión trascendentales [en donde] la huella de la Mística y de Bécquer alterna con el tono expresionista»[594]. Ese libro se titulaba *Subida al amor* y en él esos componentes místicos y románticos se aunaban en torno al motivo del ángel, aquí aludido con una sinécdoque:

> Estoy mirando allá en el horizonte
> las cumbres altas y los cielos siempres.
> De pronto, un algo, y a mi ser lo habita
> un secreto fugaz de ala celeste.
> (CB, « Estoy mirando allá en el horizonte», *SA*, 109)

Ese «algo» inconcreto y ese «secreto» inasible abren el camino de una experiencia mística que sube hacia el amor de Dios huyendo de la pesadumbre existencial de los hombres: «Hice de la angustia mi casa, y desde esa mansión cenagosa, clamé. Sin esperanza de Dios que me sustentara, el mundo se me apareció como la nada

[593] No en vano el ángel y la música están estrechamente asociados en la imaginería cristiana.
[594] Santiago Fortuño Llorens, «Poética y poesía de Carlos Bousoño», art. cit., p. 85.

siendo»[595]. Pero lo que a nosotros llama más la atención es que el asturiano, al igual que Nora, pone en relación el motivo angélico con la música. Si el leonés homenajeaba a Beethoven, Carlos Bousoño parece tomar como referentes ideales el canto que Fray Luis de León dedica al maestro Salinas y la «Rima VII» becqueriana del arpa olvidada esperando a ser tañida:

> Despojándome voy del cuerpo triste,
> del hueso triste, de la forma ciega,
> y luego un soplo llega, y de mí arranca
> toda la música arcangélica.
> (CB, «Todos los años una vez», *SA*, 110)

> Y hay algo en mí que no prohíbe el viento
> cuando una mano de los cielos sale
> invisible, y me toca el alma toda,
> que vibra en tibio son de arcángel.
> (CB, «Y hay algo en mí que no prohíbe el viento», *SA*, 111)[596]

Para Fray Luis, el alma despierta con la música y llega a la esfera más alta, en donde permanece oculto el Hacedor, «el gran Maestro,/ aquesta inmensa cítara aplicado». Salinas ejecuta la mímesis musical de Dios en el mundo, el Músico máximo que con sus acordes acompasa la marcha del Universo. Aunque mundana, sublime es la copia musical de Salinas, porque tiene su mayor virtud en transportar a las almas a aquella esfera primera. En los versos de Bousoño, la mano de Dios —motivo por sí mismo que aquí se vincula al del ángel— tañe directamente el genio que Bécquer ubica en el alma. Responde el poeta con música arcangélica que recuerda al hombre su

[595] Carlos Bousoño, «Ensayo de autocrítica», en *Antología poética (1945-1973)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1976, p. 27.

[596] La mano divina procede como la del músico Salinas en el poema del agustino: «El aire se serena/ y viste de hermosura y luz no usada,/ Salinas, cuando suena/ la música estremada/ por vuestra sabia mano gobernada./ A cuyo son divino/ el alma, que en olvido está sumida,/ torna a cobrar el tino/ y memoria perdida/ de su origen primera esclarecida./ («A Francisco Salinas», *Poesía*). Por otra parte, Bécquer describe en claves de milagro la acción poética que produce el canto en el alma del vate: «¡Ay!, pensé; ¡cuántas veces el genio/ así duerme en el fondo del alma/ y una voz como Lázaro espera/ que le diga *Levántate y anda*!» (Rima VII, *Rimas*).

pertenencia a la esfera divina, como criatura oriunda del Paraíso y desterrada en el mundo mortal[597].

Por todo lo dicho, sería conveniente matizar la aseveración de Villa-Fernández acerca de que en la poesía de Nora hay

> […] marcadas influencias de nuestros místicos, pero carece del lánguido abandono erótico-espiritual de Juan de la Cruz y Santa Teresa, así como de la pura elevación espiritual, y del aspecto crítico social que se vislumbra en Fray Luis de León. El misticismo de Bousoño más bien se acerca por su violencia y desesperante agonía a ciertos aspectos, no necesariamente místicos, de la obra poética o filosófica de Unamuno[598].

Realmente es posible constatar una manifiesta influencia mística, aunque sin experimentar el abandono extático de los santos, factor que no se suele dar plenamente al modo tradicional en ninguno de los poetas existenciales, porque la Entrega total solo puede ser consumada sin un rescoldo de duda teológica. Como hemos venido comprobando, el espíritu agónico de los autores de la promoción y su conciencia vigilante y abrumada por el perjuicio de la duda truncan ese abandono receptivo, o al menos, lo hacen extremadamente frágil y fugaz. Con todo, basta tomar el motivo angélico para acusar la presencia de Fray Luis escogido precisamente como modelo de elevación del espíritu a Dios por medio de la música. De igual forma, un cariz crítico-social, que está bastante próximo al asceta, no se irá descubriendo hasta los que escribirá a partir de los años cincuenta. Por lo demás, tal como comenta Villa-Fernández, la obra de Carlos Bousoño ciertamente tiene mucho que ver con Miguel de Unamuno en su tono y en su fondo.

[597] Víctor García de la Concha considera al respecto una tensión bipolar «entre la angustiosa situación del hombre atraído por la muerte hacia la sombra y la tierra, y la voluntad de trascendencia hacia la luz y la altura», que nosotros hacemos extensible a toda la promoción (*La poesía española de 1935 a 1975*, op. cit., p. 581).
[598] Pedro Villa-Fernández, art. cit., pp. 66-67.

Decíamos que el ángel caído de la poesía de José Hierro se interpone entre hombre y Dios y porta en sus alas el lastre de los pecados civiles y religiosos de la sociedad occidental. Así que la única manera de elevarse sobre la miseria moral cotidiana es superando a ese arcángel del odio, la venganza, el rencor y la soberbia:

> Apagada la carne.
> Herido el ángel negro.
> [...]
> Apagada la carne
> el alma toca el cielo.
> (JH, «Hotel», *Q42*, 142)

Por su parte, Victoriano Crémer adopta la máscara poética del sujeto deshabitado por la fe, cuyo cuerpo sin alma deambula por el mundo. Su andar solitario y *desangelado* por las calles evoca en el lector otra vez al Rafael Alberti del poema «El cuerpo deshabitado». Crémer toma la casa-cuerpo vacía albertiana[599], aunque revierte su significado al llenarla de los ángeles de la paz y la serenidad de la fe en soledad. Tanto Alberti como el fundador de *Espadaña* recurren a un símbolo común en la poesía religiosa de los siglos XVI y XVII[600]. La distinta resolución del segundo demostrará que el motivo arcangélico en la promoción existencial, con la excepción de Blas de Otero, culmina en una resolución positiva:

> ¡Oh, corredor vacío, violado
> por ángeles de paz y sosiego...!
> Oh, largo espacio, desolado y mudo,
> herido por el verbo y por la Gracia.
> (VC, «Hombre habitado», *TS*, 88)

[599] Nos referimos ahora a la de «Desahucio»: «Sola,/sin muebles y sin alcobas,/ deshabitada./ […]/ ¿Cuándo abandonas la casa,/ dime,/ qué ángeles malos, crueles,/ quieren de nuevo alquilarla?» de *Sobre los ángeles*.

[600] Alonso de Ledesma condensa su significado: «Es nuestro cuerpo una casa/ que labró naturaleza,/ adonde se hospede el alma/ mientras se parte a la terrena» (*Romancero y cancionero sagrados*, Justo de Sancha (ed.), Madrid, Atlas, vol. XXXV, 1950, p. 170).

Ciertamente la crítica acogió la poesía del incipiente Victoriano Crémer como originaria de una «fuente de dolor y de gozo, paradójicamente aunados»[601]. Era decir lo que el tiempo después confirmó: que la caída y el anhelo de ascensión son dos momentos que se entremezclan en una madeja que teje una poesía signada por el contraste y la paradoja, diríamos que obligada por la representación del propio motivo angélico: un ente mitad terreno, mitad divino que en la cosmovisión poética existencial es el más fiel reflejo del dividido hombre contemporáneo.

Desde luego la característica de poseer connotaciones contrarias y complementarias de la caída y la ascensión hacen que el motivo angélico sea afrontado desde dos polos líricos. Así, por el lado oscuro, el ángel caído está identificado en los versos de Gaos con el rebelde Luzbel poseído por una soberbia sed de Belleza y de igualación con Dios, el de Morales con el ocaso de la fe y el sufrimiento del exilio social interior, el de Nora con el destierro genial de Beethoven, el de Hierro con los pecados históricos del hombre de la ira, el odio, la injusticia, la venganza… y el del segundo Otero con la trágica pérdida de las creencias religiosas.

Ahora bien, por el lado luminoso, en el *Cántico espiritual* aparecía el ángel mensajero de Dios. Para Gaos, en ocasiones, se convertía en la alada guía mística hacia el Padre que perdonaba su insolente atrevimiento. Para Nora constituía el símbolo de la excelsitud de Beethoven. Para Bousoño se revelaba como vehículo de una doble ascensión musical luisiana y becqueriana en lo poético y lo religioso. Para Crémer era la señal inconfundible de que Dios vuelve a habitar con ellos, los ángeles, su casa espiritual.

[601] Alberto Oliart, «Victoriano Crémer Alonso», *Destino*, 742, 1951, p. 21.

Tanto en una como en otra vertiente el legado conjunto de la poesía de Aleixandre y Alberti es más que evidente.

5.7. El árbol

La adjudicación de la etiqueta de *desarraigados* induce una metáfora que asocia la promoción existencial a la imagen de un árbol que, violentamente arrancado de su medio vital e histórico, lucha con desesperación por hincar sus raíces y recobrar su vertebración circunstancial. El lapidario anuncio de Blas de Otero de «Un mundo como un árbol desgajado,/ una generación desarraigada» (BO, «Lo eterno», *AFH*, 11) dio pie, como hemos comentado, a Dámaso Alonso para bautizar la primera promoción de posguerra. El acierto de Otero y el aserto de Alonso están en función de la amplitud y profundidad del susodicho concepto. El desarraigo existencial significa, por un lado, una cosmovisión universal atemporal que atiende a la manera de concebirse el individuo frente a la especie; es una filosofía de la vida que concede preponderancia a la existencia y deja en un segundo plano a esencialismos idealistas. Por el otro, también es una concreción sincrónica del estar-en-el-mundo propia de la sociedad occidental en crisis del siglo XX y de la española en particular. Queremos decir con esto que la experiencia de vivir —o mejor, sobrevivir— desarraigado, además de predisposición individual, se rige sobre todo por la condición histórica de las sociedades en un momento determinado. En la España de entonces, el desarraigo histórico implica a los desafectos del régimen que, hoy día y a la luz de las últimas investigaciones, sabemos que eran mayoría. No obstante, lo verdaderamente relevante radica en que, dentro de ese pesimismo europeo, el español de posguerra estaba a su vez aislado del tiempo de la recuperación de una Europa que se estaba recomponiendo tras la derrota del nazismo. La experiencia española fue doblemente dramática, porque el exilio interior del que hablaba Paul Ilie, y que hemos reseñado en el apartado «Relectura de una época», es doble. Se traduce en un ser aislado en su sociedad que, a su vez, está aislada de la

normalización histórica[602]. Un desarraigo dentro de otro. Esta teoría del doble desarraigo, hermana del doble aislamiento, que también comentamos al respecto del motivo de la soledad, confirma de nuevo que no solo el existencialismo español precede al sartriano —que conocerá sus mejores años en la década de los cincuenta y en el periodo de recuperación de la Segunda Guerra Mundial[603]— sino que su diferencia sustancial consiste en que el pesimismo de una vertiente del pensamiento hispánico se debe en buena parte a sentirse al margen de los derroteros y del tiempo histórico que le toca vivir a Europa. Es, por así decirlo, un pesimismo acotado por la dictadura dentro del pesimismo existencial que embarga al Viejo Continente. Una pesadumbre dentro de otra. Por ilustrarlo con otra imagen, diríamos que si un invernal pesimismo asola el bosque de la poesía europea, el árbol desarraigado de la lírica española de la primera posguerra está aislado en un claro de ese bosque. La naturaleza de la angustia existencial, aunque afín a la extranjera, forzosamente tendrá unos rasgos distintivos propios en nuestra cultura.

Glosado el desarraigo generacional de posguerra, es posible profundizar en la vinculación de la naturaleza humana con el símbolo arbóreo que, además de buscar arraigo por sus raíces en el suelo de la existencia cotidiana, tiende con igual tesón sus ramas en un deseo espiritual de crecer hacia la altura y aferrarse también, por lo alto, a lo divino. Desde el punto de vista simbólico, el ansia de arraigo existencial se complementa con la del *enramaje* espiritual; por consiguiente, el motivo arbóreo es paralelo al angélico en cuanto a la dualidad de vincularse simultáneamente a la realidad terrenal y a la espiritual que constituyen agónicamente al ser. Como el ángel, el significado antropológico del motivo del árbol habla de la existencia en el cosmos, tal como lo resume Durand, para quien «recoge, pues, de modo creciente, todos los

[602] Sin duda la España franquista estaba considerada internacionalmente como una anormalidad en el panorama europeo.
[603] También se debe tener en cuenta que la Guerra Civil antecede en un lustro a la II Guerra Mundial.

símbolos de la totalización cósmica [...]. El árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre»[604].

En la constelación simbólica que sostiene la poesía promocional, la luz se identifica con la fe, luego, lógicamente, el árbol humanizado que hacia ella crece ciegamente representa al hombre ascendiendo a Dios, pese a permanecer hincado en la tierra. Por último, también debemos contar con un despliegue del motivo arbóreo en motivos *subsidiarios* que lo complementan como son la espiga, la vid, el otoño, diversas especies de árboles y el fruto. De ello nos ocuparemos oportunamente.

Para Rafael Morales el motivo posee el sentido de enraizamiento en la soledad y la muerte: «Madera de ataúd es lo que crece/ en esta primavera de los árboles» (RM, «Dolor», *CYT*, 72); y, a la vez, la suprema aspiración del cuerpo vegetal personificado tendiendo esperanzado hacia la vida a la vez que se diluye en la Naturaleza en la enumeración asindética: «Oigo por este árbol crecer tu sangre amada,/ subir hasta los cielos, colmar la primavera,/ mientras me siento ausencia, suspiro, viento, nada» (RM, «Ausencia», *CYT*, 77). *El corazón y la tierra*, tal como apunta Julio López, se caracteriza por «cierta interiorización y espiritualización del paisaje»[605], sin duda acorde con el carácter neorromántico del poeta. En la pintura de paisajes desolados, sin rastro de Dios, alguna vez surge el árbol que centra la escenificación de una soledad serena y alejada del exabrupto tremendista. El paisaje se vacía de toda presencia, lo llena el silencio de unos lugares «que elevan puros, asombrados, ciegos,/ el encendido grito de los árboles» (RM, «Paisaje», *CYT*, 81) como única estoica señal de vida. Resulta

[604] Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología textual*, op. cit., pp. 325-326. El propio Dámaso Alonso así lo asume en la representación de su latir sanguíneo: «Árbol de pulpa roja, arrebatado/ del huracán de mi secreta mina,/ por donde en sombra rompes tu camino;/ árbol, cual yo, torrente despeñado, ciega bestia, cual yo. ¡Mi ángel de ruina!/ ¡Oh ciclón de mi propio torbellino!» («Torrente de la sangre», *Oscura noticia*»).
[605] Julio López, *op. cit.*, p. 105.

significativo que el tipo de descripciones literarias de Morales coincide con la pintura de José Luis Hidalgo, de las que parece un comentario lírico.

Agotado de clamar a un Dios que lo ignora, Carlos Bousoño echa en cara el olvido a su Creador y prefiere, por el momento, bendecir y aferrarse a la vida corporal simbolizada en el árbol: «que quiero ser raíz y tierra seca/ para poder amar este torcido/ tronco sin luz, a solas y en tinieblas» (CB, «Salmo sombrío», *SA*, 29). Ciertamente, como advierte Mantero, esta «angustia existencial, que él mismo reconoce, se conectaría con Dios, responsable de la vida y de la muerte, y después buscaría la firmeza (relativa) de las cosas»[606], y el elemento o *cosa* esencial donde ubicar el eje de su circunstancia vital va a ser precisamente su propio cuerpo entendido, en palabras de García de la Concha, como «árbol que absorbe la angustia del hombre»[607]. La tensión adquiere tintes dramáticos, porque el autor de *Subida al amor* se debate entre el frente de la búsqueda de un centro de estabilidad emocional y el de la segura mortalidad de la materia, y pide en la comparación con el árbol un final vegetativo, insensible a tanta pesadumbre:

> [...] Arráncame la luz
> y arrástrame otra vez hacia lo espeso,
> donde sienta un brutal olor de sombra
> y crezca como un árbol para morir ciego.
> (CB, «Arráncame la luz», *SA*, 34)

En otras palabras, quiere ser el árbol no sensitivo al que cantara Rubén Darío, rendirse en la lucha por descubrir a Dios y volver a las tinieblas del ser. El árbol-hombre arraiga en la muerte —que se hace presente en la terrible sinestesia del «brutal olor de sombra»— y pide anular el deseo voraz de trascendencia que lo mueve dolorosamente

[606] Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 122.
[607] Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, op. cit., p. 585.

hacia la luz de la fe. Como afirma Tomisch, «vaciado el personaje de tan violento esfuerzo pide a Dios que lo deje sin luz, es decir, sin deseo de espiritualidad, de hacerle crecer como árbol»[608]. Sin embargo, no tarda el autor en contradecir su propia resignación al hundir sus raíces en la sombra de lo mundano, pero también formulando el fervoroso anhelo de la transformación en árbol encendido en la noche oscura de Dios:

> Sopla y enciéndeme, Señor, cual árbol
> resplandeciente entre la noche oscura.
> Mira mis verdes que se extienden largos,
> mira mis ramas de quejidos: crecen
> en la noche, tu fresca luz buscando.
> Baja, Señor, y sopla entre mis frondas.
> (CB, «Buscando luz», *SA*, 47)

Como apreciamos, se establece una alegoría religiosa en que el cuerpo se corresponde con el árbol, las ramas con el anhelo quejumbroso, la noche con el ocultamiento de Dios y la luz con la fe hacia la que crece el espíritu.

También Vicente Gaos escribe un soneto inspirado en la comparación neorromántica de su corazón con el árbol. Como el vegetal crece hacia la luz, el corazón crece hacia el amor. La anulación del sentido visual en la ceguera del árbol da a entender que la fe debe ser una intuición natural que también hunde sus raíces en la soledad de su dolor existencial:

> Mi corazón, un árbol de ternura,
> una tristeza honda, solamente
> un árbol ciego que la luz presiente,
> raíz de amor, dolor solo en su hondura.
>
> Verdes ramas de amor hacia la altura,
> frondosa copa hacia el azul creciente
> de un cielo de primavera, sordamente

[608] María G. Tomsich, art. cit., pp. 164-165.

un clamoroso anhelo de hermosura.

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

¡Oh mundo en sombra cuando —airado— embate
sin tregua el vendaval del desengaño
y una rama de amor la tengo herida!
(VG, «El corazón», *AN*, 138)

Aunque no aparece aludido directamente el Ser Supremo, el esquema simbólico del motivo del árbol se aplica a una concepción del amor divinizada, en cuanto a que lo ubica en las altas esferas de una celestial primavera del ser, mientras que las raíces quedan hundidas en la circunstancialidad contingente del mundo. El verso «un árbol ciego que la luz presiente», a la par que asocia los motivos del árbol y la ceguera, expresa certeramente la humana imposibilidad de ver a Dios, a pesar de lo cual el anhelo de querer creer impulsa una innata e infatigable búsqueda religiosa.

Por otro lado, el poema manifiesta la preocupación metapoética de su autor que no concibe el arrobamiento de la fe y la contemplación de Dios sin una escritura que también aspire a la perfección de la Belleza, a «un clamoroso anhelo de hermosura». Por consiguiente, y aproximándose al esquema que apuntamos para José Luis Hidalgo, presenta la vida y su obra poética como fruto en sazón del árbol humano: «trabajo oscuro/ fiel y mortal trabajo/ del árbol de mi vida, de ese árbol/ que en tu bondad no has abatido» (VG, «La poesía», *ST*, 131).

Continúa Gaos simbolizando en el motivo arbóreo su experiencia religiosa, personificando y cristianizando a la encina: «Humana y triste tú entre los árboles», que al igual que nosotros padece el paso inexorable del tiempo, que está herida «por el agravio mortal/ que Dios infiere a los vivos,/ [...]/ por la indecisión veloz de lo eterno» (VG, «La encina», *ST*, 186). Lo ilustrativo de la imagen es la aceptación serena del

destino fatal en la soledad alejada del tráfago de la vida cotidiana[609]. Es la «resignación terrestre» del estoicismo como elemento constituyente del pensamiento existencial. Solitaria e insomne, «ajena a la impaciencia/ con que los siglos descansan su frenesí en tu estatura» (VG, «La encina», *ST*, 187), las ramas de la encina no traspasan el cielo físico para rozar la altura de lo divino, por eso acepta su derrota e hinca y aferra las raíces en la realidad circundante, limitándose a vegetar «serena» y manteniendo oculto el verdor de su esperanza religiosa en la profundidad de la tarde:

> [...] Oh, encina,
> árbol mío, donde aún encuentro el consuelo
> de abandonar toda esperanza humana,
> y a cuya sombra, en la tarde,
> cuando me agosta Dios solarmente,
> celo mi corazón y mi tortura de hombre.
> (VG, «La encina», *ST*, 187)

El ejemplo de resignación del árbol sosiega el ánimo del poeta angustiado metafísicamente por el *fugit irreparabile tempus*. Tal es su identificación con él, que Gaos experimenta la resignación ante la tristeza como el arraigo doloroso de un superviviente en ausencia de Dios: «y hundes más mis raíces/ de hombre en la tierra, de hombre inmensamente/ solo bajo el poniente de Dios que huye» (VG, «Tristeza», *ST*, 188). Con todo, el despliegue dialéctico de la religiosidad existencial y la ambivalencia del motivo del árbol, tanto cuando entierra sus raíces en el corazón y en el mundo del hombre, como cuando tiende sus ramas hacia la misericordia del Creador, mantiene abierto un camino desde el humus de la existencia hasta la esencia divina de la luz:

> levantamos hacia el azul la mirada,
> y un chopo tierno, un resignado ser viviente,

[609] Recuerda en su apartamiento nuevamente al olmo centenario de Machado en la colina, lejos del camino, de la ribera y de los álamos poblados de ruiseñores.

un álamo desvalido
pide luz con sus hojas, ofrece,
conmovido, sus ramas
al incesante viento […].
(VG, «La piedra», *ST*, 179)

Blas de Otero utiliza la misma especie de árbol del paisaje español y también con idéntica intención de mostrar la necesidad de vinculación entre el hombre solitario y la divinidad:

Oh tristeza del río
reflejando la angustia de la encina
solitaria. Dios mío,
no me dejes asina:
brota, cunde, despliega, ilumina.
(BO, «Posesión de las cosas», *CE*, 22)

Igualmente enclavado entre las dimensiones de lo humano y lo celeste, el árbol personificado de Hidalgo canta detrás de la muerte en un soneto de título rubeniano: «Quedó lejos la tierra, mis raíces/ no saben del frescor que en ella canta» (JLH, «Lo fatal», *LM*, 72), y vegeta solitariamente nutrido por el dolor de sentirse vivo: «Solo vivo, Señor, y hasta el vivir me duele/ como le duele al árbol crecer sobre sus plantas» (JLH, «Vivir doloroso», *LM*, 77). Estamos en la difusa frontera donde fructifica la poesía de José Luis Hidalgo. En ese margen desdibujado que comparte la vida y la muerte, su árbol representa ahora el contrapunto de aquel que Darío cantara en «Lo fatal». El nicaragüense envidiaba al árbol porque no le es posible experimentar el dolor existencial. Por el contrario, la personificación tremenda que consuma el autor de *Los muertos* hace que el motivo arbóreo trascienda a expresar la precariedad humana en el valle de lágrimas de un mundo sin Dios. Todo responde a una necesidad acuciante cuyo significado a juicio de Luis Rosales es que «esta expresión de fe que busca confirmarse,

y este silencio activo de dolor que no puede decirse, son las virtudes y necesidades esenciales que condicionan su poesía»[610]. Queda patente que el antropocentrismo inherente al motivo del árbol se levanta sobre la base de la angustia existencial, sobre el suelo histórico de la tragedia del desarraigo de posguerra. Pero la visión del árbol humano que crece alimentado por el dolor debe completarse con la vocación y el nutrimento de la altura por la luz de Dios, igualmente necesaria para un crecimiento espiritual. Dramáticamente entre el cielo y la tierra —aquí encontramos otro rasgo de parentesco con el motivo angélico— Hidalgo, como también hiciera Bousoño, va a pedir al Creador fin a la agonía antitética: «Restitúyeme puro a esta tierra que piso/ o dame la luz alta que en las estrellas brilla» (JLH, «Yo quiero ser el árbol», *LM*, 78), implorando el todo o la nada, la resolución al sangrante estado de enraizarse al duro suelo mortal a la vez que desesperadamente tiende hacia la altura sus ramas o brazos. Es en esta tesitura cuando su tono más se aproxima a la poesía metafísica de nuestros barrocos:

> En medio de la vida, como un árbol,
> he esperado el otoño de mis frutos.
> [...]
> Hombre soy, y por hombre y por ser triste
> nunca el sol calentó mi ser desnudo,
> semilla de dolor que nunca brota,
> corazón que no llega a estar maduro.
> Que sé que a mi raíz, Señor, le has dado
> la tierra que arrancaste a mi sepulcro.
> (JLH, «Hombre soy», *LM*, 85)

Ya acostumbrados a las frecuentes paradojas de la lírica existencial, no nos extraña que Hidalgo declare en el poema que no se encuentra maduro para la muerte, cuando apenas unas páginas atrás sostenía todo lo contrario: «Me ha calentado el sol ya

[610] Luis Rosales, «José Luis Hidalgo», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, op. cit., p. 83.

tantos años/ que pienso que mi entraña ya está madura/ y has de bajar, Señor, para arrancarme» (JLH, «Estoy maduro», *LM*¸ 79). En la voz de un escritor que aún no había llegado a la treintena, estos versos suenan a prematura vejez y aceptación sosegada de la muerte en las manos misericordiosas de un Dios que lo acoge como un «astro frutal sobre tu noche pura». Redondeando la imagen del fruto, considera que para Él destilará toda la esencia religiosa de su existencia: «zumo dulce de Ti, te irá cayendo/ la savia de mi ser» (JLH, «Estoy maduro», *LM*, 79). Este brusco contraste entre un vitalismo radical y una continua referencia a la muerte, rasgo distintivo de Hidalgo, se debe entender, como lo hace González Henán, en los justos términos de una idea de Dios singular, «profundamente contradictoria y con una marcada variedad de sentimiento. Ello se debe, sin duda, a que se trata de un *sentimiento religioso* cimentado sobre la duda, la pregunta y una íntima contradicción del hombre angustiado por el sentido de su existir»[611].

Por supuesto, atendiendo a la profunda coherencia y cohesión del universo simbólico, la muerte en el motivo del árbol se refiere como el violento tajo del «hacha furiosa que hiere la madera» que empuña esa «mano sombría/ [que] con nuestros troncos lívidos enciende sus hogueras» (JLH, «¿Por qué voy a llorarme?», *LM*, 82) —y en donde se imbrican el motivo del árbol con el de la mano de Dios—. Conjuntamente

[611] José Manuel González Henán, «Contenido y temas en *Los muertos*, de José Luis Hidalgo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVIII, 1972, p.442. Lo expuesto por este autor desmiente lo que apunta Joaquín Galán: «las contradicciones y extravíos doctrinales que se advierten en el libro [*Los muertos*] podrían tener como causa un pensamiento inmaduro, hecho de muchas y precipitadas lecturas y una formación religiosa no muy crecida y evolucionada» («La poesía religiosa de José Luis Hidalgo», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, op. cit., p. 344). Nuestra discrepancia con Galán y apoyo a González Henán se basa en que estimamos que no cabe esperar de una obra poética la coherencia sistemática de una doctrina filosófica, religiosa o política. Por otra parte, es difícil considerar que el pensamiento religioso de Hidalgo acerca de Dios esté poco evolucionado, pues su obra breve y profunda gravita y gira espiralmente hacia los temas de la muerte y Dios como los dos grandes focos de su reflexión poética. Un trabajo más reciente confirma nuestro parecer; Juan Antonio González Fuentes habla de un Hidalgo «en busca de un aliento propio que, finalmente, encontró su culminación en el reflexionar lírico, conceptual y vigoroso […], en torno a la infinita angustia que provoca el existir sabiéndose para la muerte y a las consiguientes dudas que dicho conocimiento plantea sobre asuntos tales como la inmortalidad, la existencia de Dios, la desesperanza, el caos personal y colectivo…» («Prólogo» a José Luis Hidalgo, *Poesías completas*, Barcelona, DVD, 2000, p. 13).

hacha y fuego son el final del árbol de Hidalgo. Pero este destino tenía un precedente en el olmo de Machado, al que el cántabro no puede ser ajeno[612]. Aún más, detectamos otra correspondencia con la confianza del milagro primaveral de la vida: «Soy joven como el mundo, mas lloro desde siempre/ aunque todas mis hojas huelen a primavera» (JLH, «¿Por qué voy a llorarme?», *LM*, 83)[613].

En todo caso —y aquí sí que revela su impronta— el poeta de *Los muertos* no llora únicamente por él. Su lamento engloba a los desaparecidos, y, consecuentemente, lo hace con la imagen del bosque: «Lloro a los que han caído porque son de mi bosque,/ pero yo sigo erguido cantando en las tinieblas». A fin de cuentas, el poeta canta por todos, universaliza su dolor en imagen y semejanza a como la muerte se universaliza en los individuos.

José Hierro se anticipa a Blas de Otero en la presentación de su generación como un árbol arrancado. Es cierto que los versos del vasco tuvieron una mayor repercusión, pero en la primera obra de Hierro ya estaba conformada la imagen:

> […] Pero ya todo
> se vino a tierra una mañana.
> Lo devastó un viento glorioso,
> y somos ruinas o cimientos,
> algo inconcreto, algo borroso:
> tronco cortado a ras de tierra
> que nadie sabe que fue un tronco.
> (JH, «Generación», *TSN*, 45)

[612] «Antes de que te derribe, olmo del Duero,/ con su hacha el leñador, […]/ antes que rojo en el hogar, mañana, /ardas en alguna mísera caseta,/ al borde de un camino» («A un olmo seco», *Campos de Castilla*).

[613] «Mi corazón espera/ también, hacia la luz y hacia la vida,/ otro milagro de la primavera» (*ibid.*).

Habla el poeta también de ruinas, las que Otero querrá apuntalar desesperadamente en *Ángel fieramente humano* de 1950, e incluso se atreve a insinuar que su generación fue devastada por un viento «glorioso», sobreentendido sin esfuerzo como el *glorioso* Movimiento Nacional.

Las afinidades también apuntan a su entrañable amigo Hidalgo. En primer lugar, cuando alude a Dios como: «Cazador, leñador, cazas y talas/ cuanto vivo y en pie se sostenía» (JH, «Otoño», *CP*, 101). La variación de Hierro consiste en combinar en el poema dos actividades aniquiladoras, una —cazar— contra seres animados y otra —talar— contra inanimados, y con ello funde en ambas acciones verbales la dualidad del hombre-árbol. Y en segundo lugar, por contraste, cuando ante la joven primavera que sostiene Hidalgo por encima de la muerte, Hierro recalca la vejez prematura del otoño íntimo de los hombres. El otoño, vejez del árbol, es correlato de la senectud y decadencia humanas: «El mundo cae, el alma cae, llorando/ entre las hojas que se van secando/ en el reino interior del hombre» (JH, «Otoño», *CP*, 100). Y, desde luego, ese mundo derrotado y caído en desgracia otoñal es la contraposición estética a la primavera triunfal garcilasista.

Volvemos a Gaos, pues muestra el mismo tratamiento del motivo del árbol en otoño. En su caso el álamo desvalido se siente venturoso a pesar de que el viento otoñal de la muerte lo desnuda en las manos de Dios:

> ¡Oh despojado árbol de la vida!
> El otoño se lleva hoja tras hoja,
> alto viento de Dios que lo despoja.
> [...]
> [...] y de este álamo dichoso
> todas las hojas fuéronme con ellas,
> todo cedió a aquel viento poderoso,
> (VG, «Llegada del otoño», *AN*, 103)

Por otro lado, presenta motivos subsidiarios del árbol como la *viña* y la *espiga*[614]. El paisaje del viñedo suscita la sensación de estar tan «cerca de Dios como nunca» (VG, «Atardecer en las viñas», *ST*, 182), de modo que el sujeto se siente inclinado a acatar la voluntad divina sobre la vida y de la muerte; es decir, a aceptar la finitud y acogimiento absoluto en el seno de Dios: «Tardía tierra de viñas/ que pones en mi ser tu resignación divina,/ y me haces hombre humilde y sereno en el mundo» (VG, «Atardecer en las viñas», *ST*, 182).

Por su afinidad con el de Gaos, debemos hacer una breve digresión y acudir a un fragmento de otro poeta, Eugenio de Nora, que canta a la supervivencia de las uvas en el yermo castellano y a su valor como auténtica ofrenda divina:

> Y oh prodigio: las uvas,
> casi carnales, bellas;
> frescura, gozo
> secreto, cifra ardiente,
> surgen aquí.
> [...]
> [...] El canto
> en el dolor madura, y el anhelo
> de lo que no tenemos, lo ennoblece.
> (EN, «Las viñas sedientas», *CT*, 227)

El poeta imagina el dolor que madura y ennoblece a los hombres como a los vinos. En el fondo, es una noción compartida con Hierro, en cuanto que se debe aceptar con serenidad y contención como presagio de la alegría que entonces podemos alcanzar en nuestra circunstancia mortal.

[614] Desde la correspondencia simbólico-religiosa de la viña con el vino y la sangre y la de la espiga con el pan y el cuerpo.

Retomando al poeta de *Arcángel de mi noche*, asistimos a otra variación del motivo arbóreo en la «vegetal paciencia» de unas espigas que anhelan espiritualmente en humilde ímpetu y «ávidas de su celeste término,/ […]/ sin el frenesí del hombre, pacientes/ e incansables» (VG, «Espigas», *ST*, 185). Canta Gaos la serenidad vegetal de las espigas, «seguras de su dorado sueño», movido por un deseo de imitar ese vivir en paz y con la confianza total en Dios, como ellas y como los árboles que dora la tarde del acabamiento: «qué sencillos, qué dulces y preciosos los árboles/ ceñidos por el postrer rayo solar» (VG, «Hermosa presencia», *ST*, 179). Se aprecian claramente los rasgos de ese misticismo panteísta que se instaura como principio rector creativo declarado en este romántico «confundo a Dios con la naturaleza» (VG, «Vivir», *ST*, 139). La voz poética se afianza arbóreamente en un Padre que respalda la vida resignada y la serena entrega a la muerte; pero también lo hace con el hijo que se concebirá como culminante fruto vital y prolongación perfecta del tiempo: «En esa rama donde tu árbol triste/ crece final, hermoso, terminado...» (VG, «El hijo», *LS*, 218).

Por otra parte, la composición que abre el *Cántico espiritual* de Blas de Otero nos trae las imágenes místicas de la espiga y la flecha. Por su forma se asemejan una y otra, pero el poeta las hace equivalentes en el significado religioso que les otorga; porque una proviene de la semilla de la fe y la otra inflige la herida dichosa de la revelación de Dios. La flecha mística se clava en el alma y siembra en ella la fe que brota líricamente en vid y en espiga. Todo el soneto gira en torno a esa dinámica de estímulo-respuesta, de Encuentro. Merece la pena que traslademos íntegramente un soneto embargado por el canon místico tradicional:

> Todo el amor divino, con el amor humano,
> me tiembla en el costado, seguro como flecha.

La flecha vino pura, dulcísima y derecha:
el blanco estaba abierto, redondo y muy cercano.

Al presentir el golpe de Dios, llevé la mano,
con gesto doloroso, hacia la abierta brecha.
Mas nunca, aunque doliéndose, la tierra le desecha
al sembrador, la herida donde encerrar el grano.

¡Oh Sembrador del ansia; oh Sembrador de anhelo,
que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura!
Aquí tenéis, en haza de horizontes, mi suelo

para la vid hermosa, para la espiga pura.
El surco es como un árbol donde tender el vuelo,
con ramas infinitas, doliéndose de altura.
(BO, «Cántico espiritual», *CE*, 9)

La revelación de la Suprema Presencia sume al sujeto en un estado de nostálgica laxitud, de anhelo gozoso de volver a ella. Así Otero reactualiza en su antitético décimo verso: «que nos duele y es dulce, que adolece y nos cura», la llama de amor viva sanjuanista; y luego esos paradójicos «tiernamente hieres», «cautiverio suave», «regalada llaga». También así lo había sentido Gaos en el «dulce castigo» de su «Tristeza» (*ST*, 188) que acabamos de comentar.

Tornamos a entrar ahora en la poesía de José Luis Hidalgo, que abre nuestro comentario sobre el significado simbólico del fruto, como también subsidiario del motivo del árbol. Ya habíamos visto arriba cómo para Vicente Gaos representaba tanto el producto final del crecimiento espiritual del individuo como la prolongación temporal en la figura de los hijos. Con la misma intención, pero con una elaboración poética de la imagen más rica y compleja, Hidalgo imagina el hipotético nacimiento del hijo con el símil del fruto:

y ya mi corazón sea semilla
que florezca su flor en otra rama.
Porque entonces, Señor, mi tronco seco

sin la savia de Ti, se irá a la nada,
pero las ramas altas de mi vida
seguirán por tu luz alimentadas.
Y pasarán los años; mi madera
sobre el suelo caerá por Ti talada
y en su carne, ya tierra para siempre,
crecerán las raíces de sus ramas.
Así podré tenerte, con mis hijos
podré llegar a Ti […].
(JLH, «Los hijos», *LM*, 80)

Trata el ciclo de la vida en relación con el ciclo del árbol que será talado por el divino Leñador. Antes del final transmitirá su semilla y los hijos echarán sus raíces sobre el suelo de la muerte de los padres. En conclusión, como señala Emilio E. de Torre, el montañés «trasmutado en elemento de la naturaleza logrará la eternidad deseada. Como símbolos de esa prolongación existencial solía emplear la piedra, el árbol, las estrellas, el mar y el ser engendrado en los hijos»[615]. Justamente el fragmento anterior une los elementos del árbol y la descendencia filial y reconoce la misión humana de perdurar como árbol en el mundo. Incluso Dios, que creó al hombre a su imagen y semejanza, es también un árbol que sobre él gravita:

Ahora que ya estoy solo te llamo suavemente
y bajas a mi boca como un fruto maduro
desde el árbol eterno donde existes y velas
con las ramas rozadas por los astros desnudos.
[…]
Por eso ya está el fruto temblando entre mis dientes,
mas no quiero morderlo sin que tú me lo digas.
(JLH, «Ahora que ya estoy solo», *LM*, 82)

No obstante, fiel a la dialéctica agónica cristiana de la promoción, la experiencia amatoria de Hidalgo previa y necesaria para la propagación de la especie no es suficiente para colmar su ansia de eternidad. Por eso, aunque confía esperanzado en la

[615] Emilio E. de Torre, «José Luis Hidalgo: Poeta vital», *Hispanic Review*, vol. 49, 4, 1981, p. 481.

permanencia humana por la prolongación de los frutos, se plantea, de nuevo con la imagen de la carne del árbol talada, la inutilidad del amor como medio de llegar a Dios y alcanzar momentáneamente la eternidad en otro cuerpo. Entonces, después del amor —adviértase la relación con el motivo de la mujer— experimenta la sensación de ser un árbol desgajado y solitario, que reconoce que, bajo la angustia, no hay plenitud posible en la experiencia erótica:

> El zumo de la noche me gotea
> con racimos de estrellas en la cara
> y madura mi frente su luz triste
> con una fruta sola sin su rama.
>
> He perdido mi tronco, ardientemente
> ha tajado el amor en sus entrañas
> con un hacha sombría. En otro cuerpo
> la ceniza enrojece de mi savia.
>
> A solas con la noche me he quedado,
> con mi carne tendida, fruta amarga.
> Y suena el corazón, bajo mi pecho,
> con un crudo tañido de campana.
>
> (JLH, «Después del amor», *LM*, 91)

La imagen con que transmite Hidalgo el fracaso y el abatimiento alcanza una elevada cota de dramatismo. Es un árbol derribado, sin savia, sin amparo de Dios, en cuyo tronco talado resuena el mensaje de la muerte en soledad. Así, con razón, Antonio Sánchez Romeralo dice que el «árbol adquiere en Hidalgo una honda radicalidad por su motivación religiosa»[616]. En verdad, ha ocurrido un cambio sustancial. Su primer libro, *Raíz*, revela un poeta para quien lo «necesario para el hombre es unirse a la naturaleza para poder vivir con ella como si fuesen uno […]. La naturaleza es una fuerza primigenia arrolladora que tiene el poder de conceder eternidad o continuación»[617]. Pese

[616] Antonio Sánchez Romeralo, «Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo», *Papeles de Sons Armadans*, art. cit., p. 61)
[617] Emilio E. de Torre, «José Luis Hidalgo: Poeta Vital», art. cit., pp. 474-475.

a su querencia, la fusión romántica con la naturaleza no da los resultados esperados, y en *Los muertos*, el amor encarnado en torno al árbol deja el regusto amargo del vacío del fruto echado por la tierra baldía de la mortalidad.

Por el contrario, la llamada del Todopoderoso suena inversamente en Carlos Bousoño, que recurre igualmente a la imagen del fruto: «yo te llamo, Señor. Ven a mis dientes/ como una dura fruta amarga» (CB, «Salmo desesperado», *SA*, 33). Si veíamos que en un poema de Hidalgo podía llegar a descender hasta los dientes el fruto maduro de un Dios encontrado momentáneamente; en cambio, Bousoño se angustia porque el Creador aún no ha hecho fructificar su vida humana y se le presenta todavía amargo y duro. A este le queda mucho por andar, es joven y, también al contrario del poeta de *Los muertos*, no se siente él mismo maduro para arribar a la muerte y alcanzar la certeza de Dios. Sabe además que el aprendizaje es un largo camino solitario y doloroso entre las dudas teológicas y se autorretrata arbóreamente como «tronco sin luz, a solas y en tinieblas» (CB, «Salmo sombrío», *SA*, 29). Su crecimiento, su *Subida al amor* habla precisamente del ascenso del alma solitaria «hacia la cumbre de amor y de luz en que Aquél se asienta, del esfuerzo penoso que ese ascenso implica»[618].

Aquel eco fúnebre del submotivo frutal en Hidalgo resuena también en Eugenio de Nora. La madurez del fruto se asocia a la predisposición final del hombre para la muerte, que se tiñe de unos tonos de crudeza tremendista en el momento en que es reclamada:

> ¡Oh, muerte, ven: fruto maduro
> para ti soy; arranca, dame
> la faz un día entrevista y en tu tierra

[618] José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, op. cit., p. 343.

se destroce mi boca mientras besa!
(EN, «Belleza», *CD*, 134)

Queda patente que el valor de la imagen del fruto enriquece sobremanera el motivo del árbol. Incluso José Hierro la emplea al fundar la piedra angular de su teoría personal de la alegría, «la fruta dorada que da la alegría» (JH, «Quisiera esta tarde no odiar», *A*, 48), saboreada necesariamente a cambio de haber probado la amarga hiel del dolor. O lo que es lo mismo, su planteamiento de la llegada de la alegría a través de las privaciones del dolor propicia la adopción de la alegoría del árbol, y, por extensión, de la del fruto. Se asume que el dolor acaba con la cizaña del pasado, brinda la oportunidad de renovarse, madura el espíritu y lo dispone a la alegría; gracias a él existe una posibilidad de que el alma alcance su sazón y el hombre pueda sentirse en armonía con el mundo. La superación del dolor predispone a lo nuevo:

He podado las viejas ramas
que maduró el dolor. Las viejas
ramas. Ya el árbol tiene blancas
flores y frutas opulentas.
Tras el dolor consigue el alma
su plenitud. Sólo así llega
a reposar en la alegría,
a sentirse total y nueva.
(JH, «Olas», *TSN*, 88)

Merece la pena detenerse en la adopción del motivo del árbol podado como ejemplo existencial de la resignación y la superación frente a la adversidad. Es una cuestión en la que se acusa intensamente la sintonía de José Hierro con Fray Luis de León, que ilustra la vida de los buenos de la siguiente manera:

> No sólo en el nacer, y florecer, y dar fruto tienen semejanza con los justos los árboles, mas también en el resistir a lo adverso, y en el mejorarse con la dureza del hierro, y con él siendo heridos y cortados, tornar a renacer de nuevo mejores […]. Porque así es como

> el hierro limpia al árbol de las ramas viejas e inútiles que le gastaban el jugo sin fruto y deja libre la raíz para que le emplee en otros ramos nuevos de más hermosura y provecho, así, la firmeza de la virtud no se ofende de que la dureza de la adversidad le cercene lo que está fuera de ella y no le sirve sino de distraerla y de ponerla en peligro. Antes, se alegra con este daño y se esfuerza más y descubre sus bienes[619].

Están de acuerdo Hierro y el Maestro León en que el dolor es imprescindible purificador en la poda de lo adverso y lo perverso. Favorece el crecimiento vital y espiritual que motiva al ser humano en una continua superación que revierte en él mismo y beneficia también a los suyos.

En el extremo opuesto de las ramas se hallan los frutos de los hijos, consecuencias biológicas de la voluntad y el instinto de prolongación de la especie, tal como los contemplaban también Hidalgo y Gaos. Sin embargo, el autor de *Con las piedras, con el viento…* interpreta la relación desde el ángulo complementario en el que el hombre se sabe, de la misma forma, hijo o rama del tronco de Dios. Desde esa vinculación orgánica reclama su atención:

> Óyeme siempre, lo mismo
> que si yo fuera una rama
> de tu árbol, un pedazo
> palpitante de tu ser.
> (JH, «No lo comprenderé nunca...», *CP*, 37)

En la escritura de Blas de Otero el motivo del árbol aparece confundido completamente con la naturaleza humana desde la que clama como individuo:

> […] Y, en medio, el cuerpo mío,
> árbol de luz gritando desde el suelo.

[619] Fray Luis de León, *Exposición del Libro de Job*, Javier San José Lera (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, p. 318. También dejó en poesía constancia de este parecer: «Bien como la ñudosa/ carrasca en alto risco desmochada/ con hacha poderosa/ del ser despedazada/ del hierro, torna rica y esforzada», «El árbol si es cortado es poderoso/ a renovarse en ramas y en verdura/ más firme que primero y más hermoso» (*Poesía completa*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Gredos, 1990, pp. 195 y 613 respectivamente).

> Y, entre raíz mortal, fronda de anhelo,
> mi corazón en pie, rayo sombrío.
> (BO, «Ímpetu», *AFH*, 51)

> Árbol de Dios, oh, sí, arboladura
> hundida al fondo donde el hombre ama;
> y desde allí, mortal, eterna, clama,
> reclama, sueña eternidad y altura.
> (BO, «Mortales», *AFH*, 79)

Pero también desde la que clama como miembro de una sociedad desarraigada. De resultas nos queda la imagen emblemática —que ya hemos comentado al principio del epígrafe— de la promoción y la generación de posguerra:

> Un mundo como un árbol desgajado,
> una generación desarraigada.
> Unos hombres sin más destino que
> apuntalar las ruinas.
> (BO, «Lo eterno», *AFH*, 11)

Habla a su tiempo y al nuestro de un mundo a la deriva, condenado a la nada, pero él mismo responde por él y los suyos pidiendo salvación *de árbol*: «Salva al hombre, Señor [...]/ [...]/ no sabe adónde va, de dónde vino/ tanto dolor, que en sauce roto llora» (BO, «Salmo por el hombre de hoy», *AFH*, 83).

Convergente con la concepción del dolor purgativo de Hierro y con la del desarraigo oteriano, construye José María Valverde una tremenda alegoría que contempla a los hombres como árboles desterrados que viven en una perenne sequía de Dios, añorando la lluvia divina de la revelación en el páramo desolado de la sofocante angustia existencial:

Pronto verás, Señor,
lo que tenemos de árbol.
Verás los hombres quietos
secarse, al suelo atados.

Otros tal vez huirán,
desarraigados, trágicos,
árboles que caminan
con raíces sangrando.
(JMV, «Oración de la sequía», *LE*, 170)

Apenas dos estrofas y dos presentaciones diferentes del motivo del árbol le sirven al autor de *La espera* para exponer las actitudes antitéticas existenciales de un resignado estoicismo cristiano —el del árbol que se resiste hasta la muerte en la esperanza de la lluvia— y de una angustia que huye de esa esperanza porque la considera vana promesa —la del árbol que deambula dolorosamente—. Esos desarraigados que caminan por el erial de la posguerra —dos especies simbólicamente enlazadas por el verso y la imagen tremendista de «con raíces sangrando»—, no encuentran al Supremo en la sequía existencial y solo se tendrán a sí mismos, por lo que decidirán finalmente *cantar para el hombre* en la poesía social. En verdad, la sequía metafísica del poema asola los hondones del alma; sin embargo, para el hombre de fe existe un pasado con Dios, una *sombra de un paraíso* que se rememora como el «Dulce rumor de lluvia/ llena nuestro pasado./ Llueve por la memoria» (JMV, «Oración de la sequía», *LE*, 171). Evocando esa prehistoria humana, acepta los pecados de su existencia y ruega, finalmente, misericordia:

¡Y perdónanos ya,
alza tu recio brazo
de tus surcos, tus flores,
tus frutos, tus ganados!
(JMV, «Oración de la sequía», *LE*, 171)

En definitiva, en su fuerte carga antropológica el motivo del árbol se encuentra dominado por una constante personificación y una derivación en motivos subsidiarios como los frutos, la espiga o la viña. El árbol humano vegeta solitario, al modo del olmo de Machado; así lo contemplan Gaos, Hidalgo y Otero. Para el primero de ellos crece natural y ciegamente hacia la luz de Dios y el segundo subraya que lo hace enraizado en la tierra prometida de la muerte. Según Hierro, por el cuerpo vegetal humanizado pasan las estaciones, el dolor lo poda y lo hace más robusto y por último Dios lo tala —como también escribe Hidalgo—. Ante el dolor de la ausencia de Dios Bousoño desea ser el insensible árbol rubeniano. No obstante, también el árbol en sequía de Dios, tal como lo ve Valverde, se ofrece como símbolo, en el fruto, de la procedencia divina y en la perpetuación de la especie. Su valor litúrgico se acentúa en la espiga del pan y las viñas del vino a las que cantan Nora y Gaos. Finalmente José Hierro y Blas de Otero esgrimen el árbol como emblema del desarraigo existencial y social de su generación.

5.8. La mano de Dios

Ante todo, el motivo de la mano divina debe ser entendido como la sinécdoque máxima de Dios de la poesía existencial religiosa. Su valor radica en que manifiesta plásticamente como ningún otro la acción y relación del Creador hacia su criatura. La vinculación que entre uno y otro establece el motivo se basa en una dramática contradicción. Como tal, la mano divina posee un haz y un envés; o dicho de otro modo, tanto una palma magnánima y beatífica que crea la vida y acoge en la muerte, como un dorso cruel o un puño crispado por la ira que golpea y arroja a la nada. Prevenidos de la continua dialéctica existencial que afecta a la mayoría de los motivos religiosos, no sorprende que en un mismo libro la mano que oprime hasta el límite la entraña del ser pueda ser también la que brinda sostén al borde del abismo de la contingencia. Por nuestra parte, atendiendo a ello, y en beneficio de una mejor descripción crítica, analizaremos separadamente ambos aspectos. Primero prestaremos atención al mayoritario valor negativo de la mano de Dios, luego a su envés positivo.

a. La mano crispada de Dios

Los interrogantes que Vicente Gaos abre acerca de la arcana creación de la Humanidad encuentran el motivo de una mano Suprema que la ha conformado *manualmente* en las coordenadas del espacio y del tiempo. La cualidad material de su hechura lleva implícita la noción de caducidad y decadencia corporal, de modo que Dios y la muerte se enredan angustiosamente en lo más nuclear del individuo en el acto mismo de su génesis. En una muestra de arbitraria crueldad, la omnipotente mano ha construido una criatura imperfecta, limitada espacial y temporalmente, y desde esa imperfección lanza Gaos unas preguntas existenciales —culminadas con una terrible progresión asindética final— que enlazan con la metafísica quevedesca:

> Pero nosotros, ¿qué somos
> sino espíritus tiranizados sin tregua
> por la potente mano que nos refrenó en una forma,
> en un indeciso molde
> donde vivimos opresos,
> cuyos límites concedidos, cuyos crueles remates
> son sombra, tiempo, espacio?
> (VG, «En el mundo», *ST*, 196)

Esta idea que se evidencia en *Sobre la tierra*, ya venía apuntada en *Arcángel de mi noche*. Allí el Todopoderoso negaba al poeta la contemplación y el refugio espiritual de la noche luisiana: «La sabia mano que sembró en la ungida/ noche los astros, ya los desaloja/ del cielo, porque al cielo no me acoja» (VG, «Llegada del otoño», *AN*, 103). Un desolador nihilismo cósmico ante la noche estrellada sin la mano de Dios atraviesa los dos libros:

> Nos hundiremos luminosamente,
> o apagadamente, en la Nada.
> Somos nieblas en la niebla, somos
> polvo sólo, ceniza aventada
> que ninguna mano recoge
> y amontona en la noche estrellada.
> (VG, «Sobre la tierra», *ST*, 176).

Capaz de dejar en el más desolado desamparo, la mano omnipotente hace presa como una rapaz en el corazón del creador valenciano. Rodea y aferra cruelmente un canto que solo puede sonar en la soledad y la tristeza:

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

(VG, «Incesantemente», *ST*, 191)

Recordamos que San Juan de la Cruz vinculaba amorosa y místicamente la «blanca palomica» y la «tortolica» de las «Canciones entre el alma y el esposo» de su *Cántico espiritual*, en cambio, en Gaos la alegoría del alcotán depredador de la mano de Dios y el ruiseñor cantor va en sentido contrario. Ilustra una experiencia religiosa de un espíritu apresado en los términos mortales que la mano divina delimita. En consonancia y coherencia con otros motivos, el poeta prefiere, pues, la aniquilación a la crueldad de la tortura religiosa y ruega misericordia ante su sufrimiento[620]:

> [...] Ya tengo
> seca la entraña que Tú me exprimes a diario. Deja,
> deja que al fin tu mano
> benigna en la mortal congoja,
> ceje en su estrecho abrazo y que yo libere
> mis interiores pájaros [...].
> (VG, «Incesantemente», *ST*, 191)

Podemos escuchar detrás de los versos de Gaos el eco de Miguel de Unamuno, que relacionaba directamente la mano del Todopoderoso y la muerte del hombre:

> Cuando, Señor, nos besas con tu beso
> que nos quita el aliento, el de la muerte,
> el corazón bajo el aprieto fuerte
> de tu mano derecha queda opreso.
> («En la mano de Dios», *Rosario de sonetos líricos*)

En todo caso, sus dos libros confirman la precariedad del individuo en su tormento y apuntan a la petición de la tregua y paz final de la muerte. El autor reclama

[620] Dámaso Alonso advierte cierto apego al dolor: «sólo choca al lector el deseo del poeta de que Dios le haga sufrir» («La poesía de Vicente Gaos en la presentación de su obra poética completa», art. cit., p. 670). Estimamos nosotros que el apego viene dado probablemente por un deseo purgativo, relacionado también con la petición de aniquilación para librarse de su agonía cristiana.

el cese de hostilidades y crueldad de Dios, la erradicación del desasosiego de sentir la amenaza de la hora fatal: «Tu poderosa mano sentí encima/ de mí» (VG, «Mi demonio», *AN*, 102), «Nada me importará sentir bien pronto/ la pesadumbre de tu mano encima» (VG, «Condenados», *AN*, 120), «Dios mío, pon tu mano arrebatada,/ tu huracán estelar, tu sorda ira/ sobre tu oscuro hijo» (VG, «Desprecio del cielo», *ST*, 148).

Desde luego, una característica que distingue a Blas de Otero de entre sus coetáneos es la virulencia con que rechaza la mano de Dios, la manera definitiva en que quiere sacudirse lo que considera un frío y doloroso yugo que está condenado a sobrellevar mientras viva. Realmente impresiona el tono del rechazo, aunque nosotros encontramos que bajo su tremendismo renegado el canto está motivado por una verdadera existencia menesterosa de Dios. También Guzmán Álvarez ha visto que «en último extremo, al poeta sólo le rodea el sentimiento de soledad y el de la muerte; pero sin desprenderse todavía de la dependencia divina»[621]. Tal dependencia afectiva de Dios, traducida en referencia lírica continuada, protagoniza *Ángel fieramente humano*, en donde se sienten «Manos de Dios hundidas en mi muerte» (BO «Estos sonetos», *AFH*, 74), «y detrás de la nuca me tocasen de pronto/ unas manos no humanas, hasta hacerme de nieve,/ una nieve que el aire aventase, hecha polvo» (BO, «Hombre en desgracia», *AFH*, 53). Después, *Redoble de conciencia* recrudecerá la súplica hacia el clamor, la exigencia, la imprecación directa e incluso la blasfemia tomando como referente el motivo:

> Me haces daño, Señor. Quita tu mano
> de encima. Déjame con mi vacío,
> déjame. Para abismo, con el mío
> tengo bastante. Oh Dios, si eres humano

[621] Guzmán Álvarez, *op. cit*., p. 263.

compadécete ya, quita esa mano
de encima. No me sirve. Me da frío
y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío
como tú. Y a soberbio, yo te gano.

Déjame. ¡Si pudiese yo matarte,
como haces tú, como haces tú! Nos coges
con las dos manos, nos ahogas. Matas

no se sabe por qué. Quiero cortarte
las manos. Esas manos que son trojes
del hambre, y de los hombres que arrebatas.
(BO, «Lástima», *RC*, 113-114)

Estamos ante uno de los momentos álgidos de la poesía del bilbaíno, justamente en la negación de Dios expresada con la sinécdoque del rechazo de su mano[622]. No es cuestión baladí, el planteamiento de la muerte de Dios que planea por *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* se hace explícito en el soneto precedente. Aparte de su crisis de fe, podríamos hablar secundariamente del papel inspirador de Friedrich Nietzsche, uno de los padres de la filosofía existencial moderna[623]. Así, lo que nos resulta más relevante es que Otero haga palmaria la posibilidad de matar a Dios como ningún otro poeta de su tiempo había hecho. Es cierto que en la atmósfera generacional están presentes el vitalismo irracionalista o la voluntad de poder y autosuperación, que son piedra angular del pensamiento del alemán. Y como la condición del español en el franquismo puede considerarse material y moralmente infrahumana, se estima urgente un camino hacia un hombre social, una especie de apropiación y adaptación a las

[622] Dámaso Alonso comenta en Otero la relación del «tema de *la mano de Dios* heridora y desgarradora del alma del hombre» con Juan de Yepes y con el jesuita inglés Gerard Manley Hopkins, «coincidencias [que] no son azar, y menos *literatura*; son, sencillamente nuestra radical angustia. Son eso: *hombre*, horror de hombre, miseria de hombre. San Juan de la Cruz también las sentía, y las condensó, teóricamente en los túneles de sus noches» («Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., pp. 354 y 355 respectivamente).

[623] «Amo a Walt Withman por su barba enorme/ y por su hermoso verso dilatado./ Estoy de acuerdo con su voz, conforme/ con su gran corazón desparramado./ Escucho a Nietzsche. Por las noches leo/ un trozo vivo de Sils-Maria. Suena/ a mar en sombra. Mas ¡qué buen mareo,/ qué sombra tan espléndida, tan llena!/ Huyo del hombre que vendió su hombría/ y sueña con un dios que arrime el hombro/ a la muerte. Sin Dios, él no podría/ aupar un cielo sobre tanto escombro./ Pobres mortales. Tristes inmortales./ España, patria despeinada en llanto. Lágrimas caudales./ Éste es el sitio donde sufro. Y canto.» («Posición», *Con la inmensa mayoría*, 1960).

circunstancias específicas del contexto del superhombre nietzscheniano. Sin embargo, el cuestionamiento radical del concepto divino y una propuesta clara de la eliminación no se dan con una evidencia como en Otero. Es más, no aparece seriamente esbozado en ninguno de los otros existenciales.

En el siguiente soneto continúa tratando a Dios a partir del motivo, cómplice del silencio, de las manos. Ante un Espectador mudo que habla con la torpeza y crueldad de sus manos, Otero se iguala y le habla también desesperadamente con las manos. Es cuestión de tratar al Todopoderoso de tú a Tú y hacerlo además en el mismo código silencioso:

> De tanto hablarle a Dios, se ha vuelto mudo
> mi corazón. Con gritos sobrehumanos
> le llamé: ahora le hablo con las manos,
> como atándome a Él… Solo y desnudo,
>
> clamoreando amor, tiendo, sacudo
> los brazos bajo el sol: signos lejanos
> que nadie —el sordo mar, los vientos vanos—
> descifra… ¡Ah, nadie nunca anclarme pudo
>
> al cielo! Mudo soy. Pero mis brazos
> me alzan, vivo, hacia Dios. Y si no entiende
> mi voz, tendrá que oír mis manotazos.
>
> Abro y cierro mi cruz. El aire extiende
> —como rayos al bies— mis ramalazos.
> Ácida espuma de mi labio pende…
> (BO, «Mudos» *RC*, 115-116)

La incomunicación de mudos entre el hombre y un Dios además sordo siembra una ansiedad que deriva en la violencia expresiva de un monólogo entrecortado y conversacional que encaja en lo que se ha dado en llamar tremendismo y que, en este caso, acaba con la intención rayana en la blasfemia de obligar a Dios a escuchar al poeta «a manotazos». Se trata de la reacción a un sentimiento de injusticia metafísica que comparte, de nuevo, con Unamuno, cuyo consejo parece seguir fielmente:

> Por si no hay otra vida después de ésta
> haz de modo que sea una injusticia
> nuestra aniquilación; de la avaricia
> de Dios sea tu vida una protesta.
> («¿Por qué me has abandonado?», *Rosario de sonetos líricos*)

De otra manera, tal como lo describe Gerardo Diego, se plantea la relación religiosa José Luis Hidalgo:

> […] cree en Dios y resuelve en el corazón los problemas de la cabeza. Problemática y creencia armonizan sus disonancias en el seno insondable de la creación poética. Desde Job hasta Unamuno o Antonio Machado han hablado así cuantos poetas ascendieron a la suprema nobleza del dolor por la escala de oro y sangre trémulamente tendida de la tierra al cielo. José Luis Hidalgo es de esa egregia familia, el benjamín […][624].

No cabe duda de que el motivo de las manos de Dios entronca con el tema de la muerte, y, por esa vertiente negativa, con otro motivo, el del árbol. En dos poemas se conjuntan ambos y su resultante es una desoladora imagen de un Yavé destructor: «y has de bajar, Señor, para arrancarme/ con tus manos inmensas y desnudas» (JLH, «Estoy maduro», *LM*, 79) que arroja a sus criaturas al fuego aniquilador de la nada: «Yo sólo he preguntado si tu mano sombría/ con nuestros troncos lívidos enciende sus hogueras» (JLH, «Por qué voy a llorarme», *LM*, 82).

b. La mano dadivosa de Dios

[624] Gerardo Diego, «La poesía de José Luis Hidalgo: *Los muertos*», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, op. cit., p. 80.

Conviviendo con su valor pesimista, tenemos una visión afable y paternal de las manos que reciben a las almas en el tránsito de la muerte. Así lo manifiesta José María Valverde: «Que Dios te haya acogido/ en sus manos paternas»[625] o Eugenio de Nora:

> Padre nuestro que oirás algún día
> este rezo en tu cielo lejano,
> cuando el tiempo se acabe y Tú quedes,
> tennos en tus manos.
> (EN, «La oración del poeta» *CT*, 199-201)

Claramente el pronunciamiento lírico que mejor encaja con esta percepción está en el que hace Blas de Otero en *Cántico espiritual*. Aduce Alberto Acereda que es esta una «obra donde se puede establecer una filiación lírica y religiosa que entronca directa y titularmente con San Juan de la Cruz»[626], por lo que no es de extrañar que la mano divina acarree todos los atributos propios de la ortodoxia mística. En efecto, en el *Cántico* tendremos la mano de la salvación en la alegoría del equilibrismo espiritual:

> ¡Tennos Tú de la mano, equilibrista
> de tentaciones, sobre el fino alambre
> de la carne agitada, estremecida!
> ¡Ay, que se cae el alma, que se cae,
> si no la tienes Tú ligeramente!
> (BO, «Hay ángeles que vienen de repente…», *CE*, 12)

Tendremos la mano serena: «Dame, Señor, las manos bienhechoras,/ la mirada tranquila, el imposible» (BO, «Me colgaban estrellas de los ojos…», *CE*, 16). Tendremos la mano amorosa «Posesión de tus manos:/ cuenca para el amor, agua de

[625] «Elegía por la muerte de Antonio González», *Poemas dispersos e inéditos*, 113. El fragmento pertenece a un poema publicado originariamente en *Entregas de Poesía*, 14, 1945. Es recogido junto con otros en las *Obras completas* del poeta bajo el título indicado.
[626] Alberto Acereda, «Ecos sanjuanescos en la poesía española de posguerra. Blas de Otero y su *Cántico espiritual* (1942)», *Cuadernos del Lazarillo*, 21, julio-diciembre 2001, p. 44.

estrellas» (BO, «Posesión de las cosas…», *CE*, 21). E incluso podríamos tener la unamuniana palma de la mano castellana[627]:

> El alma, con la mano,
> está fija en su peso y reposada;
> el cielo castellano
> le colma la mirada;
> la tierra se presiente nivelada.
> (BO, «Dadme una noche sola…» *CE*, 27)

Después de su primer poemario solo reaparece la mano bienhechora en una fugaz tregua en su lucha religiosa:

> Hay un momento, un rayo de rabia viva,
> entre abismos del ser que se desgarran,
> en que Dios se hace amor, y el cuerpo siente
> su delicada mano como un peso.
> (BO, «Serena verdad», *AFH*, 85)

De la misma manera, hay otros momentos en que la garra despiadada que ahogaba a Vicente Gaos se inviste inesperadamente de los atributos nocturnos de la serenidad luisiana:

> Íntimo roce, mano arrebatada
> del alto viento que la vida ordena,
> noche que libremente se encadena,
> mano sabia de Dios, noche estrellada.
> (VG, «La serenidad», *AN*, 77)

El cambio de la mano divina que aprieta, estruja o araña hacia el gesto de rozar con delicadeza el alma se escenifica con la transformación de una mano demoníaca en la mensajera y luminosa del arcángel que se detiene sobre su frente: «Pon tu suave

[627] «Tú me levantas, tierra de Castilla/, en la rugosa palma de tu mano,/ al cielo que te enciende y te refresca,/ al cielo, tu amo» («Tú me levantas, tierra de Castilla…», en *Poesías*).

mano/ sobre mi pobre frente de tinieblas» (VG, «Arcángel mío», *AN*, 122). El motivo adquiere entonces una connotación de amparo que Gaos canta en dos instantes de plenitud existencial: en la infancia —donde la mano garantizaba la serenidad y la inocencia del mundo— y en el amor —que se concibe como una auténtica prolongación del tacto divino—. Veamos ambos casos:

> Creía en Dios, creía en la blancura
> del mundo, sentí un día la amorosa
> mano de Dios sobre mi frente hermosa
> de niño [...]
> (VG, «Adolescencia», *ST*, 146)

> [...] la vida
> no es triste, no. Te roza el ala,
> la mano de Dios. No es triste,
> no es triste el mundo, si se ama.
> (VG, «Sobre la tierra», *ST*, 176)

Para José Luis Hidalgo la mano paterna está principalmente inmiscuida en la hora fatal: «y la mano de Dios inmensamente/ abierta, temblorosa y esperándome» (JLH, «Esta noche», *LM*, 73). De modo que en el motivo se hermanan el tema divino y el de la muerte, tal como refiere Gonzalo Sobejano:

> La posición de Hidalgo frente al problema de la muerte es destacadamente negativa. El vacío, la desolación y la nada aguardan en la otra ribera. Quizá no haya habido otro poeta en toda la historia de la poesía que haya cantado a la muerte con un sentido tan absoluto de acabamiento, sólo entreverado en ocasiones por el brillo de una esperanza que quiere aferrar con apetencia de eternidad. Pero aún más que en esta poética valoración negativa, la originalidad de su postura radica en esa valentía sin desplante con que afronta la seguridad o la sospecha casi cierta del sueño sin amanecer. Y, sobre todo, en la hermandad contrastada que hace de Dios y la muerte […][628].

[628] Gonzalo Sobejano, «José Luis Hidalgo, poeta de los muertos», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, op. cit., p. 134.

A partir de la valentía que señala Sobejano, nosotros volvemos a matizar la postura del autor ante el problema de Dios y de la finitud. A pesar de haber pasado a la historia literaria como el poeta de los muertos, Hidalgo no capitula y concibe la muerte como punto culminante de la existencia y de Encuentro con el Creador[629]. Para el cantor el fin en sí no es negativo, aunque sí le causa una profunda pesadumbre. Es una paradoja que comparte con Quevedo, esa antítesis entre «su fe religiosa y su anhelo de vivir, su apego a la vida, que se evidencia ante su temor a la muerte»[630]. En todo caso, Hidalgo está dispuesto a dejarse llevar por la muerte en las manos acogedoras del Omnipotente y rendir con ello tributo a la existencia en el mundo.

Exactamente respaldando este valor de integración, José María Valverde construye una imagen del motivo cálida y acogedora, símbolo de un enlace natural entre los vivos y la muerte que condensa todo un discurrir teológico:

> Oh Señor, Tú sostienes con tu mano
> todos nuestros momentos, sin cansancio ni olvido.
> [...]
> Y la mano de Dios también está en la muerte.
> Sabedlo bien: la muerte no es el olvido súbito
> de la mano de Dios, por negligencia
> que nos deja caer en los abismos
> al quedar separados de su fuente de ser.
> Eso no está en su amor.
> Ved la muerte; mirad cómo Dios nos la endulza
> y nos lleva hacia ella de la mano,
> cómo nos la prepara antes, igual que un lecho...
> Ni aun esos que tropiezan con una muerte fuera
> estaban en ese instante dejados de su mano.
>
> (JMV, «Salmo de la mano de Dios», *HD*, 131-132)

[629] El mismo crítico lo describe:«Como en un desmayo de bondad y de sublimación en Dios —en ese Dios grande y vago al que Hidalgo alude con una fe también vaga y grande— el muerto abandona la tierra, en vuelo hacia la eterna zona de la pureza. Es una delicada impresión de muerte feliz» (*Ibid.*, p. 136).
[630] Emilia N. Kelley, *op. cit*., p. 53.

Con un tono plenamente litúrgico, expresa la alegoría de la muerte como sueño al que Dios nos conduce de la mano —idea que no puede sino remitirnos al poema unamuniano emblemático del motivo, que arriba comentábamos[631]—. Afín al del autor de *De Fuerteventura a París*, el planteamiento religioso que Valverde ilustra con el motivo guía toda su creación y resuelve esperanzadoramente el dilema de la muerte. Así lo aprecia Leopoldo de Luis al comentar la misericordia cristiana que preside sus libros posteriores, cuyo «verso fluye como un rezo y nombra las cosas como ungiéndolas de piadosa comprensión. Los seres son amados por amor de Dios y los problemas humanos se sienten con una accidentalidad que los amortigua»[632]. Igualmente remite a Unamuno el sentimiento de culpa y la mano divina en el desierto y el destierro existencial: «Dinos por cuál pecado/ de los que siempre hacemos/ nos dejas de tu mano» (JMV, «Oración en la sequía», *LE*, 171), y en la fe:

> Como niños que somos, nos conduce
> con sus engaños buenos,
> sin dejarnos saber, con su gran mano
> a través de los miedos.
> (JMV, «Nieve», *LE*, 172)

Nos referimos en concreto a la cercanía de los versos de Valverde al poema «En el desierto» de sus *Poesías* y a las reflexiones sobre el misticismo del paisaje nevado de «Nieve» recogido en sus *Paisajes del alma* respectivamente. En un caso, Dios castiga abandonándonos en medio del páramo, en otro nos conduce a través de la nieve mística que cubre nuestro terror a la muerte. En ambos el rol que se le adjudica es el del Padre que nos lleva de la mano hasta el incógnito final de la existencia.

[631] «Al corazón sobre tu pecho pones/ y como en dulce cuna allí reposa/ lejos del recio mar de las pasiones,/ mientras la mente, libre de la losa/ del pensamiento, fuente de ilusiones,/ duerme al sol en tu mano poderosa» («En la mano de Dios», *Rosario de sonetos líricos*).
[632] Leopoldo de Luis, «*Versos del domingo*», *Ínsula*, 109, 1955, p. 7.

Para Carlos Bousoño, la mano divina se asocia con el motivo de la serenidad —que comentaremos más adelante—. Su presencia acondiciona un espacio espiritual de tranquilidad contemplativa en: «Bebiendo luz tranquila en tu mano serena/ oh Dios, junto a tu rostro donde la luz nace,/ vivir la calma plena» (CB, «El asceta», *SA*, 48). Se encuadra en un ámbito de adjetivación mística compuesto por los tres elementos de la «luz tranquila», la «mano serena» y la «calma plena» muy próximos a la noche serena de Fray Luis de León.

Hemos visto en más de una ocasión que Bousoño tiende lazos intertextuales con Fray Luis. José Hierro hace lo mismo, cuando su mano todopoderosa se asemeja a aquella del «gran Maestro» de la «Oda a Francisco Salinas» que pone en movimiento la armonía de la «inmensa cítara» del universo[633]. A Él le pregunta el poeta —como también lo hiciera el Maestro León— deseoso de desentrañar los mecanismos que rigen la existencia de los mortales y que son los responsables de la dicha que debe sobreponerse al sentimiento trágico de la vida:

> Quién libertó la música y el oro,
> quién y con qué mano.
> Quién, con qué mano, desató el sonoro
> viento del verano.
> (JH, «Plenitud», *Q42*, 66)

[633] El luisianismo de la mano se observa también, según José María Valverde, en el eco de la mano sabia de Salinas que calca la acción divina de tocar el universo como si se tratara de un instrumento musical: «Mi gloria es ser tan sólo un instrumento/ en las manos de Dios, muerto y sumiso,/ y a costa de no ser ardo cantando» («He muerto largamente y hora a hora...», *Poemas dispersos e inéditos*, 102. El fragmento pertenece al último de «Seis sonetos» aparecidos originariamente en *Entregas de Poesía*, 14, 1945, y recogidos en las *Obras completas* del poeta bajo el título indicado).

Además, en la soledad metafísica del cantor surge la mano divina para acoger su angustia temporal; y el tiempo también se figura como un canto eterno interpretado por Dios:

> Cuando se fueron todos, yo
> me quedé a solas con mi alma.
> [...]
> Y vencido el tiempo, en las manos
> de Dios se duerme, que lo canta...
> [...]
> Andar sintiendo el alma muerta,
> Dios mío, ya sin esperanza.
> (JH, «Plaza sola», *Q42*, 62)

El ansia de desvelar al Todopoderoso lleva a Rafael Morales primero a reconocer la huella divina en la conformación material y *manual* de su existencia, y después a corresponder líricamente con un deseo de contactar con Él, también *manualmente*, aunque ahora desde la orilla humana, en un vuelo místico que tiene que ver con la aspiración de la llama de amor viva de sanjuanista:

> Brillando está aún en mi piel
> el resplandor de tus manos,
> y voy luminoso ardiendo,
> terca llama hacia lo alto.
> [...]
> Celestes, locas, mis manos
> buscan en el aire oscuro
> tu oculto cuerpo lejano.
> Mas tú no estás. Yo me muevo,
> terca llama hacia lo alto.
> (RM, «Recuerdo», *CYT*, 73)

Después de todo, concluimos en que el motivo de la mano de Dios, antitético por naturaleza y, por escritura, existencial, refleja con singularidad la relación religiosa de la primera promoción de posguerra. La dicotomía hombre-Dios, a la par amorosa y

dolorosa, revela toda su dramática ambigüedad en la imagen que construye Gaos de la mano divina y el corazón humano: «Su mano despiadada/ me lo taladra a golpes de ternura» (VG, «Dolor del mundo», *ST*, 141). El hallazgo poético condensa las dos acciones contradictorias del Dios de la posguerra, el que brinda el dolor y el amor a manos llenas, el protagonista de una acción doble que se muestra irracional en el despliegue de toda su fuerza primitiva y ciega.

Así pues, en el envés negativo de esta sinécdoque de Dios tenemos la opresión simbolizada en el alcotán de Gaos al ruiseñor del corazón del poeta, o las agentes despiadadas de la materialización de la muerte, según José Luis Hidalgo. Incluso Otero se rebela y enfrenta directa y abiertamente contra su fuerza aniquiladora. Por otro lado, su palma positiva se ofrece para Hidalgo, Gaos y Valverde en el tránsito de la muerte hacia la eternidad. Es una mano bienhechora que, según el primer Otero, nos sostiene para que no caigamos en las tentaciones de los pecados. Está también paternalmente en la niñez de Gaos, en el sueño de la vida de Valverde y en la serenidad lograda en la fe de Bousoño. Además Morales y Hierro la señalan como la conformadora de la belleza del mundo y, consecuentemente, sobre todo para el último, del tiempo que nos cifra.

5.9. La ceguera

Dentro del sistema de motivos que configuran el tema religioso, la ceguera se relaciona particularmente con la noche oscura y el silencio de Dios ya que comparte con ellos la remisión a la no percepción o el escondimiento. Dicho en otras palabras, la noche y el silencio se interponen entre el Creador y su criatura como si de una barrera de ceguera se tratase. La opción humana ante ella es combatirla, bien a tientas y *dando palos de ciego* desde el escepticismo, o bien confiándose en ella con fe también *ciega*. Como es de esperar, ambos momentos fácil y frecuentemente se simultanean en la obra de la promoción.

Estamos hablando de un motivo que se siente consustancial a la experiencia humana en su percepción de lo religioso. La fe no precisa de ver para creer: es una ceguera iluminada. Su naturaleza es, pues, opuesta a la razón. Ya atendía Pascal a ello cuando se planteaba el proceso cognoscitivo: «Todo nuestro razonamiento se reduce a ceder al sentimiento […]. Conocemos la verdad no sólo por la razón, sino además por el corazón; de este último modo conocemos los primeros principios, y es inútil que el razonamiento, que no participa de ello, de combatirlos»[634]. De este modo, el creyente Valverde se figura sin temor la muerte como un paso a un lugar donde «amen otros hombres, vivan, esperen, pasen, ciegamente tranquilos» (JMV, «El tiempo que muere», *LE*, 169). Por el contrario, el escéptico ve abrirse a sus pies la sima que separa a ambos modos del ser, la de existir en la fe y la de habitar en la razón. Esa es la crisis de carácter unamuniano que repercute en la motivación creadora de la poesía de posguerra:

> ¿Y qué cosa es fe? Así pregunta el catecismo de la doctrina cristiana que se nos enseñó en la escuela, y contesta así: creer en lo que no vimos. A lo que hace ya una docena de años corregí en un ensayo diciendo: *¡Creer en lo que no vimos!, ¡no!, sino crear lo que*

[634] Blaise Pascal, *Pensamientos*, Barcelona, Planeta, 1986, pp. 121-122.

> *no vemos.* Y antes os he dicho que creer en Dios es, en primera instancia al menos, querer que le haya, anhelar la existencia de Dios[635].

Desde luego, la lección está aprendida y se aplica. Los existenciales de los cuarenta *quieren que haya Dios*[636], y, por consiguiente, crean una lírica que lo construya a partir de la ceguera del mundo empírico, de esa opaca barrera metafísica que unas veces se llama noche, otras soledad y otras silencio. De ahí que la primera alusión de José Hierro a la ceguera está en relación con la noche oscura que encierra su místico misterio en el corazón:

> Ciegos, ¡qué nuestra nos pareces!
> Vamos palpando con el alma
> te sentimos sin comprenderte,
> te llevamos en nuestro canto
> sin comprenderte;
> (JH, «Noche en el puerto», *A*, 82).

La antítesis del andar ciego y a tientas es vivir con ojos y manos creadores de la luz de la alegría: «Con ojos y manos de brasa, con todas mis fuerzas,/ con el estéril cansancio feliz de crear pasajera alegría» (JH, «Creador», *A*, 32). Así, si se contempla en su conjunto, la ceguera es simultáneamente merma de la percepción de lo divino y causa de la subsiguiente búsqueda torpe y desesperadamente tanteadora entre las tinieblas de un destino que ilumine el abandono de la especie:

> Nos han abandonado en medio del camino.
> Entre la luz íbamos ciegos.
> [...]

[635] Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 181.
[636] Esa voluntad *ciega* de querer llegar a Dios la escenifica José María Valverde: «No acierto a poner sitio a tu alto muro,/ a obligarte con gritos a que acudas,/ a quererte, con puño y voz de acero./ Sólo me queda un ciego empuje oscuro/ debajo de mí mismo y de mis dudas;/ yo no acierto a quererte, pero quiero» («Mírame tras tu noche, oh Dios nublado…», *Poemas dispersos e inéditos*, 101. El fragmento pertenece al quinto de «Seis sonetos» aparecidos originariamente en *Entregas de Poesía*, 14, 1945, y recogidos en las *Obras completas* del poeta bajo el título indicado).

Mordemos las orillas, derribamos puentes.
Dicen que vamos ciegos.
(JH, «Destino alegre», *TSN*, 49)

La filosofía vitalista de Hierro propicia que en el instante mismo de la muerte asuma la condición de pobre y ciega criatura que, pese a todo, ama un mundo cuyo valor máximo estriba en haber sido construido con el sudor del trabajo humano. Ciertamente, como lo aprecia Susana Cavallo, el tema principal de *Tierra sin nosotros* «es la muerte. Las otras preocupaciones del hablante —el pasado, el tiempo, la soledad, el exilio, la lucha— nacen de la obsesión de la muerte»[637], pero esa obsesión se fundamenta sobre el amor a lo terreno y la preferencia de una existencia dramática y ciegamente contingente —adjetivada en agónico polisíndeton— a la amenaza de la nada:

Vete muy lejos de mi lado,
a donde yo nunca te vea,
que pobre, y ciego, y solitario,
y herido, y triste, amo la tierra [...].
(JH, «Llegada de la muerte», *TSN*, 67)

La única forma de traspasar la frontera de la ceguera y llegar al Todopoderoso es morir. Hasta entonces, el individuo recorre a ciegas y a tientas el silencio universal tras el que se oculta:

A ciegas busco, palpo y no escucho
latir tu vida.
¡Ah si te oyera, si te tuviera,
me moriría!
(JH, «Sólo la muerte», *TSN*, 94)

[637] Susana Cavallo, *La poética de José Hierro*, Madrid, Taurus, 1987, p. 25.

No puede evitar sentirse como un pobre animal abandonado en la ceguera espiritual: «Parezco esta tarde clara/ una pobre bestia ciega/ que va buscando la luz» (JH, «No lo comprenderé nunca...», *CP*, 40). Por otra parte, aun teniendo una sola dirección su camino hacia la luz, posee en cambio tres sentidos diferentes: uno es introspectivo hacia el fundamento vital del yo, otro es trascendente hacia la presencia intuida de Dios y el tercero es un despliegue comprensivo y solidario hacia los otros. Los tres itinerarios simultáneos parten de un mismo enfoque rehumanizador y cotidiano del individuo:

> Otra vez han vuelto a apagarse
> los astros que me iluminaban.
> [...]
> Recorro a ciegas los caminos
> que conducían a tu alma.
> (JH, «Otra vez han vuelto a pagarse...», *CP*, 61)

En el límite claroscuro de la duda y la fe, en los alrededores de la palabra del poeta que del Tú divino va al nosotros humano, el autor de *Tierra sin nosotros* se plantea las cuestiones propias de la existencialidad en clave de interrogación retórica y sobre la base del motivo de la ceguera:

> Cómo aceptar la luz que ignoran
> nuestros amados ojos ciegos.
> Cómo admitir que exista sombra
> total que miran sólo ellos.
> (JH, «Lo que no deshojamos juntos...», *CP*, 66)

No en vano, Ana María Fagundo corrobora que a la altura de *Con las piedras, con el viento…* Hierro se halla en plena madurez y el tema del tiempo «no es ya una

línea, sino un ciclo que sigue el curso de todas las cosas»[638] cuya dinámica circular además es adoptada por el motivo de la ceguera angustiosa. Al sujeto no le es posible salir de un círculo de sombra. La duda le lleva a él, y si la luz de la revelación le es negada a sus ojos atrofiados por el escepticismo, la única opción que le queda es resignarse y proponerse compartir con el resto de los hombres una unidad de oscuro destino común:

> Ciegos iremos. Callados iremos [...]
> [...]
> y nos ponemos a andar por la tierra cumplida de sombra.
> […]
> como astros sin luz que se ignoran
> [...]
> Qué consuelo ha de haber si lograr una gota de alma
> es pretender apresar el latir de la tierra, desnuda y redonda.
> (JH, «Apagamos las manos...», *CP*, 80-81).

La pesadumbre —que no pesimismo— que destilan los versos de Hierro es consecuencia de la incursión en lo sombrío que se apunta en sus primeras obras y que, como aprecia José Olivio Jiménez, va a intensificarse en *Quinta del 42*:

> Aquí ya están formuladas claramente aquellas dos líneas que vimos despuntar en la lírica de Hierro desde sus comienzos: la línea sencilla o de la luz y la línea de la sombra […]. Lo que ocurre en *Quinta del 42*, lo que ante nosotros lo hace de entrada original e inquietante, es que supone un ahondamiento en la línea de la sombra, en proporción mucho mayor de la que se había dado en los libros anteriores[639].

En la total oscuridad la criatura interpela a su Padre, que contempla impasible «sus heridas/ criaturas, esclavos/ sombríos», y le formula la dura pregunta que merece el desamparo: «¿Nos ve ciegos/ y no puede guiarnos?» (JH, «La sombra», *Q42*, 118). La *invisibilidad* e indiferencia divinas hacen mella en el espíritu del poeta, sus principios

[638] Ana María Fagundo, «La poesía de José Hierro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 263-264, 1972, p. 497.
[639] José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, op. cit., p. 259.

religiosos se resienten y experimenta el vértigo de la duda cartesiana. Como al pensador francés solo le queda la certeza de la duda en lo más íntimo de su alma, luego con ella la confirmación radical de su existencia individual:

> Y a todo lo salvaba
> la vida que surtía
> sólo de mí.
> Fe total en mí. Nada
> si yo lo eternizaba
> podía morir.
> (JH, «Todo se derrumbaba», *Q42*, 124)

Luego el último valedor de la existencia divina es el ser humano cuya fe la eterniza. Luego únicamente la existencia de uno implica la del otro, en lo que resulta una reactualización del pensamiento unamuniano de «La oración del ateo».

Retomando el *Cántico espiritual*, la arquetípica función iluminadora del *verbo* se muestra en el canto de la Gloria del Señor:

> Haremos una imagen
> tan nueva, que los ojos se despierten,
> […]
> Que ya todas las voces
> me parecen oscuras, profanadas;
> (BO, «Haremos una imagen…», *CE*, 25)

Desde luego, Otero sentirá que solo le quedará la palabra, en este caso para orientar su espíritu sin fe perdido en las tinieblas del mundo de *Ángel fieramente humano*: «Soneto mío,/ que así acompañas mi palpar de ciego» (BO, «Estos sonetos», *AFH*, 73). El canto es un palpar existencial en busca de un Ente que se enuncia como

una antítesis de mística luz ciega: «Quebranto/ del ansia, ciega luz. Quiero tenerte,/ y no sé dónde estás. Por eso canto» (BO, «Estos sonetos», *AFH*, 74).

Carlos Bousoño relaciona la ceguera con la paradójica libertad encarcelada de reconocerse criatura de origen divino deambulando por una realidad que oculta a su Creador: «y con sangre de Dios goteo oscuro en el mundo/ mientras camino ciego, libre, ardiente, cautivo» (CB, «Comunión», *SA*, 57) —versos en cuyo último adjetivo se evidencia la relación entre el motivo de la ceguera y el de la cárcel—. Definitivamente un tono sombrío resuena en su lírica, por el que, entre otros aspectos, Luis Antonio de Villena la considera «más quizá que ninguna de los poetas de su generación, una poesía existencial»[640]. Es entonces cuando da referencia directa de la ceguera de la duda ontológica: «No me escuchas [...]/ sin descanso te evades y me dejas/ abandonado y ciego entre la sombra» (CB, «Ola celeste», *SA*, 60), «Pero vosotros pesáis duros/ [...]/ con muertos cuerpos de materia ciega/ donde empieza, total, la muerte» (CB, «Habla el espíritu de la alegría a los hombres de la guerra», *PM*, 130). No obstante, no se deja vencer por el pesimismo e irá progresivamente singularizándose por «su continua búsqueda de apoyo, en su sensibilidad religiosa de incrédulo»[641]. De momento se distancia de los hombres, en un apartamiento ascético que le permite juzgar y compadecer a los que se empeñan, la mayoría de las veces sin saberlo, en no querer ver a Dios. Mientras, él padece otro tipo de dichosa ceguera momentánea —aún no ha derivado hacia el agnosticismo de su obra posterior—, la del deslumbramiento místico de la suma Contemplación —de nuevo relacionado con el motivo de la cárcel—:

[640] Luis Antonio de Villena, «Poesía y autorreflexión de Carlos Bousoño», *Ínsula*, 373, 1977, p. 10. Nos resulta arriesgado calibrar cuantitativamente la existencialidad de los poetas de la promoción, ya solo por la difícil delimitación de la base y la materia objeto de comparación, que es las actitudes existenciales que, aun teniendo puntos en común, presentan marcados caracteres personales.
[641] *Ibid.*

Sé que algunos afirman que soy un duro muerto.
Que vengan y se embriaguen de la luz que ahora libro.
Verán quién es el triste; quién, de sombra cubierto.
Quién el ciego, el cautivo.
(CB, «El asceta», *SA*, 48)

El lamento de Bousoño por los hombres que ignoran el principio religioso de la hermandad universal lo comparte Eugenio de Nora. Este se confiesa cansado de que no vean ni escuchen al que una y otra vez lo anuncia y lo recuerda, a ese poeta que, como en el verso de Otero, corre a salvar a los hombres y no sabe cómo. Su mensaje pretende resonar en las conciencias como un agrio reproche hacia la actitud irreflexiva e insensible de los que no buscan la luz en la vida cotidiana y que, sin ser capaces de hallar el rastro de Dios en ella, solo esperan la iluminación divina tras la muerte:

[...] Pero quiero
decirlo al fin: estoy cansado
[...]
[...] Los hombres están ciegos,
o no escuchan; acaso
son máscaras; en la Tierra, ninguno
puede hacer luz sin estar enterrado.
(EN, «Lamento», *CD*, 120)

La ceguera de la circunstancialidad atraviesa los dos primeros libros de Vicente Gaos a partir de la acuciante necesidad de iluminación: «¿Qué cielo exigiré para mi frente,/ qué luz para mis ojos y qué fuego/ para este corazón tan vehemente?» (VG, «Más que eterno», *AN*, 107). Su percepción está condicionada por la propia ceguera entrañada en su conformación corporal: «doble noche del hombre a cielo raso/ que vive erguido a ciegas en su anhelo» (VG, «La vida no es hermosa. No, la vida...» *ST*, 144). Tal actitud ascética lo lleva a tomar con la ceguera la imagen luisiana de la cárcel y la

noche: «—cielo ciego y sin astros—,/ en tu soledad, confinada/ por dulces muros humanos está mi vida, así te amo» (VG, «Las entrañas», *ST*, 180),

> Así, sobre la tierra, nosotros,
> sin más luz que la del deseo,
> fuerzas ciegas, sumisos
> habitantes de la mortal oscuridad, queremos
> vencer la noche de un cuerpo,
> (VG, «En el mundo», *ST*, 195)

La sumisión a la oscuridad que denuncia remite a la pésima experiencia del aprendizaje de la religión en la infancia: «Oh, vida oscura, triste teología/ que cegaste mi luz adolescente» (VG, «Condenados», *AN*, 120). No obstante, el motivo de la ceguera, como otras recurrencias de la escritura existencial posee una doble faceta que descubre una ceguera por *exceso* de luz —que también encontramos en el primer Bousoño—; es decir, un deslumbramiento causado por la revelación del amor y la Presencia: «No en la tierra, en el cielo encadenados/ —El mundo rueda fiel, gira seguro—./ Tú y yo por nuestra propia luz cegados» (VG, «Astros», *AN*, 137), «Y yo sobre la tierra, oscurecido/ por tanta luz, yo ciego,/ soñando en Dios» (VG, «Amor», *AN*, 162), «Fulgor de un Dios que en luz nos ha cegado» (VG, «Callada aurora», *LS*, 232). En todo caso, el padecimiento del deslumbramiento lleva implícito el deseo previo de Gaos por *cambiar de ceguera*; esto es, por transformar el *no ver* de quien permanece ajeno al Ser Supremo por el *querer creer* y *ser encandilado* por la fe absoluta. Llegar a este grado de desarrollo de una poética existencial depende principalmente de haber alcanzado una madurez en la mirada lírica que se trasluce en su poema «Dios mío», de *Luz desde el sueño*, en el que no se pretende «para verte aún más,/ una luz sin sombras, una luz total», y, por el contrario, sí se reconoce que en la «dulce claridad» del entrever se aprecia mejor la esencia antitética del Ser Supremo: «Entre luz y sombra/ te

evidencias más» (VG, «Dios mío», *LS*, 240). Esta revelación preferida sí es factible en la mundanidad y la contingencia:

> Te quiero en lo oscuro.
> Así, tu verdad
> es más honda y buena
> que de par en par.
> (VG, «Dios mío», *LS*, 240)

Por tanto, la fe ciega ilumina interiormente a un Dios que habita en lo oscuro. La voz lírica lo expresa en tres versos de exaltación y una sinestesia final que describe la iluminación introspectiva: «Dios en mis entrañas:/ qué interioridad/ plena de luz sorda» (VG, «Dios mío», *LS*, 240). Así, ya investido en esa luz divina canta el poeta:

> Canta, canta ya,
> corazón, que eres
> vagamente igual
> a un pájaro, ebrio
> por la luz solar.
> (VG, «Dios mío», *LS*, 241)

Finalmente la ascensión culmina en un acabamiento y disolución místicos que entroncan directamente con el motivo en la «nocturna verdad» que es Dios, cuya contemplación provoca la dichosa ceguera de la vida eterna: «¡Ciégame del todo/ en la eternidad!» (VG, «Dios mío», *LS*, 241).

Para José Luis Hidalgo la fisonomía espiritual viene marcada por la ceguera, el dolor y la finitud: «el dolor de los hombres, con sus ciegas/ y dolorosas formas que perecen» (JLH, «Ante el muerto», *LM*, 69); aunque reniegue de la pasividad del estado

de no ver a Dios. Más aún, simboliza el ímpetu de la fe en una permanente búsqueda de pájaros-manos ciegos hacia la luz celestial:

> Como dos ciegos pájaros
> que no te conocieran,
> mis manos se levantan
> sobre toda la tierra
> y en lo oscuro te buscan
> creciendo a las estrellas.
> (JLH, «Manos que te buscan», *LM*, 86)

Puede comprobarse constantemente que todos los motivos de Hidalgo tienen de una manera u otra vinculación con la muerte. Una de estas conexiones se basa en la pregunta acerca de si el Todopoderoso englobaría a todos los hombres en la ceguera universal de la nada: «Cuando muera, Señor, ¿tendrán tus ojos/ una sola mirada enorme y ciega?» (JLH, «Me miras», *LM*, 84). A pesar de todo, Arturo del villar siente que, para Hidalgo, «no, con la muerte no termina la historia, no acaba la vida por el mero hecho de morir. Después de esa extraña vida mineral que nos ofrece la tierra para purificarnos se volverá de nuevo a la luz»[642].

A lo largo de nuestro análisis hemos venido atestiguando que ocurre con frecuencia que varios motivos convergen en un solo poema y que, en algunas singulares ocasiones, se combinan de tal manera en él que plantean la entera cosmovisión del autor. Tal es el caso de «Los ciegos» que incluye Rafael Morales en *Los desterrados*. Escrito para el dolor ajeno desde la angustia personal, el poemario es limítrofe con los contenidos plenamente sociales posteriores de *Canción sobre el asfalto*. Su centro de atención es el padecimiento de los demás, todavía sin entrar en planteamientos que apunten a un cambio social. Como dice Naharro-Calderón con respecto a los personajes

[642] Arturo del Villar, «La *Raíz* de *Los muertos*, de José Luis Hidalgo», *Poesía Española*, 203, 1969, p. 10.

líricos de *Los desterrados*: «al fin y al cabo, los sujetos elegidos pertenecen más bien a colectivos que sufren íntimamente a la manera del sujeto de la enunciación, un dolor o una falta, pero ni hay noción de clase ni se da una estricta dialéctica que busque un cambio en las estructuras sociales de los grupos considerados»[643], o como advierte José Luis Cano: «la intención de cantar la miseria y el dolor no encubre aquí, como pudiera creerse, ningún propósito de poesía social»[644]. Los desterrados del libro de Morales lo están de la plenitud física e intelectual; son trasunto de un destierro más profundo, de índole metafísica, que tiene que ver con la precariedad individual, histórica y social de los seres humanos. En suma y en palabras de Mª del Pilar Palomo, ellos representan la «expresión de un dolor del siglo XX, de suburbio y miseria cotidiana»[645].

Previo a la incursión analítica en el motivo de la ceguera de *Los desterrados*, tenemos que volver a considerar la compasión como fuerza elemental humanitaria que es el punto de arranque de la ética y estética del poeta manchego. Desde el primer momento, en su ópera prima, manifiesta este rasgo de carácter, especialmente visible en la adjudicación de la segunda persona verbal al toro y su diálogo con él. De la escritura *compasiva* de *Poemas del toro* resulta una humanización del animal en la que presenta su propia percepción poética del mundo. En esta línea y a juicio de Miguel d´Ors, aunque en escasas ocasiones Morales «hace una poesía descriptiva en la que no asoma directamente su propia intimidad […], la carga afectiva —es decir, lo lírico— está presente en los poemas con más intensidad cuando el poeta habla de sí mismo»[646].

[643]José María Naharro-Calderón, «Rafael Morales y la poesía de lo cotidiano», *Alaluz*, año XXI, 1-2, primavera-otoño 1989, Riverside, Maryland, Universidad de California, pp. 8-9.
[644] José Luis Cano, *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, op. cit., p. 56.
[645] Mª del Pilar Palomo, *Poesía española del siglo XX (desde 1939)*, op. cit., p. 94.
[646] Miguel d´Ors, *Los poemas del toro*, Pamplona, EUNSA, 1972, pp. 33-34.

Se ha dicho que su epopeya táurico-humana coincide en algunos aspectos con la de Miguel Hernández[647]. Por nuestra parte, preferimos hablar de coincidencias literarias entre el poeta de Orihuela y Morales, y que manejaron temas y modos poéticos comunes también en Lope, Quevedo, Espronceda o Lorca. Para la Historia de la Literatura queda la defensa contra la acusación que el crítico Pablo Corbalán vierte en el número 81 de la revista *Índice* acerca de la marcada influencia de Hernández. Morales se explaya en un extenso artículo remarcando pormenorizadamente la diferencia entre ambas escrituras y declara además que no conoció *El rayo que no cesa* hasta tener ya muy adelantado el libro: «Si niego la influencia de Hernández es porque estoy convencido de que no la tengo. Si yo creyera lo contrario la confesaría y hasta me enorgullecería de ello»[648]. Ya sea por un prurito de honestidad, por la pública adscripción a la tradición como réplica al también adscrito garcilasismo, o por ambas cosas, lo cierto es que los poetas desarraigados no acostumbran a ocultar sus influencias. En el caso de Morales: «mis maestros más efectivos son Lope, Góngora, Quevedo, Pedro de Espinosa y Aleixandre; sin embargo, procuro parecerme a ellos lo menos posible»[649]. Con todo y remontándonos a las palabras de Cano, él mismo señala luego una diferencia sustancial entre lo hernandiano y su obra acerca del símbolo del toro. En lo primero se utiliza para identificarlo con su propia pasión vital y en lo segundo se trata «objetivamente, como

[647] Tal como observan José Luis Cano: «donde yo creo que está el antecedente de esa forma de ver poéticamente al toro […] es en tres o cuatro poemas táuricos de *El rayo que no cesa* […]. Miguel Hernández […] es, a mi juicio, el poeta de quien más cerca está Rafael Morales», y Fanny Rubio: «entre las fuentes más citadas, por no decir la primera, se fija en la poesía de Miguel Hernández, una de las sombras más patentes del libro» (*Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, op. cit., p. 54-56 y «De la poesía de rehumanización a *Poemas del toro*», en AA. VV., *Rafael Morales. Homenaje*, op. cit., p. 79, respectivamente).

[648] Rafael Morales, «Réplica y contrarréplica», *Índice*, 84, 1955, p. 1.

[649] Rafael Morales, *Antología y pequeña historia de mis versos*, op. cit., p. 20. Confirmando las palabras del poeta, el prólogo que escribe para el libro José Mª de Cossío no nombra por ningún lado a Hernández (reeditado en la *Obra poética completa* por la que citamos en nuestro estudio) y en el artículo más reciente de Jaime Olmedo Ramos, «Presencias literarias en Rafael Morales» (en AA. VV., *Rafael Morales. Homenaje*, op. cit., p. 45-61) solo se comenta que Miguel Hernández inspira directamente el soneto «Toro sin mayoral».

una fuerza bella y poderosa de la naturaleza»[650]. Nosotros nos inclinamos a confirmar la asunción del toro como correspondencia directa del hombre Miguel Hernández, en contraposición al canto *desde fuera* de Morales. La poetización de la bestia en *Poemas del toro* responde a la elección de un símbolo acabado del padecer existencial humano universal. Por añadidura, la referencia de Hernández se concentra en el momento del martirio y la muerte del animal, mientras que el libro de Morales abarca el ciclo vital del toro condenado, eso sí, a un final terrible e implacable. Uno y otro coinciden en el intercambio de papeles entre animal y hombre, aunque los modos difieren. La visión desgarradora y trágica de Hernández contrasta con la reflexión templada del talaverano. Esta serenidad nace de la compasión y la piedad hacia el animal, en cambio, en Hernández ese lugar lo ocupa la rebeldía frente al destino aciago. De enfoque y tratamiento es, pues, la diferencia más significativa entre uno y otro: rebeldía hernandiana del hombre-toro frente a piedad moraliana por el dolor ajeno.

Ha sido necesaria esta digresión y analizar la carga emotiva del símbolo táurico en *Poemas del toro* —libro que, por cierto, apenas muestra señales significativas de los demás motivos religiosos que tratamos— porque el móvil lírico de Rafael Morales se concreta en esa piedad que abarca cristianamente toda la especie humana y, en especial a los marginados; ese reiterado «humilde franciscanismo […] capital para entender la más moderna poesía española»[651] desde «dentro de la corriente ancha y caudalosa de la literatura existencial de la constatación lúcida y desolada de un universo doloroso y absurdo»[652]. Sin lugar a dudas, por la conjunción de motivos religiosos que imbrica, consideramos el máximo exponente cosmovisionario de todo ello a «Los ciegos» (RM, *LD*, 97).

[650] José Luis Cano, *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, op. cit., p. 55.
[651] Florencio Martínez Ruiz, «La poesía desolada de Rafael Morales», *Punta Europa*, 96, 1964, p. 37.
[652] Emilio Miró, «Continuidad y depuración en el regreso de Rafael Morales», *Ínsula*, 426, 1982, p. 6.

Este trágico héroe desarraigado está descrito en términos de silencio: «un celeste silencio sin estrellas»; de oscura noche desestrellada: «Cuerpo de sombra, cauce de la noche» y metafóricamente con los ángeles caídos: «Ángeles de la noche, desterrados/ del mundo de la luz y su presencia». Evidentemente, pues, el motivo de la ceguera se construye con la aportación de al menos otros tres. El ciego, en el que Morales puede delegar la representación de todos los «desterrados» que deambulan por su libro, nos habla del hombre dividido entre la mortalidad del mundo: «en su entraña el abismo»[653], y la aspiración a un cielo en donde se oculta el Omnipotente: «y en su frente/ un celeste silencio sin estrellas». La división interior además lo iguala al ángel del destierro que busca denodadamente al Hacedor valiéndose de una intuición de fe que apenas se mantiene viva en la noche del alma: esa «apagada, misteriosa estrella». La necesidad de creer en lo presentido y nunca logrado es más dolorosa aún, porque el ciego, es decir, todo hombre «sabe que la luz le cerca mansa/ y la siente en la piel como una piedra». Así ocurre también a otros desterrados como los locos, los no amados o los suicidas, que avanzan torpemente hacia un Dios que paradójicamente se muestra como ocultamiento y condena a la locura, al desamor, a la muerte, a no poder ver más allá de nuestra existencia, a padecer una ceguera mortal final —de último verso— como «soplo oscuro de Dios sobre la tierra».

En suma, la ceguera como motivo religioso está asociada al de la soledad, al del silencio y al de la noche. En ella hay que distinguir una ceguera del *no poder ver* la presencia de Dios detrás de los objetos y seres del mundo y otra del *deslumbramiento* por la contemplación de la luz divina en la fe.

[653] La tragedia existencial del abismo se describe en términos de incomunicación, tal como lo expone Mounier: «El existente está […] rigurosamente privado de comunicación directa […]. Su palabra no es comunicación, es *invocación*, llamamiento desde un abismo» (*op. cit.*, p. 76).

Para José Hierro el individuo es un ser abandonado y ciego en medio de la Historia. No sabe qué camino tomar, no hay destinos que lo guíen y suele caer en errores sociales como la injusticia o la indiferencia. Debe aprender de ellos para lograr la alegría. También Bousoño habla del abandono ontológico en la ceguera, pero frente a las tinieblas le es dado llegar a encontrar en búsqueda interior el deslumbramiento del asceta. El primer Blas de Otero invita a todos los ciegos de fe a que contemplen esa luz de Dios, pero luego él mismo cae en la sombra, buscará denodadamente recuperar la luz pero no lo logra. Eugenio de Nora instiga de la misma forma a los ciegos sin voluntad y a los pasivos que solo esperan la iluminación tras la muerte. En evidente evolución a lo social piensa que es necesario tomar partido en las causas del compromiso colectivo. Quien llega con más claridad a un término más realista es Gaos, pues reconoce que la presencia del Omnipotente puede percibirse en los claroscuros de lo cotidiano, en una mística de la circunstancialidad vulgar.

En el polo negativo tenemos a José Luis Hidalgo, que atribuye la ceguera a Dios mismo que con su cruel arbitrariedad inflige dolor con la muerte. Rafael Morales también habla de un Todopoderoso ciego hacia el sufrimiento de los desterrados y marginados sociales.

5.10. La serenidad

Como se ha comentado, el pensamiento existencial moderno reacciona contra una forma de vivir la religión y contra filosofías del *vivir tranquilos* tan dispares como el positivismo y el idealismo hegeliano. Por esta razón no encontramos en los autores de la promoción existencial la anulación de la angustia emanada de la inquietante circunstancialidad del ser. Ante la certidumbre del paso del tiempo y la muerte y la incertidumbre de la existencia de Dios es imposible hallar un punto de conciliación, reposo y paz interior. La salida que le queda al existente para no abismarse en la desesperación consistirá en asumir el relativismo y la desconfianza en las certezas absolutas del pensamiento occidental. Una filosofía de la pasión y asistemática por naturaleza canaliza esa angustia que la funda por los dos caminos del ateísmo y la fe —sin olvidar la inmensa senda que entre los dos se abre—. Ambos afrontan el problema de la desesperación, pero su resolución es sustancialmente diferente. En líneas generales, la desesperación del ateo se transforma en estoica resignación y el replanteamiento social de la vivencia de la especie, pues es lo único que queda tras la muerte de Dios, cuestión que, por otro lado, contribuye a explicar la deriva del existencialismo al marxismo en la cultura francesa de la segunda mitad del siglo XX. El enfoque cristiano también se resigna a aceptar un mundo contingente sin huella aparente de Dios, aunque justamente el no intervencionismo divino se interpreta como una muestra del don incalculable de la libertad concedido a la Humanidad. Las vicisitudes históricas del mundo contribuyen a dudar de la trascendencia en Dios, pero la fe en el mensaje cristiano revierte la desesperación en una serenidad existencial que, lejos de mantenerse en íntima actitud contemplativa, arroja al hombre a la vida. El significado de la serenidad corresponde a un anhelado estado de ánimo de equilibrio y estabilidad,

un auténtico paraíso recobrado entre las zozobras de un espíritu que intenta resolver la necesidad y el problema de Dios.

Dependiendo de su cercanía o lejanía a los polos de la fe o del escepticismo, los poetas estarán más o menos cerca de ese *locus amoenus* metafísico de la serenidad. Ciertamente la nota predominante de las singladuras individuales es la lucha contra la borrasca y la tempestad de la angustia, pero todas pasan alguna vez por su breve mar en calma. En este motivo como en otros esta lucha oceánica cierra un círculo agónico que simboliza José Hierro:

> Me dirás que todo pasa.
> (Anillo del rey David
> que va desgarrando el alma
> o va serenando el alma).
> (JH, «No lo comprenderé nunca...», *CP*, 39)

La serenidad se concreta en un motivo que pone punto final a la sed y al hambre de Dios, a esa «hambre inmortal; sed siempre en vilo» («Serena verdad», *AFH*, 86) que ata a Blas de Otero a la del mismísimo Todopoderoso.

Ese Dios para Valverde busca a un hombre que lo ignora: «Ya comprendo esa angustia de no encontrar reposo/ que no me deja quieto en ningún sitio;/ eres Tú con tu sed» (JMV, «Salmo de la sed de Dios», *HD*, 146)[654]. No obstante, el individuo resulta indispensable al Supremo, porque sin su oración carecería de sentido. En el fondo, «para Valverde el mundo se ordena bello hacia un fin. La poesía participa de ese orden. El

[654] En el fondo, la concepción del Dios sediento de Valverde es complementaria a la humana y terrestre criatura sedienta en el desierto de la contingencia que canta Unamuno en «Tormenta» —si bien centrado en la figura de Jesús—, de *El Cristo de Velázquez*: «Cuando de sed morimos, danos, Cristo,/ vendaval de aguas negras que nos calen/ el tuétano del alma».

poeta canta porque él es una necesidad de Dios, porque él es necesario a Dios»[655] y ese conocimiento, esa serenidad tranquiliza el alma del poeta y fortalece su fe.

Para Carlos Bousoño la serenidad es un galardón que el Omnipotente otorga con su mano —obsérvese la relación de motivos— al asceta:

> Bebiendo luz tranquila en tu mano serena,
> oh Dios, junto a tu rostro donde la luz nace,
> vivir la calma plena.
> […]
> Dios es la luz inmensa que eterna resplandece.
> Yo estoy hundido en ella, en su centro flotando.
> Mi serenidad crece.
> (CB, «El asceta», *SA*, 48)

Es una gracia que se brinda a las almas que a Él se acercan:

> [...] El firmamento
> se ha cubierto de almas.
> Dios les envía luz,
> serenidades, calmas.
> (CB, «Las almas», *SA*, 54)

A la vista está que la serenidad es el factor que resuelve el desarraigo existencial y uno de los fines de la búsqueda de su primera escritura. Por tanto, efectivamente *Subida al amor* «es en su totalidad un himno a Dios, y el anhelo por llegar hasta Él [...]. El alma se dora al elevarse, llega a ser luz ella misma por haberse fundido con Dios. El ascenso y la unión del alma con el Ser Supremo, expresados en términos de resplandores, se repite a través del libro en tonos distintos»[656]. Con nitidez se valora la serenidad como virtud de origen divino, cuyo instante de máxima expresión es la

[655] Dámaso Alonso, «En busca de Dios», en *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 377.
[656] María G. Tomsich, art. cit., p .162.

ascensión de Jesucristo: «y a la luz serenabas, como un monte/ la tarde puede serenar inmensa» (CB, «La tarde de la Ascensión del Señor», *SA*, 70).

Como sabemos, el Dios que encierra la obra de José Luis Hidalgo se rige por un principio de justicia primaria basado en el sagrado equilibrio entre la vida y la muerte; un Dios caprichoso e irracional, similar a un niño que necesita asegurarse de la presencia de sus tesoros y baja a la tierra para *serenarse* contando sus muertos:

> Has bajado a la tierra cuando nadie te oía,
> y has mirado a los vivos y contado tus muertos.
> Señor, duerme sereno; ya cumpliste tu día,
> puedes cerrar los ojos que tenías abiertos.
> (JLH, «Has bajado», *LM*, 76)

Con respecto a Vicente Gaos, se unen en el motivo la dichosa contraposición el espíritu de calma luisiano[657] y la visceralidad unamuniana. Su dualidad fundamental, formulada como serenidad frente a pasión, halla un referente exacto en el planteamiento existencial de los viejos rectores de Salamanca; a juicio de Mª del Pilar Palomo: «Unamuno y Fray Luis —y no hay discrepancia alguna, por supuesto, en esa doble presencia—»[658]. Precisamente Carlos Bousoño piensa que es paradójico el «gran hallazgo de Vicente Gaos [que] consiste en el feliz ayuntamiento de las dos actitudes»[659]; a saber, la del estatismo que a éxtasis aspira en la soledad del asceta y la del dinamismo arrebatador del hombre de carne y hueso:

> Tú también, pasión mía, noche mía,
> riges la exaltación de mi existencia,

[657] Emparentado directamente con la noche serena en su oda, aunque explicado en el Libro de Job: «Y es así que nadie alza los ojos en una noche serena y ve el cielo estrellado que no alabe luego a Dios o en la boca o dentro de sí en el espíritu» (Fray Luis de León, *Exposición del libro de Job*, op. cit., p. 758).
[658] Mª del Pilar Palomo, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, op. cit., p. 84.
[659] Carlos Bousoño, «La poesía de Vicente Gaos», art. cit., p. 79.

me sumas a la cósmica armonía,

cielo total, universal sapiencia,
música donde no hay ya melodía
cuando serenidad es vehemencia.
(VG, «La serenidad», *AN*, 77)

En efecto, el autor de *Arcángel de mi noche* genera una escritura en que la «serenidad es vehemencia» y construye un universo lírico que, como ya hemos dicho, se brinda a la «mano sabia de Dios» —tal como la de Francisco Salinas—, a la callada música de sus astros que giran impasibles sobre el desesperado clamor del hombre. La noche absoluta de Dios amplifica con su silencio cósmico la trágica voz del sujeto que se interroga por las causas primeras de su existencia y por su sentido en el mundo. Ocurre que ese hombre es un ser apasionado, en el sentido de que sufre auténtica pasión crística y verdadera prisión luisiana, y además pretende anular la dolorosa distancia que lo separa de lo divino, aunque finalmente reconozca la imposibilidad de consumar la unión, al menos permanentemente. En lo que atañe a Unamuno, podemos decir que Gaos asienta toda su teología personal en el concepto de la duda del noventayochista. Es decir, «piensa con Unamuno, que la fe auténtica es un creer alimentado por la duda», mas esa, no nos confundamos, no es la duda del racionalismo cartesiano. Para Piera Alberola «no es método, sino vida [...]. Es una búsqueda de perspectiva vital. El punto de llegada será a veces un existencialismo *sui generis*, otras una aceptación del misterio y vivencia de la fe y las más se queda en interrogante»[660]. Todo ello apunta indiscutiblemente a que Vicente Gaos es un poeta agónico por cristiano, en el sentido estricto que le daba don Miguel. Su obra es la crónica personal de esa lucha íntima y permanente entre la duda y la fe[661]. En definitiva, el premio de la lucha agónica es la

[660] María Salud Piera Alberola, *Vicente Gaos: Poeta de la duda trascendente*, op. cit., p. 105.
[661] Manuel Mantero, cree incluso que «fue el primer poeta que planteó esta lucha entre los de su promoción» (*Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 89). Nosotros corroboramos su juicio. Siempre

serenidad que motiva temáticamente una escritura en la que abundan menciones a la serena noche del alma: «antes de serenarse/ en su copa la música, sí, antes/ de la visita de tu luz, Dios mío» (VG, «La poesía», *AN*, 131), «un destellar sombrío/ cruza la noche y revela rápidamente el abismo/ que las constelaciones serenas ocultaban en el solsticio dichoso» (VG, «Relampaguear», *ST*, 181), «Tardía tierra de viñas/ que pones en mi ser tu resignación divina,/ y me haces hombre humilde y sereno en el mundo» (VG, «Atardecer en las viñas», *ST*, 182), «La luz se ha serenado./ Qué imperceptible música me llega/ en esta soledad [...]/ una tristeza cósmica me anega» (VG, «Ocaso triste», *LS*, 212),

> Y en las serenas noches estrelladas,
> en las majestuosas noches serenas
> querríamos saber el luminoso origen,
> el inagotable caudal remoto de la inmensa siembra.
> (VG, «Luz desde el sueño», *LS*, 252)

Volviendo a José Hierro, atestiguamos que el motivo evoca la noción del equilibrio del tiempo: «Los siglos todo lo serenan» (JH, «Nordeste», *A*, 44), y, por añadidura, la del equilibrio emocional que se desea recomponer en el crítico contexto histórico. Nos hallamos en la encrucijada con otro motivo, el de la ceguera, cuya ausencia propicia la contemplación serena de la existencia: «Quisiera tener esta tarde unos ojos más claros/ para posarlos serenos en la lejanía» (JH, «Quisiera esta tarde no odiar», *A*, 48). En este punto de intersección se gesta un poema que en sus reducidos márgenes se erige de pleno derecho como caracterizador de todo una filosofía vital. Merece la pena que aquí lo transcribamos:

---

dentro del marco de la promoción, ninguno de los dos libros anteriores a *Arcángel de mi noche*, de 1944, que son *Cántico espiritual* (1942) de Blas de Otero, ni los *Poemas del toro* (1943) de Rafael Morales, ni tampoco los del mismo año, *Tacto sonoro* de Victoriano Crémer y *Raíz* de José Luis Hidalgo trataron la cuestión con la profundidad de Gaos.

¿Quién te puso debajo de la cosas
que nuestros ojos miran?
¿Por qué andamos a ciegas, golpeándonos,
llevando el corazón en carne viva?

Sabemos que te escondes en la llama,
en una gota mínima.
Acaso te llevamos siempre
en nuestra compañía.

¿Quién te abrió la prisión? ¿Por qué milagro
te derramaste por la lejanía?
¿Por qué hemos de buscarte, sin hallarte
sobre la tierra fría?
(JH, «La serenidad», *A*, 84)

La serenidad es un vestigio de la divinidad y permanece escondida detrás de los objetos y de las circunstancias cotidianas. Hierro la busca en las preguntas retóricas de la soledad de la ciega criatura. Bien podemos empeñarnos en encontrarla, porque, tocados por ella, la angustiosa ceguera existencial se diluye y deja paso a una visión madura, tamizada y purificada por la experiencia del dolor en la búsqueda:

[…] Quizá tengan
tus palabras una rara
virtud que serene el alma.
[…]
Desde tu serenidad
lo verás todo tan claro.
(JH, «No lo comprenderé nunca», *CP*, 38)

No obstante, el poeta de *Con las piedras, con el viento…* va a ser enemigo acérrimo de una serenidad entendida como una actitud puramente contemplativa. De acuerdo con su teoría del dolor y la alegría, directriz de toda esa primera etapa que la crítica clasifica con el sobrenombre de *reportajes*, hay que entender que la suya es, en este sentido, «lírica a lo religioso […]. Hay, a través de la alegría, intuiciones y rasgos

de luz supraterrena que nos comunican una rápida y profunda conmoción»[662]; si bien esa no es «una alegría de júbilo, sino más bien la de un resignado contentamiento»[663] que, en todo caso, es el que suscita en última instancia la serenidad. Hierro toma el dolor en las dimensiones de la especie y proyecta literariamente un sentimiento universal para alcanzar la conciencia de ser hombres, tal como lo concebía Unamuno[664]. Esa conciencia trae al poeta una serenidad existencial que le conmina a él y a los suyos a continuar en la lucha por la vida. Gracias al dolor reconoce estar vivo, y ya solo eso es motivo para vivir una alegría ontológica que describía Nietzsche como la jovialidad de espíritu del superhombre. Por otro lado, la serenidad alegre, o la alegría serena, se alza como prevención ante la serenidad del impasible, del ciego o del muerto[665]:

> [...] cuando no
> nos resignamos, es hermoso
> sentir el alma dolorida,
> porque así sabemos que somos.
> Pero si el alma se serena,
> entonces sí que acaba todo:
> nos quedamos sin el que fuimos
> que no podía vivir solo.
> (JH, «Soledad», *A*, 75)

> serenidad, tú para el muerto
> que yo estoy vivo y pido lucha.
> Otros habrá que te deseen:
> esos no saben lo que buscan.
> […]
> Palabrería de los libros
> de la que deja el alma turbia.
> Serenidad que se nos vende

[662] Alberto Porqueras Mayo, «José Hierro: *Quinta del 42*», *Arbor*, 90, 1953, p. 263.
[663] Sally Kubow, «La voz del silencio en la poesía de José Hierro», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol VIII, 1, University of Alabama, 1973, p. 84.
[664] «El dolor es el camino de la conciencia y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí […]. Y la evolución de los seres orgánicos no es sino una lucha por la plenitud de la conciencia a través del dolor» (Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., pp. 138-139).
[665] Entra de nuevo Hierro en la lucha de la reflexión: «Con una agónica intensidad cuasi unamuniana […], José Hierro ha dejado dicho que escribe para entenderse a sí mismo: cumple que lo acompañemos en su apasionada reflexión existencial» (Luce López-Baralt, *Entre libélulas y ríos de estrellas. José Hierro y el lenguaje de lo imposible*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 19-20).

para librarnos de la tortura,
por llenarnos de sueño el alma
y rodeárnosla de bruma.
[...]
Serenidad, no te me entregues
ni te des nunca,
aunque te pida de rodillas
que me libertes de mi angustia.
[...]
Tú no me escuches, no me eleves
hasta tu cumbre de luz única.
(JH, «Serenidad», *TSN*, 72-73)

Hablo por hablar, por dar
libertad a mi demonio;
no porque puedas prestarme
la calma que busco yo.
[...]
Por hablar. Por dar salida
a mi demonio. Por dar
salida a mi cruel demonio.
No pregunto porque puedas
darme la serenidad.
(JH, «No lo comprenderé nunca...», *CP*, 40)

Tal como decíamos al principio, el motivo de la serenidad religiosa existencial trata del paraíso metafísico por recuperar, del remanso que destierra el desasosiego de la angustia. El poeta en instantes fugaces logra asir un resquicio de paz, pero la continua lucha por la vida le obliga a permanecer siempre en guardia ante la proximidad del vacío. Serenidad es, pues, el lugar ideal de plenitud donde se diluyen las tensiones metafísicas y religiosas existenciales.

La de Hierro y la del segundo Blas de Otero son apenas remansos —en el *Cántico espiritual* de este había sido una consecuencia de su experiencia mística consumada—. La de Gaos es una serenidad vehemente, en donde se reconcilian los espíritus de Fray Luis y Unamuno. Es una paz ganada en el fragor de la lucha religiosa. La de Valverde está inspirada en la seguridad paterno-filial que se desprende de la relación entre hombre y Dios. La de Bousoño es el galardón que concede Dios al asceta

cuando contempla por fin la luz en la ascensión del alma. No obstante, para Hidalgo la serenidad se corresponde con la frialdad e indiferencia de Dios manifestada tras la experiencia de la muerte.

5.11. Cristo

Aunque pueda parecer sorprendente, el motivo poético de Jesucristo tiene una presencia esporádica y un tratamiento totalmente secundario, en favor de la hegemonía temática del Dios Padre. Esta es la contradicción máxima que la poesía religiosa existencial depara al lector: la escasa recurrencia a Cristo de unos autores que viven en la fe cristiana, o cuando menos su actitud vital es afín al cristianismo. Tal como nosotros lo observamos, sería erróneo apuntar a un alejamiento del Mensaje neotestamentario porque en realidad lo que los poetas soslayan es el papel de intermediación del Hijo entre la Humanidad y el Padre.

Los miembros de la promoción se sienten criaturas en búsqueda constante de su Creador. Le oran, le ruegan, le interrogan o le claman en nombre de la salvación individual y de toda la comunidad humana. Libran una encarnizada lucha agónicamente cristiana, pero sin invocación recurrente al Mesías. Ahora bien, todo esto sucede precisamente porque sufren una auténtica pasión crística, un verdadero calvario existencial que pregunta el porqué del abandono. Su agonía personal precisa de una interpelación directa cuyo magisterio principal e inmediato se remonta a *Hijos de la ira* —que anecdóticamente solo cuenta con un poema a la Virgen—. El escepticismo requiere una búsqueda íntima y solitaria, un diálogo desnudo, un encuentro personal con Dios para no caer en la nada. Desde el insomnio de la noche de posguerra, el ejemplo damasiano incita al canto desesperado, sin refugio en el Cristo encarnado.

Por otra parte, lo natural es que el desarraigado experimente que el Mensaje de Jesús se ensordece bajo las detonaciones de las Apocalipsis bélicas europeas e hispana del siglo XX, máxime cuando la Iglesia —representante e intérprete oficial de la Buena Nueva— confirma su apoyo al régimen franquista. Parece como si por la propia decadencia de Occidente y la anomalía histórica española tanto el mensaje de Amor

universal de Dios a *todos* los hombres y de los hombres entre *todos* ellos, como su portador se desdibujasen detrás de los dramáticos acontecimientos. A este panorama ciertamente apocalíptico, represor y retrotraído en el tiempo histórico hacia un modelo de estado y religión medievalizantes, que contribuye grandemente a la quiebra de la fe más cimentada; a este escenario desolador, decimos, retorna el Yavé del *Antiguo Testamento*. Y ante Él solo cabe la interpelación directa.

Con todo, sostenemos también que es evidente la afinidad medular entre los desarraigados y una cosmovisión profundamente cristiana del mundo que motiva un ulterior compromiso social. Hablamos del componente cristiano insoslayable que interviene en la gestación de la poesía comprometida en los cincuenta, donde volverá a escucharse un mensaje fraterno de solidaridad con los desfavorecidos y los marginados y a promoverse abiertamente un comportamiento ético cristiano, que no hace que falta que se llame por ese nombre y ni siquiera que proceda de un poeta creyente. Ante la injusticia social se propone la paz y la palabra, un arma cargada de futuro por una fe en el hombre en cuya expresión interviene frecuentemente la simbología cristiana. De esta cuestión, que excede con creces los límites de nuestro estudio, nos basta extraer la conclusión de que, aunque pueda resultar paradójico, los poetas existenciales, dentro de su variada polarización entre la fe y la duda, comparten un humanismo cristiano de sólida base. Nos atrevemos a decir que incluso se puede prescindir de la propia creencia en Dios y que, pese a ello, el valor crístico preferido y mantenido en el desarrollo de la poesía social es la actitud de un cristianismo solidario, comunitario y contestatario cercano a los principios del marxismo. Más importante que la garantía de la salvación eterna que encarna el Nazareno es su actitud vital en relación con los marginados y la visión de un mundo de amor y justicia que relata el Nuevo Testamento[666]. Un claro

[666] Aunque procedente de la burguesía franquista catalana, las confesiones que hace Esther Tusquets en sus memorias de juventud y referidas a su propia evolución religiosa son reveladoras en cuanto a que

ejemplo de este extremo nos lo proporciona Blas de Otero, el más escéptico de todos los existenciales. En verdad, la solidaridad, la compasión y la rebeldía contra el mal no son patrimonio exclusivo del cristianismo, pero su conducta civil tiene mucho que deberle a la interiorización en la infancia y la juventud del Mensaje crístico. En el fervoroso *Cántico espiritual* recurría a Cristo evidenciando su ansia de trascendencia, pero a partir de 1950 hasta el final de su trayectoria, perdida ya irremisiblemente la fe, le interesa más el cariz humano del Salvador y la ejemplaridad de su vida para los hombres.

Por otro lado, el estado dubitativo y la subsidiaridad de Jesucristo separan la poesía existencial de la posguerra y la metafísica religiosa de autores de la tradición como Lope de Vega o Quevedo. Con relación al último Kelley observa que «dada la fe, lógicamente el horror ante la muerte debe desaparecer, sino totalmente, sí en parte, para dejar paso a cierta esperanza. Acaso esta dualidad casi antitética pueda explicarse a través de la compleja y paradójica personalidad del autor». Su problema no es Dios en sí, sino la muerte, su no querer morir. Su lucha es la de un exacerbado vitalista que debe aprender la enseñanza de los estoicos y de la doctrina cristiana en el vil mundo que le rodea, aún así: «para Quevedo Dios es, ante todo y sobre todo, un Dios de amor y no un Dios de justicia; es la víctima mansa que muere infinitas veces a manos de la crueldad ciega de los hombres»[667]. Su infierno es la realidad presente de su individualidad propensa al pecado y la debilidad y su remordimiento, así como de la colectividad de la sociedad decadente de la España del Barroco. En consecuencia, su poesía religiosa

apuntan a ese cristianismo sin Iglesia que predominó en los poetas existenciales: «Por otra parte, durante los últimos meses, no sólo mi actitud ante la Iglesia Católica se había vuelto más crítica que en el pasado —consideraba siniestra su actuación a lo largo de la historia, no estaba dispuesta a asumir una posición neutral: estaba abiertamente en contra— […]. Sabía que el catolicismo no era el camino, sabía que Falange no era el camino. Sabía que, al menos para mí no había un camino. Y era mejor así. Estaría siempre en contra de la Iglesia, pero algo había aprendido de los Evangelios, algo había aprendido de Cristo, y no iba a olvidarlo, estaba para siempre dentro de mí» (*Habíamos ganado la guerra*, Barcelona, Bruguera, 2007, pp. 270-271 y 275, respectivamente).

[667] Emilia N Kelley, op. cit., pp. 52 y 169, respectivamente.

gravita y versa sobre el sentido de diversos pasajes capitales de la vida y obra de Jesús[668].

En definitiva, lo más duro de la búsqueda religiosa existencial es el contraste de un Dios que no coincide con las ideas del Amor, la Bondad y la Piedad, de las que hablan los Evangelios, y que no hace otra cosa que mostrar su envés crudelísimo. A pesar de todo, el impulso primero de querer creer —suscitado por la pertenencia a una sociedad confesionalmente cristiana y católica y por la experiencia íntima y personal del individuo al respecto— mantiene una brega con el Hacedor. De resultas, para la poesía de posguerra ese *cristianismo por defecto* vence en todos los casos, excepto en Blas de Otero, el único que, como hemos dicho, una vez perdida la fe apuntará claramente la noción de la muerte de Dios. Asistimos con ello al hecho curioso de que quien fuera el más fervoroso y místico cantor sea también quien termine más lejos de Él, protagonizando un viaje que comienza al pie de Juan de Yepes y termina en Nietzsche. Entre los suyos no hay un itinerario de mayor espectro que, por añadidura, contribuye decisivamente a trazar las líneas maestras de la nueva poesía social.

Reducida a una perspectiva esquemática, la actitud teológica de los existenciales proviene de un sentimiento de riesgo o consumación de la pérdida de la fe, de un debate entre la duda y el querer creer y de un saberse abandonado por un Padre indiferente y contrario a la definición que de Él han dado sus hijos, —el primero de ellos, Jesucristo—, al parecerse más bien a un Yavé viejotestamentario justiciero, castigador e implacable. Cuando el poeta siente la necesidad de interpelarle, lo hará acorde con esta

[668] Es obligado señalar también la divergencia en el tratamiento del motivo entre desarraigo y generación de 1936. Siendo intelectuales falangistas y católicos se apoyan textualmente en el papel redentor de Cristo y siguen la huella de la poesía tradicional y del Siglo de Oro. La caracterización entrañada de Jesús aflora en toda la obra de Leopoldo Panero, en el *Retablo del Nacimiento del Señor* de Luis Rosales, en *Cantos de primavera*, de Luis Felipe Vivanco o en *Otros sonetos figurativos* de Dionisio Ridruejo, por citar algunos ejemplos.

caracterización final en la que ha desempeñado un papel crucial de afianzamiento la Iglesia oficial de los años cuarenta, tal como se ha descrito sucintamente en el capítulo precedente.

Con la misma claridad y brevedad que hemos reseñado el papel subsidiario del motivo crístico debemos aceptar su inclusión en nuestro análisis. Precisamente el hecho de que se soslaye una cuestión capital del dogma religioso como es la figura del Salvador en beneficio de la apelación directa a Dios justifica por sí solo su comentario crítico. El precepto cualitativo, al menos en este caso, se superpone a la frecuencia del tratamiento.

La característica común más significativa del motivo de Cristo en la promoción va a ser la expresión nostálgica del deseo de su regreso al mundo de los hombres. Nostalgia es la que siente un José Hierro que trata indiscutiblemente a Jesús—aun cuando no lo llame por su nombre propio, ni use la mayúscula en su pronombre— como a un viejo amigo. Refiere que «Cada uno sabía que él pronto vendría/ con la tarde en los ojos abiertos/ y en los labios, temblando, la bella palabra» (JH, «Interior», *A*, 25), justo cuando el Mensaje se hace más necesario para todos, en un tiempo de incertidumbre histórica y precariedad religiosa: «ya nadie sabía qué hacer, qué palabra/ decir, de qué modo anhelar,/ cómo hablar sin romper antes que él el divino silencio» (JH, «Interior», *A*, 25). La triste realidad es que los seres humanos se han quedado sin palabras que les valgan para su presente y Jesús llega para entregar la suya de Amor y Hermandad:

> Yo sé bien que te acercas.
> […]
> Yo no quiero que pierdas la mágica luz que has traído a la tierra,
> aquel grave ademán que tenías allí (¡cuando yo estaba allí!),
> aquel sueño distante que daba misterio a tu gesto
> y que hoy mismo te envuelve y anuncia aunque estés muy distante.
> (JH, «El recién llegado», *A*, 33-34)

El autor de *Alegría* da fe de un mundo más necesitado de una guía humanística cristiana para el tránsito terrenal que de un Dios que garantice la vida eterna. De ahí se desprende —aludiendo también al motivo de la soledad— su identificación con el padecimiento del Crucificado: «me rebelo y lucho./ Yo sostengo mi cruz al hombro,/ yo sé así, cuando siento el peso,/ que no estoy solo» (JH, «Soledad», *A*, 76).

Por otro lado, el valor del Cristo de José Hierro evidencia ciertas concomitancias con el de *El Cristo de Velázquez* de Unamuno. La encarnación de Dios en cuerpo de hombre adquiere sentido en cuanto a su finalidad salvadora, heroica y santa, que en el poeta madrileño encaja especialmente en su visión del dolor redentor. Tengamos en cuenta que esa alegría de Hierro es *de vuelta*; es decir, vertida en los moldes de la experiencia histórica del dolor y del sacrificio histórico padecido y, sobre todo, revertida y reflexionada en la serenidad y madurez del nuevo hombre superador de la posguerra que propone. En dicha reflexión la pasión crística se valora como el destierro de los demonios de la maldad de los bajos instintos y la encarnación del espíritu de la concordia. El crístico se contrapone al motivo del ángel del hombre caído en desgracia moral e histórica, que Hierro describe en el negro «Ángel de la venganza» (JH, «Poema para una Nochebuena», *Q42*¸ 92) de la soledad y la noche. Además, el ámbito en que nace el Niño, aludido en auténticos epítetos épicos, es también la noche oscura del mundo y del alma de la Humanidad entera:

> Todo era oscuro. Soledad
> y noche. (El alma aprisionada).
> Y ahora en la noche se ha encendido
> maravillosa llama.
> Entre espumas de ola y de nube
> el alma canta, liberada.
> […]
> Maravillosa llama,
> inextinguible hoguera,

> faro celeste que alumbre a los que anden
> con sus vidas a cuestas,
> […]
> encendido celaje
> interior, agua eterna
> (JH, «Poema para una Nochebuena», *Q42*¸ 95-97)

Su venida al mundo ofrece la liberación de la tiranía de las sombras. Es «el centro ardiente/ del amor que todo lo abrasa» (JH, «Poema para una Nochebuena», *Q42*, 95).

Consideramos que contemplar el cristianismo vitalista de Hierro bajo la luz de su experiencia personal de la cárcel ayuda a entender en su total dimensión algunas de sus preocupaciones nucleares como la sujeción inapelable al dictamen del tiempo, el anhelo de libertad social y la salvación y regeneración de la conciencia de los hombres en el reconocimiento de sus errores morales e históricos. Estas preocupaciones se incrementan en la cautividad física, vivencia que acentúa el sentido relativo del tiempo reflejado en los acontecimientos cotidianos y las cosas sencillas, y hallan su depositario en Jesucristo, un Dios hecho de la sencilla y finita materia humana; prisionero que se fuga de la cárcel temporal de la efímera existencia dejando abierto el camino a la eternidad:

> Y así las horas. Y así
> los años. Y acaso un tibio
> atardecer del otoño
> (hablan de Jesús) sentimos
> parado el tiempo. (Jesús
> habló a los hombres, y dijo:
> «Bienaventurados los
> pobres de espíritu».)
> Pero Jesús no está aquí
> (salió por la gran vidriera,
> corre por un risco,
> va en una barca, con Pedro,
> por el mar tranquilo.)
> Jesús no está aquí. Lo eterno
> se desvae, y es lo efímero

—una mujer rubia, un día
de niebla, un niño tendido
sobre la yerba, una alondra
que rasga el cielo—, es lo efímero,
eso que pasa y que muda,
lo que nos tiene prendidos.
Sed de tiempo, porque el tiempo
aquí no tiene sentido.
(JH, «Reportaje», *Q42*, 31)

Un poeta eminentemente religioso como Vicente Gaos canta a la Anunciación en «Joven madre» (*AN*, 93), de forma episódica y sin valorar apenas la significación trascendental de la futura llegada. También con escaso detenimiento equipara la áspera Castilla con el Gólgota, ubicando en ella y al final del soneto a Jesucristo: «Y Cristo tuvo sed. Se rasgó el velo/ del templo. Noche: toro en ciego embiste» (VG, «¿Crucificaron en Castilla a Cristo?...», *LS*, 207). No obstante, en *Luz desde el sueño* plasma una imagen que identifica simbólicamente al Niño con la luz esperada: «Y la noche, en su entraña, engendró el mediodía,/ como la madre engendra al hijo, de lo oscuro» (VG, «Al nacimiento del Señor», *LS*, 229), en medio del misterio de una noche oscura del alma: «Los oscuros humanos tienen sed de esa hondura./ […]/ Trémula allá en su lecho profundo, es transparente/ el agua, y la luz cándida. Dios es claro en la orilla» (VG, «Al nacimiento del Señor», *LS*, 230). Y ocurre que el nacimiento de Jesús ilumina la existencia ulterior del Padre. Como vemos, la interpretación de Gaos de la Natividad es similar a la de Hierro.

Eugenio de Nora canta a la esperanza como resolución de la agonía. No alude directamente a Jesucristo, aunque el guiño es evidente detrás del repetido pronombre indefinido que trae el amor a los hombres:

Alguien debe llegar.

Si callamos,
alguien ha de oírse a lo lejos;
alguien vendrá diciendo: amor, amor,
a la angustia enlazada de los hombres.
(EN, «La cárcel», *CD*, 145)

Llama la atención la frecuente apelación al «Señor» en la obra de José Luis Hidalgo, aunque claramente siempre hace referencia a Dios Padre. Únicamente en un soneto, no recogido en libro, alaba al «Santo cáliz» y la sangre del Crucificado.

Victoriano Crémer le dedica un villancico a Jesús con resabios a imaginería lorquiana titulado «Melchor»: «…que traigo el alma viajera/ por ver a Dios en la cuna» (*TS*, 72-73). Solo aparece una referencia crística a las Bienaventuranzas, orientada a la solidaridad con los desfavorecidos: «¡Bienaventurados/ los pobres, porque ellos tendrán la música/ cuando la tierra sea un apagado eco!» (VC, «Bienaventurados los pobres», *HP*, 150).

Como es natural, la naturaleza de Jesucristo en Blas de Otero está inspirada en primera instancia en la obra de San Juan de la Cruz y concentrada en su libro homenaje. *Cántico espiritual* manifiesta la relación mística de esposos entre el alma y Jesús; así el poeta manifiesta el deseo de abandonarse «entre los brazos del Esposo,/ muriendo de manera/ tan alta, y silencioso» (BO, «Conmigo está mi dueño…», *CE*, 30). La actitud del alma, la Esposa, es la de una fervorosa espera de la vuelta del Mesías. Por otro lado, emplea la imagen de la «túnica llagada» en dos ocasiones (BO, «Es preciso que vuelvas…», *CE*, 33 y «Recogeré los ojos…», *CE*, 38) que se conecta con el inicio de la *Llama de amor viva*, al mostrar el anhelo por el Encuentro:

seguimos suspirando tu llegada.

Plañéndonos a solas.
La túnica llagada.
La mano hacia ese puerto levantada…
(BO, «Es preciso que vuelvas…», *CE*, 34)

En su análisis, Alberto Acereda estima que «en esa unión final anhelada por Blas de Otero se deja sentir no sólo un fundamental eco sanjuanesco, sino también una idea de su misión profética como poeta»[669]. Efectivamente, ese espíritu profético será rasgo distintivo del Otero que incurre en la poesía social, cuyo origen debe consignarse, como lo hace Acereda, en su primera poesía religiosa. De la mística hacia Dios, el bilbaíno evoluciona hacia lo que podría denominarse una *mística social* con la especie humana cuyos móviles son paradójicamente, por un lado, la pérdida de la fe y la esperanza desesperada de la Comunión con Dios y, por el otro, el deseo de comunidad con los hombres.

Volviendo al *Cántico espiritual*, observamos que su inclinación por Cristo es idéntica a la del carmelita e implica una naturaleza transformada en lugar ideal de Comunión; por tanto, tiene además mucho que ver con la enumeración de los elementos de la naturaleza de la «Canción de la vida solitaria», o «Vida retirada», de Fray Luis:

Contigo, las verdades;
contigo, el germinar de lo sabroso;
las hondas soledades,
el cielo rumoroso,
el aire vagueante y deleitoso.
(BO, «Arregosto de cielos…», *CE*, 36)

Sus palabras ruegan al Esposo que lo conduzca hacia su paz eterna y dichosa. Pero a pesar de su anhelo, la conciencia poética sabe que debe esperar en la noche vital

[669] Alberto Acereda, art. cit., p. 48.

el amanecer de la venida del Hijo de Dios, esa «alborada» tras la unión nocturna que toma Otero de la quinta estrofa de la *Noche oscura*:

> He de decir al mundo
> que sólo suspirando Tu llegada,
> se me hace más profundo
> el cauce de alborada
> que late en mi pupila amedrentada.
> (BO, «Recogeré los ojos…», *CE*, 37)

Por último, como también hacen Crémer y Gaos, le dedica un canto al Nacimiento, destacando la misión salvadora del Mesías: «si nació en Belén, nació/ por vosotros y por mí» (BO, «Cuando nazcas de nuevo…», *CE*, 41). Por el extremo contrario, en el siguiente poema completa la reflexión crística con la valoración de su muerte como luz que ilumina la fe de los que se van: «cuando muramos,/ pensaremos que esa luz/ viene de esta misma Cruz/ que se alzó por ti, por mí» (BO, «Si nació en Belén, naci-…», *CE*, 43). En sus dos libros siguientes no se recurre al motivo de Cristo. Solamente nos parece reseñable su presentación como hombre con los brazos en cruz, agónicamente hablando a manotazos con un Dios mudo: «Abro y cierro mi cruz. El aire extiende/ —como rayos al bies— mis ramalazos./ Ácida espuma de mis labios pende…» (BO, «Mudos» *RC*, 116).

En Carlos Bousoño hallamos un caso atípico en el cultivo del motivo crístico, ya que es el único de los existenciales que realiza un tratamiento del mismo de cierta envergadura y complejidad, de dos ciclos de poemas, nueve en total, que se recogen en su primer libro *Subida al amor*.

Antes de estos ciclos, Bousoño adelanta una composición —que por sí misma titula la segunda de las ocho partes en que se divide la obra— en donde se cuestiona la

naturaleza del «Enigmático Pastor» (CB, «Pastores», *SA*, 25) que se calienta con las llamas que alimentan el dolor de los hombres. Abre las interrogaciones acerca del tiempo: «¿De cuándo esas llamas?», y la función de Jesucristo: «¿Por qué ese Pastor?»; y se pregunta por su relación con los seres humanos que arden en la hoguera de la existencia en el mundo: «¿Qué aúlla la carne que quema ese hogar?/ Pastor enigmático, a quien nadie pudo/ saber o ignorar». La interrogación que queda abierta tiene una profunda dimensión que apunta, en un principio, a la justificación del agnosticismo que ni afirma la existencia —«saber»—, ni puede ignorarla, y queda en la incertidumbre el enigma que el poeta afrontará ya en los ciclos que dedica a Cristo. Realmente, desde sus inicios una vocación introspectiva anima en códigos místicos la lírica de Bousoño que, según Franco Carrillero, con el tiempo «se va haciendo cada vez, más densa, profunda, filosófica, irracional»[670].

El primero de los grupos poemáticos conforma la cuarta parte del libro intitulada «Cristo en el sueño». Lo abre una composición descriptiva envuelta en una atmósfera crepuscular de tintes machadianos: «…Jesús los contemplaba, los quería. La tarde/ ancha en todo el espacio muy triste se aposenta» (CB, «Los discípulos», *SA*, 37). El Señor abarca con su amorosa mirada a sus discípulos, aunque un tono entristecido preludia el amargo desenlace: «y su corazón claro seguía en su costumbre/ de luz, de amor», mientras va cayendo la noche sobre los hombres y las cosas, lentamente, a lo largo de los versos. El tiempo se ralentiza, refleja las hondas y despaciosas cavilaciones sobre el destino simbolizadas en el molino —trasunto de la noria machadiana—: «Crujían viejas aspas de un molino muy lento…». El segundo poema, «Cristo en la noche» (CB, *SA*, 38) está ambientado en la nocturnidad cerrada y en el fervor del Mesías cuando el amor del Padre íntimamente lo inviste: «*Es el amor*, murmura./ *Es la*

[670] Mª Francisca Franco Carrilero, «Elementos temporales y visionarios en la poesía de Carlos Bousoño», en *Con Alonso Zamora Vicente*, vol II, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, p. 609.

luz divina que desciende dulce». Jesús, como adelantado de los hombres, es el primero que recibe el don de la iluminación de Dios y, con él, la misión de alumbrarlos y guiarlos al Amor universal. El tercer poema, «Profecía ante Jerusalén» (CB, *SA*, 39) se divide en dos partes. Las tres primeras estrofas profetizan la destrucción que aguarda a la ciudad bíblica, acaecida por la ceguera materialista humana. En la última cambia la focalización de la voz poética y se muestra la visión que Jesús tiene de la inocencia de la ciudad presente, antes de que él llegue a ella para denunciar sus males y profetizar sus desgracias:

> Estaba hablando y tímida asomaba
> la ciudad dulce.
> Fondo inocente de campiña suave.
> Tranquilas cumbres.
> (CB, «Profecía ante Jerusalén», *SA*, 39)

En un ámbito nimbado por el atardecer y la melancolía, siempre con la muerte de fondo, «Jesús de camino» (CB, *SA*, 40) habla de la llegada de la luz de mano de Cristo y su entrega a los hombres:

> Miradle: es la luz que nos viene.
> El crepúsculo se hundía.
> Lentitud. Melancolía.
> *¡Sólo tu amor me sostiene!*
> (CB, «Jesús de camino», *SA*, 40)

El segundo ciclo crístico de *Subida al amor* lo componen cinco poemas que abarcan cronológicamente otros cinco momentos de la vida de Jesús. Todos conforman bajo el nombre de «Cántico nuevo» la séptima parte del poemario. El primero de ellos, «Cristo niño en una primavera palestina» (CB, *SA*, 65), a su vez se subdivide estructuralmente en dos partes de dos serventesios alejandrinos. La primera describe al

Niño contemplando la naturaleza creada por el Padre. La segunda, más emotiva, atiende al componente humano del Salvador que pasea alegremente de la mano de su madre, ignorando el aciago destino simbolizado por la madera de los bosques que le rodean y donde está creciendo la cruz que le depara el futuro. Tremendo es el contraste de la estampa infantil con la fatalidad:

> Niño junto a su madre. Niño junto a su muerte
> creciendo al mismo tiempo que la cruda madera.
> Me acongoja la angustia, oh Cristo niño, al verte
> pasar por ese bosque, junto a la primavera.
> (CB, «Cristo niño en una primavera palestina», *SA*, 65)

A raíz de estos versos comprobamos una inicial asociación de la muerte con la primavera, en el concepto general de la escritura bousoñiana como *la nada siendo*, que iría a cobrar vigor en su segundo libro, *Primavera de la muerte* y que, a juicio de José Olivio Jiménez, consiste en que:

> […] el hombre contempla la floración primaveral que en todas direcciones descubre, contempla la pujante realidad, pero conoce su engaño porque la transitoriedad y el obligado fin a que ese todo está sometido le ha sido revelado a la par. Sabe así que la vida es una primavera mortal, un primer nacimiento de la muerte; y, sin embargo, dice amarla, afirma sobre tan inestables bases la posibilidad de la felicidad humana[671].

Lo más inquietante del poema es la verosimilitud de una hipotética y poética recreación de un episodio enclavado entre los misteriosos márgenes de la infancia y juventud del Señor.

Por otra parte, «Cristo en los campos» (CB, *SA*, 66-67) también está envuelto en la naturaleza primaveral creada por el Padre. Ama Jesús cada elemento observado como totalización cósmica de su cuerpo y espíritu: «¡[…] destellaba en tu sangre toda la

[671] José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*, op. cit., p. 363.

primavera!» (67). El tercer poema, «Cristo en el huerto de los olivos» (CB, *SA*, 68), muestra el símil de Cristo-olivo en el mundo de los hombres, la imagen máxima del árbol divino fundida con el episodio de Jesús rezando en el huerto —se comprueba con ello una nueva relación entre motivos; el de Jesucristo y el del árbol—. Los ojos de Bousoño trasmutan al Nazareno en el árbol sagrado que se hinca profundamente en la tierra mortal:

> En el bosque de olivos centenario se erguía
> Cristo, plantado en la tierra como el más viejo olivo.
> Hacia la eternidad, bajo tierra, se hundía
> su raíz negra, vieja, sangrando hacia lo Vivo.
>
> Oh, Cristo centenario, viejo Cristo en la tierra
> con la savia crujiente de un bosque poderoso.
> Áspera y duramente sus raíces entierra
> bajo el suelo, y al padre crece abrupto y nudoso.
> […]
> Y ahora en el bosque gime como olivo en el viento.
> Y sangra y gime y cruje. La noche cruje entera.
> En un bosque lejano el duro y violento
> golpe de un hacha en otra dulce y triste madera.
> (CB, «Cristo en el huerto de los olivos», *SA*, 68)

Desde luego, en su parte humana Jesucristo ha padecido la muerte; fue *talado*, como ha de ser abatido el bosque de la Humanidad. Tomisch entiende que a través de la referencia y la voz de los poetas «reaparece el olivo, como mensajero de la voz de los desaparecidos»[672] y, según García de la Concha, queda definitivamente fijado «el sentido del olivar, como árbol que absorbe la angustia del hombre»[673], como Jesús que anuncia con su nacimiento, muerte y resurrección la existencia del Todopoderoso y la vida ultraterrena. En consecuencia, el autor ha reflejado a Jesús-árbol en su crecimiento hacia la luz de Dios, a pesar de la amenaza taladora de la muerte. Además, muestra el lamento por la Humanidad entera —intensificada por la repetición anafórica de «Triste

[672] María G. Tomsich, art. cit., p. 165.
[673] Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, op. cit., p. 585.

ciudad» como lúgubre tañido de campana—, a través del pueblo inconsciente que no supo reconocer y condenó a muerte al Mesías. Esa Humanidad, englobada bajo el nombre de Jerusalén, queda definitivamente flanqueada por la tremendista adjetivación del último verso:

> ¡Oh Jerusalén triste que a salvarte ha venido
> para que entre lo eterno brillaras como rosa!
> ¡Triste ciudad que entregas en la Cruz al Ungido!
> ¡Triste ciudad, sangrienta Jerusalén hermosa!
> (CB, «Cristo en el huerto de los olivos», *SA*, 68)

La voz que adopta Bousoño en el penúltimo poema del ciclo a la muerte de Jesús, «Hacia el Calvario» (*SA*, 69), pertenece a la de un niño testigo del acontecimiento. Su tono y tema es una desoladora tristeza —como revela la recurrencia continuada del adjetivo «triste»—, no tanto por Cristo como por los hombres. Ha caído el Hijo de la luz al polvo mortal, pero los hombres que lo ignoran han quedado huérfanos en la sombra:

> Triste de la tierra dura.
> Triste del amargo pueblo.
> Tierra triste, tierra amarga,
> oh mundo lleno de muertos.
> (CB, «Hacia el Calvario», *SA*, 69)

El autor de *Subida al amor* denuncia el rechazo consciente e inconsciente de los seres humanos a la luz de la vida y el amor eterno que Él les entregaba. Lo peor de todo es que la indiferencia del pueblo que prefirió salvar a Barrabás no ha desaparecido. Esto es acusar de que el mundo del violento siglo XX adolece de insensibilidad y ceguera al mensaje cristiano. Desde luego, a Carlos Bousoño destaca y le preocupa más el olvido del mensaje de fraternidad que la relación que cada uno tenga con Dios. En su caso, una

vez que cree en Jesús, cree sin reservas en el Padre, y también por ello, cristianamente, tomará conciencia del cariz social que debe orientar a la poesía para contribuir a que los hombres no se den la espalda a ellos mismos, tal como se la dio Jerusalén al Señor.

La composición final narra «La tarde de la Ascensión del Señor» (*SA*, 70) y destaca por la combinación de dos sentimientos constantes en el núcleo de poemas: la tristeza y la serenidad; es decir, la pena por la marcha juntamente con la seguridad de la esperanza de la fe: «Era la luz sobre la tarde,/ […]/ Yo lo recuerdo. Tú ascendías./ Era la luz triste y serena». En verdad se entremezclan la pesadumbre por la pérdida corpórea de Cristo y el gozo por la confirmación de la fe: «y a la luz serenabas, como un monte/ la tarde puede serenar inmensa». Como en el anterior, el poeta adopta La visión inocente de los ojos de un niño, que sería semejante a la de Cristo: «Desde la tierra un niño contemplaba/ apagándose arriba tu presencia». La fe absoluta se vierte sobre el alma del cantor y define simbólicamente la naturaleza y significación del Salvador: «*Fue como luz sobre la tierra.*/ Luego el silencio invadió el aire/ iluminado de tristeza», y todo ello envuelto en la «Tarde lenta» de los campos.

A propósito hemos relegado para el final el comentario del motivo crístico en la poesía de Morales y Valverde, ya que recalcan la premisa que encabezaba este epígrafe; es decir, la de una sincera y profunda asunción del mensaje cristiano en combinación con una ausencia de referencias a Cristo.

José María Valverde, se autodefine un hombre de Dios; pero nosotros además nos atrevemos a considerarlo el poeta cuya escritura constituye una visión teológica de cimentación más consolidada por la meditación y la maduración poética y filosófica. A

pesar de ello, no menciona directamente el motivo crístico antes de *Versos del domingo*, de 1954.

Idéntica cosmovisión cristiana del mundo preside la vida y la obra de Rafael Morales, por eso es aún más llamativo que no aparezca alusión expresa a Jesús en sus libros existenciales, pese a que él hable de una sociedad que precisa de la misericordia hacia *Los desterrados*: «el amor que ate en las páginas de mi nuevo libro es el amor cristiano, el amor a los seres sencillos»[674]. Por supuesto, en los retratos compasivos de sus marginados subyacen a la vez la ausencia y la necesidad del Mesías en el mundo actual, lo que le vale a Mª Auxiliadora Gimeno para hablar de una auténtica «fidelidad evangélica, como lo demuestran las idénticas preferencias de Cristo de nuestro poeta hacia toda clase de marginados»[675], o a Julio López para describir su profundo humanismo:

> Este humanismo, que vertebra toda la obra de Morales bajo distintos puntos de enfoque, posee dos referencias claras: el pensamiento cristiano de Morales, y el realismo poético […]. Del pensamiento cristiano hay que decir que nace básicamente de la Biblia, tomada como disciplina interior, modelo de vida y pensamiento para los hombres, y paradigma literario en multitud de ocasiones. Esta influencia puede estar a menudo tamizada por otros autores cristianos; por ejemplo, en *Canción sobre el asfalto* puede tratarse de un indudable franciscanismo […], o de las referencias más o menos veladas a las Bienaventuranzas y a las preferencias evangélicas de Cristo hacia toda clase de marginados en *Los desterrados*[676].

Realmente, como aduce Manuel Mantero, para el poeta «todo hombre es pues, un desterrado, un alienado, y Morales admite esa concepción desde su creencia cristiana, pero los seres desechados por el destino común son doblemente desterrados: son monstruos»[677] que componen un friso inserto en el monstruoso mundo que

[674] Rafael Morales, *Antología y pequeña historia de mis versos*, op. cit., p. 103.
[675] Mª Auxiliadora Gimeno, op. cit., p. 85.
[676] Julio López, *op. cit*., pp. 228-229.
[677] Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, op. cit., p. 209.

concibiera Dámaso Alonso. En este sentido el desterrado es un símbolo universal del hombre moderno, del desarraigado social y religioso que buscará su redención literaria en la poesía del compromiso.

En suma, los casos de Valverde y Morales corroboran nuestro planteamiento de partida acerca de la escasa implicación directa del motivo crístico en la escritura existencial. La conclusión final que se desprende de todo ello es que la presencia de Jesús está asumida en la promoción como ejemplo de actitud y comportamiento personal e histórico de un individuo que padece, como el Nazareno, el dolor del destierro metafísico y del desarraigo de la circunstancialidad y de saberse perteneciente a un reino que no es de este mundo. Como hemos dicho, el ejemplo para la vida particular de la existencia de Cristo va a complementarse por su modelo de conducta cívica solidaria. El cristianismo social de la poesía comprometida se encargará de subrayar el cariz revolucionario y visionario del Mensaje. Tanto las condiciones históricas de una ligera relajación de los mecanismos de control de la dictadura, como el nuevo enfoque de la Iglesia alentado por el Concilio Vaticano II, son los factores principales del acondicionamiento del terreno para que germine el motivo de un Jesucristo social —presente incluso en el ateísmo final de Blas de Otero—. Todo ello ya pertenece a otro orden de cosas, pero nadie puede negar que la semilla ya estaba plantada y asomaban unos tímidos brotes en la obra de los poetas existenciales de los años cuarenta. Hoy sabemos no solo que ellos contribuyeron a que no fuera un erial el panorama poético de posguerra, sino que además sin su escritura difícilmente podría explicarse la exhuberancia de la poesía social.

Todos los autores existenciales manifiestan, pues, en diferente grado tanto su actitud cristiana franciscana como su deseo por la vuelta del Mesías. Hierro transmite un

sentimiento de nostalgia por Él y refiere la llegada del Niño como noticia de la posibilidad de redención de los hombres. Gaos también habla como la luz esperada del Niño, y Nora del hombre Jesús. Crémer por su parte lo alude en el marco de las Bienaventuranzas a los oprimidos. Aparte del tratamiento mimético con relación a la escritura sanjuanista de Blas de Otero en su primer libro, solo Bousoño le dedica un amplio núcleo de poemas. Refleja en ellos diferentes momentos de la vida de Jesucristo incidiendo en su entrega y amor infinitos. Pese a todo, el conjunto de los hombres no muestra un verdadero aprendizaje de su Mensaje. Por último, aunque Valverde y Morales no hagan mención expresa al Salvador, tanto de la actitud vital y poética de uno y otro hallamos emanados un profundo evangelismo íntimo y solidario.

IV. CONCLUSIONES

Entre el final de la Guerra civil y el inicio de la década de los cincuenta la primera promoción poética de posguerra escribió su obra bajo el signo de una existencialidad religiosa contemporánea, aunque perteneciente y actualizadora de una vertiente creativa particular de la tradición literaria española.

En la construcción del tema de Dios de posguerra estuvo implicada una serie de motivos líricos interrelacionados y de recurrencia común para el núcleo esencial de los poetas de la promoción. El valor que tuvo para la Historia de la Literatura este fenómeno contribuye definitivamente y desde su motivación religiosa a situar la poesía existencial de posguerra como promoción *puente* entre la poesía de preguerrra y la poesía social.

A continuación desarrollamos las conclusiones extraídas en nuestro estudio que emanan de los aspectos filosóficos, históricos, culturales y específicamente literarios que hemos abordado.

1. Sobre la especificidad de lo existencial en la primera poesía de posguerra:

a. Aunque la poesía existencial puede ser definida diacrónica y universalmente como aquella orientada a cantar la circunstancialidad radical humana, la *versión* que actualiza sincrónicamente la poesía española de la primera posguerra tiene una inspiración, una procedencia, unos componentes, unos caracteres y unas influencias genuinamente hispánicos. Está insertada en toda una vertiente filosófico-literaria cuyos referentes líricos más visibles se remontan a Jorge Manrique en la Edad Media y continúa en el Siglo de Oro de la mano de la ascética y la mística, de Francisco de Quevedo, Lope de Vega o Calderón de la Barca y que llega hasta Miguel de Unamuno,

Antonio Machado, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso. Evidentemente, dicha vertiente es anterior a la corriente del existencialismo francés del siglo XX.

b. La existencialidad poética española de posguerra debe ser entendida como componente del proceso rehumanizador de posguerra, antagónico de la deshumanización del arte orteguiana y del paradigma de la poesía pura. Tal proceso rehumanizador se había abierto en la etapa del Grupo Poético del 27 inmediatamente anterior al estallido de la guerra y sería revalidado en 1944 por Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre con la publicación de *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*, respectivamente.

c. La rehumanización vino marcada en la preguerra por una atmósfera social y política inquietante que se agrava, se oscurece y se adensa en el crítico panorama de posguerra, cuyos márgenes contienen el caldo de cultivo histórico propicio para que proliferen distintas preocupaciones existenciales que conformarán el angustiado clamor desarraigado de los jóvenes poetas que se revelarán en la primera década franquista.

2. Sobre los condicionantes históricos que actúan en la constitución de la poesía existencial:

a. Desde nuestra perspectiva actual, los *años oscuros* o la *Era Azul* de la dictadura discurre histórica, económica, filosófica y literariamente entre el final de la guerra y los dos o tres primeros años de los cincuenta. Como etapa puede ser calificada como la década del miedo, del silencio y de la violencia ejercidos y controlados sistemáticamente por un régimen autoritario, personalista aunque semi-pluralista y de marcado carácter militar. Es una etapa de absoluta miseria material y moral, en donde el franquismo se propuso crear un Nuevo Estado sobre la erradicación total del pasado republicano, cimentado en las bases de un menendezpelayismo filosófico y de un

nacional-catolicismo integrista al que la Iglesia dio cobertura doctrinal. Tanto por la anacrónica pretensión de resucitar el pasado imperial hispánico, como por el aislamiento internacional al que el país se vio sometido tras la II Guerra Mundial, se practicó una autarquía que afectaba a todos los niveles de la vida.

b. En lo cultural la educación primaria y secundaria pasó a manos de la Iglesia y la universitaria a las de la Falange. Se destruyó cualquier vestigio del modelo laico de la República que tenía como ideal pedagógico a la Institución Libre de Enseñanza. Se realizó el escrutinio general censor y la subsiguiente condena a la hoguera del silencio a toda obra considerada como disidente, de autores vinculados con el pasado republicano y el exilio.

c. Estos condicionantes históricos y culturales inciden profundamente en la vivencia cotidiana del exilio interior al que pertenecen los autores existenciales.

3. Sobre el panorama poético general del primer franquismo:

a. En contra de la teoría del paréntesis y páramo cultural, se debe contemplar toda la poesía escrita en la posguerra como heredera directa de la aludida rehumanización de preguerra. Esta circunstancia afecta conjuntamente a los dos grupos, en cierta medida antagónicos, que convivieron y se disputaron el espacio poético del momento. Nos referimos a aquellos que fueron clasificados por Dámaso Alonso en su dicotomía fundamental como pertenecientes a la poesía arraigada —o de la llamada Generación de 1936 —o de la primera promoción poética en sentido estricto—. Aunque es cierto que a veces hubo contaminación entre unos y otros, las dos estéticas se corresponden con dos formas de entender el mundo y la literatura diametralmente opuestas.

b. Pese a sus raíces comunes de preguerra, la orientación temática y formal de ambas corrientes se materializan, por un lado, en una poesía humanista y clasicista que mira a Garcilaso; y por el otro, en una lírica existencial, neorromántica, que mira sobre todo al Barroco, a Bécquer, a Unamuno, a Machado, a Aleixandre y a Alonso. Tal antítesis resulta ser una concreción sincrónica de lo que Nietzsche denominó como debate universal diacrónico en el arte entre el espíritu apolíneo y dionisíaco, respectivamente.

c. La obra de la Generación del 36, cuyos máximos representantes procedían del falangismo intelectual, encontraron aunados en Garcilaso de la Vega el ideal imperial hispánico y una poesía intimista desvinculada de la realidad social. Ni que decir tiene que encajaba a la perfección con los principios rectores del régimen. La revista más importante que los aglutinó fue precisamente *Garcilaso*. Por otra parte, el garcilasismo, templado en el equilibrio clásico refleja en su formalismo la idealidad de un orden perfecto, de un mundo bien hecho, contemplado con los ojos de la victoria. Por otra parte, no es menos cierto que esa estética inicial, aunque promocionada oficialmente, abandonó el esteticismo triunfalista y evolucionó hacia un intimismo trascendente de lo cotidiano. Dicho proceso corrió parejo a la desfalangistización progresiva del estado por el Caudillo y del desengaño de la intelectualidad falangista, que la acercó a posturas políticas más moderadas. Se puede decir, por último, que del tema religioso en los poetas del 36 fue cultivado de forma tradicional católica, desde el fervor de la fe, desde la enaltecida alabanza y desde una continua acción de gracias a Dios.

d. Por el contrario, los poetas desarraigados o existenciales estarán caracterizados por la reacción frente a los presupuestos estéticos del 36 y por el padrinazgo y espaldarazo definitivo de la poesía y poética subyacente de *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*.

e. Literariamente se adscriben a un interiorizado neorromanticismo existencial o realismo subjetivista —cuya extrema acentuación expresionista puede ser calificada, y solo en este caso, como *tremendismo*— que manifiesta toda la angustia de un *yo* situado circunstancialmente en el mundo y en el tiempo y siempre en referencia a los otros. El cariz de su escritura se centra en una conciencia temporalista, en la obsesión por la muerte, en la dicotomía metafísica angustia/ esperanza, en la valoración de lo universal humano y su cotidianeidad, en la búsqueda de vertebración a través del amor, en la reaparición del tema de España y de Dios como problema.

f. De la poética conjunta recogida en la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes se deducen las siguientes bases éticas y estéticas promocionales: inefabilidad de la esencia universal de la Poesía que solo puede ser experimentada como existencia particular, respeto por la tradición y rechazo del formalismo, realismo cotidiano y trascendente, poesía como inspiración del uno y comunicación a los otros, rehumanización y función social de la poesía.

g. La angustia existencial de los desarraigados encuentra expresión liberadora en una poesía que adquiere una función psicoanalítica como testimonio patético de la condición humana. Pero también esa visión agónica existencial individual se irá volviendo progresivamente pragmática, política y social, en una poesía que va a aspirar a cambiar el mundo.

h. En consecuencia, el neorromanticismo existencial será un romanticismo en *dos tiempos*, uno —el propiamente suyo— de afirmación dolorosa del *yo* metafísico y otro —que desde él evoluciona, comparte e irá confundiéndose en su desarrollo con la poesía social— de referencialidad y conformación del nosotros de la colectividad. Uno polarizado en el individualismo y otro en la rebeldía; componentes ambos del viejo Romanticismo decimonónico. Tanto uno como otro se hallan mezclados en los autores

que se irán encaminando en mayor o menor medida a la poesía comprometida de los cincuenta. De resultas, hay que concebir a la poesía social como hija legítima y reconocida de la existencial, tal como ilustra la escueta, brillante y trascendental valoración que conscientemente hacía Blas de Otero de sí mismo, e inconscientemente de la evolución general de su promoción: «Antes fui —dicen— existencialista./ Digo que soy coexistencialista» («Dicen digo», *En castellano*[678]).

i. Las principales influencias estilísticas y temáticas más cercanas, además de las citadas de Alonso y Aleixandre, serán la poesía unamuniana y machadiana y sus respectivas ideas en torno al *sentimiento trágico de la vida* y la significación de la *palabra en el tiempo*. Más allá de ellos son evidentes el influjo de la metafísica barroca y la ascética y la mística castellana.

j. La principal plataforma editorial que los aglutina y respalda es la revista leonesa *Espadaña* y su fe de vida promocional, reconocimiento y certificación terminal fue la susodicha *Antología* de Ribes.

k. Además de la valoración crítica general, gracias a la revista y a la antología es posible configurar un grupo esencial promocional de la poesía existencial atendiendo fundamentalmente a los preceptos de la trascendencia, de la importancia y de la significación posterior. En ese núcleo de poetas debe figurar indispensablemente Carlos Bousoño, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Luis Hidalgo, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde.

4. Sobre la naturaleza de los motivos religiosos que constituyen el tema de Dios

a. Se integran en la tendencia general de posguerra de la *vuelta a Dios* y, en el caso de los desarraigados, a su replanteamiento como problema. Conforman la médula

[678] Barcelona, Lumen, 1982. La primera edición es de 1960.

de una existencialidad cristiana que desde la *desligación* escéptica, en términos de Zubiri, intenta constantemente una *religación* por la fe en Dios —en otras palabras, desde el desarraigo al arraigo espiritual— simultaneando en la escritura ambos momentos.

b. Los motivos religiosos tienen una mayor *visibilidad* debida singularmente a su plasticidad y a la convivencia en el campo de la intersección simbólica entre el lenguaje literario y el ritual religioso. Construyen un auténtico Dios promocional a partir de tres fuentes inspiradoras. En primer lugar, la personal, que atañe a las traumáticas consecuencias anímicas que provocan la derrota y supervivencia moral y material en el exilio interior. En segundo lugar, la social, por reacción contra el modelo de Dios furibundo, justiciero y castigador promocionado por el integrismo nacional-católico. Por último, el específicamente literario, tomado del ejemplo de la tradición ascético-mística.

c. El resultado final arroja la visión de un Dios antitético propio de la agonía existencial que Unamuno entiende como la experiencia inherente al ser cristiano; de un Creador escondido en lo cotidiano, oculto en la naturaleza, de rasgos panteísticos, al que hay que buscar en las nieblas del mundo y en el interior de uno mismo, como asume también Antonio Machado. Entonces, por su dinámica y su intencionalidad, los motivos religiosos de la primera promoción de posguerra van a conformar en toda regla una agónica búsqueda existencial de Dios.

d. La primera consecuencia estilística de todo ello va a ser un canto religioso con unos rasgos generales comunes. Dentro del realismo neorromántico característico de la promoción y acorde con un Dios contradictorio y con una voz poética que zozobra entre la duda y la fe, la mayoría de los motivos manifestarán su dualidad en un lenguaje que abunda en paradojas, contradicciones, antítesis y sinestesias. Frecuente será el apóstrofe lírico al Yavé viejotestamentario, pues en Él está el referente último del monodiálogo

religioso. Su magnificencia tremenda, absoluta y universal se traduce en un expresionismo descriptivo basado en broncas aliteraciones, en metáforas, comparaciones y símbolos que lindan con la hiperbolización. Por otra parte, la sencillez de los recursos se combina con un discurso violentado en ocasiones por los encabalgamientos y contagiado por el tono de los salmos litúrgicos en la profusión de anáforas y construcciones paralelísticas.

e. Toda la retórica religiosa existencial se halla en mayor o menor medida imbuida y transida por los códigos místicos tradicionales. Su recurrencia y reactualización está regida por la admiración crítica como por la identificación y necesidad imitadora de hablar directamente con Dios.

5. Sobre el análisis de los motivos religiosos

La fisonomía poética de la mayoría de los motivos religiosos se corresponde con un Dios antitético propio de la existencialidad agónica cristiana. Por ello tendrán un valor contradictorio, una significación dicotómica que se alternan constantemente a lo largo de la escritura.

Debido a las relaciones de implicación, interdependencia y complementariedad que entablan los motivos es posible estudiarlos como sistema desde un punto de vista estructural. Quiere esto decir que aunque cada uno tiene valor significativo por sí solo, deben ser contemplados en relación con los demás, de la misma manera que se observa un conjunto de estrellas en función de una constelación determinada. Solo así se puede dar idea cierta y completa de la figura que estas luminarias construyen y que no es otra que la de un Dios original y propio de la noche oscura de la posguerra.

a. *La pregunta en el destierro y el silencio de Dios*

Generalmente el poeta existencial —Gaos, Hidalgo, Crémer, Morales y, sobre todo, Otero a partir de *Ángel fieramente humano*— interpreta el silencio como prueba fehaciente del desentendimiento y abandono del Creador e incluso como muestra cereal de la inexistencia divina. No obstante, y en menor medida, también el silencio se estima como la adecuación precisa de recogimiento absoluto para la aproximación ascético-mística —en el primer Blas de Otero, Carlos Bousoño y José María Valverde—. Entonces es aceptado estoicamente, incluso hasta el punto de José Hierro, que lo toma como otra prueba más del dolor ontológico purificador de ser hombre, cuya superación lo conduce a la alegría.

La dramática y constante pregunta por el sentido de una existencia como criatura arrojada y desterrada a una contingencia sin interlocución con Dios es respondida también por Él con más silencio, cerrándose así un círculo agónico poético que suscita otras dos respuestas humanas polarizadas. Una se fija en un tono mesurado, fruto de la comprensión y resignación ante la esencia silenciosa de Dios, que simboliza plenamente José María Valverde, y la otra desencadena una espiral dialéctica de clamor rebelde y demandante, en cuyo extremo tendríamos a Blas de Otero.

b. *La soledad*

En combinación con el motivo del silencio, describe un estado anímico promocional de angustia. Dios es por antonomasia silencioso, oculto, y por tanto, deja al hombre solo frente a su incierto destino. El poeta intentará revertir positivamente esta condena, metafísica haciendo que en ella se dé el encuentro con los muertos queridos —Hidalgo—, o con la fervorosa luz interior del Todopoderoso —Valverde, Crémer, Gaos y el primer Otero—. Aunque reflejada en una naturaleza romántica que se hace eco de la soledad personal —Morales, con la pesadumbre del amor humano abocado a la nada;

y Bousoño, con la responsabilidad de que Dios ha puesto el peso del mundo sobre sus espaldas y lo ha dejado después solo para que lo sobrelleve—; esa soledad del individuo se rompe en busca de la inmensa compañía. Parece ser que una vez certificado el ocultamiento y la indiferencia de Dios pese a los requerimientos humanos, que una vez constatada la irremediable cadena perpetua a soledad, el poeta, desde ese estado neorromántico individual y agónico cristiano, evolucionará y definitivamente buscará y cantará para la soledad universal de la comunidad de todos los oprimidos. Encabezarán esta evolución Hierro, Nora, Morales, Crémer y, sobre todo, el segundo Blas de Otero.

c. *La noche*

En su ámbito se desarrolla una mística natural, panteísta y laica peculiar de la existencialidad de la posguerra que es actualización contemporánea de la del Siglo de Oro. Aunque adopta fielmente los ropajes simbólicos de la tradición, en su variación esta mística es agónica; es decir, caracterizada por las fluctuaciones y vaivenes entre la duda y la fe. En su búsqueda se compromete la existencia del Todopoderoso y el sentido religioso de la especie.

Románticamente el cantor vela en la purgativa noche de Dios sobre el mundo y consuma una mistificación de lo humano, un intento de redención de todos los hombres y su cotidianeidad a través de su experiencia religiosa íntima individual. Ello explica la derivación de ciertos códigos de la poesía existencial religiosa a la poesía social, que tendría mucho de verdadera unción franciscana. O visto de otro modo, el canto definitivo para el hombre que anunciara Otero puede entenderse y plantearse como una auténtica mística de lo social, desde un pasado creyente a un presente desengañado y realista.

Un espíritu promocional estoico reconoce que a Dios solo puede amarse nocturnamente, en su ocultamiento, en su misterio insondable —Gaos, Bousoño, Nora, y Valverde— o incluso sin contar con él, aunque sobreentendiéndolo con el mérito propio de vivir una vida que desde la experiencia madurada del dolor construya la alegría —Hierro—. Todos saben que el desocultamiento del Creador será factible tras la noche de la muerte —planteamiento insistente en Hidalgo—. Por otro lado, en la noche espiritual universal el que el poeta representa el papel del insomne que vela por todos los suyos, aquellos que duermen inconscientes ante el drama existencial contemporáneo en el que se incluye el problema de Dios —Crémer, Nora y Hierro—. Además, el motivo entronca con el mito de la caverna platónica en cuya salida se encuentra la luz divina de la Belleza. En ella se describe abiertamente la unión mística —Bousoño, Crémer, Gaos, el primer Otero—, se entrevé o se espera a partir de la muerte —Nora, Valverde, Hidalgo y Hierro— o se constata dramáticamente su fracaso —segundo Otero—.

d. *La mujer*

como objeto lírico es tratada dentro del paradigma neorromántico y para todos los poetas dota de sentido la existencial en el mundo real, de modo que la correspondencia de su amor pleno y mortal puede valer más que la eternidad prometida —Gaos—. Es el vehículo que transporta a la contemplación de la suma belleza —Nora—. Es la compañera en la fatiga y el dolor del camino vital —Hierro—. Es la amiga en la espera de la muerte y Dios —Valverde—. Es la plenitud encarnada de la naturaleza —Morales—.

a pesar de su sublimación vitalista y religiosa, para otros no basta para anular la angustia existencial ante la amenaza de la muerte —Hidalgo—, ni tampoco es el medio físico y espiritual por el que recuperar al Dios perdido —segundo Otero—.

e. *La cárcel*

Es un edificio poético construido en diferente medida con los referentes de la cárcel baja y oscura luisiana, la casa sosegada sanjuanista y las moradas teresianas. Constituye el símbolo del encadenamiento a la circunstancialidad contingente del mundo — en Gaos especialmente—, de la angustia de la que es preciso escapar —Otero y Morales— y de la concepción dramática de la temporalidad —Bousoño y Hierro—.

f. *El ángel*

De estética aleixandriana y albertiana, posee los valores antitéticos de la caída de una fe edénica al mundo mortal y del ansia desesperada de ascender y reintegrarse al primitivo estado.

En lo primero encontramos al rebelde Luzbel caído en desgracia por su ambición de Belleza y por osar compararse con Dios —Gaos—, al espíritu del exilio interior —Morales—, el destierro del genio de Beethoven —Nora—, el planteamiento en él de los pecados históricos de la Humanidad —Hierro—, o el símbolo trágicamente humano de la pérdida fatal y total de la fe —segundo Otero—.

En lo segundo, hallamos al luminoso mensajero divino —primer Otero—, al guía por la senda mística del perdón —Gaos—, a la sublimación artística de Beethoven —Nora—, al vehículo de ascensión musical luisiana —Bousoño—, o a la vuelta con él de Dios a los hondones del alma —Crémer—.

g. *El árbol*

Símbolo del microcosmos humano, se caracteriza por una personificación constante y por la derivación en los submotivos del fruto, la viña y la espiga.

Será el motivo una especie de árbol solitario al modo del olmo machadiano que tiende con sus ramas ciegas hacia la luz de Dios —Gaos, Hidalgo y Otero— desde la tierra de la muerte —Hidalgo—. Por él pasan tímidas primaveras y graves otoños, el dolor de la poda lo hace más fuerte —Hierro— y la tala final del Omnipotente lo lleva a la muerte —Hierro e Hidalgo—. Puede ser en ocasiones el deseado árbol apenas sensitivo rubeniano —Bousoño—,el árbol sediento en el desierto de Dios —Valverde—, o el árbol desarraigado de toda una generación —Hierro y Otero—.

Además el mismo Dios es considerado como fruto, como a su vez el hombre también es fruto y permanece en los hijos —Hidalgo, Nora y Bousoño—. La relación litúrgica con el Creador también se prolonga en el valor de la espiga del pan y las viñas del vino —Nora y Gaos—.

h. *La mano de Dios*

Esta sinécdoque máxima de Dios tiene una doble connotación: la opresiva aniquiladora y cruel y la beatífica, magnánima y salvadora. De lo primero queda patente una mano creadora del cuerpo humano y su angustia para la nada, que hace presa en el corazón del poeta —Gaos—; una mano que manifiesta su omnipotencia cuando causa la muerte —Hidalgo—; una mano contra la que hay que rebelarse violentamente —segundo Otero—. Sin embargo, esa mano también se ofrece a mantenernos apartados de los pecados —primer Blas de Otero— y se abre para acoger las almas en la eternidad —Hidalgo, Gaos y Valverde—. Es una mano paternal en nuestra fe —Valverde y

Morales— y de serenidad absoluta —Bousoño— que ha brindado la belleza de la Creación —Hierro—.

i. *La ceguera*

Es un motivo polarizado entre la ceguera de la oscuridad de la duda y la ceguera del deslumbramiento de la fe.

Así el hombre ciego en la Historia no tiene guía espiritual que lo oriente en su existencia individual y social hacia la alegría; el único camino cierto que le queda para conseguirla es el dolor —Hierro—. El camino puede ser interior, de un ascetismo y misticismo iluminativo —Bousoño, primer Otero y Gaos—. Se invita entonces a los hombres ciegos de espíritu a participar de la iluminación de la existencia religiosa —Otero, pese a que él caerá en la final ceguera del ateísmo— y comprometida —Nora—; o que busquen a Dios en los claroscuros cotidianos —Gaos—.

En otros casos el ciego es el propio Todopoderoso, que no ve el dolor que deja cuando mata —Hidalgo— o cuando ignora el sufrimiento de los marginados sociales —Morales—.

j. *La serenidad*

Constituye el verdadero *locus amoenus* emocional ansiado por el poeta existencial, el lugar donde se diluye su agonía.

Puede ser una experiencia momentánea cotidiana —Hierro y segundo Otero— y galardón tras la lucha religiosa —Gaos— o tras la ascensión del asceta —Bousoño—. La puede dar el sentimiento de seguridad paternal de la fe —Valverde—, o la dramática quietud de la muerte —Hidalgo—.

k. *Cristo*.

A pesar de ser un motivo secundario, los poetas de la promoción tienen una nítida cosmovisión cristiana y una actitud franciscana ante el mundo; especialmente con los desfavorecidos.

Añoran la presencia de Jesús y se canta a su Nacimiento para redención de los hombres —Hierro y Gaos—, a sus Bienaventuranzas —Crémer—, al significado de libertad —Hierro— y amor —Nora— de su palabra. Solo ocupa un espacio amplio en el *Cántico espiritual* de Otero, con un valor equivalente al del Esposo sanjuanista, y en una crónica de episodios de su vida que realiza Bousoño en *Subida al amor*, donde se refleja emotivamente su mensaje de infinito amor y su entrega total por los seres humanos.

V. APÉNDICE

I: CICLOS ECONÓMICOS DEL FRANQUISMO

PERIODO	Nº AÑOS	ETAPAS		FASES
1939-1946	8	Posguerra	Autarquía	I
1947-1953	7	Aislamiento		
1954-1960	7	Apertura internacional	Transición económica	II
1961-1967	7	Desarrollismo	Desarrollo	III
1968-1975	8	Transición política		

II: ETAPAS ECONÓMICA, POLÍTICA, CULTURAL Y FILOSÓFICA DEL PRIMER FRANQUISMO

Amando de Miguel			Javier Tusell		Elías Díaz		Ramón Tamames	
PERIODO	ETAPA ECONÓMICA		PERIODO	ETAPA POLÍTICA	PERIODO	ETAPA CULTURAL	PERIODO	ETAPA FILOSÓFICA
1939-1946	Autarquía	Posguerra	1936-1945	Tentación fascista y luchas internas	1939-1945	De la ruptura de la vida intelectual al declive de la cultura imperial totalitaria	1939-1951	Neotomismo español
1947-1953		Aislamiento	1945-1951	Supervivencia exterior e interior	1945-1951	Reconstrucción de la razón y recuperación del pensamiento liberal de anteguerra		

III: CONSULTADOS PARA LA *ANTOLOGÍA CONSULTADA DE LA JOVEN POESÍA ESPAÑOLA* DE FRANCISCO RIBES

RELACIÓN		
José Albi	Ventura Doreste	Rafael Morales
Vicente Aleixandre	Ángela Figuera	Eduardo Moreiras
Dámaso Alonso	Vicente Gaos	Pío G. Nisa
Manuel Arce	Ramón de Garciasol	Eugenio de Nora
Enrique Azcoaga	Ildefonso Manuel Gil	Antonio Oliver
Ricardo J. Blasco	Fernando González	Ricardo Orozco
Germán Bleiberg	Jacinto L. Gorgé	Blas de Otero
Ana Inés Bounín	Ricardo Gullón	Leopoldo Panero
Carlos Bousoño	José Hierro	Vicente Ramos
Pedro Caba	María de Gracia Ifach	Federico C. Sainz de Robles
Jorge Campos	Rafael Laffón	Carlos Salomón
Bernabé F: Canivell	Luis Landínez	Alberto Sánchez
José Luis Cano	Leopoldo de Luis	José Mª Valverde
Vicente Carrasco	Susana March	Pura Vázquez
Gabriel Celaya	Trina Mercader	Antonio Vilanova
Juan E. Cirlot	Manuel Molina	Luis Felipe Vivanco
Carmen Conde	Ricardo Molina	Concha Zardoya
Victoriano Crémer	Rafael Montesinos	

IV: RESULTADOS DE LA ENCUESTA PARA LA *ANTOLOGÍA CONSULTADA DE LA JOVEN POESÍA ESPAÑOLA* DE FRANCISCO RIBES

RESULTADO DE LAS VOTACIONES					
Orden	Nombres	Votos	Orden	Nombres	Votos
1	**José Hierro**	**45**	20	Concha Zardoya	5
2	**Blas de Otero**	**37**	21	Julio Maruri	5
3	**José Mª Valverde**	**37**	22	Pedro Lezcano	5
4	**Carlos Bousoño**	**33**	23	Juan García Noreña	5
5	**Eugenio de Nora**	**31**	24	Salvador Pérez Valiente	4
6	**Victoriano Crémer**	**29**	25	Juan Eduardo Cirlot	3
7	**Rafael Morales**	**28**	26	Jacinto López Gorgé	3
8	**Gabriel Celaya**	**26**	27	Pascual Pla y Beltrán	2
9	**Vicente Gaos**	**25**	28	Ángel Crespo	2
10	José García Nieto	15	29	Pilar Paz Pasamar	2
11	Carmen Conde	14	30	José Mª Millares	2
12	Leopoldo de Luis	13	31	Ricardo Juan Blasco	2
13	Rafael Montesinos	12	32	P. Bautista Bertrán	2
14	José Suárez Carreño	12	33	Jesús Delgado Valhondo	2
15	José Luis Cano	12	34	Enrique Azcoaga	1
16	Ricardo Molina	11	35	Alfonsa de la Torre	1
17	Ángela Figuera	10	36	Julián Andúgar	1
18	Leopoldo Panero	8	37	Vicente Ramos	1
19	Ramón de Garciasol	8	38	Joaquín de Entrambasaguas	1

V: FRAGMENTOS DE LA REVISTA *ESPADAÑA*[679]

A

¿Qué es Poesía, pues? se habla de la forma, se habla del fondo. Se cita a Góngora, se a lude a Quevedo, se nombra a Garcilaso. Y pobre de aquel que intente definirla. Y más desdichado aún aquel que logre definirla. Porque la poesía no se define. La Poesía es.[680]

B

Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes soneteriles con que jóvenes tan viejos como el mundo pretenden cercarle, estrangularle. Pero nuestro verso, desnudo y luminoso. Sin consignas. Y sin necesidad de colocarnos bajo la advocación de ningún santón literario: aunque se llamen Góngora o Garcilaso.[681]

C

Aun cuando el Arte se impusiera la tarea de vivir desligado del ambiente, no podría. Tendría que resignarse al anonimato o uncir sus arcangélicos ímpetus en la lenta carreta de lo forzoso.[682]

D

Mientras tanto, nosotros esperamos que algún filósofo audaz y genial, aprovechando estas aportaciones establezca un gran sistema filosófo: El *arjé*, principio, es el *azúcar*; el *devenir* es lo dulce (*panta rei*) y el *nus* únicamente capaz de aprehenderlo, el paladar de los jóvenes poetas. Todo es dulce. A esa fórmula sublime aspira nuestra cultura desde el Renacimiento.[683]

E

La guerra pudo depararnos como exigua consecuencia poética la inanidad formalista; la reacción humana puede estar a punto de tener que considerarse tópica; pero el *divinismo* al que parecen precipitarse ahora los poetas es el gran peligro.[684]

F

Cuando apuntamos el peligro del *divinismo* poético, nos referimos a esa evasión hacia la divinidad de que los poetas hacen tan frecuente uso […]. Porque lo que resulta desolador, es asistir as la desbandad temerosa, disfrazada de evasión *divinista*, de quienes se sienten incapaces de enfrentarse con los seres y con las cosas de su tiempo […].[685]

---

[679] Citados desde *Espadaña* (edición facsímil), León, Espadaña Editorial, 1978.
[680] Antonio González de Lama, «¿Qué es poesía?», 1, 1944, p. 6.
[681] Victoriano Crémer, «España limita al este...», 1, 1944, p 10.
[682] «Tabla rasa. El panfilismo en el arte», 2, 1944, p. 45.
[683] *Younger* (pseudónimo de Eugenio de Nora), «Tabla rasa. De la influencia del azúcar en la joven poesía española», 3, 1944, p. 69.
[684] «Crítica y notas», 14, 1945, p. 312.
[685] Valdoca, (pseudónimo de Victoriano Crémer), «Tabla rasa», 15, 1945, p. 357.

G

Para nosotros, habituados a mirar cara a cara a lo que hay; a no eludir ni poner disfraz a nada, la Poesía es, entre otras cosas, con todas sus consecuencias, un modo de atestiguar y asegurar la existencia y la persistencia de un pueblo silencioso.[686]

H

He aquí por qué rehusamos un cierto subrrealimo* que, por huir de zonas claras y remansos conscientes, se sumerge en honduras infrahumanas de neto carácter biológico. Y sale del buceo con las manos enlodadas y en la voz con un tono amargo de cloaca.[687]

I

Ahora bien; esta esterilidad casi unánime de lo literario, es evidente que no procede sólo de la falta de calidad humana de los escritores […]. La causa, por consiguiente, de la intrascendencia de la literatura, debe buscarse por el contrario en el público; es decir, en la postura falsa, en la imaginación previa y relación casi innoble del escritor respecto a su público […].[688]

J

Aspiramos —nos dijimos— a influir en la actual y futura poesía de España. Queremos encauzar la poesía en un sentido humano y profundo y medir al poeta por la talla del hombre que lleva dentro. Pensamos que la forma debe estar al servicio de las realidades poéticas que hierven en la entraña del hombre…[689]

K

El poeta es hombre que vive en su tiempo y no puede desligarse enteramente de él […]. Así, el más auténtico poeta de su tiempo será el que acierte a expresar con mayor lealtad, originalidad y belleza, lo que existe o lo que intuye en su contorno […]. De ahí que nosotros, desde el primer momento, hayamos rechazado la fe de vida que nos encasillaba simplemente como reacción violenta contra algo; ni contra el formalismo a secas, siquiera.

Nacimos proyectados por los hombres y por las cosas —que son vida— y a ellas nos reintegramos, quizá sintiendo que la debemos parte muy principal de nuestra fuerza creadora. Interesadamente puede intentarse presentarnos como un grupo cerrado —angustiado y violento— dispuesto a imponer su clima poético. Pero la realidad es más sencilla: Acaso la de que es el clima espiritual de nuestro tiempo el que se nos impone a nosotros.[690]

L

Hoy la poesía quiere ser humana, tiene que ser humana. Como todo lo que el hombre hace; pues si las obras tienen algún valor, es por lo que el hombre pone o deja en ellas. También la poesía será tanto más valiosa, tanto más alta, cuanto más valioso, cuanto más alto, cuanto más hombre sea el poeta que en ella se expresa y redime.

[…]

---

[686] «Poesía y vida», 19, 1945, p. 433.

[687] «Poesía y vida», 20, 1946, p. 457. Por la cuidadosa edición de la revista en cuya lectura es difícil encontrar errata alguna y por el sentido irónico del párrafo creemos que ha sido inventada y agudamente utilizada la palabra *subrrealimo* para dar a entender ese buceo en los limos del inconsciente humano que se corresponde, según el autor, con el surrealismo.

[688] «Poesía y vida. Nuestro público», 24, 1946, p. 537.

[689] «Tabla rasa», 12, 1945, p. 285.

[690] «Poesía y vida», 25, 1947, p. 553.

Cuando los pensamientos, las emociones, los deseos reflejan al hombre entero, radical, que los sustenta, entonces son genuinamente humanos. Cuando la poesía que los canta expresa la personalidad radical del poeta, entonces es auténticamente poética, integralmente humana. Todo lo demás es juego, superficial entretenimiento.

En esto está la verdad, el tino de eso que han dado en llamar existencialismo.[691]

M

La poesía —hablamos de la poesía lírica— es, ante todo, humanidad; es el hombre con sus inquietudes y con sus afanes, con sus problemas y sus desmayos, con sus ideas y sus sentimientos, con sus sueños y sus vigilias. Una poesía deshumanizada —como alguna vez se pretendió forjar— es pío de pájaro, sin sustancia y sin nervio. Y así, tanto mayor será la poesía, cuanto mayor sea el hombre que en ella se expresa o se redime.

Y luego —sólo después— la poesía es palabra. Porque en la palabra vierte el hombre su humanidad cuando quiere hacer poesía, cuando necesita hacer poesía. Palabra plena, preñada, impregnada de humanidad, de significación, de trascendencia; que palabra vacía no es palabra sino bronce que suena o címbalo que retiñe.

[…]. La belleza que la palabra trae, cuando es poética, es interior, es belleza de significado; belleza para el alma. Y está primariamente en su servicio leal y abnegado al pensamiento, a la emoción, al hombre que la usa como instrumento único de su expresión. La palabra justa, expresiva, insustituible, que se ciñe a la idea como la piel al cuerpo, que dice lo que el poeta quiere decir y lo dice como él quiere que lo diga, esa es la palabra bella, esa es la palabra que es poesía. Y si además tiene, sobreañadida, la belleza musical y la belleza plástica, entonces la poesía es perfecta, ideal y por ideal casi inasequible.[692]

N

Se olvida, adrede, que para la realización plena de una obra digna son necesaria unas condiciones previas: facilidad, sosiego, libertad, sinceridad, asimilación vital, sin las cuales ni el escritor, ni el pensador, ni el poeta pueden manifestarse en toda su extensión y hondura. Existen estas condiciones indispensables en España? Si no existieran, habría de pensarse si no sería ésa la verdadera, la causa-raíz de la parvedad intelectual de nuestra hora y de la desidia de los españoles.[693]

Ñ

Hemos oído alzarse voces, susurros más bien, un tanto tímidas y marfileñas, insinuando la conveniencia de que *el artista*, visto lo malo de los tiempos y la brutalidad y la fealdad de la vida, se recluya en sus exiguos dominios de pura belleza y elabore en el aislamiento casi, para la delicada fruición de unos pocos, al margen de todo lo presente, sus preciosas figurillas de porcelana.

[…]. Todos estos preciosos ejemplares de *élite*, tanto, tanto han querido y entregado al Arte, que se han convertido en figuras de Museo.

Aunque ¿de Museo? En verdad, abundan demasiado para eso. Bien está conservar disecados una mosca, un mosquito, un moscón; para el enjambre en conjunto, es más razonable emplear el insecticida.[694]

[691] «Poesía y vida. Lo humano y lo poético», 29, 1947, p. 621.
[692] «Poesía y vida. Poesía y palabra», 36, 1948, p. 741.
[693] «Poesía y vida. Contra engaño, claridad», 31, 1947, p. 661.
[694] «Poesía y vida. Estetas», 34, 1948, p. 709.

O

Se está perpetrando en España uno de los crímenes de lesa poesía más abominables: el de la conformidad. El poeta actual, bien avenido, gustosamente plegado, amoldado cómodamente, sigue cultivando su fuertecillo melancólico, sin deseos de saltar las bardas, ni mucho menos de perseguir horizontes remotos. La luz es bella, el mundo está bien hecho y la rosa es un motivo fiel, al alcance de todas las fortunas. Esto le basta. Con ello ha conseguido escalar un peldañito no insignificante en la dorada escala de la Poesía. ¿Quién le manda arriesgarse?

Amar, luchar, morir, con *tremendismos* al margen. Huecas palabras en desuso. Furiosos alardes de incapacidad creadora…[695]

P

Pero ha de advertirse que para huir del alquitarado idealismo de la poesía pura no es necesario zambullirse en la realidad bruta, desprovista de poesía. En verdad, la realidad es diferente; prosaica o poética, según el que la mire y la cante. Lo que hace falta es ponerse ante ella en actitud poética para extraer lo que hay de poesía entre los surcos sembrados de prosaísmo […].

[…] La poesía esta en el fondo; pero exige una vestidura poética. Y ésta tiene que alejarse tanto del inane formalismo de los poetas neoclásicos, como del lenguaje desgarrado de la vulgaridad ambiente y cotidiana. Una forma noble y austera, envolviendo un fondo de auténtica vibración humana, dará siempre a la poesía el empaque aristocrático que no debe perder. Porque lo menos poético es siempre lo vulgar: en el pensamiento, en el sentimiento o en el lenguaje.[696]

Querido amigo Victoriano: me llegó el nuevo número de *Espadaña* y puedes figurarte con cuanto interés he leído vuestro editorial titulado *Prosaísmo*. Porque me afecta […]. Yo no creo que la realidad es prosaica, como dice vuestro editorial. La realidad es maravillosa aunque sea impura, brutal y hasta sucia. La recojo, pues, para hacerla mía. La recojo en el ancho *sí* que quiero dar a la vida entera. Y para recogerla me valgo de un lenguaje vulgar —el que conviene—, de modismos —la gran sabiduría de un lenguaje tan viejo como el nuestro, más allá de la *literatura*, de giros burlescos o esguinces irónicos, y, en fin, de lo que el mismo fondo pide (fondo y forma son siempre algo indisoluble).

Que en mi *decir* haya un exceso de *reacción*, como vuestro editorial reprocha, quizás sea cierto. Pero por otra parte —¡qué demonio!— en la poesía, en cada poesía, el hombre debe darse, sin miedo y sin rubor, tal como se siente. La forma noble y austera y el *empaque aristocrático* se convierten demasiado fácilmente en ornamentaciones, —por no decir, en disfraces— que demasiado abundan. Tengamos el valor de ser en los versos que publicamos lo que somos en la vida que arrastramos: No preciosísimos poetas eternos sino hombres desgarrados y ridículos de nuestra hora. Si valemos, valdremos por nuestra desnudez.[697]

Es verdad que la poesía debe reflejar la vida. Y la vida pasa, es lo que nos pasa a cada uno. Y lo que pasa se puede contar. Pero el simple cuento de lo que a cada uno le pasa no ha sido nunca poesía. Además no suele ser tan importante que merezca ser contado en público o en letra impresa. La poesía se ha de buscar más bien en cierto poso que deja la vida, al pasar, en el alma del poeta. Y esto no se puede contar; sólo se puede expresar o decir. De muchas maneras, es verdad; una de ellas la narrativa. Pero, aún en este caso, no es la narración lo que vale, sino lo que la narración expresa o sugiere. Que, naturalmente, no es su argumento.[698]

Si efectivamente se consiguiera este silencio, tan necesario en el gran coro poético, tal vez se dispusiera de tiempo y de sosiego suficiente para poder apreciar la autenticidad del canto,

[695] «Poesía y vida. Contra la unanimidad», 35, 1948, p. 725.
[696] «Poesía y vida. Prosaísmo», 38, 1949, p. 785.
[697] Gabriel Celaya, «Poesía en la calle. Carta abierta a Victoriano Crémer», 39, 1949, p. 820.
[698] «Poesía y vida. Cuento y canto», 42, 1949, p. 873.

su perennidad. Pero así no es posible. Yodo está revuelto, confundido. Y lo que es peor, todo suena igual: rumoroso, monótono, aburrido.

Pretender de la crítica, en estas circunstancias, una labor de selección y magisterio es sobradamente inefable o canallesco. ¡Qué puede hacer la pobre con tanto ruido a su alrededor!... Lo primero, que se haga el silencio. Un total y reparador silencio. Aunque sea menester, para conseguirlo, convertir en materia delictiva todo intento de subversión rimada.[699]

En uno de los primeros números de nuestra revista establecíamos afirmativamente la ecuación que hoy damos con interrogación: y esto, por no llegar a la paradoja de afirmar sin más vacilaciones exactamente lo que negábamos entonces: que una poesía realmente viva y coincidente con nuestra época no puede menos que ser esencialmente popular, dirigida a la gran mayoría, expresando, como recientemente ha escrito Vicente Aleixandre, no lo que refinadamente separa, sino lo que fundamentalmente une.

[…]

Hace sólo unos días hemos visto aparecer el primer libro* de un gran poeta y viejo amigo nuestro con esta dedicatoria deslumbrante: *A la inmensa mayoría*. Si nosotros hubiéramos sido, en la teoría como en la práctica, conscientes de nuestros propósitos, no otro sería el lema de nuestra revista desde su fundación.

Sabemos que nuestras formas poéticas distan todavía mucho de ser plenamente accesibles a todos, y que aunque el paso hacia delante hemos de darlos los poetas, y no los lectores, que están bien donde están, la tarea no es fácil ni breve, ni independiente de otras capacidades de presentación, difusión material de lo escrito, libertad temática, etc., que de momento no tenemos ni podemos tener. Pero el intento es firme: o mejor dicho, es el único; no hay medio de escapar, ni lo queremos, los poetas como todos los que se empleen en una actividad positiva y fecunda, al destino mayoritario, humanístico, audazmente afirmativo de nuestra época.

El arte puro de los exquisitos, las rosas de papel o de maceta de invernadero, han pasado definitivamente. Nuestro puesto de poetas está en la intemperie, al aire libre de la vida […]. Nunca, que nosotros recordemos, fue la juventud poética una floración de setas. Salir un poco de tono por el extremo opuesto va siendo más que necesario en nuestro clima.[700]

Nosotros, —con todo nuestro alegre desenfado de siempre— preferiríamos en los poetas una diana más próxima, más clara y, por ello, con más posibilidades de acierto. No son temas desdeñables el Amor, la Belleza, la Fe y hasta la Muerte, pues que los Jurados de Juegos Florales les prefieren. Pero se nos ocurre oponer otros que están a nuestro alcance, que están en nosotros mismos, que os son exigidos —oh poetas— por los hombres de vuestro tiempo y que rechazáis con horror, sin advertir que con ello enterráis el más seguro triunfo y la ocasión más cierta de perduración.

De ser poetas, estimaríamos de manera principal que nuestros versos fueran recogidos por el pueblo, recordados y cantados por él; que fueran parte de su bagaje emocional; y si en nuestros versos acertáramos a expresar un poco de lo que el pueblo siente, de lo que quisiera expresar, de lo que, confusamente, le conmueve… nos sentiríamos poetas de cuerpo entero, aunque luego, los enajenados, los puros, los intimistas, determinaran nuestro apartamiento de las Antologías de dulce escayola.

Es posible que haya llegado el momento de proclamar que, efectivamente, la Poesía española actual no está en crisis: los que están en crisis son los poetas. Y aún más: nos arriesgamos a confesar que preferimos un romance, salmodiado patéticamente por un ciego, en una plazuela pueblerina, ante un público sencillo que se conmueve y llora, que la mayor parte de los poemas evasivos de nuestros grandes creadores actuales.[701]

---

[699] «Silencio reparador», 44, 1950, p. 920.

[700] «Poesía y vida. ¿Poesía = impopularidad?», 45, 1950, p. 945. *No es el primer libro de Otero, lo había sido *Cántico espiritual*.

[701] «Poesía y vida. Poetas en crisis», 46, 1950, p. 969.

[…] hablan Vdes. en *Poesía y vida*, con simpático entusiasmo, de dirigirse a la inmensa mayoría, de vivir al aire libre de la vida y de crear con destino a gentes de todas clases, incluso los que no saben leer ni escribir, pero tienen, o pueden tener, una sensibilidad abierta a la mejor poesía.
[…]

¿Pero hacen Vdes., ESPADAÑA en concreto, todo lo que está en sus manos para abrir el camino, a los poetas de una parte, y de la otra a los lectores, al público y al pueblo, en esa dirección mayoritaria y popular? Sinceramente, mi opinión es que no. Es una opinión personal, pero creo que sintomática y reflejo de muchas, quizá de la gran mayoría, dicho sea sin pretensión ni encogimiento.
[…]

Basta echar mano a la colección de la revista y leer. Las confusiones y contradicciones, las mezclas absurdas, la vacilación increíble del criterio, los originales sencillamente malos abundan, —ay—, más que las precisiones, aciertos y ejemplos de verdadera poesía. Tomo el último número —el 45— como más actual y accesible.

Es buena y hasta excelente la crítica y la editorial. Aunque ¿no merece Blas de Otero otra palmadita en el hombro que le dedican?
[…]

Me extendería de buena gana en consideraciones de tipo más general. Posiblemente muchas de las que le hiciera las tiene V. olvidadas de tan sabidas.

Lo más importante es ésta: si Vdes. quieren hacer una poesía, una literatura humana, eficaz y popular, habrán de rechazar y despreciar muchas cosas que, por lo que se ve, consideran todavía. No son valores esenciales, bien entendido, sino convenciones, estéticas y de las otras.[702]

ESPADAÑA nunca quiso hacer poesía popular o impopular, ni mayoritaria ni minoritaria, no total ni parcial, ni de acomodarse a las *clases de ideas, gustos, intereses y concepciones de la vida divergentes u opuestos* en que están divididos los *posibles lectores, público o pueblo*. Quiso, sencillamente, hacer poesía. Y nunca rechazó cualquier clase de poesía con tal que fuera eso: poesía. Y tan poco cree necesario decidirse por ninguna clase de ideas, gustos, intereses y concepciones de la vida en que los lectores estén divididos. Porque desde el momento en que se decidiera, dejaría de ser una revista poética para convertirse en un órgano de expresión o de propaganda de las ideas, gustos o intereses. Sería una revista militante en un partido ideológico o político u la poesía habría desaparecido de sus páginas.[703]

Niego, niego como vosotros que la poesía española esté en crisis, entre otras cosas porque por encima de preferencias y valoraciones, creo honradamente que en la poesía militan las posibilidades literarias más importantes de nuestro momento.
[…]

Los hombres de nuestro tiempo —y en este punto me siento en desacuerdo total con lo expresado en vuestro texto *Poetas en crisis*— no nos exigen nada. Esa cosa tristísimo a la que nuestros días llamamos hombres, por llamarla como siempre, no puede exigir lo más mínimo, porque no se trata de creaciones vivas encendidas o dinamizadas por la savia de un estilo histórico, sino de desgraciados —y quiero dar a la palabra una significación absoluta— convencidos de que ya es asombroso el hecho de subsistir.
[…]

Desde que el hombre ha muerto, la poesía es una función social irremisiblemente clandestina. Desde que el hombre ha muerto, que es, naturalmente, desde el instante que por causas ajenas a su voluntad se encuentra sepultado por un sufrimiento desmedido, los poetas

[702] Juan Martínez (pseudónimo de Eugenio de Nora), «Poesía y verdad. Carta abierta a Victoriano Crémer», 46, 1950, p. 978. En el artículo se ejerce una crítica durísima contra los poemas de Ángela Figuera, Manuel Alonso Alcalde, José Ángel Valente, Rogelio S. de Castro, Pura Vázquez, Salvador de Pablos y, sobre todo, José Mª Pemán, aparecidos en el número 45.
[703] Antonio González de Lama, «Poesía y vida. Sobre una carta», 47, 1950, p. 993.

cantamos y cantamos para convencernos un poco a nosotros mismos, de que no sucumbimos también. En este paréntesis crítico del arte, del que no le sacaran jamás nuestras buenas intenciones, sino una revolución positiva, continuadora, capaz de alumbrar el principio de una era más sana y más legítima que la nuestra, nuestro canto mejor será aquél que anuncie la resurrección del hombre. Mientras lo podrido insista en que la vida arrastre una condición epilogal anticreadora, los poetas, de lo que tienen que preocuparse fundamentalmente, es de ser hombres, y de desarrollar en sí mismos aquella manera de ser. Intentarlo, como es natural, los pondrá en contra de la sociedad que los soporta como a un lujo clandestino. Cuando quien hace versos, no trata nada más que de significarse expresivamente, no molesta. Cuando quien canta lo hace para advertir a los desesperados y a los perdidos, que el hombre ha muerto, que la dignidad ha muerto, y que salvar la dignidad del hombre es el mejor verso a que podemos aspirar en nuestra hora, eso que llamamos hombre no escucha, porque perdió hace tiempo, entre tantas cosas, su capacidad de atención, pero tiembla y se desfonda la sociedad. Puede decírseme que el poeta no vive para estas cosas. Es muy posible que todos los puros, requetepuros, etc., etc., convertidos en cosquilla minoritaria de este mastodonte social que a unos tritura y a otros soporta como a mosquitas inofensivas, se atrevan a poner en duda mi salud. Pero es que mi caballo de batalla consiste precisamente en eso: en que el hombre ha muerto, porque no puede ser sano. Y para que llegue una aurora de salud sorprendente, es preciso que los depositarios de la verdad, los que primero tienen que ser de verdad y luego poetas, comprendan en qué consiste fundamentalmente su papel.
[…]

El sentido trágico, dio paso a este sentido catastrófico, en el que todos nos encontramos subsumidos. Y el problema a solucionar no puede ser más claro, aunque más difícil: recuperar para los hombres y para los poetas *el sentido dramático natural*. Para que cantar no sea monologar. Y vivir, saturar de sufrimiento el vacío o la soledad.[704]

Quedan otros muchos [problemas] en la sombra: la posibilidad de que esa referencia a lo social se tiña —y esto sería otra historia— de un determinado matiz político; el peligro de falsificación poética que supone una *salida* a lo social quedándose en la orilla, cuando lo que justamente confiere gravedad a un quehacer es su conversión en destino; la ineficacia sólo aparente de la obra de arte contemplativa, de fecundidad tan real como invisible a una mirada poco exigente, etc.[705]

Está haciendo mucha falta que nuestros poetas planten sus tiendas de campaña entre las cuatro esquinas de la estupidez burguesa o del analfabetismo plebeyo y eleven sus voces antiguas y futuras, como profetas que son, a través de la oscuridad multitudinaria y griten las verdades eternas del hombre de hoy al mundo entero, sin contemplaciones.
[…]
Espadaña puede y debe ser refugio de esa independencia universal y humana, original y audaz, revolucionaria, que debemos exigir a los poetas de hoy; en el número 46, vienen algunos poemas estupendos en tal dirección; mas también, *Espadaña* debe, eso sí, limpiarse de artificios garcilasistas o popularistas (enormemente anacrónicos).[706]

Q

Dejad a los soñadores que viajen en busca de la poesía. Nosotros la tenemosaquí siempre, al alcance de la mano […]. La vida diaria es, en sí misma, poética.[707]

Todos quieren y tienen derecho a una poesía habitable y convivible, que puedan aprender de memoria, y recordar, grave y gozosamente, en las horas más profundas, esclareciéndolas y

[704] Enrique Azcoaga, «Poesía y verdad. Primero, verdad; poesía, después», 47, 1950, pp. 1005-1006.
[705] Rogelio S. de Castro, «Carta abierta a Juan Martínez», 47, 1950, p. 1007.
[706] Miguel Labordeta, «Poesía revolucionaria», 47, 1950, p. 1008.
[707] José Luis Aranguren «Poesía y vida», 39, 1949, p. 802.

enriqueciéndolas ante la propia mirada que las vive. En ese sentido nos esforzamos en trabajar todos en esta revista. Y si no somos capaces de hacer esa poesía, tal vez contribuiremos a que se pueda hacer.

Bien claro nos parece haber bautizado nuestro ideal. *Poesía total*, hemos escrito, sin miedo aquí al lema, porque éste no empobrece ni excluye nada, contrariamente a lo que suele ocurrir con todo esquema intelectual de manifiesto. *Poesía total*, y no poesía especialista, monográfica; poesía que, sin perder nada de las conquistas de la técnica poética, y del prodigioso aguzamiento de las dimensiones particulares de sensibilidad, inteligencia, etc., logrados por lo que, en un sentido muy amplio, llamaríamos los *ismos*, comience por arrancar del hombre entero, dado en su palabra entera, sin eliminar ni abstraer nada de lo contenido en su fluir real. Todo tiene que estar en la poesía, porque todo, de un modo u otro, entra y trasparece en el lenguaje, y la poesía es la plenitud, enteriza y universalizada, del lenguaje. Nuestra tristeza de las horas negras, nuestra alegría de los días en que nos sentimos herederos de Dios, nuestro humor, nuestra agudeza, nuestra ceguera, nuestra ternura, nuestra hambre de salvación, nuestra necesidad de amor y compaña así en la tierra como en el cielo; todo ello tiene legítima residencia en la poesía, y no sumado, sino hecho uno; no acumulado al simple hilo de la ocurrencia subconsciente o del engranaje lógico, sino unificado en la carne del poema —unidad específica de la poesía—.

El poema, como objeto hecho de palabra, tiene su entidad propia y sus características, que necesariamente hay que seguir; ante todo tiene naturaleza temporal, es artefacto sonoro, no puramente musical, sino de lenguaje, síntesis de música y significatividad en forma de transcurso narrativo. (La palabra, el lenguaje, en última instancia, son narración. Sus valores representativo, significativo, expresivo, etc., se conjugan en la médula de su naturaleza narrativa).

Con esto se enarbola nuestra reivindicación suprema y más remota: la de la imaginación e incluso, la inventiva. Siempre, salvo en raras épocas sobre saturadas de literatura, la poesía ha sido ante todo mito, fábula, relato. Un poema, como algo ocurrido en la vida, no se puede resumir en una proposición lógica, ni aun en forma de metáfora, sino en un cuento; un poema se debe de poder contar. *Y pensé*, dice Antonio Machado explicando la génesis de *La tierra de Alvargonzález, que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas, que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas*.[708]

[708] José María Valverde, «Poesía total», 40, 1949, pp.830-831.

VI: BIBLIOGRAFÍA CITADA DE LOS LIBROS POÉTICOS DE LA PROMOCIÓN EXISTENCIAL DE POSGUERRA

AUTOR	ABREV.	OBRA	AÑO	ABREV.	CITADA DESDE
Carlos Bousoño	CB	*Subida al amor*	1945	*SA*	*Primavera de la muerte. Poesías completas (1945-1998)*, Barcelona, Tusquets, 1998
		Primavera de la muerte	1946	*PM*	
Victoriano Crémer	VC	*Tacto sonoro*	1944	*TS*	*Poesía (1944-1972)*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, Diputación Provincial de León, 1984
		Caminos de mi sangre	1947	*CS*	
		Las horas perdidas	1949	*HP*	
		La espada y la pared	1949	*EP*	
		Nuevos cantos de vida y esperanza	1952	*NC*	
Vicente Gaos	VG	*Arcángel de mi noche*	1944	*AN*	*Poesías completas (1937-1957)*, Madrid, Giner, 1959
		Sobre la tierra	1945	*ST*	
		Luz desde el sueño	1947	*LS*	
José Luis Hidalgo	JLH	*Raíz*	1944	*R*	*Obra poética completa*, Santander, Institución cultural de Cantabria, 1976
		Los animales	1945	*LA*	
		Los muertos	1947	*LM*	
José Hierro	JH	*Tierra sin nosotros*	1946	*TSN*	Madrid, Universidad Popular S. S. de los Reyes, 2000
		Alegría	1947	*A*	Madrid, El vaso de Berceo, 1999
		Con las piedras, con el viento...	1950	*CP*	Madrid, Universidad Popular S. S. de los Reyes, 2001
		Quinta del 42	1953[709]	*Q42*	Madrid, Universidad Popular S. S. de los Reyes, 1991
Rafael Morales	RM	*Poemas del toro*	1943	*PT*	*Obra poética completa (1943-1999)*, Madrid, Calambur, 1999
		El corazón y la tierra	1946	*CYT*	
		Los desterrados	1947	*LD*	
Eugenio de Nora	EN	*Amor prometido*	1945	*AP*	*Días y sueños. Obra poética reunida (1939-1992)*, Madrid, Cátedra, 1999
		Cantos al destino	1945	*CD*	
		Pueblo cautivo	1946	*PC*	
		Contemplación del tiempo	1948	*CT*	
		Siempre	1953[710]	*S*	
Blas de Otero	BO	*Cántico espiritual*	1942	*CE*	San Sebastián, Cuadernos del Grupo Alea, 1942
		Ángel fieramente humano	1950	*AFH*	Buenos Aires, Losada, 1960
		Redoble de conciencia	1951	*RC*	
José María Valverde	JMV	*Hombre de Dios*	1945	*HD*	*Obras completas 1. Poesía*, Madrid, Trotta, 1998
		La espera	1949	*LE*	

[709] Aunque editado un año después, el libro ya estaba preparado para su publicación en 1952.
[710] Contiene poemas escritos entre los años 1948 y 1951.

VII: MODELO DE CITA BIBLIOGRÁFICA EN EL ANÁLISIS DE LOS POEMAS

	Según Apéndice VI		Según Apéndice VI	
	Abreviatura del autor,	«Título del poema»,	*Abreviatura de la obra,*	Nº de página en la edición desde la que se cita
EJEMPLO	(RM, «Los ciegos», *LD*, 97)			
EXPLICACIÓN	Se cita el poema de Rafael Morales titulado «Los ciegos», perteneciente a su libro *Los desterrados* tal como aparece en la página 97 de *Obra poética completa (1943-1999)*, Madrid, Calambur, 1999.			

VIII: SEMBLANZAS BIOGRÁFICAS

Carlos Bousoño

Nace en Boal (Asturias) el 9 de mayo de 1923. Es hijo de un modesto comerciante y de una maestra. La familia se traslada a Oviedo y allí vive el poeta hasta los diecinueve años. Al morir su madre en 1934 —su padre ha emigrado a México—, pasa al cuidado de una tía abuela. Estudia los dos primeros años de la carrera de Filosofía y Letras en Oviedo y se traslada a Madrid, licenciándose allí con Premio Extraordinario en 1946. Se doctora en Filosofía y Letras en 1949 con una tesis sobre la poesía de Vicente Aleixandre.

Empieza a darse a conocer como escritor publicando sus primeros versos en *Garcilaso* y *Espadaña*. En 1947 viaja sustituye durante un curso en el Wellesley Collage de Estados Unidos a Jorge Guillén, titular de la cátedra. Da conferencias en Harvard y en México. Además de profesor de Literatura Española en las universidades norteamericanas de Wellesley, Smith, Vanderbilt, Middlebury y New York, entre otras, lo ha sido de Estilística en la Complutense de Madrid; de la cual es hoy Profesor Emérito. Es miembro de Número de la RAE desde 1980.

Ha obtenido diversos premios: el Fastenrath (1952), el de la Crítica (1968 y 1974), el Nacional de Literatura (1979 y 1990), el Nacional de Ensayo (1978), el Premio Nacional de las Letras Españolas (1993) y el Príncipe de Asturias de las Letras (1995).

Desde muy joven descolló en la investigación de los fenómenos poéticos y ha escrito tratados fundamentales y hoy clásicos de la teoría y crítica literarias entre los que destacan *Teoría de la expresión poética* y *Épocas literarias y evolución*.

Victoriano Crémer

Nace en Burgos el 18 de diciembre de 1907. Hijo de un trabajador de la Compañía de Ferrocarriles del Norte de España, se traslada siendo niño a la capital leonesa, donde estudia con los Hermanos Maristas. Trabaja en su juventud como vendedor de periódicos y mancebo de botica. Luego se coloca en la imprenta *La moderna*, donde aprendió el oficio de tipógrafo. Al mismo tiempo, colaboraba clandestinamente en periódicos de izquierdas como *Solidaridad obrera*. Durante la República fue secretario del Ateneo obrero leonés. Aunque no llegó a militar en ningún partido, se involucró en el anarco-sindicalismo. Se incorporó al frente republicano a finales de 1938 y durante la guerra fue encarcelado en varias ocasiones.

Formaba parte del grupo que desde 1942 se reunió en la biblioteca Azcárate bajo la dirección del sacerdote Antonio González de Lama. Con él y con Eugenio de Nora, crea *Espadaña* en 1944. En ese momento trabajaba como cajista del *Diario de León*.

Desde entonces ha venido desarrollando una intensa actividad literaria y periodística. Entre otros premios, ha obtenido, el Nacional de Poesía en 1963. En 1991 fue nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de León.

En 2007 celebró su centésimo cumpleaños y recibió la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo. Escribe habitualmente una columna de opinión en el *Diario de León* llamada *Crémer contra Crémer*.

Vicente Gaos

Nace en Valencia el 27 de marzo de 1919. Hermano de la actriz Lola, del poeta Alejandro y del filósofo José Gaos, pertenece a una familia de artistas e intelectuales. Estudia filosofía y letras en Madrid. Crea sus primeros poemas durante la Guerra Civil y

defiende la causa republicana en sus publicaciones del periódico estudiantil *Frente universitario*, órgano de la FUE. Traba amistad con Vicente Aleixandre, y Dámaso Alonso lo presenta en la primera lectura que el joven poeta hace de sus versos en los salones de la revista *Escorial*.

Se da a conocer en el mundo de las letras cuando en 1943 gana el premio Adonais con *Arcángel de mi noche*. Ya licenciado en Filosofía y Letras y casado, en 1948 se marcha primero a México, en cuya Universidad Nacional se doctora. Ha sido profesor de Literatura española en diversas universidades norteamericanas —Berkeley, Southern California, Fordham, Nueva York, Smith Collage—. Regresa a Madrid en 1956. Obtiene una cátedra de Inglés y ejerce como profesor de Enseñanza Secundaria en Puertollano, Segovia y Valencia. Entre otras actividades editoriales, dirige la *Colección Guadarrama de crítica y ensayo*.

Además de una edición anotada del *Quijote*, en 1967; escribió numerosos estudios literarios como *Poesía y técnica poética*, y *Temas y problemas de literatura española*. Muere el 17 de octubre de 1980.

José Luis Hidalgo

Nace en Torres (Santander), en el municipio de Torrelavega, el 10 de octubre de 1919. Pierde a su madre cuando contaba diez años. En 1929 se trasladó a vivir a casa de su tío, Casimiro Iglesias; aunque alterna su vida con Torrelavega, donde permanecen su padre y sus hermanos. En 1934, empieza a publicar sus primeras composiciones en *El Impulsor* de Torrelavega. Tiene gran afición al dibujo y la pintura. En 1936 expone una colección de carteles y dibujos en la Biblioteca Popular de su ciudad y participa como cartelista en la Olimpiada Popular de Barcelona, en julio de 1936. Trabajó en la docencia en una escuela de Santander, y más tarde en Torrelavega. Ese mismo año conoció a José Hierro, con quien entabló una amistad que nunca se quebraría. Juntos visitaron a escritores como Gerardo Diego y Manuel Llano. Cuando llegan las tropas de Franco, la familia se traslada a Santander.

Se le moviliza en 1938 y sale para Pamplona. Sirve en los frentes de Extremadura y Andalucía, donde se le encomendó la tarea de censar a los muertos de la Guerra Civil, trabajo que le afectó terriblemente. Su último periodo del servicio militar lo cumple en Valencia, donde estudia Dibujo y Pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. En la capital levantina trabó amistad con Ricardo Blasco y Jorge Campos, e interviene con ellos en la creación de la revista *Corcel*; juntos dan vida a tertulias literarias como la del Bar Galicia y entran en contacto con jóvenes poetas como Vicente Gaos.

En 1943 terminó sus estudios y viajó a Madrid. Presentado al premio Adonais con *Raíz*, obtuvo mención honorífica, junto con Carlos Bousoño, Blas de Otero y José María Valverde. En Madrid también participó en la vida literaria y conoció a Vicente Aleixandre, una amistad decisiva en su trayectoria poética. En verano del 1944 llega a Santander. Acaba de ver la luz la revista *Proel*, en la que tendrá una destacada intervención. Expone su obra pictórica en el Ateneo. Vive en estos años entre Madrid, Santander y Valencia, dedicado a la poesía y la pintura, siempre con dificultades económicas. Contrae una enfermedad pulmonar que pone fin a su vida el 3 de febrero de 1947.

José Hierro

Nace en Madrid el 3 de abril de 1922, en el seno de una familia de modestos funcionarios —su padre es empleado de telégrafos—. Cuando tiene dos años, se trasladan a Santander, de donde es originaria su madre. En la capital cántabra trascurre

su infancia y juventud. Fue alumno de los salesianos y cursa la carrera de Perito Industrial, que tuvo que interrumpir en 1936.

Ese año publica sus primeros poemas. Frecuenta los locales de FUE. Participa en el grupo teatral *Fábula*, que, siguiendo las huellas de *La barraca*, representará una versión de *Fuenteovejuna*. Traba amistad con José Luis Hidalgo.

Cuando el ejército franquista toma Santander en 1937, su padre es encarcelado. Dos años después, él también es detenido. Recorre varias prisiones, se le procesa dos veces, acusado de pertenecer a una red clandestina de apoyo a los presos y se le condena a doce años de reclusión. El 1 de enero de 1944 sale de la prisión de Alcalá de Henares y, tras pasar unos meses en Santander, se traslada a Valencia, a instancias de José Luis Hidalgo. Allí se incorpora al grupo literario que se reúne en torno a la revista *Corcel*. En 1947 recibe el premio Adonais por su poemario *Alegría*. Ese mismo año abandona Valencia y regresa a Santander.

En 1952 se traslada a Madrid, donde vivirá el resto de sus días. Trabaja en varias instituciones y empresas ligadas al mundo de la cultura: la Editora Nacional, el departamento de promoción de la revista Reader's Digest, el CSIC… Ejerce la crítica de arte en las páginas culturales de diarios y revistas. Además de poeta, es un estimable pintor. Se incorpora a los programas culturales de Radio Exterior y Radio Nacional de España, donde permanece hasta que se jubila, en 1987. Los últimos años de su vida, aunque se ve aquejado por una insuficiencia respiratoria crónica, continúa con su labor de conferenciante. Muere en Santander el 21 de diciembre de 2002.

Ha obtenido numerosos premios: el Nacional de Poesía (1953), el de la Crítica (1957 y 1964), el de la Fundación March (1959), el Príncipe de Asturias (1981), el Nacional de las Letras (1990) y el Cervantes (1988).

Rafael Morales

Nace en Talavera de la Reina (Toledo) el 31 de julio de 1919. Comienza a escribir versos con apenas siete años de edad y publica los primeros a los catorce en algunas revistas locales. Finalizado el bachillerato, se traslada a Madrid en junio de 1936 para preparar el examen de ingreso en la universidad. Al estallar la guerra permanece en la capital y se afilia a la Alianza de intelectuales antifascistas. Es movilizado en las tropas republicanas.

Tras la guerra y después de un breve retiro en su casa familiar de Talavera, vuelve a Madrid para cursar Filosofía y letras. En 1942 publica en *Escorial* una selección de *Poemas del Toro*, aunque prontamente se distancia de la *Juventud creadora*. Frecuenta el café Gijón y otras tertulias. Ya licenciado obtiene una beca del Instituto para la alta cultura de Portugal para estudiar dos años en la Universidad de Coimbra durante la Segunda Guerra Mundial. Allí se licencia en Literatura portuguesa, a la que dedica diversos estudios, y traduce a Pessoa y Torga, entre otros.

Ejerce la docencia en colegios privados. Se dedica además al periodismo, dirige el Aula de Literatura del Ateneo de Madrid, asesora la revista *Poesía Española* en 1952 y cinco años después deja la enseñanza para dirigir *La Estafeta Literaria*, cargo que desempeñará hasta 1962. Colabora como crítico literario en *ABC*, *Ya*, la revista del *Ateneo* madrileño y en varios diarios españoles. Colabora activamente en la sección de Filología y Literatura de la *Enciclopedia de la Cultura Española* y otras publicaciones. Adapta obras de teatro para Radio Nacional.

En 1970 imparte clases de Literatura del Siglo de Oro en la Universidad Complutense, hasta su jubilación en 1986. Se le nombra consejero de la Fundación March. Es miembro de honor de la Hispanic Society of América.

A lo largo de su vida ha recibido numerosos premios, entre los cuales destacan el Premio Nacional de Literatura de 1954, el Gibraltar que otorgaba el semanario madrileño *Juventud* y el Internacional de poesía Ciudad de Melilla de 1993. Muere en Madrid el 20 de junio de 2005.

Eugenio de Nora

Eugenio García González de Nora nace en Zacos (León) el 13 de noviembre de 1923. La familia se traslada a la capital en 1932. Comienza a estudiar Filosofía y letras en Madrid en 1942. Participa en alguna organización clandestina como la FUE. Es aún estudiante cuando en 1944 funda en León *Espadaña*, junto con Victoriano Crémer y Antonio González de Lama.

En 1949 se marcha a Berna para ocupar un puesto de lector de español en la universidad. Comienza así una larga dedicación a la enseñanza, que compagina con la creación poética y los estudios críticos. Viaja con frecuencia a España y a otros países. Desde 1962 es profesor extraordinario de dicho centro y desde 1966 catedrático y director del Departamento de Español, cargo que desempeña hasta su jubilación.

Su faceta creativa se completa con valiosas aportaciones críticas como los tres tomos de *La novela española contemporánea (1898-1967).*

Blas de Otero

Nace el 15 de marzo de 1916 en Bilbao, en el seno de una rica familia de consignatarios y capitanes de la marina mercante. A los 7 años entró en el colegio de María de Maeztu; el preparatorio e ingreso de Bachillerato lo estudiaría con los jesuitas. Tres años después, la familia se arruina y se muda a Madrid para tratar de remediar la situación. Cuando tenía 13 años murió su hermano, tres mayor que él. Tres años después falleció su padre. A esta edad empezó su obsesión por la muerte.

En 1931 comenzó la licenciatura de Derecho, aunque poco después tuvo que volver a Bilbao con su familia. La situación de ruina se había agravado tras la desaparición del padre. Pese a que en la capital había encontrado una libertad que no tenía en Bilbao y descubrió su propia identidad de poeta, en esos tiempos de penuria tiene que asumir graves responsabilidades familiares. Ya de vuelta a su ciudad natal debía llevar adelante a la familia, a la vez que cursaba por libre sus estudios de Derecho. La dramática situación lo desestabiliza emocionalmente y padece serias crisis nerviosas.

Por aquel entonces su vida religiosa era muy intensa, siendo miembro de la Federación Vizcaína de Estudiantes Católicos, congregante de Los Luises de San Estanislao de Koska... También comenzó a moverse en los ambientes artísticos de su ciudad; junto a un grupo de amigos creó distintos grupos poéticos: *Los Luises*, *Alea* y *Nuestralia*.

En 1935 acaba Derecho en Zaragoza. Al estallar la guerra, se incorpora a un batallón vasco republicano. Tras una breve estancia en un campo de prisioneros, pasa a un regimiento de artillería en Logroño y luego al frente de Levante. En 1941 empieza a trabajar como asesor jurídico en la empresa metalúrgica Forjas de Amorebieta. Dos años después se traslada a Madrid, donde cursa Filosofía y letras con el fin de emular a otros poetas-profesores y ganar cátedra de Literatura y traba relación con los poetas jóvenes y con los maestros. Regresó a Bilbao cuando su hermana mayor —que sustentaba a la familia— enfermó y no pudo seguir trabajando

Embargado por un terrible sentimiento de culpa por haber dejado atrás a su madre y hermanas que de él necesitaban, —lo que le supuso siempre un gran cargo de conciencia—, se dedica a enseñar Derecho por lo particular y a preparar oposiciones. Atraviesa un periodo de depresión y comienza a fraguarse en su espíritu un intenso

cuestionamiento de sus principios religiosos. En 1945 sufrió una terrible crisis depresiva que lo llevó a recluirse en el sanatorio de Usúrbil. En años sucesivos tendrá que someterse a tratamientos periódicos. Se reafirma en su vocación poética y reanuda su actividad creadora. El despegue definitivo se produce en 1950, año en que publica *Ángel fieramente humano* y gana el premio Boscán con *Redoble de Conciencia*. Recorre toda España dando conferencias y recitales.

Asqueado de la situación española, se marcha a París en 1952. Allí accedió a los círculos marxistas e incluso se afilió en 1952 al Partido Comunista, en el que permanecerá hasta su muerte. Regresa a Bilbao a finales de ese año con la firme convicción de conocer a fondo su país. Convivió y trabajó con mineros; recorrió los pueblos del interior de Castilla y León. Entre 1956 y 1959 reside en Barcelona y entabla relación con los círculos intelectuales catalanes. Con *Ancia* gana el Premio de la Crítica en 1958 y el Premio Fastenrath en 1961. En 1960 viaja a Francia, la Unión Sovética, China… En 1964 va a Cuba, donde contrae un breve y conflictivo matrimonio con Yolanda Pina. Durante tres años vivió en La Habana. En 1967 se divorció y regresó a Madrid, donde se instala, aunque pasa largas temporadas en Bilbao. Reanudó la antigua amistad y el amor con Sabina de la Cruz. Su relación con ella duró hasta la muerte del poeta y le dio la estabilidad definitiva. Participa en la vida política de la recién nacida democracia.

En 1978 se traslada a Majadahonda, muy cerca de Madrid, donde vive retirado. Muere el 29 de junio de 1979 a causa de una insuficiencia cardíaca provocada por un enfisema pulmonar.

José María Valverde

Nace en Alcántara de San Juan (Cáceres) el 26 de enero de 1926. La familia se traslada ese mismo año a Madrid. Pertenece en un principio al grupo de *Juventud creadora* y colabora en *Garcilaso, Espadaña, Proel, Mensaje* y otras publicaciones. Aunque Dámaso Alonso veía en él una gran promesa de la Filología, estudió Filosofía y se doctoró con una tesis sobre Humboldt. Escribe en diversas revistas: *La Estafeta Literaria*, *Escorial*, *Trabajos y días*, *Raíz*, *Alférez* y *Revista de Ideas Estéticas*, firmando a veces con el seudónimo *Gambrinus*.

Entre 1950 y 1955, Valverde reside en Roma, donde fue lector de español en su universidad y en el Instituto Español. A los 29 años gana la cátedra de Estética de la Universidad de Barcelona. Con un claro compromiso social y político, cristiano y antifranquista, en 1965 renuncia a su cátedra por solidaridad con otros profesores; Enrique Tierno Galván, José Luis Aranguren y Agustín García Calvo, que habían sido expulsados por su intervención en los incidentes universitarios que se produjeron en ese curso. Se le atribuye una frase ya célebre, escrita en la pizarra a modo de despedida: *Nulla aesthetica sine ethica. Ergo apaga y vámonos*.

Marchó a los Estados Unidos, para trabajar en la Universidad de Virginia. Más tarde es contratado por las canadienses de Trent y MacMaster. Tras diez años de exilio, regresa a España en 1977 y es restituido a su cátedra, que ocupa hasta que se jubila en 1991. Durante esa etapa se dedica intensamente al trabajo de traductor. Al reproducírsele un cáncer de riñón del que había sido operado, muere en su casa de Barcelona el 6 de junio de 1996.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. Sobre aspectos metodológicos

ACOSTA GÓMEZ, Luis, *El lector y la obra*, Madrid, Gredos, 1989.
AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1982.
ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.
AMORÓS, Andrés, *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1979.
BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*, México D.F., Siglo XXI, 1981.
—, *La aventura semiológica*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1994.
BEAUGRANDE, Robert-Alain de, Dressler, Wolfgang Ulrich, *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel, 1997.
BOBES NAVES, María del Carmen, «Introducción» a William O. Hendricks, *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976.
BOUSOÑO, Carlos, *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981.
—, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985.
CROCE, Benedetto, *Breviario de estética*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, 1993.
—, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología textual*, Madrid, Taurus, 1982.
ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
—, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
GADAMER, Hans-Georg, «Romanticismo temprano, hermenéutica, deconstructivismo», en *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1998.
—, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1999.
GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989.
GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
GUERRA, Oswaldo, *La obra poética de Carlos Pinto Grote*, Arrecife de Lanzarote, Cabildo de Lanzarote, 1999.
GUILLÉN, Claudio, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
HEIDEGGER, Martin, *El origen de la obra de arte*, en *Arte y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.
—, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, en *Arte y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.
ISER, Wolfgang, «El proceso de lectura», en *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Madrid, Visor, 1989.
—, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1981.
KRISTEVA Julia, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», en *Critique*, 239, 1967.
MARCHESE, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989.
LÁZARO CARRETER, Fernando, *Qué es literatura*, Madrid, UIMP, 1976.
LLEDÓ, Emilio, «Literatura y crítica filosófica», en *Hermenéutica*, José Domínguez Caparrós (ed.), Madrid, Arco Libros, 1997.

LLOVET, Jordi, *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*, Barcelona, Anagrama, 1978, 1978.
MAINER, José Carlos, «El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Eugenio de Bustos Tovar (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
MARÍAS Julián, *El método histórico de las generaciones*, en *Obras*, VI, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
—, *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004.
PEÑUELAS, Marcelino C., *Mito, literatura y realidad*. Madrid, Gredos, 1965.
PETERSEN, Julius, *Las generaciones literarias*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1946.
PINDER, Wilhen, *El problema de las generaciones en la historia del arte en Europa*, Buenos Aires, Losada, 1946.
POPPER, Karl, *Conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista*, Madrid, Tecnos, 1982.
REIS, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981.
REYES, Alfonso, *La experiencia literaria*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1979.
SALINAS, Pedro, «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
SARTRE, Jean Paul, *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1976.
SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
SENABRE, Ricardo, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987.
SHUMAKER, Wayne, *Elementos de teoría crítica*, Madrid, Cátedra, 1974.
SPITZER, Leo, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
TODOROV, Tzvetan, «Presentación», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970.
TOMACHEVSKI, Boris, «Temática», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970.
—, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
VILLANUEVA, Darío, «Pluralismo crítico y recepción literaria», en *Avances en la teoría de la literatura: (Estética de la recepción, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas)*, Darío Villanueva (ed.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
VILLEGAS, Juan, «Teoría de historia literaria y poesía lírica», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), Toronto, University of Toronto, 1980.
WELLEK, René y WARREN, Austin, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1969.
YLLERA, Alicia, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza, 1986.

2. Sobre aspectos filosóficos y del marco histórico-cultural

ABBAGNANO, Nicola, *Introducción al existencialismo*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1962.

ABELLÁ, Rafael, *Vida cotidiana en España durante el régimen de Franco*, Barcelona, Argos-Vergara, 1985.
ABELLÁN, José Luis, *La cultura en España (ensayo para un diagnóstico)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.
ARANGUREN, José Luis, «La condición de la vida intelectual en la España de hoy», *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, 4, año I, 1953.
—, «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, 1953.
—, «Poesía y existencia», en *Crítica y meditación*, Madrid, Taurus, 1957.
—, «Prólogo» a Sören Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
—, *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, Madrid, Revista de Occidente, 1952.
—, *El protestantismo y la moral*, Madrid, Editorial Sapientia, 1954.
—, *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus, 1969.
AYÉN, Xavi, «¿Era España un desierto cultural en los 40 y 50?» (debate entre Javier Tusell, Andrés Trapiello y Gregorio Morán), *La Vanguardia*, 22 de mayo de 1998.
CALVO SERER, Rafael, *España, sin problema*, Madrid, Rialp, 1949.
CÁMARA VILLAR, Gregorio, «Prólogo» a Andrés Sopeña Monsalve, *El florido pensil. Memoria de la escuela nacionalcatólica*, Barcelona, Roca Editorial, 2005.
—, *Nacional-catolicismo y escuela. La socialización política del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Hesperia, 1984.
CAZORLA SÁNCHEZ, Antonio, *Las políticas de la victoria. La consolidación del Nuevo Estado franquista (1938-1953)*, Madrid, Marcial Pons, 2000.
CIERVA, Ricardo de la, *Historia del Franquismo. Orígenes y configuración (1939-1945)*, Barcelona, Planeta, 1975.
COLLADO, Jesús Antonio, *Kierkegaard y Unamuno. La existencia religiosa*, Madrid, Gredos, 1962.
DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992.
DI FEBO, Giuliana y JULIÁ, Santos, *El franquismo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005.
DÍAZ, Elías, *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, 1983.
ESLAVA GALÁN, Juan, *Los años del miedo*, Madrid, Planeta, 2008.
FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1998.
—, *La filosofía actual*, Madrid, Alianza, 1969.
FOULQUIÉ, Paul, *El existencialismo*, Barcelona, Oikos-Tau, 1973.
GARCÍA ESCUDERO, José Mª, «La cultura en el erial», *ABC*, 8 de junio de 1998.
GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Literatura y sociedad en la España de Franco*, Madrid, Prensa Española, 1976.
GRACIA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, *La España de Franco. Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2004.
HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
HUSSERL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1985.
Informe sociológico sobre la situación social de España, 1970, Fundación FOESSA, Madrid, Euramérica, 1970.
JASPERS, Karl, *Filosofía de la existencia*, Madrid, Aguilar, 1968.
JOLIVET, Regis, *Las doctrinas existencialistas*, Madrid, Gredos, 1962.

KIERKEGAARD, Sören, *La enfermedad mortal o De la desesperación y el pecado*, Madrid, Sarpe, 1984.
LAÍN ENTRALGO, Pedro, «No todo fue erial», *El País*, 16 de abril de 1998,
—, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
—, *España como problema* Madrid, Aguilar, vol. II, 1956.
LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
MARÍAS Julián, *La España real*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
—, «El problema de Dios», en *San Anselmo y el insensato y otros estudios de filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1944.
—, «España está en Europa», en *El intelectual y su mundo*, Buenos Aires, Atlántida, 1956.
—, «La vegetación del páramo» en *Ser español*, Barcelona, Planeta, 2001.
—, «Presencia y ausencia del existencialismo en España», en *Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
—, «Prólogo» a *El existencialismo en España,* en *Obras*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1960.
—, «Spain is in Europe», *Books Abroad. An International Literary Quaterly*, Norman, University of Oklahoma Press, vol. 25, 3, verano 1952.
—, *Filosofía actual y existencialismo en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
MARTÍN Gaite, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2007.
MIGUEL, Amando de, «En tiempos de Franco», *Muy Historia*, 3, p. 7, enero-febrero 2006.
—, *Sociología del franquismo*, Barcelona, Euros, 1975.
MORÁN, Gregorio, «El erial y los hijos del erial» (I y II), *La Vanguardia*, 27 de junio de 1998 y 4 de julio de 1998.
MOUNIER, Emmanuel, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama, 1973.
NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
—, *Humano, demasiado humano*, Madrid, Akal, 1996.
ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, III, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
—, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
—, *En torno a Galileo*, en *Obras completas*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
—, *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1970.
PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, Barcelona, Planeta, 1986.
PAYNE, Stanley G., «El franquismo a debate 30 años después. Encuentros con la Historia», *El Mundo*, 7 de septiembre de 2006.
—, *Él régimen de Franco*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
PÉREZ-EMBID, Florentino, «Ante la nueva actualidad del *problema de España*», *Arbor*, 45-46, 1949.
PRADERA, Javier, «Una charla sobre la dictadura», *Babelia*, Madrid, 18 de noviembre de 2000.
REIG TAPIA, Alberto, *Franco: el césar superlativo*, Madrid, Tecnos, 2005.
RICHARDS, Michael, *Un tiempo de silencio. La Guerra Civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 1999.
RIDRUEJO, Dionisio, «Excluyentes y comprensivos», *Revista*, 17 de abril de 1952.

—, «La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra», *Triunfo*, 507, número extraordinario dedicado a *La cultura en la España del siglo XX*, 17 de junio de 1972.
—, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1976.
SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1991.
—, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1976.
SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.
TAMAMES, Ramón, *La República. La Era de Franco*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
TORRE, Guillermo de, «Hacia una reconquista de la libertad intelectual», *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, año I, 3, julio-septiembre de 1953.
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *El nuevo Estado español. Veinticinco años del Movimiento* Nacional, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1961.
TUSELL, Javier, *La dictadura de Franco*, Madrid, Alianza, 1988.
—, *La España de Franco. El poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*, Madrid, Historia 16, 1999.
TUSQUETS, Esther, *Habíamos ganado la guerra*, Barcelona, Bruguera, 2007.
VIÑAS Y MEY, Carmelo, «Glosa al movimiento intelectual de España», *Escorial*, 2 de abril de 1941.
VIZCAÍNO CASAS, Fernando, *La España de posguerra (1939-1953)*, Barcelona, Planeta, 1978.
WAHL, Jean, *Las filosofías de la existencia*, Barcelona, Vergara, 1956.
ZAMBRANO, María, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endimión, 1996.

3. Sobre la crítica e historia literarias[711]

AA. VV., *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)*, León, Ediciones Espadaña, 1946.
AA. VV., *Antonio Machado, hoy: Actas del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, 1990.
AA. VV., *Antonio Machado: el poeta y su doble*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989.
ACEREDA, Alberto, «Ecos sanjuanescos en la poesía española de posguerra. Blas de Otero y su *Cántico espiritual* (1942)», *Cuadernos del Lazarillo*¸ 21, julio-diciembre 2001.
ALARCOS, Emilio, «Ancia», *Archivum*, IX, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1959.
—, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966.
ALBERTI, Rafael, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra, 1984.
ALBORNOZ, Aurora de, *José Hierro*, Madrid, Júcar, 1982.
—, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1968.
ALDA Tesán, Jesús-Manuel, en «Introducción» a Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1995.
ALEIXANDRE, Vicente, «Algunos caracteres de la nueva poesía española», en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968.
—, *Los encuentros*, en *Prosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

[711] Incluye referencias a obras de creación de algunos autores implicados en el proceso de análisis crítico.

—, *Sombra del paraíso*, Madrid, Castalia, 1990.
ALONSO, Dámaso, «La nueva humanización del arte», en *Góngora entre dos centenarios*, en *Obras completas*, VIII, Madrid, Gredos, 1985.
—, «La poesía de Vicente Gaos en la presentación de su obra poética completa», en *Obras completas*, VIII, Madrid, Gredos, 1985.
—, *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
—, *Oscura noticia. Hombre y Dios*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
—, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1988.
ALONSO, Santos (ed.), *Literatura leonesa actual. Estudio y antología de 17 autores*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986.
—, «Introducción» a Eugenio de Nora, *Días y sueños. Obra poética reunida (1939-1992)*¸ Madrid, Cátedra, 1999.
ALVAR, Manuel, «Análisis de *Ciudad del paraíso*», en José Luis Cano (ed.), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, 1981.
ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª Ángeles, *Formas de contenido literarias para un tema manriqueño*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 1984.
ÁLVAREZ, Guzmán, *Lírica española del siglo XX*, León, Nebrija, 1980.
ANDIVIA GÓMEZ, Juan, *José Hierro. Entre madera y ceniza*, Huelva, Diputación Provincial, 2003.
AYUSO, José Paulino, «*Canción sobre el asfalto* (1945-1953)», en AA. VV., *Rafael Morales. Homenaje*, Madrid, Universidad Complutense, 1995.
—, «La poesía de posguerra. Cinco primeros libros», *Cuadernos del Lazarillo*, 21, 2001.
—, *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor, 1983.
BARRERO PÉREZ, Óscar, *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987.
BAYO, Emili, *La poesía española en sus colecciones (1939-1975)*, Lérida, Scriptura, 1991.
BELCHIOR, María Lourdes, «Podredumbre y esperanza en *Hijos de la ira*», *Ínsula*, 138-139, 1958.
BLANCH, Antonio, *La poesía pura española*, Madrid, Gredos, 1976.
BOUSOÑO, Carlos, «Ensayo de autocrítica», en *Antología poética (1945-1973)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1976.
—, «La poesía de Blas de Otero», *Ínsula*, 71, 1951.
—, «La poesía de Vicente Gaos», *Papeles de Sons Armadans*, XIX, núm. LV, 1960.
—, «Reflexiones sobre mi poesía», en *Reflexiones sobre mi poesía*, Joaquín Benito de Lucas (ed.), Madrid, Ediciones Eneida, 2003.
—, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977.
—, *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar, 1985.
BRINES, Francisco, «Carlos Bousoño: una poesía religiosa desde la incredulidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 320-321, 1977.
CABA, Pedro, «Hilandero de sueños y silencios», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Aurelio García Cantalapiedra (ed.), Santander, Instituto de Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander, 1971.
CABALLERO BONALD, José Manuel, «Apostillas a la generación poética del 36», *Ínsula*, 224-225, 1965.
CANAVAGGIO, Jean, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1995.

CANO BALLESTA, Juan, «Antonio Machado y la crisis del hombre moderno» en José Ángeles (ed.), *Estudios sobre Antonio Machado*, Barcelona, Ariel, 1977.
—, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.
CANO, José Luis, «En la muerte de Vicente Gaos», *Ínsula*, 408, 1980.
—, «Las *Poesías reunidas* de José María Valverde», *Ínsula*, 185, 1962.
—, «Revistas españolas de poesía, 1939-1946», *Ínsula*, 2, 1946.
—, «*Siempre* de Eugenio de Nora», *Ínsula*, 88, 1953.
—, «Una *Antología consultada*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, 1953.
—, *Antología de la lírica española actual*, Salamanca, Anaya, 1964.
—, *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. VI, Guillermo Díaz-Plaja (coord.) Barcelona, Vergara, 1968.
—, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1973.
—, *Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra, 1974.
—, *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974.
CARNERO, Guillermo, «La generación poética de 1936... hasta 1939» en *Las armas abisinias*, Barcelona, Anthropos, 1989.
—, «*Obra poética reunida*. Eugenio de Nora», *El Cultural* de *El Mundo*, 30 enero - 5 febrero 2000.
CASAMAYOR, Enrique, «Tremendismo poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 9, 1949.
CASTELLET, José María, *Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
CAVALLO, Susana, *La poética de José Hierro*, Madrid, Taurus, 1987.
CEREZO GALÁN, Pedro, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta, 1996.
—, *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1975.
CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975.
CIPLIJAUSKAITE, Birute, *El poeta y la poesía*, Madrid, Ínsula, 1966.
CONDE, Carmen, «De diez años de poesía en España: 1938-1948», *Cuadernos de Literatura*, 10-11-12, 1948.
CORONA MARZOL, Gonzalo, «Introducción» a José Hierro, *Antología poética*. Madrid, Espasa Calpe, 1993.
—, *La poesía de José Hierro*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989.
—, *Realidad vital y realidad poética (Poesía y poética de José Hierro)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991.
CRÉMER, Victoriano, «¡*Espadaña* a la vista! (El resplandor de las cenizas)» en *Espadaña* (edición facsímil), León, Espadaña Editorial, 1978.
—, «A manera de introducción. ¿Poesía = Biografía...?», en *Poesía (1944-1972)*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, Diputación Provincial, 1984.
—, «Nota para una biografía de *Espadaña*», *Poesía Española*, 140-141, 1964.
CRUZ, Sabina de la, «Introducción» a Blas de Otero, *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza, 1997.
—, «Introducción» a Blas de Otero, *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alianza, 1981.
D´ORS, Eugenio, «O callar o hablar de Dios», *La Estafeta Literaria*, 6, 1944.
D´ORS, Miguel, *Los poemas del toro*, Pamplona, EUNSA, 1972.
DE SANCHA, Justo (ed.), *Romancero y cancionero sagrados*, Madrid, Atlas, vol. XXXV, 1950.

DEBICKI, Andrew P., *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997.
DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo*, Madrid, José Esteban Editor, 1985.
DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Memoria de una generación destruida*, Barcelona, Aymá, 1966.
DIEGO, Gerardo, «La poesía de José Luis Hidalgo: *Los muertos*», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Aurelio García Cantalapiedra (ed.), Santander, Instituto de Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander, 1971.
DIETZ, Bernd, «Eugenio de Nora: *Poesía (1939-1964)*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312, 1976.
DÍEZ DE REVENGA, Francisco J., *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
—, «Rafael Morales: poética y poesía», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, III, 2000.
DOLÇ, Miguel, «La poesía de Eugenio de Nora», *Destino*, 590, 1948.
DUQUE AMUSCO, Alejandro, «Introducción» a Carlos Bousoño, *Poesía. Antología: 1945-1993*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
ELIZALDE, Ignacio, «Blas de Otero y Miguel de Unamuno», en *Al amor de Blas de Otero. Actas de la II Jornadas Internacionales de Literatura Blas de Otero*, José Angel Ascunze (ed.), San Sebastián, Cuadernos Universitarios, 1986.
Espadaña (edición facsímil), León, Espadaña Editorial, 1978.
ESPINO COLLAZO, José, «El tema de la *Búsqueda Ansiosa* en *Ángel fieramente humano*», *Archivum*, XXI-XXXII, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981-1982.
ESPLANDIÁN, «Entrevista con José Hierro», *Punta Europa*, 7-8, 1956.
Estadísticas históricas de España. Siglos XIX-XX, Madrid, Fundación BBVA, 2005.
FAGUNDO, Ana María, «La poesía de Carlos Bousoño», *Revista de estudios hispánicos*, VI, Alabama, The University of Alabama Press, , 1972.
—, «La poesía de José Hierro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 263-264, 1972.
FERNÁNDEZ LEBORANS, María Jesús, «La noche en Fray Luis de León. De la denotación al símbolo», *Proemio*, IV, 1973.
FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo y SUSINOS RUIZ, Francisco, «José Luis Hidalgo», *Archivum*, XI, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1961.
FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo, «Victoriano Crémer en sí mismo: el tema de la muerte», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova (ed.), t. I-II, Barcelona, PPU, 1992.
FORTUÑO LLORENS, Santiago, «Poética y poesía de Carlos Bousoño», *Cuadernos del Norte*, 21, 1983.
—, Santiago, *Primera generación poética de postguerra. Estudio y antología*, Madrid, Libertarias, 1992.
FRANCO CARRILERO, Mª Francisca, «Elementos temporales y visionarios en la poesía de Carlos Bousoño», en *Con Alonso Zamora Vicente*, vol II, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
—, Mª Francisca, *La expresión poética de Carlos Bousoño*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
FRUTOS, Eugenio, «El primer libro de Eugenio de Nora», *La Voz de Castilla*, 20 de enero de 1945.
GALÁN, Joaquín, «La poesía religiosa de José Luis Hidalgo en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Aurelio García Cantalapiedra (ed.), Santander, Instituto de

Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander, 1971.
—, *Blas de Otero, palabras para un pueblo*, Barcelona, Ámbito literario, 1978.
—, *El silencio imposible. Aproximación a la obra poética de Blas de Otero*, Barcelona, Planeta, 1995.
GAOS, Vicente, «Prólogo» a Dámaso Alonso, *Antología: Creación*, Madrid, Escelicer, 1956.
—, *Claves de la literatura española*, t. II, Madrid, Guadarrama, 1971.
GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio (ed.), *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*, Madrid, Taurus, 1975.
GARCÍA DE LA BARRERA, Ignacio, «A los 50 años de *Hombre y Dios*. José María Valverde. Apuntes para una biografía a dos voces», *El Ciervo*, 541, 1996.
GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, «*Espadaña* (1944-1951), biografía de una revista de poesía y crítica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236-237, 1969.
—, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, 1987.
—, *Poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa Española, 1973.
GARCÍA LÓPEZ, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives, 1962.
GARCÍA MARTÍN, José Luis, «Grupos, tendencias y generaciones en la última poesía española: algunas reflexiones sobre un falso problema», en *Actas del XIV Congreso de Literatura Española Contemporánea. Poetas del 2000. Modernidad y Transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso, 2001.
GARCÍA MÉNDEZ, María Jesús, *Eugenio de Nora. Una aproximación a su poesía*, Ávila, Junta de Castilla y León, 2003.
GARROTE, Gaspar, *La obra poética de Blas de Otero*, Madrid, Ciclo, 1989.
GIL, Ildefonso Manuel, «La pasión de Victoriano Crémer», *Heraldo de Aragón*, 17 de agosto de 1947.
GIMENO, María Auxiliadora, *La poesía de Rafael Morales (De* Poemas del toro *a* Entre tantos adioses*)*, Talavera de la Reina, Ayto. de Talavera de la Reina, 1998.
GÓMEZ BEDATE, Pilar, «La poesía española de postguerra (1940-1970)», en AA. VV., *Historia de la literatura española II*, Madrid, Cátedra, 1990.
GONZÁLEZ DE LAMA, Antonio, «*Alegría* de José Hierro», *Espadaña*, 30, 1947.
—, «*Contemplación del tiempo*, de Eugenio de Nora», *Espadaña*, 36, 1948.
—, «La poesía de Victoriano Crémer», *Espadaña*, 4, 1944.
—, «Si Garcilaso volviera», *Cisneros*, 6, 1943.
—, «Tres poetas nuevos. José María Valverde, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora», *Espadaña*, 14, 1945.
GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio, «Introducción» a José Luis Hidalgo, *Los muertos*, Santander, Universidad de Santander, 1997.
—, «Prólogo» a José Luis Hidalgo, *Poesías completas*, Barcelona, DVD, 2000.
GONZÁLEZ HENÁN, José Manuel, «Contenido y temas en *Los muertos*, de José Luis Hidalgo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVIII, 1972.
GONZÁLEZ NIETO, Luis, «*Quinta del 42*», *Peña Labra*, 43-44, 1982.
GRACIA, Jordi, *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004.
GRANDE, Félix, «1939. Poesía en castellano. 1969», *Cuadernos para el diálogo*, XIV, 1969.
—, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus, 1970.
GUERRERO, Obdulia, *José Luis Hidalgo*, Madrid, EPESA, 1971.
GULLÓN, Ricardo, «Confidencia al viento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 17, 1950.

GURZA, Esperanza, *Lectura existencialista de* La Celestina, Madrid, Gredos, 1977.
HATZFELD, Helmut, «Los elementos constituyentes de la poesía mística», en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), Oxford, Dolphin Book Co., 1964.
HERMET, Guy, «La España de Franco: formas cambiantes de una situación autoritaria», en AA. VV., *Ideología y sociedad en la España contemporánea. Por un análisis del franquismo*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.
HERNÁNDEZ, José María, *Poetas-soldados españoles*, Madrid, Editora Nacional, 1945.
HIERRO, José, «Prólogo» a *Quinta del 42*, San Sebastián de los Reyes, Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, 1991.
—, *Los poetas del 27 y mi generación*, Madrid, Federación de Asociaciones de Profesores de Español, 2003.
HUTTON, Lewis Joseph, «De la cristología de la literatura mística», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Eugenio de Bustos Tovar (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos, 1980.
IRAVEDRA, Araceli, *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de* Escorial», Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
JAROSLAW FLYS, Miguel, *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1968.
JIMÉNEZ MARTOS, Luis, «Rafael Morales en plano general», en AA. VV., *Homenaje a Rafael Morales*, Madrid, Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón, 1993.
—, *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987.
JIMÉNEZ, José Olivio, «De la analogía a la ironía (y el retorno) en la poesía de José Hierro», en *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Verbum, 1998.
—, «El mundo negado, recuperado: la poesía de Carlos Bousoño», *Alaluz*, XIII-XIV, 1981-1982.
—, *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, 1964.
—, *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.
—, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Júcar, 1982.
JUAN DE LA CRUZ, Santo, *Comentarios a* Noche oscura, en *Poesía completa y comentarios en prosa*, Raquel Asún (ed.), Barcelona, Planeta, 1986.
KELLEY, Emilia N., *La poesía metafísica de Quevedo*, Madrid, Guadarrama, 1973.
KUBOW, Sally, «La voz del silencio en la poesía de José Hierro», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol VIII, 1, University of Alabama, 1973.
LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1963.
LANZ, Juan José, «La poesía», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975*, t. 8/1, Santos Sanz Villanueva (coord.), Barcelona, Crítica, 1999.
—, «La construcción de la voz y el sujeto ético en la trilogía social de Blas de Otero», en *Unamuno, Otero, Aresti*, Bilbao, Ayto. de Bilbao, 2003.
LAPUERTA AMIGO, Paloma, *La obra poética de Félix Grande*, Madrid, Verbum, 1994.
LÁZARO, Jesús, «*Con las piedras, con el viento…*», *Peña Labra*, 43-44, 1982.
LEÓN, Luis de, *Exposición del Libro de Job*, Javier San José Lera (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992.
—, *Poesía completa*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Gredos, 1990.

LÓPEZ ANGLADA, Luis, *Panorama poético español (1939-1964). Historia y antología*, Madrid, Editora Nacional, 1965.
LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, «*Espadaña* (1944-1951) y la poesía comprometida de la posguerra», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans (eds.), Madrid, Ediciones Istmo, 1986.
—, «La poesía como testimonio en Eugenio de Nora», *Letras de Deusto*, 23, vol 12, 1982.
LÓPEZ GORGÉ, Jacinto, «La *Antología consultada* de Francisco Ribes a los veinticinco años de su publicación», *La Estafeta Literaria*, 628, 1978.
LÓPEZ, Julio, *Poesía y realidad en Rafael Morales*, Barcelona, Ámbito literario, 1979.
LÓPEZ-BARALT, Luce, *Entre libélulas y ríos de estrellas. José Hierro y el lenguaje de lo imposible*, Madrid, Cátedra, 2002.
LÓPEZ-BERNASSOCCHI, José Manuel, «La reedición de *Espadaña*, la revista española más representativa de su época», *Ínsula*, 392-393, 1979.
LÓPEZ-MORILLAS, Juan, «Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía», en Ricardo Gullón y Allen W. Philips (eds.), *Antonio Machado*, Madrid, Taurus, 1979.
LUCIO, Francisco, «José María Valverde: Una palabra poética actual», *Ínsula*, 306, 1972.
LUIS, Leopoldo de, «*Versos del domingo*», *Ínsula*, 109, 1955.
—, «Victoriano Crémer: *La espada y la pared*», *Ínsula*, 45, 1949.
—, *Antonio Machado. Ejemplo y lección*, Madrid, SGEL, 1975.
MACHADO, Antonio, *Juan de Mairena*, Madrid, Cátedra, 1986.
—, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
MAINER, José Carlos, *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971.
—, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.
MANTERO, Manuel, «Trece antologías poéticas (años 40 y 50)», en AA. VV., *Blas de Otero. Study of a poet*, Wyoming, University of Wyoming, 1980.
—, *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1975)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1966.
—, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.
MARCO, Joaquín, «La poesía», en *Historia crítica de la literatura española. Época contemporánea*, Domingo Yndurain (coord.), Madrid, Crítica, 1981.
—, *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber, 1969.
—, *Poesía española siglo XX*, Barcelona, Edhasa, 1986.
MARTÍNEZ CACHERO, José María, *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid, Castalia, 1973.
MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, «La poesía desolada de Rafael Morales», *Punta Europa*, 96, 1964.
MARTÍNEZ, José Enrique (ed.), *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid, Castalia, 1989.
—, *Victoriano Crémer. El hombre y el escritor*, León, Ayuntamiento de León, 1991.
MEAD, Robert G., «Dictatorship and literature in the Spanish world», *Books Abroad. An International Literary Quaterly*, Norman, University of Oklahoma Press, vol. 25, 3, verano de 1951.
MILLÁN, Rafael (ed.), *Veinte poetas españoles*, Madrid, Ágora, 1955.
MIRÓ, Emilio, «Continuidad y depuración en el regreso de Rafael Morales», *Ínsula*, 426, 1982.

—, «España, tierra y palabra, en la poesía de Blas de Otero», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 356, 1980.
—, «Eugenio de Nora y sus *Poesías reunidas*», *Ínsula*, 350.
—, «La poesía desde 1936», en *Historia de la literatura española*, José Mª Díez Borque (coord.), Madrid, Taurus, 1982.
MOELLER, Charles, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Madrid, Gredos, 1981.
MOIX, Llàtzer, «Dos vicios de toda la vida», *La Vanguardia*, 22 de mayo de 1998.
MOLERO, Juan Carlos, «Sobre José Luis Hidalgo», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Aurelio García Cantalapiedra (ed.), Santander, Instituto de Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander, 1971.
MORALES, Rafael, «Palabras preliminares», en *Poesías completas*, Madrid, Giner, 1967.
—, «Réplica y contrarréplica», *Índice*, 84, 1955.
—, *Antología y pequeña historia de mis versos*, Madrid, Escelicer, 1958.
—, *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB *Santa María*, Universidad Autónoma, 1982.
MORENTE, Francisco, *Dionisio Ridruejo. Del fascismo al antifranquismo*, Madrid, Síntesis, 2006.
MUÑOZ CORTÉS, Manuel, «*Cantos al destino*», *Arriba*, 27 de diciembre de 1945.
MURCIANO, Carlos, «*Poesías completas, II* de Vicente Gaos», *Poesía Hispánica*, 260, 1974.
NAHARRO-CALDERÓN, José María, «Rafael Morales y la poesía de lo cotidiano», *Alaluz*, año XXI, 1-2, primavera-otoño 1989, Riverside, Maryland, Universidad de California.
NAVAS OCAÑA, María Isabel, *Espadaña y las vanguardias*, Almería, Universidad de Almería, 1997.
—, *La* Quinta del 42 *y las vanguardias. Las revistas Corcel y Proel*, Granada, Universidad de Granada, 1996.
NORA, Eugenio de «*Espadaña*, 30 años después», *Espadaña* (edición facsímil), León, Espadaña Editorial, 1978.
—, «Arte y letras», *Cisneros*, 6, 1943.
NÚÑEZ, Antonio, «Encuentro con José Hierro», *Ínsula*, 240, 1966.
OLIART, Alberto, «Victoriano Crémer Alonso», *Destino*, 742, 1951.
OLMEDO RAMOS, Jaime, «Presencias literarias en Rafael Morales», en AA. VV., *Rafael Morales. Homenaje*, Madrid, Universidad Complutense, 1995.
PALOMO, Mª del Pilar, «La poesía desde el mediar del siglo», en *Historia de la literatura española*, Ángel Valbuena Prat (coord.), 9ª edición (ampliada por Mª del Pilar Palomo), t. VI, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
—, «Presencia sanjuanista en la poesía española actual», en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, Ávila, Gráficas Miján, 1986.
—, *La poesía de la Edad Barroca*, Madrid, SGEL, 1975.
—, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
PARAÍSO, María José, «José María Valverde: Trayectoria de una vocación poética asumida», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 185, 1965.
PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, *Manual de literatura española XII. Posguerra: introducción y líricos*, Pamplona, Cénlit, 2005.
PEÑA, Pedro J. de la, *Individuo y colectividad: el caso de José Hierro*, Valencia, Universidad de Valencia, 1978.

PEÑAS BERMEJO, Francisco J., *Poesía existencial española del siglo XX*, Madrid, Pliegos, 1993.
PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *La generación de 1936. Antología poética*, Madrid, Taurus, 1979.
PIERA ALBEROLA, María Salud, *Vicente Gaos: Poeta de la duda trascendente*, Valencia, Promolibros, 1988.
PORQUERAS MAYO, Alberto, «José Hierro: *Quinta del 42*», *Arbor*, 90, 1953.
PRESA González, Fernando, *La revista* Espadaña *en la poesía española de posguerra (1944-1950)*, León, Ayuntamiento de León, 1989.
PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI, II*, Madrid, Cátedra, 1987.
PUCCINI, Dario, *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Barcelona, Ariel, 1979.
QUANCE, Roberta, «En la casa paterna» en Ángela Figuera Aymerich, *Obras completas*, Madrid, Hiperión, 1999.
QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1996.
RIBES, Francisco, «El editor se justifica», en *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia, Distribuciones Mares, 1952.
ROBERTS, Gemma, *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1978.
RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo, «Introducción» a *José Luis Hidalgo*, Santander, Antología de Escritores y Artistas Montañeses, 1950.
—, *Vida y sentido de la poesía actual*, Madrid, Editora Nacional, 1956.
ROMARÍS PAIS, Andrés, «Rafael Morales al completo: de *Poemas del toro* a *Poemas de la luz y la palabra*», *Ínsula*, 702, 2005.
—, «El sistema simbólico de *Los muertos* de José Luis Hidalgo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LVIII, 1982.
—, «José Luis Hidalgo y el surrealismo», *Voz y Letra: Revista de Literatura*, vol. 12, 2, 2001.
ROSALES, Luis, «José Luis Hidalgo», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Aurelio García Cantalapiedra (ed.), Santander, Instituto de Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander, 1971.
RUBIO, Fanny y FALCÓ, José Luis, «Estudio preliminar» a *Poesía española contemporánea (1939-1964)*, Madrid, Alhambra, 1981.
RUBIO, Fanny y URRUTIA, Jorge, «Introducción» a Leopoldo de Luis, *Poesía social contemporánea. Antología (1939-1968)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
RUBIO, Fanny, «De la poesía de rehumanización a *Poemas del toro*», en AA. VV., *Rafael Morales. Homenaje*, Madrid, Universidad complutense, 1995.
—, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976.
RUIZ PEÑA, Juan, «La idea de Dios en la poesía de Dámaso Alonso», *Ínsula*, 138-139, 1958.
RUIZ SORIANO, Francisco, *José Luis Hidalgo, poeta surrealista*, Badalona, The Winding Stair, 1996.
—, *Poesía de postguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción*, Barcelona, Biblioteca de Divulgación Temática, 1997.
SALINAS, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1968.
SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, «Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Aurelio García Cantalapiedra

(ed.), Santander, Instituto de Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander, 1971.
—, «Insistencia y contraste en la poesía de José Luis Hidalgo», *Papeles de Sons Armadans,* t. XLIV, CXXX, 1967.
SANZ Villanueva, Santos, «La poesía», en *El siglo XX. Literatura actual. Historia de la literatura española*, t. 6/2, Barcelona, Ariel, 1984.
SERNA, Mercedes, FRANCO, Vicente y ASCUNCE, José Ángel, *La poesía en la postguerra*, Barcelona, Júcar, 1997.
SERRANO DE HARO, Antonio, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 1975.
SESÉ, Bernard, *Antonio Machado (1875-1939). El hombre, el poeta, el pensador*, Madrid, Gredos, 1980.
SIEBENMANN, Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.
SOBEJANO, Gonzalo, «José Luis Hidalgo, poeta de los muertos», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Aurelio García Cantalapiedra (ed.), Santander, Instituto de Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander, 1971.
—, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975.
SOLADANA CARRO, Amaro, *La poesía de Eugenio de Nora*, León, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», Diputación Provincial de León, CSIC, 1984.
SORIANO P.-VILLAMIL, Mª Enriqueta, MAÍCAS GARCÍA-ASENJO, Pilar, DE ASÍS GARROTE, Mª Dolores (eds.), *Hombre y Dios. I: Cincuenta años de poesía española (1950-1995)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
SUSINOS RUIZ, Francisco, «José Luis Hidalgo», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Aurelio García Cantalapiedra (ed.), Santander, Instituto de Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander, 1971.
TEIRA, Manuel, *Idea de la vida y la muerte en la obra literaria de José Luis Hidalgo*, Torrelavega, Manuel Teira, 1967.
TERESA DE JESÚS, Santa, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
TOMSICH, María G., «Temas-símbolos en la poesía de Carlos Bousoño», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2, vol. V, Alabama, The University of Alabama Press, 1971.
TORRE, Emilio E. de, «José Luis Hidalgo: Poeta vital», *Hispanic Review*, vol. 49, 4, 1981.
—, *José Hierro: Poeta del testimonio*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.
TORRE, Guillermo de, «El existencialismo como literatura», en *Historia de las literaturas de vanguardia*, t. II, Madrid, Guadarrama, 1974.
—, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1961.
TSALIKI, Grammtikí, *Las antologías de la poesía española reciente*, Granada, Universidad de Granada, 2007.
UNAMUNO, Miguel de, «La Atlántida», en *Paisajes del alma*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
—, «Soledad», en *Obras completas*, III, Barcelona, Vergara, 1958.
—, *De Fuerteventura a París* (edición facsímil), Islas Canarias, Gobierno de Canarias y Cabildo Insular de Fuerteventura, 1998.
—, *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
—, *La agonía del cristianismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

—, *Obras completas*, Madrid, Turner, 1995.
VALBUENA PRAT, Ángel, *El sentido católico en la literatura española*, Zaragoza, Partenón, 1940.
VALLÉS, Luis, «José Luis Hidalgo, poeta de los muertos», en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo*, Aurelio García Cantalapiedra (ed.), Santander, Instituto de Literatura José María Pereda, Institución Cultural de Cantabria, Diputación de Santander, 1971.
VALVERDE, José María, «Diez años de trabajo poético», en *Obras completas 1*, Madrid, Trotta, 1998.
—, «Diez años de trabajo poético», *Estudios Americanos*, Sevilla, 31, 1954.
—, «Introducción de *Antología de sus versos*», en *Obras completas 1*, Madrid, Trotta, 1998.
—, «Lo religioso en la poesía actual», *La Estafeta Literaria*, 13, 1944.
VILLA-FERNÁNDEZ, Pedro, «*Dios, España y agonía* en la poesía de Carlos Bousoño», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, 1, Alabama, The University of Alabama Press, 1971.
VILLAR, Arturo del, «La *Raíz* de *Los muertos*, de José Luis Hidalgo», *Poesía Española*, 203, 1969.
VILLENA, Luis Antonio de, «Poesía y autorreflexión de Carlos Bousoño», *Ínsula*, 373, 1977.
VITIER, Cintio, «Cronología», en José María Valverde, *Obras completas 1. Poesía*, Madrid, Trotta, 1998.
VOSSLER, Karl, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor, 2000.
YNDURAIN, Francisco, «Unamuno en su poética y como poeta», en Antonio Sánchez Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1980.
ZARDOYA, Concha, «La revista *Corcel* en mi recuerdo», *Peña Labra*, 6, invierno de 1972-73.
ZIPIAIN, Itziar e IGLESIAS, Ramón, *Aproximación a la poesía de Blas de Otero*, Madrid, Narcea, 1983.
ZUBIRI, Xavier, «En torno al problema de Dios», *Revista de Occidente*, 149, 1935.