



THESIS
3
1999



This is to certify that the
dissertation entitled
LA LENGUAJE BIBLICO COMO DISCURSO SUBVERSIVO
EN LA POESIA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA
presented by
Mónica Jato

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in Spanish Language
and Literature


Major professor

Date 6/17/99

LIBRARY
Michigan State
University

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE
<hr/>	<hr/>	<hr/>

EL LENGUAJE BÍBLICO COMO DISCURSO SUBVERSIVO EN LA POESÍA
ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

By

MÓNICA JATO

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1999

ABSTRACT

EL LENGUAJE BÍBLICO COMO DISCURSO SUBVERSIVO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

By

MÓNICA JATO

This dissertation studies the use of biblical language in the Spanish poetry of the 1940s and 1950s as a bridge to link the territorial and inner exiles in the wake of the Spanish Civil War. Applying Paul Ilie's theory of the reversibility of exiles to the biblical myths and symbols found in the poetry of this period, we see that the biblical language evoked by the writers studied can help us to understand and to reconcile the traditional view of the "two irreconcilable Spains." In fact, this discourse can be seen as a strategy of reintegration that enables them to express the two sides of the same spiritual exile while subverting hegemonic Franquist ideology.

Chapter 1 examines the contrast between the suffocating aesthetic formalism found in the poetry of the Falangist "official" writers and the role played by the emerging contestatory voices who turn to the Bible in their search for a new poetic language. The latter poets undertake the rewriting of some of the most preeminent myths from the Old and New Testament such as the Paradise Lost, Adam and Eve, the rebellious Job, Cain and Abel, as well as certain religious symbols: light, wind, blood, water. These elements constitute what we have called "biblical language," a

valuable device to subvert the ideology enforced by Franco's dictatorship and to renew the impoverished poetic language.

In the second chapter of the dissertation I analyze the works by Miguel de Unamuno and Antonio Machado as predecessors in the use of this biblical language to unveil the national crisis of Spain. The main works studied in chapters 3, 4, 5, include: León Felipe's Ganarás la Luz (1943), Carmen Conde's Mujer sin Edén (1947), María Beneyto's Eva en el tiempo (1952), Angelina's Gatell Poema del soldado (1955) and selected poems by Angela Figuera. All these writers coincide in the reconstruction of their lost identities through the use of this language. León Felipe, in territorial exile, becomes the prophet whose mission is to denounce the moral sickness afflicting his people. He has seen the redemptive death of Spain and its resurrection in a new utopian and timeless entity called "Hispanidad," his new homeland. From their inner exile, Conde, Beneyto, Gatell and Figuera, rewrite the myth of Eve and project in their poetry the image of a rebellious maternity against the irrationality of wars. The reconfiguration of their own identities becomes a crucial issue for these women poets since the reconstruction of a new Spain will only take place when all its segments on the margins are embraced in a renewed homeland.

Copyright by

MÓNICA JATO

1999

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincera gratitud al Profesor José Colmeiro, por su entusiasta dedicación, paciencia y diligente dirección. A la Profesora Patricia Greene, por su interés y por compartir conmigo sus sugerencias en la elaboración de este proyecto.

A los Profesores George Mansour y Joseph T. Snow, por todos estos años de incondicional apoyo y, sobre todo, por contagiarme su pasión por la literatura.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1	
CONTEXTO HISTÓRICO Y MARCO TEÓRICO.....	7
1.1. Aspectos preliminares.....	7
1.2. Garcilasismo vs Rehumanización.....	11
1.3. El lenguaje bíblico.....	16
CAPÍTULO 2	
ANTECEDENTES DEL LENGUAJE BÍBLICO: EL LEGADO DE MIGUEL DE UNAMUNO Y ANTONIO MACHADO EN LA POSTGUERRA.....	27
2.1. 'Poesía, cosa cordial'; la preocupación por lo humano.....	27
2.2. Los salmos y <u>Rosario de sonetos líricos</u> : el agonismo existencial de Unamuno.....	30
2.3. La tregua espiritual de <u>El Cristo de Velázquez</u>	47
2.4. El tema cainita.....	67
CAPÍTULO 3	
LA VISIÓN PROFÉTICA DE LEÓN FELIPE: DEL ÉXODO A LA TIERRA PROMETIDA.....	82
3.1. Principios poetológicos.....	82
3.2. En busca del "Hombre Heroico".....	94
3.3. El nacimiento de la vocación profética.....	104
3.4. El paradigma profético Exilio-Restauración.....	107
3.4.1. Exilio.....	110
3.4.2. Redención.....	139
3.4.3. Restauración.....	152
CAPÍTULO 4	
LA REVERSIBILIDAD DEL LENGUAJE BÍBLICO Y LA RESINTEGRACIÓN DE LOS EXILIOS.....	161
4.1. La ruptura de la entidad <i>tierra-canción</i>	161
4.2. La reversibilidad del lenguaje bíblico y el restablecimiento de la entidad <i>tierra-canción</i>	167
CAPÍTULO 5	
UNA REESCRITURA DE LOS MITOS BÍBLICOS DESDE LA HERMENÉUTICA DE LA SOSPECHA: LA POESÍA DE CARMEN CONDE, MARÍA BENEYTO, ANGELA FIGUERA Y ANGELINA GATELL.....	182
5.1. Consideraciones generales.....	182
5.2. El despertar de la vocación profética.....	185
5.3. La experiencia poética del destierro espiritual.....	201
5.4. La reescritura de los mitos bíblicos: hacia la consolidación de una autoconciencia femenina.....	211
5.4.1. La deconstrucción del paradigma profético Exilio-Restauración.....	215

5.4.1.1. Exilio.....	217
5.4.1.2. Redención.....	257
5.4.1.3. Restauración.....	260
CONCLUSIONES.....	269
BIBLIOGRAFÍA.....	273

INTRODUCCIÓN

La atención prestada a la poesía española de postguerra en los últimos años ha resultado en una amplia variedad de trabajos que vienen a cubrir el vacío crítico del que adolecía este período. Con todo, quedan aún ciertos aspectos por tratar que han de esclarecer algunas de las aparentes contradicciones de dicha época. Uno de estos aspectos es el uso recurrente de un lenguaje que se nutre de ciertos mitos y símbolos de raigambre bíblica, y que constituye el objeto de estudio de esta tesis.

El lenguaje bíblico de la postguerra se presenta así como un elemento de renovación poética frente al agotamiento formal de la tendencia neogarcilasista, aspecto desarrollado en el capítulo primero. A diferencia de la postura evasiva que exhibían los epígonos de Garcilaso, esta poesía marcada por el lenguaje bíblico se vuelve hacia lo humano, en su preocupación por encarar las secuelas que la reciente guerra civil había dejado en la sociedad española. El fratricidio, el exilio y el silencio de la censura marcarán su discurso poético, que encuentra en la reescritura de estos mitos y símbolos la estrategia o mecanismo de subversión más apropiado respecto al programa ideológico franquista, sustentado en otra infraestructura mítica muy diferente, la que se remonta al esplendor imperial de los Reyes Católicos.

Conviene matizar, sin embargo, que, en este estudio, el término "postguerra" hace referencia estrictamente a una realidad temporal, y no espacial. Esta aclaración tan obvia

tiene su razón de ser, dado que el término parece haber arrastrado en la tradición crítica ciertas connotaciones geográficas al circunscribirse al ámbito de la península y excluir a los escritores del exilio. Según el Diccionario de la Real Academia Española la postguerra es el "tiempo inmediato a la terminación de una guerra y durante el cual subsisten las perturbaciones ocasionadas por la misma." A esas perturbaciones pertenece la experiencia del exilio, tanto en su variante territorial como interior,¹ en el que se inscribe el grupo de poetas seleccionados en este trabajo: María Beneyto, Carmen Conde, León Felipe, Ángela Figuera y Angelina Gatell.

Aunque el trance de la guerra y sus consecuencias acentuara el uso de este lenguaje, sus antecedentes se hallaban ya en Miguel de Unamuno y Antonio Machado. A don Miguel le deben los escritores y escritoras de la postguerra el nuevo tono poético: el grito. Sus salmos no son otra cosa

¹ Se sigue aquí la distinción que establece Paul Ilie en Literature and Inner Exile entre exilio territorial e interior. Por "exilio territorial" entiende el desplazamiento geográfico de un determinado contingente humano al verse obligado a abandonar su país de origen. El exiliado territorial es, según Ilie, "that human being who is compelled to leave his country or to remain outside its borders for fear of persecution, but who nevertheless hopes to return when circumstances allow." (5) En lo que se refiere al exilio interior aplicado a la circunstancia histórica española aclara que

a resident population may live as much as in exile from the expelled segment as the latter does from the former. Indeed, an emigration seldom sweeps the nation clean of disaffected inhabitants. In the Spanish exodus of 1939, many citizens who remained behind shared the marginality, alienation, and general sense of loss vis-à-vis their devastated homeland that were experienced by the territorially departed. (2)

que *su religión puesta en grito*. Su singular agonismo presenta un concepto de la religión alejada de los dogmas y la liturgia, que renueva su espíritu en la lectura directa de la Biblia. Por otro lado, el lenguaje tremendista unamuniano, su lucha con la divinidad a brazo partido, la humanización de Dios, el profetismo y la preocupación por el dolor humano desembocarán en el movimiento rehumanizador de la postguerra,² del que beberán Carmen Conde, León Felipe, Ángela Figuera, pero también Dámaso Alonso y Blas de Otero, entre otros nombres. No obstante, el gran legado de Unamuno en la poesía de postguerra, y en esto coincide con Antonio Machado, será la preocupación por el tema cainita. En el tratamiento poético del mito de Caín se halla la radiografía espiritual del problema de España que desembocará trágicamente en el conflicto civil de 1936. Para Unamuno, la sublimación del mito de Caín se halla en la imitación del Hombre Nuevo por excelencia, Cristo, modelo que describe con todo lujo de detalles en El Cristo de Velázquez. Paralelamente, en Nuevas Canciones anticipa Machado su idea de la "otredad" y la fraternidad universal de Cristo como

² El término "rehumanización" expresa la tendencia que surgió fundamentalmente a comienzos de los años treinta como reacción a la consigna del arte por el arte propagada por José Ortega y Gasset en su ensayo La deshumanización del arte (1925). Esta obra hacía hincapié en la necesidad de separar el arte de la vida y recordaba el autor que "el poeta empieza donde el hombre acaba" (371). Sin embargo, esa distancia irá acortándose progresivamente en los manifiestos artísticos y en la poesía publicada en la inmediata preguerra, para acabar desvaneciéndose en la postguerra con la progresiva incorporación de la problemática del ser humano como preocupación poética, proceso que culmina finalmente en la poesía social de mitad de siglo.

superación de la envidia cainita, puesto que amar al prójimo significa respetar su propia identidad; el "otro" no es un espejo en el que se refleja nuestro narcisismo. Todos estos aspectos conforman el contenido del capítulo segundo.

El tercer capítulo arranca precisamente del paralelismo entre el profetismo de El Cristo de Velázquez y el de Ganarás la Luz. Tanto Unamuno como León Felipe reproducen en sus obras el paradigma profético Exilio-Restauración para articular su mensaje de perfeccionamiento y superación del ser humano, que, en última instancia, le permita acceder a esa Nueva Jerusalén. En el caso de León Felipe, el hallazgo de esta Tierra Prometida, que él denominará Hispanidad, tiene una significación especial, puesto que viene a ocupar el lugar de la patria perdida tras el destierro.

El capítulo cuarto introduce el concepto de Paul Ilie sobre la reversibilidad del exilio aplicado aquí al lenguaje bíblico. El análisis comparado de un conjunto de mitos (Job, Caín, el Edén Perdido) y de símbolos (la sangre, la luz, las tinieblas) evidencia el mismo desarraigo existencial provocado por la ausencia de una de las dos Españas. Bajo el poder reintegrador de este lenguaje, estamos contemplando una misma entidad que vive la tragedia de su escisión y las consecuencias espirituales que ésta provoca. Como el exiliado territorial, los protagonistas de esta "interior expatriación"--en palabras de Carmen Conde--, comparten esa pérdida de la patria cuya reconstrucción llevarán a cabo a

través de la redefinición de su identidad individual y nacional.

La reformulación de la identidad adquiere una dimensión sin precedentes en la poesía femenina, tema del capítulo quinto. Dentro del marco del exilio interior, y a la luz del mencionado concepto de la reversibilidad, la reescritura de los mitos bíblicos llevada a cabo en Mujer sin Edén, de Carmen Conde, Eva en el tiempo de María Beneyto, Poema del soldado de Angelina Gatell y numerosos poemas de Ángela Figuera, expresa la necesidad de concebir la experiencia de la maternidad desde una perspectiva antibelicista que haga posible la reconfiguración del concepto de PATRIA en el de MATRIA. El alzamiento de esa patria requiere a su vez la búsqueda y hallazgo de su propia identidad, para lo cual la mujer tendrá que desmarcarse de las estructuras patriarcales que han falsificado la representación de su propia espiritualidad. En esta línea, Carmen Conde deconstruye el paradigma profético Exilio-Restauración para desnudar la condición del exilio permanente en el que ha vivido la mujer. Como "perpetua desterrada," a la mujer se le niega toda posibilidad de redención y, por consiguiente, la oportunidad de recuperar el Paraíso Perdido. Encerrada en la identificación con la tierra, como así lo demuestra la singular interpretación que estas poetisas hacen del mito de Eva, el sujeto femenino se halla atrapado en la prisión del TIEMPO CÍCLICO, en el que queda conceptualizada como una secuencia más de este mito. Para salirse de ese círculo

fatal, la mujer tendrá que ir descubriendo progresivamente su propia espiritualidad en todos aquellos personajes femeninos bíblicos silenciados en la historia y a los que la persona Poética dará voz.

Las conclusiones hacen hincapié en el proyecto de reconstrucción nacional que este lenguaje bíblico trae consigo, al considerar que la reconciliación de las Españas sólo tendrá lugar por medio de la incorporación de sus segmentos exiliados, tanto en lo que se refiere al exilio territorial como al interior.

CAPITULO 1

CONTEXTO HISTÓRICO Y MARCO TEÓRICO

1.1. Aspectos preliminares

La escasez de trabajos sobre la poesía de postguerra ha venido subsanándose en los últimos años a través de diversas monografías, como las de Paulino Ayuso, José Luis Cano, Víctor García de la Concha, José Luis García Martín, Manuel Mantero o Pilar Palomo, entre otras, que han cobrado ya carácter de estudios definitivos.¹ En ellos se han perfilado en especial las distintas tendencias y poéticas que con signo aparentemente contradictorio configuran el panorama de estos años. La mayoría de los trabajos ha insistido en aspectos particulares de la producción poética de este período, como la poesía social, política, comprometida, o en los poetas de arraigo y desarraigo como expresión de una queja existencialista agudamente sentida en momentos de desolación. Queda por tratar, sin embargo, un aspecto indispensable que resume las claves básicas de explicación de las poéticas de estos años: la poesía religiosa, que empezó a despertar el

¹ Son considerados estudios clásicos en este campo las respectivas monografías de Paulino Ayuso, La poesía en el siglo XX: desde 1939, José Luis Cano, Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra, Biruté Ciplijauskaitė, El poeta y la poesía (Del romanticismo a la poesía social), Víctor García de la Concha, La poesía española de 1935 a 1975, José Luis García Martín, La segunda generación poética de posguerra, Manuel Mantero, Poetas españoles de posguerra y Pilar Palomo, La poesía en el siglo XX (desde 1939).

1

interés de algunos antólogos a finales de los años 60.² Esta poesía, mucho más allá de una simple temática fortuita, se convierte en un modo de sentir poético, una verdadera "metapoética" que hace del poema una búsqueda espiritual de distintos horizontes y expresiones. Uno de los aspectos más llamativos es la recurrencia de un lenguaje bíblico que no sólo crea un universo poético especial en sus temas, motivos, tratamientos o símbolos, sino que abre vías de renovación y consolidación formal.

Este "lenguaje bíblico" va llegando progresivamente a la postguerra desde diferentes horizontes intertextuales; tal es el caso del agonismo de Unamuno, el versículo de Whitman, el tono religioso dolorido de César Vallejo o la lectura machadiana del Eclesiastés, referencias indispensables para comprender la gestación de un lenguaje que encuentra durante los años 40 y 50 su más ajustada formulación.

Desde estos presupuestos, proponemos un análisis del lenguaje bíblico utilizado en la poesía de postguerra, comenzando por sus más directos antecedentes, Antonio Machado y Miguel de Unamuno, para continuar cronológicamente en la década de los años 40 con las obras de León Felipe, Ganarás la Luz (1943) y Mujer sin Edén (1947) de Carmen Conde; y ya en la década de los 50, enfocaremos nuestra atención en la obra de María Beneyto, Eva en el tiempo (1952) y el Poema del soldado (1954) de Angelina Gatell, así como en un nutrido

² Nos referimos a las respectivas antologías de Leopoldo de Luis, Poesía religiosa. Antología y Ernestina de Champourcín, Dios en la poesía española actual.

1

conjunto de poemas de Ángela Figuera, dado que en esta escritora el lenguaje bíblico no se encuentra en una obra determinada, como es el caso de los otros poetas seleccionados. No obstante, también se mencionarán ocasionalmente en este ensayo los poemarios de Dámaso Alonso, Hijos de la ira (1944), los de Blas de Otero Angel fieramente humano (1950) y Redoble de conciencia (1951), así como los de Emilio Prados Jardín cerrado (1946) y Río natural (1953), puesto que el uso de este lenguaje no se limita al grupo de obras y poetas citados más arriba, sino que traspasa tanto el concepto generacional como el de tendencia estética o ismo para encauzarse en la urgente renovación que la postguerra reclamaba ya frente al imperio del neogarcilasismo reinante en los años 40.

De hecho, aunque este estudio se restrinja a la mencionada nómina de autores, hemos de considerar la utilización de este lenguaje como una tendencia plural que se inscribe, de manera más notoria, en el camino de rehumanización iniciado ya en la poesía de la inmediata preguerra, y que dará sus frutos en la postguerra;³ lo que no impide que sea a su vez un canal de expresión apto para el simbolismo surrealista, y quien más acusaría dicha tendencia sería José Eduardo Cirlot;⁴ o, incluso, situados en el extremo

³ Para seguir el proceso de rehumanización de la preguerra véase el estudio de Cano Ballesta, La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936).

⁴ La vinculación de Juan-Eduardo Cirlot al surrealismo ha de formularse siempre con ciertas reservas pues, como advierte Clara Janés en su introducción a la Obra poética de Cirlot:

contrario, este lenguaje se convierte en un vehículo de sátira social en manos de José Agustín Goytisolo en sus Salmos al viento.⁵ Para otros poetas, en cambio, como es el caso de Blas de Otero, constituye el paso previo a la poesía social. No deja de ser útil también este lenguaje para la poética culturalista, que encuentra en Aminadab de Alfonso Canales un precedente de lo que será la poesía de los Novísimos en los años 70.⁶ No obstante, a pesar de la disparidad existente en las poéticas mencionadas, a pesar de su diferente talante estético e intencionalidad, existe un elemento común que las aúna: la necesidad de acudir a la Biblia para poner en marcha otra vez el pulso poético, tan maltrecho tras la traumática experiencia de la guerra.

En esta tesis nos ocuparemos, sin embargo, de estudiar principalmente el uso del lenguaje bíblico como punto de

La incorporación de Cirlot a *Dau al Set*, uno de los primeros intentos de posguerra por rescatar el arte del estado regresivo en que se hallaba, es algo natural. Cirlot encuentra en el grupo terreno propicio para desarrollar todo su potencial creativo, ya que *Dau al Set* se mueve entre las mismas coordenadas que su espíritu: es seguidor del surrealismo estético, pero no del ideológico. (14)

⁵ En Salmos al viento se percibe además de la sátira religiosa, una sátira de los valores sagrados que la incipiente burguesía había ido adquiriendo en las primeras décadas de las postguerra.

⁶ Francisco Ruiz Soriano comenta este aspecto de la poesía de Alfonso Canales:

se asienta sobre la búsqueda de la belleza poética y el culturalismo: desde el conocimiento de la tradición clásica hasta la poesía de Cummings y la 'Beat Generation.' Bagaje culturalista que también vamos a encontrar de nuevo en los poetas de la generación del setenta o novísimos (Pere Gimferrer, Luis Antonio de Villena, Leopoldo María Panero, etc). (100)

encuentro de los exilios españoles, lo que justifica nuestra selección de autores y obras. Tanto desde el exilio territorial como desde el interior, la necesidad de reconstruir esa patria trágicamente escindida tras la guerra civil se convierte en un objetivo común para estos poetas, que encuentra en la utilización compartida de dicho lenguaje su canal de expresión más apropiado.

1.2. Garcilasismo vs rehumanización

En este trabajo estamos poniendo en juego dos conceptos de difícil definición: poesía religiosa y lenguaje bíblico. El primero ha hecho correr mucha tinta, empezando por el mismo Dámaso Alonso que en el artículo "En busca de Dios" (1945), incluido en Poetas españoles contemporáneos, lanzaba la conflictiva sentencia "toda poesía es religiosa," y que provocó reacciones virulentas como la de Blajot en la revista Razón y Fe. Afirmaba Dámaso Alonso allí que:

Sí; no hay, no puede haber poesía que no sea religiosa. Mas sólo de vez en cuando, recogida en deleite o retorcida en agonía, se pone, directamente cara a Dios. La poesía, religiosa por su naturaleza, se hace ahora religiosa por el tema también. (376)

Serán los años de la postguerra española, "retorcidos en agonía," aprovechando las palabras del propio Dámaso Alonso, propicios para que el hombre le increpe su dolor a Dios:

¿A quién puede maravillar que, cuando la vida es más dura, cuando parece que la Humanidad se va a deshacer en terribles espasmos, cuando el hombre más se siente partícula de horrendas fuerzas indiferentes, el corazón del poeta se vuelva más cercanamente a Dios y le pregunte o le cante? Buen ejemplo son de ello los últimos años de la poesía española. (376)

1

En realidad, habría que distinguir primeramente una serie de categorías dentro de la poesía religiosa, como lo son la poesía sacra o divinista, la devocionaria o la poesía de tema mariano, que quedan fuera de este estudio, pues, por parádójico que resulte, no utilizan tan visiblemente un lenguaje bíblico. En su estudio monográfico, Víctor García de la Concha reitera en sucesivas ocasiones que muchas de las composiciones poéticas de los años 40 pertenecen a la primera categoría, es decir, a la poesía sacra:

[son composiciones] que se resuelven casi siempre en puro desahogo retórico. La Antología de poesía sacra publicada por Pemán en 1940 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. (La poesía 319-320)

Bajo este tipo de inspiración sacra nacerían obras como el Retablo sacro del nacimiento del Señor, de Luis Rosales, publicado en 1940 en Escorial (García de la Concha, La poesía 320). En realidad, toda esta poesía sacra o divinista forma parte del programa fascista de revitalización cultural que, en su intento por volver a los orígenes "auténticos" de la nación, a la España de los valores eternos, asienta sus pilares en el catolicismo más exacerbado. Como escribía Sánchez Mazas en "Exhortación a los poetas," (Escorial, 1942): "cuando todo se cree que perece, hay que volver a los orígenes. Por encima de la lección clásica y la romántica licencia, el cristianismo es nuestro origen cierto y la fuente de nuestra originalidad; nuestra revolución poética" (Cit. en García de la Concha, La poesía 320). Junto al

cristianismo, los otros dos pilares temáticos de esta poesía serían el amor, motivo que reinstaura una línea de poesía neorromántica, y el Imperio. De ahí que se viera en Garcilaso el modelo más adecuado a imitar: el poeta-soldado y perfecto amante. Se entiende en estos años que la reforma poética es inseparable de la reforma religiosa. Sánchez Mazas, en su mencionada "Exhortación poética" plantea en estos términos dicha "renovación":

[...] toda voluntad sería de renovar una vida poética--mucho más si se trata de una vida poética común--está condicionada por una voluntad más o menos latente y resuelta de renovación religiosa. [...] La reforma católica y el apogeo místico de España coinciden con el apogeo poético. La pastoral humana de Garcilaso hace pareja a la divina de San Juan de la Cruz. [...] No será vano recordar que en el origen mismo, la Falange se diferencia de todos los demás movimientos de Europa, que puedan parecer afines, por haber establecido el primado de la contemplación y luego la voluntad religiosa y poética--raíz de nuestro Imperio--sobre las cosas mortales. (Cit. en García de la Concha, La poesía 321)

Y será precisamente esta ideología la que campee en los primeros números de la revista Escorial, nacida en noviembre de 1940 y en Garcilaso, cuyo primer número vio la luz el 13 de mayo de 1943. Ambas revistas irán experimentando una evolución y se abrirán progresivamente hacia posturas más conciliadoras. Si bien es cierto que el talante ideológico de Escorial fue desde el principio más tolerante, hecho por el que ha sido considerada como un antecedente de la revista poética leonesa Espadaña (1944), auténtica abanderada del movimiento rehumanizador. Entre las páginas de Garcilaso se encuentran una gran cantidad de poemas "sacros" escritos algunos para celebrar el nacimiento de Cristo, otros para

cantar su Pasión; todos parecen acusar las restricciones formales que una forma tan fija como el soneto impone. A este respecto señala Víctor García de la Concha que

Cuando esta sustancia de contenido se vierte en un soneto, la estructura del molde impide que el sentimiento se desborde. Parece, sin embargo que los garcilasistas necesitan imperiosamente romper los límites habituales de contención y gritar a campo abierto su dolor espiritual. (La poesía 382)

Pero jamás llega a desbordarse su voz en el grito; en los poemas de los garcilasistas hallaremos mucha exclamación hueca "¡Señor, Señor!"--como en la "Oración a Cristo en la Cruz" de Manuel Segalá (Garcilaso núm 9)--mucha retórica y ninguna emoción. Esta será una de las diferencias con la poesía religiosa de los poetas seleccionados en este trabajo. En los capítulos correspondientes se tendrá ocasión de comprobar cómo los motivos bíblicos liberan al poema de la vacua retórica religiosa de los poetas falangistas y cómo, en definitiva, este lenguaje es un paso previo y necesario en las auténticas renovaciones poéticas que tendrán lugar en los años venideros, y un cauce apropiado para continuar la experiencia rehumanizante iniciada antes del conflicto bélico.

En realidad, el término "Rehumanización" aparece por primera vez en 1934, utilizado por Carlos y Pedro Caba en la revista Eco.⁷ En aquellos años de exaltados fervores poéticos

⁷Dos años antes del inicio de la Guerra Civil, aparece el primer "manifiesto" rehumanizante (aunque la polémica venía de más atrás):

Ni Arte puro ni arte social, porque todo arte es esencial social y puro o no es Arte. Lo que empieza a incorporarse a nuestro tiempo es un arte que si hemos llamado 'rehumanizado' no es porque en todo arte no haya

tiene lugar la confrontación entre una **poesía pura** y una **poesía llena de impurezas humanas**, que establece un paralelismo con los años de la postguerra en donde la postura evasiva del garcilasismo forzaba la aparición de una poesía que se volviera hacia el hombre, que se impregnara de cierto humanitarismo, dentro del momento histórico vivido tan precario. Es así como el lenguaje bíblico abre las compuertas de lo humano y se convierte en una alternativa expresiva a las poéticas falangistas.

En este laberinto de precisiones terminológicas en el que nos hallamos, topamos una vez más con otro obstáculo, y es que la combinación "lenguaje bíblico-poema" no siempre nos conduce a una poesía estrictamente religiosa. De esta opinión es Leopoldo de Luis, quien, tras estudiar Mujer sin Edén de Carmen Conde concluye que "No es un libro religioso, a despecho de la intertextualidad que tanto lo vincula a la Biblia [...] Carmen [Conde], en su obra, no tiene nada de mística; ni siquiera de asceta. Es rebelde. Su libro es de protesta e imprecación" ("Mientras los hombres" 48). Sin embargo, en la Biblia se encuentran explícitos textos

raíces y proyecciones humanas (no faltaba más), sino porque había que oponer ese concepto, siquiera por razones dialécticas, al de 'deshumanización' aplicado por Ortega. El nuevo Arte ha de ser *natural*, pero no *naturista*; serio, pero sin énfasis ni teatralidad; recio y genesiaco, con noble paternidad; lírico de vibración y filosófico de tejido, pero sin tesis, ni realismos ni vidas vulgares y fotográficas; arte que conviva con la vida sin confundirse ni copiarse ambos, pero nutriéndose mutuamente en corrientes interosmóticas. Que la vida fecunde al arte y el Arte irrigue y fertilice la vida. (Carlos y Pedro Caba. Eco. Revista de España 2.9 [octubre 1934]; cit. en Francisco Ruiz Soriano 19-20).



rebeldes y de imprecación, como el de Job, como el de Jeremías, que, de místicos tienen poco. ¿No son por eso religiosos? ¿Estaríamos cayendo así en la trampa de la definición ilimitada que planteábamos al transcribir la palabras de Dámaso Alonso? A juzgar por la polémica que dicha cuestión ha levantado, no parece que tenga una solución inmediata, sino que, más bien, se halla sujeta a los criterios particulares de cada autor.

Con todo, la apreciación de Leopoldo de Luis no ha de colocarse en un segundo plano: los poemas de León Felipe o Angelina Gatell no podrían ser "etiquetados" estrictamente como de "religiosos" y, sin embargo, la presencia de la Biblia juega un papel decisivo tanto en la temática como en la estructura formal del poema.

1.3. El lenguaje bíblico

¿Qué es entonces lo que distingue a esta poesía, llámese o no religiosa, del resto de las categorías mencionadas anteriormente (devocionaria, sacra, divinista)? La respuesta a este interrogante la hallamos en el ya mencionado uso del lenguaje bíblico, sintagma que designa la utilización de símbolos y mitos tomados de la Biblia, y cuyo vehículo o canal de expresión es el versículo en una gran parte de las obras seleccionadas.⁸ Los poetas tomarán prestados en sus

⁸ El estudio del versículo en la postguerra constituye una monografía de por sí, por lo que nos limitaremos estrictamente en el presente trabajo al análisis de los mitos y símbolos bíblicos. Conviene, sin embargo, señalar aquí que el uso del versículo en tono salmódico trae una libertad rítmica, sin precedentes en la historia de la poesía



composiciones símbolos de raigambre bíblica como los de "la luz," "las tinieblas," "el viento," "la sangre," "el agua" y mitos como los de Eva, Adán, Caín, Abel, Job o Jonás para establecer su discurso renovador.

En primer lugar, y en lo que respecta a los mitos, se ha de tener en cuenta que nos estamos refiriendo aquí a un tipo muy determinado, los **bíblicos**; en segundo lugar, nuestro enfoque se centra en su uso estrictamente **literario**; en tercer y último lugar, estos mitos poseen a su vez un uso **histórico** que los actualiza. Compartimos en este punto, los comentarios de Jo Labanyi referidos a la importancia de la actitud en el uso del mito con respecto a la historia:

My supposition is that all literature, being constructed out of the culturally-mediated instrument of language, entails an attitude--explicit or implicit--to history; [...]. If all books are manifestations of the Universal Book, there seems little point in writing--or reading--anything new. What seems to me interesting about literary appeal to myth is, first, what it reveals about the particular writer's attitude to history; and second, the different uses to which myth has been put by different writers. Myth critics, with their view of the writer as unconscious medium, have missed a fundamental point; that many contemporary writers have used myth ironically to expose its distortions or limitations. (2)

En conexión directa con esta actitud hacia la historia, hay que situar el valor catártico que el mito ejerce en la sociedad española de la inmediata postguerra, en ese preciso

española, que será caldo de cultivo del futuro *prosaísmo*, o mejor dicho, de la apariencia prosaica de la poesía social. Esta libertad rítmica del versículo cobra una mayor relevancia si se consideran las constricciones formales de la poesía neogarcilasista, con sus preferencias por el endecasílabo y el soneto. Sobre la procedencia y uso del versículo consúltese la obra de Isabel Paraíso, El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes.

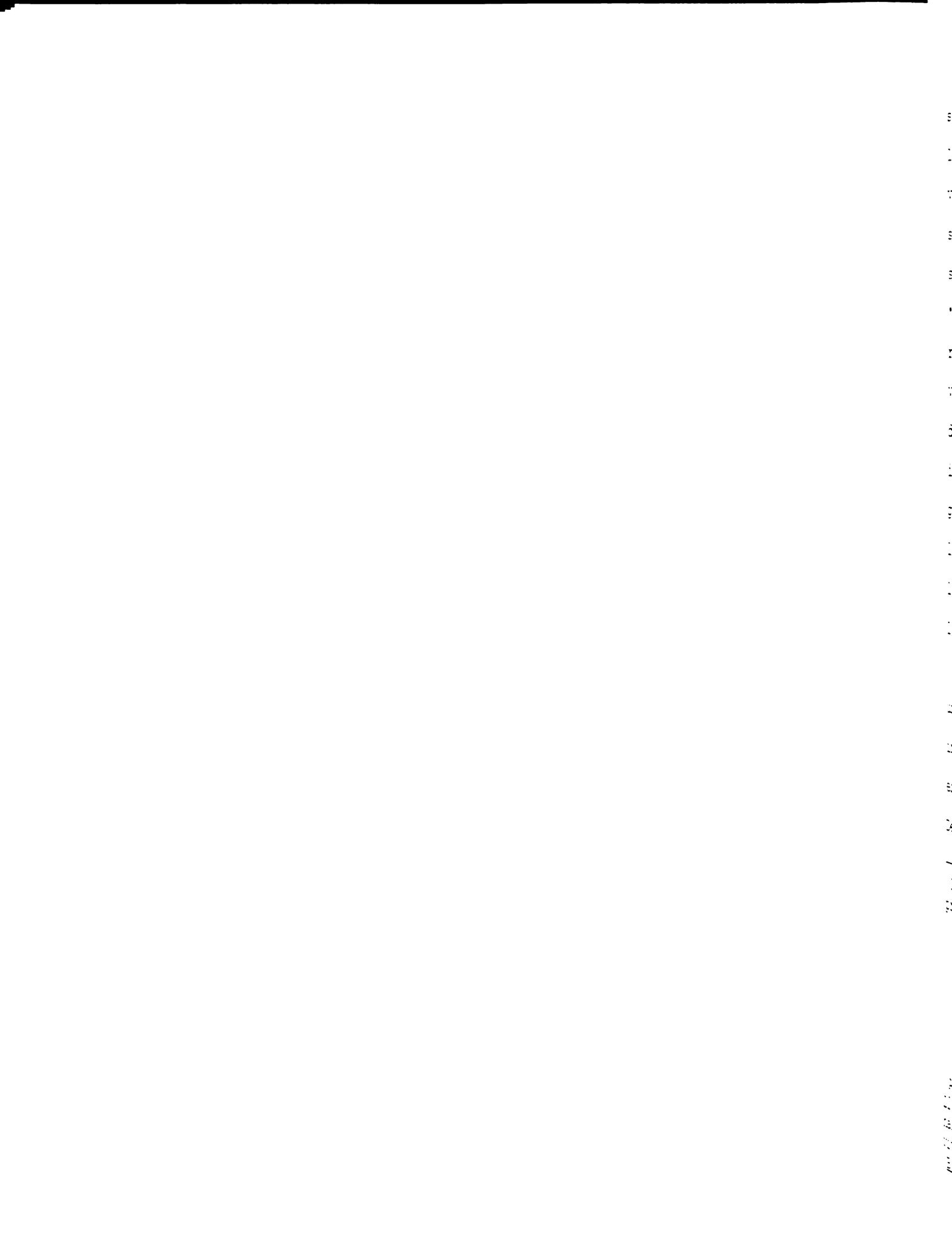


momento histórico en el que la vida cotidiana se ha roto por completo y el presente mantiene abiertas las heridas de la reciente guerra civil. El mito llega a poseer entonces propiedades regenerativas.

El nacional-catolicismo se sirvió del mito para ofrecer una interpretación del conflicto armado como un sacrificio necesario por medio del cual la España de los valores eternos renacía de sus cenizas y era capaz de remontar la decadencia que había sido su historia desde la época del esplendor imperial hasta el presente, julio de 1936, fecha del "Glorioso Alzamiento Nacional." Para resucitar los valores tradicionales de la España eterna, el nacional-catolicismo echará mano de una serie de mitos y símbolos como el de la "Santa Cruzada"--que conceptualiza la Guerra Civil como una guerra santa--, y, dentro del campo literario, el mito de "Garcilaso," que llegará a transfigurarse en "el patrono de la poética falangista" (García de la Concha, La poesía 382);⁹ en definitiva, esta utilización del mito responde a la necesidad de establecer--o restablecer--ese orden nuevo que había de surgir tras el caos de la guerra.

Frente a las mitologías oficiales del Imperio, los poetas del exilio, tanto territorial (León Felipe, Emilio Prados) como interior (Dámaso Alonso, Carmen Conde, Ángela Figuera, Blas de Otero, Angelina Gatell, María Beneyto) se

⁹Respecto al garcilasismo, señala Jo Labanyi: "The poetic cult of Garcilaso as imperial soldier-poet--known as 'garcilasismo'--evolved into an inward-looking lyricism concerned to express the more anodyne 'universal values' of human sentiment" (41).



servirán, en cambio, de los mitos bíblicos para sacar a la luz una poesía "subterránea"--como decía Max Aub-- que hable verdaderamente de la realidad del ser humano.¹⁰ Aquí el mito sí que ejerce una auténtica labor terapéutica, y también subversiva, pues, tras su apariencia religiosamente "ortodoxa," y gracias a su disfraz bíblico, enmascara la rebeldía latente en aquellos años dentro de unos cauces bien vistos por los estamentos oficiales.¹¹ Estos poetas se sirven de la cobertura universal del mito para expresar su rabiosa individualidad, para intentar encontrar una respuesta a las grandes preguntas que asaltan al ser humano, al poeta, cuando la muerte está tan a flor de piel, y aún se oyen con claridad los ecos de miles de fusilamientos y se vive la represión de la postguerra.

Por otra parte, la intemporalidad del mito funciona como un mecanismo de distanciamiento de la realidad, atenúa la inmanencia de la circunstancia vivida y de sus consecuencias espirituales, para poder contemplarla con cierta objetividad. De este modo, podría aplicarse aquí la definición de Brevard

¹⁰ En su Poesía española contemporánea (1969), Max Aub profetizaba la salida a la luz de esa poesía soterrada: Cuando se habla de poesía española hoy, suele aludirse a los poetas que han publicado sus libros en la colección 'Adonais,' en la que se encierran algunos valiosos y muchas piruetas hechas en las orillas de Garcilaso o a la rémora de Vicente Aleixandre, olvidando que, como no podía menos que suceder, hay una poesía enterrada o, mejor, soterrada, en espera de la luz. (Poesía 160)

¹¹ Afirmación que se constata en las palabras de Emilio Alarcos Llorach: "La vuelta a Dios, sincera o no--que de todo habría--, era un portillo de escape por donde podían salir vivencias del poeta inexpresables sin la envoltura religiosa" (Blas de Otero 23).



S. Childs en su estudio Myth and Reality in the Old Testament

"The myth is an expression of man's understanding of reality [...]. In order to understand the structure or being of the present world as an occurrence, myth projects the establishment of this order back to an event in the primeval age" (17-18). Y esto es precisamente lo que hacen León Felipe, Carmen Conde o Angelina Gatell. Ante la muerte de toda una época y el nacimiento de una España que lleva a sus espaldas el fratricidio, el exilio y el silencio de la censura, entre otras cargas, estos poetas buscan en los mitos tomados de la Biblia las explicaciones al presente que aflora del caos de la guerra.

Será precisamente León Felipe uno de los poetas que más se beneficie de la utilización de mitos y símbolos bíblicos. La Biblia será un intertexto crucial en una gran parte de su producción poética, especialmente la que arranca de El payaso de las bofetadas y el pescador de caña, y se consuma en Ganarás la Luz, en donde profecía y mito caminan de la mano: el poeta asume la labor del profeta, no tanto en una misión de advertencia hacia el futuro, sino, más bien, en adquirir plena conciencia del presente.

Íntimamente ligado al mito se halla el elemento narrativo, portador de micro-historias que dan sentido a la realidad del ser humano. De este elemento narrativo se nutrirá la poesía de estos poetas, especialmente la de Carmen Conde y Angelina Gatell, por hacer mención de dos casos representativos. Según José Angel Ascunce,

El lenguaje mítico, simple "correlato objetivo," es presentado a través de personajes vitales con un comportamiento concreto y una conducta específica. El desarrollo arquetípico y psicológico del mito está exigiendo el estilo narrativo, ya que la ejemplificación de los principios abstractos o ideas doctrinales quedan objetivadas para facilitar al máximo la asimilación receptiva. (147)

Ganarás la Luz comienza con una búsqueda de identidad del yo-poético formulada en las obsesivas preguntas "¿Quién soy yo?" "¿Cómo me llamo?" y a las que responde a lo largo de la obra dramatizándose poéticamente en distintos personajes: "Tal vez me llame Jonás," "Pero acaso me llame también Job," "¿Y si yo me llamase Walt Whitman?," "¿Y si me llamase Prometeo?"¹² El hilo que ata las historias de estos

¹² Técnica que se relaciona estrechamente con la del "autonombrarse" o "ponerse por delante," como también la denomina Max Aub:

Todos se llaman, se dicen, se nombran--tal vez para asegurar su permanencia, defensa del olvido. Aquí estoy, aquí estuve, yo fui--parecen decir al modo de los prisioneros en las paredes de sus cárceles. No les bastan las iniciales enlazadas que se graban, por amor, en los troncos de los árboles. Lo mismo da unos que otros: los que creen en otro mundo terreno o trasterreno; ateos, agnósticos, católicos; todos declinan su identidad:

Me llamo José María y Valverde, y quizá otras cosas.

Y en el verso anterior asegura:

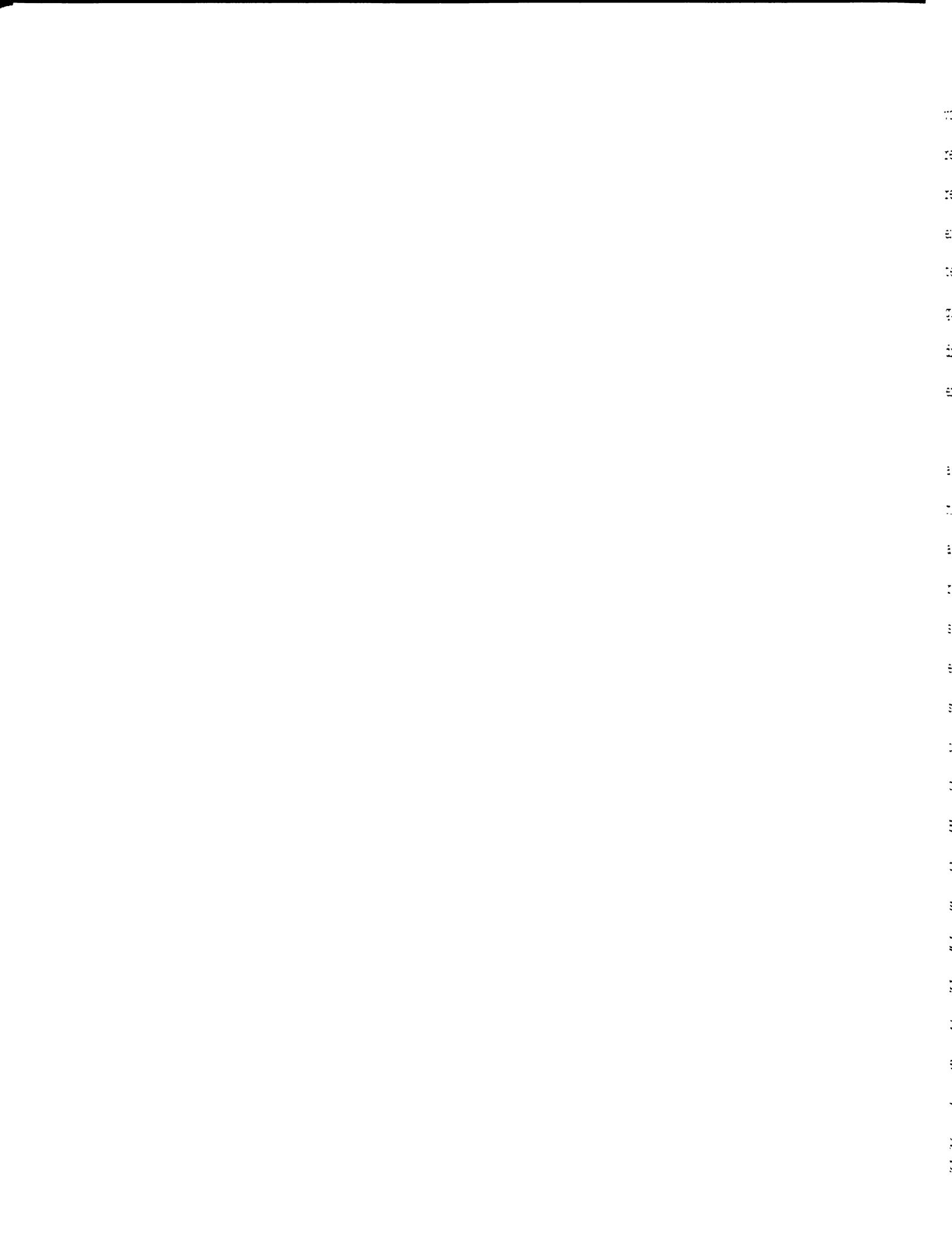
y no soy ya mi fantasma interior.[...]

Como no podía menos de ser, había empezado Dámaso Alonso:

Ah, pobre Dámaso,
tú, el más miserable; tú, el último de los seres. [...]
Este nombrarse, este enfrentarse con la responsabilidad de lo que se escribe, este subjetivismo objetivo que señala no sólo los sentimientos, sino al individuo mismo, a la vista de todos, muchas veces acompañado de fotografías, da a esta generación un muy peculiar tinte de valentía personal. Tal vez haya que buscar las raíces de este respeto por sí en la lección de los mejores de sus mayores, vivos y muertos en el exilio, dando la cara y el nombre. (Poesía 199-200)



personajes proviene de la Biblia: el mesianismo whitmaniano encaja con el profetismo de Jonás, y tanto Prometeo como Job encarnan la rebeldía humana frente a Dios: el primero se atreve a robar el fuego de los dioses para dárselo a los hombres; Job se queja ante Dios de sus sufrimientos y se atreve a maldecir el día en que nació, hasta rozar la blasfemia; todo con tal de romper el silencio de Dios. De la misma manera, en Mujer sin Edén la poesía de Carmen Conde echa raíces en los mitos del Génesis y el yo-poético se dramatiza en los distintos personajes de mujeres a los que este "yo" proporciona su voz, al mismo tiempo que quedan implícitas las semillas narrativas que esas figuras conllevan. Son ahora Eva, la mujer de Noé, Agar, Sara, las hijas de Lot, o incluso, desde el Nuevo Testamento, la Virgen María, las que se apropian del discurso poético y abandonan el "exilio verbal" al que habían estado relegadas bajo el poder de la Palabra Sagrada. Carmen Conde nos proporciona en estos cinco cantos una genuina reescritura de los mitos bíblicos, entre los que destaca el del Edén perdido, y el de Eva culpable, estrechamente relacionados. En ambos casos, es decir, tanto en la poesía de León Felipe, como en la de Carmen Conde, la utilización del mito se halla íntimamente ligado a lo que se ha denominado en este capítulo "dramatización poética": la personalidad de estas figuras míticas queda suplantada por el yo-poético. Dichos mitos actualizan sus valores intrínsecos en la circunstancia histórica que la persona poética les proporciona al darles su



voz. A través de este mecanismo, esto es, el hecho de reencarnarse el poeta en estos héroes, se consigue la reconstrucción mítica de una identidad perdida tras la experiencia de la guerra y el consiguiente exilio, sea territorial o residencial.¹³ Por otro lado, hay que añadir que los vínculos entre lo poético, lo narrativo y lo dramático se estrechan así para proporcionar mayor eficacia expresiva al mito.

En lo que se refiere a la definición del símbolo, vamos a seguir algunos de los criterios que ya señalábamos para el mito; por lo que, en primer lugar, centraremos nuestra atención en aquellos símbolos que han jugado un papel relevante en la exégesis bíblica, como, por ejemplo, el símbolo de "la luz," "el viento," "la sangre," "el árbol," "la espada" o "el ángel," entre otros, pero sin descartar, por supuesto, el cotejo con las interpretaciones adquiridas en otras culturas y religiones. En este sentido, será de consulta inevitable el Diccionario de símbolos de Juan-Eduardo Cirlot, cuyas aportaciones se intentará conjugar aquí con las de otras autoridades en el campo del pensamiento simbólico. Igualmente útil es la obra de Manfred Lurker, Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia, que, como el propio título indica, se enfoca más directamente en la interpretación bíblica. En segundo lugar, haremos hincapié en el uso **literario** de estos símbolos, más que en el

¹³ El término "reencarnación" lo hemos tomado prestado de Max Aub, quien lo utiliza para referirse a las "dramatizaciones" poéticas de León Felipe ("León Felipe" 15).



antropológico, y en la actualización **histórica** que el poeta lleva a cabo al incluirlos en su obra bajo unas determinadas circunstancias existenciales. A todo esto hay que añadir que los símbolos no se articulan en esta poesía solos, sino en estrecha colaboración con los contextos míticos en los que se desenvuelven; tal es el caso del símbolo de la sangre, que aparece frecuentemente vinculado al mito de Caín o el de la espada, que se asocia al de la expulsión del Edén.

Ahora bien, dada la naturaleza de las obras que estamos tratanto en este trabajo, es decir, dado su aliento religioso que roza siempre la pregunta de lo trascendente, que le habla a Dios, desde su finitud, el símbolo va a convertirse, de este modo, en un intermediario entre esas dos esferas: el mundo físico (la realidad palpable, la que se percibe a través de los cinco sentidos) y el trascendente (la realidad "invisible," "intangible" de las abstracciones).¹⁴ Gilbert Durand advertía así su función *mediadora*:

Al no poder representar la irrepresentable transcendencia, la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto. El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido concreto; es la epifanía de un misterio. La parte visible del símbolo, el 'significante,' siempre estará cargada del máximo de concretez, y como bien dijo Paul Ricoeur, todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo 'cósmico' (es decir, extrae de lleno su representación del mundo que nos rodea), 'onírico' (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que

¹⁴ Una gran parte de la poesía que vamos a comentar aquí adopta la técnica del monólogo dramático, que adquiere una tremenda fuerza expresiva al encaminar al yo-poético hacia esa búsqueda de un interlocutor infinito. Consúltese a este respecto el estudio de Manuel José Rodríguez, Dios en la poesía española de posguerra (94 y ss.).

aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía más íntima) y por último 'poético,' o sea que también recurre al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto. (15-16)

Esa transmutación de la realidad desemboca en la revelación de los misterios más ocultos, como afirma también Mircea Eliade: "El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad-- los más profundos--que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento" (12). Dicho poder o capacidad transfiguradora del símbolo resultará una estrategia altamente provechosa para los poetas de postguerra, puesto que les dota de esa apremiante libertad expresiva, en una época no propicia a las libertades:

Así se revela el papel profundo del símbolo: es 'confirmación' de un sentido a una libertad personal. Por eso el símbolo no puede explicitarse: en última instancia, la alquimia de la transmutación, de la transfiguración simbólica, sólo puede efectuarse en el crisol de una libertad. Y la potencia poética del símbolo define la libertad humana mejor que ninguna especulación filosófica: esta última se obstina en considerar la libertad como una elección objetiva, mientras que en la experiencia del símbolo comprobamos que la libertad es creadora de un sentido: es poética de una trascendencia en el interior del sujeto más objetivo, más comprometido con el acontecimiento concreto. Es el motor de la simbólica; es el Ala del Ángel. (Durand 44)

La carga de emoción que el símbolo contiene trasciende las barreras del tiempo y el espacio para situarse en otras coordenadas: "[la lengua simbólica] obedece a categorías que no son el espacio y el tiempo, sino la intensidad y la asociación" (Cirlot, Diccionario 11). Y es precisamente dentro de estas coordenadas en donde hemos de situar esa poesía subterránea que lentamente va emergiendo a medida que

la postguerra avanza y que, si bien al principio tan sólo causa pequeñas turbulencias en la superficie de la poesía falangista, poco a poco llegará a provocar un auténtico movimiento de tierras que acabará tragándose los vacuos formalismos de toda una década y desembocará en la poesía social.

El lenguaje bíblico viene a ser, entonces, el puente que conecta a los poetas del exilio interior y el territorial, como tendremos ocasión de comprobar en el capítulo cuarto. A la hora de encarar la realidad social que provoca su exilio y la consiguiente escisión nacional, un determinado grupo de escritores, de una y otra orilla, acuden a la Biblia para expresar el drama de su desarraigo. Este lenguaje evidencia así el concepto de reversibilidad que Paul Ilie despliega en su monografía Literature and Inner Exile: "Inner exile [...] is an emptiness that awaits restoration, much the same way that the territorial exile is the absence that compensates itself by nostalgia and hopeful anticipation" (13). Gracias al uso compartido de ciertos mitos bíblicos, como el de Job o el de Caín, y de ciertos símbolos, como el de la sangre, contemplamos una patria que ha sido destruida tras la experiencia de la guerra civil y el triunfo de la Dictadura franquista, pero que busca su reintegración final en la necesaria redefinición de su identidad.

CAPITULO 2

ANTECEDENTES DEL LENGUAJE BÍBLICO: EL LEGADO POÉTICO DE UNAMUNO Y ANTONIO MACHADO EN LA POSTGUERRA

2.1. 'Poesía, cosa cordial': la preocupación por lo humano

Los tres pilares que sustentan el edificio de la poesía española contemporánea son, sin lugar a dudas, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Lo son también en lo que se refiere a la poesía religiosa, cuyo liderazgo desemboca en caminos muy diferentes y que, formulados de manera sintética por Leopoldo de Luis, vendrían a ser los siguientes: "Unamuno, o la religión hecha poesía. Juan Ramón, o la poesía hecha religión. Antonio Machado, o el Dios que se sueña" (Poesía española 16). De estas tres rutas, es la de Juan Ramón Jiménez la que queda más alejada del tema a tratar en este estudio, puesto que ese "dios deseante y deseado" que alcanza su plenitud en Animal de fondo es "un Dios de invención propia, extraído de su misma conciencia de belleza. [...] Juan Ramón fue un místico que previamente inventó su dios por la vía unitiva" (De Luis, Poesía española 20), por lo que carece de esa raigambre bíblica que sí tienen en cambio algunos de los poemas de Unamuno y Machado. De hecho, ambos poetas comparten cierta afinidad de pensamiento como revela la obra de Aurora de Albornoz La presencia de Unamuno en Antonio Machado, y el

contacto epistolar que mantuvieron durante años así lo evidencia.¹

La ingente obra poética de Unamuno comienza en 1907 con la publicación de sus Poesías--aunque sabemos que venía componiendo poemas desde mucho antes--y se continúa con el Rosario de sonetos líricos (1911), El Cristo de Velázquez (1920), Andanzas y visiones españolas (1922), Rimas de dentro (1923), Teresa (1924), De Fuerteventura a París (1925), el Romancero del destierro (1928) y, publicado ya póstumamente en 1953, el Cancionero; poemarios que dan buena cuenta de la preocupación de Unamuno por poner en verso todo su pensamiento y todo su sentimiento. Lo cierto es que don Miguel siempre quiso ser considerado, antes que cualquier otra cosa, todo un "hombre"² y todo un "poeta,"³ que eran las dos columnas fundamentales sobre las que descansaba su alma. Y es que a Unamuno las grandes verdades se le revelaron siempre por vía cordial, igual que a Antonio Machado. Para ambos poetas la lírica va a ser una "cosa cordial," como

¹ El contacto epistolar Miguel de Unamuno-Antonio Machado se halla recogido en la obra de Manuel García Blanco, En torno a Unamuno; si bien es cierto que sólo se conservan las cartas de Machado.

² "Y ser todo un hombre, un hombre entero, es ser más que semi-dios, más que dios-hombre. Hombre puro es lo que hay que ser y no sobre-hombre" (Epistolario inédito 1: 219). Esta temática conecta con la de su novela Nada menos que todo un hombre.

³ "Al morir quisiera, ya que tengo alguna ambición, que dijese de mí: '¡fue todo un poeta!'" (Cit. en García de la Concha, ed. El Cristo de Velázquez 6)

escribe Machado en el "Poema de un día" de Campos de Castilla:

Siempre te ha sido, ¡oh Rector
de Salamanca!, leal
este humilde profesor
de un instituto rural.
Esa tu filosofía
que llamas diletantesca,
voltaria y funambulesca,
gran don Miguel, es la mía.
Agua del buen manantial,
siempre viva,
fugitiva;
poesía, cosa cordial. (Poesías completas 221)

En cualquier caso, es el tema del "hombre," sus crisis espirituales y sus problemas "humanos" sobre los que gravita la atención de Unamuno y Machado, de ahí que el camino rehumanizador de la poesía de postguerra los tenga como antecedentes.

Sin embargo, dentro de las diferentes vertientes poéticas de la postguerra que se mencionaban en el capítulo introductorio, va a ser la poesía religiosa-existencial la que se convierta en la legítima heredera de los versos unamunianos:

La vertiente poética religiosa-existencial se recrea principalmente en la experiencia humana, en los sentimientos de angustia y dolor, posición claramente contrapuesta al tono sereno y armónico de la línea estetizante que caía en la deshumanización. Estos poetas se plantearon una poesía reflexiva--muy en la línea de Miguel de Unamuno--, acorde con la desoladora situación histórica. Frente a la actitud evasivista de los poetas neoclásicos que exhortaban esplendorosos pasados guerreros--fruto de trasponer al presente la euforia vencedora y cegados ante un país destruido y en ruinas--, los vates existenciales y religiosos se encararon con la realidad presente, derivando, con el tiempo, hacia la poesía social. (Ruiz Soriano 59-60)⁴

⁴Véase a este respecto el estudio monográfico de Francisco J.

Mientras Unamuno cala más hondo en los llamados poetas del desarraigo, la poesía de Antonio Machado va a alimentar, en cambio, la línea de la poesía arraigada de la postguerra, si seguimos la distinción establecida por Dámaso Alonso en Poetas españoles contemporáneos. Lo cierto es que Machado proporciona a los poetas de la postguerra esa dimensión temporalista que tanto las necesidades estéticas como las circunstancias culturales del momento reclamaban:

Poesía, pues, nacida de la personal existencia sentida como tiempo; pues 'al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada,' como aclara en el propio texto [Antonio Machado]. Y poesía, a la vez, surgida de unos empeños comunes, que hermanan a todos los sufridores de una misma desazonante situación colectiva o social. Abreviadamente: poesía del tiempo existencial y del tiempo histórico, las dos líneas más resaltadas en la lírica española de la posguerra. (Olivio Jiménez 16)

Puesto que nuestro objetivo es trazar el camino seguido por el lenguaje bíblico desde sus antecedentes hasta la postguerra, nos interesa aquí sobre todo la faceta religiosa existencial que Unamuno desarrolla en sus versos, en la que exhibe ese agonismo tremendista que heredará años después la poesía de Dámaso Alonso, la de Blas de Otero o la de Ángela Figuera, por poner un ejemplo.

2.2. Los salmos y Rosario de sonetos líricos: el agonismo existencial de Unamuno

En 1907 publica don Miguel su primera entrega poética Poesías y el ensayo "Mi religión," que se hallan estrechamente

Peñas Bermejo, La poesía existencial del siglo XX.

ligados. De su primer libro, interesa destacar los poemas introductorios, que acogen sus principales ideas poetológicas, y los salmos.⁵ En cuanto al ensayo, en él incluye Unamuno dos conceptos de gran transcendencia vinculados a su poética: la definición de lo que es su religión y el concepto de "grito" asociado al salmo. Del primero escribe:

'Y bien, se me dirá: ¿cuál es tu religión?' Y yo responderé: 'Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que con Él luchó Jacob [...].'

Esos, los que me dirigen esa pregunta quieren que les dé un dogma, una solución, en que pueda descansar el espíritu de su pereza. [...] Buscan poder encasillarme [...] diciendo de mí: 'Es luterano, es calvinista, es católico, es ateo, es racionalista, es místico.' [...] Y yo no quiero dejarme encasillar, porque yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy especie única. (Obras completas 3: 820-821)

En estas palabras de Unamuno residen varios principios básicos enraizados en la poesía de postguerra. Esa búsqueda de la verdad y esa lucha constante, a brazo partido con la Divinidad, son los dos elementos que se convierten en piezas imprescindibles para recomponer una identidad fragmentada tras la experiencia devastadora de la guerra. Basta releer los poemas de Blas de Otero o los de Ángela Figuera para comprender el sentido de esa lucha. De ahí que esta poesía

⁵ En Poesías tiene también una importancia considerable la presencia del paisaje, especialmente en las secciones tituladas "Castilla," "Cataluña" y "Vizcaya." Esta preocupación noventayochista por el paisaje tendrá una cálida acogida en los poetas temporalistas de la postguerra.

existencial de postguerra resulte inclasificable desde el punto de vista religioso: ¿atea? ¿heterodoxa? ¿católica? Más bien antidogmática, a diferencia de la poesía falangista: canta--o incluso grita--a Dios para desnudar el alma del ser humano que, más que nunca, siente un miedo atroz a ser, precisamente, eso: humano. Reverbera en la postguerra esa reflexión unamuniana consecuencia de una profunda crisis de fe no sólo en Dios, sino también en la Humanidad. Para Unamuno, esta crisis nacía de una inagotable lucha interior, colmada en agonismo, puesto que quería creer con el corazón pero la lógica racional se lo negaba. Y tal fue la envergadura de su lucha que no le quedó otro remedio que acogerse a la vía cordial que le revelaba la lectura constante, y casi obsesiva, del Nuevo Testamento: "Y si creo en Dios, o, por lo menos, creo creer en Él, es, ante todo, porque quiero que Dios exista, y después, porque se me revela, por vía cordial, en el Evangelio y a través de Cristo y de la Historia. Es cosa del corazón" (Obras completas 3: 821). El poeta de la postguerra también quiere creer en Dios para hallar un poco de consuelo a tanto dolor, pero, después de ser testigo del sacrificio de tantas vidas, le cuesta mantener firme su fe en Dios cuando la única respuesta que obtiene a sus súplicas es el silencio. Sin embargo, a diferencia de Unamuno que calmó su búsqueda agónica en la figura redentora de Cristo, el poeta de la postguerra no halla respuesta o solución posible a su sufrimiento: se queda

estancado en el silencio, en el vacío, o, como mucho, en el eco prolongado de su interrogante.

No obstante, la figura de Cristo como camino de salvación no aparece todavía en los salmos recogidos en Poesías, sino que lo que se nos presenta aquí es esa lucha abierta con Dios, la necesidad de creer frente a la continua agonía de no poder encontrar pruebas que convenzan a la razón de una vez por todas, y el insistente silencio de Dios que se convierte en casi una amenaza para el hombre-Unamuno de su propia inmortalidad. Con razón decía el poeta que estos salmos eran su religión puesta en grito, en alarido desgarrado, ronco, abrupto, frente a las vacías musicalidades de los epígonos modernistas:

En nuestra menguada literatura apenas se le oía a nadie gritar desde el fondo del corazón, descomponerse, clamar. El grito era casi desconocido. Los escritores temían ponerse en ridículo. [...] Yo, no; cuando he sentido ganas de gritar, he gritado. Jamás me ha detenido el decoro. [...]

Cuando he sentido un dolor he gritado, y he gritado en público. Los salmos que figuran en mi volumen de Poesías no son más que gritos del corazón, con los cuales he buscado hacer vibrar las cuerdas dolorosas de los corazones de los demás. [...]

Esos salmos de mis Poesías, con otras varias composiciones que allí hay, son mi religión, y mi religión cantada y no expuesta lógica y razonadamente. Y la canto, mejor o peor, con la voz y el oído que Dios me ha dado, porque no la puedo razonar. Y el que vea raciocinio y lógica, y método y exégesis, más que vida en esos mis versos, porque no hay en ellos faunos, dríadas, silvanos, nenúfares, 'absintios' (o sea ajenjos), ojos glaucos y otras garambainas más o menos modernistas, allá se quede con lo suyo, que no voy a tocarle el corazón con arcos de violín ni con martillo. (Obras completas 3: 823)

Se podría afirmar que Unamuno instaura, con preferencia en sus salmos, un lenguaje agónico que marcará en general el

lenguaje poético de la postguerra y, más en particular, el lenguaje bíblico que venimos describiendo. Esta transformación se lleva a cabo en varios frentes: en el nuevo tono, el grito; en la búsqueda de un interlocutor infinito (la presencia de "el otro," sea Dios, sea uno de esos "yo ex-futuros," de los que habla en el prólogo a Teresa); en la lucha con Dios, que representa además el anhelo del poeta por mantener intacta su rabiosa individualidad, pues no puede aceptar disolverse en Dios, lo que alejaría esta poesía de los postulados de una mística, como así deja constancia en sus salmos y más en concreto en la composición titulada "La unión con Dios" (CXXI), incluida en Rosario de sonetos líricos:

Querría, Dios, *querer lo que no quiero;*
fundirme en Ti, perdiendo mi persona,
este terrible yo por el que muero
y que mi mundo en derredor encona. (Poesía completa 1:
336)

Recurre además a un cierto inmanentismo, es decir, al diálogo con un Dios personal y necesario, según Leopoldo de Luis (Poesía española 40) cuya presencia también se observa en Dámaso Alonso, Blas de Otero, Carmen Conde, Ángela Figuera, María Beneyto y Angelina Gatell. Y tal vez, por encima de todos estos elementos, la formulación de ese silencio divino que cercena la fe a cada instante y que pasa a un primer plano en el soneto "Poderoso silencio" de Blas de Otero (Ángel fieramente humano) y en la composición "Habla" de Angela Figuera (Los días duros). El Salmo I constituye precisamente un buen ejemplo de los aspectos mencionados.

Dicho salmo comienza con una cita del Ex. 33.20: "[...] pero mi rostro no lo puedes ver, porque nadie puede verlo y quedar con vida":

Señor, Señor, ¿por qué consientes
que te nieguen ateos?
¿Por qué, Señor, no te nos muestras
sin velos, sin engaños?
[.]
¿Dónde estás, mi Señor; acaso existes?
¿Eres Tú creación de mi congoja,
o lo soy tuya?
[.]
¿Por qué hiciste la vida?
¿Qué significa todo, qué sentido
tienen los seres?
[.]
Señor, ¿por qué no existes?
¿dónde te escondes?
Te buscamos y te hurtas,
te llamamos y callas,
te queremos y Tú, Señor, no quieres
decir: ¡vedme, mis hijos!
[.]
¡di por qué y para qué, di tu sentido!
¡di por qué todo!
¿No pudo bien no haber habido nada
ni Tú, ni mundo?
¡Di el porqué del porqué, Dios de silencio!
[.]
¿Tú, Señor, nos hiciste
para que a Ti te hagamos,
o es que te hacemos
para que Tú nos hagas?
[.]
'Quien a Dios ve, se muere'
dicen que has dicho Tú. Dios de silencio;
¡que muramos de verte
y luego haz de nosotros lo que quieras!
¡Mira, Señor, que va a rayar el alba
y estoy cansado de luchar contigo
como Jacob lo estuvo!
¡Dime tu nombre!
¡tu nombre, que es tu esencia!
¡dame consuelo!
¡dime que eres!
[.]
Razón de Universo, ¿dónde habitas?
¿por qué sufrimos?
¿por qué nacemos?
Ya de tanto buscarte
perdimos el camino de la vida,

el que a Ti lleva
si es, ¡oh mi Dios!, que vives. (Poesías completas 1:
108-111)

Son sin duda los salmos de Unamuno una fuente de motivos tanto temáticos como formales para la poesía de postguerra. En lo que se refiere al salmo transcrito, el yo orante confronta dramáticamente su propia dialéctica interior: que Dios le proporcione una prueba para acallar sus dudas, dialéctica de la que se derivan las posteriores tensiones poéticas. El salmo se articula en una serie de preguntas que se encadenan como las cuentas de un rosario: ¿Dónde está Dios? ¿Existe? ¿Qué sentido tiene la vida del hombre como búsqueda? ¿Por qué sufrimos? Preguntas que tan sólo conducen a la exclamación, a la súplica, al grito: "¡ Di el porqué del porqué, Dios de silencio!" Y a más silencio, más se empeña el hombre en buscar estrategias para romperlo: el yo que se desdobra en múltiples voces, los monólogos dramáticos, la búsqueda incansable de un interlocutor, como tendremos ocasión de comprobar en la obra de los poetas de postguerra. De este modo, lo único que se le presenta al yo poético del salmo *clara y distintamente* es su propia congoja: "mi yo infinito; / sustanciación del eternal anhelo; / sueño de la congoja;" y que alcanza su expresión máxima en las bimetraciones: "Te buscamos y te hurtas, / te llamamos y te callas, / te queremos y Tú, Señor, no quieres / decir: ¡vedme, mis hijos!" Es precisamente este ritmo bímembre, constante a lo largo de la composición, el que produce esa perturbadora ansiedad que deja el salmo al ser leído. Como

consecuencia de este agonismo tienen lugar dos preguntas tremendamente decisivas: "¿por qué sufrimos? / ¿por qué nacemos?" en las que resuenan los ecos de la queja de Job y que Blas de Otero volverá a gritar roncamente en su soneto "Vivo y mortal," del que transcribimos a continuación un fragmento:

Pero sé que se muere si se nace,
y se nace, ¿por qué?, ¿por quién que quiso?

Nadie quiso nacer. Ni nadie quiere
morir. ¿Por qué matar lo que prefiere
vivir? ¿Por qué nacer lo que se ignora? (Ángel 43-44)

De la misma manera, en el soneto "Cara a cara" se expresa el deseo irrealizable de querer ver a Dios y la angustia que esa imposibilidad trae consigo:

Enormemente terco, insisto, grito
contra tu noche: no sé ya qué hacer,
abro, cierro los ojos; pongo, quito

trabas el sueño. Oh Dios, si aun no estoy muerto,
mátame con tu luz: ¡te quiero ver,
necesito dormir--morir--despierto! (Ancia 46)

Versos, tanto los de Unamuno como los de Otero, que hallan su correlato en la queja de Job 23.8-9 y 17:

Pero me dirijo al levante, y no está allí
al poniente, y no lo distingo;
lo busco al norte, y no lo veo,
me vuelvo al mediodía, y no lo encuentro

¡Ojalá me desvaneciera en las tinieblas
y velara mi rostro la oscuridad!

en donde se observa también un ritmo bimembre que resulta eficaz para confrontar la búsqueda y anhelos del hombre con la ausencia de Dios.

Pero, antes de seguir comentando otros aspectos de los salmos unamunianos, conviene tratar una característica consustancial al género que ha podido ser la causa del interés despertado no sólo en Unamuno sino también en poetas como Valverde, Bousño o el mismo León Felipe. Se trata precisamente de la finalidad con la que nacen estos salmos y su relación con el yo lírico. En las páginas introductorias a su edición y comentario de los salmos bíblicos, Alonso Schökel advierte que "los salmos, de modo particularísimo, nacen o son destinados a la ejecución: se han de recitar o cantar" (18), es decir, que requieren una disposición activa por parte de sus futuros receptores que prestarán su voz para ejecutarlos; de esta manera, se produce un efecto coral del yo-orante inicial puesto que otros "yo" compartirán esas mismas circunstancias cantadas, y gracias a esta comunidad de experiencias hacen suyo el salmo, que pasa a ser una estrategia de liberación del dolor individual, dado que al compartirse las vivencias en el canto o en la oración, éste adquiere una dimensión colectiva. En otras palabras

otros textos nacen simplemente para ser escuchados; los salmos para ser rezados. Si el poeta lírico hace hablar a su yo en el poema, el autor de los salmos se sacrifica, se retira de la escena, para que otros, quizá desconocidos y futuros, tomen sus versos y digan en ellos 'yo.' De verdad, no con la ficción del actor dramático. (Alonso Schökel, Salmos 1: 18)

Desde este planteamiento se asume la presencia de un "tú" (Dios) con el que el yo-orante dialoga en forma de súplica, alabanza, narración o, simplemente, de consuelo a su dolor

--que constituyen los diversos géneros de los salmos--y de un "vosotros," todos esos "yo" futuros que actualizan la oración con su voz, y que darán paso al "vosotros" de la poesía social de la postguerra, implícito ya en estos salmos:

otras personas podrán y deberán ocupar el yo del orante original; otras circunstancias análogas se impondrán como referencia del texto original [...]: un destierro modelo de otro, un retorno de otro, una victoria de otra. (Alonso Schökel, Salmos 19)

De este modo, el salmo adquiere una proyección hacia el futuro, puesto que esta trasposición de experiencias análogas perpetúa su uso indefinidamente, lo que permite al yo arraigarse en una determinada circunstancia personal o histórica, y al mismo tiempo, trascenderla a través de la oración para que forme parte del "común dolor humano," que tanto preocupó a Unamuno:

XCVI. Dolor común

Cállate, corazón, son tus pesares
de los que no deben decirse, deja
se pudran en tu seno; si te aqueja
un dolor de ti solo no acibares

a los demás la paz de sus hogares
con importuno grito. Esa tu queja,
siendo egoísta como es, refleja
tu vanidad no más. **Nunca separes**

**tu dolor del común dolor humano,
busca el íntimo aquel en que radica
la hermandad que te liga con tu hermano.**

el que agranda la mente y no la achica;
solitario y carnal es siempre vano;
sólo el dolor común nos santifica. (Poesía completa 1:
319, énfasis añadido)

Tal vez fuera lícito utilizar aquí la teoría de T.S. Eliot sobre las tres voces poéticas ("The Three Voices of Poetry") que incluye en su obra On Poetry and Poets:

The first voice is the voice of the poet talking to himself--or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character. (96)

De estas tres voces, será la segunda la que adquiera un papel decisivo en la poesía de Unamuno y en la de algunos de los poetas seleccionados en este trabajo. Esta segunda voz se sirve del monólogo dramático que proporciona al yo-poético el disfraz necesario para dirigirse a su público o audiencia:⁶

What we normally hear, in fact, in the dramatic monologue, is the voice of the poet, who has put on the costume and make-up either of some historical character, or of one out of fiction. His personage must be identified to us--as an individual, or at least as a type--before he begins to speak. (103)

Y será Robert Browning en sus Dramatis personae (1864) uno de los máximos exponentes de esta segunda voz, poeta al que Unamuno leyó y admiró, como así nos deja constancia en su epistolario. De esta manera, el monólogo dramático va a encontrar en Unamuno una cálida acogida en poemas como "El buitre de Prometeo" (Poesías), en donde la persona poética se disfraza de Prometeo y dialoga, o, mejor dicho, monologa con su buitre. En este extenso poema se desarrolla a su vez toda

⁶ Esta táctica unamuniana de ponerse un disfraz y hablar por boca de ese personaje poético--y su Teresa es un buen ejemplo de ello--es lo que Antonio Carreño ha estudiado en La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea.

una alegoría en donde Prometeo es el sentimiento y el buitre representa el pensamiento, dialéctica que Unamuno planteará repetidamente en sus obras y que alcanza la formulación de una auténtica poética en los conocidos versos de su "Credo poético":

Piensa el sentimiento, siente el pensamiento;
que tus cantos tengan nidos en la tierra,
y que cuando en vuelo a los cielos suban
tras las nubes no se pierdan. (Poesía completa 1:
53)

En los salmos se vestirá de "yo-orante," inaugurando casi un nuevo género que podríamos denominar "el salmo del incrédulo," en donde se reza desde la duda que acosa al ser humano. El diálogo que se instaura entre el yo-orante y Dios es ciertamente un monólogo, pues aquél obtiene por sola respuesta el silencio. Sin embargo, este diálogo o monólogo no se clausura en la intimidad del silencio divino sino que se abre a las voces futuras que recitarán el salmo al encontrarse en la misma encrucijada existencial, lo que implica, en cierto modo, el compromiso activo de una audiencia:

In the dramatic monologue, then, it is surely the second voice, the voice of the poet talking to other people, that is dominant. The mere fact that he is assuming a role, that he is speaking through a mask, implies the presence of an audience: why should a man put on fancy dress and a mask only to talk to himself? The second voice is, in fact, the voice most often and most clearly heard in poetry that is not of theatre: in all poetry, certainly, that has a conscious social purpose--poetry intended to amuse or to instruct, poetry that tells a story, poetry that preaches or points a moral, or satire which is a form of preaching. For what is the point of a story without an audience, or of a sermon without a congregation? (Eliot 104-105)

Al explorar los recursos del salmo como género, podemos entender por qué, años más tarde, otros poetas, desde distintas vertientes estéticas, se servirán de él en numerosas ocasiones. El autor de Ganarás la Luz, desde el exilio territorial, lo utilizará en su función simbólica para acentuar la escisión que sufre la poesía española tras la guerra, como se comprueba en las composiciones "¡El salmo es mío" y "El salmo fugitivo" de León Felipe:

La vieja viga maestra que se vino abajo de pronto,
estaba sostenida sobre un salmo.
El salmo sostenía la cúpula
y también la espada y el rencor,
y al desplomarse el salmo
vino la guerra;
y el salmo se hizo llanto,
y el llanto grito...
y el grito blasfemia.

[.]
Que ahora aquí, en el mundo de las sombras,
el grito vale más que la ley,
más que la razón,
más que la dialéctica...
Mi grito vale más que la espada,
más que la Revelación...
Mi grito es la llamada, en la puerta, de otra
Revelación.

¡Cantad, llorad todos, gritad, Poetas!
Haced de vuestras flautas un lamento
y de vuestras arpas un gemido.

Gritad:
No hay pan,
sí hay pan,
dónde está el pan.
[.]

Sin negar,
sin afirmar,
sin preguntar,
gritad sólo.
El que lo diga más alto es el que gana.
No hay Dios
sí hay Dios,
dónde está Dios...
El que lo diga más alto es el que gana.
Gritad...gritad...¡Aullad! (Ganarás la Luz 31)

Vemos aquí repetidos el concepto de grito asociado al salmo, aunque, en el caso de León Felipe, se da un paso más, y se llega al aullido como *revelación*. Igualmente, dentro de la península, en el exilio interior, tanto los poetas arraigados como desarraigados convergen en el uso del salmo para iniciar su andadura poética, de donde evolucionarán hacia otras posturas estéticas, como es el caso de Carlos Bousoño o José María Valverde. Al leer sus salmos hemos de considerar que, más allá de la visible subjetividad que el uso de dicha "estrofa" nos comunica, se halla ese concepto de canto cívico colectivo--rastreado ya en los propios salmos de Unamuno--, pues el salmo permite conservar intacta la individualidad del orante mientras alcanza la dimensión colectiva en la oración conjunta.

En relación directa con esta segunda voz poética que desarrollan los salmos se hallan las "dramatizaciones" que algunos poetas de la postguerra llevan a cabo en sus obras; tal es el caso de León Felipe, que llega a identificarse con Walt Whitman, Jonás, Prometeo y Job, o Carmen Conde en Mujer sin Edén, en donde el yo-poético se disfraza de los personajes femeninos del Génesis, en busca de un discurso alternativo a la palabra monolítica de la Biblia. Sin olvidar, por supuesto, la presencia del monólogo dramático, en la obra de Dámaso Alonso⁷ y, desde luego, en la de Blas de Otero.

⁷ Aspecto estudiado por A. Debicki en su artículo "Satire and Dramatic Monologue in Several Poems of Dámaso Alonso."

Lo cierto es que la presencia de esta segunda voz poética, que se esconde tras una máscara y que necesita de una audiencia o público para realizarse por completo, también se puede hallar en la poesía profética, que culminará en la obra de León Felipe Ganarás la Luz y en Mujer sin Edén de Carmen Conde, aunque los primeros atisbos de profetismo se hallan ya en la poesía de Unamuno, al recurrir éste continuamente a las figuras de Moisés y Cristo como profetas, con cuya misión acabará identificándose:

Unamuno se comprendió a sí mismo como el Moisés español que tiene la correspondiente teofanía y recibe la misión de profeta y guía del pueblo en el Sinaí de Gredos. [...] De Moisés había admirado varias cosas: su infancia amenazada, su soledad de guía, la travesía del desierto, su palabra profética, su paternidad sobre el pueblo, la intercesión orante ante Dios; todo ello en una fusión de perspectivas personales, religiosas y políticas, en las que la palabra, la acción y la oración son inseparables. (González de Cardedal 59)

Las conexiones con la misión profética que adquiere León Felipe en el exilio son evidentes y tendremos ocasión de tratarlas en el próximo capítulo, en donde desarrollaremos por extenso el paralelismo existente entre El Cristo de Velázquez y Ganarás de Luz, puesto que también el poemario de León Felipe reproduce el paradigma profético Exilio-Restauración que Kathleen E. Willis aplica en su tesis The Prophet's Vision in El Cristo de Velázquez.

A juzgar por todo lo que llevamos aquí descrito, se diría que la influencia de Unamuno en el lenguaje bíblico de postguerra, tanto en la poesía del exilio territorial como en la del interior, fue inagotable. Sin embargo, este estudio quedaría incompleto si no se mencionara el legado de imágenes

que don Miguel proporcionará a la poesía religiosa existencial de postguerra y que consolida su particular lenguaje agónico. Dichas imágenes provienen de lo más variado de sus obras, desde sus salmos hasta el Cancionero. Se trata, por ejemplo, de la repetida imagen de la "sed de Dios" que aparece en el Salmo III:

Es la sed insaciable y ardiente
de sólo verdad;
dame, ¡oh Dios!, a beber en la fuente
de tu eternidad. (Poesía completa 1: 115)

y que Blas de Otero explotará en poemas como "Sumida sed" y "Cara a cara":

Enormemente herido, desangrándome,
pisando los talones a la muerte,
vengo, Dios, a decirte--si no a verte--
mi inmensa sed, mi sed de ti: ahogándome. (Ancia 46)

O la imagen del beso de Dios que aparece en el salmo titulado "En el desierto":

Me besa Dios con su infinita boca,
con su boca de amor, que es toda fuego,
en la boca me besa y me la enciende
toda en anhelo. (Poesía completa 1: 121)

Y que encuentra su eco otra vez en Otero, en el poema "Un relámpago apenas":

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. (Ángel 24)

Otro recurso de la poesía unamuniana que marca el lenguaje tremendista de las primeras décadas de la postguerra es la somatización de la búsqueda angustiosa de Dios:

Y enardecido así me vuelvo a tierra,
me pongo con mis manos en el suelo
a escarbar las arenas abrasadas,
sangran los dedos,

saltan las uñas, zarpas de codicia,
baña el sudor mis castigados miembros,
en las venas la sangre se me yelda,
sed de agua siento; (Poesía completa 1: 121)

El segundo poemario de Unamuno, Rosario de sonetos líricos, va a suponer una influencia decisiva en la obra de los poetas de postguerra, y en especial en la de Blas de Otero, no sólo por el uso del soneto, sino también por los temas tratados en esta obra y el tono utilizado. Es evidente que la elección de dicha estrofa en Otero viene de Unamuno más que de las fuentes garcilasistas; y en última instancia, habría que remontarse al conceptismo de Quevedo, que es donde convergen ambos poetas. En cualquier caso, en este Rosario de sonetos líricos se encuentran muchos de los símbolos preferidos de Unamuno, como el del árbol, la esfinge (el enigma del destino humano), la luz, la mano de Dios, y que se repetirán en sus obras posteriores, con especial relevancia en El Cristo de Velázquez, dada la naturaleza simbólica de este poemario.

En lo que se refiere a los motivos temáticos, basta mencionar algunos de los títulos de estos sonetos para darse cuenta de las concomitancias con los poetas de postguerra: "La oración del ateo," "Incredulidad y fe," "La palabra," "Mi Dios hereje," "Sueño final," "Ateísmo" "Siéstrate,⁸" "Satán,⁹" "Al Dios de España," "En la mano de Dios," "Por qué

⁸ Este poema se halla en estrecha relación con el salmo "Libértate, Señor" de Poesías.

⁹ La figura de Satán aparece en algunos poemas de Unamuno, lo que le coloca como precedente del Aminadab de Alfonso

me has abandonado." Es imposible dar cuenta de la inmensa huella que Unamuno deja en la poesía religiosa-existencial, tema que merecería un estudio aparte; aquí tan sólo nos limitamos a marcar las pautas más relevantes.

2.3. La tregua espiritual de El Cristo de Velázquez

La angustia existencial proclamada en sus dos primeros poemarios se remansa en El Cristo de Velázquez, obra que hemos de considerar clave en la configuración del lenguaje bíblico que heredará la postguerra por reunir en sus 2450 endecasílabos libres, distribuidos en cuatro partes y 89 composiciones, los símbolos y mitos bíblicos más frecuentes en su poesía. La estructura simbólica de El Cristo de Velázquez nace de la contemplación de dicha pintura al hilo de la lectura de la Biblia. De ahí que el texto contenga en los márgenes las citas bíblicas que lo inspiraron, en un ininterrumpido diálogo entre el "yo-contemplativo" y la Palabra Sagrada.¹⁰ El verso se convierte en una exégesis poética de las Escrituras, gobernada por ese "yo-contemplativo" que va fijando su mirada en las diferentes partes del cuadro, transformando en símbolo, a través del poder creador de la palabra, lo que en un principio era material pictórico:

Tú, el Hombre, Idea viva. La Palabra
que se hizo carne, Tú; que la sustancia
del hombre es la palabra, y nuestro triunfo

Canales.

¹⁰ Tomamos aquí prestada esta expresión del estudio de Carlos Blanco Aguinaga, El Unamuno contemplativo.

hacer palabra nuestra carne, haciéndonos
ángeles del Señor [...]. (255)

En este fragmento queda formulada una de las claves
poetológicas de El Cristo de Velázquez y en general de toda
la poesía de Unamuno: si la Palabra de Dios se hizo carne,
como dice el Evangelio de San Juan:

La palabra se hizo hombre,
y acampó entre nosotros.
Contemplamos su gloria,
gloria como de Hijo único del Padre,
lleno de lealtad y fidelidad. (Juan 1.14)

a través de la redención del cuerpo de Cristo, la carne del
hombre se hace palabra. Ahí reside el triunfo del ser
humano, su inmortalidad; el poder creativo de la palabra nos
convertirá en los nuevos ángeles del Señor, transfiguración,
por cierto, que alcanzará su máxima expresión en el Ángel
fieramente humano de Blas de Otero y cuyo título supone un
desarrollo más desgarrado, desde la clave existencial vivida
en la postguerra, del concepto unamuniano.

Ahora bien, antes de entrar en materia, conviene
mencionar las cuatro premisas de las que parte García de la
Concha en su estudio preliminar a la edición de El Cristo de
Velázquez para llevar a cabo su lectura.¹¹ En primer lugar,
"nos hallamos ante un poema y no ante un discurso teológico"
(43), consideración necesaria puesto que la crítica ha
tendido a analizar el discurso ideológico del poema, dejando
a un lado el hecho de hallarnos, por encima de todo, ante una
creación artística. Más allá de cualquier dogmatismo

¹¹ Los poemas citados de El Cristo de Velázquez en este estudio
siguen la edición crítica de Víctor García de la Concha.

católico, el poema se centra en la humanidad del Cristo que muere en la cruz, como asimismo lo advierte Olegario González de Cardedal:

El texto de El Cristo de Velázquez puede ser leído y entendido en la mayoría de sus partes como una afirmación poética de la doctrina católica, pero en sí mismo no la exige y queda en una ambivalencia que permite una lectura del poema como expresión de la sublime humanidad del hombre, que da de sí al máximo, o como expresión de la humilde divinidad de Dios que da fe de sí al máximo compartiendo el destino de los mortales para superarlo en su raíz y vencer. El texto por sí mismo no rompe esa interna polivalencia [...]. Hay expresiones que son difícilmente integrables dentro de lo que exige el símbolo apostólico de la fe. (Cit. en García de la Concha 45)

Entendido así, El Cristo de Velázquez se inscribe en los parámetros de la poética rehumanizadora que culmina en la postguerra. La sola interpretación teológica desenfocaría el punto de atención de esta poesía, el ser humano. Y es precisamente esta lectura *humanizadora* la que distancia a estos poemas del dogmatismo católico que estará presente, sin embargo, en los poetas falangistas de los años cuarenta, distinción que permite contemplar desde otra ladera la poesía religiosa tratada en este estudio y cuyo discurso desmitificará esa fe de "carbonero"--como diría el mismo Unamuno--presente luego en el nacional catolicismo.

En segundo lugar, "el poema de Unamuno no trata de Cristo en sí" (García de la Concha 45); el punto de partida es el Cristo pintado por Velázquez, "ese Cristo que está siempre muriéndose, sin acabar nunca de morirse, para darnos vida!" (Cit. en García de la Concha 49), como así advierte el poeta en Del sentimiento trágico de la vida. Una vez más, no

es el Cristo de la teología, ni siquiera el de la Historia, sino el Cristo que proyecta la fe de los pueblos de España.

La tercera premisa nos conduce a la pregunta: "¿Quién habla en El Cristo de Velázquez?" (García de la Concha 46). Tanto Renart como Alonso Schökel en sus correspondientes estudios han distinguido entre "el autor" (Unamuno) y "el hablante poético," en palabras de Renart, y entre "el yo del poema y el yo del poeta," según Alonso Schökel.¹² Se vuelve a plantear aquí la presencia de esa segunda voz poética mencionada anteriormente al comentar los salmos, en donde la persona poética se disfrazaba de yo-orante; en El Cristo de Velázquez se trata de ese "yo-contemplativo" que describe el cuadro y cuyo narratario sería el Cristo contemplado. En algunas ocasiones ese "yo" se transforma en un "nosotros" que viene a expresar su identificación con el pueblo español:

¡llámame a Ti, tu amigo, como a Lázaro!
Llévanos Tú, el espejo, a que veamos
frente a frente a tu Sol y a conocerle
tal como El por su parte nos conoce; (268)

en donde esa primera persona del singular acaba fundiéndose con la del plural, de la misma manera que en la oración el yo termina hermanándose al "tú" y formando parte de un "nosotros." En este sentido, sería lícito afirmar que El Cristo de Velázquez también participa de ese yo-orante que veíamos en los salmos. Una objeción podría hacerse a este

¹²Luis Alonso Schökel, "Poesía bíblica de Unamuno" y Augusto Renart, El Cristo de Velázquez de Unamuno. Estructura, estilo, sentido.

respecto: ¿Dónde se halla la audiencia? Esta vez el público lo forman todos los observadores que contemplan dicha pintura, con lo cual, además del oído, se ejercita aquí, en teoría, otro sentido, el de la vista. Afirmación esta que conecta con la cuarta premisa mencionada por García de la Concha "¿en qué género poético se encuadra El Cristo de Velázquez?" (48). La respuesta parece ser la indefinición genérica, puesto que en el poema se combinan elementos visuales o de "recreación sensorial de lo contemplado" (48) así como elementos épicos y líricos.

La composición de esta obra viene acompañada además de una cierta misión profética nacional, que el mismo Unamuno insinúa, en su carta a Elvira Rizzo el 29 de enero de 1929, al describirse como "un hombre, ya no joven, a quien el dolor de su patria y del universo le empuja a la tarea de despertar a Dios en las conciencias de sus hermanos y hermanas de destino humano" (Cit. en García de la Concha 48). Se acoge Unamuno a la figura de Cristo como predicador, como profeta, y como hombre-sufriente en la Cruz para potenciar su propio mesianismo: "Como Cristo, él quiere ser maestro eficaz de moral, conmocionador de entrañas, suscitador de empeños que saquen el alma del sueño del vivir" (González de Cardedal 51). Pero Unamuno tiene claro que no es el Cristo de la Historia, ni siquiera el de la teología el que está presente en su poema, sino el Cristo español, implícito en el título del poemario, el que le conduce a formular la religiosidad de su pueblo. De ahí que estudiosos de El Cristo de Velázquez

como el ya mencionado González de Cardedal hagan hincapié en la fuerza de identificación nacional que posee la figura de Cristo:

Sobre ese fondo de honda preocupación civil surge El Cristo de Velázquez como gran creación poética y política, remitiendo a aquella hondura donde los pueblos se identifican a sí mismos desde la abertura a la trascendencia y desde una misión histórica recibida de aquélla. Sólo delante de Dios y delante de Cristo --piensa Unamuno-- recibirá el pueblo español capacidad para volver a ser un pueblo a la altura de Europa y del mundo. (63)

El poeta se convertirá así en el vate o guía espiritual de su tribu, en el mensajero o mediador entre Dios y el pueblo español, con el que termina identificándose

Es el mensajero de Dios para mediar descargas entre los hombres y para recoger con su palabra, como un pararrayos, las violencias que pesan en el aire de la conciencia colectiva, haciéndolas descargar sobre sí. La palabra poética crea mediación, comunicación y respiro entre los hombres. [...]

El poeta alcanza así una función mesiánica, que alcanza su punto cumbre cuando es precisamente el Mesías su tema creativo, porque en él pueden sentir y hablar fundidas la figura del redentor por antonomasia, la figura del pueblo sufriente y la figura del poeta que habla entre los dos. (González de Cardedal 63-64)

Esta función mesiánica tiene consecuencias directas en la poesía de León Felipe, como ya se ha indicado anteriormente, puesto que después de la guerra civil y su consiguiente exilio, el poeta encarna al nuevo Moisés que guía los pasos de su tribu en el desierto del destierro, aspecto que desarrollaremos en el próximo capítulo.

Bajo estos presupuestos se comprenden mejor las enigmáticas palabras que le escribió don Miguel a Teixeira de Pascoes el 28 de julio de 1913 y que manifiestan los propósitos que le impulsaron a componer dicha obra:

A mí me ha dado ahora por formular la fe de mi pueblo, su cristología realista, y ... lo estoy haciendo en verso. Es un poema que se titulará Ante el Cristo de Velázquez, y del que llevo más de setecientos endecasílabos. Quiero hacer una cosa cristiana, bíblica y... española. (Cit. en García de la Concha 17)

Ahora bien, ¿qué significaba para Unamuno escribir una cosa bíblica?

Como en ninguna otra obra castellana la palabra del poeta es la misma palabra bíblica, trenzada, ampliada, resonada y aplicada. Parece como si Unamuno se hubiera propuesto seguir el precepto de Hamann, a quien leyó. Éste escribía en sus *Meditaciones bíblicas* (N 1,243): 'La Sagrada Escritura debería ser nuestro diccionario y nuestro instrumental verbal, sobre los cuales se fundamentasen todos los conceptos y lenguajes del cristiano, en los cuales consistiesen y con los cuales compusiesen.' (González de Cardedal 26)

Y precisamente eso es lo que hace Unamuno, pues a través de la cita bíblica carga el lenguaje de un contenido simbólico que se halla en estrecha relación con el elemento pictórico. El símbolo le proporciona a Unamuno la estrategia idónea para expresar esa realidad doblemente abstracta que es la contemplación del cuadro y el tema de Cristo. El proceso de simbolización parte de lo material-referencial, es decir, de la percepción sensorial de lo representado en el cuadro para dar el salto hacia la abstracción.

De todos los símbolos que forman parte de El Cristo de Velázquez tal vea sea la pareja "luz-oscuridad" la que más importancia tenga en la obra, al ser el centro sobre el que gravitan el resto de los expresados simbólicos. Ese contraste entre la blancura exangüe del de Cristo y el fondo oscuro del cuadro, que viene a ser el manto que lo cubre, anula la aparente lucha de contrarios establecida en el

binomio luz-tinieblas, hecho que se comprueba en las imágenes subordinadas a estos dos planos:

Te envuelve Dios, tinieblas de que brota
la luz que nos rechazas; escondida
sin tu pecho, su espejo. Tú le sacas
a la noche cerrada el entresijo
de la Divinidad, su blanca sangre
luz derretida; porque Tú, el Hombre,
cuerpo tomaste donde la incorpórea
luz, que es tinieblas para el ojo humano
corporal, en amor se incorporase.
Tú hiciste a Dios, Señor, para nosotros.
Tú has mejido tu sangre, tuya y nuestra,
tributo humano, con la luz que surge
de la eterna infinita noche oscura
con el jugo divino. Y es herida
que abrió el fulgor rasgando las tinieblas
de Dios, tu Padre, el sol que ardiendo alumbra
por tu pecho, de hirviente amor llagado.
[.]
Tu humanidad devuelve a las tinieblas
de Dios la lumbre oculta en sus hondones
y es espejo de Dios. (104)

En estos versos se observa que tanto la oscuridad como la luz proceden de la Divinidad; del contraste del Padre (Tinieblas) con el Hijo (Luz) resulta la unidad, puesto que es la humanidad de Cristo la que trasciende la dialéctica de los opuestos. Y es así como consigue Unamuno superar la única y principal "contradicción" que tiranizaba su alma: el deseo de inmortalidad en el ser humano, la eternización de su conciencia individual:

III

Y el Señor para el cuerpo

Revelación del alma que es el cuerpo,
la fuente del dolor y de la vida,
inmortalizador cuerpo del Hombre,
carne que se hace idea ante los ojos,
cuerpo de Dios, el Evangelio eterno:
milagro es este del pincel mostrándonos
al Hombre que murió por redimirnos
de la muerte fatídica del hombre;

la Humanidad eterna ante los ojos
nos presenta. ¡Ojos también de carne,
de sangre y de dolor son, y de vida!
Este es el Dios a que se ve; es el Hombre;
este es el Dios a cuyo cuerpo prenden
nuestros ojos, las manos del espíritu. (92)

Cristo se convierte en el mediador que le permite al hombre acceder al misterio, puesto que refleja la luz de Dios en su cuerpo, de la misma manera que la luna refleja la luz del sol, protegiendo al hombre de las tinieblas que dicho deslumbramiento provocaría.¹³ Pero no se ha de pasar por alto que "Cristo es el Dios que se ve," por ello el hecho de que Unamuno parta de la contemplación del cuadro de Velázquez es aún más significativo, ya que ése es el Cristo que nos llega por la vista. Recordemos el salmo I transcrito páginas atrás y cómo en él el yo-orante clamaba con voz desgarrada las ansias de ver el rostro de Dios; ese grito ronco se ha calmado con la visión del Cristo pintado por Velázquez, al que se suma el discurso poético para crear una *obra total*.

Resulta imposible, sin embargo, dadas las características de este estudio, analizar todos los símbolos que aparecen en El Cristo de Velázquez; tan sólo vamos a tratar aquí los que, de alguna forma, se pueden rastrear después en los poetas de postguerra; como son, por ejemplo, el símbolo de la **luz**, el de la **sangre**, el del **árbol**, el de la **cruz**, si bien es cierto que ninguno de ellos se desarrolla independientemente, sino que acaban interrelacionándose mutuamente. De hecho, Unamuno se sirve de la técnica del

¹³ Dicha explicación la hallamos en el estudio de Roberto Paoli, Miguel de Unamuno. Poesía.

encadenamiento para poner en marcha este universo simbólico: la "luz" nace de la blancura del cuerpo de Cristo desangrado y se potencia al identificarse con la blancura de la hostia ("tu cuerpo de hombre con blancura de hostia" [100]), con la del cordero ("Cordero blanco del Señor, que quitas los pecados del mundo" [125]), con el espejo ("blanco tu cuerpo está como el espejo / del padre de la luz, del sol vivífico" [94]), y con la de la luna ("luna desnuda en la estrellada noche" [98]), entre otros ejemplos.

En lo que se refiere al símbolo de la cruz, Unamuno despliega toda una serie de asociaciones que concentran los principales valores simbólicos adquiridos en las diferentes tradiciones. La consulta del Diccionario de símbolos de Cirlot confirma el trabajo de orfebrería llevado a cabo por el poeta bilbaíno al engarzar cada uno de esos significados en símbolos subsidiarios que resaltan la multidimensionalidad del símbolo principal. Sobre la "cruz" escribe Cirlot:

en el complejo simbolismo de la cruz [...] entran dos factores esenciales: el de la cruz propiamente dicha y el de la crucifixión o 'estar sobre la cruz.' En primer lugar, la cruz se ofrece como una derivación dramática, como una **inversión del árbol de la vida paradisiaco**. Cual acontece con el árbol de la vida, la cruz es un 'eje del mundo.' Situada en el centro místico del cosmos, es **el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios**. Consecuentemente, la cruz establece la relación primaria entre los dos mundos (terrestre y celeste), pero también, a causa del neto travesaño que corta la línea vertical que corresponde a los citados significados (eje del mundo, símbolo del nivel), **es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra**; de ahí su transformación en **sentido agónico de lucha** y de instrumento de martirio. [...] En sentido ideal y simbólico, estar crucificado es vivir la esencia del

antagonismo base que constituye la existencia, su dolor agónico, su cruce de posibilidades y de imposibilidades, de construcción y destrucción. Según Evola, la cruz simboliza la integración de la septuplicidad del espacio y del tiempo, como forma que retiene y a la vez destruye el libre movimiento; por esto, la cruz es la antítesis de la serpiente o dragón Ouroboros, que expresa el dinamismo primordial anárquico anterior al cosmos (orden). Por ello hay una relación estrecha entre la cruz y la espada, puesto que ambas se esgrimen contra el monstruo primordial. (154-56, énfasis añadido)

En el poema XXXVI de la Primera Parte, titulado "Serpiente," se presenta la cruz como inversión del árbol de la vida, y se rememora el momento de la caída del hombre en el Jardín de Edén. El yo-poemático no centra su atención en los protagonistas, sino que vuelve su mirada hacia la serpiente, enroscada al árbol de la ciencia y portadora de las desgracias del hombre:

[...] La serpiente
primitiva, el dragón que resistiendo
servir a Dios rastrero se enroscara
al árbol de la ciencia, a nuestros padres
tentó, trayendo perdición al mundo.
Y Tú, blanco Dragón de nuestra cura,
del **Árbol de la Muerte** suspendido
todo el veneno del dolor recoges.
[.]
¡Con tu destal la muerte leñadora
nuestro árbol de la ciencia descuajando,
talló tu cruz, como quien talla un potro,
y en ella fue a morir estrangulada
entre tus brazos, rígidos de amor! (157-58, énfasis
añadido)

Sin embargo, inmediatamente se confronta a esta serpiente con la serpiente blanca que simboliza el cuerpo de Cristo enroscado al árbol de la muerte, la cruz, y que en última instancia va a convertirse en el árbol de la vida para el hombre. El epíteto "blanco" tiene el poder de alterar las significaciones atribuidas habitualmente a los símbolos del

dragón y de la serpiente como fuerzas de destrucción. Pero, ¿cómo consigue el yo del poema darle la vuelta a estos símbolos de manera tan drástica? Lo hace acogiéndose a la única significación positiva de la serpiente que aparece en la Biblia; se trata del relato de Nm 21.8-9, en donde Yahveh, enfurecido por las quejas de su pueblo, les castiga con una plaga de serpientes venenosas; escarmentados, le piden a Moisés que convenza al Señor para que les perdone y aparte de ellos las serpientes. Yahveh le responde a Moisés lo siguiente: "-Haz una serpiente venenosa y colócala en un estandarte: los mordidos de serpientes quedarán sanos al mirarla." Cristo se identifica así con la serpiente de acero que sana el dolor del hombre; su agonía en la cruz supera la lucha de fuerzas opuestas que escinden la existencia humana, es decir, trasciende esa insistente batalla entre la temporalidad terrena y el ansia de inmortalidad, como expresan estos versos del poema "Cuatro clavos": "hijos del arte humano, te enclavijan / **al árbol de tu muerte y vida nuestra**" (223, énfasis añadido). La cruz va a representar también el árbol del que penden nuestras almas como hojas secas y que el "cierzo del abismo" arranca de las ramas. En su trayectoria, las almas se deslizan por el pecho de Cristo hasta caer a sus pies, en donde un río de sangre divina las arrastra finalmente al mar de la vida eterna:

Forman las almas el follaje prieto
del árbol de la cruz, por él unidas
en hermandad de amor, y se estremecen
en corro a la cabeza coronada
por la melena, negra cual la noche,
del blanco Nazareno; y cuando, al cabo,

el cierzo del abismo las arranca
de la copa del árbol misterioso,
van al caer rodando por el pecho
blanco del Cristo, y a su pie se pierden
en el río de sangre que las lleva
de la vida eternal al mar sin fondo. (150)

En el fragmento transcrito aparece la cruz como eje del mundo, como "centro místico del cosmos." En otro poema, "Escala," se presenta el símbolo de la cruz como escalera por la que el hombre alcanza la gracia de Dios:

La escala de Jacob, cuando dormido
en Harán--una piedra cabecera--,
soñó, donde subían y bajaban
los ángeles, era tu cruz; sobre ella
voz de tu Dios nos dice: '¡Soy contigo!
¡Te guardaré y te llevaré a tu patria!'
Que es tu cruz gradería de la gloria
y es la firme palanca con que el hombre,
si tiene fe, traslada el universo
de las montañas todas, y es el punto
de apoyo el corazón, si diamantino
del amor en el horno cristaliza. (156)

estos versos asocian la cruz con la escalera de Jacob por la cual llega el hombre a conocer a Dios. Una vez más, se comprueba la conexión que establece Unamuno entre el Antiguo y el Nuevo Testamento a través de la versatilidad de los símbolos utilizados.

En estrecha relación con el símbolo "cruz-árbol" aparece la zarza. El cuerpo de Cristo es la rosa de cinco pétalos que pende del "zarzal-cruz":

Como la rosa del zarzal bravío
--y zarzal es tu cruz, lecho de espinas--,
blanco y con cinco pétalos tu cuerpo;
como la rosa del zarzal que ardía
sobre el monte de Dios sin consumirse, (119)

Se podría decir que cada símbolo establece un hilo de continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento; en este

caso la zarza ardiente de Moisés en el Sinaí proyecta su luz hacia la cruz de Cristo. De hecho, tenemos aquí insinuada la cruz como símbolo del fuego a través de la mediación del zarzal en llamas.

En el poema "Balanza" la cruz va a expresar esa "conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra," como señalaba Cirlot:

Tu Padre, con sus manos tenebrosas
bajo las tuyas, que la sangre alumbra,
tiene a tu cruz la inmensidad cubriendo
como balanza de pesar estrellas.
Da libertad tu diestra ya enclavada,
y a la igualdad nos citas con la mano
del corazón, que te igualó a nosotros
--siendo las dos un mismo travesaño--;
y entre ambos brazos de la cruz al cielo,
como retoño, de tu pecho sube
de la fraternidad la fuerte viga,
de tu lecho de muerte cabecera
y sostén de la gloria. (191)

El travesaño horizontal sostiene las manos de Cristo portadoras de los dones ofrecidos al hombre: libertad e igualdad; este travesaño simboliza lo humano, lo terrestre. El madero vertical simboliza, en cambio, lo divino, el ámbito celestial. La cruz cobija así esa conjunción armónica de contrarios por medio del sufrimiento humanizador del Mesías.

Finalmente, el símbolo de la espada asume la identificación del cuerpo de Cristo con la cruz. Se vuelve al episodio inicial de Gn 3.23-24 para establecer dicha conexión

y eres espada que arde, brasa pura,
cual aquella querúbica que veda
el camino del árbol de la vida
del paraíso. Y eres blanca llama

de la hoguera, crisol de nuestras almas,
que liquida el dolor y lo trasmuda
en río que va al sol, que es mar de fuego.
Blanca llama, relámpago que es sangre
de las tinieblas, [...]. (145)

Lo interesante del fragmento citado es la asociación establecida a partir de los versículos del Génesis con la espada llameante: "Eché al hombre, y a oriente del parque de Edén colocó a los querubines y la espada llameante que oscilaba, para cerrar el camino del árbol de la vida." No sólo se identifica el cuerpo de Cristo con la espada por su forma sino que, a partir de la comparación con la espada incandescente de los querubines, pasa a ser esa "blanca llama," lo cual nos remite otra vez al símbolo de la luz. Como se puede observar por medio de estos ejemplos, se crea un círculo simbólico completamente cerrado cuyo centro es siempre el cuerpo de Cristo.

De la misma manera, la sangre derramada, que simboliza la redención del hombre a través del sacrificio de Jesucristo, vuelve a remitir a la luz: "Tú le sacas a la noche cerrada el entresijo / de la Divinidad, su blanca sangre / luz derretida" (103). La sangre de Cristo se mezcla, en el ritual de la muerte en la cruz, con la sangre del hombre y, en última instancia, "con la luz que surge / de la eterna infinita noche oscura" (103), como se comprueba en el poema transcrito más arriba. Pero es el poema titulado precisamente "Sangre" en donde este símbolo alcanza su máximo desarrollo:

Blanco Cristo que diste por nosotros
toda tu sangre, Cristo desangrado

que el jugo de tus venas todo diste
 por nuestra rancia sangre emponzoñada;
 lago en seco, esclarece tus blancuras
 ese río de sangre que a tus plantas
 riega el valle de lágrimas. La sangre
 que esparciste en perdón es la que enciende,
 donde su planta fue, tu eterna lumbre;
 la sangre que nos diste es la que deja,
 pan candeal, tu cuerpo blanco. Sangre;
 roja tu sangre como luz cernida
 por panes--pétalos--del oro dulce,
 nunca soñada flor de los redaños
 de la tierra en un tiempo incandescente
 ¡Sangre! ¡Sangre; Por Ti, Cristo, es la sangre
 vino en que ante la sed fiera del alma
 se estruja el universo. Los racimos
 de estrellas temblorosas que colgando
 de la celeste bóveda--la parra
 que del eterno sol a nuestra tierra
 guarda que no la escalde--esos racimos
 de estrellas, ¿qué destilan sino sangre?
 ¿Qué es su luz sino sangre que se enciende
 con el amor? La sangre en la vida
 de la carne se guarda, nos redime;
 ni da fruto el amor sin sangre. Blanco
 quedaste al agotarla a fondo, entera;
 [.]
 Toda sangre
 se hizo la luna. Tú, Hijo del hombre,
 fuiste de nuestra sangre, y por nosotros
 vertiste toda y con el mar cubriste
 de tu sangre a los hombres. Tú, cordero
 de la sangre de amor siempre sin merma,
 restañaste con esa sangre roja
 la mancha del pecado--la conciencia
 del mal obrar, que hace remordimiento--
 y nos dejas marchar quitos del peso
 que al corazón nuestra cabeza abrumba. (109-111)

Queda claro en los versos transcritos que la sangre vertida
 por Cristo es la fuente de la que bebe el ser humano para
 calmar su sed de eternidad, mientras que la sangre del hombre
 corre emponzoñada por sus venas y es un líquido venenoso que
 no genera más que muerte. Unamuno recurre en este poema a la
 cita de Lv 17.11 "la vida de la carne es la sangre," cuya
 mención incorpora al margen del texto, para potenciar su
 valor como sede de la vida. Es además la sangre de Cristo la

que ilumina el camino que debe seguir el hombre para hallar el perdón y la que instauro la nueva alianza entre Dios y su pueblo. En la postguerra se volverá constantemente al motivo de la sangre, pero esta vez, y tras el ingente sacrificio humano vivido en la dos guerras, la española y la europea, es la sangre del hombre la que corre en un río de angustia que asfixia hasta el exterminio, como se constata en los poemas de Otero "Crecida" y la "2ª Palinodia: la sangre" de Dámaso Alonso. Por su parte, y desde el exilio territorial, León Felipe se apropia de este mismo símbolo como mecanismo de purificación espiritual a través del cual habrá de redimirse y renovarse la Humanidad entera. En este sentido, el símbolo de la sangre puede analizarse desde el concepto de reversibilidad con el que hemos definido el lenguaje bíblico de la postguerra y que trataremos en detalle en el capítulo cuarto.

La importancia del símbolo de la sangre pone en funcionamiento el mecanismo de los mitos en El Cristo de Velázquez, al llevarse a cabo en ciertos poemas una singular *mezcla de líquidos*: la sangre de Cristo se confunde con el sudor de Adán, y así se produce la identificación de ambas figuras. Es más, la sangre de Cristo redime el sudor de Adán:

[...] Ángel del dolor. Y tú pedías
que te apartara el cáliz de la pena.
Mas no, mi Adán, que con sudor de sangre
regando nuestra tierra, has de ganarnos
el pan de nuestra vida. (209)

Estos versos culminan el proceso que había comenzado en el poema "Melena," en donde se fusionaban el sudor de Cristo con el de Adán:

[...] Y por ellos, garba
de luto, resbalaron por el huerto
de olivar los densos goterones
del sudor de la angustia del espíritu,
y cayendo a la tierra dolorida
mezcláronse al sudor con que en castigo
Adán moajara el pan de su trabajo. (206)

Pero la sangre de Cristo no sólo redime a Adán, sino también a Eva, como expresan los poemas "Verija" y "Vientre." En este último, el vientre de la Virgen María cobija el cuerpo redentor de Cristo y esta sangre "del rescate" limpia la culpa de Eva:

Los nueve oscuros meses que en el vientre
de tu madre viviste de tinieblas,
recibías la sangre del rescate,
la sangre humana que pagó la culpa,
del seno de mujer, la carne de Eva. (242)

La eterna salvación de Eva queda aún más clara en el ya mencionado poema "Verija," en donde ésta se transforma en "Eva de la gracia" y Cristo recibe, así, el nombre de "Adán de gracia":

De la Eva de la gracia, madre virgen,
en las entrañas Tú, Adán de gracia,
carne de padre pecador tomando
virgen la diste de la cruz al lecho. (243)

No cabe duda de que estos versos se encuentran en estrecha relación con los de Carmen Conde en Mujer sin Edén, en donde el llanto de María por el sacrificio de su hijo se iguala al dolor de Eva por la muerte de Abel; aunque en el texto de Conde ni la sangre de Cristo ni la pureza de María lleguen jamás a redimir la culpa de Eva. Más adelante estudiaremos

las consecuencias que este paralelismo trae consigo en la poesía del exilio interior escrita por mujeres.

Sin embargo, este proceso de identificaciones no culmina aquí, sino que, a través de la figura de Adán, Cristo se hermana con el hombre:

';Mi espíritu en tus manos encomiendo!,'
le dijiste a tu Padre, ante quien tiemblan
las aguas, y tembló la tierra toda
de parto en agonía. Y era el alma
de larga espera, la de Adán, Encélado
que al sentir en sus huesos de tu sangre
calarle el riego, sacudió la capa
del barro maternal que le cubriera.
Por su boca enfusóle Dios el alma,
y le entregaste tu postrer aliento
por tu boca, Jesús, eterna fuente
que canta en la espesura de la selva. (174)

García de la Concha aclara el significado de estos versos en su edición crítica:

El pasaje se entiende a partir de 'Encélado,' temible gigante mitológico, hijo del Titán y de la Tierra, a quien Júpiter sepultó bajo el volcán Etna y que, según la creencia popular, producía los terremotos de Sicilia. Nuevo Encélado, Adán, cuando en su larga espera de resurrección siente en sus huesos el riego de la sangre de la vida, de Cristo, sacude la capa de tierra que lo cubre como sepulcro y hace temblar la tierra toda. El apoyo bíblico del fragmento está en Mateo 27,51 y sig.: 'tembló la tierra, rompiéndose la piedras y muchos cuerpos de justos que habían muerto, resucitaron.' (174)

Y al resucitar el primer hombre y limpiarse el primer pecado, toda la Humanidad queda redimida.

No obstante, el símbolo de la sangre no agota sus valores significativos aquí sino que conduce a otro de los mitos más productivos en la obra de Unamuno, el de Caín:

Cordero blanco del Señor, que quitas
los pecados del mundo y que restañas
la sangre de Caín con la que corre
de tu hendido costado, es mansedumbre
divina la blancura de tu cuerpo,

resignación la luz del foco ardiente
de tu fiel corazón: [...]. (125)

En el pasaje citado, Cristo detiene la sangre de Caín, consecuencia del asesinato fratricida, con la misma sangre que brota de su costado. Manfred Lurker destaca en su Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia, al mencionar el texto de Gn 4.10, que "la sangre es pura fuerza vital, puede gritar al cielo." El texto bíblico no puede ser más explícito a este respecto:

El Señor le replicó:
-¿Qué has hecho? La sangre de tu hermano me está gritando desde la tierra. Por eso te maldice esa tierra, que ha abierto sus fauces para recibir de tus manos la sangre de tu hermano. Aunque cultives la tierra, no te pagará con su fecundidad. Andarás errante y perdido por el mundo.

Este fragmento constituye precisamente una de las claves interpretativas fundamentales de la postguerra, a la que volveremos en el capítulo cuarto: la sangre derramada del hermano le grita a Dios desde la tierra en señal de los crímenes cometidos y maldice a Caín, maldice al hombre. Es el callejón sin salida de la sangre, del que el fratricida no podrá huir jamás.

En el poema "Salud" se amplifican aún más las posibilidades que este mito trae consigo hasta llegar a la identificación de Cristo con Abel, ambos víctimas de la *muerte humana*, símbolos de la sangre derramada por el justo: "nuevo pastor Abel, mas tus hermanos / te segaron el hilo de la vida; / no natural tu muerte, sino humana" (253). Años más tarde, Dámaso Alonso incluirá en Hijos de la ira un poema titulado "El último Caín," heredero directo de estos versos

unamunianos. Este Caín ha asesinado a todos sus hermanos y anda errante por el mundo, sin rumbo, sin tener un lugar adonde ir, en absoluta soledad:

Húndete, pues, con tu torva historia de crímenes,
precipítate contra los vengadores fantasmas,
desvanécete, fantasma entre los fantasmas,
gélida sobre entre las sombras,
tú, maldición de Dios,
postrer Caín,
el hombre. (102)

2.4. El tema cainita¹⁴

El tema cainita se convierte así en uno de los motivos favoritos de Miguel de Unamuno, que desarrolló con intensidad en el ensayo, la novela, el teatro y la poesía.¹⁵ Lo será también para Antonio Machado y, a partir de aquí, su huella inextinguible se rastrea en la poesía de postguerra. Este tema ha sido, de hecho, tratado extensamente en el estudio de Mercedes Acillona "El tema cainita en la poesía contemporánea," en donde se observa cómo el mito de Caín se convierte en la expresión más acabada del problema de España en el siglo XX, al mismo tiempo que su versatilidad y capacidad plurisimbólica lo hacen adaptable a las diferentes sensibilidades poéticas.¹⁶ El relato de Génesis 4 conmovió

¹⁴ Para el tratamiento y desarrollo de esta sección hemos seguido el artículo de Mercedes Acillona, "El tema cainita en la poesía contemporánea."

¹⁵ El tema cainita en la obra de Unamuno ha sido objeto de varios estudios. Destacamos aquí el de Carlos Clavería: "Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno" incluido en Temas de Unamuno.

¹⁶ Desde los poemas existencialistas de Dámaso Alonso y Carmen Conde a los surrealistas de Juan Eduardo-Cirlot--tal es el caso del "Poema de Abel" incluido en Canto de la vida muerta.

profundamente a los poetas españoles, que hallaron en la figura de Caín el modelo existencial más adecuado para canalizar toda una problemática. Caín es el artífice del primer crimen sobre la tierra, resultado de la envidia que le profesaba a su hermano Abel, el preferido de Yahveh. Hay en Caín rebeldía, ira, soberbia. Su crimen es la culminación de una pregunta: ¿Por qué el cariño de Dios se inclina hacia Abel siendo Caín el primogénito, el que por derecho debería recibir tales atenciones? ¿Por qué las ofrendas de Caín no satisfacen de la misma manera a Yahveh? El Génesis no da cuenta del por qué de esta preferencia. Sin embargo, Caín no saldrá indemne de su falta: la maldición de Dios recaerá sobre él, sufrirá el destierro, su destino será el de vagar sin rumbo, arrastrando el peso de su culpa y de su estigma: "Y el Señor marcó a Caín, para que no lo matara quien lo encontrara" (Gn 4.15). Caín no es sólo el precedente del primer asesinato, sino que la sangre de su hermano es precedente de la sangre derramada por el justo:

Al asesinar Caín a su hermano Abel, se convierte en precedente bíblico. Su sangre resulta también precedente de la sangre derramada por el justo. Job v.16,18 y Hebreos 12,24 aportan dos nuevas ideas: el justo, por serlo, padecerá persecución por el impío y la sangre del justo redimirá la tierra. (Acillona, "El tema cainita" 146)

Todos estos elementos colaboran para hacer de la figura de Caín un mito tremendamente atractivo y poseedor de unas potencialidades literarias inagotables. Ya desde el prerromanticismo podemos rastrear su huella en las obras de Gesshner, Metastasio o Kolpostock (Acillona, "El tema

cainita" 146), pero su culminación tendrá lugar en pleno Romanticismo y gracias a la pluma de dos de sus grandes vates, Lord Byron y Victor Hugo. El Caín de Byron, se aleja de la fidelidad al texto bíblico para perfilar la figura de todo un héroe romántico que encarna la rebelión contra el orden establecido, incluso el motivo de la envidia queda en un segundo plano:

Lord Byron, al rechazar la versión bíblica de la envidia como motivo del primer crimen de la historia, está guiado por su deseo de exaltar románticamente en Caín al primer rebelde contra el dogmatismo y el orden injusto de la Creación. (Marbán 37)

Este Caín representa al "hombre espiritualmente enfermo" (Acillona, "El mito cainita" 147), que sufre el desengaño provocado por la abierta confrontación con ese orden establecido. Las consecuencias de la versión byroniana del mito se traspasarán al siglo XX:

El ser culpable y castigado a la existencia, protesta viva ante la divinidad, encuentra en el modelo byroniano una definitiva expresión del hombre hostigado por el misterio de la vida. El paradigmático personaje dramático romántico de Byron es la base para la comprensión del tema cainita en el siglo siguiente. Asume todas las cualidades heroicas que el personaje bíblico guardaba virtualmente y lo convierte así no sólo en el asesino sino en el hombre universal contagiado de muerte, mal y culpa. Caín no es ya el asesino estigmatizado, ahora cualquier hombre es Caín. (Acillona, "El mito cainita" 146)

Afirmación esta última que nos remite una vez más a los versos arriba mencionados de Dámaso Alonso así como a los del Poema del soldado de Angelina Gatell. No cabe duda que el legado de este Caín de Byron va a ser decisivo en el siglo XX, como también será decisiva, aunque en menor medida, la imagen ofrecida por Victor Hugo en La conscience--incluido en

La legende des siècles (1857)--, en donde Caín es el fugitivo, el hombre errante que huye de Dios para escapar de su culpa y su consiguiente castigo.

Y es aquí cuando le llega el turno a Miguel de Unamuno y a Antonio Machado, en ambos el tema cainita será motivo de inspiración literaria y asunto de reflexión, como demuestra el intercambio epistolar que mantuvieron. En ambos se vuelve a una lectura más fiel al relato bíblico en donde ese talante universal que veíamos en Byron cede su lugar para enfocarse en la particular circunstancia histórica de España, en la denuncia de ese odio ancestral que respiran sus pueblos:

Y así el Caín bíblico recupera en la poesía de la generación del 98 su sentido primitivo, el crimen por envidia. Caín no se revuelve contra Dios, se revuelve contra el hombre. Y el tema se aleja de la injusticia cósmica para insertarse en la injusticia humana, en la ética del problema nacional. (Acillona, "El tema cainita" 148)

Parece ser que el interés por el tema surgió antes en Antonio Machado en sus Campos de Castilla que en Unamuno, si bien es cierto que dicho mito se convertirá en una constante "vital," en casi una obsesión para este último.

En 1910 publicaba por primera vez Antonio Machado unos versos dedicados a la tétrica figura del homicida:

Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
--no fue por estos campos el bíblico jardín--:
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín. (Poesías completas 154)

Estos versos, que pertenecen al poema titulado "Por tierras de España" y que será incluido posteriormente en Campos de Castilla, desarrollan una de las imágenes más fructíferas en

lo que se refiere a la materialización poética de Caín, la de su sombra; el mismo Unamuno tuvo oportunidad de comentar su importancia en el ensayo "Junto a la cerca del paraíso" (4-IX-1916):

Y veis también cruzar la sombra de Caín, como la vio cruzar por tierras del alto Duero Antonio Machado, el poeta de estas soledades jugosas de misterioso genesíaco. Y cruza la sombra de Abel, el pastor que manda al cielo el humo de la ofrenda. Al cielo que apedrea los pastos y alguna vez mata con su pedrisco las ovejas. (García Blanco 258)

Unamuno extiende esta imagen a la figura de Abel, con lo que quedan sugeridas las dos estirpes que cruzan los campos de Castilla, la cainita de los labriegos, y la abelita de los pastores. Estos mismos versos de Machado llegaron a inspirar varias composiciones poéticas de su Cancionero, especialmente la n. 1023:

Por la cañada va la cabaña,
sigue el cordel,
buscando sombra ;sombra en España!
sombra de Abel... (Poesía completa 3: 487)

En lo que se refiere al poema de Machado "Por tierras de España," la figura de Caín materializa la envidia nacional, y proporciona el perfil ético del hombre español (Acillona, "El tema cainita" 148) que aparece trazado con un agudo realismo:

Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza
guarda su presa y llora la que el vecino alcanza;
ni para su infortunio ni goza su riqueza;
le hieren y acongojan fortuna y malandanza. (Poesías completas 54)

Este retrato impresionó con hondura a don Miguel que en carta a José María Palacio escribe:

Ese *hombre-tipo* con los ojos siempre turbios de envidia

2
1
2
3
4

5
6
7
8
9
10
11

12
13
14
15
16
17
18

o de tristeza, a quien hieren y acongojan fortuna y malandanza, tiene sus virtudes, las recias virtudes cainitas. Y no me cabe duda de que si Caín no mata a Abel éste habría matado a aquél, pero poco a poco, a alfilerazos. (García Blanco 224-225)

En este fragmento Unamuno llega a superar el maniqueísmo inicial que el tema encierra, al asumir la culpabilidad de Abel en el fratricidio. Esta idea la desarrolló aún más en la reseña a Campos de Castilla publicada en La Nación el 4 de septiembre de 1912:

Mas yo abrigo la triste creencia [...] de que si Caín no mata a Abel habría muerto a manos de éste. No es, pues, tan puro juego aquello que suele preguntarse para confundir al preguntado: '¿quién mató a Caín?' esperando que responda: ¡Abel! La experiencia enseña que los abelitas, los que conducen sus rebaños, no son menos envidiosos que los que labran la tierra. Es la tierra, la tierra dura, la que hace envidioso al hombre que no sabe dominarla en espíritu. (García Blanco 286-87)

El tema cainita en Antonio Machado adquiere una dimensión más trágica en el poema "La tierra de Alvargonzález," publicado en 1912 en el Mundial Magazine y que constituye una de las piezas clave a la hora de configurar esa línea de objetivismo desplegada en su Campos de Castilla. La sangre de Caín corre en las venas del labriego castellano:

Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega
y en el hogar campesino
armó la envidia pelea. (Poesías completas 185-86)

Lo que se presenta como turbia amenaza en estos poemas es esa mezquina crueldad, ese rencor hacia el hermano, hacia el vecino gobernados por la envidia que encarna el gran problema de España y que alimenta esta preocupación tan típicamente noventayochista. Pero lo que Machado ya veía en las tempranas fechas de 1910, y en 1912 al publicar "La tierra de

Alvargonzález" llegará a transformarse en una terrible realidad durante la guerra civil, entonces la sangre de Caín se extiende por la tierra española y la maldice.

Las reflexiones de Antonio Machado sobre el tema cainita no terminan aquí sino que se expanden ampliamente en una carta que éste escribió a Unamuno con motivo de la lectura de su Abel Sánchez, la novela que aborda, como ninguna otra obra, el tema de la envidia. La carta, escrita en Baeza y con fecha del 16 de enero de 1918, es la más extensa que don Antonio le escribiera a su maestro; transcribiremos aquí tan sólo algunos fragmentos:

Recibí su Abel Sánchez, su agrio y terrible Caín, más fuerte a mis ojos que el de Byron, porque está sacado de las entrañas de nuestra raza, que son las nuestras, y habla nuestra lengua materna. [...]

Caín, hijo del pecado de Adán, desterrónó el páramo virgen; por él se convirtió el paraíso en tierra de labranza. La segunda vuelta de arado la dio Jesús, el sembrador. Aprendamos, no obstante a respetar a Caín, porque sin él Jesús no hubiera tenido tierra que sembrar. [...] Su Abel Sánchez es libro precristiano que V.--el hombre del Cristo en el pecho--tenía que escribir para invitarnos a expulsar de nuestras almas al hombre precristiano, al gorila genesíaco que todos llevamos dentro.

Su Caín de V. es, ciertamente, la envidia: el odio a nuestro prójimo por amor de nosotros mismos. [...]

Yo no veo en este libro fundamental sino la gran lucha del hombre para crear el sentimiento de la fraternidad, que culmina en Jesús. [...]

Porque el cainismo perdura a pesar de Cristo; pasa del individuo a la familia, a la casta, a la clase, y hoy lo vemos extendido a las naciones, en ese sentimiento tan fuerte y tan vil que se llama patriotismo. [...]

Vengamos al Cristo. Si la envidia es el odio al prójimo por amor de nosotros mismos, ¿qué será la fraternidad? [...] Me parece más bien la fraternidad el amor al prójimo por amor al padre común. [...] Yo no tengo derecho a convertir a mi prójimo en un espejo para verme y adorarme a mí mismo; este narcisismo es anticristiano; [...] Con el inmenso amor que sientes por ti mismo--creo yo leer en Jesús--, ama a tu hermano, que

es igual a ti, pero que no eres tú; reconocerás en él a un hermano; pero lo que hay de común entre vosotros es la sangre de Dios mismo, vuestro padre.

[...] Siempre me pareció que la filosofía moderna, habiendo instituido en dogma la necesidad de separar la razón de la fe, olvida demasiado la profunda significación del cristianismo. [...] Pero entonces, ¿a qué vino Cristo al mundo? El nos reveló valores universales que no son de naturaleza lógica; los nuevos caminos de corazón a corazón, por donde se marcha tan seguro como de un entendimiento a otro, y la verdadera realidad de las ideas, su contenido cordial, su vitalidad. (García Blanco 253-58)

Termina Machado su extraordinaria carta con la exclamación "Guerra a Caín y viva el Cristo." En este texto quedan manifiestos los principios poetológicos fundamentales de don Antonio, y en cierto modo, también los de Unamuno. Para ambos poetas, las dos fuentes primordiales de las que bebieron a la hora de tratar el tema fueron el Caín de Lord Byron y el texto bíblico, que intentan arraigar en la realidad española, "en las entrañas de nuestra raza." De hecho, la lectura del Antiguo Testamento les coloca en la veta de lo humano, pues es éste "el libro humano por excelencia." Las consecuencias de esta afirmación resultan ilimitadas si tenemos en cuenta el uso del lenguaje bíblico en la postguerra y el contexto de rehumanización en el que esta poesía se inscribe. Por otro lado, el vínculo de unión establecido entre Caín y Cristo que presenta aquí Machado, al ser Caín el que previamente labra la tierra para que luego Cristo siembre en ella, nos remonta a los versos de El Cristo de Velázquez "restañas / la sangre de Caín con la que corre / de tu hendido constado." Tanto en los poemas de Campos de Castilla como en el Abel Sánchez de Unamuno, se da escape a

esa "gorila genesiaco" u hombre precristiano, y que en otro lugar Machado denomina "lo elemental humano," al referirse a los romances que componen "La tierra de Alvargonzález":

Mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al libro I de Moisés, llamado Génesis.
(Poesías completas 79)

Pero lo más destacado de la reseña al Abel Sánchez es cómo llega a incardinar Machado la envidia de Caín con la idea de la "otredad" tan presente en sus Nuevas Canciones, especialmente en la parte titulada "Proverbios y Cantares." La envidia, el odio a nuestro prójimo, nace de un exceso de amor a nosotros mismos, a ese yo que gobierna nuestra alma: "No es el yo fundamental / eso que busca el poeta / sino el tú esencial" (Poesías completas 295). Se trata así de amar al hermano reconociendo su propia identidad, pero siempre a partir de ese amor común al padre: "ama a tu hermano, que es igual a ti, pero que no eres tú" (García Blanco 256). De esta manera, Machado expresa en esta carta lo que por aquellas fechas andaba poniendo en verso. Esa misma idea de que el hermano no es un espejo en el que se refleja nuestro propio narcisismo se expresa en los siguientes cantares:

IV

Mas busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo. (289)

VI

Ese tu Narciso
ya no se ve en el espejo
porque es el espejo mismo. (290)

Todo esta teoría del otro la resume Machado de forma definitiva en los versos que transcribimos a continuación:

XLII

Enseña el Cristo: a tu prójimo
amarás como a ti mismo,
mas nunca olvides que es otro. (296)

Y es el amor al otro lo que le lleva al poeta a probar la existencia de Dios. El amor fraternal inicia el camino que conduce a la Divinidad y culmina su búsqueda. Por ello, también a Machado, como ya mencionábamos para Unamuno, las grandes verdades se le revelaron por vía cordial. El cometido de la filosofía moderna de separar razón y fe resulta completamente valdío, puesto que anula la propia misión cristiana: la revelación de los valores universales por vía cordial, "de corazón a corazón."

A juzgar por lo que llevamos expuesto, se diría que el tema cainita fue tal vez una de las grandes afinidades de pensamiento que compartieron Unamuno y Machado, que los coloca, sin lugar a dudas, en la categoría de precedentes absolutos de este lenguaje bíblico cuya huella venimos rastreando a lo largo de este estudio. Sin embargo, don Miguel aún le dará más vueltas al asunto en su obra. Anteriormente hemos estudiado el alcance del tema en El Cristo de Velázquez, como parte del entramado simbólico que sustenta este gran poema, pero dicho motivo había sido tratado previamente en ensayos que se remontan a la temprana fecha de 1891, aunque no de forma tan directa como se tocará a partir de 1902 en La flecha. En lo que se refiere a su

poesía, el primer poema que registra el tema se publicó el 31 de mayo de 1910 como poema suelto; se trata de la composición "Y dijo Pérez," en ella se identifican el beso de Judas¹⁷ con el de Caín como símbolo de la traición vivida por el hombre ante la inminencia de la muerte:

Este es el beso, al fin, de despedida,
la vida que se va;
es el beso de Judas,
¡de Judas, de la raza de Caín!
¡Al fin, al fin, triste tributo,
limosna vil, fruto de invierno
que en el eterno hielo reposará conmigo,
[.]
¡Oh sudor de Caín, sal de la tierra!
envidia, alma del mundo, ¡ahora me besas!
Esas tus alabanzas de última hora
¿qué son sino venganzas?
Desdénname, desdénname, no quiero
prisionero de ti, de tus abrazos,
en tus brazos morir, Caín cobarde,
tu infamia bendiciendo... (Poesía completa 4: 108)

"Civilitas," fechado el 19 de octubre, y que pertenece a su obra Rosario de sonetos líricos, vuelve a abordar el tema.

Esta composición, según Mercedes Acillona,

sostiene el mismo tratamiento cainita como reflexión ética universal. La envidia, de imagen conceptista, es nuevo tema de desengaño ante una realidad que no es ya ley de vida, sino ley civil. Caín empieza a enraizarse así en la vida social de España antes en la poesía que en la prosa de Unamuno. ("El tema cainita" 150)

Lo destacable de este soneto es esa dimensión civil que adquiere la envidia como pilar fundamental sobre el que descansa nuestra sociedad:

Fue su hijo Caín el que erigiera
primero la ciudad en que sustento
buscan los lazos, pues la envidia era,

¹⁷ El Cancionero vuelve a desarrollar esa misma identificación Caín-Judás en el poema n. 1090.

es y será el más firme cimiento
de la hermandad civil, y ley primera;
¡del crimen fundador el testamento! (Poesía completa 1:
305)

El Caín esbozado en estos versos sienta las bases de los cáines posteriores de la postguerra que tendremos ocasión de comentar en los próximos capítulos. No obstante, a medida que pasan los años y que las propias circunstancias vitales de Unamuno confrontan la problemática nacional, el mito de Caín se agudiza al insertar otros motivos anejos, como es, en este caso el del destierro. A partir de esa vivencia personal, el tema cainita canaliza el punzante dolor de España que adquiere una relevancia extraordinaria en los poemarios De Fuerteventura a París, El Romancero del destierro y el Cancionero, escritos durante su exilio forzoso bajo la dictadura de Primo de Rivera. El tratamiento del mito llevado a cabo en estas tres obras experimenta una sensible evolución hacia el elemento trágico, puesto que de la dimensión metafísica que veíamos en El Cristo de Velázquez, incluso del planteamiento ético que manifestaba el soneto "Civilitas," se pasa ahora al desgarró de una España que comienza a encarar la inminencia de una guerra civil, de una auténtica lucha fratricida (Acillona, "El tema cainita" 151). La experiencia del destierro le sitúa al escritor cara a cara con la tragedia del mito.

En la primera obra de esta tríada, el soneto LXXXV presenta explícitamente a Caín como símbolo de España:

Ay, mas si duermes, soñarás, ¡me aterra!,
la historia de tu España, pesadilla
secular, ¿será Gredos la rodilla

de Caín sobre Abel tendido en tierra?
No soñarás la noble, civil guerra,
sino de baderizos la guerrilla. (Poesía completa 2: 334)

No es ya Caín un motivo sobre el que escribir y reflexionar; ahora se vive, habita en el alma española y se alza cada vez más firme su inminente presencia. El destierro revela como nunca hasta ese momento su rostro destructor. Y es a partir de aquí, especialmente en los sonetos LXXXVIII y LXXXIX, cuando comienza a cristalizarse un lenguaje cuyo remanente será punto de partida, tal vez continuación, para la poesía de postguerra. Ahora bien, si Unamuno vislumbra y vive las causas de este conflicto, los poetas de los años cuarenta y cincuenta sufrirán en carne y hueso sus consecuencias. La primera estrofa del soneto LXXXIX ejemplifica con bastante elocuencia el nuevo cariz que adopta el mito:

¡Ay triste España de Caín, la roja
de sangre hermana y por la bilis gualda,
muerdes por que no comes, y en la espalda
llevas carga de siglos de congoja! (Poesía completa 2:
337)

A medida que la circunstancia personal empeora, a medida que el dolor de España crece en el corazón del poeta, el mito de Caín se sumerge poco a poco, casi de manera inevitable, en el terreno de lo político. En el poema "Adiós España" de Romancero del destierro, el yo-poético contempla el sacrificio de su patria a manos de sus verdugos, que tienen las manos manchadas con la sangre inocente de Abel:

¡Adiós, mi Dios, el de mi España
adiós mi España, la de mi Dios,
se me ha arrancado de viva entraña
la fe que os hizo cuna a los dos!
[.]

Veo en las manos de tus verdugos,
mi pobre España, sangre de Abel,
y mis hermanos bajo los yugos
oigo me dicen: ¡adiós, Miguel! (Poesía completa 2: 376-
77)

Aquí hemos transcrito tan sólo dos estrofas, pero la lectura del poema completo permite escuchar las quejas contra la Dictadura de Primo de Rivera, motivo permanente de discordia para Unamuno. Se comprueba así cómo, desde la dimensión metafísica que el mito adquiriría en El Cristo de Velázquez, Unamuno se apropia del tema hasta hacerlo descender a la coyuntura política:

El tema de España vivido desde el destierro cobra una protesta airada que antes no tenía. El dolor de España se hace amor a España [...]. Las referencias a la Dictadura conducen el tema nacional al terreno circunstancial y político. (Acillona, "El tema cainita" 152)

El Cancionero prolonga dicha temática con doce poemas que siguen la línea trazada en De Fuerteventura a París y en Romancero del destierro. El tema de las dos Españas, la de Caín y la de Abel, queda así visto para sentencia: su confrontación material tendrá lugar en la guerra civil del 36, en donde ambas sangres se aúnan en la muerte, y en la que los rostros de la víctima y el verdugo se confunden finalmente. No obstante, a Unamuno no se le remansan los ánimos en su Cancionero, a pesar de ser ésta su última empresa poética, y todavía le oiremos gritar con fuerza, como hacia en sus salmos iniciales, para proclamar su misión profética más acuciante, la de salvar a su pueblo:

Señor, perdona a tu pueblo
su culpa, perdónanos!
ten piedad de nuestro crimen

horrendo, libértanos.

La vieja costra de España
límpianos de lepra, Dios;
míranos rodando en polvo,
se hace fango, míranos.

El hambre nos ha comido,
hambre de Ti, de tu amor;
pobre Caín, que por celos
cae; Señor, perdónanos!

(17 de febrero, 1929)

(Poesía completa 3: 381)

CAPÍTULO 3

LA VISIÓN PROFÉTICA DE LEÓN FELIPE: DEL ÉXODO A LA TIERRA PROMETIDA

3.1. Principios poetológicos

León Felipe se halla temporal y espiritualmente ligado a la obra de Miguel de Unamuno y Antonio Machado en múltiples facetas, como tendremos ocasión de observar en este capítulo.¹ Su andadura poética se remonta a la conferencia y lectura de sus versos que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid en 1919; acontecimiento de singular importancia para la experiencia rehumanizadora, al haber sido considerado como uno de los

¹ Véase Manuel Alvar, Estudios y ensayos de literatura contemporánea. (343 y ss.)

La figura de León Felipe ha presentado graves problemas a la crítica literaria a la hora de integrarlo en una de las tradicionales categorías generacionales. García de la Concha en León Felipe: itinerario poético, resume las principales posturas adoptadas al respecto (14, 15).

Gustav Siebenmann en Los estilos poéticos en España desde 1900 y Margarita Murillo en León Felipe, sentido religioso de su poesía, se inclinan por considerarlo como una "generación unipersonal"; al igual que Max Aub en Poesía española contemporánea, que lo clasifica de "generación aparte."

Para Juan Felipe Villar Dégano en "Áreas temáticas en la obra de León Felipe," es un "poeta de encrucijada" (31) y Leopoldo de Luis en Aproximaciones a la vida y obra de León Felipe lo ubica cronológicamente en el Novecentismo (17), pero encuentra ciertas diferencias en cuanto al rechazo, por parte de León Felipe, del "clasicismo y el intelectualismo" que caracterizan dicha tendencia; asimismo el "cosmopolitismo" de su obra también lo diferencia profundamente de este grupo. Lo mismo sucede con la llamada generación del 98: comparte ciertas afinidades, como la temática cainita, y el uso de los mitos de don Quijote y Cristo, pero se distancia a su vez de esta generación en el "compromiso permanente" que adquiere con la realidad humana y social (20).

precedentes, en la preguerra, de la poesía social de la postguerra española (Carnero 283).² Indiscutiblemente León Felipe se inscribe en la línea de poesía profética capitaneada por Unamuno y Machado: "Todos son profetas: laico el soriano; luterano, el salmantino; el otro, a lo hebreo" (Aub, Poesía 44). En el caso de León Felipe, el profetismo llega a establecerse como principio globalizador bajo el que se inscriben el resto de los aspectos bíblicos: el salmo, las dramatizaciones poéticas de mitos como Job y Jonás, la presencia del Eclesiastés,³ el inventario de símbolos y la utilización del versículo que culminan la configuración del lenguaje bíblico en su poesía.

No cabe duda de que, entre los poetas seleccionados en este estudio, es León Felipe, junto con Unamuno y Carmen Conde, uno de los autores que más acusan la presencia de la Biblia. La lectura tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento será crucial en una parte de su producción poética, especialmente la que arranca de El payaso de las bofetadas y el pescador de caña, y se consuma en Ganarás la Luz, que ha recibido el nombre de poesía mítica, respecto a

² Consúltense Guillermo Carnero, "Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil," Las armas abisinias.

³ La presencia del Eclesiastés se cifra principalmente en obras posteriores a Ganarás la Luz, como El ciervo (1958) y ¡Oh, este viejo y roto violín! (1965). En este sentido, Antonio Machado se convierte en su antecedente directo. Respecto a este último, véase el artículo de Yvonne David-Peyre, "El Eclesiastés en la obra poética de Antonio Machado."

la etapa anterior que se consideraba como un "período de poesía de combate y propaganda" (Ascunce 48). De hecho, tal vez sea León Felipe el poeta español contemporáneo que más abiertamente haya declarado su fascinación por los Libros Sagrados:

Me gustaría remojar la palabra divina, amasarla de nuevo, ablandarla con el vaho de mi aliento, humedecer con mi saliva y con mi sangre el polvo seco de los Libros Sagrados y volver a hacer marchar los versículos quietos y paralíticos con el ritmo de mi corazón. Me gusta desmoronar esas costras que han ido poniendo en los poemas bíblicos la rutina milenaria y la exégesis ortodoxa de los púlpitos, para que las esencias divinas y eternas se muevan otra vez con libertad. Después de todo, digo otra vez que estoy en mi casa. El poeta, al volver a la Biblia, no hace más que regresar a su antigua palabra, porque ¿qué es la Biblia más que una Gran Antología Poética hecha por el Viento y donde todo poeta legítimo se encuentra? Comentar aquí, para este poeta, no es más que recordar, refrescar, ablandar, vivificar, poner de pie otra vez el verso suyo antiguo que momificaron los escribas. Cristo vino a defender los derechos de la Poesía contra la intrusión de los escribas, en ese pleito terrible que dura todavía, como el de los sofistas contra la Verdad. (Ganarás la Luz 120)

No sólo se perfila aquí la Biblia como fuente de inspiración u hogar poético al que regresar, como el hijo pródigo, tras el largo viaje y la larga ausencia, sino que en ella se produce el reencuentro del poeta con su palabra primigenia. Hay además otro aspecto en este fragmento citado que establece un parentesco muy estrecho entre León Felipe y Unamuno; se trata de su propósito de huir del dogmatismo, de la liturgia vacía que la Iglesia y sus escribas han instaurado tras siglos de repetición momificadora, de exégesis ortodoxa, asfixiando la libertad de los versículos. En la Biblia se encuentran las grandes verdades limpias, sin

haber sido manchadas por las demagogias de los canónigos:
"todas las demagogias han manchado de baba las grandes
verdades del mundo [...]" (Español del éxodo y el llanto 15).
Por ello, frente al cerrado dogmatismo de la Institución
Católica, León Felipe se arriesga a hacer circular los
versículos milenarios libremente, a merced del Viento. Es
éste un aspecto que tendremos oportunidad de comprobar en la
genuina lectura que el poeta hace de la Biblia.

Si bien es cierto que su uso del lenguaje bíblico se
concentra en obras como El payaso de las bofetadas y el
pescador de caña (1938), Español del éxodo y el llanto
(1939), El gran responsable (1940) y culmina en Ganarás la
Luz (1943), que incluye precisamente fragmentos de dichos
poemarios, esto no quiere decir sin embargo que se limite
estrictamente a ellos; ya en Versos y oraciones del caminante
(1920) hallamos algunos atisbos importantes, como el
nacimiento de su vocación profética en el "Prologuillo X," o
el perfil renovador y casi revolucionario de la figura de
Cristo como poeta-profeta en el poema XXIX (Libro II). Todo
ello no hace sino apoyar la necesidad de León Felipe por
acudir a la Biblia desde sus comienzos poéticos, lo que le
lleva a Víctor García de la Concha a preguntarse:

¿Por qué recurre León Felipe, desde el comienzo mismo de
su quehacer poético, a la Biblia? [...] Habían sido las
estampas del Viejo Testamento las primeras imágenes que
se habían grabado hasta hacerse familiares, en su mente
de niño; y más tarde había alcanzado a comprender la
necesidad que el mundo tiene de esa raza maldita que son
los profetas. Pero cabe aducir otras razones más
inmediatas: por lo pronto, el precedente inmediato de
don Miguel de Unamuno, al que tan afín se manifestaba,
quien, en 1906, había escrito sus *Salmos* y que desde

1913 venía trabajando y adelantando fragmentos de El Cristo de Velázquez. (León Felipe 19)

Como hemos tenido ocasión de ver en el capítulo precedente, la huella de Unamuno en León Felipe se cifra en diferentes aspectos, tal es el caso de la búsqueda constante de un interlocutor, el desdoblamiento del yo en múltiples voces para romper el silencio de Dios, o, lo que es más importante, el uso simbólico, casi emblemático, que hace del salmo, partiendo de las características esenciales de dicho género.

A partir de Versos y oraciones del caminante, el lenguaje bíblico va arraigándose cada vez con más fuerza en la poesía de León Felipe, con especial intensidad en la etapa mítica, desde luego, pero asimismo presente en el resto de su producción posterior. Obras como El ciervo y ¡Oh este viejo y roto violín!, en donde la influencia del Eclesiastés es determinante, o incluso su última entrega publicada póstumamente, Puesto ya el pie en el estribo, en la que, cercano a la muerte, retoma el tema del profetismo, dejan constancia del empleo ininterrumpido de este lenguaje, que se convierte en una de las señas de identidad de su poesía.⁴

⁴ En Puesto ya el pie en el estribo y otros poemas, León Felipe dedica su "Discurso Poemático" al pueblo de Israel con motivo de la entrega, nominal y simbólica, de un bosque. Es ahí donde vuelve, por última vez, a proclamar la necesidad que los pueblos tienen de mantener viva la voz de los profetas:

Los profetas eran hombres libres. Los únicos hombres libres que ha habido en el mundo... Y no hablaron nunca de 'libertad.' La tenían ya desde su nacimiento como un patrimonio inalienable: Vivían en la montaña, dormían en las cuevas abandonadas de las fieras, se vestían con pieles sin curtir, se alimentaban con yerbas y raíces. No tenían nada, no pedían, no querían nada. Nada... Las 'cosas' no les importaban.

Conviene, sin embargo, antes de abordar propiamente el tema del profetismo en Ganarás la Luz, tratar algunos de los principios metapoéticos fundamentales que posibilitan la consolidación posterior de dicha temática. Ya en Versos y oraciones del caminante descubre León Felipe "la dimensión colectiva del quehacer poético-profético" (García de la Concha, León Felipe 26); el poema es además una entidad abierta que el lector tiene la potestad de alterar a su gusto. "Enmienda" presenta precisamente esta idea apoyándose en los famosos versos de Juan Ruiz: "Qualquier omne que lo oya si bien trobar sopiere / puede más añadir e enmendar lo que quisiere" (Libro de Buen Amor 1269). Ganarás la Luz recibe directamente esta idea como piedra angular de su estructura y la amplía aún más:

Los poemas impresos siguen siendo borradores sin corregir ni terminar y abiertos a cualquier luminosa colaboración. Aun muerto el poeta que los inició, puede otro después venir a seguirlos, a modificarlos, a completarlos, a unificarlos y fundirlos en el Gran Poema Universal. (255)

Ni las buscaban tampoco. No buscaban ni subsidios, ni becas ni prebendas. No tenían biblioteca. Algunos no sabían leer--ningún título: ni filaterías ni diplomas--. Les instruía y les movía el viento, les empujaba el viento. Hablaban un lenguaje directo. No era el suyo ni cortesano ni elegante... era el lenguaje de los pastores, de los labriegos, de los menestrales... El lenguaje de los oficios. Sin embargo alguna vez usaban la metáfora y la parábola. Las gentes entonces solían comentar ¿qué habrá querido decir? Pero no eran sibilinos ni criptográficos. Su estilo era cálido, afilado y duro de pedernal; desde luego... no era adulatorio. Su voz era grave y no se quebraba ante el tirano. Es posible que fueran la voz de Dios, pero eran también la voz de la tierra. [...]
Cuando se acaban los profetas se acaba Israel, se acaba Israel como nación y la historia pierde la voz sagrada de la tierra... (84-85)

Pero, por encima de estas premisas, el primer poemario de León Felipe sorprende al lector de la época con dos principios de gran resonancia poetológica en su producción futura: el primero lo constituye "la elección de un lenguaje de comunicación inmediata" (García de la Concha, León Felipe 27) que se simboliza en una cruz de madera simple, evitando todo tipo de ornatos y preciosismos formales (Poema XII, Libro II);⁵ el segundo principio consiste en el simultáneo

⁵ El poema en cuestión dice así:

XII

Más sencilla...más sencilla.
Sin barroquismo,
sin añadidos ni ornamentos.
Que se vean desnudos
los maderos,
desnudos
y decididamente rectos.

*'Los brazos en abrazo hacia la tierra,
el ástil disparándose a los cielos.'*

Que no haya un solo adorno
que distraiga este gesto...
este equilibrio humano
de los dos mandamientos.

Más sencilla... más sencilla...

haz una cruz sencilla, carpintero. (165-166)

Ahora compárese este poema de Versos y oraciones del Caminante con el fragmento de Puesto ya el pie en el estribo:

Hazme una cruz sencilla, carpintero,
sencilla,
sin añadidos ni ornamentos,
que se vean desnudos
los maderos,
desnudos
y decididamente rectos.

Los brazos, en abrazo hacia la tierra,
el ástil disparándose a los cielos,
que no haya un solo adorno
que distraiga este gesto,
este equilibrio humano
de los dos mandamientos...
Sencilla...
hazme una cruz sencilla, carpintero.

nacimiento de la vocación profética y de caminante,
íntimamente unidas y que tanto marcarán la trayectoria
personal y literaria de León Felipe. Estos dos postulados
desembocan en los siguientes versos incluidos en el Libro II
(1929) de esta misma obra:

Voy con las riendas tensas
y refrenando el vuelo,
porque no es lo que importa llegar solo ni pronto
sino llegar con todos y a tiempo. (73)

que bien podrían pasar como precedente apto de la poética
social de la postguerra española.

A partir de aquí, el yo-profético comienza a templar su
voz colectiva, polifónica, que intenta dar cabida a todos,
como se observa en el poema "Un perro negro duerme sobre la
luz" de Drop a Star (1935):

¡Aaah!... ¡Ooooooh!... Es mi voz
Es mi voz y tu voz. Nuestra voz,
nuestra voz aquí dentro,
nuestra voz aquí abajo,
nuestra voz que retumba
contra el cóncavo barro de este cántaro hueco,
nuestra voz negra que golpea vencida
en la panza oscura del mundo,
en el vientre ceniciento de todos los horizontes
[apagados,
y los hombros de mi canción no pueden levantar. (196)⁶

Un ástil disparándose a los cielos...
(amar a Dios sobre todas las cosas)
los brazos, en abrazo hacia la tierra
(amar al prójimo como a ti mismo)
La cruz está contenida ya en el Decálogo.
Y con los dos mandamientos (no son más que dos)
con los mandamientos *cruzados* se hace la cruz... (98-99)
éste era precisamente el lema de su Poesía y de su
Religión, que le acompañó desde el comienzo de su andadura
literaria hasta el final de sus días.

⁶ Iris M. Zavala en La posmodernidad y Mijail Bajtin propone
la aplicación de los conceptos bajtinianos a la poesía
española contemporánea como nuevo camino de investigación.
En este sentido, bien se podría utilizar el de *polifonía* a la

Empiezan ya a tocarse en este poema los grandes temas que deambularán luego en su obra, como el de la injusticia humana que el poeta-profeta intenta destruir con su voz afilada en grito: "Desgarraré mi voz porque alguien no ha oído bien. / Encenderé la estopa sorda de mi grito, / reventaré mi voz, esta voz (la mía, la tuya)" (204).

Los planteamientos de rehumanización se instauran ya de manera abierta en Drop a Star, en donde el yo-poético declara que "mis poemas y todos los poemas del mundo / --¡oh, Poesía pura!-- / tendrán una verruga violácea en la frente" (19).⁷ En este mismo libro toparemos con algunas de las principales formulaciones que dan cuerpo a Ganarás la Luz. Ya en la presentación que abre la obra, se introduce una de las más felices y fecundas afirmaciones de León Felipe:

La poesía no es más que un sistema luminoso de señales. Hogueras que encendemos aquí abajo, entre tinieblas encontradas, para que alguien nos vea, para que no nos olviden. ¡Aquí estamos, Señor! (193)⁸

Como eje de esta imagen pone el poeta en funcionamiento dos de las que van ser sus coordenadas simbólicas preferidas, la

obra de León Felipe:

El 'yo' es polifónico por definición, y se comunica en una amalgama de 'voces' que provienen de contextos sociales y orígenes diversos. Somos 'nosotros,' nunca el 'yo' individual autónomo. (58)

⁷ Víctor García de la Concha coloca a Drop a Star en la órbita del "surrealismo" (León Felipe: itinerario poético, 33-58). Sus comentarios echan más leña a la eterna polémica sostenida entre la crítica acerca de si hubo o no un auténtico surrealismo en España.

⁸ El fragmento citado pertenece a un texto que, según la edición que manejemos de Drop a Star, suele omitirse. Véase la nota explicatoria al respecto que adjunta Paulino Ayuso en su edición (Alhambra, 1979).

de la luz y la de las tinieblas, "dos núcleos semánticos básicos, correlativos de los de *aspiración hacia la altura y fuerza de gravedad* que nos reclama hacia la realidad básica" (García de la Concha, León Felipe 37). Las tinieblas o la sombra van a representar en multitud de ocasiones el mundo de dolor e injusticia en el que se halla inmerso el hombre; el símbolo de la luz, en cambio, supone la última esperanza para llegar a conocer y transformar esa realidad. También en la elección de estas dos coordenadas coinciden Unamuno y León Felipe. Recordemos que en El Cristo de Velázquez la pareja "luz-oscuridad" se erigía en el centro sobre el que gravitaban el resto de los expresados simbólicos del poema.

Las páginas que preceden a Drop a Star contienen además otro de los presupuestos orgánicos de Ganarás la Luz: absolutamente todo lo que hay en el mundo es material válido, combustible apropiado para encender el fuego de la poesía, que no es sino un sistema luminoso de señales regido por "la fórmula de Prometeo":

Y todo lo que hay en el mundo es mío y valedero para entrar en un poema, para alimentar una fogata; *todo*, hasta *lo literario*, como arda y se queme.

Y no vale menos un proverbio rodado que una imagen virginal, un versículo de la Revelación que el último *slang* de las alcantarillas. Todo buen combustible es material poético excelente. [...]

Lo importante es esta fuerza que lo conmueve todo por igual--lo que viene en el viento y lo que está en mis entrañas--, este fuego que lo enciende, que lo funde, que lo organiza todo en una arquitectura luminosa, en un guiño flamígero, bajo las estrellas impasibles.

Y que no diga ya nadie: Esta fórmula es vieja y vernácula, y aquella otra es nueva y extranjera, porque no ha habido nunca más que una sola fórmula para componer un poema: la fórmula de Prometeo. (193-94)

Este fragmento, incluido prácticamente intacto en la composición "Fórmula de Prometeo" de Ganarás la Luz, revela una de las claves primordiales para entender el proceso creativo de su poesía: el cauce del verso integra en su propia corriente las aguas de otros afluentes adyacentes y arrastra así todo lo que cae a su paso; de esta manera los versículos de la Biblia o los de Whitman, los personajes de Shakespeare o los de Cervantes entran a formar parte del poema. En el caso de los textos y personajes tomados de la Biblia, León Felipe lleva a cabo una recontextualización que le permite comprender e interpretar con mayor lucidez el presente en el que se halla inmerso. Incluso se podría afirmar que, para el poeta, la Biblia es la Historia de la Humanidad y, al desempolvar los versículos milenarios, alcanza la oportunidad de reescribirla otra vez bajo esa nueva perspectiva. En León Felipe hay que contar siempre con el hecho de que la cita, el texto bíblico y sus personajes, se funden simultáneamente con la autocita. El poeta intercala entre este *maremágnum* de intertextos sus propios versos colocados bajo diferente luz, esta vez la que mana de su circunstancia vital-histórica, para reescribir, asimismo, su historia individual, incorporando progresivamente en su obras versos anteriores. Ganarás la Luz, que es la obra que nos ocupa, integra fragmentos de La Insignia, El payaso de las bofetadas y el pescador de caña, Español del éxodo y el llanto y de El gran responsable. Igualmente, textos de Ganarás la Luz formarán parte de posteriores poemarios. A

través de este "sincretismo" poético y el empleo del mito, la experiencia, el sufrimiento individual, se eleva a la categoría de lo universal; la coexistencia del verso del pasado, el del presente y el del futuro, perpetúa esa vivencia personal que llega a convertirse en experiencia universal gracias a la interpretación transcendentalizadora del mito. Por eso, no deja de ser una falacia querer romper la obra de León Felipe en fragmentos y dividirla en títulos, pues los versos de este viejo caminante viajan, sin interrupción, del pasado al futuro y sólo existe en realidad un presente, que es el tiempo del lector. Dichos títulos vendrían a ser los altos en el camino que este romero hace para descansar, las diferentes entregas de una gran obra en proceso, pero lo único que importa es el camino en sí, según se comprueba en el fragmento transcrito a continuación de Ganarás la Luz:

En este libro hay versos míos antiguos y palabras recientes y dichas en otro lugar, moviéndose, transformándose, corriendo ahora como los ríos a la mar en busca de otra estructura, de otro sitio y de otra rima de más amplitud y más sentido. Todos mis poemas anteriores, mis oraciones y blasfemias, Drop a Star, La Insignia, El Hacha, El Español de Éxodo y del Llanto, y todos los que vienen después...Llamadme publicano, El Ciervo,⁹ etc. deben desembocar aquí naturalmente y organizarse solos en una forma sencilla, en una línea casi procesional, en una sucesión de aventuras a la que tan aficionado fue siempre uno de los lados, el más simple, el más cervantino, del espíritu español. [...] Se escribe dentro de un plan que el poeta ignora al comenzar y que conoce sólo el Viento. **Y ahora veo que**

⁹ Como advierte Paulino Ayuso en nota, esta frase no pertenece a la primera edición de Ganarás la Luz, sino que es producto de las reelaboraciones llevadas a cabo por el poeta en ediciones posteriores.

yo no he escrito más que un solo poema, uno solo. En él todo lo anterior y todo lo venidero tienen su sitio.

[...] Me incluyo y me reitero. A veces coloco un mismo verso y un poema completo en tres sitios distintos, pero en cada momento tiene una intención diferente. Por lo demás, soy pobre, vivo del ritornelo y me repito como la noria y como el mundo. La llama, la Luz es la que cambia. Iluminar es repetir. Me gusta poner el mismo verso bajo distintas luces, bajo la luz del mediodía y de la estrella. En la mañana no suena la canción como en la noche. Y el mismo salmo va diferente leído en el coro que cantado sobre el camino abierto del Éxodo. (255-56, énfasis añadido)

Todas estas reflexiones sobre el quehacer poético proporcionan el contexto en el que se desenvuelve su uso tan personal del lenguaje bíblico, que necesita además de esta dimensión colectiva del yo-poético y de la presencia inmanente de un público para transmitir su mensaje con efectividad.

3.2. En busca del "Hombre Heroico"

En lo que se refiere a la propuesta profética de León Felipe, ésta ha sido ampliamente estudiada por José Ángel Ascunce en su mencionada monografía La poesía profética de León Felipe así como en los respectivos trabajos de Manuel Durán, "León Felipe: La poesía como profecía" y William Little "Los motivos de Dios y la profecía en la poesía de León Felipe."¹⁰

¹⁰ Del estudio de Manuel Durán se destaca el profetismo como característica que explicaría la reencarnación de León Felipe en distintos personajes:

El profeta habla, pero su voz nos llega de muy lejos. Para León Felipe es el viento el que habla a través de su voz. Y ello explica que León Felipe asuma distintas personalidades en sus poemas. Personalidades muy diversas y quizá contradictorias. (165)

La naturaleza profética de su poesía le emparenta, de hecho, con el poeta visionario romántico--"que se desdobra, que se hace poroso frente a otros seres y otras voces" (165).

Indirectamente, la tesis de Kathleen E. Willis The Prophet's Vision in El Cristo de Velázquez aborda la misma temática, aunque referida estrictamente a la obra de Unamuno. No obstante, dadas las concomitancias literarias e históricas entre ambos autores, algunos de los criterios seguidos por Willis en su disertación resultan igualmente válidos en el caso de León Felipe. De esta manera, se podría establecer un paralelismo en el modo en el que ambos poetas reaccionan a la crisis espiritual y política de España que les tocó vivir, al aceptar su papel de profetas sin reservas. Unamuno se enfrenta a la guerra y a la subsiguiente pérdida de las colonias en el 98, mientras que León Felipe encara el exilio como resultado de la guerra civil de 1936, conflicto que no es sino la consecuencia del deterioro nacional que se venía arrastrando durante décadas, y que el mismo Unamuno anunciaba asimismo en sus poemas del destierro.¹¹ El Cristo de

El estudio de William Little hace hincapié en los temas que giran alrededor de la cosmovisión profética que impregna su obra. El mesianismo de su poesía se materializa en la doble misión de "predicar la necesidad del arrepentimiento y de ser el medio de ganar la salvación, o sea de elevarse a la luz (198). Advierte que "la poesía bíblica es simultáneamente la fuente y la meta de la poética leonfelipiana" (187), es decir, no sólo es fuente de inspiración sino que su objetivo final supone llegar al mensaje de perfeccionamiento que contienen los Libros Sagrados.

¹¹ Para un mayor desarrollo del paralelismo entre el exilio judaico y el español, consúltese el estudio de Paul Ilie, Literature and Inner Exile, en particular el Capítulo 3, "Judaic Exile as a Model for Spain." En el caso de León Felipe

He constructs a lyrical edifice whose arches span the twin griefs of emigration and residential sundering:
'The central girder that suddenly collapsed / had rested upon a psalm. / The psalm held up the cupola... / But

Velázquez nace, como ya hemos visto, con un objetivo claro, ser "un canto cívico" y no en vano el poeta lo tiene en más alta estima que cualquier empresa política:

que aprecio en más que toda la labor que hubiera hecho en el Senado, y, desde luego, en más que todo lo que aquel ministro y otros de su laya puedan hacer. Y lo aprecio en más hasta como obra civil y de educación cívica. (Cit. en Willis 3)

Cristo se erige así en el modelo a seguir, en el Hombre Nuevo, cuya imitación ejemplar conducirá a la regeneración individual y, en última instancia, a la reforma social que permita el renacer de una España Nueva:

Unamuno, who repeatedly referred to himself as a national prophet, was familiar with the principle of prefiguration present in the Prophets and he incorporated the literary pattern into El Cristo de Velázquez. Isaiah and Ezekiel interpreted the forced exile of the Hebrews to Babylonia as a repetition of the original Exodus from Egypt led by Moses. Based on the outcome of the first Exodus, which was arrival in the Promised Land of Canaan, the 6th Century prophets Isaiah, Jeremiah and Ezekiel foresaw the return of their people from exile to establish a New Jerusalem. Unamuno applies the same Exile-Restoration pattern to the condition of Spanish society in El Cristo de Velázquez, which moves the depiction of subjugated Old Testament man to the Christian ideal of renewal and the vision of a renewed ideal society of the future. (Willis 7)

Paralelamente en Ganarás la Luz se conectan profetismo, éxodo y búsqueda de una tierra de promisión o Nueva Jerusalén, por lo que resulta lícito aplicar aquí el mismo modelo de Exilio y Restauración que Willis despliega en su análisis de El

the psalm stills stands. / It left the temples, as we did the tribe.' León Felipe reenacts the destruction of the Temple and the awaited Redemption by adapting Judaic episodes like that of Samson tearing down the house, Jonas in flight, and prophecies of return to the Promised Land. These allusions to the Old Testament poeticize archetypal perceptions that are intuited by meditative exiles of all nations. (31)

Cristo de Velázquez. Ahora bien, en Unamuno el mensaje profético de reforma espiritual se propaga individualmente, dado que su interpretación de la colectividad no anula al sujeto individual. León Felipe en cambio parte de la reconstrucción de esa identidad fragmentada en la que caben todos los hombres, apoyada en una idea de fraternidad universal que se fortalece a medida que avanza su obra. Ambos poetas confrontan esa lucha entre fuerzas progresivas y tradicionalistas, ambos comparten un problema de identidad nacional intensamente vivido en donde se percibe a España como la Israel del Antiguo Testamento. Lo que Willis advierte en el caso de Unamuno sería igualmente válido para León Felipe:

Unamuno saw a close resemblance between the Spain of his lifetime and Old Testament Israel. Like the Prophets, Unamuno lived in a period of political and social crises in which the question of national identity was at stake. During Moses' time, the crisis conditions consisted of bondage to Egypt, while for Jeremiah, Isaiah, Ezekiel and others, the upheaval revolved around the forces exile to Persia. [...] Like the Prophets, Unamuno focused on the moral state of his society as the symptom of national decay and proclaimed the need for a renewal of man's soul. With the visionary faith of the Old Testament Prophets, Unamuno foresees a new world in which the perfected man, the poet's ideal, will live in peace and love. (36-37)

Ante esta situación de decadencia y caos nacional, se impone, para ambos poetas, la inmediata necesidad de interpretar la realidad histórica en términos de mitología bíblica, como así lo hicieron los profetas del Antiguo Testamento: Isaías y Ezequiel se apoyaron en la experiencia de Moisés para alentar a su pueblo en la propia aventura exílica y dar significado a su circunstancia. Miguel de Unamuno y León Felipe asumen así

su labor de profetas, no tanto en una misión de advertencia hacia el futuro, sino, más bien, en adquirir una plena conciencia del presente, en denunciar la enfermedad moral que acosa a su pueblo y para cuya solución proponen la regeneración espiritual de su tribu formulada en el concepto de "Hombres Nuevos." Para ambos poetas existen dos categorías fundamentales de seres humanos. En el caso de Unamuno, la distinción se establece a partir de la confrontación del hombre del Antiguo Testamento con el del Nuevo: "Hay que enterrar a Adán, al troglodita, en la conciencia, para que resucite el hombre nuevo, el vivo" (Cit. en Willis 22). A don Miguel le obsesionaba ver a España anclada en el mundo del Antiguo Testamento, sin conseguir la autorrealización final que suponía la revolucionaria llegada de Cristo en el Nuevo Testamento:

¿Es, en efecto, que hemos llegado los españoles al Nuevo Testamento? ¿No será que nos hemos quedado en el antiguo? ¿Hemos llegado, de verdad, hasta Jesús? (Cit. en Willis 5)

La misma preocupación había alertado a Antonio Machado que, al leer su Abel Sánchez, como tuvimos ocasión de analizar en el capítulo precedente, le escribía en carta a Unamuno:

Su Abel Sánchez es libro precristiano que V.--el hombre del Cristo en el pecho--tenía que escribir para invitarnos a expulsar de nuestras almas al hombre precristiano, al gorila genesíaco que todos llevamos dentro. (García Blanco 254)

Antonio Machado también había querido dar escape a ese gorila genesíaco u hombre precristiano en sus Campos de Castilla, en especial en el poema "La tierra de Alvargonzález" y cuya superación hallaba también en la fraternidad de Cristo,

presente en la sección de Nuevas Canciones titulada "Proverbios y Cantares." Machado le había pedido a Unamuno que, para completar la tarea iniciada en su Abel Sánchez al dibujar el perfil del hombre genesíaco, escribiera una novela cristiana "para curarnos de esa acritud de que V. se ha curado al escribir su libro" (García Blanco 255). Pero don Miguel no siguió estos consejos, y lo que escribió fue, como sabemos, un gran poema, El Cristo de Velázquez, en donde retrata con todo lujo de detalles al Hombre Nuevo por excelencia, Cristo: "[...] Eres el Hombre eterno / que nos hace hombres nuevos." León Felipe va a adoptar también esta distinción, pero siguiendo su propia terminología. Es en su discurso radiofónico Good Bye, Panamá (1936) cuando se topa por primera vez con esta formulación al encarar el problema de la guerra civil: "La conciencia del **hombre nuevo** exige ya otro mundo distinto que el de la rata y la raposa" (43, énfasis añadido). Después reaparece, aunque de manera implícita, a través de la idea de "redención," en el poema final de La Insignia, "Envío":

El mundo no es del mercader
no del guerrero
no del arzobispo...
El mundo--esta sombra encadenada y pestilente--
será...
de quien lo redima.
¡De quien lo redima; (76)

Apela así al papel de redentor que este "hombre nuevo" ha de desempeñar para salvar al mundo y que lo emparenta, inevitablemente, con la misión redentora de Cristo. Este concepto va ganando cuerpo en El payaso de las bofetadas y el

pescador de caña, en especial en la composición "El poeta prometeico." Mientras exista la injusticia seguirán existiendo las revoluciones, que no sólo se desencadenan contra las dictaduras humanas sino contra las dictaduras de las estrellas también. Es "el hombre" quien tiene el poder de empezar una revolución:

No un hombre singular, sino el *hombre*. El genio poético y prometeico que está en potencia, dormido en todos los seres humanos y que tiene que despertar el *gran líder*, no el *gran demagogo*. El *gran demagogo* es el que habla al hombre de felicidad y despierta en él el egoísmo y la concupiscencia; el *gran líder* es el que habla de sacrificios y despierta en él el heroísmo. (El payaso de las bofetadas 17)

Aunque no se utilice aquí la expresión "hombre nuevo," León Felipe está hablando de una categoría diferente de seres humanos que serán guiados por el gran líder, y que a través del sacrificio, llegarán a despertar el valor del heroísmo.¹² Así pues ya tenemos tres de las características que conforman el perfil de este "hombre nuevo": redención, sacrificio y heroísmo--valores que se hallan cercanos al Cristo victorioso de Unamuno-- y que León Felipe resume en la expresión "el genio poético-prometeico":

El genio poético-prometeico es aquella fuerza humana y esencial que en los momentos fervorosos de la Historia puede levantar al hombre rápidamente,
de lo doméstico a lo épico,
de lo contingente a lo esencial,
de lo euclidiano a lo místico,
de lo sórdido a lo limpiamente ético.
Tiene esta virtud en la hora de las grandes revoluciones humanas. De ordinario es una fuerza general, latente, pero aun dormida va ganando a los hombres y a los

¹² Electa Rodríguez utiliza la denominación "homo ethicus" en su tesis Homo Ethicus: Patterns and Processes in the Poetry of León Felipe.

pueblos para las grandes metáforas, para los grandes transbordos de la Historia. Suele existir como un símbolo y es comúnmente la conciencia de un grupo de hombres personificada en un héroe imaginario, nacional o universal. (18-19)

Este fragmento pertenece a El payaso de las bofetadas y el pescador de caña, pero se incluye intacto en Ganarás la Luz, que es donde cristaliza de manera definitiva el concepto del "hombre heroico." Cristo, Don Quijote, Edipo y, más tarde, Job y Jonás, son los héroes que León Felipe va a utilizar para personificar al poeta prometeico u "hombre heroico." A estos héroes les atribuye la capacidad de transbordo, ya que "la metáfora poética desemboca entonces en la gran metáfora social" y el heroísmo, que les permite luchar contra la dictadura de las estrellas o "la metáfora sideral" (20). De esta manera, el genio poético de Don Quijote transforma el mundo vil y grotesco de la venta en un mundo bello y noble, que es lo que debería ser en realidad:

Porque no hay más que una hazaña en toda la crónica: el trastrueque, el transbordo de un mundo a otro mundo; de un mundo ruin a un mundo noble. Aparentemente no es más que una hazaña poética, una metáfora. Pero es una hazaña revolucionaria también, porque, ¿qué es una revolución más que una metáfora social? (20)

Edipo, el héroe de la tragedia griega, va a ser quien lance su heroísmo contra la dictadura de los dioses, quien enarbole la blasfemia contra su terrible silencio y origine la gran *metáfora sideral*. La carne crucificada del hombre y su sangre se convierten en moneda apropiada para comprar el silencio de los dioses, tanto Edipo como Job conocían muy bien su precio:

Pero [Edipo] nos marcó una conducta, porque tal vez

hacían falta más sangre y más dolor para vencer el misterio del mundo. Los viejos pecados del hombre, los viejos complejos del hombre, han levantado en los horizontes una muralla de sombra y de silencio que sólo puede derribar la catapulta de nuestra sangre y la tragedia de nuestra carne crucificada.

El hombre es muy poca cosa. Sí. Pero mientras tenga su sangre y su carne sensible y tendida a todas las tragedias, tendrá una moneda para comprar el silencio de los dioses. Los dioses lo tienen todo, hasta el silencio. Con su sangre el hombre puede negociar con los hados, derribar las sombras, desbaratar el signo de las estrellas y producir la gran metáfora sideral.

Y un día los dioses, cuando se crean ya bien pagados, dicen su palabra por la boca misma del hombre. Entonces el hombre es el vehículo de los dioses. Un corcel en el que pueden cabalgar Júpiter o Jehová. [...]

La historia la hacemos entre los dioses y los hombres. Y cuando los dioses se duermen por cansancio o por astucia, es cuando más ha de vigilar el hombre. Y dar la señal de alarma. La señal de alarma la da siempre el poeta prometeico. (El payaso de las bofetadas 23-24)

Pero la misión de estos héroes redentores es aún más trágica puesto que tanto Don Quijote como Cristo se identifican en la figura del "clown," el payaso de las bofetadas expuesto a la risa descarnada de un público cruel:

Claro que todos los redentores del mundo han sido locos y derrotados.

...Y payasos antes de convertirse en dioses. También Cristo fue un payaso. Los que le abofetearon siempre... Los grandes empresarios eclesiásticos que han vivido de la divina resistencia de Jesús para las bofetadas ahora quieren hacerle Rey... Rey de verdad, con cetro de oro, duro y de verdad... Ya le han explotado bastante como clown, como rey de pantomima, con su cetro de caña de escoba y su corona de sarmientos... Ahora quieren explotarlo como tirano y dictador ejecutivo. (El Payaso 71)

La sangre de Cristo y de don Quijote es sangre de redención para hallar la justicia en un tiempo de injusticias.

Si Unamuno distinguía entre el hombre genesíaco y el hombre cristiano, León Felipe lo hace entre el hombre

heroico, el revolucionario prometeico, y el hombre doméstico. La palabra de este último es simple y hueca retórica mientras que el poeta prometeico es portavoz del "verbo lírico de Cristo":

Pero he aquí que llegan ahora unos hombres extraños, los revolucionarios prometeicos, el hombre heroico que dice: no hay retóricas; el verbo lírico de Cristo y de todos los poetas prometeicos del mundo no es retórica; es un índice luminoso que nos invita a la acción y al heroísmo. (El payaso 46)

El hombre heroico es además el que ha de confrontar la propia búsqueda de su identidad, el que se atreve a preguntar "¿Quién soy yo?" y solamente escucha como respuesta ese *poderoso silencio*, como dirá Blas de Otero años más tarde. León Felipe poetiza su tragedia en la composición "Que la justicia existe," de donde transcribimos este fragmento:

El hombre heroico es lo que cuenta.
El hombre ahí,
desnudo
bajo la noche
y frente al misterio,
con su tragedia a cuestas,
con su verdadera tragedia
con su única tragedia;
la que surge
la que se alza
cuando preguntamos,
cuando gritamos en el viento:
¿Quién soy yo?
Y el viento no responde
y no responde nadie.
¿Quién soy yo?... Silencio... Silencio...
Ni un eco... ni un signo... (El payaso 47)

Planteado así el concepto de "hombre heroico," muy similar al de "hombre nuevo" en Unamuno, vamos a introducirnos ya en el tema del profetismo propiamente dicho, cuyo desarrollo dividiremos en dos grandes apartados. En el

primero tocaremos el nacimiento de la vocación profética de León Felipe y su misión, junto con otros rasgos principales de la literatura profética. En segundo lugar procederemos al análisis del modelo Exilio-Restauración en los tres segmentos que lo conforman: Exilio, Redención y Restauración.

3.3. El nacimiento de la vocación profética

Anteriormente mencionamos que la vocación profética de León Felipe había tenido lugar en el Prologuillo X de su temprana obra Versos y oraciones del caminante:

Yo te veo, Señor, con un hierro encendido
quemándome la carne hasta los huesos...
Sigue, Señor,
que de ese hierro
han salido
mis alas y mi verso. (92)

Víctor García de la Concha ha hecho especial hincapié en estos versos, puesto que suponen el comienzo del ministerio profético del poeta como purificación espiritual previa, a fin de ser portador de la verdad, que, como sabemos, es una de las preocupaciones principales del profeta León Felipe:

está León Felipe contrahaciendo el relato bíblico de la vocación de Isaías al ministerio profético. Isaías ha visto a Yahveh y siente necesidad de gritar la verdad a su pueblo, pero se da cuenta de que sus labios son impuros. En ese momento, un serafín que tenía en la mano una piedra ardiendo, que había cogido del altar con unas tenazas, la aplica sobre la boca de Isaías diciendo: 'He aquí que esto toca tus labios / y desaparece tu iniquidad' (Is.6, 4-6). Es Dios, el Espíritu, el Pneuma, el Viento, quien enciende la palabra en la boca del profeta. (León Felipe 19)

Cabe recordar aquí cómo Willis (47-48) registraba en su estudio este mismo fragmento de Isaías que Unamuno había empleado para expresar el impulso profético de su inspiración

creativa, al que se sumaba también el relato bíblico de Ezequiel. Estos ejemplos son para Willis muestras del lenguaje de la literatura profética. En León Felipe hallamos además otros dos elementos que afianzan aún más este "modo" o "estilo" profético. Se trata de las lecturas públicas que preceden a la publicación de cada una de sus obras. Es cierto que esta característica también se halla presente en Unamuno, pues sabemos que la primera redacción de El Cristo de Velázquez fue leída en 1914 en el Ateneo de Madrid. Pero en León Felipe el componente oral es consustancial al proceso creativo. El texto se halla casi asediado de expresiones increpatorias: "Oídmme," "Gritad," "Abrid las puertas"; es una continua invocación al público y también al lector implícito: "Señores raposos, señores mercaderes del mundo, escuchad" (El payaso de las bofetadas 39), en donde la función poética necesita de la apelativa para existir; en este sentido se podría incluso afirmar que la poesía de León Felipe es una poesía performativa u operativa.

Esta inspiración profética se va a fortalecer a la luz de los nuevos acontecimientos que arrastran a España a la guerra civil. En Good Bye, Panamá (1936), discurso que nace para ser emitido por radio, lo que corrobora una vez más la naturaleza oral de su producción, encuentra su misión profética:

Yo no tengo nada. Yo no soy nada. Yo no soy más que una voz que va por los caminos y se para en el viento; y unos ojos que contemplan el universo sin miedo. El granizo no destruirá el tejado de mi casa y puedo predecir serenamente la tormenta. Y vuelvo a repetir: o el mundo se organiza sobre unos pilares de justicia

donde el hombre se mueva hacia la luz o no se organiza de ninguna manera. (43)

En La Insignia (1937), involucrado por completo en el conflicto civil, proclama a gritos su cometido profético:

Nadie entiende en el mundo la palabra 'justicia.' Ni vosotros siquiera.
Y mi misión era estamparla en la frente del hombre y clavarla después en la Tierra como el estandarte de la última victoria. (55)

El profeta sólo tiene un arma con la que luchar contra la injusticia, su voz, que va a identificar con la voz de España al verse inmerso en el holocausto de la guerra civil:

¿Quién ha dicho que ya no hay poetas en el mundo?
¿Quién ha dicho que ya no hay profetas?

Un día los reyes y los pueblos,
para olvidar su destino fatal y dramático
y para poder suplantar el sacrificio con el cinismo y con la pirueta
sustituyeron al profeta por el bufón
Pero el profeta no es más que la voz vernácula de un pueblo,
la voz legítima de su Historia,
el grito de la tierra primera que se levanta en el barullo del mercado sobre el vocerío de los traficantes.

Nada de orgullos
ni jerarquías divinas ni genealogías eclesiásticas.
La voz de los profetas--recordadla--
es la que tiene más sabor de barro.
De barro,
del barro que ha hecho al árbol--al naranjo y al pino--
del barro que ha formado
nuestro cuerpo también.
Yo no soy más que una voz--la tuya, la de todos--
la más genuina
la más general
la más aborígen ahora,
la más antigua de esta tierra.
La voz de España que hoy se articula en mi garganta como
pudo articularse en otra cualquiera.
Mi voz no es más que la onda de la tierra,
de nuestra tierra,
que me coge a mí hoy como una antena propicia. (50)

Esta identificación adquiere un mayor desarrollo poético en los poemas "Epílogo" y "Subasta," en donde es España la que habla desde su inminente sacrificio. En cualquier caso, la meta final de esta misión profética es llegar a despertar al hombre heroico, al poeta prometeico que todos llevamos dentro con el objetivo de alcanzar la luz, la justicia. Pero, antes que nada, el poeta-profeta ha de despertar ese genio prometeico en sí mismo, lo que conlleva una búsqueda de identidad que es precisamente el eje que articula las composiciones de Ganarás la Luz. Es una búsqueda de la identidad individual, nacional y, en última instancia, es una búsqueda de la identidad universal del ser humano.

3.4. El paradigma profético Exilio-Restauración

En lo que se refiere al desarrollo del esquema Exilio-Restauración, hemos de comenzar por mencionar los planteamientos de los que parte K. Willis en The Prophet's Vision. De acuerdo a su análisis, la estructura de El Cristo de Velázquez reproduce el modelo de Exilio-Restauración presente en los profetas del Antiguo Testamento. La primera parte se centra en la figura de Cristo como sublimación del mundo veterotestamentario. Se perfila a Moisés, Caín y Adán como tres diferentes versiones míticas del exilio hebraico, que representan la alienación espiritual del hombre antes de la llegada de Cristo (Willis 64). Moisés encarna al líder que conduce a su tribu por el desierto en busca de la Tierra Prometida y, por encima de esto, de una unidad nacional

basada en un propósito espiritual común. Caín y su estirpe, que Unamuno identifica con el Pueblo Español, representan la envidia nacional y la división interna. El crimen fratricida lleva como castigo el vagar errante por la tierra hasta el final de sus días. El último eslabón de esta cadena exílica, cuyo orden Unamuno invierte para hacerlo aún más dramático, es Adán, que tras su expulsión del Paraíso, acarrea una vida de sudor y lágrimas, subyugado a la tierra, en una continua lucha de supervivencia contra la naturaleza. El sufrimiento de Cristo en la cruz, su humanidad, constituye la clave de superación de estos tres mitos. Pero es gracias al poder mediador del símbolo como se ponen en contacto estas tres figuras con la de Cristo: el zarzal es uno de los símbolos asociados al mito de Moisés, pero Unamuno lo utiliza aquí para dibujar el cuerpo de Cristo como la rosa de cinco pétalos que pende del zarzal-cruz: "como la rosa del zarzal que ardía / sobre el monte de Dios sin consumirse" (119). De la misma manera, Cristo detiene la sangre derramada por Caín con la sangre de su costado; y el símbolo del barro, permite relacionar en estos versos a Adán con Cristo:

Ánfora blanca del licor divino
por siglos decantado,
el eterno ALFARERO te torneara
con el brazo de que hizo a Adán, y el torno
sigue tornando. ¡De la misma arcilla,
vasijas nuevas de dolor y amores,
contra la tierra viénense a quebrar! (146)¹³

¹³ Entre las múltiples denominaciones que Dios recibe en la obra de León Felipe, se halla precisamente la de "Alfarero," que consignaríamos como otra feliz coincidencia entre Unamuno y el autor de Ganarás la Luz. Margarita Murillo (264-271) ha interpretado este afán del poeta por poner nombres a Dios

Willis sitúa el segundo segmento del modelo Exilio-
Restauración, el que corresponde al estadio o etapa de
Redención, en la segunda y tercera parte del poema, en donde
se presenta la vida y muerte de Cristo como modelo de
renovación espiritual:

According to the Prophets' mythical interpretation of
history, exiled Israel would not evolve into the
envisioned New Jerusalem until she had passed through an
intermediate redemptive stage. The Prophets understood
Exile to be due to a moral sickness within Israel and
they prescribed various means for sparking the spiritual
renewal among their people necessary to usher in the New
Jerusalem. Jeremiah calls for repentance, and Ezequiel
sees the need for more perfect actions, and Isaiah
predicts the coming of a 'saviour' who will embody the
ideals of human unity and social equality. (Willis 88)

En El Cristo de Velázquez Unamuno se centra en el sufrimiento
redentor de Cristo en la cruz como rito de tránsito y símbolo
del renacer espiritual que el ser humano ha de llevar a cabo
para alcanzar el Paraíso: "Christ's Crucifixion symbolizes
for Unamuno the realization of human perfection which
originates in a full, open experience of life exposing man to
pain and suffering" (Willis 54). En esta sección el símbolo
de la sangre adquiere además un valor de renovación
colectiva.

En la cuarta parte de El Cristo de Velázquez identifica
Willis el último segmento de este modelo, el que atañe a la
visión apocalíptica de una Nueva España, es decir, la
Restauración definitiva de esta Nueva Jerusalén, resultado de

("Gran Mercader, "Anfitrión," "Cazador," "Gran Espectador")
como una manera de "romper su anonimato" y mantener una
relación más familiar con los seres humanos. También lo
interpreta como una "muestra de la búsqueda constante del
poeta por encontrar a Dios." (271)

la regeneración espiritual y social que proporciona el ejemplo del Hombre Nuevo por antonomasia, Cristo.

Este ha sido, a groso modo, el planteamiento que desarrolla Willis respecto al poemario de Unamuno. En el caso de León Felipe, sin embargo, no se puede aplicar con la misma rigurosidad este modelo de Exilio y Restauración en términos de estructura, puesto que se trata, más bien, de motivos temáticos que se acomodan con el resto de los materiales poéticos que integran Ganarás la Luz; lo cual no impide afirmar que León Felipe se sirviera de este modelo o esquema profético para articular su mensaje de perfeccionamiento y superación del ser humano.

3.4.1. Exilio

En cuanto al primer segmento, el del Exilio, se advierten en él dos momentos: un estadio inicial que parte de La Insignia, se continúa en El payaso de las bofetadas y culmina en Español del éxodo y del llanto. La derrota del bando republicano en la guerra civil y el consecuente destierro, vivido en carne propia por el poeta, sitúan las composiciones en una dimensión político-social, sujeta a los límites de la propia conyuntura histórica. Los hechos se hallan muy recientes y el dolor está todavía a flor de piel. La guerra civil se percibe como un conflicto entre hermanos que arranca del homicidio cometido por Caín, mito que expresa con gran intensidad poética la disgregación nacional y el crimen fratricida. A pesar de que estos poemas caen a veces dentro

de la literatura propagandística de la época, comparten y expanden, no obstante, esa línea de temática cainita expuesta en el capítulo precedente al comentar la poesía de Miguel de Unamuno y Antonio Machado. En León Felipe, las referencias a este mito se restringen casi exclusivamente a los años en los que se hallaba involucrado activamente en la guerra. A estas fechas corresponden La Insignia (Alocución poemática) y El Hacha (Elegía española), obras publicadas respectivamente en 1937 y 1939, en donde se observa un mayor rendimiento poético de la figura de Caín y sus implicaciones espirituales, como se comprueba en este poema de La Insignia:

Y ¿Dónde está el hombre?
¿Dónde está el español?
Que no he de ir a buscarle al otro lado.
El otro lado es la tierra maldita, la España de Caín
aunque la haya bendecido el Papa.
Si el español está en algún sitio, ha de ser aquí. (53)

El profeta es testigo de una terrible tragedia que ya no tiene vuelta atrás: tierra y sangre han quedado divididas en el conflicto, pero es la España de Caín la que lleva el estigma de su maldición, su sangre está envenenada por la envidia, como proclama más adelante en el mismo poema:

El mundo,
todo el mundo es nuestro enemigo, y la mitad de nuestra
sangre--la sangre podrida y bastarda de Caín-- se
ha vuelto contra nosotros también. (55)

Se percibe aquí, en toda su crudeza, el trauma de una patria rota, sin unidad. El mismo español, como individuo, ha quedado dividido, porque su propia sangre se ha vuelto contra él. Arranca ya desde este momento el problema de una identidad nacional fragmentada que León Felipe intentará

reconstruir en Ganarás la Luz, pero a partir de unos planteamientos más universalizados, integrándola en esa búsqueda de identidad del ser humano.

"El Hacha," poema incluido posteriormente en Español del éxodo y del llanto, se enfoca en la futilidad de la sangre derramada: "Y, ¿para qué sirve la sangre derramada / si no junta los labios de la casta?" (51). Dentro de la temática cainita, León Felipe se apropia del símbolo del hacha y de la figura de Alvargonzález, ambos de cuño machadiano, para localizar el tema de la envidia en las tierras castellanas; de esta manera, baja de las alturas míticas para volver a nombrar el problema en términos españoles:

¡Qué viejo veneno lleva el río
y el viento,
y el pan de tu meseta,
alimenta la envidia,
da ley al fratricidio
y asesina el honor y la esperanza!
[.]
III
[.]
Español,
más pudo tu envidia
que tu honor,
y más cuidaste el hacha
que la espada.
Tuya es el hacha, tuya.
Más tuya que tu sombra.
[.]
Se la diste a tu esposa
y a tu esclava...
y es la eterna maldición de tu simiente.

Tuya es el hacha, el hacha:
la que partió el Imperio
y la nación,
la que partió los reinos,
la que parte la ciudad
y el municipio,
la que parte la grey
y la familia,
la que asesina al padre

--Alvargonzález,
Alvargonzález, habla--.
Bajo su filo se ha hecho polvo
el Arca,
la casta,
y la roca sagrada de los muertos [...]. (53-56)

El hacha, la sangre, representan la ruptura de la unidad nacional, y son los símbolos empleados en la poetización del mito de Caín. Pero León Felipe, que escribe al hilo de la vida, no nos propone simultáneamente, como hace Unamuno, la sublimación de esta España cainita en la figura de Cristo, imposible si se tiene en cuenta la inmanencia del dolor y la muerte, sino que hace hincapié en la escisión de su patria en dos Españas, la de las formas y la de las esencias, la del catolicismo y la del cristianismo, que es la que se va al exilio (El payaso de las bofetadas 43). En la España de "las formas desgastadas" se hallan "los símbolos obliterados, / los ritos sin sentido [...] / los hombres huecos" (43). En la España de las esencias se encuentra, en cambio, "la substancia prístina de que está hecho el árbol y el cuerpo del hombre" (44). En este proceso, el profeta llega a darse cuenta de que, en realidad, ya no existe patria para nadie y de que todos son igualmente culpables:

Ya no hay patria. La hemos matado todos:
los de aquí y los de allá,
los de ayer y los de hoy,
España está muerta. La hemos asesinado
entre tú y yo,
¡Yo también! (Español 32)

A través de la inmolación del inocente, de la sangre redentora derramada por el justo, se produce la identificación España-Cristo que tanto juego dará en los

poemas de Ganarás la Luz. Es España quien habla desde la cruz, el poeta-profeta le presta su voz para morir:

Y aquí estoy yo otra vez;
aquí sola. Sola, sí.
Sola y en Cruz. España-Cristo
--con la **lanza cainita** clavada en el costado,
sola y desnuda--jugándose mi túnica dos soldados
vesánicos--[...]. (La Insignia 73, énfasis añadido))

No hay duda que estos versos mantienen un íntimo parentesco con algunos de los argumentos de Unamuno en La Agonía del cristianismo:

Pero el Cristo agonizó y murió en la cruz con efusión de sangre, y de sangre redentora, y mi España agoniza y va a caso a morir en la cruz de la espada y con efusión de sangre... ¿Redentora también? (Cit. en Willis, 40)

De esta manera, la primera fase del éxodo se inscribe en las coordenadas espirituales del mito de Caín, que proyecta la desmembración social de España en dos mitades antagónicas irreconciliables. La España de las esencias habrá de abandonar a la de las formas obliteradas.¹⁴ A partir de este momento, al español del éxodo y del llanto se le abre un "mundo nuevo" que más tarde, en Ganarás la Luz, quedará cristalizado en el concepto de Hispanidad.¹⁵ El éxodo es un camino de soledad en el que no cabe el orgullo del pueblo elegido, pues éste como tal no existe al carecer de unidad:

Español del éxodo y del llanto, escúchame sereno:
En nuestro éxodo no hay orgullo como en el hebreo.
Aquí no viene el hombre elegido, sino el hombre. El

¹⁴ Raras veces utiliza León Felipe el término exilio, prefiere, en cambio, utilizar el de "éxodo," tal vez por las connotaciones bíblicas que éste último encierra.

¹⁵ El concepto de "mundo nuevo" lo toma prestado de Juan Larrea, como mencionaremos más adelante al comentar la proximidad espiritual entre ambos poetas.

hombre solo, sin tribu, sin obispo y sin espada. En nuestro éxodo no hay saudade tampoco, como en el celta. No dejamos a la espalda ni la casa ni el archivo ni el campanario. Ni el mito de un rey que ha de volver. Detrás y delante de nosotros se abre el mundo. Hostil, pero se abre. Y en medio de este mundo, como en el centro de un círculo, el español solo, perfilado en el viento. Solo. Con su Arca: con el Arca sagrada. Cada uno con su Arca. Y dentro de esta Arca, su llanto y la justicia derribada. (Español 23)

El arca, que ha simbolizado tradicionalmente la unión de Dios con su pueblo, pasa ahora a acarrear el llanto errante del español y la justicia violada. La ruptura del pueblo español es aún más dramática si se considera que no es una tribu la que marcha unida en busca de una tierra prometida, sino que son individuos que llevan cada uno de ellos un arca que porta la destrucción de su identidad nacional. Lejana queda esta arca de la de Moisés, aquella que guardaba las dos tablas de piedra con los diez mandamientos, pues Dios ha sido secuestrado por el bando franquista y sus aliados, los arzobispos, máximos representantes de la Institución Católica. Queda desechada la posibilidad de reinstituír esa alianza con Yahveh:

que a unos hombres ayer
otros hombres nos los robaron todo...
la patria, el esfuerzo y la canción.
Y
que hoy
esos mismos hombres, hijos míos,
nos han robado a Dios [...]. (Español 85)

El símbolo del arca refuerza de este modo el tremendo vacío que acompaña al español en su éxodo y se convierte en un elemento decisivo al ejercer su papel de mediador entre los mitos, como sucede en el siguiente fragmento:

¿Habrá diluvio o habrá incendio?
 --Llanto.
 --Construyamos un Arca
 como en el Viejo Testamento.
 --¡Ya es tarde, ya es tarde!
 (pasa iracundo resoplando el viento) [...]. (Español 40)

En este caso, el símbolo del arca viene a asociarse con el relato bíblico de Noé: la fuerza destructora del llanto suplanta al diluvio, y la salvación del pueblo español se percibe como inasequible; la construcción de un arca ya no es una opción válida para España, que se halla inundada en sangre, por lo que queda neutralizado el valor o significado del renacer que poseía este símbolo en el Antiguo Testamento:

El arca se convirtió así en un símbolo del cuidado de Dios y de la salvación concedida a Noé. A la tierra inundada la salvó la sabiduría divina, 'pilotando al justo en un tablón de nada' (Sab 10,4). El arca es la 'madera por la que se ejerce justicia' (Sab 14,7). (Lurker 26)

Dado el uso que el profeta hace de este símbolo, toda posibilidad de salvación y de renacer espiritual habrá de plantearse ahora en términos de redención por el llanto:

Se ha muerto un pueblo
 pero no se ha muerto el llanto
 [.]
 Toda la luz de la Tierra
 la verá un día el hombre
 por la ventana de una lágrima...
 Españoles,
 españoles del éxodo y del llanto:
 levantad la cabeza
 y no me miréis con ceño,
 porque yo no soy el que canta la destrucción
 sino la esperanza. (Español 23-24)

En líneas generales, se podría afirmar que Español del éxodo y el llanto es la expresión directa del exilio que se vive como un vacío hostil, como la ausencia de una identidad

nacional que hará replantearse al profeta su propia identidad personal. Este autocuestionamiento introduce la segunda etapa del segmento exílico desarrollada en Ganarás la Luz. En esta obra el destierro adquiere una dimensión más universalizada; de hecho, muchos de los fragmentos transcritos anteriormente se ven alterados por esta perspectiva. Si en El payaso de las bofetadas el poeta-profeta afirmaba que había dos Españas, la de las formas y la de las esencias, ahora dirá que son dos mundos ("Hay dos mundos"). Se percibirá el destierro como una pesadilla de la que no es posible despertar jamás, y se evoca así el personaje calderoniano de Segismundo, a pesar de que para el español del éxodo no exista una segunda oportunidad de rehacer los entuertos como la tuvo el protagonista de La vida es sueño:

¿Y si estuviésemos ya locos? Todos locos...¿O si
siguiésemos soñando?
Si no hubiésemos dejado
de soñar, Segismundo, y el destierro ahora aquí y España
allá, en el otro lado,
fuesen el juego viejo y nuevo de un dios, no de un rey
bárbaro,
el sueño eterno y español, de la 'caverna y el
palacio' [...]. (184)¹⁶

Desafortunadamente, hacia 1943 el exilio empieza a adquirir para el poeta un sentimiento de permanencia que lo aleja de esa prisión transitoria que era la caverna de Segismundo.

Ganarás la Luz comienza así con el cuestionamiento de la propia identidad, en sus tres vertientes, la de español, la de poeta-profeta y la de Hombre simultáneamente. Este Preguntarse "¿Quién soy yo?" y "¿Cómo me llamo?" pone en

¹⁶ La temática de este poema es asimismo muy unamuniana.

entredicho la validez del yo-poético al fragmentarse en múltiples voces o personas poéticas que consiguen descentralizar esa fuerza de autoridad ejercida por un único yo subjetivo. La univocidad, atribuida generalmente al género de la poesía, da paso a la "polifonía," de ahí que la estructura dialogada abunde en la obra de León Felipe así como los monólogos dramáticos y las dramatizaciones poéticas. En Ganarás la Luz se perfila de manera definitiva una identidad múltiple que abarca la completa fraternidad universal: "Quiero decir quién soy para que tú me respondas quién eres" (104).

Con la experiencia del exilio se rompe el concepto de identidad ligado a un espacio geográfico. La necesidad de identificarse con Jonás, Walt Whitman, Job o Prometeo supone la suplantación de esa identidad perdida a través de las múltiples historias y valores humanos que acarrearán dichas figuras. León Felipe se "reencarnará" así, como diría Max Aub, tanto en los grandes héroes de la Historia como en los personajes cotidianos de la intrahistoria, y no tiene ningún reparo en ser Job o el ladrón que es condenado por hurto;¹⁷ poco le importa ser una iguana, un mendigo, un camaleón o un lagarto, con tal de que todos tengan cabida en su yo-poético, porque la única cualidad indispensable al poeta es la de la

¹⁷ Escribe Max Aub con motivo del homenaje que Ínsula dedicó a León Felipe:

El panteísmo, sentir general de la generación, tuvo en León Felipe características de drama, porque especificó sus reencarnaciones: pasó por 'Jonás y Job y Whitman y Prometeo y un lagarto y una iguana.' ¿Cómo no habría de ser la encarnación y la reencarnación de la España peregrina? ("León Felipe" 15)

humildad, ser capaz de multiplicarse en todos y cada uno de los seres que habitan la Tierra. El poeta se transforma en un ser múltiple y camaleónico que huye de las torres de marfil; es barro que todos los seres moldean y al que traspasan todas las voces:

Y si soy ese ladrón que es condenado por hurto, y ese mendigo que alargó el sombrero y pide vergonzosamente una limosna, también soy Jonás y Job y Whitman y Prometeo y un lagarto y una iguana... y muchas cosas más. Y mientras los poetas no puedan decir esto sin orgullo ni humildad y sin que nadie se escandalice, porque no es más que un signo de presencia y simpatía, con la angustia y la esperanza de toda la Creación, la Poesía quedará paralítica en las manos y al arbitrio de todos los que afirman orgullosamente que su yo, con los atributos personales y perecederos del hombre temporal, es el generador y transformador de la Poesía del mundo.

El poeta es carne encendida nada más. Y la Poesía, una llama sin tregua. (158)

Así pues, el hecho de transfigurarse en estos personajes, le hace trascender al poeta su yo temporal con el fin de alcanzar esa dimensión universal, imperecedera y colectiva en una persona poética múltiple que nombre y abarque la Poesía del Hombre. Esta capacidad de metamorfosearse en otros seres la ejemplifica León Felipe en una de sus parábolas preferidas, la del gusano y la mariposa:

Diré entonces que este yo, el pronombre personal que he escrito tantas veces en las paredes, es un gusano nada más.

Yo sé además que entre el Viento y la luz hay ciertos planes.

He oído decir que entre el Viento y la luz pueden convertir un gusano en mariposa. Y ¿quién sabe lo que serán capaces de hacer algún día con el hombre? [...]
(221-222)

El significado de esta parábola nos remite, una vez más, al concepto de hombre heroico o poeta prometeico que venimos

desarrollando, puesto que la capacidad de superación¹⁸ es una característica inherente al ser humano que ha de aprender a despertar dentro de sí mismo, como señala Leopoldo de Luis,

Para él, el milagro más ejemplar de la naturaleza es la transformación del gusano, capaz de convertirse en mariposa. Exige al hombre que, a su imagen, aprenda a elevarse desde el lodo y a conquistar unas alas que le den vuelo espiritual. (Aproximaciones 41)

Entre los personajes que más llaman la atención de León Felipe se encuentran los ya mencionados Jonás, Walt Whitman, Job, Prometeo y Cristo. Cada uno de ellos posee una u otra característica con la que el yo-poético conecta íntimamente; Jonás es el profeta rebelde que huye de Dios y se niega a anunciar la destrucción de Nínive. En realidad, Jonás posee muchos atractivos para el autor de Ganarás la Luz, puesto que es uno de los profetas menores, el quinto, dentro del Antiguo Testamento y su historia conlleva un mensaje "de arrepentimiento que recoge la teología deuteronómica postexílica" (Ábrego 250). Pero Jonás es, además, un profeta desarraigado, sin tierra ni patria, y este aspecto le convierte en hermano de sangre de León Felipe:

Entre tantas profecías contra naciones determinadas o contra las naciones en general, encontramos a este Jonás que trae un mensaje de misericordia para el pueblo que es símbolo de crueldad, imperialismo, agresión contra el pueblo de Israel. Y entre una serie de profetas firmemente arraigados en la situación política y social, desfila este Jonás sin arraigo en tierra ni en mar. (Biblia del Peregrino 1187)

¹⁸ Sobre la idea de "superación," véase el artículo de Juan Felipe Villar Dégano, "León Felipe y su poética de superación."

En León Felipe, sentido religioso de su poesía, Margarita Murillo González resume las afinidades entre Jonás y León Felipe en cinco aspectos esenciales. En primer lugar, tanto Jonás como León Felipe son profetas perseguidos por el Viento, por esa fuerza misteriosa que les saca de su escondrijo y les obliga, en contra de su voluntad, a poner en práctica su palabra profética:

Yo no soy nadie. ¡Dejadme dormir!
Pero a veces oigo un viento de tormenta que me grita:
'Levántate, ve a Nínive, ciudad grande, y pregona
contra ella.'
No hago caso, huyo por el mar y me tumbo en el rincón
más oscuro de la nave
hasta que el Viento terco que me persigue,
vuelve a gritarme otra vez:
'¿Qué haces ahí, dormilón? Levántate.'
Yo no soy nadie:
un ciego que no sabe cantar. ¡Dejadme dormir!
Y alguien, ese Viento que busca un embudo de trasvase,
dice junto a mí, dándome con el pie:
'Aquí está; haré bocina en este hueco y viejo cono de
metal;
meteré por él mi palabra y llenaré de vino nuevo la
vieja cuba del mundo. ¡Levántate!' (106)

Esta paráfrasis en primera persona del libro de Jonás posibilita al profeta de Ganarás la Luz reescribir el relato bíblico con su propia voz y a la luz de sus propias experiencias vitales; no en vano el primer libro de esta obra se titula "Algunas señas autobiográficas." La estrategia poética desarrollada en el texto citado nos es tremendamente familiar: versículos tomados directamente de la Biblia, como la imprecación "Levántate, ve a Nínive, ciudad grande, y pregona contra ella" (Jon 1.2), se recontextualizan en la circunstancia histórica del exilio que envuelve al profeta de Ganarás la Luz, quien, como Jonás, ha huido, en un primer

momento, de su misión: pregonar ese mensaje de condena contra la España de las *formas obliteradas*.

Como segunda coincidencia, destaca Margarita Murillo la estancia de Jonás en el vientre de la ballena, que establece un estrecho paralelismo con la visita de León Felipe a los Infiernos. Ambas experiencias constituyen ese período de "prueba y purificación antes de salir a la luz" (Murillo 298):

Por eso he dicho que tal vez me llame Jonás. Y acaso este libro es la aventura de Jonás: la noche oscura, su estancia en la ballena, la vida del hombre en el infierno. (266)

En este sentido, Jonás se erige en símbolo de resurrección y salvación puesto que después de permanecer varios días en el vientre de la ballena, sale indemne y listo para predicar el mensaje divino. Igualmente, el poeta-profeta de Ganarás la Luz, como comprobaremos más adelante, ha bajado a los infiernos y ha vivido en la sombra, y buena cuenta de ello es la sección titulada "Hacia el infierno"; dicha estancia se constituye en un estadio de redención necesario para alcanzar la luz.

Una tercera afinidad reside en la identificación España-Nínive. De la misma manera que Jonás fracasó al proclamar la destrucción de la ciudad de Nínive puesto que Dios finalmente la perdona, nuestro profeta también ha fracasado en su misión y ante él sólo queda la risa de los españoles que se burlan de la ineficacia de su palabra. Tal vez se perciba aquí el desencanto del destierro que comienza

a afianzarse en el alma del poeta. Las composiciones finales de Ganarás la Luz condensan esa gran desolación:

¡Qué alegría que mi verso no sea sino sueño o burla... broma, broma del Viento, broma inofensiva, pura broma, veneno en broma... *poison in jest!*

¡Qué alegría veros reír a todos los españoles del mundo porque me burlasteis, porque me burlasteis como los antiguos ciudadanos de Nínive burlaron a Jonás!

¡Qué alegría saber que todos habéis hecho, penitencia, que os habéis vestido de esparto, que os habéis sentado a llorar vuestros pecados sobre un montículo de cenizas y que habéis ganado todos la misericordia de Dios!

¡Qué alegría veros volver a España otra vez a todos los españoles del Éxodo y del Llanto: a la misma España de siempre, al mismo espejo, al mismo lago de ayer, limpio y terso ya después del torbellino, y con la vieja guitarra compuesta para entonar otra vez la inolvidable, castiza y sanguinaria canción de los iberos monolíticos! (260)

La cuarta semejanza que advierte Margarita Murillo es la referente al sueño, esas "ganas inmensas de dormir" que el poeta-profeta expresa en varias ocasiones en Ganarás la Luz y que es equiparable al sueño de Jonás en el barco cuando quería olvidar su misión profética. "Sin embargo, el Viento despierta a León Felipe, como despierta a Jonás la Voluntad de Dios que va a llevarlo a Nínive por los medios más inesperados y milagrosos" (Murillo 299). El Viento es el símbolo de un destino que se impone a pesar de la propia voluntad del profeta y desempeña su papel de mediador entre Jonás y León Felipe.

La quinta y última identificación se halla estrechamente relacionada con la lección del ricino, que contiene el mensaje final de este relato bíblico. Jonás siente, como decíamos, que ha fracasado al no cumplirse la profecía anunciada y por eso le pide a Dios que le conceda la muerte:

"Pues bien, Señor, quítame la vida; más vale morir que vivir" (Jon 4.3), palabras que León Felipe reproduce exactas en la composición "El viento y yo otra vez," ya que también siente que de nada ha servido su poesía. Pero la amonestación última de Dios va contra la vanidad de Jonás y no contra el pueblo de Nínive: Dios hace crecer un ricino que dé sombra a Jonás y le resguarde del sol abrasador, pero al mismo tiempo, manda un gusano que seca el árbol del ricino. Por segunda vez desea morir Jonás, y se queja ante Dios, el cual le responde:

-Tú te apiadas de un ricino que no te ha costado cultivar, que una noche brota y otra desaparece, ¿y yo no voy a apiadarme de Nínive, la gran metrópoli, que habitan más de ciento veinte mil hombres que no distinguen la derecha de la izquierda, y muchísimo ganado? (Jon 4.10-11)

De igual manera, León Felipe sustituye la planta de ricino por una calabaza mordida por un gusano

¡Qué alegría ver que a mí también el Viento me regala una calabaza mordida por un gusano implacable, como símbolo de mi vanidad!

¡Y qué alegría saber que esta vanidad era lo único que había que derrumbar en el mundo! (260-261)

Como Jonás, el poeta-profeta de Ganarás la Luz sabe que ha de luchar contra su propia vanidad para transformarse en el poeta prometeico capaz de propagar su mensaje de reforma espiritual:

[...] aunque los males anunciados no se hayan cumplido y aunque el profeta haya caído en el ridículo, dos cosas muy importantes han quedado de manifiesto: la significación del perdón divino por el poder de la misericordia y el deber de humildad a que necesita someterse el hombre como instrumento de Dios. Lo sucedido a Jonás es un medio magnífico de arrebatarse su orgullo y vanidad, que son grandes obstáculos para el mensaje divino. (Murillo 300)

Jonás es el payaso de las bofetadas de la Biblia porque sus profecías jamás llegan a cumplirse. Dios tiene misericordia de la ciudad de Nínive, pero no de Jonás: "Hay perdón para todos. Para todos, menos para Jonás" (Ganarás la Luz 258). Como si no fuera suficiente con el ridículo que pasa en frente de los habitantes de Nínive, Dios seca la planta de ricino que tan buen cobijo le proporcionaba; Jonás es el hazmerreír de los Libros Sagrados, comparado con otros profetas "más respetables," como Isaías o Ezequiel; es un "profeta grotesco, sin vocación y sin prestigio" (Ganarás la Luz 257), y por eso León Felipe se identifica tan cómodamente con él:

Me gusta haber dado con mi almendra, me gusta saber que no soy más que una réplica, una torpe réplica, el doble de un poeta grotesco, del gran clown de la Biblia, del profeta que no acierta jamás. (259)

Pero a diferencia de Jonás, no canta la destrucción, puesto que, como sabemos, su meta última es despertar el genio prometeico y alcanzar, de una vez por todas y para siempre, la luz de la Justicia: "Y no canto la destrucción: apoyo mi lira sobre la / cresta más alta de este símbolo... / Yo soy Jonás" (107).

El siguiente eslabón en este proceso de identificaciones lo constituye un profeta moderno, el autor de Leaves of Grass. León Felipe había terminado su versión del Canto a mí mismo en 1941. Walt Whitman era por antonomasia el "poeta del viento y de los pájaros," cuya misión era conducir a los hombres hacia la luz. Es otro modelo de poeta prometeico, que lleva inscrito en las entrañas de su poesía la palabra

"heroísmo": "El Canto a mí mismo / no es más que una invitación al heroísmo que se le / hace al *average man*, al hombre de la calle" (Canto a mí mismo 17).

La voz de León Felipe se inspira a su vez en el polifonismo del gran poeta norteamericano:

Pero el *Canto a mí mismo* (*Song of Myself*) es su gran poema polifónico.
Es una sinfonía donde no falta ningún instrumento, ninguna voz, ningún paisaje...
De aquí la prolijidad de sus letanías y de sus inventarios.
Tiene que pasar lista al mundo y preguntar muchas veces: ¿están todos? (Canto a mí mismo 22)

Si *Song of Myself* es un poema polifónico, entendido en su sentido bajtiano, también lo es Ganarás la Luz, cuyos versos se hallan entretnejidos por esa "amalgama de voces" que rompe las fronteras del "yo individual."¹⁹

A su vez, Walt Whitman carece de una genealogía al estilo de los profetas del Antiguo Testamento, es otro hombre desarraigado, como Jonás, según ha visto Víctor García de la Concha:

No acarrea su sangre desde Adán, por una tarjeta de nombres empalmados, pero es tan adámico como Isaías. No resulta extraño que un exiliado se fije en un poeta 'telúrico y adámico,' llamado Walt, que no tiene genealogía y a quien le basta saber que 'todos fueron hijos, como él, de la tierra y el viento.' (León Felipe 79)

Pero, por encima de todos estos aspectos, "este viejo poeta americano de la Democracia" (Ganarás la Luz 118) es el portador de una esperanzada consigna poética para la

¹⁹ Las expresiones entrecomilladas provienen del fragmento de Iris Zabala citado en nota 6.

Humanidad: "Y acostúmbrate ya al resplandor de la luz" (Canto a mí mismo (20)). Esta búsqueda y consecución de la luz es la profecía compartida de Walt Whitman y León Felipe.

Para completar la reconstrucción de su identidad perdida, el metamorfoseante yo-poético recurre a la identificación con el mito de Job, pues no existe figura más idónea para representar el absurdo del sufrimiento, cuya procedencia desconocemos por completo, pero cuya presencia marca irremediabilmente nuestra existencia:

Pero acaso me llame también Job. Porque si no, ¿de quién son estas llagas? y ¿para qué sirve el llanto?... ¿Por qué hemos aprendido a llorar?

Yo he llorado, sí. Y he llorado porque la lepra me llega hasta los tuétanos. Luego he visto que a los demás les llega tan adentro como a mí y he dicho: la culpa la tienen el arzobispo y el poeta. El salmo y la canción no son ya caminos. Buscaré a Dios por otros derroteros. Y me he puesto a gritar y a blasfemar porque pienso, como Job, que éste es un buen señuelo para cazar a Jehová. Aún no le he encontrado; ni le he visto siquiera.

'¡Oh, quién me diese el saber dónde poder hallarlo!'

Pero ya han empezado a llegar y a amonestarme los sabios impasibles. Ya han hablado el preceptista, el fariseo y el filósofo. Hablarán los que faltan. Cada cual traerá como Elifaz, como Bilda, como Zahar y como el joven Elihú sus buenos argumentos en la mochila. Yo seguiré blasfemando. Y al final, cuando hable Dios desde el torbellino, veremos a quién le da la razón.
(121)

La Humanidad entera se reconoce en las llagas y en el llanto de Job, que actúan como símbolos mediadores entre el mundo mítico y la realidad humana. Se diría incluso que Job es la fuerza centrípeta que aglutina a todos los personajes que venimos mencionando: Jonás, Whitman, Prometeo, Edipo y Cristo. En el tándem Jonás-Job se comprueba la ineficacia de

la doctrina de la retribución. La ciudad de Nínive vivía en el pecado y le había perdido el respeto a Yahveh por lo que debería haber recibido el castigo de su destrucción, y, sin embargo, en el último momento, Dios se apiada de ella y la perdona. En el polo opuesto se encuentra Job, sobre el que recaerán todo tipo de enfermedades, miserias e infortunios completamente inmerecidos, a pesar de ser un hombre "justo y honrado y apartado del mal" (Job 1.1). Y sólo porque Yahveh quiere probar ante Satán que Job es su fiel servidor, incapaz de agraviarle en su lealtad, incluso en las más desfavorables situaciones. También aquí resulta flagrante el incumplimiento de la doctrina de la retribución, tan frecuente, por otro lado, en los salmos. Jonás y Job han sido expuestos al arbitrio del poder divino, incuestionable, o en palabras de León Felipe, han sido víctimas de la implacable *dictadura de las estrellas*. Es aquí cuando Job consigue romper el silencio de Dios con el poder de la blasfemia o *métaphora sideral*, el único mecanismo posible para hablar con un Dios que no se atiene a razones, que se muestra injusto con el Hombre. En este sentido, Job da un paso más y se atreve a increpar a Yahveh y pedirle un juicio justo, pues se siente ultrajado, aspecto que Luis Alonso Schökel señala en Job. Comentario teológico y literario:

A Job no le interesa esa justicia de Dios, que desmiente su experiencia, y apela a un juicio o pleito con Dios mismo, en el que aparecerá la justicia del hombre. (13)

Y es precisamente la justicia del hombre lo que le interesa a León Felipe, esa justicia que encuentra su formulación más

exacta en la expresión "ganarás la luz". En estos parámetros de rebeldía, justicia y heroísmo entronca el mito de Job con la figura de Walt Whitman, otro profeta de la luz, y con Edipo, cuya sangre y dolor consiguieron vencer el misterio del mundo. A Prometeo le une además esa compartida rebeldía contra la "injusticia" divina cuando éste se atreve a robar el fuego de los dioses para dárselo a los hombres y como castigo es sometido a la eterna tortura de un buitre que le devora las entrañas; paralelamente, Job se queja ante Dios de sus sufrimientos y se atreve a maldecir el día en que nació:

¡Muera el día que nací,
la noche que dijo: 'Han concebido un varón';
Que ese día se vuelva tinieblas,
que Dios desde lo alto se desentienda de él,
que sobre él no brille la luz, (Job 3.3-4)

Job se materializa así en la expresión máxima del desarraigo, y, por ende, en una representación mítica del exilio humano. Pero Job es asimismo el leproso colectivo que encarna a toda la Humanidad, una úlcera pestilente por la que grita la Tierra entera para que Dios hable de una vez por todas:

Pues habla ahora con más razón,
ahora
ahora que la Humanidad
ahora que toda la Humanidad
no es más una úlcera gafosa, delirante, pestilente,
ahora que toda la costra de la Tierra es una llaga
purulenta
y Job el leproso colectivo. (126)

León Felipe se sirve de un lenguaje tremendista con toques escatológicos para expresar, con gran realismo, el sufrimiento y el dolor que acosan a la Humanidad; este rasgo le emparenta con la poesía del exilio interior, con el

tremendismo de Dámaso Alonso en Hijos de la ira o de Blas de Otero en Ángel fieramente humano.

Recapitulando todo lo expuesto hasta aquí respecto a este primer segmento, diríamos que si Unamuno utilizaba los mitos de Moisés, Caín y Adán para retratar el exilio espiritual vivido por la España de su época, León Felipe se sirve igualmente del mito de Caín en un primer momento de su éxodo, pero a medida que el exilio trasciende esa etapa transitoria y va adquiriendo una permanencia definitiva, prefiere identificarse con Job y con Jonás, que llevan un estigma de rebeldía en la blasfemia y de fracaso en el profeta que no acierta jamás, dado que los únicos valores que van a arraigar en el destierro son los del desaliento y la soledad. Aunque Ganarás la Luz arrastra todavía el lastre de esa identidad nacional perdida a la que Español del éxodo y el llanto daba rienda suelta, aquí ocupa un lugar secundario pues, como el propio León Felipe afirma: "Lo español es lo específico, pero no lo permanente. Hoy cuenta todavía y es necesario consignarlo. Mañana el género habrá devorado a la especie" (261). En El Cristo de Velázquez, la referencia a Moisés representaba la unidad nacional que culminaba en la figura de Cristo como modelo de Hombre Nuevo que los españoles debían imitar para alcanzar esa España Nueva sin divisiones internas; en Ganarás la Luz, Moisés aparece implícitamente como un hombre sin tribu y sin decálogo, con el que el profeta se identifica y cuyo éxodo entra ya en esa dimensión universalizada que venimos describiendo:

Yo soy un vagabundo,
yo no soy más que un vagabundo sin ciudad,
sin decálogo y sin tribu.
Y mi éxodo es ya viejo.
En mis ropas duerme el polvo de todos los caminos
y el sudor de muchas agonías. (122)

Por consiguiente, la función de los mitos en esta etapa conlleva ese cuestionamiento de una identidad que el exilio provoca y que el paso del tiempo acentúa. No es sino la urgencia que tiene el profeta de despertar el genio poético-prometeico en sí mismo a través de las correspondientes "reencarnaciones" poéticas. De esta manera, esa búsqueda de identidad se une al proyecto de autorrealización del Hombre Heroico, que tendrá que pasar por un estadio de redención-- las lágrimas y la estancia en el infierno--hasta conseguir la restauración de su patria en una tierra de promisión que para León Felipe cristalizará en el concepto de Hispanidad. La importancia de los mitos en su visión poético-profética es tal, que el poeta llega a afirmar que su canto "florece en la convergencia de los mitos" (159).

Esta segunda fase del segmento exílico se completa con el uso de dos símbolos recurrentes en toda su poesía, pero que aquí adquieren una mayor relevancia expresiva: el *salmo* y la *sombra*.

En su proyección simbólica, el salmo da alcance a temas muy variados en apariencia contradictorios. León Felipe venía trabajando dicho símbolo desde Drop a Star, en donde había sido empleado como sinónimo de unión y fraternidad entre los hombres para derribar la INJUSTICIA:

Todas las lenguas en un salmo único:

abridme las puertas de la justicia. ¿Quién soy yo?
Todas las lenguas en un salmo único,
y todas las manos en un ariete solo
para derribar la noche
y echar de nosotros la sombra. (Drop a Star 25)

Estos mismos versos se incluyen en Ganarás la Luz, en la composición "¡Que hable otra vez!", aunque transformados por esa nueva perspectiva que aporta la experiencia del exilio:

Todas las lenguas en un salmo único,
todas las bocas en un grito único,
todos los ojos en un llanto único
y todas las manos en un ariete solo
para derribar la noche,
para rasgar el silencio,
para echar de nosotros la sombra...
¡para que hable de nuevo Jehová! (125-126)

Respecto a la versión de Drop a Star, se incorpora el elemento del llanto, tan esencial a Ganarás la Luz, y en vez de intentar derribar la injusticia, el objetivo ahora es romper el silencio de Dios, poner en práctica la gran *metáfora sideral* que neutralice los misterios impenetrables que alienan la libertad humana.

El salmo va evolucionando progresivamente en Ganarás la Luz, de la siguiente manera: canción-->salmo-->llanto -->grito-->blasfemia. León Felipe venía preparando el terreno para que esta evolución se produjera, ya que en "Pero, ¿por qué habla tan alto el español?" había tratado las causas que movieron al español en la Historia a gritar y que resumía en tres: 1) El descubrimiento de América y el grito de "tierra"; 2) Don Quijote y su grito de "Justicia" y 3) La Guerra Civil, en la que el propio poeta participó con el grito de "¡Que viene el lobo!"²⁰ La tendencia al grito que

²⁰ A estas tres razones añade una cuarta en la composición "El

tiene el español está perfectamente justificada puesto que "El español habla desde el nivel exacto del hombre, y el que piense que habla demasiado alto es porque escucha desde el fondo de un pozo" (110).

El símbolo del salmo tiene la capacidad de aunar Poesía y Religión, lo que le lleva a afirmar a León Felipe que

La Poesía es lo que se salva siempre de todas las liturgias. (El salmo transformado y hecho copla en España, es la sola reliquia poética y viviente del rito judaico y católico.) Por eso la España que se llevó la canción cree que la religión de mañana será la Poesía viva y libre, y con una dimensión nueva. (112)

A partir de aquí retoma el poeta una de las composiciones que más huella dejaron tanto en la poesía del exilio territorial como en la poesía de exilio interior, y que luego rectificará con ocasión del prólogo al libro de Ángela Figuera, Belleza cruel. Se trata del poema "Hay dos Españas," que ya había aparecido en Español del éxodo y del llanto, y en donde manifestaba la existencia de dos Españas, la de "la espada fratricida y la de la canción vagabunda" (112). Los españoles del éxodo y del llanto son los que se llevan la canción y el salmo, dejando a la otra España en un vacío literario y religioso absoluto. Años más tarde, en "Poesía y exilio," José Ángel Valente analiza las repercusiones de ese vacío creador que van a afrontar los poetas del exilio interior como condicionante máximo: "Nacimos, pues, de la palabra perdida y de su vacío en nosotros" (18). En el

salmo," y es que las madres de Castilla "tienen la costumbre de arrullar a sus hijos con unas canciones de cuna cuyo tono está tomado de las modulaciones más altas de los salmos" (110).

próximo capítulo trataremos en detalle las consecuencias culturales de este vacío. Veamos ahora lo que León Felipe declaraba en su decisivo poema:

Hay dos Españas: la del soldado y la del poeta. La de la espada fratricida y la de la canción vagabunda. Hay dos Españas y una sola canción. Y ésta es la canción del poeta vagabundo:

Soldado, tuya es la hacienda,
la casa,
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y
errante por el mundo...
Mas yo te dejo mudo...¡mudo!
y ¿cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción? (112-113)

Pero la pérdida va a ser total, pues el español errante también se lleva el salmo, según declara en "¡El salmo es mío!": "Y la España que se llevó la canción, se llevó el salmo también" (113). Si antes de producirse el exilio, el salmo representaba la fuerza de unión entre los hombres-- "Todas las lenguas en un salmo único"--ahora se convierte en un elemento de escisión nacional y cercenamiento cultural. Los protagonistas del éxodo se llevan la esencia de la religión, el cristianismo, y la España Solariega se queda con las formas huecas y obliteradas del catolicismo. Esta distinción contribuye a la visión de los primeros años de la España franquista, cuando la Iglesia Católica sofocaba con sus demagogias el auténtico cristianismo y condicionaba hasta los parámetros estéticos, dando lugar a esa poesía de las formas encauzada en la tendencia garcilasista. Con todo, no ha de desdeñarse la dimensión universal que adquiere este

poema al integrarse en Ganarás la Luz, como ha visto Leopoldo de Luis:

Por estos versos comprendemos que, para él, hay en los pueblos dos castas: la de quienes detentan la fuerza, el poder y la riqueza--la casa, el caballo y la pistola--, y la de quienes hacen--digámoslo con palabra unamuniana--la intrahistoria. Estos últimos son la música del mundo, son el ritmo y el canto, son el rumor activo del trabajo y de la esperanza, y están interpretados por El Poeta, que asume una voz colectiva. (Aproximaciones 33)

En "¡El salmo es mío!" proclama a gritos el rescate del salmo, que había sido escondido por unos sacristanes en una vitrina y lo exhibían como si fuera un objeto decorativo. El salmo ostenta así un papel activo al convertirse en la "canción del destierro" que acompaña al poeta-profeta en su peregrinación por el desierto:

Y siempre me preguntaba al entrar en las iglesias:
¿dónde estará el salmo? ¿dónde le habrán escondido los
canónigos?

Durante el expolio de la última guerra española, lo encontré. Lo habían guardado los sacristanes en una vitrina y allí lo retenían como un idolillo inútil ya y sin sentido, para que lo contemplasen la erudición eclesiástica, los poetas pedantes y los turistas.

Me lo llevé. Entonces me lo llevé. Al final de la contienda, allá por los últimos días del año 1938, cuando los 'rojos' se habían ya incautado de las iglesias y de los ornamentos sagrados (de los utensilios y los cubiletes de los malabaristas y de los mercaderes del templo), yo me llevé el salmo.

Denunciadme al Sumo Pontífice, dadle mis señas, mostradle mi cédula (este libro es mi cédula).

Decidle que eso que va aullando en la ráfaga negra del Viento, por todos los caminos de la Tierra... es el salmo. Y que yo me lo llevo, que me lo llevo en mi garganta, que es la garganta rota y desesperada del hombre a quien él ha dejado sin altar y sin tabernáculo.

No me lo robo. Me lo llevo...¡lo rescato! El salmo es mío...¡del poeta! El salmo es una joya que les dimos en prenda los poetas a los sacerdotes. (113-14)

El salmo en manos de la Iglesia Católica y del discurso franquista deja de cumplir con su función elemental, la de

aunar poesía y religión, al convertirse en un objeto decorativo. Cuando el salmo se desploma, se produce el estallido de la guerra civil y el derrumbamiento espiritual de una nación. Como consecuencia, se desencadena su trágica evolución hacia el llanto que pasa por el grito y termina en la blasfemia:

y al desplomarse el salmo
vino la guerra;
y el salmo se hizo llanto,
y el llanto grito...
y el grito blasfemia.

Pero el salmo está aún de pie.
Se fue de los templos, como nosotros de la tribu
cuando se irguieron la espada y el rencor.
Ahora es llanto y es grito...
pero aún está de pie,
de pie y en marcha
sin ritmo levítico y mecánico,
sin rencor ni orgullo de elegido,
sin nación y sin casta
y sin vestiduras eclesiásticas. (115)

El salmo entra así a formar parte de ese mundo mítico que se distancia de la circunstancia histórica nacional y anuncia la llegada de esa nueva patria sin fronteras geográficas que reside en el concepto de Hispanidad. De hecho, este salmo fugitivo es su primera piedra fundacional.

Por su parte, el símbolo de la sombra entabla un juego dialéctico con la luz, sobre el que giran el resto de los expresados simbólicos del poema, al igual que sucedía en El Cristo de Velázquez. El mismo título del libro--Ganarás la Luz--supone la conceptualización del hombre como habitante de la sombra, de la oscuridad, en peregrinación perpetua hacia la luz por el camino de las lágrimas. La consigna "ganarás la luz" contrahace aquella otra del Génesis "ganarás el pan."

El destino heroico del hombre ha de ser el de transcender la maldición que recayó sobre Adán al ser desterrado del Jardín de Edén: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente / y la luz con el dolor de tus ojos / Tus ojos son las fuentes del llanto y de la luz" (134).

Según ha señalado Juan-Eduardo Cirlot en su estudio sobre los símbolos, "como el Sol es la luz espiritual, la sombra es el doble negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior" (419). Esta búsqueda de la luz se vincula entonces a la capacidad de superación que el poeta-profeta ha de alcanzar al poner en práctica el genio prometeico. Para comprender el lugar que ocupan las sombras en el entramado simbólico de Ganarás la Luz, habría que trazar dos ejes perpendiculares. El horizontal representaría el mundo de *lo doméstico, lo contingente, lo euclidiano y lo sórdido* en el que se halla inmerso el hombre y la poesía; es el mundo de injusticias, sufrimiento y dolor que anegan la existencia, esa realidad que hay que transformar descendiendo, en el eje vertical, hacia el infierno para poder ascender, desde allí, hacia la luz: revelación final de los misterios que ciegan la vida del hombre y territorio gobernado por *lo épico, lo esencial, lo místico y lo limpiamente ético*.

De hecho, la presencia de la sombra es tan acuciante, especialmente cuando el exilio comienza a arraigarse en la vida del poeta, que éste llega a identificarse con ella: "Soy la sombra / el habitante de la sombra / y el soldado que

lucha con la sombra" (135). Por ende, si el poeta es el habitante de la sombra, su palabra residirá también en ella:

Y digo que la Poesía está en la sombra,
en la sombra del mundo donde el hombre ciego se revuelve
y grita...
que es un grito en la sombra,
que es un coro de gritos que quieren burlar la sombra,
escapar de la sombra,
alancear la sombra,
asesinar la sombra...
La poesía está escondida en la sombra.
No son cerrojos,
ni puertas clavadas,
ni paredes de musgo
ni ventanas herméticas
lo que necesita la palabra del hombre...
sino escalas,
escalas y hogueras
y piquetas y gritos...¡gritos!
El poema es un grito en la sombra como el salmo,
hoy no es más que un salmo en la sombra, y también
una tea encendida en la niebla.
La sombra es tuya y mía
y hoy más negra que nunca.
La sombra es de todos...
y el salmo y el grito también. (123-124)

La repetición obsesiva del sintagma "la sombra" golpea los sentidos del lector como si tratara de despertarlo de su inactividad y lanzarlo a la acción. El rescate de la luz se convierte en la única opción válida para alcanzar esa dimensión espiritual que llegue a trascender las limitaciones humanas y que se expresa a través de ese ascenso por escalas, hogueras, piquetas y gritos en busca de las alturas siderales.

Si bien es cierto que el exilio acentúa la inmanencia de la sombra, no significa por ello que sea una cualidad exclusiva de esta circunstancia vital-histórica, dado que su existencia es anterior a la de la luz, como se nos relata en

Gn 1.1-2, versículos que León Felipe parafrasea en el poema

"La espada":

En el principio creó Dios la luz y la sombra.
Dijo Dios: Haya luz
y hubo luz.
Y vio que la luz era buena.
Pero la sombra estaba allí.
Entonces creó al hombre.
Y le dio la espada del llanto para matar la sombra.
La vida es una lucha entre las sombras y mi llanto.
Vendrán hombres sin lágrimas...
pero hoy la lágrima es mi espada.
[.]
Dios contó con mis lágrimas desde la víspera del
Génesis.
Y ahí van corriendo, corriendo,
gritando
y aullando
desde el día primero de la vida, a la zaga del Sol.
Luz...
cuando mis lágrimas te alcancen,
la función de mis ojos ya no será llorar
sino ver. (141-142)

3.4.2. Redención

Es evidente que al hablar de las sombras, estamos ya aludiendo al siguiente segmento, puesto que la Redención supone el rescate de la luz a través del sacrificio purificador que ejercen las lágrimas, la sangre, el fuego y que culmina en ese descenso final a los Infiernos. En realidad, todos estos símbolos conllevan un mensaje de tránsito y de regeneración espiritual que propicia el hallazgo definitivo de una Nueva Jerusalén, reino de la luz. Pero, desgraciadamente, "la luz es una dimensión que nosotros no conocemos todavía" (Ganarás la Luz 229) puesto que somos sombra, vivimos en la sombra y nuestra palabra tiene el aliento denso de la sombra. Esta es la única dimensión que

nos es familiar en un mundo empobrecido y limitado. Sin embargo, tal vez si empuñamos la espada del llanto, consigamos derribar esa costra de tinieblas que no nos deja ver la luz. Este "tal vez" queda justificado en el "Epílogo" que cierra Ganarás la Luz, cuando el poeta-profeta abandona el escenario con un sabor amargo en la boca, después de haber gritado y blasfemado tanto para acabar afirmando: "Me voy. Las ventanas son trampas. Ya no veo la luz...ya no la veo" (269). Es como si le abandonara la esperanza, como si su confianza en el ser humano se desvaneciera ante la realidad.

Una vez más, estos símbolos desempeñan una función mediadora entre los mitos. El llanto (las lágrimas) y, más en particular, la sangre remiten a la figura de Cristo; el fuego se asocia directamente al mito de Prometeo. La sangre y las lágrimas son agentes de purificación espiritual y, al mismo tiempo, única moneda de trueque aceptable en el comercio de la luz. Si en El Cristo de Velázquez la sangre derramada simbolizaba la redención de la Humanidad a través del sacrificio de Jesucristo en la cruz, en Ganarás la Luz se acude a esta misma imagen para integrar a la raza humana bajo una única bandera posible, la del sufrimiento:

Toda la sangre es roja...
y humus para la tierra agonizante.
Con Cristo, pero en los Olivos y en la cruz:
con la fiebre y la esponja,
con la sombra y el llanto,
en la humedad cerrada de la angustia,
en el reino de la semilla y de la noche,
esperando... esperando a que broten de nuevo
la espiga,
la aurora
y la conciencia. (137-138)

La sangre es signo de fertilidad, el humus de la tierra que hará brotar la semilla de una Humanidad renovada tras el sacrificio de su muerte. De ahí que, al igual que Unamuno, León Felipe apele al ejemplo del Cristo sufriente, el que agoniza en la cruz y llora en el monte de los Olivos. Pero, a diferencia de Unamuno que abogaba por la humanización de Cristo al hermanarse con el hombre en su pasión, León Felipe lleva a cabo la divinización del ser humano en la imagen de un Cristo colectivo: "Ya vino el Cristo colectivo. Ahora marchamos todos hacia una mística colectiva" (264), que entronca con la idea de superación que ha de poner en práctica el genio prometeico si quiere derribar la sombra. En realidad, el poeta-profeta se identifica él mismo con la figura heroica de Cristo (263), recurso que emparenta con la línea de "reencarnaciones" míticas comentada más arriba, y que se traduce finalmente en la imitación colectiva del Cristo crucificado y de su hazaña redentora:

Al tercer día se romperá la cáscara del huevo,
abrirá su ventana la semilla
y se caerán las piedras de las tumbas.

Me robasteis el trigo y los panes del horno,
pero aún tengo las lluvias y mi carne.
¿Quién puso centinelas en los surcos?
**Cristo es la vida
y la vida, la cruz.**

El sudario de un dios
fue el pañal de los hombres.
Me envolvisteis en llanto cuando vine,
he seguido vistiéndome con llanto
y el llanto es ahora mi uniforme...
**Mi uniforme y el tuyo
y el de todos los hombres de la tribu
Cristo es ya la tribu.**
Vamos sobre sus mismas lágrimas. Por estas viejas aguas

navegaré en mi barca hasta llegar a Dios. (139, énfasis añadido)

Pero León Felipe no agota en estos versos el tema de la sangre y las lágrimas como elemento de redención, sino que lo extiende a los sacrificios de las religiones precolombinas, en donde el poeta-profeta ofrece su sangre al Sol:

Sin embargo, mi sangre es para el altar.
Sacad de los museos esa gran piedra azteca y molinera,
afilad otra vez el navajón del pedernal,
regadme el pecho de la sombra
y dad mi sangre al sol.
¡Qué hay algo que los dioses no pueden hacer solos!
(137)

Sea en la línea del cristianismo o de los ritos aztecas, la temática de la redención se inserta en la dimensión universalizada que distingue a Ganarás la Luz del resto de su producción anterior y que ensalza la tendencia rehumanizadora de esta poesía, puesto que, según Luis Pereira Reyes:

Cualquier poesía que se centre en la problemática del hombre tiene por fuerza que tocar el tema de la redención porque es un aspecto de universalizar al ser humano en su raza, en su especie, en sus semejantes.
(37)

Tanto la sangre como las lágrimas, que son las manifestaciones líquidas del dolor, aportan este valor de purificación que las convierte en moneda de intercambio para ganar la luz:

El hombre es hijo de las lágrimas
y Dios no da nada de balde
Todo se paga con sangre y con el sudor de la sangre
¡con llanto, con llanto!
y se gana la luz...como se gana el pan. (142)

De hecho, las lágrimas son la única moneda cotizabile, junto con la sangre, cuando el ser humano quiere hacer negocios con Dios para que Éste le conceda la luz:

Dios no es más que un mercader,
un buen mercader (ni sórdido ni pródigo)
que cotiza mi llanto para vender su luz.
Dios no es más que un vendedor,
un vendedor de esclavas,
y la luz, una esclava...

¡La esclava!
Lágrimas,
lágrimas,
lágrimas...
el dinero del pacto,
el tesoro del arca,
el precio de la luz...
¡el rescate orgulloso de la Esclava! (143)

No se ha de pasar por alto que tanto las lágrimas y la sangre como el viento, el fuego (llama/luz) y el polvo representan los cuatro elementos metaforizados: agua, aire, fuego y tierra, que según Luis Pereira Reyes en su estudio Los cuatros elementos en la obra de León Felipe, conforman la estructura poética de toda su obra y "son la base de su creación, es una cosmogonía muy personal, sin leyes ni lógica, en donde él ubicará sus aspiraciones anímicas" (73). De esta manera, el agua deviene en lágrimas, pero no deja de conservar algunos de sus valores simbólicos más primarios, como es el del "bautismo." Podría afirmarse que el poeta prometeico nace a la vida en el bautismo por las lágrimas; rito en el que recibe su nombre y su identidad. Juan-Eduardo Cirilot destaca que

el simbolismo del bautismo, estrechamente relacionado con el de las aguas, fue expuesto por San Juan Crisóstomo (*Homil. in Joh., XXV,2*): 'Representan la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección... Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente.' La ambivalencia de este texto es sólo aparente: la muerte afecta sólo al hombre natural, mientras que el nuevo nacimiento es del hombre

espiritual, en esta particularización del simbolismo general de las aguas. (55)

Este texto se integra perfectamente en el proceso de conversión del hombre doméstico (viejo) en el hombre heroico (nuevo) que venimos describiendo; al sumergirse en las lágrimas el hombre pasa a ser "la conciencia dramática del llanto" (135) como punto de partida de su renacer espiritual, la gran revolución que cambiará el destino de la Humanidad

Es la época de los héroes.
Es la época en que todo se reforma y se revuelve:
las exégesis se cambian del revés,
los presagios de los grandes poetas se hacen realidad,
Prometeo se liberta,
aparecen nuevos cristos. (170)

En el poema "No he venido a cantar" las lágrimas que corren por el cauce de las venas, escondidas en lo profundo de la sangre, son las que conducen hacia el desvelamiento de la identidad individual y colectiva del ser humano:

He venido a mirarme la cara en las lágrimas que caminan
hacia el mar
y por el río
y por la nube...
y en las lágrimas que se esconden
en el pozo,
en la noche
y en la sangre...
He venido a mirarme la cara en las lágrimas del mundo.
Y también a poner una gota de azogue, de llanto, una
gota siquiera de mi llanto
en la gran luna de este espejo sin límites, donde me
miren y se reconozcan los que vengan. (134)

Es, sin embargo, en los 127 versos que componen el poema "¿Y no vale este llanto?" en donde se hace inventario de los diferentes tipos de lágrimas que el ser humano es capaz de producir para proclamar el rescate de la "Esclava." Y es aquí precisamente donde la conciencia dramática del llanto

adquiere su dimensión más trágica. Dada la extensión de dicha composición, transcribimos tan sólo los fragmentos más relevantes:

También vale este llanto,
también este dinero
para el rescate de la Esclava, también estas son
lágrimas que cuentan:
las que no se vertieron,
las que nunca salieron de mis ojos
o si salieron
ni se contaron
ni se vieron.
Las que cayeron en la sombra,
las que dejamos en el suelo
todos los hijos pródigos del mundo,
todos los argonautas del ensueño,
los imantados por el Verbo,
que en una noche oscura y decisiva,
reteniendo el aliento,
andando de puntillas, con los zapatos en la mano,
pisando con la carne en el silencio,
abandonamos al Padre y salimos
de la casa paterna por el postigo del huerto
sin que nadie nos viese...
llevados por un viento
más fuerte que el amor y que la casta,
porque somos soldados de un ejército
donde la espada del Destino corta
las lianas de amor que abrazan nuestro cuerpo,
y las raíces duras
que nos clavan al suelo.
También éstas son lágrimas que cuentan.
Y las que estrangulamos en silencio
cuando encontramos a los hermanos
y a los amigos muertos.
También éstas son lágrimas que valen.
Y las que estrangulamos ellos
cuando subieron al patíbulo.
Nadie nos explicó. Muy callado, unos hombres dijeron:
fueron leales a 'la causa,'
¡por 'la causa del caudillo' murieron!
Yo dije: No. No hay causas rojas ni blancas.
Los caudillos no son más que pretextos.
¡Por la Esclava!...
También este es dinero
para el rescate de la Esclava... ¡Por la Esclava!
¡por 'la causa de la Esclava' murieron!

Y las terribles,
las lágrimas terribles que tendremos
que tragarnos mañana

[.]

Y el llanto que nunca viera nadie
en los ojos ocultos del guerrero
y oxidó, sin embargo, la visera
y el barbote del yelmo.

[.]

Y el llanto que nos viene de la sombra,
el llanto que vertemos
sin conciencia
y sin resortes, en el lecho.

[.]

Y las que se escurrieron
transformadas en rabia por los canales de la sangre,
las que empozñaron nuestro cuerpo
y, hechas babas después, salieron por la boca
en un ataque epiléptico;

[.]

Y el llanto que se pudre,
y el llanto hecho veneno,
y el llanto hecho blasfemia también vale.

[.]

y el llanto póstumo
que aún le sale a los muertos
bajo tierra,
como las uñas y como los pelos. (144-147)

En la diversidad de su origen, el llanto acoge a la Humanidad entera. La dimensión universal de las lágrimas borra las diferencias y conflictos que habían marcado el apartado anterior, al comentarse la experiencia exílica. Ya no hay causas rojas ni blancas, estandartes de la escisión nacional durante la guerra civil; ahora el sacrificio de tantos seres humanos encuentra su auténtico lugar en un objetivo común, el hallazgo definitivo de la luz: "¡por 'la causa de la Esclava' murieron!" o, como en otro momento escribe: "por una gota de luz / toda la sangre de España." Según Paulino Ayuso en su edición crítica a Ganarás la Luz, estos versos contribuyen a "una ampliación de las claves interpretativas de la historia" y, lo que es aún más decisivo, el poeta introduce aquí "su nueva hermenéutica universal" (145). La mención a la

parábola del hijo pródigo (Lucas 15.11-32), situada al comienzo del poema, refuerza dicha hermenéutica: el destierro universal trasciende los límites nacionales y abarca a todos los hijos pródigos del mundo que, bajo diferentes circunstancias, abandonaron la casa paterna. No hay ya lugar para enfrentar a la España Peregrina, que quedaría representada en el hijo menor, con la España interior, simbolizada en el hijo mayor que permanece al lado del padre, puesto que las lágrimas son las mismas. Incluso se llega a destemporalizar el llanto, al contenerse en estos versos las lágrimas del pasado, el presente y el futuro ("las lágrimas terribles que tendremos que tragarnos mañana"). Por lo tanto, el llanto es moneda de intercambio y fuente de purificación que afecta a la Humanidad por completo; es, a su vez, motivo de unidad entre los seres humanos, pues en ese llanto común se trascienden las tragedias nacionales.

En consonancia con este significado de purificación y reforma espiritual, aparece en Ganarás la Luz el símbolo del fuego. "En este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas de creación," advierte Cirlot en su Diccionario, "el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración" (209). El fuego, como agente de regeneración, entra a formar parte de la alegoría que articula el poema "¡Eh, muerte, escucha." La muerte, expresada en el símbolo de la guadaña, no es más que una herramienta que corta la espiga en el ciclo de la vida; el yo-poético es el grano de trigo "necesario para lograr el

pan dorado y blanco" (149). Dentro de ese proceso o gran ciclo vital, el grano va al molino en donde se le separa de la cáscara y se muele hasta llegar a la artesa donde será amasado. En último lugar, la masa cruda entra en el horno (infierno) en donde se cocerá al calor del fuego y de donde resultará el pan blanco:

Tu guadaña no es un cetro
sino una herramienta de trabajo.
En el gran ciclo,
en el gran engranaje solar y planetario,
tú eres el que corta la espiga,
y yo ahora... el grano,
el grano de la espiga que cae
bajo tu esfuerzo necesario.
Necesario...no para tu orgullo
sino para ver cómo logramos
entre todos
un pan dorado y blanco.

Desde tu filo iré al molino.
En el molino me morderán las piedras de basalto,
como dos perros a un mendigo
hasta quitarme los harapos.
Perderé la piel, la forma
y la memoria de todo mi pasado.
Desde el molino iré a la artesa.
En la artesa me amasarán, sudando,
y sin piedad
unos robustos brazos.
Y un día
escribirán en los libros sagrados:
El segundo hombre fue de masa cruda
como el primero fue de barro.

Luego entraré en el horno...en el infierno.
Del fuego saldré hecho pan blanco
y habrá pan para todos.
Podréis partir y repartir mi cuerpo en miles y millones
de pedazos,
podréis hacer entonces con el hombre
una hostia blanquísima... el pan ázimo
donde el Cristo se albergue.

Y otro día dirán en los libros sagrados:
El primer hombre
fue de barro,
el segundo de masa cruda
y el tercer de pan y luz.

Será un sábado
cuando se cumplan las grandes Escrituras... (150)

El fuego transforma la masa cruda o cuerpo imperfecto del poeta en una hostia blanquísima, que se fragmenta en miles y millones de pedacitos, a fin de saciar el hambre espiritual de la Humanidad. Esta "desindividualización" del yo-poético provoca su propia colectivización, característica que comparte con la figura de Cristo. Si en el sacramento de la eucaristía, la palabra del sacerdote produce la transustanciación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, en este poema de León Felipe se invierte el orden, y el fuego actúa entonces como el agente de transustanciación de la sangre y el cuerpo del poeta en el pan y el vino de comunión entre los hombres. En palabras de Luis Pereira Reyes:

La simbología tradicional cristiana sirve a León Felipe, con su consustanciación religiosa, en sus propósitos de elaborar una serie de cambios y añadidos en donde el poeta sufre, se purifica y redime al hombre al materializarse en un pan que será al mismo tiempo la luz que indicará el fin de todo sufrimiento. (48)

En los versos citados se formula además la evolución que el ser humano ha de experimentar para transformarse en el "hombre nuevo" u "hombre heroico" capaz de vivir en la dimensión de la luz. Este proceso de perfeccionamiento comprende la creación de tres hombres: el primero coincide con el hombre de barro de Gn 2.7; el segundo estará hecho, en cambio, de masa cruda, superación del barro imperfecto, mal cocido, como queda demostrado al hacer el recuento de todos los crímenes y tragedias que la Humanidad ha producido;

finalmente, la creación del tercer hombre será de "pan y luz," a imitación de la Hostia que alberga el cuerpo de Cristo. De esta manera, se presenta, una vez más, como hacía Unamuno en El Cristo de Velázquez, la superación de las limitaciones del hombre vetotestamentario en la figura sublimadora por excelencia del Nuevo Testamento, Cristo.

Para Concha Zardoya, el fuego es uno de los símbolos parabólicos en la poesía de León Felipe, junto al viento, la piedra y la estrella.²¹ Aparece frecuentemente vinculado a dos coordenadas, la del mito de Prometeo y la del infierno:

El fuego, entonces, irradia múltiples simbolismos parabólicos que conmueven al lector, invitándole a sentirse también hijo de Prometeo y seguidor del 'poeta prometeico,' que no le arrastra a la alegría sino al sufrimiento como purificación. ("León Felipe y su símbolo parabólico del fuego" 24)

En el Libro III, titulado precisamente "Prometeo" repite León Felipe la gran mayoría de los textos que ya habían aparecido en Drop a Star y El payaso de las bofetadas, algunos de los cuales han sido transcritos en este ensayo al tratarse páginas atrás la temática del "Hombre Heroico" y su "genio poético-prometeico." Asimismo, retoma el concepto de poesía como un sistema luminoso de señales, de hogueras encendidas: "Un día la Poesía será un ejército de llamas que dé la vuelta al mundo" (160); para que este sistema de transmisión del fuego funcione, para que los poetas futuros recojan la antorcha de sus antecesores, se ha de producir, una vez más, la colectivización del mito: "Prometeo será legión" (160).

²¹ Consúltese Concha Zardoya, "León Felipe y su símbolo parabólico del fuego" así como "León Felipe y sus símbolos parabólicos."

Es decir, el relato de Prometeo aúna en el símbolo del fuego, la Poesía y el destino del hombre. El perfeccionamiento del ser humano hacia la luz, quedaría incompleto si la poesía no tuviera como meta principal ser palabra incandescente, llama de luz viva; en otras palabras, "poesía heroica," pues, según Electa Rodríguez: "The 'Fórmula de Prometeo' encompasses ethical as well as esthetic values. It carries with it, implicitly, the idea of moral, heroic poetry" (45).

En la composición "¿Y si me llamase Prometeo?" (Libro III), el poeta-profeta, culmina la explotación poética del mito al identificarse por completo con el héroe griego, pues ambos se hallan clavados en una roca, expuestos al tormento de un buitre que devora sus entrañas eternamente, castigo recibido por haber robado el fuego sagrado para los hombres: "Aquí estoy. ¡Miradme! Clavado en esta roca, con un buitre en el pecho" (159).²²

La otra coordenada que se asocia al símbolo del fuego, es, por supuesto, la del descenso al infierno. León Felipe dedica el libro VIII de Ganarás la Luz, "Hacia el infierno," a completar su periplo de purificación con su particular visita a las profundidades del abismo:

El infierno no es un fin, es un medio...
(Nos salvaremos por el fuego.)
Y no es un fuego eterno.
Pero es, como las lágrimas, un elevado precio
que hay que pagarle a Dios, sin bulas ni descuentos
para entrar en el reino de la luz,
en el reino de los hombres, en el reino de los héroes,
en el reino

²² Se ha de recordar aquí el poema de Unamuno "El Buitre de Prometeo" incluido en la sección de Poesías titulada "Meditaciones."

que vosotros habéis llamado siempre el reino beatífico
del cielo
[.]
¡Y se gana la luz desde el infierno! (249)

Este caminar por el infierno es la última prueba que el héroe ha de pasar con éxito para alcanzar la luz. En este sentido se ha de entender, como advierte Cirlot, que "atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana" (210), y que, en términos de la poética expuesta en Ganarás la Luz, expresa el renacer espiritual del hombre a su nueva dimensión existencial trascendente: la luz.

3.4.3. Restauración

El último segmento a tratar en este capítulo, el de la Restauración, supone la llegada definitiva al reino de la luz, a la tierra de Promisión que León Felipe formula en el concepto de Hispanidad, entendido como la reconstrucción de la patria perdida tras la vivencia de la guerra civil y el destierro. Este segmento ocupa principalmente el Libro V "Sobre mi patria y otras circunstancias," en donde, después de asistir a la muerte redentora de España, identificada en la figura de Cristo, y asumir el "gesto vencido de Don Quijote," se desrealizan los límites o fronteras físicas a fin de crear un espacio poético cuya nueva longitud y latitud sean respectivamente la luz y el aire. El concepto de Hispanidad entonces no está reñido con esa perspectiva universalizadora que gobierna Ganarás la Luz, dado que no se refiere León Felipe a la América hispana localizada en los mapas, sino, más bien, a la elaboración de un "espacio

mítico," utópico, destemporalizado--"que vivirá en la historia sin historia" (199)--, hecho realidad gracias al poder de la palabra, del Verbo. Según Paulino Ayuso,

No es la América presente, tanto como el reino futuro por venir, después de la resurrección. Está completamente abstraído de cualquier condición concreta e inmediata: reino que 'no será de este mundo,' 'un anhelo sin raíces ni piedras,' pertenece al mundo de la sangre (a lo íntimo de la persona, cuyo fluir es el origen del ritmo y del poema). La hispanidad es hija de España, que de nuevo aparece con su doble personificación de Cristo y Don Quijote, pero no tiene cuerpo, es espíritu. (31)

"Diré algo más sobre mi patria," poema que abre el Libro V, contiene la definición de lo que el término "patria" significa ahora, bajo las nuevas circunstancias:

En el mapa de mi sangre, España limita todavía:
Por el oriente, con la pasión,
al norte, con el orgullo,
al oeste, con el lago de los estoicos
y al sur, con unas ganas inmensas de dormir.
Geográficamente, sin embargo, ya no cae en la misma
latitud. Ahora:
mi patria está donde se encuentre aquel pájaro luminoso
que vivió hace ya tiempo en mi heredad.
Cuando yo nací ya no le oí cantar en mi huerto.
Y me fui en su busca, solo y callado por el mundo.
Donde vuelva a encontrarlo, encontraré mi patria porque
allí estará Dios.
Un día creí que este pájaro había vuelto a España y me
entré por mi huerto nativo otra vez.
Allí estaba en verdad, pero voló de nuevo
y me quedé solo otra vez y callado en el mundo,
mirando a todas partes y afilando mi oído.
Luego empecé a gritar... a cantar.
Y mi grito y mi verso no han sido más que una llamada
otra vez,
otra vez un señuelo para dar con este ave huidiza
que me ha de decir dónde he de plantar la primera piedra
de mi patria perdida. (193-94)

El proceso de espiritualización al que queda sometido el concepto de patria se manifiesta por medio del símbolo del pájaro. En su Diccionario de símbolos, Cirlot registra la

recurrente presencia de este significado en casi todas las culturas:

Todo ser alado es un símbolo de espiritualización, ya para los egipcios. La tradición hindú dice que los pájaros representan los estados superiores del ser [...] Esta significación del pájaro como alma es muy frecuente en todos los folklores. [...] En la alquimia, los pájaros son las fuerzas en actividad. Su posición determina su sentido. Elevándose hacia el cielo expresan la volatización, la sublimación; descendiendo, la precipitación y condensación. (350-52)

En el poema se alude a la condición volátil y aérea de este pájaro que, habiéndose posado en España, huye definitivamente de ahí en busca de un nuevo paraíso en el que habitar, aspecto que simboliza también la libertad perdida y deseada. Este alzar el vuelo y escapar de esa tierra de tinieblas que es la España de la guerra civil supone la sublimación definitiva de la identidad nacional. Además, el pájaro del poema es un ser "luminoso," que el poeta-profeta persigue por el mundo y cuyo encuentro será revelación de la patria perdida "porque allí estará Dios" (193). La simbiosis de este elemento de espiritualización con el símbolo de la luz, refuerza la patria del Espíritu que Ganarás la Luz se propone instaurar como Nuevo Mundo del "Hombre Heroico." De hecho, se diría que la naturaleza alada del pájaro, ave migratoria y visionaria que ha de conducirle al poeta a la Tierra Prometida, conecta con una idea muy querida de León Felipe: la de la propia evolución de la anatomía humana en "ángeles":

Y se dirá del hombre:
está empezando a echar alas,
como se dice del niño:
está empezando a echar dientes.
No habrá dolor de encías...
Habrá dolor de omoplatos laminados. (Drop a Star 213)

Este proceso de espiritualización exige la muerte de España, que tiene lugar en "Diré como murió," poema aludido anteriormente en el que se reproducen las palabras de España al ser crucificada en su tragedia fratricida:

Y aquí estoy yo otra vez.
Aquí, sola. Sola
Sola y en cruz... España-Cristo,
con la lanza cainita clavada en el costado,
sola y desnuda,
jugándose mi túnica dos soldados extraños y vesánicos;
sola y desamparada. (197)

En esta muerte participa también el yo-poético de Ganarás la Luz que, en "Placa y Epitafio," dibuja una especie de lápida que contiene las fechas de su nacimiento, 11-4-1884, y la que es la fecha de su muerte espiritual, 1936, comienzo de la guerra civil. A partir de este momento, y pasando por ese estadio de redención que se ha descrito en el apartado anterior, asistimos al renacer del profeta en la figura del poeta prometeico y al renacer de su patria en el concepto de Hispanidad:

AHORA DEFINIRÉ LA HISPANIDAD

Hispanidad...tendrás tu reino,
pero tu reino no será de este mundo. Será un reino sin
espadas ni banderas, será un reino sin cetro,
no se erguirá en la Tierra nunca, será un anhelo sin
raíces
ni piedras, un anhelo
que vivirá en la historia sin historia... ¡sólo como
un ejemplo!
Cuando se muera España para siempre, quedará un ademán
en la luz y en el aire... un gesto...
Hispanidad será aquel gesto vencido, apasionado y loco
del hidalgo manchego.
Sobre él los hombres levantarán mañana el mito
quijotesco
y hablará la hispanidad la historia cuando todos los
españoles se hayan muerto.
Para crear la hispanidad hay que morir porque sobra el
cuerpo.

Murió el héroe y morirá su pueblo,
murió el Cristo y morirá la tribu toda: que el Cristo
redentor será ahora un grupo entero
de hombres crucificados, que al tercer día ha de
resucitar

de entre los muertos...

Hispanidad será este espíritu que saldrá de la sangre y
de la tumba de España.... para escribir
un Evangelio nuevo. (199)

La huella de Juan Larrea está muy presente en esta última sección, puesto que León Felipe toma prestadas expresiones y conceptos de Rendición de Espíritu; de hecho, León Felipe confiesa en la conferencia "Poesía e Hispanidad" el influjo de Larrea en esta idea de la muerte de España y su resurrección en la Hispanidad como la Patria del Espíritu. Según Paulino Ayuso habría que distinguir entre lo que son coincidencias generales de lo que podría calificarse como de auténticas influencias. Las afinidades entre Larrea y León Felipe se cifran principiamente en tres: 1) la identificación "España-víctima" (62); 2) la "aspiración a un mundo u orden nuevo" (63) y 3) "El sentido poético como órgano de percepción de la realidad" (64). Es decir, son temas que comparten, pero cuyo tratamiento dispar no permite hablar de contagio o influencia. Por ejemplo, en lo que se refiere a la aspiración o creación de un Mundo Nuevo, la actitud cambia completamente de un autor a otro:

En la obra de León Felipe y, sobre todo, en Ganarás la luz, el carácter de esa realidad es aún desconocido en su ser verdadero, no tienen sitio ni tiempo y por ello se refiere con frecuencia a una transcendencia poco determinada, al Dios de Job, de Jonás, al Viento, al fin de la historia.

La figura que representa para Larrea ese orden final es la ciudad nueva, que toma del Apocalipsis, uno de los libros-guía de su interpretación, mientras que

para León Felipe tal figura es **el hombre nuevo, que llega a una felicidad sin llanto, a una definitiva humanidad.** (Ayuso 64, énfasis añadido)

Sin embargo, la influencia de Larrea en Ganarás la Luz se manifiesta directamente en dos aspectos, según Paulino Ayuso: el concepto de Hispanidad y la interpretación mítica de la historia. Se ha de considerar la Hispanidad como la Patria del Espíritu, el hogar de esa humanidad reformada que vive en la dimensión de la luz; es el Verbo del que ha de surgir el Nuevo Testamento, otro de los conceptos que León Felipe toma prestados de Juan Larrea (Ayuso 67):

España...sobre tu vida, el sueño,
sobre tu historia, el mito,
sobre el mito, el silencio...
¡Silencio!
Sobre el silencio, el Padre,
después del Padre, el Verbo...
¡y habrá otro nacimiento! (201)

Así pues, el encuentro de León Felipe y Juan Larrea, más allá de la amistad y de las afinidades biográficas, se produce en su común misión profética: la integración del exiliado en la unidad cósmica de esa patria del Espíritu, gobernada por la justicia y la fraternidad.

En conclusión, el profetismo se establece en León Felipe como principio globalizador bajo el que se inscriben el resto de los aspectos que conforman este lenguaje bíblico. En el caso de Ganarás la Luz, el profetismo fluye cómodamente por la venas de una poesía de dimensión colectiva que requiere la presencia constante de un interlocutor para poner en práctica su mensaje de reforma y renovación espiritual. Su misión

profética encuentra un antecedente directo en El Cristo de Velázquez de Unamuno. De acuerdo al análisis de K. Willis en su tesis The Prophet's Vision in El Cristo de Velázquez, este poemario sigue la estructura y los motivos temáticos del modelo Exilio-Restauración utilizado en la descripción del ministerio profético de Isaías, Jeremías y Ezequiel. No en términos de estructura, sino más bien en sus temas, podría aplicarse este mismo esquema o modelo a la lectura de Ganarás la Luz.

El segmento del exilio comprendería así dos momentos: una etapa inicial en la que el mito de Caín y los símbolos de la sangre y el arca expresan la disgregación nacional y el crimen fratricida. Dicho segmento se desarrolla en las obras que preceden a Ganarás la Luz, escritas al calor de los acontecimientos históricos: La Insignia, El payaso de las bofetadas y Español del éxodo y el llanto, y de las que el poeta extrae fragmentos para introducirlos en su entrega poética de 1943.

Un segundo momento de este segmento exílico queda localizado en el Libro I "Algunas señas autobiográficas," el libro IV "Los lagartos" y el Libro VI "¿Quién soy yo?...¿Cara o Cruz?" A medida que el exilio trasciende esa etapa transitoria y consolida su permanencia, aparece el cuestionamiento de la propia identidad en sus tres vertientes, la de español, la de poeta-profeta y la de ser humano. Las reencarnaciones del yo-poético, que van desde los grandes mitos de la historia (Job, Jonás, Prometeo,

Cristo) pasando por los personajes más humildes de la intrahistoria (un ladrón, un mendigo) o de la naturaleza (un gusano, un lagarto, una iguana), consiguen romper la fuerza centrípeta de ese yo-unidimensional para dar cabida a todas las voces que habitan el universo. Por medio de la identificación con estos mitos, así como a través del uso de los símbolos de la sombra y el salmo, se describe el estado de precariedad en el que vive la Humanidad y se comienza a marcar el camino de su superación o autorrealización.

El segundo segmento, el de la Redención, presenta la colectivización de los mitos de Cristo y Prometeo, a fin de alcanzar la purificación universal del ser humano a través de las lágrimas, la sangre y el fuego, que son los símbolos intermediarios entre los mitos y la Humanidad. El fuego conecta a su vez con el descenso al infierno, última prueba en el hallazgo definitivo de la luz. Este segmento se ubica principalmente en el Libro II, "La Esclava," Libro III, "Prometeo," Libro VII, "La Poesía," Libro VIII, "Hacia el Infierno."

La llegada al reino de la Luz constituye el último apartado, el de la Restauración, que se desarrolla, en su mayoría, en el Libro V, "Sobre mi patria y otras circunstancias." El mito de Cristo reaparece para expresar el sacrificio de España en la cruz de la guerra civil, que habrá de resucitar al tercer día en la visión o concepto de Hispanidad. El símbolo del pájaro y de la luz colaboran conjuntamente en el proceso de espiritualización que culmina

en el concepto de la "Patria del Espíritu" y que supone el encuentro con esa Tierra de Promisión o Nueva Jerusalén, hogar del "Hombre Heroico."

No obstante, el "Epílogo" que pone punto y final a Ganarás la Luz deja traslucir una cierta desconfianza en el ser humano; en realidad, es como si el profeta se quisiera *curar en salud*, por ser, como Jonás, el que siempre se equivoca, el gran payaso de las bofetadas; para él no hay perdón, tan sólo la eterna lección del ricino, que le reclama humildad y sometimiento. Por consiguiente, no es extraño que el desconcierto se apodere de su ánimo: "Me voy porque la tierra y el pan y la luz ya no son míos" (269), aunque siempre deja una rendija abierta, por pequeña que sea, a la esperanza, como en el guiño final "Yo me voy a crecer con los muertos. / Volveré mañana en el corcel del Viento" (270).

CAPÍTULO 4

LA REVERSIBILIDAD DEL LENGUAJE BÍBLICO Y LA REINTEGRACIÓN DE LOS EXILIOS

Pocas situaciones hay como la del exilio para que se presenten como en un rito iniciático las pruebas de la condición humana. Tal si se estuviese cumpliendo la iniciación de ser hombre. (María Zambrano, Carta sobre el exilio)

4.1. La ruptura de la entidad tierra-canción

En el poema "Hay dos Españas" de Ganarás la Luz, León Felipe dejaba constancia de la primera brecha abierta por la contienda civil en la poesía de postguerra al dividir el país en dos Españas irreconciliables: por un lado, la España fratricida, la de la espada que cercena, separa y destruye; y, por otro lado, esa patria errante, la España de la canción vagabunda que va al exilio y se lleva consigo la palabra:

Soldado, tuya es la hacienda,
la casa,
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y
errante por el mundo...
Mas yo te dejo mudo... ¡mudo!
y ¿cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción? (Ganarás la Luz 112-113)

A pesar de que, años más tarde, en el prólogo "Palabras" al libro de Ángela Figuera, Belleza cruel (1958), León Felipe rectificara su postura respecto a la poesía de la *España Solariega*, su profecía ya no tenía marcha atrás:

Fue éste un triste reparto caprichoso que yo hice, entonces dolorido, para consolarme. Ahora estoy avergonzado. Yo no me llevé la canción. *Nosotros* no nos llevamos la canción. Tal vez era lo único que no nos podíamos llevar: la canción, la canción de la

tierra, la canción que nace de la tierra, la canción inalienable de la tierra. Y nosotros, los españoles del éxodo y del viento... ¡ya no teníamos tierra! [...]

Esa voz...esas voces...Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, de Luis, Ángela Figuera Aymerich... los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la canción. (Figuera 205-206)

De alguna manera, por mucho que León Felipe se disculpara de aquellos versos escritos al calor del destierro, era cierto que los exiliados se habían llevado la palabra, la voz, y habían dejado mudos a los españoles que vivían bajo el régimen franquista y que luchaban a toda costa por salir del aislamiento, la pobreza económica y el vacío cultural que dominaron las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Acorralados en la "vieja heredad," hubieron de sufrir la asfixia de un espacio que cerraba sus fronteras a cal y canto, para abandonar a sus habitantes en ese otro exilio, llámese *interior o residencial*, que va a definir parte de la creación de este período.

En las dos composiciones citadas, León Felipe planteaba un aspecto consustancial a la poesía de ambos exilios: la unidad ***tierra-canción*** ha quedado rota tras la guerra civil y es un hecho evidente para el poeta que no puede haber *palabra sin tierra ni tierra sin palabra*. En ese "reparto caprichoso" que León Felipe establece en su famoso poema, a los españoles del éxodo les ha tocado la canción (y el viento nómada que transporta las palabras), mientras que a los españoles de la vieja heredad, los que se quedaron en la casa paterna, les ha tocado una tierra sin voz, estéril, en la que es imposible arraigar: "Un mundo como un árbol desgajado. /

Una generación desarraigada. / Unos hombres sin más destino que / apuntalar las ruinas" (Otero, Ángel fieramente 11).¹ El hijo pródigo--aprovechando el uso que hace León Felipe de la parábola bíblica--se lleva la palabra con la cual habrá de construir una nueva patria, una nueva identidad colectiva. León Felipe desarrolla este concepto en el Libro V de Ganarás la Luz, titulado "Sobre mi patria y otras circunstancias." Después de asistir a la muerte redentora de España, identificada con la figura de Cristo, los límites o fronteras físicas de la patria se desrealizan a fin de crear una entidad mítica, destemporalizada, hecha realidad gracias al poder de la palabra, del Verbo. León Felipe dará el nombre de Hispanidad a esta nueva "entidad," pero no se refiere a la América localizada en los mapas, sino a la Patria del Espíritu, como ya ha quedado visto en el capítulo anterior, dada la imposibilidad para el desterrado de ser España un espacio físico habitable.

A los residentes de esa España en exilio interior les corresponde, en cambio, una tierra sin canción, carente del espíritu que impulsa el destino humano, por lo que España ya no es la patria, sino un espacio ajeno, una tierra asfixiante, una prisión de fronteras intraspasables, cuya

¹ Paul Ilie hace hincapié en las consecuencias intelectuales del famoso poema de León Felipe al comentar el caso de Dionisio Ridruejo:

The perspective of Ridruejo, drawn upon inner exile, emphasizes what will require scholarly attention in the future, the idea of an equity of mutual deprivation: 'Brother, the homestead is yours,' though it is worthless without the song; but at the same time the song is carried off by the emigré who loses the home that makes it valuable. (75)

realidad quedará dramáticamente fijada en la imagen de la "isla," como así lo expresa Ángela Figuera en su poema "Puentes," incluido en Belleza cruel (1958):

Estamos encerrados en la isla
(una islita de nada)
Nos dejaron aquí
hace mucho tiempo.
(Demasiado).
Una isla rodeada de sombras
por todas partes.
Primero nos hicieron picadillo
y luego nos cargaron de cadenas
y luego nos volaron los puentes.
(Por si acaso)
[.]
Eso resulta lo peor
(digo yo)
que nos cortaran los puentes y nos quedáramos tan solos
diez millones de muertos. (241-243)

Es éste uno de los testimonios más vívidos del sentimiento de incomunicación que sufrió la España del exilio interior y para cuya superación el sujeto poético propone la construcción de unos puentes que conecten y comuniquen la realidad española de una vez por todas. No es de extrañar entonces que el tema del espacio entre a formar parte de la producción poética de postguerra como una insistente preocupación, tal es el caso de la Estancia vacía de Panero o La casa encendida de Rosales. A este sentimiento de aislamiento y pérdida de la palabra se sumará además la conciencia de la precariedad con la que se vive esta paz vigilada, frágil, sustentada en el miedo y que va a ser el caldo de cultivo de esta poesía que se aleja del canon oficialista regentado por los poetas del Imperio. Esa paz aparente, salvaguardada gracias a los diligentes comités de censura y a los fusilamientos que todavía se llevan a cabo en

los años cuarenta, acentúa la inmanencia de esta prisión que estrecha cada vez más sus límites sobre sus pobladores. De nuevo va a ser la voz de Ángela Figuera en su poema "Esta paz," extraído del libro de 1950 Vencida por el ángel, la que contribuya decisivamente a poner en práctica el proceso desmitificador de la "Paz de Franco," que precisamente había sido una de las consignas más productivas de la dictadura durante la postguerra:

No esta paz, de pecho acribillado
por viejas bayonetas oxidadas,
que se dejó por todos
los rincones del mundo
fusiles olvidados que se disparan,
cañones que conservan su bramido
y buitres acerados con el buche
preñado de metralla. (114)

De esta manera, la poesía de ambos exilios intenta restablecer la unidad perdida en la recreación del componente ausente; en los dos casos dicho restablecimiento lleva consigo la redefinición del concepto de *patria*. Del precipitado enmudecimiento vivido por la España interior y la experiencia de un espacio enclaustrado habrá de brotar una palabra capaz de derribar las barreras geográficas y de construir cientos de puentes. Del mismo modo que de la palabra vagabunda en el viento, perdida en esa llanura ilimitada del éxodo, nacerá la "patria del espíritu" para el exiliado territorial.

Por consiguiente, los versos finales de la famosa canción de León Felipe: "¿Cómo vas a recoger el trigo / y a alimentar el fuego / si yo me llevo la canción?" van a ser precisamente el punto de partida de la nueva poesía española

de postguerra, pues, como advierte José Ángel Valente en su ensayo "Poesía y exilio": "[...] de esa imposibilidad misma nacieron el trigo, el fuego y la canción. Nacieron de la conciencia de lo perdido [...]. Nacimos, pues, de la palabra perdida y de su vacío en nosotros" (18). De hecho, la consideración de las consecuencias culturales del exilio republicano le hace remontarse a Valente al primer exilio masivo en la historia de España, el destierro de los "judeo-españoles" en 1492. El paralelismo entre ambas diásporas le lanza a reflexionar sobre "el sentido del exilio como forma de un exilio original o primordial, de un exilio ontológico--fundamento del ser" (16), principio del acto creador y configurador del ritmo de la historia:

Creo que es, precisamente, la conciencia de ese doloroso ritmo de exilios y expulsiones uno de los factores que de modo más cierto determina en las jóvenes generaciones de la postguerra civil una contralectura de la historia que, sin otra alternativa, se nos había dictado. [...]

El exilio del 39 nos hizo reflexionar sobre el exilio mismo como forma de la historia y de la creación, lo que nos remitió necesariamente al primer gran exilio peninsular, el exilio o amputación judeo-española de 1492. (16)

El exilio como acto creador entra a formar parte de la andadura literaria de estos poetas.² Tanto aquellos escritores que se quedaron como las nuevas generaciones que

² El ensayo de José Ángel Valente parte de la circunstancia histórica del exilio para adentrarse en el exilio ontológico como fundamento de toda creación:

El acto creador supone un movimiento exílico, una retracción y, en la praxis humana, una retirada de los honores y, ciertamente, del territorio impuro del poder.

Lo primero--o acaso lo único--que crea el creador es el espacio vacío, desnudo, donde puede ser posible la creación. La creación es en su primer y más esencial momento, no la creación de algo, sino la creación de la nada. (16)

comenzaban a surgir por estos años, llegarán a enfrentar el problema de un auténtico vacío que va a condicionar su creación y desde el que habrá de nacer el Verbo.

Paralelamente, el vacío espacial que viven los desterrados va a condicionar con igual intensidad su creación, como se ha tenido ocasión de comprobar en el capítulo anterior con León Felipe, pero lo mismo se podría decir respecto a la poesía de Emilio Prados, Pedro Garfias o Juan José Domenchina, por lo que resulta válido afirmar aquí que tanto la poesía de la *España Peregrina* como la de la *España Solariega* se inscribe en las coordenadas de un exilio ontológico, según la terminología de José Angel Valente que venimos utilizando.

4.2. La reversibilidad del lenguaje bíblico y el restablecimiento de la entidad tierra-canción

Para un grupo determinado de poetas, entre los que se hallan León Felipe, Emilio Prados, Damáso Alonso, Carmen Conde, Ángela Figuera, María Beneyto y Angelina Gatell,--sin ser ésta una lista cerrada--el exilio ontológico encuentra su canal de expresión más apropiado en el uso del lenguaje bíblico. Dicho lenguaje se convierte así en una estrategia de reintegración capaz de expresar las dos caras de un mismo exilio espiritual, cuyos protagonistas viven con la esperanza de un regreso definitivo al hogar que ha de restablecer la unidad perdida **tierra-canción**, pues como diría el mismo Juan José Domenchina--desde el exilio territorial--en su "Primera Elegía Jubilar," escrita en 1940: "Donde vamos--

vivimos / por y para volver--nadie se engaña. / Seremos lo que fuimos. / Volveremos, entraña / partida, a ser España, sólo España" (57). Paul Ilie plantea en Literature and Inner Exile la necesidad por parte de la crítica de hallar un "vocabulario de imágenes o temas" que conecte las formas literarias con la realidad social española de aquellos años, más allá de lo que sería una simple crisis espiritual:

It would be pointless to seek in that code a social or political counterpart to the emigreés if inner exile were nothing more than a spiritual disquietude bearing the overtones of religious crisis. [...] But no scholar has yet devised a vocabulary of images or themes for this literary period for the purpose of judging whether lyrical and conceptual forms disguise and rechannel the negative feeling that may be aroused by social reality. (39)

El estudio del lenguaje bíblico vendría a subsanar esa carencia de un vocabulario que exprese los sentimientos negativos originados por la realidad social en la apariencia de una crisis religiosa que es, en realidad, una crisis de la conciencia humana encaminada hacia la reintegración y la reconstrucción nacional. Este lenguaje bíblico se convierte así en el puente que conecta a los poetas del exilio interior y el territorial. Si León Felipe tuvo que superar la pérdida de su identidad nacional e individual en la reescritura de ciertos mitos--la gran mayoría tomados de la Biblia--, los escritores que, por diversas razones, no fueron al exilio, como es el caso de Dámaso Alonso, o las jóvenes generaciones que comenzaron a escribir en estos años, habrán de replantearse esa misma identidad, para cuya reconstrucción instrumentalizarán también, en un primer momento, el uso del

lenguaje bíblico. A la hora de encarar la realidad social que provoca su exilio, la palabra de León Felipe se convierte en la palabra del profeta, no tanto en su misión de advertencia hacia el futuro, sino, más bien, en adquirir plena conciencia del presente y denunciar la enfermedad moral que acosa a su pueblo. Para León Felipe, la regeneración espiritual de su tribu se halla formulada en el concepto de "Hombre Heroico" o poeta prometeico, portador del verbo lírico de Cristo que ha de impulsar el destino de la humanidad, en el plano universal, y de España, en el plano nacional, hacia la acción y el heroísmo.

Por su parte, Alonso, Conde, Beneyto y Figuera partirán de la circunstancia histórica concreta para, a través de la reapropiación de los mitos que expresan el exilio humano (Eva, Adán, Caín), proyectar la situación de esa España acorralada; Mujer sin Edén de Carmen Conde, Eva en el tiempo de María Beneyto y numerosos poemas de Ángela Figuera,³ añaden además el problema de la identidad de la mujer como ser subyugado que llega a agravarse aún más en el ambiente claustrofóbico de la postguerra. De hecho, la poesía femenina de la España en exilio interior verá acentuada doblemente esa pérdida de la palabra, puesto que si el enmudecimiento había afectado a todos los escritores que comulgaban con el ideario de los vencidos, la mujer tendrá que afrontar además el éxodo de los pocos modelos literarios

³ Dado que el tema se halla disperso en diferentes obras y no concentrado en un poemario determinado como es el caso de las otras poetas.

femeninos que poseía.⁴ Asimismo, su situación social empeorará notablemente durante el Franquismo, bajo el control de "organizaciones" gubernamentales como la Sección Femenina, encargadas de implementar en su educación los valores del nacional-catolicismo, que relegaban a la mujer a los papeles de madre y esposa, dejándola fuera de la esfera pública.⁵

Por otro lado, la angustia existencial de Job traspasará los versos de Hijos de la ira (1944) de Dámaso Alonso, y los de Angel fieramente humano (1950) y Redoble de conciencia (1951) de Blas de Otero a fin de entablar no sólo un diálogo

⁴ Según Mercedes Acillona en "Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la postguerra":

[...] la poesía femenina parece haberse extinguido. La tradición iniciada se quiebra, la poesía femenina se halla de repente sin rumbos y sin nombres, la cultura oficial reduce los roles femeninos al hogar, la familia y la religión. El exilio va a mermar la nómina nacida ya con dificultad entre los oropeles del 27. Ernestina de Champourcín, Rosa Chacel, Concha Méndez romperán el cordón umbilical con la literatura peninsular. El exilio es una causa de este desgarrón momentáneo en la urdimbre de esta tradición poética. La atonía general de la época y, más aún, las circunstancias, que politizaban bajo complicidades oficialistas con el régimen cualquier expresión cultural, hicieron todo lo demás. [...] Escindida en su pasado inmediato, la poesía femenina recae en su exilio interior, el que la mantiene al margen de una literatura que sólo sabía expresarse desde la insinceridad o el compromiso político fehaciente. Sin embargo, el golpe y la conmoción, a la larga, resultarán positivos en el modo literario femenino. Quizás de otro modo a como sucedía con el continuismo poético español, maltrecho y cercenado en sus mejores logros, la tradición concreta femenina se crece, se encuentra a sí misma y 'sale a la calle' en tiempos de desolación. (5)

⁵ En Usos amorosos de la postguerra española, Carmen Martín Gaité describe por extenso el programa educativo al que se vieron expuestas las mujeres durante el franquismo. Véase también a este respecto la obra de Geraldine Scanlon, La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974), en especial el capítulo "La 'España Nueva'."

con Dios sino también con la realidad social que les ha obligado a alzar su voz. El empleo de este lenguaje deja así al desnudo las décadas de injusticia vividas por esta España desterrada espiritualmente y desenmascara a su vez el dolor que la poesía garcilasista había ocultado con su escapismo formal y la representación de un mundo de ideales perfectos.⁶ El intertexto bíblico se convierte asimismo en un discurso subversivo puesto que al servirse de la cobertura universal de los mitos, que en apariencia se alejan de la circunstancia histórica, logra sacar a la luz el sufrimiento de la realidad española, y su inconformismo, preparando el terreno para la poesía social. En este sentido, y como afirma José Ángel Valente, el verso pasa a ser el vehículo de la memoria: "De ahí que, entre cuantos tuvimos--a veces con muy grandes diferencias cronológicas--alguna forma de vinculación biográfica con ese acontecimiento lacerante de la vida española [la guerra civil y el exilio republicano], la poesía

⁶ En realidad, sólo al comparar estas obras con las que formaban parte de la tendencia estética dominante, se llega a apreciar lo que de voces disidentes tenían sus autores. Por poner un ejemplo, tómese un poema de El vuelo de la carne de Alfonso Moreno, que fue premio Adonais 1943:

RETRATO

Ojos de azulez candora,
carne de rubor y nieve,
mano que a todo se atreve
porque todo es limpia aurora.
Aguamanil redentora
para mi carne insumisa
pues su inocencia me avisa
salvar, Señor, de Tu mano
el camino, tan lejano,
de mi sangre a su sonrisa. (48)

El tono de este poema nada tiene que ver con el ritmo desgarrador de Hijos de la ira, publicado en 1944.

haya funcionado como depositaria de la memoria colectiva" (16). Frente al discurso monológico de la Historia instaurado por el régimen franquista, la poesía y la novela se encargan de mantener viva la voz de la memoria.⁷ A su vez, esa misma cobertura universal del mito, en su ambivalencia, desempeña una función terapéutica en estos poetas, pues les permite trascender la fragmentación nacional y el oscurantismo político que había anulado la diversidad cultural bajo la dictadura.

Todo lo expuesto hasta aquí nos lleva a considerar que la poesía de los poetas del exilio territorial, como es el caso de León Felipe o Emilio Prados en el extenso poema "La Sangre de Abel," así como la de los poetas del exilio interior evidencian la reversibilidad del exilio, concepto acuñado por Paul Ilie en su ya mencionada monografía

Literature and Inner Exile:

The reversibility inherent in resident exile is analogous to the condition in modern sculpture known as "negative space." [...] By looking at the contents we may invoke the surrounding container, and conversely, by viewing the shell itself we can summon up the absent contents. [...]

Inner exile, then, is an emptiness that awaits restoration, much the same way that the territorial exile is the absence that compensates itself by nostalgia and hopeful anticipation. (13)

Este concepto de la reversibilidad encuentra en el lenguaje bíblico su canal de expresión al manifestarse en la propia reversibilidad de los mitos seleccionados. Gracias al uso de

⁷ Para un estudio más detallado sobre este aspecto de la memoria en relación a la novela, consúltese David K. Herzberger, Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain.

este lenguaje llegamos a contemplar una misma entidad y tratamos con los mismos problemas a los que estos mitos aluden: la escisión, una unidad que espera ser restaurada, y el desarraigo que ambas partes, la que se va y la que ha sido vaciada sufren en su nostalgia mutua. Tanto para Dámaso Alonso como para Blas de Otero o León Felipe, Job es el mito bíblico que mejor expresa el desarraigo, la interminable angustia existencial llevada al límite en la pregunta, en la queja gemebunda y rebelde que intenta romper el silencio de Dios. Job lleva a sus espaldas el peso del inconformismo que le hace rebelarse contra la doctrina tradicional de la retribución divina. Su experiencia del sufrimiento cuestiona la justicia de Dios, que premia las buenas acciones y castiga las malas. El drama de Job entra así a formar parte del grupo de mitos que expresan el exilio humano, como ya se ha mencionado más atrás: enfermo, aquejado de mil desgracias y habiendo perdido su fortuna y familia, Job lanza su grito a Dios desde la entraña de lo humano y reclama un pleito cara a cara con Yahveh en estos términos. León Felipe apura esta imagen al máximo para llegar a representar a Job como el leproso colectivo que encarna a toda la Humanidad; es esa "úlceras pestilente" (Ganarás la Luz 126) por la grito la Tierra entera para que Dios hable de una vez por todas. Como, a su vez, Blas de Otero, en esa misma línea de hacer hablar a Dios para que responda las preguntas del ser humano, le pide que calle su silencio: "Señor, calla tu boca / cerrada, no me digas tu palabra de silencio" (Ángel 75).

El mutismo de Dios se presenta como una ofensa para el poeta aquejado por el síndrome del exilio, que quiere calmar su sed de justicia en el interrogante "¿Por qué hemos de sufrir?" Si bien Emilio de Torre-Gracia en su artículo "El encarcelamiento del exilio interior" identifica exclusivamente al personaje de Job con el exilio interior:

[...] el encarcelamiento o el exilio interior detenían el tiempo vital de su víctima. La reacción de la víctima a este estado de aislamiento puede realizarse de dos maneras principales. Primero hallamos las dudas y la ansia existenciales cantadas por Miguel Hernández, Dámaso Alonso, José Luis Hidalgo, Blas de Otero, etc., que son el canto de Job cuya paciencia ha llegado a su límite y se encuentra al borde de la desesperación, --pero nunca se rebela--. [...] La segunda reacción al encarcelamiento o exilio interior [...] abre caminos a otro tratamiento del tema más cercano a la razón griega: Prometeo. (83-84)

El uso que de este mito--y del de Prometeo--hace León Felipe nos obliga a ampliar, sin embargo, la perspectiva para interpretarlo como uno de los mitos reversibles que conforman el lenguaje bíblico reintegrador de ambos exilios, pues está describiendo simultáneamente el mismo desarraigo existencial provocado por la ausencia de una de las dos Españas.⁸ Y lo mismo se podría afirmar del mito de Caín, que le sirve a León Felipe en su etapa de poesía combativa para proyectar la disgregación nacional y el crimen fratricida: "[...] y la mitad de nuestra sangre--la sangre podrida y bastarda de Caín--se ha vuelto contra nosotros también" (La Insignia 55). Se percibe en estos versos, en toda su crudeza, el trauma de

⁸ El tema de la reescritura del mito de Job en la poesía de Dámaso Alonso, principalmente en Hijos de la ira, así como en las obras de Blas de Otero Ángel fieramente humano y Redoble de conciencia merecería un estudio aparte.

una patria rota, sin unidad. El mismo español, como individuo, ha quedado dividido, porque su propia sangre se ha rebelado contra él. En este mismo sentido, los poetas de la España acorralada interiorizan las consecuencias del mito de Caín y su maldición, pues como se dice en Gn 4.10 la sangre de Abel le grita a Caín su crimen desde la tierra: "La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra. Por eso te maldice esa tierra que ha abierto las fauces para recibir de tu mano la sangre de tu hermano." Es la misma tierra de sangre, páramo estéril, la que le devuelve el eco de su crimen a Caín en su perentoria obsesión. Bajo esta luz, los versos de Blas de Otero en el poema "Crecida" cobran una nueva significación:

Con la sangre hasta la cintura, algunas veces
con la sangre hasta el borde de la boca,
voy
avanzando
lentamente, con la sangre hasta el borde de los labios
algunas veces,
voy avanzando sobre este viejo suelo, sobre
la tierra hundida en sangre [...]. (Ángel 67)

Revierte aquí otra vez el tema de la "tierra" que mencionábamos al comienzo de este trabajo, pues, al igual que el sujeto-poético de "Crecida" que va caminando sobre la tierra hundida en sangre, los habitantes de esa España en exilio interior vagan por una tierra acorralada que les grita su culpa. Por eso existe una necesidad de acudir al mito de Caín, que reaparece, bajo muy diferentes formas, una y otra vez en estos poetas;⁹ así sucede en Dámaso Alonso y su poema

⁹ En The Changes of Cain Ricardo J. Quiñones proporciona un estudio comprensivo sobre la recepción del mito de Caín y

"El último Caín," en donde el primer homicida es ya la Humanidad entera--como sucedía con el mito de Job en León Felipe: "Tú, maldición de Dios, postrer Caín, el hombre" (Hijos 102). La reescritura de este mito es, en sí misma, un gran puente que nos permite ir y volver de una poesía a otra para expresar el mismo dolor. El concepto de la reversibilidad aplicado a este mito autoriza la lectura del poema de Emilio Prados "Sangre de Abel" en las mismas coordenadas espirituales:

'Mitad mía, mi hermano,
mi equilibrada sombra.
Ángel, tranquila fuente
de Dios brotando al cielo:
tu muerte estoy penando
más allá del olvido;
más allá del silencio
que oculta nuestra sangre...
Al cantar, tu palabra
me desnudó tu nombre
y, en él, me vi tan limpio,
que maté tu palabra.
Buscando estoy tu muerte
que derramé en la tierra.
Labrando estoy tu cuerpo,
hermano, con mi lengua...
Mi vida, está acabando
sin ti, mi misma sombra.
¿Quién como yo ha llorado
la sangre que perdimos?... (Antología 263-64)

En estos versos Caín ha matado la palabra de Abel, con lo que se vuelve al tema inicial que abría estas páginas: la pérdida de la palabra por parte de la España interior. Ahora es el exiliado territorial el que se identifica con Caín. Aquellos españoles que, de alguna manera, sobrellevaran esta escisión nacional se llegarán a sentir víctimas y culpables de los crímenes cometidos durante la guerra civil; Abel y Caín

Abel en la Literatura Universal.

habitarán en su corazón simultáneamente. En esa alternancia de papeles, el castigo al que hacen frente es la recíproca nostalgia que se cierne sobre sus existencias separadas, como señala Paul Ilie a continuación:

Civil conflict, therefore, like original sin, counts among the tragic and ineluctable human primalities. Victors and vanquished alike are punished in their awareness of self and the other. And, we might interject, they perceive their mixture of guilty innocence as they fall away from each other into exile.
(15)

De hecho, se podría afirmar que los poetas protagonistas de ambos exilios llevan el estigma o "marca de Caín," puesto que a lo largo de estos años, y a través de este lenguaje bíblico, comenzarán a subvertir los preceptos de la autoridad en el poder, igual que Caín al rebelarse contra la caprichosa predilección de Dios por Abel intenta comprender la razón de lo que considera un trato injusto. Al mismo tiempo, el estigma cainita expresa su naturaleza errante y exílica con la que acabarán identificándose todos estos poetas. Los protagonistas del exilio interior se sienten desterrados en su propia tierra al vivir en una patria ausente de sí misma; los exiliados territoriales deben hacer frente a la nostalgia de un espacio imposible, de una patria que les ha dado la espalda e incluso niega su existencia. Esta marca de Caín proporciona además a estos autores la oportunidad de asumir su responsabilidad en el conflicto y sublimar su culpa. El Poema del soldado de Angelina Gatell responde a esta necesidad, como tendremos ocasión de comprobar en el siguiente capítulo, al igual que el poema de Emilio Prados

citado anteriormente. En este sentido, el destierro espiritual se vive como una cotidiana derrota, en palabras de Leopoldo de Luis:

Somos los derrotados a diario,
hoy, ayer, antes, siempre: desde siglos
la pequeña legión de cobardes,
de los que se dan siempre por vencidos. (Cit. en Ilie
165)

Estos versos, que pertenecen al poema "Como un estigma," son testimonio del desasosiego con el que se vive esa paz franquista, en la que el conformismo va minando la esperanza de integración y superación final, mientras el sentimiento de culpabilidad va arraigando cada más con más fuerza en la conciencia del exiliado interior.

Asimismo, dentro de esta función reintegradora que desempeña el lenguaje bíblico se encuentra también el rescate y legitimación de una auténtica religiosidad, que coincide a su vez con ese talante rehumanizador del que ya había dado muestras la poesía de la preguerra reaccionando contra los purismos exacerbados y los manifiestos deshumanizadores. En la postguerra, esta rehumanización responde a la urgente necesidad de reclamar al Dios arrebatado por el bando nacional durante la guerra civil; es un intento de recontextualizar la fe desde una lectura "subversiva" de la Biblia, para dar la espalda a una religión de dogmas que constreñía la libre expresión del individuo. En este sentido, se entiende perfectamente la sed y hambre de Dios que tienen Blas de Otero o Ángela Figuera en sus poemas. Esta búsqueda de un interlocutor infinito no sólo trae

consigo la humanización de Dios y la divinización del hombre tan bien expresado en la consigna oteriana "ángel fieramente humano," sino que supone también un diálogo con la realidad social del momento, aspecto que Angelina Gatell retoma en su Poema del soldado.

Fue precisamente León Felipe uno de los primeros en proclamar en sus versos, con todo el desgarró que su voz profética le permitía, el asalto cometido:

que a unos hombres ayer
otros hombres nos lo robaron todo...
la patria, el esfuerzo y la canción.
Y
que hoy
esos mismos hombres, hijos míos,
nos han robado a Dios. (Español del éxodo y el llanto
85)

Estos versos ahondan en ese sentimiento de pérdida que marca el exilio. El robo de Dios por parte de los obispos y autoridades de la Iglesia Católica, baluartes del Franquismo, no afecta sólo a los exiliados territoriales sino también a los residenciales. León Felipe insiste en la preexistencia de Dios, antes de que "falanges y legiones" se adueñaran de Él, hecho que resulta igualmente válido para los poetas del exilio interior:

Dios ha existido siempre, hijos míos.
Antes
de que falanges y legiones
lo estampasen
en sus camisas y pendones.
Antes
de que bautizasen con su nombre
ejércitos
y trimotores.
Antes
de que clavasen su efigie en la puerta
de los cuarteles
y de las prisiones.

Antes
de que lo llevarsen colgado del cuello
en ricos medallones
los arzobispos,
las grandes prostitutas,
los generales iscarriotes.
Antes
de que en la Bolsa fuese negocio
pronunciar su nombre. (Español del éxodo y el llanto 84)

Se formula así la necesidad de *reescribir la religión* para reclamar a Dios, no desde la liturgia momificadora o la poesía devocionaria garcilasista denostada en las nuevas revistas abanderadas de la rehumanización, como Espadaña, sino desde la experiencia de un lenguaje reintegrador que restablezca la unidad perdida en un Dios sin banderas ni estandartes, el Yahveh de la Biblia. De esta manera, el lenguaje bíblico será el encargado de encauzar la experiencia religiosa hacia un ambiente de tolerancia y reconciliación nacional.

En el capítulo que presentamos a continuación, y analizada ya la experiencia exílica de León Felipe con sus antecedentes en Unamuno, proponemos una lectura de un conjunto de obras, enmarcadas en el exilio interior, a la luz del mencionado concepto de la reversibilidad de los mitos. Dada la vasta extensión que requeriría un estudio completo de toda la producción poética de estas dos décadas, limitaremos nuestra atención a la poesía femenina, por ser la que expresa con gran intensidad las consecuencias de ese exilio ontológico que describía Jose Ángel Valente en su ensayo. A través de la lectura de Mujer sin Edén de Carmen Conde, Eva en el tiempo de María Beneyto, el Poema del soldado de

Angelina Gatell, así como de una nutrida selección de poemas tomados de diferentes obras de Ángela Figuera, se comprobará el singular empleo que del lenguaje bíblico hace la poesía femenina. Para estas escritoras, el restablecimiento de la unidad TIERRA/CANCIÓN trae consigo la reconfiguración del concepto de PATRIA en el de MATRIA por medio de la experiencia de una maternidad antibelicista. El alzamiento de esa MATRIA requiere la búsqueda y hallazgo de su propia identidad, para lo cual la mujer tendrá que desmarcarse de las estructuras patriarcales que han falsificado la representación de su propia espiritualidad.

En las obras seleccionadas, la reescritura de ciertos pasajes bíblicos, enmarcada en el contexto histórico que viven estas poetas, revela la existencia de un discurso capaz de reintegrar los dos exilios bajo una común morfología, la del lenguaje bíblico, en el que se inicie el camino de una futura reconciliación de la tierra y su canción *inalienable*. Dicho lenguaje vendría a ser ese puente de suspiros cuya construcción proponía Ángela Figuera para conectar la realidad social española trágicamente escindida tras la guerra civil.

CAPÍTULO 5

UNA REESCRITURA DE LOS MITOS BÍBLICOS DESDE LA HERMENÉUTICA DE LA SOSPECHA: LA POESÍA DE CARMEN CONDE, MARÍA BENEYTO, ÁNGELA FIGUERA Y ANGELINA GATELL

5.1. Consideraciones generales

Uno de los tópicos más recurrentes en la poesía de postguerra ha sido el de considerar las décadas de los años cuarenta y cincuenta como uno de los períodos más estériles de la literatura española, con la excepción de Hijos de la ira o Sombra del Paraíso, que se presentarían como casos aislados dentro de la atonía general de la época.¹ Sin embargo, una lectura más exhaustiva de la poesía de estos años revela la existencia de un conjunto de obras que han marcado de manera definitiva la evolución de la lírica posterior. Esto es particularmente cierto en el caso de la poesía escrita por mujeres, puesto que el florecimiento de la lírica femenina en las últimas décadas de este siglo no se comprendería sin la

¹ Leopoldo de Luis ha hecho hincapié en la necesidad de reconsiderar la validez literaria de este período, tomando como punto de partida estas dos obras, a las que se sumaría Mujer sin Edén, como así lo señala en su prólogo a la reedición de este libro de Carmen Conde en 1985:

Pero la postguerra, período confuso, y no bien estudiado aún, al menos por lo que se refiere a la poesía (o, lo que es peor, a veces mal estudiado y poco comprendido), iba a conocer una de sus manifestaciones de mayor trascendencia con la aparición del nuevo volumen [Mujer sin Edén]. Es increíble que se pueda hablar todavía de 'período estéril' cuando se alude a una década en la que surgen el prodigio de Sombra del Paraíso, de Vicente Aleixandre, el desgarrón existencial de Hijos de la ira, de Dámaso Alonso, y la rebelión apasionada de Mujer sin Edén, por no citar sino tres grandes obras de la poesía de este siglo. (10)

influencia decisiva de voces como las de Carmen Conde, Ángela Figuera, María Beneyto o Angelina Gatell, que son las poetas que vamos a tratar en este capítulo. Según Mercedes Acillona en "Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra": "La poesía femenina de décadas anteriores supuso una fase de afianzamiento, crecimiento e innovación sin los cuales sería imposible comprender el esplendor literario de la poesía femenina de los últimos decenios" (4).² Si bien es cierto que en la poesía de la inmediata preguerra ya se habían decantado algunas de las más sólidas figuras como Ernestina de Champourcín, Concha Méndez o la misma Carmen Conde, el período de la postguerra, con sus condicionantes históricos, tal y como los hemos descrito páginas atrás, impulsará a estas y otras escritoras hacia una búsqueda de su identidad como mujeres y a un replanteamiento de su creación de acuerdo a esa identidad: "se vive la agudización febril de una autoconciencia femenina favorecida por ciertas circunstancias intraliterarias y ayudada extrínsecamente por factores culturales y sociales de compleja diversidad" (Acillona, "Autoconciencia" 4). Para Acillona, es en estos términos de una autoconciencia femenina en los que se inscribe el camino de "desesencialización" iniciado por estas poetas--Conde, Figuera, Beneyto, Gatell, entre otras--que

² De esta opinión es también Jo Evans. Véase el Capítulo 1 de su libro Moving Reflections. Gender, Faith and Aesthetics in the Work of Ángela Figuera Aymerich.

reclaman el derecho a contar su propia existencia como sujetos poéticos y no como objetos de un discurso ajeno.³

En 1972 Carmen Conde afirmaba que sus obras Ansia de la gracia y Mujer sin Edén habían sido las precursoras de la poesía escrita por mujeres en la España contemporánea: "Sin pecar de vanidad--;cosa pueril!--puedo asegurarle que la aparición de mis libros (después de la guerra), Ansia de la gracia y Mujer sin Edén abrieron las puertas a la poesía de la mujer en España" (cit. en Susan Cabello 5).⁴ En 1947 se publica Mujer sin Edén, al que anteceden Brocal (1929), Júbilos (1934), Pasión del Verbo (1944), Honda memoria de mí (1944), Ansia de la gracia (1945), Mi fin en el viento (1947) y Sea la luz (1947). Aunque los poemas en prosa de Mientras

³ Algunos tópicos intrínsecos al género de la lírica han dificultado la recepción de estas mujeres como poetisas, ya que han tenido que sobreponerse al papel de musas que se les ha asignado tradicionalmente: "However there are other problems for the woman poet, and perhaps the most fundamental of these is the tenaciousness of the idea that woman is the inspiration rather than the creator of verse, she is the muse and not the poet" (Evans, Moving Reflections 17). Tal vez el ejemplo más representativo de esta idea lo constituyan Gustavo A. Bécquer y Juan Ramón Jiménez en su identificación de la poesía con la mujer.

⁴ La misma Susana March reconoce el papel decisivo que jugó la poesía de Carmen Conde a partir de los cuarenta: "La poesía femenina de España después de ella, fue otra cosa... Creo que Carmen Conde es la madre de todas las mujeres que han escrito... versos a partir de los cuarenta" (cit. en Hiriart 9). En esta misma línea, Leopoldo de Luis afirma sobre Mujer sin Edén que "Ninguna otra obra resulta tan original ni alcanza tanta trascendencia en la poesía escrita por mujeres como este gran libro que sitúa a su autora, para mí, en el primer lugar de la poesía femenina española" ("Mientras los hombres" 48); opinión que vuelve a reiterar en su prólogo a la edición de Torremozas de Mujer sin Edén.

De todas formas, respecto a la afirmación de Carmen Conde cabe preguntarse qué es lo que dirían Rosalía de Castro y Carolina Coronado al respecto.

los hombres mueren pertenecen a la producción anterior desarrollada durante la guerra civil, se publicarían años después, en 1952 y fuera de España, en Milán.⁵ Por ello, Mujer sin Edén, la obra que vamos a comentar aquí, ostenta el privilegio de ser una de las primeras muestras de esa autoconciencia femenina, en clave mítica, que la lucha fratricida provoca en la identidad de Carmen Conde como escritora y como mujer. Por esta razón partiremos, más adelante en este estudio, de la lectura de Mujer sin Edén como eje principal sobre el que articular el comentario de Eva en el tiempo de María Beneyto y del Poema del soldado de Angelina Gatell, así como de numerosos poemas de Angela Figuera. Esta lectura nos permitirá contemplar simultáneamente el tratamiento compartido de una temática, la de los mitos y símbolos bíblicos, que responde a esa preocupación por reformular su identidad desde la creación de un lenguaje propio.

5.2. El despertar de la vocación profética

El cambio que la guerra opera en la vida y carrera literaria de Carmen Conde es paralelo a la "toma de conciencia" que los condicionantes históricos de la postguerra provocan en Ángela

⁵ El hecho de que algunos fragmentos de esta obra--ocho en concreto--se publicaran en la revista Garcilaso en 1945, ha hecho que un sector de la crítica, como es el caso de J. Lechner en El compromiso en la poesía española del siglo XX, no apreciara el valor combativo y de compromiso que estas composiciones en prosa poseen. Para un mayor tratamiento del tema véase el artículo de Mercedes Acillona, "Carmen Conde: Poemas de la guerra civil."

Figuera. Tras pasar por una etapa de poesía intimista, desconectada de la realidad, se produce ese giro hacia lo humano; la experiencia de la guerra y sus consecuencias hace que estas escritoras vuelvan su mirada al mundo exterior que reclama su voz con urgencia. Carmen Conde expresa en carta a Susan Cabello el cambio de dirección que sufrió su palabra poética al impregnarse de esa inevitable veta de lo humano:

Yo, al principio de mi dedicación literaria, anduve entregada a las imágenes, a las hermosas palabras plásticas, y el fondo se me antojaba menos importante que la forma; porque yo no había vivido más que en mi imaginación y la realidad era siempre para los vecinos. Después... ha sido otra cosa: el dolor mío y el dolor de los demás era el mismo dolor. Di de bruces, como en un agua que tenía que darme a mí misma, en la humanidad doliente y gozante. (Cit. en Susan Cabello 7)

Este cambio se manifiesta de manera aún más abrupta en la poesía de Ángela Figuera. El breve poemario de 1950, Vencida por el ángel, supone una ruptura con su poesía anterior, la de Mujer de barro (1948) y Soria pura (1949), inscritas en una línea de intimismo poético en donde "Figuera se identifica orgullosamente con el papel tradicional que la sociedad le ha asignado imaginándose 'cauce propio. Cálido camino / para el fluir eterno de la especie'" (Quance 13). Sin embargo, en el poema "Egoísmo," que inaugura Vencida por el ángel, rompe las fronteras de su subjetividad para chocar frontalmente con la amarga realidad social. En esta composición, el yo-poético recuerda los días en los que se aferraba a su mundo interior, a su aislada intimidad,

mientras cerraba los ojos al mundo exterior.⁶ No en vano este poema ha sido considerado como:

el primer fruto de esta toma de conciencia. Es a la vez un poema femenino y feminista en el que vemos a la hablante alzada en rebelión contra la injusticia social e, implícitamente, contra la poesía esteticista que pretendería encubriarla. (Quance 13)

Asimismo, en "Los días duros," poema que da precisamente título al libro de 1953, el yo-poético rechaza con firmeza su antigua actitud contemplativa de exaltación de la naturaleza que la mantenía alejada de la realidad. Ahora es el mundo de las cosas el que le grita con su voz agria y dura, y ella siente la necesidad de responderle con su verso:

No. Ya no puedo estar como solía,
oculta en matorrales de madre selvas,
de musgo delicado, de jazmines
que perfumaban la ilusión precisa
de mi vivir aparte preservada
[.]
Hoy ya no puedo. He de salir. Alzarme
sobre mi dócil barro femenino.
Gritar hacia las cosas que me gritan
con labios erizados, con garganta
hostil y azuzadora.
Los días duros, agrios, se levantan
como árida montaña. Hay que treparlos
en puro afán, dejando bien ceñida
a su áspero contorno, viva, roja,
la hiedra de la sangre derramada. (125)

⁶ El poema "Egoísmo" se cierra dramáticamente con una estrofa que refleja de manera magistral este rechazo del ensimismamiento poético en el que vivía Figuera en sus primeras obras:

Yo, dentro. Yo: Insensible, acorazada
en risa, en sangre, en goce, en poderío.
Maciza, erguida; manteniendo firme,
contra el alud del llanto y de la angustia,
mi puerta bien cerrada. (112)

Para un comentario más detallado de este poema, véase los respectivos estudios de Jo Evans en Moving Reflections y Christine Arkinstall, "Rhetoric of Maternity and War in Ángela Figuera's Poetic Work."

En el caso de María Beneyto sucede algo parecido, pues su primer libro Canción olvidada (1947) presenta un ser escindido entre su estatismo contemplativo y la actividad del mundo exterior: "se deja entrever más bien la dicotomía entre un existir protegido, pero disminuido vitalmente por su estatismo y alienación, y otro de arraigamiento con el exterior, pero lleno de riesgos" (Newton 21). Aunque esta escisión parece resolverse en Eva en el tiempo a favor de un solidario compromiso con el mundo exterior y el sufrimiento humano, hay momentos, sin embargo, en los que la identidad de la voz poética se siente amenazada al oscilar entre su unidad y la multiplicidad de voces o presencias que la habitan. Con todo, este conflicto va a ser precisamente uno de los rasgos más *sui generis* de la poética de María Beneyto, que reaparecerá en obras posteriores, sobre todo en Criatura múltiple (1954), y que tendremos ocasión de comentar más adelante, al hallar similar procedimiento en la poesía de Carmen Conde y Ángela Figuera.

Asimismo, esta lucha o tensión de fuerzas procedentes de esos dos ámbitos, el interior y el exterior, les conduce a estas poetas a reflexionar sobre la presencia del "otro," pues, como afirma Carmen Conde: "sólo se piensa en uno cuando se está enfermo del espíritu. Las épocas de salud son aquellas en las que se piensa en otro o en algo exclusivamente" (Por el camino 1: 242). Pensar en ese "otro," en ese "tú esencial," como diría Machado, significa *reb/velarse* para la mujer, puesto que salir de la torre de

marfil es escaparse de esa prisión del intimismo para poder poner los pies en la "tierra" y dotar a su poesía de una misión acorde a las circunstancias históricas en la que está inmersa. María Beneyto abre su Eva en el tiempo con una auténtica vocación profética:

Debo dar testimonio del mal, lavar la herida
enconada y terrible, esa sucia gangrena
de la injusticia humana. Pongo el grito en el cielo
y el amor cerca siempre del dolor de los otros. (46)

El grito es su tono de voz, como lo eran para Unamuno sus salmos y como lo era para León Felipe la blasfemia, pues contra la injusticia humana al poeta sólo le queda desgarrar su verso en el grito. También Ángela Figuera grita y llora "a metáfora viva" en el poema "Ahora el llanto" (El grito inútil, 1952) cuando, por fin, "ha visto" y "se ha hecho cargo" de las circunstancias:

Como quien se despierta rodeado de llamas,
rodeado de lobos
rodeado de cárceles.
Como un niño a quien quitan el pecho bruscamente,
como una dama histérica,
como una oveja que montara en cólera,
he gritado, he gritado cuando he visto,
cuando, sencillamente, me he hecho cargo.

He gritado de día y por la noche.
Con muy poco respeto, lo concedo,
para el descanso de las almas probas
que no quieren saber nada de nada
porque ellos, desde luego, ellos, ¿qué culpa tienen?

He gritado a mi modo (soy tozuda),
hasta resquebrajarme la garganta,
hasta el dolor profundo de las vísceras,
hasta llenar de prosa despreciable mis versos.
[.]

Me habréis oído a veces
(Señor, qué mujer ésta)
y os habréis arropado la cabeza en las sábanas
para dormir en paz y soñar con los angelitos. (198)

El grito inútil lleva una incisiva dedicatoria "A los que no quieren escuchar," y en él Ángela Figuera eleva la voz hasta que su verso se queda ronco, como en el poema "Silencio":⁷

Ser poeta es inútil en un mundo acosado.
Cuando todos tus versos, día a día, exhibiendo
delicados perfiles de barroca belleza,
hayan dicho el fracaso de ser hombre, la angustia
de ir a tuestas, vagando con latido impreciso
por caminos fangosos que los muertos obstruyen
con el alma colgando como harapo inservible
del cansado esqueleto corroído de caries
[.]
¿qué habrás hecho poeta? Ni una lágrima sola,
ni una tibia, redonda lagrimita de niño
habrá sido enjugada. Ni unos labios sedientos
quedarán refrescados. Ni un hilillo de sangre
que las venas perdieron, será vuelto a las venas.
[.]
Mejor fuera callarse. Licenciar la metáfora.
Adentrarse en las ruinas salpicadas de llanto
y empezar a poner con humilde paciencia
un ladrillo sobre otro. (186)

No sirve ser poeta en un mundo en ruinas porque una bella metáfora no puede restituir la sangre derramada, ni detener el fracaso del ser humano. La palabra poética, entonces, ha de ser como la del profeta, aquella que invite a la acción y ayude a reconstruir el mundo "ladrillo a ladrillo."

A Angelina Gatell, en cambio, su voz no le alcanza para hablarle a la Humanidad entera de una vez, así que decide

⁷ Este poema conecta con aquel de Celaya "La poesía es un arma cargada de futuro" en el que se habla de "poesía-herramienta" que sea "actos en la tierra":

Tal es mi poesía: Poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.
[.]
Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra son actos.
(Leopoldo de Luis, Poesía social 100)

dirigirse a cada soldado, individualmente, uno a uno, porque sabe que los hombres en masa no escuchan al poeta, pero su misión es la misma: luchar contra la injusticia, convencer a cada soldado de que deje las armas, romper la inercia de la guerra y su naufragio y, así, uno por uno, llegar a esa colectividad como suma de individuos con nombre y apellidos.⁸ Gatell quiere conocer cada rostro y no perder el trato personal para que su mensaje no se diluya en el anonimato de la "Humanidad":

soldado en las tierras del mundo
frenéticas y anchas;
a ti sólo, soldado, hijo mío
(la voz no me alcanza
para hablar a los hombres del mundo,
los hombres en masa,
que tampoco escuchan la voz del poeta
que siempre desgarran).

A ti solo, uno a uno, tal vez llegue y cruja
como algo muy leve que llega y que cala,
y, tal vez, como lluvia ligera,
se cuaje en tu alma. (Poema del soldado 10)

Pero de las cuatro poetas que vamos a mencionar aquí, tal vez sea Carmen Conde la que presente su magisterio profético de una manera más elaborada. Como sucedía con León Felipe, los poemas de la etapa combativa están íntimamente ligados a la obra que saldrá, acabada la guerra, en forma de reflexión mítica.⁹ Recordemos cómo el autor de Ganarás la Luz

⁸ Este sistema de comunicación de individuo a individuo conecta con la poesía de Unamuno.

⁹ La poesía femenina de la Guerra Civil ha merecido la atención de varios estudios, como el de Mercedes Acillona, "La poesía femenina durante la guerra civil" y el más reciente de Janet Pérez, "Voces poéticas femeninas de la guerra civil española." Asimismo, Mientras los hombres mueren ha sido objeto de estudio de varios artículos como el

encontraba su vocación profética en La Insignia, El payaso de las bofetadas y el pescador de caña y en Español del éxodo y el llanto al plantear la necesidad apremiante de despertar al hombre heroico en el ser humano, que habrá de luchar contra la injusticia, máximo desencadenante de las guerras y las dictaduras humanas. Paralelamente, en Mientras los hombres mueren, Carmen Conde lanza la desoladora pregunta "¿Y qué puedo yo hacer por vosotros?" (Obra poética 194), cuya respuesta convierte su magisterio poético en profético: "¡Cierto que sólo tengo una voz, esta voz velada calientemente, con la que poderos servir de intermediaria" (Obra poética 194). El contenido o mensaje profético de este libro grita las muertes de todos los hombres sacrificados en la guerra civil, sin distinción de bandos:

Mientras los hombres mueren fue escrito en un tiempo de intenso dolor por lo que la guerra destruía y seguirá destruyendo. No unos hombres determinados sino todos los hombres son llorados aquí con el profundo desconsuelo que siente una mujer ante los inescrutables designios que permiten el horror donde vivía la confiada sonrisa...

Todo dolor es inútil, lo supe entonces y lo sé mejor ahora. Y, sin embargo, decir en voz alta cuánto se está sufriendo por lo irremediable parece que borra todos los límites entre los demás y nosotros.

Y ése fue el único consuelo que entonces encontré. (Obra poética 186)

Mientras los hombres mueren logra alejarse del partidismo político y el fanatismo propios de la literatura propagandística de la época para convertirse en un grito de

de Mercedes Acillona, "Carmen Conde: poemas de la guerra civil," el de Leopoldo de Luis, "*Mientras los hombre mueren*" y el de Lynda J. Jentsch, "*Fatalmente traspasada: Carmen Conde on War and Wholeness.*"

dolor compartido que desconoce estandartes y banderas.¹⁰ En las palabras introductorias que acabamos de citar, y que Carmen Conde escribió con motivo de la publicación de esta obra en 1952, manifiesta abiertamente la necesidad de expresar su dolor en voz alta como único consuelo ante la irracionalidad del conflicto civil, lo que le sirvió para trascender las barreras de su individualidad y conectar con el dolor de los demás. Este proceso de colectivización del dolor alcanzará su máxima expresión en el uso y apropiación que de la imagen del DUELO hace la poeta a lo largo de la obra. La distinción semántica entre estos dos términos, "dolor y duelo" le lleva a Mercedes Acillona a afirmar que

La reincidente referencia al término [duelo] es la manifestación léxica de un dolor colectivo y exteriorizado, de la materialización del sentimiento en un llanto a gritos como era encomendado a las plañideras (siempre mujeres), destinadas a conservar el culto y el dolor por los muertos de todos los tiempos. Por ello, en una poética que recoge más el grito que la palabra, Carmen Conde se hace eco del alarido general en que se ha convertido la realidad nacional. Duelo y grito exteriorizan la frenética desesperación que ha traído la guerra. La imagen del duelo es polivante, pues corporifica una misma realidad. España es duelo y éste absolutiza geográficamente su significado [...]. ("Carmen Conde" 224)

De esta manera, el término "dolor" no le sirve al sujeto-poético para expresar el llanto colectivo, pues se restringe

¹⁰ Tanto la poesía como la novela femenina de la guerra comparten algunas características que las diferencian de la producción masculina. Según Janet Pérez, las mujeres se enfocarían más en la intrahistoria de la guerra, carente de cualquier talante épico. Carmen Conde vendría a constatar esa tendencia: "la tónica general ofrece un contraste extremo con los escritos masculinos coetáneos del 'triufalismo' fascista, exaltando la violencia y las atrocidades. Conde mantiene un tono de elegía humana, pacifista, incluso al terminar el conflicto" (Pérez 268).

más bien al recinto interior, mientras que el duelo es esa manifestación externa del dolor por la que llora una nación entera:

¡El duelo!

Vienen gritando las voces por entre las alamedas de suspiros.

¡El duelo!

Viene gritando las madres sobre ascuas desorbitadas de llantos.

¡El duelo! ¡El duelo! ¡El duelo!--grito yo, sola, río de orillas quemadas. Y hay luces sin llamas, pánicos en clavos largos a la carne sacudida, bajo mi duelo conciencia del espíritu. (Obra poética 188)

Entre el duelo y la lamentación, al estilo casi de un Jeremías, discurre la prosa poética de Mientras los hombres mueren. Se diría que en esta obra Carmen Conde temple su voz profética ante la muerte de niños inocentes, víctimas de la guerra civil, y cuya destrucción arrasa la esperanza de una futura paz. Asistimos al afianzamiento de un discurso de proyección social que interpela continuamente a su auditorio en busca de respuestas:

¿Quién cree en mí? ¿Quién cree en los que mueren? ¿Quién cree en la misma fe de los que van a morir?

¡Temblad aquellos que vivís ajenos a la contienda inmensa donde cada muerto es un retroceso de la vida y un adelantado del ensueño!

No se promueve la muerte a marejadas sin que los montes alivien su espesor. No se desgarran los vientres sin que el aire no quemestertores. No muere un hombre solo sin que crezca una responsabilidad trágica en los que perviven.

¡Atended el legado de los muertos, hombres fríos y ajenos: se os deja la vida, la intacta vida vertical, para que proscibáis definitivamente la muerte! (Obra poética 198)

Es esta la advertencia de la profeta que insta a los hombres a aceptar su responsabilidad y a acabar con el absurdo de ese fratricidio. El tono de este fragmento nada tiene que

envidiar al de los profetas del Antiguo Testamento; las expresiones increpatorias "Atended," "Temblad," las preguntas amenazantes "¿Quién cree en mí?" constituyen una continua invocación al público y a ese lector implícito que perfilan su particular estilo profético.¹¹ A diferencia de la poesía de León Felipe, en la que el sujeto-poético iba en busca de la luz con el fin de transformar una realidad habitada por las sombras, la persona poética de Mientras los hombres mueren, en cambio, se identifica ella misma con la luz.¹² Es una llama que ha de mostrar a la Humanidad, perdida en las

¹¹ De hecho, la crítica ha sido unánime al resaltar el profetismo de su poesía. Janet Pérez hace hincapié en este elemento al comentar la composición XXIX, que constituye una "proclama en tono profético con la forma paralelística de los versículos" ("Voces poéticas" 269).

En cuanto a la filiación estética de este libro, tanto Leopoldo de Luis como Mercedes Acillona coinciden en destacar la presencia de imágenes surrealistas en dicho poemario. En palabras de Mercedes Acillona: "Estos poemas en prosa desiguales en su andadura, de híbrida vinculación expresiva, entre surrealista y realista, impurista e imaginativa, son poesía de testimonio, preludio dignísimo de la madura y cuajada poesía testimonial de la autora en años posteriores y germen primero de una de las más esenciales [...] vetas de expresión de la poesía social de posguerra" ("Carmen Conde..." 223). En este sentido, y según la mencionada autora, Mientras los hombres mueren es un anticipo de la sensibilidad tremendista que hallaremos después en la postguerra de la mano de Dámaso Alonso, José Luis Hidalgo y Blas de Otero (Acillona 223).

¹² Respecto al símbolo de la luz, Leopoldo de Luis señala la importancia que tiene no sólo en esta obra sino en toda su trayectoria poética:

[...] esta última palabra, luz, nos hace recordar cómo, a lo largo de toda su obra, Carmen Conde se nos presenta como una mujer que avanza con una luz entre las manos. Sea la luz es un libro suyo de 1947 en el que se contempla la imaginaria despedida del cuerpo, de su realidad física, ante el acabamiento destructor de la muerte, pero con el reflejo de una eternidad que mantendrá la luz. ("Mientras los hombres" 49).

tinieblas, el camino de la luz; razón por la cual se presenta como un modelo a imitar:

Nadie sabe dónde está la luz. Y van los hombres con las manos extendidas, altas las frentes y una esperanzada sonrisa en los labios fríos. Las mujeres aguardan con sus pupilas agrandadas por el deseo, en cualquier nube, umbral o isla... ¡Sólamete yo soy el ser que sí conoce su luz!

¿No la véis, los que ahincosamente miráis, sobresaltarme como una corriente, escapármeme de las sienes, cabellos y hombros? ¡Iluminaremos el mundo sin voz de vuestra búsqueda!

Estoy encendida, sí; encendida de mediodía exacto, de tarde cumplida. Y mi fe en mi luz es mi única lumbre.

Aprended todos de mí a llevar muy en pie la llama.
(Obra poética 197)

Ante la inmanencia de la reciente tragedia humana, esa luz interior no es suficiente para desterrar a las sombras de la muerte: "nos derramaron los odres de las sombras. En vano quiero alumbrar. Hay tanta sombra que la luz se encoge hasta limitarse a mi cuerpo" (Obra poética 198). Sin embargo, el yo-poético persiste en ser llama incandescente que abra los ojos de los que se aferran a las tinieblas de la injusticia: "¡Ved mi llama, acercaos a mi lumbre! Soy un grito que el fuego dejó entre vosotros los que odiáis la Primavera, y arderé hasta incendiaros los ojos" (Obra poética 199). En este último fragmento se alcanza incluso un tono mesiánico que confiere autoridad al sujeto poético para revelar, con la llama de su palabra, las atrocidades de estos años.¹³ Su luz

¹³ Este aspecto del mesianismo ha sido tratado por Mercedes Acillona en "Carmen Conde: Poemas de la guerra civil." Lo más destacable son los objetivos comunes que comparte con la poesía social de la postguerra:

Desde el principio al fin de la obra la llamada mesiánica de apelación se manifiesta por la serie de admiraciones, apóstrofes, interrogativas, exclamativas, vocativos, segunda persona, etc. que abocan hacia una función básicamente apelativa. Se produce a la par un

deja al desnudo las conciencias de esos seres que habitan la sombra. Este mesianismo llega a expresarse, con tremendo dramatismo, a través de la imagen de la madre crucificada en los niños que murieron a manos de la irracionalidad de la guerra, y con la que la voz poética se identifica: "Pero soy madre crucificada en todos los niños que saltaron en chispas por ímpetu de la ronca metralla enemiga. Y estoy doliendo hasta donde se acaba la sangre de mi vientre" (Obra poética 209). Esta imagen bien podría insertarse en la categoría de "nuevas visiones" ("new visions, new stories") que describe Rosemary Radford Ruether en su artículo "Renew or New Creation?" La visión de las madres crucificadas desafía el poder redentor que hasta ahora era exclusivo del hombre, lo que constituye a su vez un desafío del orden patriarcal en el que la crucifixión de una mujer se toma como blasfemia:

One such new paradigm that is in the process of being born is the image of the Christa or the crucified woman. There has been a remarkable proliferation of such images of crucified women as statues and paintings recently. Whenever they have been publicized in the Christian community, a storm of hostile protest has risen. The usual argument is to say that Jesus was a male, and so one cannot represent the crucified as a woman. But the vicious level of the protest clearly goes beyond a mere statement of historical fact. What is being challenged is the concept that the suffering of a male God is redemptive for both men and women, while the sufferings of women are regarded not only as non-redemptive, but as

efecto de dramatismo que acentúa el impacto en esta comunicación. No se trata de una lírica intimista, ni tan siquiera simplemente reflexiva, sino de una poesía sentida como comunicación, expresada con la máxima directez, contagiada de la exhortación y la arenga de los poemas más genuinos de este momento. Hay un intento de suscitar la solidaridad con el sufriente, despegando la vida de los más afortunados. En esto también son claras las coincidencias con lo que será la posterior poesía social. (231)

pornographic. [...] Thus to suggest that the image of a tortured woman represents the presence of redemptive divine power jars the patriarchal mentality deeply and is experienced as blasphemy against the sacred. (A Reader in Feminist Knowledge 285)

Sin embargo, el sufrimiento del yo-poético como madre crucificada redime las muertes de niños inocentes y es la sublimación del dolor humano. Esta composición constituye la primera quiebra de ese orden patriarcal que ha dado lugar a la guerra. Es así cómo Carmen Conde llega a hacer del motivo de la madre uno de los principales ejes temáticos de Mientras los hombres mueren.¹⁴ Son las madres las responsables de detener el sacrificio inútil de tantas vidas, responsables de parir hijos para la muerte:

Mujeres que vais de luto porque el odio os trajo la muerte a vuestro regazo, ¡negaos a concebir hijos mientras los hombres no borren la guerra del mundo! ¡Negaos a parir al hombre que mañana matará al hombre hijo de tu hermana, a la mujer que parirá otro hombre para que mate a tu hermano! (Obra poética 210)

El dolor de las madres anticipa el sentimiento de una paz que es, en realidad, un espejismo, una tregua hasta que se descandene otra guerra:

Ahora que los Hombres han depuesto las armas, ahora que se llaman hermanos y que los vencedores empiezan a hablar de perdón y de olvido, ¿qué piensas tú, MADRE? Madre que vas de negro, más allá y acá de la Patria. ¿Qué sientes tú en tu cuerpo de cuna, en tus pechos secos y quemados de arrasante angustia?

¹⁴ El dolor de la madre que pierde a su hijo es una experiencia que Carmen Conde conocía muy bien, puesto que en 1933 su propio hijo moriría al nacer, hecho que estará presente en toda su obra, pero especialmente en Mientras los hombres mueren y Mujer sin Edén, como advierte Luzmaría Jiménez Faro: "No cabe duda de que este dolor no la abandonaría nunca y que ya estaría latente en toda su obra, especialmente en Mujer sin Edén (1947)" ("Derramen" 18).

Madre de los Muertos, de los asesinados, de los fugitivos, ¿qué dices TÚ...? (Obra poética 204)

Los hombres seguirán matando hasta que de las entrañas de las mujeres nazcan esos hijos de la luz, portadores de una paz definitiva que desconozca las bombas y la metralla, las palabras "vencido" y "vencedor." En la composición transcrita, esta MADRE (en mayúsculas) no sólo abarca a todas las madres, sino que supone la superación del concepto de PATRIA, esto es, trasciende la idea de España como nación. Es la única salida que le queda al yo-poético para transformar un espacio alienante. Precisamente en su libro de memorias Por el camino, viendo sus orillas, Carmen Conde abre el capítulo sobre los años 1931-1936 con un texto de Antonio Oliver, su esposo, que ilumina esta idea de la MADRE como sublimación de la PATRIA:

¡Qué deseo tengo, Andrés, de que mi país no sea esto ni aquello, ni lo uno ni lo otro, sino sola y simplemente una Matria!
Sobre los regímenes más opuestos es preciso que España sea una Matria.
Sólo así tendremos grandeza y continuidad. (Por el camino 1: 83)

Esta MATRIA, concebida como un espacio-madre/vida que sustituya al de la PATRIA, espacio-padre/muerte se intuye en las composiciones que forman Mientras los hombres mueren. A juzgar por los recientes acontecimientos de la guerra civil, la PATRIA se caracteriza como un espacio de muerte y violencia, que perpetúa la sinrazón y la lucha entre los hombres. La idea de una MATRIA que conciba hijos (hermanos) que vivan en PAZ se percibe como la única salida para

conseguir escapar de ese ciclo de muerte. Porque, como afirma Ángela Figuera en su poema "Rebelión" (El grito inútil, 1952), "serán las madres las que digan *basta*":

Serán las madres las que digan: Basta.
Esas mujeres que acarrearán siglos
de laboreo dócil, de paciencia,
igual que vacas mansas y seguras
que tristemente alumbran y consienten
con un mujido largo y quejumbroso
el robo y sacrificio de su cría.

Serán las madres todas rehusando
ceder sus vientres al trabajo inútil
de concebir tan sólo hacia la fosa.
De dar fruto a la vida cuando saben
que no ha de madurar entre sus ramas.

No más parir abeles y caínes.
Ninguna querrá dar pasto sumiso
al odio que supura incoercible
desde los cuatro puntos cardinales. (179)

Habrà de ser la mujer la que rompa con esa dinámica al negarse a parir más abeles y caínes. Esta idea, que aparece implícitamente en Mientras los hombres mueren, llegará a formularse abiertamente en Mujer sin Edén, en donde Eva llora por igual la muerte de su dos hijos, sin llegar a comprender el porqué del tremendo homicidio que desgarras sus entrañas.¹⁵

Por todo esto se podría afirmar que Mientras los

¹⁵ El tema queda introducido en la composición XXIX: "Temed a los adolescentes caídos en las guerras sin fin de los hombres más abeles, porque la tierra está repleta de ellos y los crecerá punzantes vientos" (201).

Sobre el cainismo había dicho en sus memorias: "La República lo iba a hacer todo muy bien, muchísimo mejor que la monarquía recién abolida: pan, trabajo, respeto humano, lealtad, rectitud, ¡JUSTICIA! Un íntimo dolor se insinuaba ya. ¿La respetarían sus enemigos, los que no supieron ni quisieron oponerse a evitar su asentamiento? ¿No la matarían las huelgas, los enfrentamientos, **el tremendo cainismo, trágico cainismo de nuestra patria...**?" (Por el camino 1: 89, énfasis añadido)

hombres mueren es la antesala de Mujer sin Edén, no sólo por el uso compartido de imágenes y símbolos como los del árbol, las raíces, la tierra, el agua, sino porque la reflexión sobre el papel de la mujer en la guerra como madre de todos los muertos, y su dolor redentor, desencadenará la propia reflexión mítica sobre la identidad de la mujer y las ajenas conceptualizaciones a las que ha sido objeto.¹⁶ De hecho, la consecución de esa MATRIA no tendrá lugar hasta que la mujer no lleve a cabo la redefinición de su propia identidad, para lo que se verá obligada a desmarcarse de las estructuras patriarcales que han falsificado su representación. En esta línea se inscribirán también Eva en el tiempo y numerosos poemas de Ángela Figuera; a partir de aquí, el camino hacia la "autoconciencia" irá sumando más nombres y poemas hasta que se consume su destino.

5.3. La experiencia poética del destierro espiritual

En el capítulo precedente mencionamos las consecuencias culturales que el exilio interior había provocado en un grupo de poetas, entre los que se hallaban las escritoras del presente capítulo. La pérdida de la palabra por parte de la *España Solariega* y la vivencia de un espacio enclaustrado marcaban las coordenadas espirituales de ese exilio

¹⁶ Según Emilio Miró en "Algunas poetas españolas entre 1926 y 1960": "Culminaban en Mujer sin Edén, universalizándolas, mitificándolas, unas obsesiones, unas angustias que Carmen Conde había expuesto en un libro de poemas en prosa, Mientras los hombres mueren, escrito en 1938-39 pero no publicado hasta 1952 en Milán" (311).

ontológico que vivieron sus pobladores y del que Ángela Figuera dejaba constancia en su poema "Puentes," al proyectar en la imagen de una isla la asfixiante presencia de un espacio que ya no podía llamarse *patria*.

Asimismo, numerosos son los testimonios que Carmen Conde deja en su libro de memorias Por el camino, viendo sus orillas de lo que ella misma denomina "interior expatriación," y que será el punto de partida para remontarse a otros exilios más milenarios que han moldeado la existencia de la mujer:

Los que se fueron al extranjero tendrían nostalgia, tendrán nostalgia, pero les queda el consuelo de que la patria está lejos. Mas, ¡ay!, de los que estando aquí, somos extraños a España, no vivimos con ella ni en ella: huéspedes forzosos y forzados de las casas y de la tierra misma, vamos olvidando, fueron olvidando que estaban en España. [...]

La separación por distancias físicas, no es tan horrible como la de distancias espirituales. La patria no es la patria si la vivimos escondidos, encarcelados, perseguidos. Lejos suyo, podemos imaginarla más bella y fácil.

¡Qué angustia la de la interior expatriación! (1: 218)

Este fragmento pertenece a la sección "Españoles en España" y constituye una dolorida réplica al libro de Azorín Españoles en París. A la escritora le duele profundamente este ensayo que parece olvidar el sufrimiento de los españoles que lucharon en la guerra. Este sentimiento de vivir ausente en la patria, esta enajenación espiritual en la que se halla inmersa Carmen Conde le lleva a buscar sin remedio las raíces del dolor, y eso es precisamente Mujer sin Edén: la peregrinación de la mujer a lo largo de su historia de prolongados silencios, culpas y sufrimientos, pues, como

afirma Concha Zardoya: "Toda la historia humana, toda la trágica biografía espiritual de la Mujer se halla en este libro" (Poesía española 32). La escritura de estos poemas supone desandar la historia de la humanidad para remontar ese "autoextrañamiento" que se convierte en una realidad inevitable durante los primeros años de la postguerra.¹⁷ Si en Ganarás la Luz la palabra poética de León Felipe suponía una búsqueda de la identidad individual, nacional y, en última instancia, una búsqueda de la identidad universal del ser humano, Mujer sin Edén comparte estos mismos objetivos, pero añade por primera vez, dentro de la búsqueda de la identidad universal del ser humano, la de la mujer, componente que había sido omitido hasta ahora en todas estas reconstrucciones míticas.

No es de extrañar así que esta obra pueda ser calificada como la obra exílica por excelencia de *la España acorralada*, puesto que en este poemario se nos presentan simultáneamente la imposibilidad de la palabra y de un espacio para la mujer, enmarcada en el trasfondo histórico siempre presente de ese "destierro espiritual," tal y como lo describía la autora en el fragmento citado. Mujer sin Edén parte de la pérdida del Paraíso, lo que la emparenta con otras obras de este período que tratan el mismo tema, y entre las que destacan Sombra del Paraíso (1944) de Vicente Aleixandre y Jardín cerrado (1946)

¹⁷ Para una crónica más exhaustiva de la vida durante la postguerra y, en particular, sobre la mujer véase Carmen Martín Gaité, Usos amorosos de la postguerra española así como la obra de Geraldine Scanlon La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974).

de Emilio Prados. La expulsión del Paraíso constituye uno de los mitos reversibles más rentables de este lenguaje bíblico que venimos describiendo, puesto que representa el descontento con la realidad coetánea, tanto dentro como fuera de las fronteras de España. En última instancia, la pérdida del paraíso evoca otra pérdida mucho más reciente, la de la patria a manos del régimen franquista. Según Janet Pérez:

[...] biblical intertexts often helped to array protest works in the guise of religious meditations: Vicente Aleixandre's Sombra del Paraíso (1944) and Dámaso Alonso's Hijos de la ira share Woman's motifs of expulsion from Paradise and God's wrath. Probable subtexts equate the Republic's fall with the fall from grace, the Civil War's horrors with divine retribution. Critics of the 1940s perhaps overlooked these implications; most opt for vagueness, mentioning 'mysticism' or scriptural symbolism. (Modern and Contemporary 83)

En el caso de Sombra del Paraíso, Aleixandre rechaza un presente anegado en la tragedia de las dos guerras (la Civil Española y la Segunda Guerra Mundial) a través del ensueño poético de un mundo paradisiaco que ha de rescatar al ser humano de su oscura existencia. Así interpreta Juan Cano Ballesta la visión de ese Paraíso:

Sombra del Paraíso arranca de una circunstancia histórica precisa, tiene un sentido concreto, terrestre y próximo a nosotros. De modo muy peculiar, pero clara y decididamente, está pronunciándose con vigor sobre grandes acontecimientos de su época y de nuestra edad en general. Vicente Aleixandre formula un veredicto severo e inapelable contra el contorno histórico en que vive. Su mundo paradisiaco tiene el sentido de un vigoroso 'esto no es,' 'por ahí no,' dirigido a sus contemporáneos. Aleixandre es en este libro el forjador de una utopía maravillosa. (Las estrategias de la imaginación 99)

Paralelamente, el Jardín cerrado de Emilio Prados evoca en su versos la nostalgia de ese "jardín perdido" que se halla irremediablemente lejos, y que representa la obsesión de ese espacio imposible que el exiliado sufre al hallarse lejos de España:

VI

BAJO LA ALAMEDA
Ayer, tan cerca el jardín
Hoy, ¡qué lejos!

Me voy perdiendo de mí,
Para buscarme en lo eterno...

--¿Hoy?...

¡Qué lejos! (Antología 167)

Por lo tanto, Mujer sin Edén participa en la temática de la época, "en la línea de desarraigada angustia existencial y arraigada pasión de vivir que alimenta parte de la poesía coetánea" (Palomo, "La mujer" 82), pero se desmarca de sus antecesores en la particular instrumentalización poética que hace de este mito del paraíso perdido, al desplazar la unidimensionalidad de la persona poética en un receptáculo de voces milenarias de las que emana un discurso jamás escuchado hasta ese momento. Con razón la obra provocó, y sigue provocando, las más variadas reacciones: desde los que la vieron como una obra religiosa enmarcada en la tranquilizadora etiqueta del misticismo, como es el caso de Valbuena Prat en su Historia de la Literatura Española, hasta los que, como Leopoldo de Luis, la consideraron una obra de protesta, que de ninguna manera podría ser calificada de

religiosa:¹⁸

[...] para mí, Mujer sin Edén, antes--o más--que un libro religioso, es un libro de protesta. Las imágenes de soporte escriturario resultan símbolos de realidades mortificantes para la mujer en el devenir de la historia. La protesta parte de constatar el desprecio sufrido por la mujer históricamente, desde la interpretación judeo-cristiana. Y esa constatación se sustenta en dos premisas: a) Eva no fue nunca querida por Dios, y b) Eva no fue creada directamente, sino en dependencia o por intermedio de la carne del hombre. Semejante planteamiento resulta a todas luces heterodoxo y, por tanto, el libro supuso una valentía en aquel momento de censura donde prevaleció la severidad en materia religiosa. (Prólogo a Mujer sin Edén 11)

Así pues, la exhaustiva reescritura del Génesis llevada a cabo en Mujer sin Edén desnuda esa historia de repetidos silencios a la que han sido expuestos sus protagonistas femeninos.¹⁹ Hay una urgencia por dejar constancia de la experiencia vivida, que, en última instancia, formará parte de su conocimiento. Son ahora Eva, Agar, Sara, la mujer e hijas de Lot, o incluso, ya tocando el Nuevo Testamento, la Virgen María, las que se apropian del discurso poético y abandonan el *exilio verbal* al que habían sido relegadas bajo

¹⁸ Leopoldo de Luis no está de acuerdo con el comentario que Valbuena Prat hace de Mujer sin Edén en la edición de 1950 de su Historia de la Literatura. De Luis rechaza ese "eco que llamaríamos hispanamente teresiano." La edición de 1982, ampliada y puesta al día por María del Pilar Palomo, omitirá esta alusión. Sin embargo, conviene aclarar aquí que la etiqueta del "misticismo" conlleva algunos riesgos a la hora de hablar de Mujer sin Edén, y, en general, de la lírica femenina, puesto que se ha convertido en un tópico que promueve una lectura "plana" de estas obras y esconde la manifestación de esa autoconciencia femenina. El llamado "eco teresiano" manipulaba esa propuesta de rebeldía y heterodoxia presentes en Mujer sin Edén.

¹⁹ Una de las primeras lecturas que Carmen Conde lleva a cabo en su niñez es, precisamente, la de la Biblia, como recuerda en Por el camino, viendo sus orillas 1: (26).

el Poder de la Palabra Sagrada. Judith C. Richards señala en sus análisis a Mujer sin Edén:

Emphasizing the overwhelming violence of God's punitive and displaced ire, Eve as His victim nevertheless assumes narrative access to Him as a textual narrator, and plots Him as her principal narratee. As author-creator of her own story, she makes her voice rather than sexuality the principal source of her power and the impetus of her subversive strategy. The speaker's journey through time is ultimately self-integrating: she discovers through the fragmented versions of Biblical women's lives an empowering complexity of experience and knowledge. The focus of Eve's revision is on the quality of her responses to the creator's endless victimization of his own creation. She does not rewrite the story to alter her mortal status but she does (re)present the singular events of the Biblical stories from her authority of her own experience. (71-72)

Desde esta perspectiva, Eva es ahora la narradora de sus "desventuras" y Dios su narratario, con lo que toma las riendas del discurso y dota a su voz de una autoridad ausente en los textos bíblicos. A través de su lenguaje plural, en contraste con la monolítica Palabra Sagrada, Eva llega a expresar la identidad plural que habita las páginas de Mujer sin Edén. En este mismo sentido, Eva en el tiempo entabla un estrecho paralelismo con la obra de Carmen Conde puesto que la Eva de María Beneyto, como sujeto-poético, también se halla habitada por múltiples personas o voces y es simultáneamente "La que está en la sombra," "La cansada," "La Penitente," "La Peregrina." La imagen de la colmena le sirve a Beneyto para dibujar esa multiplicidad, esa febril actividad que la lanza a la búsqueda de su unidad:

Pero, Dios, deshabítame al alma de este enjambre,
de este zumbido de abejas que yo dulce alimento,
de este clamor plural que me vive la vida
y que convierte en mar mi pobre gota de agua.
[.]

Dios de los seres vivos, dame un límite, un muro,
una celdilla humana donde ubicar mi vida
en vez del monstruoso panal que no me deja
ser yo, unidad de tierra, unidad de criatura. (46)

El yo-poético adquiere una proyección coral o polifónica, pues la necesidad de dar cabida a esa pluralidad multiplica las cadencias de su voz, y eso es precisamente lo que busca: romper la unidimensionalidad de su palabra poética, aunque esto trae consigo, a su vez, el conflicto con la singularidad del ser. En este sentido, se manipula el concepto tradicional del monólogo dramático, dado que ahora, la persona poética se transforma en un espacio en el que tiene cabida ese "clamor plural," tan bien representado en la imagen de la colmena. En el caso de María Beneyto, no siempre confluyen armónicamente esa pluralidad con la singularidad de su identidad, aspecto que Diane Fisher trata en su artículo "Negotiated Subjects: Multiplicity, Singularity, and Identity in the Poetry of María Beneyto":

The poems in two of Beneytos's early books, Eva en el tiempo (1952) and Criatura múltiple (1954), carry out a prolonged, complex, and often painfully contradictory negotiation regarding the identity of the poetic voice. Beneyto often expresses her dilemma explicitly, asking whether she can be herself alone, or whether she is unavoidably a space of convergence for the experiences and voices of those around her, before her, and to come. The poems of the two books struggle with this issue in terms of a conflict between a single, bounded self and a multiple, permeable self. In doing so, they anticipate in striking ways currently efforts within feminism to theorize subjectivity—efforts that seek to move beyond the oppositional essentialist and constructionist definitions. (95-96)

Tanto en Carmen Conde, como en Beneyto y Figuera, el primer aspecto que hay que considerar a la hora de tratar la redefinición de su identidad es la transformación o

metamorfosis que llevan a cabo de la persona poética para no caer en la impostación de su voz y reproducir un discurso ajeno. El yo-poético entonces, al visitar los mitos, consigue esa descentralización del Logos a favor de la polifonía que ha de establecer una nueva relación del sujeto femenino y el discurso. Judith Richards utiliza el término "desmitificación" para describir esta apropiación del Logos llevada a cabo por Eva en Mujer sin Edén:

The rupture of former boundaries and categories, the assumption of the right to speak, and the demystification of Logos discloses Eve's re-cognition of an alternative unifying textual principle. Exile provides her with empirical knowledge, the basis of her identity and her independence from the authoritarian voice.

[...] Both for the reader and for the narrator herself, Eve's perspective foregrounds the discovery that access to voice and self-definition, are conceded through a subversion of *status quo* structures. (76)

A su vez, dicha descentralización trae consigo el rechazo del modelo dualista que durante siglos de exégesis bíblica había fijado la conceptualización de la mujer en estos dos polos, Eva, la pecadora, y María, la Virgen, esto es, Eva-Ave, como la misma Carmen Conde expresa en el poema "Voz de la vieja Eva al sentirse María":

A Ella la llamas Ave, saludándola.
A mí llamaste Eva, que es lo mismo.
El Ave de María es terrenal morada tuya,
y yo fui lanzada de tu Huerto, aquí en la tierra. (Obra poética 97)

Las sucesivas reencarnaciones del yo-poético en los distintos personajes femeninos del Génesis, sobre todo en la poesía de Carmen Conde, desesencializan la identidad de la mujer para redefinirla a través de los acontecimientos de su existencia,

y llegar, en último término, a un mundo sin modelos, que es la idea que propone precisamente Mary Daly en su obra Beyond God the Father.

Tanto Mujer sin Edén como Eva en el tiempo, e implícitamente la poesía de Ángela Figuera (en particular los primeros libros de los años cincuenta) empiezan a plantearse el problema de hasta qué punto las estructuras patriarcales del Judaísmo y el Cristianismo han manipulado la libre expresión de la espiritualidad femenina, llegando incluso a silenciarla por completo. De hecho, ésta ha sido una de las primeras cuestiones que los estudios religiosos feministas han abordado en términos de una "hermenéutica de la sospecha" que ha de estar presente a la hora de leer los textos bíblicos y sus interpretaciones, pues, según Elisabeth Schüssler Fiorenza: "Feminist interpretation [...] begins with a hermeneutics of suspicion that applies to both contemporary androcentric interpretations of the Bible and the Biblical texts themselves" (A Reader in Feminist Knowledge 265). Se podría afirmar entonces que la poesía de Conde, Figuera, Beneyto, y hasta cierto punto también la de Gatell, está escrita desde esta hermenéutica de la sospecha. De esta manera, volver a los mitos significa romper la costra de siglos de exégesis que han fosilizado la imagen de la mujer en la polarización Eva-María, en lo que se refiere a la espiritualidad cristiana. Por eso, reescribir, visitar, reinterpretar, o tomando prestado el término de Mary Daly, "remitologizar," significa hallar el camino de la

interpelación, la actividad, la invocación, el movimiento. Para mirar hacia el futuro hacía falta fabricar un "nuevo pasado," una "nueva historia" y esa fue la primera misión de estas obras: desde aquí contemplamos una renovación poética de cuño femenino sin precedentes, en la que la apropiación de los mitos bíblicos juega un papel decisivo en su misión reestructuradora. Para estas escritoras era necesario volver a la Biblia para reescribirla, puesto que como afirma Fiorenza:

The Bible is not only written in the words of men but also serves to legitimate patriarchal power and oppression in so far as it 'renders God' male and determines ultimately reality in male terms, which make women invisible or marginal. (264)

5.4. La reescritura de los mitos bíblicos: hacia la consolidación de una autoconciencia femenina

Por ser Mujer sin Edén la obra que presenta toda esta problemática en una estructura más acabada, partiremos de su lectura como eje sobre el que articular el comentario de las respectivas composiciones de Beneyto, Figuera y Gatell. Tendremos oportunidad así de observar la concomitancia de temas y, al mismo tiempo, las variaciones de matiz que configuran el uso del lenguaje bíblico ajustado ahora a unas necesidades muy precisas: las de la creación y afianzamiento de la autoconciencia femenina dentro del marco de la postguerra y sus condicionantes históricos. En este sentido, el lenguaje bíblico se convierte en un discurso de subversión puesto que se apropia de algunos de los mitos fundacionales del régimen franquista, como lo fue el de la Virgen María, con

el objeto de manipularlos para sus propios fines poéticos. En cualquier caso, todas estas estrategias se convierten en mecanismos de legitimación de la voz poética al acreditar su autoridad sobre el discurso (autoridad lingüística) por medio de la apropiación y validación de los mitos bíblicos.

El eclecticismo formal de Mujer sin Edén constituye una de sus más singulares señas de identidad. La obra se nutre de elementos o componentes tomados de los diferentes géneros y formas literarias. El uso del versículo de evocación salmódica (Acillona, "*Mujer sin Edén*" 92) lo emparenta con los mejores salmos de la Biblia, tal es el caso del poema "Súplica final de la mujer," que "empieza como algunos Salmos de David: 'Señor, ¿Tú no perdonas?...' Como en otros muchos poemas de esta obra, la mujer dirige su oración, su súplica hacia el Creador" (Martínez Vidal 110). El tono de la obra recuerda al de los libros sapienciales, Job y el Eclesiastés. No en balde Concha Zardoya propone añadir Mujer sin Edén a las Sagradas Escrituras:

Parecerá una herejía, pero yo, sin reparo alguno, me atrevería a añadir tu libro a los muchos de la Biblia, síntesis, el tuyo, en cierta manera, del Antiguo y del Nuevo Testamento. Por su tono no desdice del Libro de Job, del Eclesiastés. Hay algo de profético en él, una intención religiosa o casi religiosa. (Poesía española 33)

Por otro lado, en términos de estructura, la obra presenta la apariencia de un poema épico, dividido en cinco cantos en los que se distribuye su contenido narrativo. El poema comienza "in media res," consumada ya la expulsión de la primera pareja humana del Paraíso, por lo que el yo-poético, que por

momentos es también voz narrativa, altera el orden original del relato bíblico a fin de presentarnos, con mayor dramatismo, el motivo o tema principal de este poema, el exilio. Inmediatamente después pasa a contarnos por qué sus protagonistas, Adán y Eva, fueron desterrados, y el papel que juega la mujer en la pérdida de la Gracia Divina. Todos estos sucesos se nos narran a modo de *flashback*, otro recurso que acentúa el fatídico momento de la expulsión. Estos componentes tomados de la épica transfieren además al poema ese sentido fundacional tan característico del género, aunque, en este caso, no de una nación, sino de una identidad, la de la mujer. Eva es la heroína que ha perdido el favor de su Dios, e intenta recuperarlo a lo largo del poema por medio del poder de su Palabra, contando la historia desde el principio y desde la perspectiva de su particular experiencia. Estas son sus cualidades heroicas: el poder "remitificador" de su palabra, la reconstrucción de unos mitos con los que la mujer se pueda identificar de una vez por todas y reclamar como verdaderamente suyos. Precisamente bajo esta misma perspectiva están escritos también los siguientes versos de Ángela Figuera que dedica a Carmen Conde, y que pertenecen a su poema "Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas," publicado en España en 1945:

Eva quiso morder en la fruta. Mordedla.
Y cantad el destino de su largo linaje
dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida
es así: todo eso que os aturde y asusta. (Obras
completas 303)

Si en la épica la caracterización del héroe se ofrece como un modelo a seguir, tanto Eva como el resto de las heroínas bíblicas que Carmen Conde incluye en su poema debidamente recontextualizadas, se singularizan como ejemplos a emular en el futuro. Pero los préstamos no terminan aquí: otro elemento que Mujer sin Edén toma de dicho género es su dramatismo, que produce ese contacto directo con el público en la misma manera que Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno señalan en su estudio sobre la poesía épica: "el dramatismo queda subrayado con la presencia continua de los discursos pronunciados por los personajes que hablan en primera persona: el público entra así en contacto casi directo con los héroes que narran sus propias vivencias" (15). Es cierto que Mujer sin Edén está escrito en primera persona, lo que acentúa y define su gesta: contar su propia historia sin intermediarios ni distorsiones, desandar el camino milenario de una culpa ajena y acortar las distancias entre la persona poética y el público lector. De hecho, a un paso queda esta obra de ser una pieza teatral, como bien lo sabía Carmen Conde que en 1960 escribe Nada más que Caín, en donde incorpora directamente fragmentos de Mujer sin Edén, aunque ahora desplace su atención a Caín, en vez de Eva, y reflexione sobre el problema del mal. En cualquier caso, las semillas dramáticas que permitieron escribir esta obra ya estaban en Mujer sin Edén.

No obstante, las implicaciones épicas de esta obra ya habían sido vistas por Susan Cabello en su tesis The Poetic

World of Carmen Conde que considera la obra: "an epic treatment of how woman through the ages has viewed the Doctrine of Original Sin" (vi). Como sucedía en la épica, hay que restablecer el orden perdido, lo cual significa para Eva reconquistar el Paraíso del que fue expulsada injustamente, es decir, alcanzar la Tierra Prometida o Nueva Jerusalén que complete su peregrinación en el Tiempo. Dicho aspecto conecta asimismo Mujer sin Edén con el profetismo, que hereda por línea directa de Mientras los hombres mueren e indirectamente con el de León Felipe y Miguel de Unamuno, como tendremos ocasión de comprobar en el siguiente apartado.

5.4.1. La deconstrucción del paradigma profético

Exilio-Restauración

En el capítulo dedicado a la poesía de León Felipe, se había planteado el modelo Exilio-Redención-Restauración como eje desde el que articular la temática de Ganarás la Luz, y que entablaba a su vez un estrecho paralelismo con otra obra altamente profética, El Cristo de Velázquez de Unamuno. A primera vista, Mujer sin Edén parece reproducir dicho modelo al seguir los tres segmentos descritos: el primero y el segundo canto tratarían el destierro y la vida de sufrimientos y penurias lejos del Edén; el canto tercero se centraría en el diluvio y la posibilidad de purificación por el agua, que se correspondería con el segmento de la Redención; el cuarto trataría el mundo neotestamentario en donde aparecen los mitos de la Virgen María, María Magdalena

y Cristo como posible sublimación de las figuras del Antiguo Testamento, Eva, Agar, Sara, las hijas y mujer de Lot. Sin embargo, el quinto y último canto se distancia abiertamente de este esquema. En él se hace referencia al tiempo presente del sujeto-poético y se consuma la imposibilidad (que ya se intuía en los otros cantos), por parte de la mujer, de llegar a la Tierra Prometida. En realidad, toda esta reconstrucción es consecuencia de su rechazo al modelo o paradigma profético porque es una manifestación del orden patriarcal que la excluye. Los mitos del Antiguo Testamento no encuentran su superación en el Nuevo. Si Adán quedaba redimido en la figura de Cristo, no se puede decir lo mismo de Eva con respecto a María. Este esquema no es válido para la mujer, porque, como decíamos, su destino es vagar en el tiempo. No hay redención ni perdón posible para la mujer en términos de una espiritualidad que ha negado desde siempre su existencia. Sin embargo, es necesario matizar que el rechazo de Conde al paradigma profético significa más bien una deconstrucción del mismo, puesto que lo que se propone es despojarlo de su contexto patriarcal para aplicarlo al problema de la opresión de la mujer en la historia. De esta manera, no renuncia al mensaje de transformación social que la palabra profética trae consigo. Este proceso se corresponde así con un uso analógico del modo discursivo hebraico denominado *midrash*, pues, según Rosemary Radford Ruether:

Feminism thus can appropriate the biblical prophetic paradigm as a root of feminism only by a radical contextualization, applying the critique of oppression and of alienated religion, and the claims of future

hope, to questions of patriarchy and the liberation of women-issues not addressed by the ancient authors. [...] Such application of ancient language to modern issues is not historical exegesis, but analogical midrash, in which ancient paradigms are retold in the context of modern issues and modern consciousness. (A Reader in Feminist Knowledge 283)

Veamos más en detalle la crítica al modelo Exilio-Redención-Restauración en el desarrollo poético de los cinco cantos que conforman la estructura de Mujer sin Edén.

5.4.1.1. Exilio

El Canto Primero se compone de tres poemas: "Arrojada al jardín con el hombre," "Nostalgia del hombre" y "Respuesta de la Mujer." Todos ellos están dominados por la ineludible presencia de las fuerzas telúricas que cercan la existencia de Adán y Eva después de abandonar el paradisíaco Jardín. De hecho, este mundo telúrico se presenta como un espacio ambivalente. Por un lado, la naturaleza es su nuevo hogar, un espacio agreste y salvaje, al que hay que subyugar para sobrevivir. Pero, por otro, este nuevo hogar se les revela como un lugar ilimitado, lleno de misterios que conquistar. El primer poema comienza con la visión amenazante de una espada encendida que se encarga de marcar el camino del destierro a Adán y Eva:

La rama de lumbre de la espada
Segó los tallos de todas las hierbas.
Me empujó violenta y fúlgida,
precipitándome del Jardín Edénico.
Vino Adán por mí al gran destierro,
mas sin llorar... ¡Yo sí lloraba!
¿Quién era de nosotros el culpable:
la bestia que indujo a mi inocencia;
Aquel que me sacó sin ser yo nadie

del cuerpo que busqué, mi patria única?
No soy sustancia de Dios pura.
Hízome El del hombre con su carne,
y allí quise volver: hincarme dentro. (373)²⁰

En el breve fragmento transcrito, pues el poema consta de 105 versos, se manifiesta uno de los motivos principales que reaparecerá posteriormente en el desarrollo de la obra y que consiste en el diferente talante de los exilios: el de Adán es un exilio más bien físico; su expulsión del Edén no significa el desamor de Dios; mientras que el de Eva es un exilio existencial, arraigado en una culpa cuya procedencia desconoce, como expone abiertamente Carmen Conde en Nada más que Caín cuando Eva afirma: "¡Si yo sé que toda la culpa es mía, si a ti no te aborrece! Tú eres de Él, pero yo soy de ti... Cada cual tiene su origen" (32). Por lo tanto, Mujer sin Edén, como su propio título indica, pone de manifiesto el estado de permanente destierro en el que vive la mujer, dado que el Paraíso no fue creado para ella, como reconoce con gran amargura Eva al final de este poema: "¡Amor de mi Jardín, Edén primero / creado para Dios y para el Hombre!" (374). Las consecuencias de esta afirmación se encadenan vertiginosamente una detrás de otra: dado que el Edén no se hizo para ella, su patria va a ser la carne del hombre de la que fue creada y a la que inevitablemente debe volver, con la atracción de un imán: "No soy yo sustancia de Dios pura. / Hizóme Él del hombre con su carne, / y allí quise volver: hincarme dentro." El exilio es la condición que define a la

²⁰ Seguimos la edición de la Obra poética (1929-1966).

mujer desde el momento mismo de su creación. Hecho que corrobora incluso Ángela Figuera en el poema "A Carmen Conde, 'Mujer sin Edén'":

Tú, mujer en exilio, sumergida en mareas
seculares y amargas, no renuncias. Inquieres.
Tú, vencida, disuelta, resurrecta, juzgada,
clamas alto con grito de agudísimo vuelo
por tu amor, tu pecado, tu ignorancia y tu sino. (333)

Si nunca hubo Edén para ella, eso quiere decir que tampoco existe la posibilidad de un regreso, lo que perpetúa su vagar en el tiempo, en el que habrá de repetir su historia de culpas interminablemente y sin esperanza de redención, como ya se mencionó anteriormente. Este aspecto conecta, una vez más, a Mujer sin Edén con Eva en el tiempo, puesto que la mujer es esa criatura que se debate entre su unidad y su ser múltiple en el tiempo, la única dimensión posible en la que habitar. En el caso de María Beneyto, la maldición divina se cifra en el castigo de no poder arraigar. Como en el poema de Conde, el texto queda roto, intercalado, o si quiere, *penetrado* por una voz que impone su mandato. En Mujer sin Edén se introduce la acotación "la voz decía" para supuestamente reproducir, aunque readaptada, la maldición de Gn 3.10-19. En Eva en el tiempo, el yo poético transcribe entrecomilladas las palabras de una voz que "nos venía [...] desde su nieve / serenísima, alta. / Por su sabiduría / de cristal intocado" (43). El mensaje de esta "voz nevada" transmite el secreto perfecto de la vida: no arraigar; se percibe la distinción entre dos ámbitos, el de "la nube, el cielo y el viento," y el de la "tierra." Su verdad es no

echar raíces en la tierra y abrazar el desarraigo de ese mundo etéreo:

'[...]Evitar el arraigo viendo cielo
y así burlar las fuerzas de amor, dolor y fiebre
que nos imantan. Es ésta la verdad,
mi verdad, hermanos;
ésa es la clave que os entrego ahora
cuando estáis en proyecto
y os proyectais en fuerza hirviente y nueva.' (44)

Sin embargo, el sujeto-poético decide desobedecer el mensaje u orden de no arraigar, porque aceptar "el dolor, la alegría, y el pánico" es aceptar la realidad y rechazar la cobarde "huida" a ese mundo celestial:

Pero sí, arraigar.
No el cobarde,
no el cómodo recurso
de evitar tierra honda a las raíces.
Latir amargamente, duramente,
con la alegría y el dolor, y el pánico.
Planta que sufre. Arbol herido. Perro
apaleado por las secas sendas...
(Habitante
unidad vacilante, pero viva del bosque,
las sangres de la tierra
pondrán hojas seguras
por sobre la sufrida cicatriz del tronco.)
Arraigar.
Ser esqueje en el barro, extender brazos
al sufrimiento vivo que es silencio,
y dar sombra en agosto
y endurecer las ramas
para un fuego futuro
en donación final.
Y después sí, después,
bajo la luz alzar ojos y brazos
con esa sencillez dolorida y gozosa
del árbol. (15)

El símbolo del árbol le sirve para poner en contacto esos dos mundos, el celestial y el terrestre, pero sin perder la posibilidad de arraigar. Al identificarse el yo-poético con el símbolo del árbol extiende a su propio ser el sacrificio

de las ramas que son cortadas para alimentar el fuego, que viene a significar su misma entrega a la realidad del otro.

En ambas obras, la persona poética deja constancia del desarraigo y la soledad que definen su interminable peregrinación. La mujer es "la perpetua desterrada," como sentencia el mismo Vicente Aleixandre en su carta introductoria a Mujer sin Edén. Pero la Eva de Carmen Conde lleva el reproche en los labios, en nombre de todas las mujeres, le repite a Dios a lo largo del poema "Tú no me quieres" (388). Defiende su inocencia incansablemente ante un Dios de la Ira que parece tener celos de la mujer en su amor por el hombre: "¿por qué te sorprendió que le buscara; por qué tuviste celos de mi lucha / por ir de nuevo a él [...]?" (374). De hecho, según la versión de Eva, los celos de Dios se extienden también al poder creador de la mujer:²¹

Lujuria, Fuego,
en árboles y en puertas que me aúllan.
Cólera rugiente entre tus barbas,
miraste mi creación junto a las tuya...
¡Los seres se fundían unos en otros;
rebotándose desbordadamente,
iban a pedir al cuerpo amigo
el gozo de temblar que me aprendieron! (375)

Eva es a su vez fuente de conocimiento que va despertando el mundo a su paso: "los nuevos animales conocían / el mundo que

²¹ Parece dar respuesta Carmen Conde en estos versos a la pregunta de Rosemary Radford Ruether:

Could it be that the male, marginalized from the direct participation in the great mysteries of gestation and birth, asserted his superior physical strength to monopolize leisure and culture and that he did so by creating ritual expressions that duplicated female gestating and birthing roles so as to transfer power of these primary mysteries to the male? (A Reader in Feminist 278)

yo les desperté" (374). Es la misma sabiduría que la Eva de Beneyto canta en el poema "Luz de canícula": "Soy Eva, la que sabe por instinto, / la que atiende y conoce las pisadas del alma / con el oído así, pegado a la tierra" (55).

Si bien es cierto que en Eva en el tiempo Beneyto no hace uso del símbolo del ángel, en Mujer sin Edén, en cambio su presencia será decisiva, pues, como advierte Leopoldo de Luis:

El angelismo es fundamental en la poesía de Carmen Conde y aparece en Mujer sin Edén representando al destino y (con simbología tradicional) personificando el acto de la expulsión. En libros posteriores sabemos que va a representar fuerzas interiores y virtudes de heroísmo y pureza. (Prólogo a Mujer sin Edén 18)

El Ángel viene a ser el guardián que cierra el paso al Edén, que impide el retorno al Jardín. Su espada es "símbolo de la separación" (Lurker 94). Sin embargo, el yo del poema no sólo se siente separado físicamente del Edén sino también espiritualmente lejos, muy lejos de Dios y del hombre. Los ángeles con sus espadas encendidas se convierten en la presencia obsesiva que persigue a la mujer, que le recuerda el peso de su culpa a cada instante; la espada es la barrera que la separa del mundo y perpetúa su naturaleza escindida: "la espada de fuego es el arma de escisión entre el paraíso, como reino del fuego del amor, y la tierra, como mundo del castigo" (Cirlot 194). En este sentido, Eva siente el peso de la tierra con la que se identifica: "¡Cuánto pesaba / el hombre sobre mí, sobre la tierra, / sin Dios y con la bestia: los dos juntos! ¿Era inefable el paraíso!" (375). Si la

verdadera patria de la mujer es la carne del hombre, también es su prisión, puesto que la encadena al mundo de la sensualidad y el deseo, que si, por un lado, ella reclama como componente de su existencia, por otro, lo rechaza cuando se trata de una representación unilateral que neutraliza su dimensión espiritual. Por eso, más adelante, celebrará en el poema "Presencia del alma" (Canto Cuarto) el descubrimiento y goce de su alma: su auténtica espiritualidad.

No cabe duda de que el símbolo del Ángel tiene una gran relevancia en la poesía de Carmen Conde; está presente en la mayoría de sus colecciones, pero fundamentalmente en dos: El Arcángel (1939) y Derribado Arcángel (1960). Con todo, no es ésta una característica exclusiva de la obra de esta escritora. El uso de este símbolo tiene como antecedente más cercano al ángel de José María Pemán en El Poema de la Bestia y el Ángel (1938), obra en la que se rentabiliza esta imagen a favor de la épica del bando nacional, cuyas connotaciones simbólicas se continuarán en la postguerra. Por esta razón, adquieren singular relevancia otras obras de este período que se distancian de esta clave angélica marcada por Pemán, llegando incluso a subvertirla. El caso más claro sería el de Ángela Figuera y su poemario Vencida por el ángel. Otros títulos poblarán de ángeles el panorama poético de la postguerra, baste recordar el Ángel fieramente humano, de Blas de Otero, o El río de los ángeles, de Ricardo Molina. Es evidente que este símbolo, de larga tradición poética, ha sido interpretado de muy variadas maneras y bajo muy

diferentes perspectivas estéticas. Sin embargo, a juzgar por su recurrencia en la poesía femenina de postguerra, se podría afirmar que constituye una característica fundamental de su discurso. La Eva de Mujer sin Edén se siente perseguida por esos ángeles que le hacen patente su destierro. Extrapolando esta simbología al contexto histórico de la época, no sería difícil ver a estos ángeles, no como emisarios de Dios, sino como los emisarios de la dictadura que le recuerdan a la mujer su culpa y el cumplimiento de su destino. El caso de Figuera sería más claro, sobre todo en el poema "Ya que no baja el ángel," (Navidad-Año Nuevo 1962-1963), dado que la poeta utiliza su ironía punzante para criticar la realidad social de la época que no ha de recibir la visita de ningún ángel mensajero, a falta de un público que escuche:

Sabemos todos, hijos, cómo marchan la cosas;
que ya no baja el Ángel con su mensaje inútil.
(No hay buenas voluntades que escuchen la llamada).
Hay slogans, discursos, megatones, satélites
y planes desgraciados de todos los colores
mientras el twist frenético coctelea la sangre. (325)

En "Rhetorics of Maternity and War in Ángela Figuera's Poetic Work," Christine Arkinstall muestra cómo el discurso poético de Figuera subvierte la retórica de la maternidad utilizada por la propaganda franquista durante la postguerra. Entre las imágenes y símbolos en discusión, la del ángel tendrá una especial relevancia:

The figure of the angel is not only prominent in sculpture from the Franco régime [...], but is inevitably associated with José María Pemán's epic Poema de la Bestia y el Ángel (1939), in which Beast and Angel portray the Manichean conflict between Matter and Spirit respectively. Perhaps it is not coincidental that

Figuera's Vencida por el ángel is published in the same year as Blas de Otero's Ángel fieramente humano. (474)

Más allá de cualquier interpretación extratextual, lo que sí es cierto es que el angelismo jugará un papel decisivo en la poesía de postguerra española, sin poder llegar, sin embargo, a una opinión unánime sobre su significado, puesto que se encuentra sujeto a las necesidades estéticas y espirituales de cada poema en cada momento.

Inmediatamente a continuación de las palabras de Eva que relatan cómo se encadenaron sus desgracias y cómo sucedió el destierro, el yo-poético nos cuenta la versión de Adán en el segundo poema de este canto titulado "Nostalgia del Hombre." Se oye la voz de Adán--no sabemos si por efecto del *ventrilocuismo* de Eva--que vuelve al símbolo de la espada para protestar la injusticia de su exilio. También él se queja de la traición de los ángeles, que poco hicieron para obstaculizar el acceso al Árbol de la ciencia, pero que diligentemente defienden el Árbol de la vida:

Una espada encendida revolviéndose,
defendiéndonos el Árbol de la vida.
¡Ángeles no tuvo el de la ciencia,
flanqueando su acceso! (377)

Adán corrobora la versión de Eva, evoca el momento de la creación de su compañera y recuerda cómo esta misma creación condiciona el deseo que sienten mutuamente, lo que constituye un argumento a favor de su inocencia: ¿Es pecado juntar la carne que en el principio era una?

Cayóse el sueño a mí, y ya dormido
te hicieron de mi espalda, mujer mía.
Me buscas y te busco; el hambre tuya

es hambre de ti en mí. Yo te deseo. (377)

El poema termina con una invocación a la tierra que va a definir el destino de la propia Eva:

¡Oh tierra que te aprietas a mis lados:
yo tengo que labrarte, que mullirte,
que soy también de tierra en mi transcurso!
Subiendo están de ti dulces vapores
regándote la faz. Hueles a Hembra,
y soy quien te fecunda, prolongándote. (377)

En su capacidad creadora, como seno materno del que nacen las plantas, la tierra se identifica con Eva y viceversa; al mismo tiempo que comparten la maldición que Yahveh ha extendido sobre ellas. Ambas, de acuerdo al fragmento citado, habrán de ser labradas y fecundadas por el hombre. Esta imagen marcará el discurso de Eva a partir de aquí, puesto que al igualarse en sus funciones vitales con la tierra, su vida se encierra en la celda de los ciclos y la repetición, de la que la mujer quiere escapar a toda costa.

El último poema del primer canto se cierra con la amarga respuesta de Eva que clama una y mil veces su inocencia. Ella no es responsable del mal: "¿Hice yo la bestia o los árboles sabientes / de espasmos ajenos a tu poderío / ¿Cómo dejaste nacer a tus contrarios...?" (378). Y, sin embargo, la historia la señala como única culpable. No reconoce el mal en la conciencia del ser que ella despierta, en enseñar, con su ejemplo, la capacidad de amarse a todas las criaturas: "A quererse enseñé hasta las flores" (378). Por eso le pide a Dios que la devuelva a la espalda de la que salió, que la retorne a la nada:

¡Si es que soy tu mal, que me retornen

a tu espalda castigada por mi fuego.

¡Vuélveme a la Nada, Tú, Señor!
Devuélveme a la Nada.
Y haz que el hombre te refleje absorto
en su extática admiración sin lucha. (378)

Es preferible volver a la nada que ser eternos: "Eternos, no. Gracias, Jehová. Eternos, no" (379). Sobre este mismo motivo de la inocencia de Eva, vuelve Figuera en el mencionado poema "A Carmen Conde, 'Mujer sin Edén':

Porque Eva no sabía. La serpiente sabía.
Dios sabía y callaba consintiendo. La fuerza
del Varón no detuvo ni cortó aquella mano.
Y la culpa fue nuestra. Nuestra culpa. Eso dicen.
(333)

De manera lacónica, la supuesta culpa de Eva viene a ser una especie de complot o conspiración de la que la mujer ha sido simplemente una víctima.²²

El segundo canto se enmarcará también dentro del segmento del Exilio y expresa, de acuerdo a Leopoldo de Luis, "la toma de posesión del espacio físico en que, para lo sucesivo, han de vivir la mujer y su pareja" (Prólogo a Mujer sin Edén 16). En él se nos cuentan las primeras experiencias de Adán y Eva, su "Primera noche en la tierra," como así se titula el poema que abre esta sección; hasta ahora habían vivido bajo la protección de la luz divina, sin conocer el abismo de la oscuridad. A partir de la maldición, en cambio, descubren que ya no hay ramas incandescentes que les alumbren, tan sólo un terrible sentimiento de soledad, de orfandad, en un mundo que se revela amenazante y lleno de

²² Para un mayor desarrollo del motivo de la culpa, véase Mercedes Acillona: "Mujer sin Edén: la reescritura del mito de la culpa."

peligros: "¡Noche, cueva negra de la tierra! / Vamos a
bebérsola de un trago / que deje descubiertas las auroras"
(381). Ante la tremenda oscuridad que les rodea, Eva le
ofrece su cuerpo encendido a Adán, una especie de micro-
paraíso de luz: "Toma el paraíso de mi cuerpo: / mis labios
son de ascua, mis hogueras / serán lo único vivo de la noche"
(381)

El contraste es, sin duda, el mecanismo que organiza el
material poético de este canto. Si en el primer poema se
confrontan el recuerdo del paraíso con la dura realidad del
nuevo espacio, en "Evocación de las palabras de Dios" se
transcriben frente a frente el texto bíblico que celebraba la
creación de la primera pareja humana e, inmediatamente a
continuación, la maldición que consumó su trágica expulsión.
Espacio y palabra son las dos realidades que se le revelan a
Eva a modo de lección imborrable. Ha conocido el poder de la
PALABRA DIVINA y sufre la nostalgia de un espacio que
comienza a echar raíces en su corazón. Pero el contraste no
termina aquí, lo vivirá en su propia entraña, al concebir a
Caín y Abel y ver cómo se prolonga en ellos su tragedia.

En el poema "Cumpliendo el trabajo," Eva sufre en carne
propia las consecuencias existenciales de la igualdad
tierra/mujer mencionada más atrás: tierra y cuerpo germinan
en un fruto abocado a la muerte

Toda la tierra, sí.
La tierra desnuda y agria
[.]
Y la abriremos para vida,
y la abriremos para muerte... Sobre ella
vivos desnudamente hemos de amarnos.

Bajo mi espalda, ¡qué multitud de guijos
 se hincan a la carne que me siembras!
 [.]
 Me duelen los ijares, mi rostro está reseco.
 ¡Aquella mi cintura que tú cogiste en vuelo
 rechina al ser doblada para poner simiente
 en donde tú desgarras el polvo amigo y fin!
 [.]
 ¡Oh siglos de labranza, hombre que empiezas
 llevándome a tu lado para secar tu frente!
 ¡Oh maldita de Dios yo: tu oscura hembra
 ha de parirte tumbas, los impuros manzanos! (383)

En la última estrofa se perfila ya el tiempo como el castigo más afilado de la mujer. Su destino es parir muerte, pues, como la tierra, su cuerpo es surco que recibe la semilla, pero es también la tumba que ha de alojar un cuerpo sin vida. La tierra se presenta como el símbolo del sufrimiento y el trabajo. Estas imágenes no se hallan así tan lejos del mundo poético de Mientras los hombres mueren, sólo que en Mujer sin Edén van adquiriendo esa dimensión universal que el mito les proporciona. Tanto la identificación mujer-tierra como la idea de una eternidad en la que se repite el mismo parto, encauzan el discurso de Eva a través de sus cinco cantos hacia la autorreflexión como paso imprescindible en la redefinición de su identidad.

En una primera fase de su poesía, también Figuera establece esta analogía de la mujer con la tierra. Los versos del poema "Tierra" en Mujer de barro comparten con los de Conde ciertas imágenes de una feminidad telúrica:

TIERRA

Tendida, vientre a vientre, con la tierra
 --humedecida y blanda;
 abierta a la semilla, a los viriles,
 rayos del sol--pegué mi boca cálida
 a sus mullidas sienes: 'Yo también,

yo también paro, hermana.'

'Tú y yo, cauce profundo de la vida.
Tierra las dos... ¡Hermana, hermana, hermana!...' (34)

Sin embargo, éstos serán los poemas que Figuera rechazará años después cuando su verso despierte a la "vida" y reniegue de ese papel pasivo asignado a la mujer como cauce de la vida. Por eso, en el poema "Los días duros," mencionado más arriba, afirmará: "He de salir. Alzarme sobre mi dócil barro femenino." Al igual que Conde, Figuera rompe con la imagen de una maternidad que se había manifestado hasta ese momento como uno de los pilares fundamentales del orden patriarcal. En su papel de madre, el sujeto poético confirma uno de sus mayores temores, el de la repetición, como así se expresa en las composiciones que se comentan a continuación.

Enmarcado en este proceso, el poema "La primera recolección" entabla el paralelismo entre la primera cosecha de la tierra y la propia cosecha de Eva: su primer hijo. Con el propósito de acentuar la analogía entre ambas, se humaniza a la tierra y al mundo vegetal en el grito que el hombre provoca al pasar su reja: "La reja es una fiera que tu tierra remueve...;Cómo aullaban los cardos y espinos, / la hierba al sufrir nuestras hambres!" (384). Del mismo modo, el deseo de Adán se calma en el cuerpo de Eva, cuya semilla habrá de germinar en el primer fruto, el hijo que acompañará al hombre en su labranza. Mas su primera cosecha le trae una dolorosa revelación: ella está SOLA, no hay nadie que "doble" su existencia, que la sustituya en la tarea de procrear:

Solamente yo, sola, he de vivir sin nadie

que sienta como yo. ¡Una mujer, la otra
que doble mi presencia, que descanse mi cuerpo
en su mitad reciente sin Jardín en nostalgia! (385)

Esta estrofa refleja uno de los aspectos que venimos tratando en este ensayo: el conflicto unidad-multiplicidad. Dado que la singularidad de Eva, mujer, ha sido tan única, ésta le ha hecho repetirse sin posibilidad de variación, y, en este sentido, da lo mismo decir Eva, que Agar, que Sara... todas repiten con exactitud el destino de esa primera mujer. Entonces, cabe preguntarse: ¿dónde queda la pluralidad, la diferencia? La respuesta a dicho interrogante se halla en el camino de su propia espiritualidad, una por una todas estas mujeres habrán de ir despertándose, descubriéndose y distinguiéndose de Eva desde la auténtica singularidad de su alma. Esta estrofa expresa además el exilio permanente de la mitad de la especie, "nadie siente como ella," nada le pertenece. Enajenada de sí misma vive repitiéndose, que viene a ser una de las obsesiones que asedian no sólo el discurso poético de Mujer sin Edén, sino también de Eva en el tiempo y de la poesía de Figuera. Precisamente es ésta última quien nos deja un testimonio irrefutable de este existir alienado en los versos del poema "Mundo Concluso," incluido en Víspera de la vida (1953):

¿Qué hacer después de todo con este barro a punto
que tengo fermentado, rugiendo por la forma?

Porque he llegado a un mundo definitivamente
desoladoramente total y rematado.
En vano busco un trozo de horizonte vacío
donde trazar los signos de mi zodiaco propio
y arrojar la moneda de mi luna inventada
y clavar este sol personal y arbitrario
que desborda mis ojos con brutal exigencia.

¡Este crecer en formas idénticas, cansadas!
¡Este ir soñoliento tras la lenta costumbre!

¿Por qué he de ser mujer repetida de Eva
escudriñada en toda mi triste anatomía,
sin un gesto que niegue los rituales muestrarios?
¿Por qué he de parir hombres iguales a otros hombres,
abrumadoramente monótonos e iguales?
¿Por qué todas mis lágrimas son lo mismo que lágrimas,
y han de saber mis besos precisamente a beso,
y ha de tener mi sangre el pulso equilibrado
y la púrpura exacta de las sangres antiguas? (149)

La maldición de repetirse se extiende a su progenie, ese parir hombres idénticos que perpetúan idéntico destino. Por lo tanto, el sujeto femenino se halla atrapado en lo que Kristeva ha descrito como el TIEMPO CÍCLICO (repetición) y el TIEMPO MONUMENTAL (eternidad), directamente ligados a los procesos de la maternidad y la reproducción. La mujer queda, así, excluida del TIEMPO LINEAL, como proyecto, y que se corresponde, por supuesto, con el tiempo de la Historia:

As for time, female subjectivity would seem to provide a specific measure that essentially retains repetition and eternity from among the multiple modalities of time known through the history of civilizations. On the one hand, there are cycles, gestation, the eternal recurrence of a biological rhythm which conforms to that of nature and imposes a temporality whose stereotyping may shock, but whose regularity and unison with what is experienced as extra-subjectivity time, cosmic time, occasion vertiginous visions and unnamable *jouissance*. On the other hand, and perhaps as a consequence, there is the massive presence of a monumental temporality, without cleavage or escape, which has so little to do with linear time (which passes) that the very word 'temporality' hardly fits [...]. (Kristeva Reader 191)

Es en estos parámetros en los que hay que situar la voz de Eva pidiéndole a Yahveh su mortalidad: "Eternos, no, gracias," para poder espacapar de esta eternidad ahistórica de la que habla Kristeva. De hecho, esta poesía supone, a juzgar por los poemas transcritos, un abierto rechazo a estas

dos conceptualizaciones del tiempo, como circular y monumental, que han sido las desencadenantes del proceso de exclusión de la mujer en la Historia y, de ahí, el silenciamiento del que ha sido objeto. El desafío de esta poesía, tanto la de Conde como Figuera o Beneyto, se halla en romper el círculo fatal que encierra su existencia, por lo que la única salida, entonces, es la de volver al principio, al mito de Eva, que viene a ser como la piedra que, lanzada en la superficie tranquila del agua, produce el efecto de esas ondas concéntricas que extienden, interminablemente, equivocadas representaciones de la mujer en el curso de la Historia.

Si, como ya se mencionó anteriormente, el canto segundo se articulaba gracias al contraste de sus imágenes, el poema "La primera flor" se inserta en esta línea y supone un breve descanso con respecto al mundo de subyugación y trabajo en el que Adán y Eva están inmersos; significa una pequeña tregua en la ardua vida del destierro. Frente al trigo, que exige el trabajo humano para crecer y que calma el hambre transformado en pan, el milagro de una flor, cuyo nacimiento no requiere esfuerzo alguno, renueva la esperanza de una vida diferente. La flor establece un punto de conexión con el jardín: "la perdí en el jardín, y me la encuentro ahora." (385). Es la rosa del destierro que lleva en su fragancia la nostalgia del paraíso

¡Una rosa, la Rosa, que me nace a mí sola
acompañando dulce mi desterrado sueño!

Primer contacto fresco con lo que tuve antes.

Terso perdón que llega con olor arcangélico.
Palabra de sentidos con espíritu intacto
salvada de la hoguera que arrasara al Jardín.
¡Oh la flor del destierro, la que bajo mi carne
es más joven y erguida que en tallo difícil! (385)

En el fragmento citado se combinan dos de los simbolismos principales de la flor, el de la fugacidad y el de ser una imagen arquetípica del alma:

[...] en el simbolismo general de la flor, como en muchos otros casos, hallamos dos estructuras esencialmente diversas: la flor en su esencia; la flor en su forma. Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza. [...] Ahora bien, por su forma, la flor es una imagen del 'centro' y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma. (Cirlot, Diccionario 205)

Al intensificar el contraste entre las otras plantas que germinan con el propósito de alimentar a la primera pareja humana, tras pesarosos esfuerzos y largas horas de trabajo, el nacimiento de una flor que no viene a satisfacer ninguna necesidad biológica, tan sólo el placer de la contemplación, supone el primer contacto de Eva con su alma, que le hace renunciar a lo que resulta más elemental al cuerpo: "te cambio por el sueño, por el pan, por el agua" (386); son los primeros hallazgos de una espiritualidad cuyo encuentro final tendrá lugar en el canto cuarto. Su alma se le va revelando progresivamente a través del caudal de su experiencia, cuando se reconoce en sus propias vivencias. Y si anteriormente Eva se había identificado con la tierra, ahora lo hará con una flor; su cuerpo reproduce la forma de una rosa:²³

²³ Este poema de la rosa conecta a Carmen Conde, según Leopoldo de Luis con la tradición del Modernismo: "Carmen sigue aquí una tradición de encanto y de sensualidad que, desde el viejo Ronsard, llega por Rubén Darío, en el Modernismo, a Juan Ramón y Machado: la rosa como idea de

En tus cien avenidas como anillos de olor
van tomando mis dedos lo que sólo tú eres:
la piel de mis rodillas, de mis hombros la curva,
y de mi vientre el cuenco que te copia redonda. (386)

Pero la flor fue tan sólo una tregua, el espejismo de un oasis en el desierto. Nuevas dificultades acosan su existencia en el destierro. Ahora es la sequía; la tierra tiene sed; Eva también, aunque la suya es una sed de índole muy diferente:

¡Lluéveme sin desorden! Soy un barro gimiente
que aunque te embeba íntegro te seguirá en acecho.
Es mi sed muy antigua; se confunde contigo
cuando eras con el Fuego una criatura unísona. (386)

Eva sigue protestando ante Yahveh la injusticia de su vida predestinada por una ira implacable. En "Huracán" le pide a Dios que se purifique, como acusándole de sus arbitrarios castigos, como si quisiera despertar la conciencia divina. Dios no se le manifiesta como una benévola zarza en llamas, al modo de un Moisés, sino que despliega con ira su melena, su presencia es un viento azotador que la castiga una vez más:

Cabellera de Dios hirsuta;
¡viento, anúdate!
Aullante yedra que vuela,
¡arrodíllate!
[.]
Purifícate de ira.
Hazte delgado, sañudo,
devastándome la frente
predestinada que huyo. (386)

En la siguiente composición, "Nostalgia de Mujer," Eva consolida su reproche al sentirse víctima del desamor de Dios. A estas alturas del poema, la persona poética va

juventud" (Prológo a Mujer sin Edén 17).

definiendo su identidad *acorralada*, y lanza una de sus más tremendas acusaciones: *Tú no me quieres*

Para verte a Ti mismo me has nacido.
Por no estar solo con tu omnipotencia.
Soy la nada, soy de tiempo, soy un sueño...
Agua que te fluye, hierba ácida
Que cortas sin amor...

Tú no me quieres. (388)

Obsérvese cómo se quiebra el endecasílabo en 6 + 5 y, por consiguiente, el ritmo poético; recurso fomal que intensifica la ruptura de la relación de la mujer con Dios, como su propio sentimiento, lo que manifiesta sin tapujos la nostalgia de un amor que nunca tuvo. Por todo ello, es una canción no ya a lo perdido, sino al más absoluto desarraigo.

El nacimiento de sus dos hijos colaborará en este proceso de anagnórisis de su identidad que venimos describiendo. Despierta al misterio, y al dolor de ser madre. La "Canción al hijo primero" es también un canto a la inocencia de Caín. Reproduce en sus versos el ritmo de cancioncilla o nana para arrullar, doblegar, atenuar la ira con la que nace su hijo. Le cuenta a Caín cómo sucedieron las cosas. Todos los motivos que desarrollará después en otras composiciones aparecen en esta canción: Caín es el hijo que lleva las semillas del Edén, arrastra la culpa de Eva y hereda el desamor de Yahveh. Su destino será huir, como su madre, vagar y repetirse. Eva le transmite en su sangre la culpa del exilio.

Hijo de la ira
de Dios implacable.
No podrá salvarte
del odio tu madre.

[.]
Te persiguen ojos
sin dulce descanso.
Te aborrece eterna
del Creador la mano.

[.]
Por todos los siglos,
¡No duermas,
no duermas! (389)

Se rompe otra vez el verso para expresar la amenaza que recae sobre el destino de Caín, su fragmentada existencia. Los tres poemas que vienen a continuación "Habla de sus Hijos a Dios," "Llanto por Abel" y "Lamento por la maldición de Dios a Caín" concentran la dramática experiencia de Eva como madre. La primera composición, compara la diferente manera en la que fueron engendrados sus hijos y cómo los dos son igualmente víctimas de un mismo destino. Caín sufre el desamor de Dios porque es fruto del Edén: "Le olvidas por ser mío, simiente del Edén" (391), mientras que Abel es el preferido por ser el fruto de la tierra: "Abel que es de la tierra te gusta, lo conozco," fue engendrado ya en el destierro y en la nostalgia que ambos, Adán y Eva sintieron cuando soñaban con Dios y su Jardín:

Es fruto de las noches, que, amigos de la sombra,
el hombre y yo engendramos soñando tu Jardín.
¡Nostálgicos del Río, del resplandor magnífico
que repartía tu rostro, la suma de luceros!

Por ellos tú le amas, porque Abel te contiene
en ansias de tu luz que es añoranza eterna. (391)

Caín lleva en su sangre la savia caliente del Árbol de la Ciencia: "Caín lo sabe todo. Tiene zumos del Árbol / que calentó su brote cuando yo no sabía" (392) y es el fundador de las futuras civilizaciones: "Él dentro de sus tuétanos

contiene sacudidas / que fueron las primeras que iniciaron las razas" (392). En realidad, la muerte de Abel a manos de Caín es la venganza personal de Dios hacia Eva, cuando desgarró sus entrañas de las que habrá de nacer la guerra entre hermanos por el resto de la eternidad:

Tú odias a Caín, ¡y mantienes el Ángel
alrededor de aquello que a tu Abel salvaría!
Mantienes la justicia que vengará en mis hijos
aquella augusta hora de gorjeos transida,
cuando flotaba el musgo conmigo y con el hombre,
abandonados juntos a la corriente sabia
que sosegadamente nos revelaba todo. (392)

Como sentencia Eva al final de este poema, Caín es el que lleva a costas el dolor de la humanidad, el que rumia el crimen que habrá de perseguirle hasta el final de sus días: "Caín caza sañudo. Caín devora a solas / mi dolor y el suyo, y el dolor del hombre" (392).

A partir de aquí, Eva, como madre, llora por igual la desgracia que rodea a sus dos hijos. En "Llanto por Abel" grita con todas sus fuerzas el sacrificio del inocente hasta el punto de animalizar su llanto; Eva es ahora la hembra que aúlla al perder su camada: "aullándote por la noche / bramando misericordia! / hijo mio, Abel!" Renueva el grito del parto en el de la muerte del hijo. Comienza así el duelo por la Humanidad entera que se consumará en el "Lamento por la maldición de Dios a Caín" (398). Este poema se estructura en dos partes; la primera reproduce la voz de Dios que transmite su condena a Caín. Como Eva, también Caín se identifica con la tierra por la que habrá de vagar eternamente:

Toma para ti la tierra: es tu refugio.
Toda la tierra tuya, la que es tu cuerpo.
Terrenal cuero encizañado de semillas
que apenas si germinan ya se pudren. (394)

De la tierra ahora brota la sangre de Abel que le grita a
Caín su crimen, por eso las semillas no germinan. El ojo de
Dios le persigue en su destierro y la tierra es así un gran
páramo desierto por el que huir:

¿Querías que la sangre de tu hermano
no fluya de tus dedos? ¿Qué gran viento
podrá llevarse el grito degollado?

Mi Ojo nunca duerme. Pupila sin sus párpados
te ve y te verá, anda que anda,
huyendo de mi ira irrestañable.
¡La tierra para ti! (394)

En la segunda parte de este poema, Eva lamenta su terrible
soledad. Se halla a solas con el hombre otra vez, como en el
momento del destierro, después de sufrir el terrible castigo
de perder a sus dos hijos:

Los dos perdí a la vez, los dos que hube.
Héteme ya sola con el hombre.
Sufrió más que gocé. ¿Qué es la ventura
sino lucha que descuaja mis entrañas? (395)

Por eso le pide a Dios que derrame en su vientre "simiente
perdonada" de la que nazcan hijos libres de la ira. A Eva se
le ha revelado su destino de muerte que habrá de perpetuarse
por los siglos de los siglos, pero parece que Dios no está
dispuesto a concederle el sueño que ponga fin a este ciclo de
muerte:

Quiero ya dormir. Dame tu sueño
¡Tú tienes tanto sueño en tus mansiones!
Gimiendo las centellas curva el trueno
mi espalda y mi cintura...
Miedo de la tierra,
¡tengo miedo! (395)

El verso se rompe otra vez para aislar la exclamación "¡Tengo miedo!", que abandona a la mujer ante las puertas de la eternidad en la que sus entrañas repetirán el parto y la pérdida de sus dos hijos infinitamente.

Dentro de la tónica del contraste que define este canto, cada vez que sus experiencias le revelan las verdades que limitan su existencia, se produce una de sus treguas. Si antes era el hallazgo de la primera flor, ahora lo es la ensoñación en "La mujer sueña con el Edén." Eva se ve a sí misma desandando el camino del destierro y volviendo al Edén. Las limitaciones biológicas quedan neutralizadas: "Aquí no tengo hambre, la sed no me fatiga" (396); escucha al pájaro cuyos trinos prologan la perennidad de las flores. No siente el peso del tiempo y su vejez, la prisión que en el 'destierro la ataba a la tierra y a sus estaciones:

Cuatro aguas de un tronco: son los ríos sagrados
que fertilizan pródigos el Edén que recobro.
¡Oh vosotros los míos, donde bañé mi estatua:
soy la vuestra que vuelve, que deshace su tiempo! (396)

Pero esta ensoñación es otro espejismo, ya no puede habitar el Edén, su corporeidad anclada en la tierra y en el tiempo le hace imposible el retorno:

No es refugio esto. No será sepultura.
La tierra que hay abajo, de donde vengo hoy,
es la cueva que araña mi corazón ahíto.
Sácame del Edén. Ya no puedo habitarlo.
¡Me pesa tanto el cuerpo, mi amor...! (397)

Este canto se cierra con los poemas "Visión de los ángeles" y "Delante de la tierra trabajada" que constituyen la vuelta al exilio y al trabajo de la tierra tras la pérdida de sus hijos

y el sueño imposible del Edén. La soledad es infinita como lo es la tierra, por eso Dios envía a sus mensajeros alados:

Hermosos caminantes son los ángeles
que vienen y acompañan nuestro exilio.
Aquellos de la espada son hostiles,
Severos e implacables; y no duermen.
Mas éstos, no; son instrumentos
de elocuencia en el brío de sus alas.
Las brisas que nos mueven, ¡oh cuán dulces:
qué presencia la suya entre la noche! (398)

En "Delante de la tierra trabajada" Eva le fuerza a Adán a contemplar el vergel que ha crecido ante sus ojos gracias al esfuerzo. Saben que estas plantas se marchitarán, no son como las del Edén: "Lo que sembramos se mustia, / aunque renace. Y aquello / era y será sin fin presencia" (400). Esta es la verdad de su existencia, sembrar y engendrar por siglos con el fin de contemplar, tan sólo durante unos segundos, el esfuerzo hecho fruto... y después, vuelta a empezar otra vez. Así termina este canto, con ese mensaje final de desesperanza, al descubrir el sujeto-poético que ella es "Eva en el tiempo."

Pero, antes de comentar el tercer canto, conviene mencionar aquí el tratamiento que Ángela Figuera y Angelina Gatell han hecho del tema del primer fratricidio. Tanto para Conde como para Figuera, la mayor amenaza que se cierne sobre la identidad de la mujer es la repetición de ese primer parto que habrá de perpetuar la repetición del primer homicidio indefinidamente. Anteriormente ya se hizo mención de este aspecto en el poema "Mundo concluso." Pero Figuera vuelve una y otra vez al tema porque supone una declaración

definitiva de su ser exiliado, por eso en "Esta que soy," también incluido en Víspera de la vida, le pregunta a Dios:

¿Qué soy en Ti, mi Dios? ¿Vigilia breve,
reflejo ineficaz, rescoldo frío
del rayo que te enciende la cintura?
¿Secuencia de la hembra desterrada
por la candente espada de aquel ángel? (152)

El sujeto-poético se siente tan sólo una secuencia de Eva, la "perpetua desterrada." Es también el ser escindido, separado para siempre del Paraíso, vulnerado y vulnerable, expuesto a la acción de otros que la traspasan: "Desnuda voy.

Blandísima y porosa / sintiendo que me horadan y dividen.

Inmensamente separada y sola" (152). Al igual que la Eva de Mujer sin Edén, se siente sola. Su entraña se divide en los hijos que nacerán eternamente y cuyo parto acentúa el dolor del abandono. Precisamente en la parte IV de este libro, titulada "Y FIN," Ángela Figuera dedica sendos poemas a los mitos de Caín y Abel. Ambas composiciones comparten el talante espiritual de Mujer sin Edén, pues confirman la inocencia de los dos hermanos, que han sido arrastrados, por igual, al homicidio en sus respectivos papeles de asesino y víctima. Cada poema reproduce la misma estructura poética acomodada a las historias de sus protagonistas; el paralelismo coloca frente a frente las dos versiones del homicidio tal y como fue vivido por sus personajes. A modo de estribillo se repiten los versos "él no sabía nada," "él nada comprendía" en ambos poemas, puesto que Caín y Abel son víctimas de ese complot, marionetas cuyos hilos han sido manipulados por designios superiores que ellos desconocen.

El fratricidio de Caín se "narra" con una pregunta en la que no hay ningún verbo, tan sólo una sucesión de hechos consumados que, de repente, se hacen visibles ante sus ojos: "¿Por qué, de pronto, rayo, piedra lanzada, vértigo, lobo rabioso, toro de ciega acometida?" (159). Nada comprende Caín de lo sucedido, contempla el resultado de unas acciones que le resultan ajenas: "El nada comprendía. Contemplaba sus manos" (159). Y lo mismo ocurre con Abel, que estrena la muerte sin entender nada de lo que le está pasando. Su cuerpo sin vida es el resultado de otra acción ajena:

Porque nadie le dijo que estrenaba la muerte.
Que en la tierra profunda no encontraría al hombre.
Que habría de quedarse dócilmente en su sitio,
entregarse sin límites al oscuro silencio.
Porque nadie le dijo que las pardas raíces
se trenzarían ávidas a sus miembros helados
bebiendo de él sin prisa, agotándole el zumo.
[.]

El nada comprendía. Tan sólo estaba muerto. (160)

En otro poema también dedicado a Carmen Conde, "Guerra," Figuera localiza más directamente el conflicto de Caín y Abel dentro del contexto histórico de las guerras que tuvieron lugar por aquellos años. Si la Eva de Mujer sin Edén comparaba la diferente manera en que fueron engendrados Caín y Abel, la Eva de "Guerra" compara, en cambio, el diferente embarazo:

Caín crujía en mí. Me trituraba.
Con su sabor agriaba mi saliva.
Abel me fue muy dulce. Como el zumo
de los maduros higos en verano,
se diluía en mí, sabía suave.
Jamás dobló su peso mis rodillas. (221)

Pero, para Eva, son el mismo y único fruto: "Caín y Abel, los dos un solo fruto" (221), a pesar del trágico destino que les espera. Por eso Eva se lamenta y querría deshacer su nacimiento para engendrarlos otra vez y mezclarlos en sus entrañas. Caín adquiriría rasgos de Abel y vicesa; así no tendría que afrontar la acusación, y el terrible dolor de ser madre de la guerra:

Si yo hubiera podido revertirlos
de nuevo a mí. Fundirlos. Confundirlos.
¿Por qué, Señor, los quieres desiguales;
distintos en tu herencia y en tu gracia?
Yo los haría en mí. Yo lo daría
de nuevo a luz. Caín tendría entonces
el alma azul, los ojos inocentes
de Abel apacentando sus corderos.

Abel ofrecería sacrificios
con manos de Caín sucias de tierra
Y una ligera sombra de pecado
haría más humana su sonrisa.

Mas nada pude hacer. Surgió la muerte.
Clamé hacia Dios. Clamé. Pero fue en vano.
Caín y Abel parí. Parí la GUERRA. (222)

El poema en cuestión pertenece a Belleza cruel (1958) y constituye una de las más lúcidas representaciones de la maternidad que se desmarca de esa imagen de la madre como continuadora de la especie, fuente de vida. Aquí la mujer es madre de la muerte, con lo que se continúa la exposición iniciada sobre este mismo tema en "Rebelión," en donde se exhortaba a que las madres cerraran sus entrañas a ese fútil parto de otro seres. En aquella composición la persona poética lanzaba su grito de "no más parir abelenes y caines," mandato que se consuma ahora en el lamento de Eva "parí la guerra."

Diferente poetización del mito de Caín lleva a cabo Angelina Gatell en el Poema del soldado. El libro parte del homenaje individual al poeta Miguel Hernández para convertirse en un homenaje colectivo a todos los caídos en la guerra civil. Este hecho lo evidencia la misma estructura de la obra, que comienza con la voz del campesino Miguel hablándole a Dios, pero al que, progresivamente, veremos transformarse en soldado y fratricida. A partir de este momento, Miguel se identifica con la figura de Caín, que le transfiere el poder de *colectivización* del mito, lo que le capacita para representar a todos los muertos de la guerra. Ana María Fagundo hace hincapié en este aspecto:

El primer libro de esta poeta es un homenaje a Miguel Hernández, víctima indirecta de la rígida cárcel franquista. Pero este libro es además un canto esperanzado de libertad y una acusación, velada, contra ese orden político vigente que hacía imposible la realización pluralista de la sociedad española. El libro es, además, un homenaje a los soldados caídos en la guerra española, en cualquier guerra. Angelina al cantar a un soldado caído, a un poeta muerto, canta a todos aquellos que mueren por haber querido una sociedad mejor. (20)

Miguel le pregunta a Dios si le recuerda; él es el campesino que araba los campos y que vivía en armonía con la tierra. Nunca le había hablado hasta ahora porque, simplemente, no había hecho falta: "¿Para qué decirte: 'Dios,' si todo era / substancia de Tí mismo?" (12). Pero las circunstancias han cambiado y Miguel, como el Caín y Abel de Figuera: "no entiende." De hecho, su relación con Dios se ha visto alterada por el nuevo orden, la guerra, que arrasa todo a su paso. Antes Miguel se comunicaba con Dios sin necesidad de

palabras, a través de la lluvia y de la tierra que le ofrecía sus cosechas, pues Dios estaba cerca de Sí mismo: "Estabas en la rosa y en el alba, / ¡tan cerca de Ti mismo!; / latías en la tierra como un hondo / corazón serenísimo..." (12). Pero ya no le basta a Miguel la antigua manera de hablar con Dios; ahora necesita ese tono confidencial que sólo existe en una relación de amistad: "pero ahora es necesario / que hablemos como amigos" (12), que Dios le explique el por qué de esos odios antiguos que hacen imposible la paz:

Yo quiero que me expliques
qué viento es el que cruza tus recintos
como una espesa bocanada oscura,
igual que un lago centuplicando el frío
de los hombres enjutos que caminan
hondamente podridos,
encharcados por las aguas
de odios antiquísimos...

Explícame por qué se niegan
a la paz y al silencio. Necesito
saber qué cosas les empujan,
qué soberbios secretos por la sangre crecen
como las verdes llamas de los pinos
subiendo por el viento.

Tengo miedo, Señor, y necesito
hablar contigo largamente,
como viejos amigos. (12-13)

La confidencialidad de este sujeto poético llamado Miguel-- pero que comparte muchas de las características de esos otros sujetos poéticos descritos en las obras de Conde, Figuera o Beneyto--requiere la humanización de Dios para que pueda tener lugar el diálogo. De hecho, se insinúa aquí una crítica velada a esa poesía religiosa que se queda en un canto vacío si no humaniza a su interlocutor y lo involucra en los problemas que asolan no a un único yo, enajenado en su

solipsismo religioso, sino también en los problemas que conciernen a todo un conjunto de seres humanos. Por eso Miguel se lamenta de que Dios no tenga un nombre como el suyo: "un nombre así, pequeño y cotidiano / para decirlo sin mirar arriba" (14). Esta humanización del interlocutor le permitiría hablar de tú a tú y así llegar a comprender el motivo de la guerra. De esta confidencialidad se deriva otra consecuencia: Dios no contemplaría las acciones de los seres humanos desde sus alturas celestiales, sino que entraría así a fomar parte del conflicto como uno más, de tal modo que Miguel se atrevería a preguntarle:

Yo quiero que me expliques
qué rayos os transitan las gargantas
hechas amarga nieve,
o putrefecto túnel accesible
al odio y a la sombra.

[.]

Tú que tal vez te llamas Jaime o Pedro,
dime tú, buen amigo:

¿Qué mundo nos espera tras el humo
que ensucia los pinares?

¿Qué queréis? ¿Qué gritáis?

¿Por qué la maldición,
la furia, la fiereza?

Y los que están allí, frente a nosotros,
¿qué rencor, qué ansiedad, qué cúmulo de
sueños?

Los de aquí, los de allá, dime: ¿no son los
mismos?

[.]

Entonces, dime, amigo, compañero:

¿por qué la furia espantosa del hombre
frente al hombre? (14-15)

Dios forma parte de un vosotros al que el yo poético se dirige. Se produce aquí un interesante fenómeno, puesto que el diálogo con Dios encubre, en realidad, el diálogo con la realidad social que ha provocado la guerra. Viene a ser la

perfecta tapadera, aprovechando el discurso religioso de la época, para transmitir su mensaje acusador. El odio irrefrenable que provocó el fratricidio resulta inexplicable desde la razón divina, como lo era en las obras comentadas anteriormente de Conde y Figuera. Miguel también reclama su inocencia; él vivía tranquilo cuidando de sus rebaños y cultivando la tierra hasta que, de repente, "las palabras y los hombres vinieron a quemarle." Pero Miguel no llega a comprender la realidad que, bruscamente, se levanta para romper el orden natural de las cosas y de las que surge el caos:

Y vinieron a quemarme
las palabras terribles, y los hombres
terribles:
palabras y hombres que no entiendo.
Una Babel de pronto levantada
a ras de amapola. (16)

Lo más desgarrador de la guerra es el cambio que produce en los seres humanos. Aquellos que formaban parte de la vida cotidiana de Miguel, los mismos hombres que compartían el discurso de paz que reinaba antes de la tragedia, son ahora los que le invaden con su discurso belicista. La palabra se ha transformado y parece que es ella la que tiene la fuerza y el poder de cambiar a los hombres:

Eran los mismos hombres. Los que antaño
me hablaban de sus trigos
con un gozoso acento,
tan tierno y vegetal como una rama.

'¡Miguel! ¡Miguel!', sus voces como ecos,
como siniestros ecos me llamaron,
y me dijeron: '¡Hiere!'
y me gritaron: '¡Mata!'
'Mata, Miguel, es necesario. Deja el trigo
en el surco,

el azadón, el grano,
a Marta...
Es la guerra,' me dijeron, y entonaron sus
himnos. (17)

Miguel deja ahora sus instrumentos de trabajo para empuñar el hierro que habrá de matar al hermano, cumpliendo el destino de Caín. En realidad, se puede establecer esa comparación entre el mito y Miguel, puesto que Caín también labraba sus tierras en paz hasta que una voz o mandato exterior le puso en camino del fratricidio. El sujeto-poético, que ha vivido las consecuencias de la guerra en carne viva, sabe que la paz no borra los crímenes, sabe que los hombres que mataron no volverán a ser los mismos y que, cuando intenten reanudar sus vidas cotidianas, un abismo se abrirá delante de ellos. La "memoria" de la muerte que infringieron borrará de su voz las canciones y "les dolerá el recuerdo." Nada volverá a ser lo mismo y será imposible olvidar:

Señor: cuando esos hombres regresen a
sus vidas,
a sus cosas diarias: su trabajo y su lucha;
cuando esos hombres pongan sus manos
amorosas
en la esposa o el hijo, ya no serán los
mismos.

No es posible que vuelvan indemnes, sin
memoria
dejando atrás el odio, el terror y la muerte
con que fueron sembrando la tierra que
pisaron.

[.]
No es posible que olviden los campos
arrasados
por donde pasaron su incesante embestida.
Ya no serán los mismos. Volverán sin canciones.
[.]
Ya no serán los mismos. Les dolerá
el recuerdo. (21-22)

La desesperanza arraiga en el discurso poético de Miguel, de tal forma que la guerra se percibe sin final, seguirá existiendo mientras deje sus semillas en cada lecho nupcial del que nacerán otros hijos para la guerra:

Y rozando la aurora junto a lechos nupciales
donde el hombre persiste
con terquedad instintiva,
allá estará la guerra, enturbiando los ojos
de los niños que un día brotarán sobre el
tiempo. (23)

Estos versos se insertan en la perspectiva de esa maternidad impuesta por el hombre que perpetúa, en su obstinación, la guerra, y que se hallaba presente, como ya se ha comprobado, en el discurso poético de Figuera y Conde. Una vez que se ha alterado el orden, nada vuelve a ser lo mismo. El sujeto-poético Miguel se halla inmerso en la vorágine de los acontecimientos que pasan por encima de él y que no logra comprender: "Yo no entiendo sus cantos, yo no sé por / qué luchan" (23). La única realidad que trasciende su entendimiento es la destrucción y el dolor que deja la guerra: "sólo sé que nos dejan muy abierta la herida, / muy cansada la tierra" (23); este sentimiento se afianza aún más en la imposibilidad de la paz: "no volverá la paz sobre los campos." El grito y el estruendo han borrado el silencio característico de la paz:

No volverá la paz sobre la espiga,
no sobre la canción, ni sobre el hombre,
porque todo se hizo oscuro grito,
sangriento resplandor, odio profundo. (25)

Este mundo únicamente podrá redimirse con el silencio y la lluvia purificadora, capaces de restablecer el orden perdido.

De esta manera, la Naturaleza impone su ritmo sobre la esfera de lo humano:

Será preciso siglos de silencio
Para hallar otra vez el que perdimos;
[.]
Será preciso siglos de silencio,
sin árboles ni hombres en la tierra,
con lluvias prodigiosas desgastando
las piedras y los montes
[.]
Será preciso siglos de silencio
para que el hombre vuelva a sus trigales
completamente limpio. (26)

El miedo de que la guerra se prolongue indefinidamente se expresa en la existencia inacabada de los muertos que cayeron en los campos de batalla, rotos, deshechos, cercenados, pues son los que después, como raíces, surgen en la superficie dejando su sustancia vengativa de "sudor y hiel" que perpetuará la guerra:

¿O son los que después, inacabados,
suben, Señor, a golpear la tierra?
¿Son los que suben vengativos,
destructores y amargos, luz arriba,
sudor arriba a nosotros impalpables,
hechos honda substancia? (28-29)

El discurso antibelicista de Gatell culmina en el poema "VII," con el grito de "Ya basta," tan afín al de Figuera en "Rebelión," aunque en la composición de Gatell no se llegue a proponer abiertamente la negativa de las madres a parir más hijos. Parece como si el poema se quedara a un paso de consumir el grito de rebelión que tiene el de Ángela Figuera, y, por supuesto, también el de Carmen Conde en Mientras los hombres mueren. En el poema de Gatell, el yo-poético le pide a Dios que detenga la guerra, porque el mundo entero es un grito de "Ya basta." Las piedras, las montañas, las nubes,

las madres, las tardes, las aves, las estatuas, las cosas cotidianas gritan "Ya basta;" y, sin embargo, ni un solo "hombre" pide que pare la guerra. Las madres entran dentro de esta lista de elementos de la naturaleza y "cosas cotidianas," pero no son los padres ni los soldados los que gritan "ya basta." Aunque el yo-poético de estas composiciones sea el soldado Miguel, no deja de ser sospechoso que ni una mención asome en esta larga enumeración al otro sexo, por lo que cabe preguntarse si no estamos ante una persona poética marcada por el género:

Que basta ya, Señor. Lo gritarán las madres
que parieron sin tregua, hijos, hijos
y más hijos, Señor; la entraña abierta,
propicia siempre al hombre, a su instintivo
ademán de crecer, de alzar, de ser futuro...
de ser en lo demás, de ser en todo,
de derramarse en todo, de desdoblarse en
todo...
y ser grito y silencio juntamente.
Lo gritarán las madres, las que sintieron
en su hondo recinto la llamada
impaciente del fruto... (30)

Es el afán de dominarlo todo, de crecer, lo que mueve al hombre a engendrar nuevos seres. Indirectamente hay en estos versos una crítica a la docilidad femenina, en los mismos términos que hemos descrito en la poesía de Conde y Figuera. La mujer conoce lo que se esconde tras ese afán del hombre por derramarse en todo. No obstante, esta crítica queda luego abortada en los siguientes versos:

Señor: ya basta. Que vuelva a ser la rosa la
rosa
que vuelva a ser mañana la mañana.
Que las mujeres vuelvan a ser dulces,
celestes bóvedas, sumisos centros
donde la raza siga, donde el hombre
sienta su honda verdad,

su rotunda verdad de criatura. (32)

A pesar de que los versos transcritos estén en la línea de "el dócil barro femenino," que decía Figuera, hay un aspecto que, sin embargo, no se ha de pasar por alto: es de las entrañas de la mujer de las que habrá de nacer la paz, el espejo donde se reflejará la verdad del hombre: "su rotunda verdad de criatura."

Dentro de la transformación que sufre la persona poética a lo largo del libro, el poema VIII constituye el poema-revelación de la identidad perdida, cuando Miguel llega a experimentar la sinrazón de la guerra. El yo-poético ha extraviado su nombre en el transcurso de las batallas, se ha borrado por completo aquella identidad que reconocían sus amigos y la persona amada. El único nombre que le queda ahora es el de Caín:

Señor, escucha: ya no tengo
aquel nombre sencillo.
Ya mis amigos no gritarán '¡Miguel!',
cuando me llamen.
Ni Marta...

Tal vez, Señor, una blasfemia
sea mi nombre ahora.
O es posible
que me griten '¡Caín!' cuando mi paso
deje señal de mí sobre los surcos.

Pero Tú bien lo sabes,
bien sabes Tú que yo no quise
cortar aquella voz, aquel caliente
y desbordado río...

Sentí su cuerpo duro
caer sobre las piedras, derribado
por límites siniestros...
Vi sus ojos
captando los paisajes en huída,
que se quedaron presos
en el cristal agónico.

Sentí su sangre huyéndole sin rumbo...
para siempre...

Señor: tengo un nombre amarguísimo.
He perdido el que antaño
era eco en las tardes y tenía
sabor de fruta en una boca
gozosamente pura.

Señor: ahora me llamo Caín,
mi nombre antiguo se me perdió una noche
en el revuelo
de una dura blasfemia y un gemido.

Ahora me llamo Caín.
'¡Caín!', '¡Caín!', me gritan
árboles y muchachas,
silencios y hombres muertos
que para siempre irán conmigo. (35-36)

Esta composición se inscribe en la temática cainita que refleja el fratricidio nacional vivido en España durante la guerra civil y que los poemas de Unamano y Machado anunciaban en su particular oráculo profético. Pero este soldado de Gatell no sólo ha matado a otros hombres en la inercia ciega de la guerra, también se ha matado a sí mismo, ha matado al Miguel campesino que vivía en paz, que viene a ser, en realidad, el Abel del relato bíblico. Caín ha suplantado con su identidad belicista la armonía que habitaba el nombre de Miguel. Por lo tanto, este poema evidencia la escisión individual sufrida por algunos españoles que se mencionaba en el capítulo cuarto, producto de la dialéctica permanente que vivía el exiliado, tanto territorial como interior, dado que se sienten simultáneamente culpables y víctimas de un único homicidio,

Caín es un inocente conducido a matar, el símbolo mismo del horroroso absurdo de la guerra. Caín es el hombre violentado en su misma condición de hombre, una

víctima más, asustada de su involuntario crimen.
(Acillona, "El tema cainita" 159)

A partir de aquí, este Caín será testigo de todos los horrores posibles que viene con la guerra, y así deja constancia, en su diálogo con Dios, de esa tremenda realidad fruto del odio:

Y así, Señor, pulsos y labios,
brazos y dientes;
y sí, Señor, mandíbulas y sexos
creciendo en puro espanto,
en puro odio:
latir, besar, ceñir, morder, amar,
todo en el odio;
y concebir sin tregua para el odio,
en los charcos del odio...

Así la guerra, el manotazo
de los hombres soberbios,
de tantos hombres-larvas, hombres-perros
hombres en puro odio, en pura guerra... (41)

Es aquí, a instancias de la tragedia vivida, cuando el discurso de Gatell, escrito desde el dolor de Caín, comparte esa crítica a una maternidad que engendre odio interminablemente. Los hombres, artífices de la guerra, desbordados en el rencor, quedan animalizados en su retrato; ahora son larvas, perros que devoran a otros hombres, es decir, *homo homini lupus*.

Miguel siente que la sombra de la muerte se le va acercando lentamente, y por eso le grita a Dios que espere un poco. Es demasiado joven para morir; a sus veinte años siente la nostalgia de lo que le queda aún por vivir: "Necesito volver, sembrar, cumplir la vida / que tú me señalaste. / Están solos los campos y se pudre la nostalgia" (43). Pero, por mucho que Miguel le interpele a Dios, por

mucho que le recuerde sus veinte años recién cumplidos, ya nada se puede hacer. El único consuelo que le queda es volver a repetir su inocencia cuando le echa en cara a Dios el desconcierto que surgió de su silencio:

Pero ahora yo quiero que Tú sepas mi
angustia.
¡Te llamé tantas veces y Tú nunca
escuchaste...!
Yo bien quise que fuéramos
como viejos amigos
y me hablaras del daño que consume a los
hombres,
[.]
Pero tú no quisiste y en mis torpes
rincones
anidó el desconcierto, el rencor y la
angustia
de saberme tan solo... (46-47)

El Poema del soldado se cierra con un "Epitafio" que explica la muerte de Miguel. En realidad, esta composición parece ser la respuesta divina que Miguel buscaba mientras estaba vivo. En ella se reproducen las palabras que, tal vez, Dios le dijo a Miguel, pero que éste nunca llegó a escuchar:

Mi voz, Miguel, es una fuente
que discurre muy honda sin que nunca
llegue a la sed humana.
Yo gritaba: 'Miguel,' y tú no oías... (54)

El mensaje que pone punto y final al poema es absolutamente desolador: la vida sigue sin nosotros, no cambia su ritmo, y la guerra seguirá reclutando en sus filas niños inocentes:

Aquí yace Miguel. Cayó en la tarde
de un otoño cualquiera.
No cambió su muerte el ritmo de la cosas;
reían las muchachas con sus ojos celestes,
y los niños jugaban a soldados
por todos los rincones de la tierra... (55)

El Poema del soldado de Gatell es uno de los testimonios antibelicistas más desgarradores de la postguerra, que

aprovecha la poetización del mito de Caín y Abel en su discurso, con el objeto de expresar la dialéctica que habita en el ser humano sin esperanza de resolución. Aboga, como ya se ha comprobado, por una maternidad que instaure la paz, en vez de la guerra, aspecto que la emparenta asimismo con la poesía de Ángela Figuera y Carmen Conde.

5.4.1.2. Redención

Volviendo al comentario de Mujer sin Edén, que quedó interrumpido para integrar estos discursos, vamos a tratar a continuación el segmento de la Redención que se desarrolla principalmente en el canto tercero. Temáticamente este canto está dominado por el símbolo del agua, puesto que en él se relatan los acontecimientos bíblicos del diluvio y la construcción del arca de Noé. Después de las lluvias torrenciales que anegan la tierra y que habrán de lavar los pecados de la Humanidad, el yo-poético se pregunta si esto significa que la vida comienza de nuevo, si es ésta una segunda oportunidad para la raza humana, exenta, por fin, de toda culpa:

¿Es que es nueva la vida? ¿Comenzamos ahora
una tierra lavada de impurezas bestiales?
¿Es que es nuevo vivir, y Noé personado
dará generaciones ausentes de la culpa? (403)

La respuesta a estas preguntas no llega inmediatamente, sino que el lector tiene que esperar hasta los dos últimos poemas "Imprecación a la vejez" y "la mujer no entiende" para averiguar la resolución que adopta la persona poética. La calma que viene tras el diluvio, se manifiesta en el poema

"Junto al mar," en donde Eva cree también haber renacido con esa purificación que las aguas traen consigo. En un primer momento, al ver cómo se extiende el mar en una llanura infinita, Eva teme que sea gemelo de la tierra, que simboliza para ella el trabajo y la procreación. Pero, una vez superada la sorpresa de esa inmensa planicie acuática, el mar se le revela como sustancia divina en la que se diluyen los límites de su ser y siente, por un momento, que no es Eva:

Al verlo despertóse en mí la angustia
creyéndole gemelo de la tierra.
¡El mar no acaba, el mar se crece
[.]

Metiéndome yo en él, ya no soy Eva.
No pienso, no me muevo, me abandono...
Flotándolo me entrego y se me entrega
en un largo tomar que me desangra.
La fuerza que contiene en su sustancia
renace y muere en sí. Es Dios el mar. (404)

Por más que estos versos pueden interpretarse como un cierto tipo de unión mística con Dios, no se puede pasar por alto la función que el mar desempeña como único espacio en el que la mujer rompe con las fronteras o límites impuestas por el orden patriarcal en su definición. Al sumergirse en las profundidades marinas, el sujeto-poético deja de ser Eva, que muere ahogada para renacer en una nueva identidad sin ese cercenamiento sexual. Por lo tanto, el mar vendría a ser lo que Mary Daly ha denominado "androgynous being":

For women who are becoming conscious, that participation [in the power of being] is made possible initially by casting off the role of 'The Other' which is nothingness imposed by a sexist world [...] the emerging woman is casting off role definitions and moving toward androgynous being. This is not a mere 'becoming equal to men in a man's world'--which would mean settling for footing within the patriarchal space. It is, rather,

something like God speaking forth God-self in the new identity of women. While life in the new space may be 'dangerous' in that it means living without the securities offered by the patriarchal system for docility to its rules, it offers a deeper security that can absorb the risks that such living demands. This safety is participation in being, as opposed to inauthenticity, alienation, nonidentity--in a word, nonbeing. (41)

Frente al mundo de sumisión que la tierra representa en el discurso de Eva, la fusión con el mar no supone una entrega basada en la victimización de su ser, sino, más bien, el hallazgo de una relación que no tenga por principio la alienación de su conciencia: "Y entrándole frenética / me coge con sus ondas que no acaban, / deshace mis cansancios; me adormece!" (404). Similar procedimiento utiliza Ángela Figuera en "Ensánchame" (Los días duros) para transcender las barreras de su identidad enclaustrada:

Ensánchame, Señor. Dame el abismo
más hondo y alto y ancho de tus mundos
para volcarme toda y dilatarme
con dimensión de mares, mar yo misma,
y alzarme en olas, y cantar subiendo
desde el oscuro fondo frecuentado
por peces sin pupila hasta el ardiente
contacto de los astros suspendidos,
y revolverme libre, y alargarme
hasta rozar las playas remotísimas
con lentos pasos y tenderme en ellas
como animal herido, descansando. (138)

Una vez más, la imagen de ese yo dilatado, desbordado en la extensión inimitable del mar, le sirve a Figuera para derribar los límites de su conciencia y desplegar su libre identidad.

No obstante, "Junto al mar" es otra de esas treguas o altos en el camino que Eva va haciendo a lo largo de su relato. Como en la flor del destierro, o el ensueño del

Edén, su identidad se le va revelando a golpes de experiencia, y con ella, su auténtica espiritualidad. Pero su estancia en el mar no es definitiva, como así lo demuestra la composición que cierra este canto "La mujer no comprende." En este poema hallamos la respuesta a esa pregunta que se formulaba en "Diluvio": "¿Es que es nueva la vida?" Un repaso a los protagonistas femeninos que pueblan las páginas del Génesis, después del relato de Noé, le hace patente a Eva su amarga verdad: puede ser que la vida empezara de nuevo para el hombre, pero no para la mujer. Las respectivas historias de Agar, Sara, la mujer e hijas de Lot, en las que Eva se desdobra o, mejor dicho, se multiplica, descubren la presencia de su culpa repetida:

Unas veces le niegas que me siga a tu hombre.
Otras niegas al hijo a mi cuerpo doliente...
Y hay momentos que baja tu voluntad fecunda
y soy manantial de hijos que te loan.

Si soy Sarah, perdonas. Si soy Agar, ayudas.
Si la hembra de Lot, no perdonas que mire.
Y me dejas que yazga con un padre embriagado
y no escuchas mi voz, que es un cardo sin flores. (407)

No hay posibilidad de perdón ni de redención para la mujer, hecho que se le revela trágicamente en el canto cuarto, al comprobar que los mitos del Nuevo Testamento no llegan a sublimar su exilio, sino más bien a completarlo.

5.4.1.3. Restauración

Los tres cantos anteriores desembocan ahora en la amarga afirmación de Eva en "Inquietud" en el cuarto: "Nadie sabe mi ser, y soy el mundo redondo... / Yo no sé lo que busco"

(408). El dolor que arrastra durante siglos de experiencia la coloca frente a su individualidad:

Esta manera de vivirse en la propia piel frente al otro, distinta del otro en su cuerpo ('Nadie sabe mi ser, y soy el mundo redondo'), es el primer impulso para limitar su espacio existencial viviéndose desde dentro, expansivamente, descubriéndose en lo que es más propio, la experiencia primera del ser, la conciencia del yo en su misma naturaleza. La mujer se siente corporalmente ella en su naturaleza y de esa forma se sabe sujeto diferente y castigado. [...] Nadie puede ya saberla, porque nadie la ha sentido así experiencialmente. Es la voz primaria individual en la que por primera vez se llora y se dice. (Acillona, "Mujer sin Edén" 94)

A partir de este poema, Eva quiere romper esa secuencia de mujeres que la repiten, para lo cual necesita reescribir el otro elemento de ese binomio que ha conceptualizado su existencia, el mito de la Virgen María. En "Inquietud," la mujer intuye que un nuevo fruto se *está fraguando en su entraña*: "¿Qué se fragua en mi entraña, que simiente confunde/ su corteza de sed / su inacabable furia?..." (408). Siguiendo el relato del Misterio de la Anunciación en Lucas 1.26, "Presentimiento" deja constancia de la llegada de la VOZ que busca a la mujer que ha de cobijar al Hijo de Dios:

¡Se amontona en llamas la Voz!
¡Ay de ti si la huyes!
¡Ay de mí que la oigo!
Busca a la mujer. (409)

Lo que estos versos anuncian es la imposibilidad de la mujer de escapar a los designios divinos, tanto si se trata de algo bueno como de algo malo. Eva es el cuerpo exiliado del Edén, que se identifica con la tierra arada, es sufrimiento: "yo fui lanzada de tu Huerto, acá en la tierra" (410). El cuerpo de María, en cambio, es morada de Dios, Hogar de la

Humanidad: "El Ave de María es terrenal morada tuya" (410).
Mas Eva le recuerda a Dios que María es virgen de su propia
descendencia y que la tierra, que Él mismo maldijo, se
vengará de su Hijo, como lo hizo también de Abel:

La tierra no se olvida de que es tierra
maldita, como yo, por tu arrebató.
Tu Hijo, otro Abel, será vendido
por quien tu Ojo implacable airado mira.
[.]
Ave, Eva. Nombres de mujer en dos Edades.
Presencias de tu Ser. Pero María
jamás pecó, Señor. ¿Por qué la eliges
sufridora del drama sobrehumano?
¡No hay árbol de la ciencia,
no hay árbol de la vida para ella! (410)

Es éste el rechazo definitivo por parte del yo-poético a una
posible REDENCIÓN. Aunque María no pecara, comparte el
trágico destino de Eva; al igual que ella, su hijo, renovado
Abel, morirá a manos de otro Caín, y el primer crimen volverá
a repetirse. Vicente Aleixandre decía en su prólogo a Mujer
sin Edén "Perdonar es redimir el dolor" y en esta obra "no
hay redención del dolor" porque Dios jamás perdonó a la
mujer. Ante esta imposibilidad se desvanece cualquier
esperanza de hallar la Tierra Prometida o Nueva Jerusalén
para la mujer, hecho que queda reforzado en su cualidad de
"perpetua desterrada."

Eva-María son así dos nombres que identifican al mismo
ser. La Virgen es "La mujer divinizada," título que reza en
uno de los poemas de este canto. María nació limpia de
pecado y en su cuerpo resuena la palabra de Dios:

Resueno su mandato.
Soy lúcida paloma. Soy campana
y la rosa de salud inmarchitable.
Yo, la Elegida.

Jehová me perdonó. Vuelvo a su gracia
pariéndole su Hijo, el Preferido. (411)

La pureza inigualable de María la convierte en un modelo imposible, por lo que a la mujer sólo le queda identificarse con Eva. Esto es precisamente lo que defiende Mary Daly en Beyond God the Father:

The inimitability of the Virgin-Mother model (literally understood) has left all women essentially identified with Eve. At the same time, it has served to separate the 'feminine' ideal of good from the active role attributed to Jesus. The vicarious, derivative, and passive ideal of feminine good is partially identified with the Jesus model (insofar as Jesus is seen as victim). Yet it is also split off from the later through reification in the symbol of Mary. This 'makes sense' when one realizes that, as the real scapegoats of patriarchy, women cannot effectively be identified with the saviour image. On one level, then, the Mary symbol functions to perpetuate the façade of semi-identification (by relation) of females with the Christ, deflecting female outrage and inhibiting insight and hope. (81-82)

La posibilidad de redención para la mujer queda fuera de lugar. Por un lado, la Virgen María no desempeña el papel de "salvador" que la figura de Cristo ostenta, sino que constituye el otro extremo de esa dicotomía que ha definido la identidad de la mujer en el Cristianismo. Por otro lado, y como advierte Mary Daly, la semi-identificación de la mujer con la figura de Cristo ha perpetuado su victimización, lo que la excluye de cualquier función redentora.

Por mucho que en el poema "La mujer divinizada" María declare que Dios la ha perdonado, el lector cómplice del discurso de Eva sabe que esto no es así. Ella también ha parido la muerte, que verá cumplida en el sacrificio de su Hijo en la cruz. El sufrimiento de María queda reflejado,

con todo dramatismo, en los poemas "El dolor de María por su Hijo" y "Recordando a Jesús." Estas composiciones comparten ese llanto por el hijo perdido que ya veíamos en el caso de Eva, cuando gritaba la muerte de Abel.

Tras la pérdida de su más reciente Hijo, Eva-María detiene su discurso de dolor para contemplar el hallazgo de su alma. "Presencia del alma" es el poema que culmina la búsqueda de su espiritualidad y que anunciaban ya algunas composiciones de otros cantos, como "Flor del destierro" o "Junto al mar." El amor carnal no es suficiente para saciar esa nueva hambre que le nace a Eva:

Nuestras dos almas, hombre. No les basta el amor
que desterró el Edén hace siglos de sueño.
Ellas quieren...; ¿qué te pide la tuya
que la mía no para de golpearse dentro
de mi corazón hartado de contenerla ardiente?

Ya querernos no calma. No nos colma arrojarnos
al asperísimo y bronco trabajar de la carne.
Ellas sueñan, almas tiernas de vida
que acaban de brotarse, de saberse, gritándonos
su derecho a ser dueñas de nuestros dos alientos. (418)

Cuando estaban en el estado de gracia, allá en el Edén, desconocían su alma. Ha sido tras esa larga experiencia exílica que han llegado a descubrir su espiritualidad y, por ende, su individualidad: "nuestros dos alientos." La presencia del alma le permite ahora al sujeto poético de "Plegaria" llamar a Dios para que se produzca esa unión tantas veces interrumpida por la presencia de la culpa:

Acércate sin arcángeles,
No adelantes presencia a mis ojos,
Ven contigo sólo. Visítame.
Tu gran cuerpo incandescente y fúlgido
llameará conmigo sobre tus bosques libres,
incorporándome a Ti. (419)

Pero la revelación de su alma no borra el temor que siente hacia esa "bestia impura": "Esclavos nos hiciste y te quedaste esclava" (420) y que ella tendrá que doblegar con el poder que ahora le proporciona su recién descubierta espiritualidad. Por eso en "Horror a la Bestia" declara:

El alma, sí. Va siendo mía.
La llevo sobre mí, ella me unge.
Soy charca de su luz. La quemo toda.
Pero te odio a ti, que eres la brasa
[.]
Te domará mi vida, te domará mi muerte,
maldita bestia dulce, embriagadora loca
que muerdes mis entrañas, tu manzana fragante. (420)

"Horror a la Bestia" corrobora esa amenaza que circunda la existencia de Eva desde el principio mismo de su creación, esa lucha constante que entabla entre lo que es su identidad definida desde su propia experiencia y las fuerzas externas que la han silenciado durante siglos. Por eso, en el siguiente poema, "Contemplación," Eva se lamenta de la pérdida de su alma: "El alma tierna que hube / se ha consumido en pavesa" (421). Porque cuando vuelve otra vez a la inmensa noche del mundo, su alma se consume al intentar alumbrar la oscuridad que la envuelve y al sentir de nuevo el peso de ese perpetuo destierro en su cuerpo: "lloro porque desterrada" (421).

Para cerrar su particular peregrinación bíblica, Eva se reencarna ahora en la mujer de Apocalipsis 12.1-18, a la que un incansable dragón persigue para devorar el fruto de sus entrañas. Según el texto del Nuevo Testamento, esta mujer dará a luz un hijo "varón que ha de apacentar a todas las naciones con vara de hierro." Con el fin de escapar al acoso

de la terrible bestia, la mujer huye al desierto y es auxiliada por Dios, precisamente a través de la tierra: "Pero la tierra auxilió a la mujer abriendo la boca y bebiendo el río que había echado por la boca el dragón." Ésta es la escena que, del relato bíblico, se capta en "Visión":

Juan me ha visto...
¡siempre perseguida por la bestia!
Con la tierra separada en dos mitades
sorbiendo el río que corría tras de mí.
[.]
Juan me ha visto...
¡Ay de los muertos, Primogénito:
ayúdame a escapar! (422)

La audacia del sujeto poético no podía ser otra que la de finalizar su revisión de los mitos bíblicos con esta alegoría, que deja, en última instancia, las puertas abiertas a la interpretación. En el fragmento citado, la tierra ya no es motivo de subyugación para la mujer, sino refugio que la protege de la bestia. Con todo, la imagen que articula esta composición está más en la línea del poema que abría el canto primero: la huida constante de la mujer, "siempre perseguida por la bestia" (422), según sentencia la Eva de "Visión."

El último canto proyecta la voz de la mujer en el presente. En su discurso final desembocan las obsesiones que han marcado su existencia. La mujer se queja de la fuente irrestañable de su parto, que la encadena a ese tiempo cíclico y eterno, sin posibilidad de hallar una salida en la muerte:

La fuente de mi parto no se restaña nunca.
Yo llevo las entrañas por raíces de siglos,
y ellos me las cogen, las hunden, las levantan
para tirarlas siempre a las fosas del llanto. (426)

Se lamenta, con profunda amargura, de ser madre de los muertos, pues, como la Eva de Figuera, también ella parió la muerte:

¿Sembrando he de seguir, pariéndote más hombres
para que todos maten y escupan mis entrañas
que cubren con el mundo los cielos, tu estrellas...
[.]

Tan vieja soy y labro. Tan vieja y cubro muertos.
No estéril porque quieres que sufra mi delirio
De un solo día hermoso del que guardo el aroma.
Ni Tú, Señor, lo olvidas. Que por ello me quejo.

Soy madre de los muertos. De los que matan, madre.
Madre de Ti seré si no acabas conmigo.
Vuélveme ya de polvo. Duérmeme. Hunde toda
la espada de la llama que me echó del Edén,
abrasándome el cuerpo que te pide descanso.
¿Haz conmigo una fosa, un sola, la última,
donde quepamos todos los que aquí clamamos!
[.]

Tan vieja..., tan cansada... Espuelas que me rajan
son las piernas del hombre. Líbrame de ese yugo.
No puedo amarle más ni enterrarle. No cabe
ni yacente ni vivo sobre la tierra negra.
Porque Tú perdonaras, porque al fin olvidarás.
¿Quién si Tú eres Todo, de no ser Tú podría
darte un Paraíso por el perdón que te pido? (427-28)

Esta "Súplica final de la mujer" se ha interpretado por parte de cierto sector de la crítica como la sumisión final del sujeto-poético al discurso patriarcal:

These lines of capitulation articulate only the omnipotent presence of the Father. The strident voice of Eve has succumbed to an image of the omniscient deity, before which it can rise no more than an inarticulate babble of submission. (Evans, "Carmen Conde" 81)

Sin embargo, la posible sumisión del sujeto-poético a la Voz del Padre queda en entredicho por la manera en que lleva a cabo esta súplica de perdón: con una pregunta. Se diría, más bien, que está cuestionando esa autoridad divina incapaz de

perdonar. Por lo tanto, la afirmación final de Jo Evans en "*Mujer sin Edén: Controversial Notions of 'Sin'*" resulta demasiado simplificadora, casi en contradicción con el proceso de autoconciencia que venimos describiendo:

[...] Conde's work, although controversial in many aspects of its treatment of the female role in Catholic myth, does indeed move full circle within the closed boundaries of an essentially static myth of femininity. The female voice, in the closing lines of the work fails to escape its own 'blanquísimo papel,' becoming lost in the babbling of the myth of subservience, the myth which relegates women to the realms of the timeless, (so innocently reproduced by Aleixandre) that woman is the '*intemporal mitad de la especie.*' (82)

No obstante, la manera en que Conde deconstruye el paradigma profético para desnudar su ineficacia a la hora de representar la espiritualidad femenina, así como el hincapié que hace en derribar ese mundo de modelos que han falsificado su existencia, parece manifestar una realidad muy contraria a la que expone Jo Evans en el fragmento citado.

El discurso poético de Carmen Conde, María Beneyto, Angelina Gatell y Ángela Figuera revela así la creación y afianzamiento de esa autoconciencia femenina que abrirá, de manera definitiva, el camino a las poetas futuras. Su palabra responde al mandato que Carmen Conde formulaba en "La poesía de la mujer poeta" de aportar ese caudal de mundos desconocidos de los que sólo ellas pueden dar cuenta: "La mujer poeta... puede aportar mundos desconocidos; en lugar de aumentar banalmente el acervo poético general, debe ofrecer lo que ella está obligada a dar: lo que sabe, conoce a fondo, como mujer" (110).

CONCLUSIONES

En su ensayo "Poesía y exilio," José Ángel Valente evocaba el verso de Antonio Machado "se canta lo que se pierde" para expresar la situación creativa que afrontó la poesía de la postguerra española. Los escritores que marcharon al exilio habrían de cantar la tierra perdida en la tragedia de la diáspora. Los que por diversas razones se quedaron en España, a pesar de su desacuerdo con el Régimen recién estrenado, también cantarán lo perdido: la canción, porque los exiliados territoriales se llevaron la voz antigua de la tierra, y les dejaron tan sólo el silencio y un espacio asfixiante en el que era imposible arraigar. No en vano sus habitantes se sienten atrapados en una isla, como expresa Ángela Figuera en el poema "Puentes." A partir de aquí, los segmentos escindidos de una misma entidad nacional, España, reanudarán su andadura poética en la recreación del componente ausente, lo que trae consigo la redefinición del concepto de patria, y, por ende, la reformulación de la propia identidad individual, como poetas, y colectiva, como seres humanos. Es aquí donde la instrumentalización poética del lenguaje bíblico juega un papel decisivo a la hora de expresar la precaria situación histórica en la que estos poetas se ven inmersos.

Tanto en León Felipe, como en las poetas seleccionadas, la experiencia del exilio destruye el concepto de patria en términos de un espacio geográfico. El autor de Ganarás la

Luz es el profeta que conduce a su tribu, por el largo camino del éxodo, a la Tierra Prometida. Se sirve del mito de Cristo para expresar el sacrificio de España en la cruz de la guerra civil, que habrá de resucitar al tercer día en la visión de esa Hispanidad o Patria del Espíritu, habitada por una nueva categoría de seres humanos, los "Hombres Heroicos," cuyos actos se regirán por el genio poético-prometeico.

La poesía femenina proyecta, a su vez, con gran intensidad poética, la experiencia del destierro espiritual o "interior expatriación," como así lo denomina Carmen Conde. También para estas poetas la reformulación del concepto de patria se presenta como una necesidad urgente, dado que los exiliados y exiliadas interiores son asimismo "extraños a España... huéspedes forzosos de las casas y de la tierra misma, vamos olvidando, fueron olvidando que estaban en España." (Conde, Por el camino 1: 218). Para estas escritoras, el restablecimiento definitivo de la canción inalienable de la tierra, que ponga fin a la escisión nacional, sólo será posible cuando el concepto de PATRIA sea suplantado por el de MATRIA. Se llegará a esta matría por medio de una maternidad antibelicista, el día en que las madres se nieguen a parir más hijos para la guerra y enarboleen su consigna de paz: "Ya basta." Esta reflexión sobre la maternidad les hace remontarse al mito de Eva, madre del primer fratricida y de la primera víctima, para, a partir de ahí, instaurar sus propias señas de identidad, alejadas de

los esquemas patriarcales que han falsificado su representación.

Del uso de este lenguaje bíblico se desprende además otro aspecto fundamental en la evolución poética de la postguerra. La necesidad de identificarse con los distintos mitos de la Biblia significa transcender la unidimensionalidad que, hasta ahora, había caracterizado al sujeto poético, para dar entrada a ese discurso polifónico capaz de expresar el *común dolor humano*. El yo-poético, transfigurado en ese receptáculo de voces, se encargará así de mantener viva la presencia de la memoria que el discurso monológico de la Historia, instaurado por la dictadura franquista, trataba de borrar.

El concepto de la reversibilidad que hemos expuesto en esta tesis permite acortar distancias entre los exilios españoles, que hasta el presente habían sido estudiados como dos entidades irreconciliables. La reescritura de ciertos pasajes bíblicos se concibe como un discurso de reconciliación de la tierra y su canción inalienable que habrá de ir cerrando las heridas abiertas por la guerra civil y la victoria franquista.

En último término, este lenguaje bíblico supone asimismo un paso imprescindible en el camino de la rehumanización sin el cual no podría entenderse la aparición de la poesía social.

Desde diferentes perspectivas, el presente trabajo contribuye a borrar algunos de los tópicos y

malinterpretaciones en el estudio de la poesía de este período, no sólo en la redefinición de conceptos como el del exilio y el de la postguerra, que han originado una corriente de posturas antagónicas en su valoración histórica y literaria, sino también en el rescate de poetas completamente olvidados por la crítica. Esto es particularmente cierto en el caso de la poesía femenina, que durante décadas ha permanecido enterrada bajo una costra de silencio por parte de una crítica literaria en exceso marcada por el género. El análisis de esta poesía escrita por mujeres, contextualizada en la crisis de identidad nacional que vivieron los protagonistas del exilio territorial e interior, supone un paso decisivo en la necesaria revisión de la historia de la literatura española, que no quedará completa hasta que salgan a la luz todas y cada una de sus voces subterráneas.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CITADAS

FUENTES PRIMARIAS

- Alonso, Dámaso. Hijos de la ira. 1944. Ed. Miguel Flys.
Madrid: Castalia, 1986.
- Beneyto, María. Poesía (1947-1964). Barcelona: Plaza &
Janés Editores, 1965.
- Biblia del Peregrino. Bilbao: Ega-Mensajero, 1993.
- Canales, Alfonso. Aminadab. Madrid: Revista de Occidente,
1965.
- Cirlot, Juan Eduardo. Obra poética. Ed. Clara Janés.
Madrid: Cátedra, 1981.
- Conde, Carmen. Obra poética. Madrid: Biblioteca Nueva,
1967.
- . Mujer sin Edén. 1947. Introd. Leopoldo de Luis. Madrid:
Torremozas, 1985.
- . Antología poética. Ed. Rosario Hiriart. Madrid: Austral,
1985.
- . Por el camino, viendo sus orillas. 3 vols. Barcelona:
Plaza y Janés, 1986.
- . Nada más que Caín. 1960. Introd. Antonio Morales.
Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de
Murcia, 1995.
- Domenchina, Juan José. Poesía (1924-1948). Madrid: Editora
Nacional, 1975.
- Felipe, León. Versos y oraciones del caminante [I y II].
Drop a Star. 1920, 1929, 1933. Ed. José Paulino Ayuso.
Madrid: Alhambra, 1979.
- . La Insignia y otros poemas. 1937. Madrid: Visor, 1982.
- . El payaso de las bofetadas y el pescador de caña. 1938
Madrid: Visor, 1993.
- . Español del éxodo y el llanto. 1939. Madrid: Visor,
1982.
- . El gran responsable. 1940. Madrid: Visor, 1984.

- . Canto a mí mismo. 1941. Madrid: Visor, 1981.
- . Ganarás la Luz. 1943. Ed. Paulino Ayuso. Madrid: Cátedra, 1982.
- . Llamadme publicano. 1950. Madrid: Visor: 1982.
- . El ciervo. 1958. Madrid: Visor, 1982.
- . ¡Oh este viejo y roto violín! 1965. Madrid: Visor, 1993.
- . Puesto ya el pie en el estribo y otros poemas. 1983. Ed. Alejandro Finisterre. Madrid: Visor, 1983.
- Figuera, Ángela. Obras completas. Ed. Roberta Quance. Madrid: Hiperión, 1986.
- Gatell, Angelina. Poema del soldado. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1955.
- Goytisolo, José Agustín. 1958. Salmos al viento. Barcelona: Lumen, 1980.
- Larrea, Juan. Rendición de Espiritu. 2 vols. México: Cuadernos Americanos, 1943.
- Machado, Antonio. Poesías completas. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Moreno, Alfonso. El vuelo de la carne. Madrid: Editorial Hispánica, 1944.
- Ortega y Gasset, José. Obras completas. 12 vols. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Otero, Blas de. Angel fieramente humano y Redoble de conciencia. 1959, 1951. Buenos Aires: Editorial Losada, 1977.
- . Ancia. Madrid: Visor, 1992.
- Prados, Emilio. Antología. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954.
- Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita). Libro de Buen Amor. Ed. G.B. Gybbon-Monypenny. Madrid: Clásicos Castalia, 1988.
- Unamuno, Miguel de. Obras completas. 5 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950-52.
- . El Cristo de Velázquez. 1920. Ed. Víctor García de la Concha. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

- . Poesía completa. 4 vols. Madrid: Alianza Editorial, 1987-89.
- . Epistolario inédito. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

FUENTES SECUNDARIAS

Obras de carácter general y otros estudios.

Ábrego de Lacy, J.M. Los libros proféticos. Estella: Verbo Divino, 1993.

Acillona, Mercedes. "El tema cainita en la poesía contemporánea." Estudios de Lengua y Literatura. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988. 145-59

---. "Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra." Zurgai (1993): 4-7.

Alarcos Llorach, Emilio. Blas de Otero. Oviedo: Nobel, 1997.

Albornoz, Aurora de. La presencia de Unamuno en Antonio Machado. Madrid: Gredos, 1968

Alonso, Dámaso. Poetas españoles contemporáneos. Madrid: Gredos, 1958.

Alonso Schökel, Luis, y J.L. Sicre. Job. Comentario teológico y literario. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1983.

Alonso Schökel, Luis, y Cecilia Carniti. Salmos. 2 vols. Estella: Verbo Divino, 1992.

Alvar, Carlos, y Ángel Gómez Moreno. La poesía lírica medieval. Madrid: Taurus, 1987.

Alvar, Manuel. Estudios y ensayos de literatura contemporánea. Madrid: Gredos, 1971

Ayuso, José Paulino. La poesía en el siglo XX: desde 1939. Madrid: Playor, 1983.

Aub, Max. Poesía española contemporánea. México: Era, 1969.

Cano, Jose Luis. Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra. Madrid: Guadarrama, 1974.

- Cano Ballesta, Juan. La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936). Madrid: Gredos, 1972.
- . Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo. Madrid: Siglo XXI editores, 1994.
- Carnero, Guillermo. "Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil." Las armas abisinias. Barcelona: Anthropos, 1989. 274-98.
- Carreño, Antonio. La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. Madrid: Gredos, 1982.
- Ciplijauskaité, Biruté: El poeta y la poesía. Del Romanticismo a la poesía social. Madrid: Insula, 1966.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1991.
- Conde, Carmen. "La poesía de la mujer poeta." Cuadernos de Literatura 1.5 (1947): 343-47.
- Champourcín, Ernestina de. Dios en la poesía actual. Madrid: B.A.C., 1970
- Childs, Brevard S. Myth and Reality in the Old Testament. London: SCM Press, 1960.
- Daly, Mary. Beyond God the Father. 1973. Boston: Beacon Press, 1985.
- David-Peyre, Yvonne. "El Eclesiastés en la obra poética de Antonio Machado." Cuadernos Hispanoamericanos 232 (1969): 122-137.
- Debicki, Andrew P. "Satire and Dramatic Monologue in Several Poems of Dámaso Alonso." Books Abroad 48 (1974): 276-85
- Durand, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu, 1969.
- Eliade, Mircea. Imágenes y símbolos. Madrid: Taurus, 1989.
- Eliot, T.S. On poets and poetry. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957.
- Felipe. León. "Poesía e Hispanidad." Revista de América. 7.20 (1946): 145-53.
- García de la Concha, Víctor. La poesía española de 1935 a 1975. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1987.

- García Martín, José Luis. La segunda generación poética de posguerra. Badajoz: Publicaciones de la Excma Diputación, 1986.
- Herzberger, David K. Fiction and Historiography in Postwar Spain. Durham and London: Duke UP, 1995.
- Ilie, Paul. Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980.
- Jiménez, José Olivio. La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra. Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983.
- Kristeva, Julia. "Women's Time." Ed. Toril Moi. The Kristeva Reader. New York: Columbia UP, 1986.
- Labanyi, Jo. Myth and History in the Contemporary Spanish Novel. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Lechner, J. El compromiso en la poesía española del siglo XX. 2 vols. Leiden: Universitaire Pers Leiden, 1968.
- Luis, Leopoldo de. Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1969.
- . Poesía social. Antología. Madrid: Ediciones Júcar, 1981.
- Lurker, Manfred. Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia. Córdoba: El Almendro, 1994.
- Mantero, Manuel. Poetas españoles de posguerra. Madrid: Espasa Calpe, 1986.
- Martín Gaité, Carmen. 1987. Usos amorosos de la postguerra española. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Palomo, M^a del Pilar. La poesía en el siglo XX (desde 1939). Madrid: Taurus, 1990.
- Paraíso, Isabel. El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes. Madrid: Gredos, 1985.
- Peñas Bermejo, Francisco J. Poesía existencial española del siglo XX. Madrid: Pliegos, 1993.
- Pérez, Janet. Modern and Contemporary Spanish Women Poets. New York: Twayne, 1996.

- Quiñones, Ricardo J. The Changes of Cain. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Radford Ruether, Rosemary. "Renewal or New Creation? Feminist Spirituality and Historical Religion." Ed. Sneja Gunew. A Reader in Feminist Knowledge. London: Routledge, 1994.
- Rodríguez, Manuel José. Dios en la poesía de posguerra. Pamplona: Eunsa, 1977.
- Ruiz Soriano, Francisco. Poesía de postguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción. Barcelona: Montesinos, 1997.
- Scanlon, Geraldine. La polémica feminista en la España contemporánea. Madrid: Akal, 1986.
- Siebenmann, Gustav. Los estilos poéticos en España desde 1900. Madrid: Gredos, 1973.
- Schüssler Fiorenza, Elizabeth. "Bread not Stone. The Challenge of Feminist Biblical Interpretation." Ed. Sneja Gunew. A Reader in Feminist Knowledge. London: Routledge, 1994.
- Torre-Gracia, Emilio. "El encarcelamiento del exilio interior." Monographic Review 11 (1995): 81-94.
- Valente, José Ángel. "Poesía y exilio." Vuelta 17.203 (1993): 15-18.
- Vivanco, Luis Felipe. Introducción a la poesía española contemporánea. Madrid: Guadarrama, 1957.
- Zabala, Iris. La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Zardoya, Concha. Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos. 4 vols. Madrid: Gredos, 1974.

Estudios críticos sobre poetas individuales

María Beneyto

- Ficher, Diane R. "Negotiated Subjects: Multilocality, Singularity and Identity in the Poetry of María Beneyto." Symposium (Summer 1997): 95-109.
- Newton, Candelas. "Voces silenciadas: La poética de María Beneyto." Alaluz 11.1-2 (1989): 21-38.

Carmen Conde

- Acillona, Mercedes. "La poesía femenina durante la guerra civil." Letras de Deusto, 16.5 (Mayo-Agosto 1986): 91-104.
- . "Carmen Conde: Poemas de la guerra civil." Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica 8 (1987): 223-237.
- . "*Mujer sin Edén*: La reescritura del mito de la culpa." Zurgai (Diciembre 1996): 92-96.
- Cabello, Susan U. The Poetic World of Carmen Conde. Diss. U of Arizona, 1978. Ann Arbor: UMI, 1978.
- Evans, Jo. "Carmen Conde's *Mujer sin Edén*: Controversial Notions of 'Sin'." Davies-Catherine ed. & introd. Women Writers in Twentieth-Century Spain and Spanish America. Lewiston: Mellen, 1993. 71-83.
- Hiriart, Rosario, ed. Antología poética de Carmen Conde. Madrid: Austral, 1985.
- Jentsch, Lynda J. "*Fatalmente traspasada*: Carmen Conde on War and Wholeness." España Contemporánea 10.1 (1997): 23-36.
- Jiménez Faro, Luzmaría. "*Derramen su sangre las sombras*." Zurgai (Diciembre 1996): 18-19.
- Luis, Leopoldo de. "*Mientras los hombres mueren*." Zurgai (Diciembre 1996): 48-50.
- . "Prólogo" a Mujer sin Edén. Madrid: Torremozas, 1985.
- Martín Pilar. La ensoñación: un ejemplo en la poesía de Carmen Conde. Diss. City U of New York, 1991. Ann Arbor: UMI, 1991
- Martínez Vidal, Enrique. "*Mujer sin Edén*: Una visión femenina del génesis." Erro Orthmann, Nora. ed., La escritora hispánica. Miami: Universal, 1990. 109-20.
- Miró, Emilio. "Algunas poetas españolas." Actas de las Cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria: Literatura y vida cotidiana. Zaragoza: Universidad Autónoma de Madrid, 1987. 307-321.
- Palomo, Pilar. "La mujer y el paraíso." Zurgai (Diciembre 1996): 82-85.

Pérez, Janet. "Voces poéticas femeninas de la guerra civil española." Letras Peninsulares 11.1 (Spring 1998): 263-279.

Richards, Judith C. "The Word without End: Mythic and Linguistic Revision in Carmen Conde Abellán's *Mujer sin Edén*." Monographic Review 6 (1990): 71-80.

Zardoya, Concha. "*Mujer sin Edén*: Poema vivo de Carmen Conde." Vol. 4 de Poesía española del siglo XX. 4 vols. Madrid: Gredos, 1974. 32-36.

León Felipe

Ascunce Arrieta, José Ángel. La poesía profética de León Felipe. San Sebastián: Mundaiz, 1987.

Aub, Max. "León Felipe." Insula 23.265 (1968): 2,15.

Durán, Manuel. "León Felipe: la poesía como profecía." Eugenio Suárez Galbán, Eugenio, ed. La ínsula sin nombre: Homenaje a Nilita Vientos Gástón, José Luis Cano y Enrique Canito. Madrid: Orígenes, 1990. 53-59.

García de la Concha, Víctor. León Felipe: Itinerario poético. León: Junta de Castilla y León, 1986.

Little, William. "Los motivos de Dios y la profecía en la poesía de León Felipe." Journal of Spanish Studies: Twentieth Century 7 (1979): 187-205.

Luis, Leopoldo de. Aproximaciones a la vida y la obra de León Felipe (cuatro conferencias). Madrid: Instituto de España, 1984.

Murillo González, Margarita. León Felipe, sentido religioso de su poesía. México: Colección Málaga, 1968.

Pereira Reyes, Luis. Los cuatro elementos en la obra de León Felipe. Diss. U of North Carolina, 1977. Ann Arbor: UMI, 1977.

Rodríguez, Electa, A. de. Homo Ethicus: Pattern and Processes in the Poetry of Leon Felipe. Diss. Columbia U, 1973. Ann Arbor: 1973.

Villar, Juan Felipe. "León Felipe y su poética de superación." Letras de Deusto 14.28 (1984): 159-186.

---. "Áreas temáticas en la obra de León Felipe." Letras de Deusto 13.25 (1983): 31-50.

Zardoya, Concha. "León Felipe y su símbolo parabólico del fuego." Insula 39. 452-453 (1984): 1, 24.

---. "León Felipe y sus símbolos parabólicos." Vol.1 Poesía española del siglo XX. 4 vols. Madrid: Gredos, 1974. 35-105.

Angela Figuera

Arkinstall, Christine. "Rhetorics of Maternity and War in Angela Figuera's Poetic Work." Revista Canadiense de Estudios hispánicos. 21.3 (Spring 1997): 457-78.

Evans, Jo. Moving Reflections. Gender, Faith and Aesthetics in the Work of Angela Figuera Aymerich. London: Tamesis, 1996.

Angelina Gatell

Fagundo, Ana María. "Testimonio y poesía en Angelina Gatell." Alaluz 14.2-1 (1981): 63-68.

Miguel de Unamuno

Albornoz, Aurora. La presencia de Unamuno en Antonio Machado. Madrid: Gredos, 1968.

Alonso Schökel, Luis. "Poesía bíblica de Unamuno." Cuadernos Bíblicos 10 (1984): 1-46.

Blanco Aguinaga, Carlos. El Unamuno contemplativo. México: El Colegio de México, 1959.

Clavería, Carlos. Temas de Unamuno. Madrid: Gredos, 1953.

García Blanco, Manuel. En torno a Unamuno. Taurus: Madrid, 1965.

González de Cardedal, Olegario. Cuatro poetas desde la otra ladera. Madrid: Trotta, 1996.

Marbán, Jorge A. "Unamuno y Lord Byron: dos tratamientos distintos de un tema bíblico." South Atlantic Bulletin 41.2 (1976): 34-42.

Paoli, Roberto. Miguel de Unamuno. Poesía. Milán: Vallecchi, 1964.

Reinart, Augusto. El Cristo de Velázquez de Unamuno.

Estructura, estilo, sentido. Anejos de la Revista
Canadiense de Estudios Hispánicos, 1979.

Willis, Kathleen E. The Prophet's Vision in El Cristo de
Velázquez. Diss. U of Washington, 1978. Ann Arbor: UMI,
1978.