

 **UCLM**

Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha



# La presencia del ausente

Dios en literatos  
contemporáneos

Edición preparada por:  
Juan Agustín Mancebo Roca  
Antonio Barnés  
Alicia Nila Martínez Díaz

# 173

colección  
estudios



## **LA PRESENCIA DEL AUSENTE**

### **Dios en literatos contemporáneos**

**Albalá, Appleyard, Argullol, Bagli, Barnés, Batres, Blake, Bousoño, Buero, Cardenal, Carrère, de las Casas, Cernuda, Champourcin, Contreras y López de Ayala, Cortázar, Cotta, Cullen, Diego, Fernández, Fuertes, García Lorca, Gaos, Gomis, Guitton, Houellebecq, Hughes, Jiménez, Lacaci, López Gorgé, López Anglada, Manrique de Lara, Merino, Murciano, Nervo, Papini, Pascal, de la Rica, Swedenborg, Tolkien, Vázquez, Villacañas, Waugh, Zardoya**



# **LA PRESENCIA DEL AUSENTE**

## **Dios en literatos contemporáneos**

**Albalá, Appleyard, Argullol, Bagli, Barnés, Batres, Blake, Bousoño, Buero, Cardenal, Carrère, de las Casas, Cernuda, Champourcin, Contreras y López de Ayala, Cortázar, Cotta, Cullen, Diego, Fernández, Fuertes, García Lorca, Gaos, Gomis, Guitton, Houellebecq, Hughes, Jiménez, Lacaci, López Gorgé, López Anglada, Manrique de Lara, Merino, Murciano, Nervo, Papini, Pascal, de la Rica, Swedenborg, Tolkien, Vázquez, Villacañas, Waugh, Zardoya**

Edición preparada por:  
**Juan Agustín Mancebo Roca**  
**Antonio Barnés**  
**Alicia Nila Martínez**



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2021

LA PRESENCIA del ausente : Dios en literatos contemporáneos / Magdalena Aguinaga Alfonso... [et al. ] ; edición preparada por, Juan Agustín Mancebo Roca, Antonio Barnés, Alicia Nila Martínez Díaz.– Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021

200 p. ; 24 cm.– (Estudios ; 173)

ISBN 978-84-9044-449-8 (edición electrónica)

1. Literatura - Historia y crítica I. Aguinaga Alfonso, Magdalena II. Mancebo Roca, Juan Agustín, ed. lit. III. Barnés, Antonio, ed. lit. IV. Martínez Díaz, Alicia Nila, ed. lit. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Serie

82.09

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos e imágenes: sus autores. 2021.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha. 2021.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Colección ESTUDIOS n.º 173

Diseño de la colección y de la cubierta: C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha)

Foto de cubierta: El jardín de las delicias (detalle). 1490-1500. Hieronymus Bosch, El Bosco. Museo del Prado.



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISSN-L: 2255-2618

I.S.B.N.: 978-84-9044-449-8 (Edición electrónica)

DOI: [https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.00](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.00)

Composición: Compobell

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*

## ÍNDICE

Prefacio . . . . .	9
<i>Juan Agustín Mancebo Roca, Antonio Barnés y Alicia Nila Martínez</i>	
Diálogo ficticio entre Jean Guitton y Blaise Pascal . . . . .	13
<i>Magdalena Aguinaga Alfonso</i>	
¿Dónde está Dios? 30 poetas responden . . . . .	23
<i>Antonio Barnés</i>	
El Edén en <i>Rayuela</i> . . . . .	43
<i>Izara Batres</i>	
Presencia y sentido de Dios en <i>Irene o el tesoro</i> (1954), de Antonio Buero Vallejo . . . . .	55
<i>José Luis González Subías</i>	
Las memorias de Dios. Ateísmo, crisis y conversión de Giovanni Papini (1907-1921). . . . .	63
<i>Juan Agustín Mancebo Roca</i>	
Más allá de las palabras: un estudio comparatista de la representación de la gracia, el pecado y la redención en la novela y la película <i>Brideshead revisited</i> . . . . .	85
<i>Alicia Nila Martínez Díaz</i>	

## Índice

---

Tolkien: sobre la trascendencia desde el corazón artístico . . . . .	101
<i>Jon Mentxakatorre Odriozola</i>	
«Un Cristo de color <i>recrucificado</i> »: Countee Cullen y el simbolismo religioso	117
<i>Mario Millanes Vaquero</i>	
Fe cristiana y antropología teológica en la narrativa de José María Merino . .	133
<i>José Ignacio Peláez Albendea</i>	
Metamorfosis de la religión y literatura postsecular. Aproximación sociológica y cultural a Rafael Argullol, Michel Houellebecq y Emmanuel Carrère . . . . .	151
<i>Rafael Ruiz Andrés</i>	
La concepción de un Dios antropomorfo eterno y universal en Swedenborg y William Blake . . . . .	169
<i>Mónica Sánchez Tierraseca</i>	
Born from Pain and Fire: Mystical Symbolism and the Search for Cronopia in the poetry of Izara Batres Cuevas . . . . .	185
<i>Robert Simon</i>	



## PREFACIO

El hombre contemporáneo bascula entre una razón mediática que lo imbuje de información fragmentaria, inmediata y reduccionista, y otra razón científica, que se debate de continuo sobre lo que puede o no afirmar. Emerge así la literatura como isla de libertad, no solo por la imaginación desatada en que se basa, sino porque permite bucear por los más recónditos espacios del alma humana sin gendarmes que detengan el paso, ni tiranías de lo inmediato.

Es lo que constata el “Proyecto Dios en la literatura contemporánea”. Desde 2016, investigadores de Rusia, Bielorrusia, Alemania, Francia, Italia, España, Camerún, Estados Unidos, México y Venezuela trabajan para verificar si y cómo está presente Dios en la era del secularismo. En el libro que introducimos, gracias al mecenazgo de la Universidad de Castilla-La Mancha, doce investigadores abordan la escritura literaria de autores tan dispares como relevantes: Albalá, Appleyard, Argullol, Bagli, Barnés, Batres, Blake, Bousoño, Buero, Cardenal, Carrère, de las Casas, Cernuda, Champourcin, Contreras y López de Ayala, Cortázar, Cotta, Cullen, Diego, Fernández, Fuertes, García Lorca, Gaos, Gomis, Guitton, Houellebecq, Hughes, Jiménez, Lacaci, López Gorgé, López Anglada, Manrique de Lara, Merino, Murciano, Nervo, Papini, Pascal, de la Rica, Swedenborg, Tolkien, Vázquez, Villacañas, Waugh, Zardoya y un nutrido grupo de poetas hispánicos. Son escritores de diferentes lenguas (cinco) y literaturas a un lado y otro del Atlántico. Representan todos los géneros: lírica, teatro, narrativa y ensayo, y pertenecen a los tres últimos siglos.

La literatura no sabe de religiones encerradas en el ámbito privado. El anticlericalismo y nihilismo de Papini y su ulterior conversión se escenifican y clarifican en sus obras literarias, como expone el profesor Juan Agustín Mancebo en su capítulo “Las

Memorias de Dios. Crisis y conversión en Giovanni Papini”. Otros autores, como William Blake han escrito toda su obra desde un estado de profetismo religioso. Lo estudia Mónica Sánchez Tierraseca en “Representación del swedenborgianismo en William Blake”. Lo religioso sirve de referente para cuestiones de gran calado antropológico y social, como el racismo. Lo vemos en el capítulo que desarrolla Mario Millanes en “Un Cristo de color recrucificado”: Countee Cullen y el simbolismo religioso”. El misticismo o la expresión de lo inefable no es una veta del pasado. El investigador norteamericano Robert Simon, de la Kennesaw State University, quedó fascinado por el estro poético de la poeta española Izara Batres, sobre la que escribe y publica en este libro: “Born from Pain and Fire: Mystical Symbolism and the Search for Cronopia in the poetry of Izara Batres Cuevas”. El ensayo, género híbrido de filosofía y literatura, permite viajes que la filosofía académica no vería con buenos ojos. Es lo que encontramos en el capítulo de Magdalena Aguinaga: “Mi testamento filosófico: diálogo ficticio entre Jean Guitton y Blaise Pascal”.

Y como la riqueza y profundidad del fenómeno religioso y sus interpretaciones no se agota en lo inmanente, sino que desborda siempre los límites pautados, en el presente volumen se encuentran también otros trabajos que abordan la cuestión de la presencia o ausencia de Dios desde la perspectiva de la lejanía, del ateísmo o el agnosticismo. Autores aparentemente distanciados de Él, pero igualmente interrogados. Es el caso de “Presencia y sentido de Dios en Irene o el tesoro (1954), de Antonio Buero Vallejo”, donde José Luis González Subías nos descubre cómo la postura agnóstica del autor no es óbice para preguntarse acerca del sentido del Misterio en la vida de los hombres. Por su parte, Jon Mentxakatorre profundiza en la dimensión teológica en la obra de J.R.R. Tolkien. Tomando como punto de partida textos de El Silmarillion, Mentxakatorre muestra la estrecha relación existente entre el corazón humano, siempre proclive a la búsqueda de la belleza, y la dimensión divina, en el artículo “Tolkien: sobre la trascendencia desde el corazón artístico”.

La mirada sagaz de los autores firmantes del volumen nos invita a explorar las intrincadas relaciones sostenidas entre el actual fenómeno de secularización que vivimos y la presencia del elemento religioso en distintos escritores contemporáneos. Para ello, Rafael Ruíz presenta un completo estudio sobre las obras de Rafael Argullol, Michel Houellebecq y Emmanuel Carrère. Tres novelistas en cuyas páginas se rastrea la presencia del Autor. Quien también se plantea la búsqueda y el encuentro con Dios es Antonio Barnés. En una completa nómina de poetas contemporáneos, nos muestra que hallamos a Dios en los lugares más insospechados. Decía Santa Teresa que estaba entre los pucheros, pero para los vates citados se encuentra también en la naturaleza, entre la niebla, en el tranvía y en el pan blanco de cada día. En suma, en la cotidianidad del ser humano. José María Merino es otro de los literatos aquí estudiados. José Ignacio Peláez pone

de manifiesto la antropología cristiana subyacente en la poética de este escritor gallego, así como igualmente se ocupa de señalar cómo algunos de los principales males de los que adolece el ser humano aparecen magníficamente representados en los personajes de las novelas de Merino.

Tienes entre tus manos lector, una panoplia de aproximaciones al Autor de autores rica y muy original; pródiga en lo que a géneros, creadores y obras literarias se refiere; tan bizarra en sus reflexiones hermenéuticas, como sagaz en sus interrogaciones e interpretaciones acerca del dónde, el cómo o el cuándo se produce el encuentro del hombre con su Autor. Pero, ante todo, prudente y discreta en sus ponderaciones.

Un libro inusual, en suma, que invita a la lectura atenta y a la reflexión pausada. Actividades casi ya impropias del mundo que habitamos, pero quizá, por ello, más esenciales que nunca. Y con este ánimo lo presentamos. Con el deseo de su encuentro con todos aquellos lectores inquietos, buscadores impenitentes del Autor.

Juan AGUSTÍN MANCEBO ROCA  
Antonio BARNÉS  
Alicia Nila MARTÍNEZ  
Madrid-Albacete, febrero de 2021.



# DIÁLOGO FICTICIO ENTRE JEAN GUITTON Y BLAISE PASCAL

MAGDALENA AGUINAGA ALFONSO

Profesora Emérita de Lengua y Literatura de EEMM

ORCID: 0000-0002-6044-0898

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.01](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.01)

En la comunicación abordaremos el diálogo ficticio entre Jean Guitton (1901-1999) y Blaise Pascal (1623-1662) por su interés en el análisis del ateísmo, del teísmo religioso y el materialista, debate que está muy presente en nuestra sociedad actual.

Dicho diálogo está incluido en el penúltimo libro de Jean Guitton, *Mi testamento filosófico*, publicado en 1997, al que seguiría *Ultima verba* (1998). Es un libro de confesiones íntimas con unos diálogos imaginarios con personajes del pasado, excepto el mantenido con su amigo François Mitterrand, aunque todos tienen base real. En él, un Guitton casi centenario, finge asistir a su propia muerte (primera parte); a su entierro (segunda parte) y a su juicio (tercera parte). Por esta obra desfilan personajes como el demonio: Pascal, el Greco, políticos como el general De Gaulle, poetas como Dante, filósofos tan distantes en el tiempo como Sócrates, Bergson o Blondel, santos como Teresita de Lisieux o Pablo VI, quien invitó a Guitton a participar en la primera sesión del Concilio Vaticano II con Juan XXIII y en las demás bajo su propio pontificado (Guitton 1967: 211).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Santiago Madrigal Terrazas (2011, 76): “Así lo hizo J. Guitton, filósofo y primer auditor laico en el Vaticano II”.

Una obra de gran calado espiritual que contiene diálogos con personajes tan diversos, de distintos campos del saber y vivencias religiosas. En ella recoge su testamento filosófico de toda una vida como pensador, cuya producción contiene unos cincuenta libros. Un autor que no merece dejarlo caer en el olvido.

Nos acercaremos a esta figura a través de lo que él mismo previó dejar como herencia a los posibles lectores del siglo XXI. De hecho, su longeva vida casi centenaria abarca todo el arco del siglo XX.

El interés del diálogo, como género literario (Vian, 1992: 7-10), radica en que es una modalización del discurso que presenta a los personajes de modo directo. Es una técnica sugestiva que genera confianza en el lector y le ayuda a introducirse de modo inmediato en la conversación. Al imitar el estilo conversacional, lo hace creíble y al mismo tiempo se centra en lo esencial. Proporciona dinamismo mostrando cómo piensan los interlocutores y deducimos su actitud y carácter de sus parlamentos. La técnica del diálogo sitúa *Mi testamento filosófico* de Guitton en el terreno límite entre el diálogo filosófico y el literario. Ambos personajes, Jean Guitton y Blaise Pascal, siendo reales, están ficcionalizados y presentados como contemporáneos. Pero el diálogo de Guitton está más cerca de una conversación que del diálogo socrático o renacentista. Lo utiliza a modo de una revelación humana que permite a cada conciencia revelarse como es, de modo sencillo, como diciendo: “¿Y si charláramos un momento?”. En el diálogo con Pascal, cobra importancia tanto la argumentación como la caracterización de los propios interlocutores.

El diálogo que hemos elegido es el segundo de la primera parte, en que trata el tema de “Mi muerte”. Es el que sigue al que mantiene con el demonio, a quien presenta como un personaje desconocido, que pretende hacerle dudar de su fe, sin lograrlo. Y a quien Guitton derrota en el diálogo, al refutarle que no ha perdido la fe en Dios, precisamente, porque le parecía que, si abandonaba la fe, traicionaba su razón crítica. Según él, mantuvo la fe por poner en ejercicio su espíritu crítico. En el diálogo seleccionado para nuestro análisis, es Blaise Pascal (1623-1662)<sup>2</sup> quien viene a visitarlo desde el Cielo para preguntarle sobre sus razones para creer en Dios. Este diálogo ficticio es más distendido por resultarle familiar a Guitton la figura de Pascal y ser uno de sus devotos pensadores, de quien colgaba un retrato

---

2 Matemático francés y hombre de fe en sus últimos años. Tras una vida mundana, en la noche del 23 de noviembre de 1654 sufrió una conversión y decidió hacerse católico. Pensó: “El yo es odioso” y se planteó la necesidad de una defensa racional de la fe cristiana. Punto en el que coincide con Guitton. Y añade Ratzinger (2005: 122): “Frente a un Dios que cada vez se reducía más a lo matemático, vivió la experiencia de la zarza y comprendió que Dios, eterna geometría del universo, sólo puede serlo porque es amor creador, porque es zarza ardiente de donde nace un nombre que le introduce en el mundo de los hombres”.

suyo en las paredes de su despacho, durante más de veinte años. Blaise Pascal se presenta como el Inesperado, que viene de parte de Dios.

El coloquio se inicia con una pregunta de Pascal a Guitton sobre la indiferencia religiosa: en síntesis, le viene a responder que es el progreso técnico la causa de aquella. Al buscar respuestas en la técnica, el ser humano actual ya no necesita a Dios. Y el avance de la medicina contribuye a alejar la idea de la muerte. El ser humano desea olvidar la angustia de la muerte, centrándose en la vida humana, al margen de su destino.

A continuación, sigue un interesante discurso, siempre en clave de diálogo, sobre el teísmo religioso o el materialista. Y sus derivaciones, según Guitton<sup>3</sup> (1998: 24), en su «Gusto por lo fantástico y el horror, esoterismo y simbolismo, violencia y magia, necesidad de vida en común en tal ambiente: de ahí las sectas, y así sucesivamente».

Guitton añade que lo que cura de todo ello son «Tres cosas: la ciencia estricta, la sabiduría crítica y la fe pura, la que no busca sentir» (1998: 25). Y así llega a enunciar el núcleo de su pensamiento: que la religión más elevada nunca desaparecerá, porque el ser religioso, como el místico o el santo, no se preocupa del tiempo, sino que vive en clave de eternidad. Para Guitton: «La mística es el centro de la religión (...) Un ser místico no se siente amenazado por el progreso de las ciencias y de las técnicas» (1998: 25). Como dice Chesterton en su biografía de *San Francisco de Asís* (2009), el *Poverello* amaba el misticismo, no la mixtificación que tanto gusta a algunos místicos modernos. El interés de Guitton por los místicos se remonta a un curso impartido en la Sorbona en 1967, según le dice a su amigo el Papa, en sus *Diálogos con Pablo VI* (1967: 404-405). Cita al padre Grandmaison<sup>4</sup>, admirado por ambos: «Los grandes místicos son los pioneros y los héroes del más bello, del más deseable, del más maravilloso de los mundos» (Guitton, 1967: 409).

Guitton sostiene que, frente a la evolución técnica de la humanidad que pondrá a la religión en peligro de muerte, la solución está en el crecimiento en santidad. La religión es útil solo cuando es auténtica, desinteresada y espiritual. En ese sentido, asegura que el porvenir pertenece a la santidad, y entonces Pascal le recuerda que ese pensamiento es de su amigo Pablo VI. Vale aquí el anacronismo, tratándose de un diálogo ficticio. De hecho, cuando entra Pascal le pide Guitton a su enfermera Marzena, le acerque una silla a su cama: «Le acerqué una silla, mecánicamente, y se marchó sin decir palabra, petrificada» (Guitton, 1998, 20).

---

3 Las citas son del libro de Jean Guitton *Mi testamento filosófico* (1998) en su versión española.

4 Léonce de Grandmaison, (1868-1927) jesuita francés, teólogo y escritor espiritual de renombre.

El diálogo continúa con más preguntas de Pascal sobre su creencia en Dios. Interesante respuesta, y a la vez paradójica, la de Guitton: «¡Porque me cuesta creer en Él!» (Guitton, 1998: 27). Y añade que, si no le costase, no creería. Si Dios es Trascendente no está al alcance, por lo que supone un esfuerzo; no puede deducir su existencia de sí mismo, ya que entonces creería en sí mismo, al estar Dios a su nivel. Por ello, necesita creer en el Absoluto que es Dios porque hay otros Absolutos que no lo son. Así que el primer paso es distinguir el Absoluto que es Dios, del que no lo es. En su caso, además de Absoluto, es Alguien: «Dios es trascendente, personal, libre, creador» (Guitton, 1998: 30).

Además, nos hace a su imagen: conoce, quiere, habla, ama y somos, por tanto, realidades teomórficas. Continúa el diálogo sobre el teísmo y el ateísmo, que en realidad –añade Guitton– es otro modo de creer en el Absoluto. Por tanto, infiere, no se es ateo en sentido amplio, sino en sentido estricto<sup>5</sup>. Guitton resume esta parte del diálogo diciendo que ambos, Pascal y él, son ateos (1998:31): «Es usted ateo del Dios de los estoicos, del Dios de Giordano Bruno y del Dios de Pomponazzi como yo lo soy del Dios de Spinoza, del Dios de Hegel, del Dios de Taine y el de Renan (...). Yo soy ateo del Dios de Nietzsche, del Dios de Marx, del Dios de Freud. Un ateo jubiloso, un ateo impío».

Esto viene confirmado por lo que dice Ratzinger en *Introducción al cristianismo* (2005 121): «La fe cristiana optó, (...) por el Dios de los filósofos frente a los dioses de las religiones, es decir, por la verdad del ser mismo frente al mito de la costumbre. Ésta fue la razón por la que se tachó de ateos a los miembros de la iglesia primitiva».

El segundo paso de este razonamiento entre Guitton y Pascal es su afirmación de que todo el mundo admite el Absoluto. Entiende por Absolutos el Devenir, la Historia, el Inconsciente, la propia Nada, etc. Y continúa hablando de su peculiar ateísmo (1998:31): «Aquí donde me ve, Pascal, soy ateo de remate de la Nada. Y Bergson era como yo (...). Si les dijésemos a los buenos cristianos que son ateos de algunos dioses con minúscula, ya no tendrían tanto miedo de decir que creen en Dios».

Y concluye diciendo: «Exacto Pascal. Dios, en sentido amplio, es el Absoluto. En sentido estricto, Dios es más que el Absoluto, es Dios» (1998: 28). Por lo que hay que elegir entre el Absoluto Personal y Trascendente o el Absoluto no Personal

---

5 Tema ya tratado por Guitton en su libro original en francés en 1951, traducido al español *Pascal y Leibniz* (2011: 88-89): «Por esto Pascal parece, a veces, argumentar contra sí mismo. Existe un Pascal escéptico, un Pascal ateo, en el sentido de que Pascal ha explorado, como si fuera real, el universo mental del ateo o del escéptico, del que conoce las verosimilitudes y las verdades contenidas en el nivel inferior, de que las posee más que su adversario, puesto que las gobierna sin ser, sin embargo, gobernado por ellas».



y no Trascendente (1998: 29). A pesar de ello, con su gusto por la ambigüedad, dice Guitton que se declara volteriano en su modo de escritura y de pensamiento, pero ateo de los dioses de Voltaire. Reconoce sus deudas con justicia. E incluso le dice a Pascal que Voltaire tomó todo de sus *Provinciales*<sup>6</sup>.

La tercera pregunta de Pascal es sobre los escépticos que –según el matemático francés– también creen en un Absoluto, lo que sucede es que dudan entre varias ideas del Absoluto. Responde Guitton que, de ese modo, se llegaría a tener que elegir entre el ser y la nada, lo que llevaría al nihilismo, pero esa Nada se escribiría con mayúscula como un Absoluto. Por tanto, sería una Nada que no sería nada. Y sigue Pascal preguntando por los que se han rebelado contra el Absoluto y no lo admiten como real, sin por ello dejar de amarlo u obedecerlo. A esta cuestión responde Guitton que se impone su Voluntad como un Absoluto, o bien, como un deseo ineficaz. Por tanto, concluye esta parte del diálogo confirmando que la necesidad de Absoluto es universal. En boca de Pascal, Guitton (1998: 33) hace un resumen de este último razonamiento, lo cual facilita seguir su discurso: «Sin la idea de Absoluto no hay idea-fuerza de verdad, y sin idea-fuerza de verdad, no hay razón que tenga de manera alguna idea del Absoluto y funcione gracias a ella».

El diálogo filosófico, si bien un poco denso, puede seguirse bien, incluso para los no filósofos, gracias a esos breves resúmenes del razonamiento que va sintetizando Guitton a través de su interlocutor: «En un primer momento define usted los términos de Absoluto y Dios» (Guitton, 1998: 33). Sigue declarando que de hecho todos tenemos razón en admitir el Absoluto. Y, por último ¿cómo pasar de ahí a su existencia? Responde que frente al azar y a unas constantes físicas universales, hay una libertad de elección en el universo: ¿Por qué estos números y no otros? El mundo es resultado de una elección que hace posible la vida y la vida personal, y no el de un desarrollo necesario. El azar queda descartado, porque concurre una coordinación entre evoluciones y hechos que alguien podría creer que son independientes. Aduce un ejemplo del comportamiento de unos insectos, tomado de *La evolución creadora* de Bergson<sup>7</sup>, para indicar que algo que se repite de igual modo, es como si alguien siempre ganara la lotería, lo que le haría sospechoso de servirse de trampas. La conclusión del razonamiento es que: «El carácter contingente y coordinado del mundo implica en su origen una libertad organizadora y una creación a partir de la nada, *ex nihilo*» (Guitton, 1998: 35).

---

6 *Lettres provinciales* (Pascal, 1668) son una serie de dieciocho cartas escritas por el filósofo y teólogo francés, Blaise Pascal, bajo el seudónimo Louis de Montalte, entre los años 1656 y 1657, para defender a Antoine Artaud, condenado por sus ideas jansenistas que cuestionaban la posibilidad de salvarse sin la intervención de la gracia.

7 Henri Bergson fue profesor de Guitton, con quien también mantendrá el siguiente diálogo del libro que comentamos, sobre las razones para ser cristiano.

Pascal le pregunta: «En su opinión, Guitton, en un pueblo religiosamente indiferente, ¿sería la filosofía considerada igual de inútil que la religión?» A ello responde Guitton (1998: 24): «Sin duda alguna. La muchedumbre estaría satisfecha con el paraíso material, la salvación médica y la providencia estatal». Casi un siglo antes, Rubén Darío<sup>8</sup> en el prólogo a *Canto errante* (1907: 11-12), escribía sus “Dilucidaciones” donde decía:

El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento. La religión y la filosofía se encuentran en tales fronteras pues en ambas hay también una ambiciencia<sup>9</sup> artística.

Poco más adelante añade el poeta nicaragüense (1907: 12): «Como hombre he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad». Algo similar puede decirse de Guitton: como hombre ha vivido en diálogo con hombres de su tiempo, desde católicos a socialistas, marxistas, creyentes y no creyentes; como filósofo católico siempre se ha movido en el horizonte de la eternidad.

Tras un inciso entre cómico y bienhumorado, reanudan el final del diálogo en el que Pascal anima a Guitton a resumir su trayectoria intelectual como filósofo. Concluye su creencia en la razón y, por tanto, en la verdad<sup>10</sup>. En esta parte del diálogo explica su evolución como filósofo: de platónico y agustiniano, pasó a ser aristotélico, tomista y de nuevo volvió al platonismo y más tarde al misticismo, si no se lo impidiera el no ser lo suficientemente piadoso. A veces se sintió tentado por el panteísmo, tentación que se diluyó por su creencia en la libertad (Guitton, 1998: 39). Toda su formación como filósofo ha venido acompañada por la publicación de numerosos libros en que reflexiona sobre esos temas. Intentó hacer una síntesis de su pensamiento entre Bergson, Aristóteles y san Agustín. Su lema es de nuevo paradójico: (Guitton, 1998: 27) «*Dubito, ergo Deus est*» de modo que concluye con su postulado inicial: «Prefiero lo borroso, lo difuminado, el *sfumato*». Alega que no le gustan las definiciones, las demostraciones ni los silogismos; sin embargo, su razonamiento es de una lógica impecable e incuestionable. Quizá hay algo incomunicable en sus más íntimos pensamientos; de ahí la alusión al *sfumato*

---

8 Curiosa coincidencia entre Guitton y Rubén Darío al afirmar ambos, que la religión y la filosofía se interesan por Dios, de modo que el olvido de la religión conllevaría el de la filosofía.

9 Palabra no recogida en el diccionario de la Real Academia Española. Puede ser un neologismo de Rubén Darío para referirse a atmósfera, hálito o aura.

10 Distingue entre el tiempo y la eternidad, tema al que dedicó dos tesis en 1933: una amplia titulada *Le Temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin* y otra breve *La philosophie de Newman - Essai sur l'idée de développement*. Ambas las menciona en el diálogo.

que nos remite –en este caso a Guilton como pintor de retratos– a la clave de la pintura de Leonardo de Vinci, como su último hallazgo artístico.

Para confirmar si esa visita de Pascal ha sido un sueño o realidad, acude a la anécdota del sombrero, con el que se presentó Pascal al inicio de su visita, y que lo deja olvidado en la habitación de Guilton. Ello da lugar al comentario de la enfermera Marzena de que se está volviendo loca, por tratarse de un sombrero de la época de los mosqueteros; juego irónico con el que prueba Guilton que la visita es auténtica y no alucinación en sus últimos momentos, previos a su muerte. Finaliza el diálogo anunciándole aquella la próxima visita de otro muerto viviente: Bergson.

En cuanto al método, Guilton sigue un estilo dialógico, según ya hemos dicho al inicio de este artículo, aprendido en sus orígenes de los diálogos de Sócrates recogidos por Platón<sup>11</sup>, pero es mucho más cercano y próximo al modo de entenderlo su amigo, Pablo VI, en su libro *Diálogos con Pablo VI*.<sup>12</sup> A ello hay que añadir que la formación de Guilton, como miembro de la Academia Francesa, le aportó ese método de un diálogo de convergencia que él mismo explica así: «En él se trata de pensar en común, siempre dispuesto cada cual a corregir su pensamiento según la opinión del interlocutor; se trata de procurar que nuestro adversario nos ayude en la tarea de buscar la verdad» (Guilton, 1967: 254). En las páginas siguientes del mencionado libro hace toda una defensa de la importancia del diálogo: «Recuerdo haber leído, no sé dónde (...) que el mejor medio para dominar al oponente consiste en seguir sus propios argumentos con más inteligencia que él, en darles más agudeza de la que tienen» (Guilton, 1967: 255). Su modo de dialogar es una incesante confrontación de puntos de vista que se fecundan mutuamente y exigen una precisión terminológica que vehicula un fluir discursivo lógico y, en definitiva, exige de uno la escucha atenta para captar el punto de vista del otro, porque en toda objeción hay una parte de verdad que ayuda a corregir o precisar la propia expresión. Es el método utilizado por Agustín de Hipona, Tomás de Aquino o Lacordaire, quienes exponían en primer lugar la tesis contraria, y luego apoyados en sus obstáculos negaban sus afirmaciones tras contrastarlas, con seguridad y simplicidad. El deseo de ellos no era hacer que el adversario reconociera sus errores, sino unirse a él en el conocimiento de una verdad superior. Por ello, su diálogo no es el dialéctico<sup>13</sup> consolidado por Hegel y Marx, donde el interlocutor desaparece. Guilton prefiere el ejercicio de libertad de un diálo-

---

11 «La palabra de Sócrates no fue transcrita por su discípulo: al reinventarla con un arte deses- peradamente inimitable, Platón creó antaño ese género literario que a partir de él se llama el diálogo» (Guilton, 1967: 13) dice en el prólogo a su libro *Diálogos con Pablo VI*.

12 Pablo VI en su primera encíclica *Ecclessiam suam* del 6 de agosto de 1964 se sirve del término “diálogo” como vehículo de comunicación de la Iglesia para acercarse a la sociedad contemporánea. Lo proponía como un modo de buscar la verdad en el prójimo y en uno mismo.

13 Iniciado por Platón, frente a su maestro Sócrates de espíritu más dialogante.

go entre amantes de la verdad eterna y, por tanto, no cede a la ideología sino a la luz de la verdad. Tampoco coincide el diálogo del filósofo francés con el mero diálogo mundano, que es, más bien, un modo de poner en evidencia la propia agudeza; sino que está más de acuerdo con el de Pablo VI: «el diálogo concreto y real del hombre que busca la verdad en toda su pureza, la verdad más profunda, la más íntimamente encarnada en nosotros» (Guitton, 1967: 275). Puede decirse que los libros de Jean Guitton son pretextos para dialogar. También lo utiliza en su libro *Dios y la ciencia*.<sup>14</sup>

Resúmenes de su razonamiento, breves descripciones del personaje que lo visita y del propio Guitton, acostado en el lecho de muerte. El sentido del humor y la fluidez del diálogo hacen de este libro una pequeña obra maestra de un filósofo católico, que razona con total libertad y argumentos rotundos sobre su fe, desenmascarando errores filosóficos, antropológicos y culturales, propios de nuestra época, a la luz de un gran pensador matemático y metafísico, como Pascal. Guitton, en respuesta a su amigo Mitterrand en el último diálogo y el único real del libro, se hace portavoz y defensor de la verdad razonable. Ante la pregunta de aquel: ¿Qué es la verdad? le responde Guitton (1998: 194): «Lo que resiste a la duda y sale de ella». Confirma su método predilecto en el prólogo de su libro *Diálogos con Pablo VI* (1967: 16): «Estas frases no son todas históricamente exactas. Pero en lo que me concierne, me he esforzado todo lo posible para poder decir: estas frases son todas auténticas. Son todas verdaderas». Nos da la clave de que conocer a un personaje es algo que va más allá de reproducir sus palabras con precisión. Es captar el estado de su espíritu, bien mediante el conocimiento directo o por lecturas de su obra, como sucede en el caso de Pascal (Guitton, 1967: 21): «la impregnación, (...) la ósmosis. Cerrar los ojos para ver; escuchar, interrogar; dejar lo inútil, ir a lo esencial. Elevar los problemas hasta el misterio. Oír los silencios».

Jean Guitton hace en sus obras una defensa de la razón y las amplía en su capacidad de abrirse al horizonte de la fe: (1967: 266): «El hombre de fe puede ser condenado, paralizado, pero no refutado en sus argumentos». Duda de que una razón autónoma que ha desembocado en la posverdad, y un relativismo radical puedan ser la solución a un corazón cada vez más aturdido e insatisfecho. El brillante intelectual francés, combinando el fervor de un filósofo creyente con el ingenio y la educación de un hombre de mundo, alcanzó un nuevo estilo en la prosa francesa.

En su diálogo con Pascal puso de manifiesto que conocía bien su pensamiento.<sup>15</sup> Lo que unió a ambos interlocutores fue la búsqueda de la verdad. De hecho, hemos asistido a un diálogo cordial entre dos pensadores creyentes católicos, de siglos diferentes con sus problemáticas y, por tanto, hombres de su época. Este saber

---

<sup>14</sup> Guitton, *Dios y la ciencia. Hacia el metarrealismo* (1998).

<sup>15</sup> Dedicó uno de sus libros, como hemos citado en la nota nº 5, a dos grandes pensadores: *Pascal y Leibniz* (2011).

transcender lo inmediato para ir al fondo de las cuestiones planteadas, nos da la clave de su estilo literario usado en varios de sus libros. Quizá su faceta de pintor de retratos le ayudó a la hora de plasmar, mediante el diálogo, el núcleo del pensamiento de la persona reflejada. Hay un punto de ambigüedad que hace atractivo su modo de pensar, caracterizado por una cierta flexibilidad al no mezclar niveles de verdad, vivencia y mentalidad de una época.

Por ello, podemos decir que este diálogo ficticio con Blaise Pascal es más verdadero que si hubiese sido contemporáneo suyo, porque la reflexión sobre su pensamiento está aquilatada por la fuerza de la razón y de la verdad, en un empeño de ir a lo esencial, sobre el que se extiende, según Jean Guilton, una sombra de silencio. Si a todo esto añadimos la suave y fina ironía con que se ríe de sí mismo o de sus oponentes, haciendo ver sus contradicciones, tenemos las claves del filósofo francés. Es un modo de razonar dialogando, que podemos calificar de guiltoneano. Siguiendo los consejos de su madre, intentó unir lo que la secularización había separado, a través del metarrealismo: un método para estudiar los fenómenos del universo de una forma espiritual y al mismo tiempo científica.<sup>16</sup>

Puede decirse que su método amplía el horizonte de la razón, haciéndola idónea para el diálogo con la fe que va más allá; como si la razón se pusiera de puntillas para ver más lejos. Una defensa de la razón que nos recuerda el discurso de Benedicto XVI en Ratisbona el 12 de septiembre de 2006.<sup>17</sup> La fe está por encima pero no en contra de la razón. Idea que coincide con un pensamiento de Pascal (2018): «la fe dice lo que no dicen los sentidos, pero no lo contrario de lo que ven. Está por encima de ellos, no en su contra». O el más conocido: «El corazón tiene razones que la razón no entiende».

En el aspecto formal del diálogo, recurre a la intertextualidad con alusiones a varios autores como Agustín de Hipona, Tomás de Aquino, Descartes, Nietzsche, Marx, Freud, Voltaire, Dalí, etc. y el prosaísmo de un léxico bastante inteligible para cualquiera que no sea experto en filosofía. Con juegos de palabras, busca siempre una enunciación conversacional y amable, a través de un fino sentido de la ironía.

Su expresión sobria va al fondo, sin hacer retórica. Es el genio francés llevado a su perfección. El raciocinio lógico y aplastante es su estilo mismo. Su ideal es ir a lo esencial: al porqué, más que al cómo, para hacer prevalecer la esencia sobre el accidente, la causa sobre la condición y el ser frente al devenir. En tiempos de una apariencia fracturada de la realidad, que trivializa los hechos como verosímiles,

---

16 Guilton sitúa el comienzo del metarrealismo en 1927. El marco de la filosofía metarrealista se ajustaría al siguiente código (Guilton y otros, 1998: 131): «el espíritu y la materia forman una única realidad; el Creador de este universo materia/espíritu es trascendente; la realidad en sí de este universo no es cognoscible».

17 Analizado por Carlos Corral (2006).

Guitton se inclina, como buen filósofo, por los hechos verdaderos. La razón es que, si no se basan en la realidad, aquellos llevan a la pseudociencia y al extremismo del apasionamiento o del emotivismo, más que a argumentos sólidos. Guitton fusiona en sus diálogos una ficción, basada en personajes y lecturas o vivencias verdaderas, en un intento de ir a lo esencial.

Amor a la verdad, aceptación y apertura al interlocutor, deseo de ser cuestionado en sus creencias, diálogo sosegado y lógico hasta el fin, son las claves del diálogo que hemos analizado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHESTERTON, G. K. (2009). *San Francisco de Asís*. 1ª edición en inglés en 1924. Homo Legens: Madrid.
- CORRAL, C. (2006). “El discurso de Benedicto XVI en la Universidad de Ratisbona y las reacciones provocadas”. *UNISCI Discussion Papers*, (12), 1. (Pronunciado ya siendo papa Benedicto XVI).
- DARÍO, R. (1907). *Canto errante* en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canto-errante--1/html/0048b5b4-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_27](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canto-errante--1/html/0048b5b4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_27). (Consulta el 28 de julio de 2020)
- GRANDMAISON, Léonce (1868-1927) <https://www.ebookscatolicos.com/jesucristo-leonce-de-grandmaison/> (Consulta el 21 de febrero de 2021).
- GUITTON, J. (1967). *Diálogos con Pablo VI*. Cristiandad: Madrid.
- GUITTON, J. (1998). *Mi testamento filosófico*. 1ª edición en francés 1997. Encuentro: Madrid.
- GUITTON, J. (2004). *Temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin*. 1ª edición 1933. Vrin: Paris.
- GUITTON, J. (2011). *Pascal y Leibniz. Estudio sobre dos tipos de pensadores*. Encuentro: Madrid. 1ª edición en francés 1951.
- GUITTON, J, BOGDANOV G. e BOGDANOV I. (1998). *Dios y la ciencia. Hacia el meta-realismo*. Debate: Madrid. 4ª edición, 1998. 1ª edición en francés 1991.
- MADRIGAL, S. (2011). “La recepción del Concilio Vaticano II”. *Revista Iberoamericana de Teología*, Universidad Iberoamericana (Ciudad de México). vol. 7, núm. 13, julio-diciembre, pp. 57-90.
- PASCAL, B. (1868). *Lettres provinciales*. Bibliothèque nationale: Paris.
- PASCAL, B. (2018). *Pensamientos*. Estudio Preliminar, edición, traducción y notas de Gabriel Albiac. (Con acceso a la base de datos digital de la obra). Tecnos: Madrid. <https://www.filco.es/pensamientos-pascal/> (Consulta el 10 de agosto de 2020).
- RATZINGER, J. (2005). *Introducción al cristianismo*. Sígueme: Salamanca.
- VIAN, A. (1992). “El diálogo como género literario argumentativo: Imitación poética e imitación dialógica”, *Ínsula*, 542, pp. 7-10.

## ¿DÓNDE ESTÁ DIOS? 30 POETAS RESPONDEN

ANTONIO BARNÉS

Universidad Complutense

<https://orcid.org/0000-0003-4632-2008>

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.02](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.02)

El niño descubre el mundo; el adolescente a sí mismo; y el adulto a los otros. Y en sendas etapas el hombre puede encontrarse con Otro: Dios: íntimo al mundo, al alma y a los otros. Pero, ¿dónde está Dios? ¿En qué lugar del mundo, en qué espacio del yo, en qué dimensión de los demás? Nos preguntamos por Dios, a menudo le preguntamos: ¿dónde estás?

En este artículo hemos planteado esta cuestión a 30 poetas contemporáneos, hispánicos la mayoría. El poeta habla desde el alma, por lo que es más fácil que diga verdad. Escribir desde el corazón y con metáforas no significa dar rodeos: poetizar es camino de superación de las limitaciones de la lengua, pues el sentido literal es insuficiente para acercarse al misterio. Como escribió Antonio Machado:

El alma del poeta  
se orienta hacia el misterio.  
Sólo el poeta puede  
mirar lo que está lejos  
dentro del alma, en turbio  
y mago sol envuelto.

(Machado, 1955: 76)

Naturalmente, un cuadro no es un documento técnico ni el poema un tratado científico, sin embargo, pueden ser tan reveladores o más de los hombres y de las cosas, de la realidad, como los conocimientos que aportan las ciencias y la técnica. La tendencia universalista del arte es el garante de una indagación reveladora en los misterios del ser. (Spang, 2017: 20).

La pregunta sobre el *ubi* de Dios es connatural a su existencia. Quienes niegan a Dios o dudan sobre su realidad arguyen que no le ven y, por tanto, su localización se esfuma. Quienes creen que Dios existe, necesariamente han de poseer alguna idea, aunque sea vaga, del lugar donde se ubica. Nuestra pesquisa ha bebido de dos antologías sobre la presencia de Dios en la poesía de la pasada centuria: la de Leopoldo de Luis, de 1969, y la de Ernestina de Champourcín, de 1972. No ha resultado difícil encontrar respuestas a esta pregunta.

Se recopilan aquí 30 respuestas de sendos poetas. Solo el primero de ellos, Amado Nervo, carece de propuesta, porque su tesis es, precisamente, que la propia interrogante implica su solución. Quien busca a Dios ya lo ha encontrado, sostiene Nervo en el poema “¿Dónde estás, Dios?”, apoyándose en una frase de Pascal. No es casualidad que el poeta se acuerde del gran apologista francés, ni que la poesía y la filosofía vayan de la mano. Ya Aristóteles situaba a la poesía más cercana a la filosofía que la historia. Y afirmar que el que busca algo ya lo ha encontrado es, en sí mismo, una figura retórica: una paradoja. Pero Nervo no alude aquí a una pregunta fría, académica, sino a una indagación existencial. Esta es la frase de Pascal: “Consolé toi, tu ne me chercherais pas si tu ne m’avais trouvé”, y esta la conclusión del poema de Nervo: “Alma, sigue hasta el final—en pos del Bien de los bienes— y consuélate en tu mal—pensando como Pascal—: “¿Le buscas? ¡Es que le tienes!” Subrayemos el carácter de esa búsqueda: *anhelo*, *ahínco* (dos veces) son las palabras que emplea Nervo. Y el razonamiento es: quien busca, ama; el que ama, posee. Late el recuerdo de la esposa en el *Cantar de los cantares* y de la réplica de San Juan de la Cruz. Podríamos hablar aquí de una razón vital, imbuida de deseo, de voluntad de encuentro, de pasión.

Comienza ahora el repertorio de lugares de encuentro con Dios, de espacios en que se halla la divinidad. El primero del repertorio lo trae un soneto de Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya: la *noche*, la noche misteriosa, la noche serena. Símbolo universal, además de experiencia diaria por la rotación de la Tierra, la noche posee una larga tradición de ámbito de encuentro con la divinidad. Podríamos recordar la *Noche serena* de Fray Luis de León, y *Noche oscura*, de San Juan de la Cruz. El hombre vive entre lo visible y lo invisible, y Dios se ubica en lo segundo. La noche, con su oscuridad, con su ausencia de luz, con su silencio, es más proclive al contacto con lo invisible. El marqués de Lozoya señala la noche como canal que permite la comunicación con Dios vía oído: “Yo he sentido, Señor,



tu voz amante”, y a través de la vista: “la armonía gocé de tu semblante”. El contexto es de belleza, de dulzura: “noches bellas” y “suave temblor”.

Se insiste en el silencio, pues Dios no habla a gritos: “No me llegó tu acento amenazante / entre el fragor de trueno y de centellas”, y la relación es amorosa. Estamos ante el Dios-amor del cristianismo, no ante el motor inmóvil filosófico ni la deidad poderosa y justiciera de la religión griega o romana. Ya, de inicio, se postula una voz “amante” y después se alude a las “querellas” que se asemejan al “tenue vagido de un infante”, símil que encaja con el Dios-Niño encarnado. La libertad anda presente. Precisamente la suavidad de la voz divina permite la displicencia del oyente, que puede llegar a desobedecerla y hundirse “en las tinieblas del vacío”. Termina el soneto con la expresión del deseo de volver al punto de encuentro nocturno: “serena noche”, y se invoca a Dios como “dulce Señor” y “Padre mío”. Al igual que en el poema de Amado Nervo, se plantea una relación con Dios de persona a persona, donde razón, voluntad y sentimientos se implican. La alusión a la cobardía subraya la imbricación entre la inteligencia y la voluntad, la llamada *voluntas ut ratio*, una voluntad que interviene en el proceso cognitivo para aceptar o rechazar lo que se conoce.

Jesús Cotta, en su poema *Aunque es de noche*, de alusión directa a San Juan de la Cruz, sigue en la estela nocturna de encuentro con Dios, que él concreta en “lo oscuro”. Ver en lo oscuro es una paradoja, que remite a la clásica definición de fe como creer sin ver. En efecto, Cotta asegura que ha encontrado a Dios, –con un tuteo imposible sin el cristianismo–, en lo oscuro, mientras combatía “con ángeles mis miedos”, evocación de la famosa lucha del sueño de Jacob que relata el Génesis bíblico. Finalmente, el poema explicita el ambiente nocturno: “Pero estoy seguro / de Ti, aunque es de noche, porque puedo / reclinar en tu pecho la cabeza”. Referencia que enlaza con la postura del apóstol Juan en la última cena evangélica. El símbolo de la noche y la oscuridad, universales, se enmarcan en contextos bíblicos en la pluma de Cotta. Una vez más se nos muestra el hombre entero, cuerpo y alma, con todas sus facultades en movimiento. El poeta pide “a gritos”, señal de una implicación completa del orante. Se habla del deseo humano, del asombro de la búsqueda. Pero el sintagma clave es la preciosa metáfora “sed rabiosa de infinito”.

Se abre paso en la antología un hombre disparado a la trascendencia. La búsqueda y el encuentro con Dios se producen más allá de la humanidad tangible del hombre y más acá de la trascendencia infinita de Dios. Quizás ese más acá divino, en contexto cristiano, sea el Dios-Hombre Jesús de Nazareth.

Para Bousoño, en su poema “La luz de Dios” la noche es canal de visión de Dios porque permite mejor ver la brisa, invisible para la luz del día. Dios está en la brisa. El aire, símbolo también universal pero igualmente de resonancias bíblicas. La noche consiente descubrir a Dios *entero* en forma antropomórfica pues se ven sus ojos. Y la brisa desciende sobre el alma. El aire posee la ventaja de su capacidad

de penetración, de empapar. Bousoño subraya la relación entre la brisa y el alma, ese espíritu que es aspiración aérea: *El alma llega, toca, pasa, gime / de amor, y se retira*. El poeta conecta la noche del cosmos a la noche del alma, tan cara a los místicos: *Mucha noche hace falta en las estrellas, / pero más en el alma se precisa*. No ve quien no puede ver, quien no quiere ver. El hombre no es un mero receptáculo de percepciones, es libre, puede prepararse, acondicionarse para contemplar más allá de las estrellas, para abrir espacios que den la entrada a la luz de Dios, la brisa de Dios. El proceso empieza en el crepúsculo, en el atardecer, y se prolonga durante la noche. El hombre moderno ha destruido la noche, pero para el antiguo, qué oscura era, y qué luz aportaban la luna y las estrellas. No tenía más remedio que mirar al firmamento, buscando en él su guía. Y el firmamento ensanchaba su alma, su espíritu, le hacía más consciente de su dimensión cósmica. El universo se convertía en un escenario para el amor, para el amor a Dios, para el amor a la persona amada.

Concha Zardoya reivindica en “La hermosura sencilla” la naturaleza como espacio de encuentro con Dios: *No estás sólo en los templos, Corzo vivo. / También en las fontanas y en los bosques, / en las disueltas sangres de los lagos, / en los puros espacios de las almas*. Zardoya tutea a Dios, y le llama corzo, metáfora de raigambre mística: *Como el ciervo huiste*. Es hermosa la transmutación del creador en la criatura. Y tal que Bousoño, pasa de la naturaleza extrahumana a la humana sin solución de continuidad. Estamos en la naturaleza. Somos naturaleza. Y si Dios se encuentra fuera, bien puede encontrarse dentro. Fontanas, bosques, lagos, almas... Está la noche lustral, el silencio: *Tus pasos de silencio y te llegas a los hombres en silencio*. Dios se muestra en un espectáculo de belleza: una sombra azulada, árboles bellos, aroma delicado, perfume, beldad y mansedumbre, inmenso resplandor, pura música. Dios no es inmóvil, camina, exhala aliento, avanza, fluye, se llega, pasa, cierra, abre, pone, viaja... Se hace presente en los sueños y en la benigna acción de la naturaleza. La presencia de Dios es intensa, todo lo anima, pero es silenciosa, pasa inadvertida. Domina el ámbito natural, aunque también se alude a los templos y, de un modo significativo, al corazón de la existencia humana: *A las entrañas llegas de la madre / y al vagido del niño más desnudo. Por cópulas y besos vas poniendo / ígnea marca de amor, de luz, de muerte*. El nacimiento, la generación, la unión amorosa son escenarios en que Dios actúa. En un tuteo continuo con quien al final se denomina “Señor”.

Montaña, sol, horizonte, noche, flores, estrellas, árboles, ríos, cumbre... es el escenario del poema “Detrás de la montaña” de Elisabetta Bagli. Parece que la segunda naturaleza obrada por el hombre, nuestras urbes de asfalto, se superponen a la relación entre Creador y criatura. Los poetas se refugian en una naturaleza virgen, no manipulada por el hombre, para su búsqueda y encuentro con Dios. La Biblia sitúa en un jardín el espacio escogido por Dios para nuestra creación. Y la

expulsión de ese jardín simboliza la nostalgia siempre presente del edén perdido; paraíso que a menudo se busca en los espacios naturales.

En el poema de Bagli Dios la acompaña en su ascenso, en ese camino que terminará detrás de la montaña, como paraíso encontrado. Las primeras referencias al acompañante parecen dirigidas al amado: *con mis brazos entre los tuyos, / cuando todavía no sabía / que nuestros ojos / llorarían y se regocijarían juntos, / que nuestras manos / se apoyarían / y se pegarían / para sostenerse de nuevo*. Pero es padre quien está con ella, al que se trata con enorme intimidad. *Sentir la noche / penetrar eternamente / en tus miembros de padre* evoca la estrecha presencia de Dios dentro de su creación. Y así se explicita en la estrofa siguiente donde el padre revela, –quita el velo–, de los secretos *de las flores y de las estrellas, / de los árboles y de los ríos*. Concluye el poema con un salto vital hacia el alma de la propia poeta, que ha aprendido a vivir y a amar de su acompañante.

Uno de los espectáculos más bellos que pueden contemplarse en nuestro planeta es la puesta de sol. Del poeta Langston Hughes es un breve poema titulado *Caribbean Sunset* (puesta de sol caribeña). Escribe: *God having a hemorrhage, / Blood coughed across the sky, / Staining the dark sea red, / That is sunset in the Caribbean*.<sup>1</sup> Es tremenda la metáfora de la puesta de Sol como “hemorragia de Dios”. Lo rojizo del firmamento que se extiende a las aguas del mar se conecta con la sangre divina. Un antropomorfismo que enlaza con la teogonía griega, pero que se aplica al Dios uno y único de las grandes religiones monoteístas. Es un Dios que no es lo “totalmente otro” ni el “arquitecto del universo” ni el “motor inmóvil”, sino Alguien que se involucra en el espacio, en el firmamento, en la Tierra, con las nubes, en el mar. Un Dios que colorea el mundo, que lo hace hermoso, que participa en su devenir diario de la rotación que produce el efecto óptico del sol sumergido. El amanecer y el atardecer son momentos clave de la existencia humana, mucho más perceptibles por el hombre rural que por el urbano, máxime cuando la urbe se autoabastece de luminosidad, creando una inmensa pantalla entre el hombre y el firmamento, entre nosotros y el horizonte y las estrellas. La sangre, símbolo del alma, de lo que anima, de lo que da vida, referida a Dios implica su compromiso, su impulso vital, creador. Dios no creó el mundo, lo crea constantemente, con la duración de un participio de presente, de esos gerundios que emplea Hughes: Dios teniendo una hemorragia (...) Manchando el oscuro mar de rojo.

Del mar caribeño al mar juanramoniano, que también lo es por sus largos años en Puerto Rico. El poeta de Moguer, en “De nuestros movimientos naturales”, tutea a Dios y lo sitúa en el mar: estás aquí también en este mar (...) aquí te for-

---

1 “Dios teniendo una hemorragia, / Sangre esparcida por el cielo, / Manchando el oscuro mar de rojo, / Así es una puesta de sol en el Caribe”. (Traducción de Mario Millanes).

mas tú con movimiento / Permanente de luces y colores (...) aquí te formas hecho inquietud (...) estás aquí en el mar / Aquí estás en ejemplo / estás en elemento triple incorporable. Parece un Dios inmanente al mundo y al hombre. Aunque el poeta insiste en que Dios está en el mar, no es el mar, como dijera Antonio Machado:

Dios no es el mar, está en el mar; riela  
como luna en el agua, o aparece  
como una blanca vela;  
en el mar se despierta o se adormece.  
Creó la mar, y nace  
de la mar cual la nube y la tormenta;  
es el Criador y la criatura lo hace;  
su aliento es alma, y por el alma alienta.  
Yo he de hacerte, mi Dios, cual Tú me hiciste,  
y para darte el alma que me diste  
en mí te he de crear. Que el puro río  
de caridad que fluye eternamente,  
fluya en mi corazón. ¡Seca, Dios mío,  
de una fe sin amor la turbia fuente!

(Machado, 1955: 223-224)

En más de un sentido coinciden ambos poetas andaluces. Dios y el hombre convergen. *Dios deseado*, que espera el paso natural de los hombres, mi paso. *Aquí te formas tú con movimiento / Permanente de luces y colores* (donde parece que Dios nace del mar como la Afrodita helénica); *Visible imagen de este movimiento / De tu devenir propio y nuestro devenir* (donde se ve el mar como imagen del devenir de ambos, Dios y los hombres, concepto heraclíteo. *Aquí te formas hecho inquietud, abstracta, fondo / De esa conciencia toda que eres tú*. (Y aquí el acento inmanente donde confluye la conciencia divina con la conciencia humana). Juan Ramón nos muestra un Dios necesitado del hombre *como en espera, en plena fe / de nuestros movimientos naturales*. Un Dios *en ejemplo y es espejo / de la imaginación, de mi imaginación en movimiento*. Y el poema concluye con una apoteosis presocrática donde a Dios se le ve constituido de “*elemento triple incorporable, / Agua, aire, alto fuego / Con la tierra segura / En todo el horizonte*”.

Si Antonio Machado escribió que buscaba a Dios entre la niebla, Pura Vázquez asegura en su poema “Dios” que Dios está detrás, entre la niebla. La poeta se dirige a Dios relatándole un itinerario de ignorancia y descubrimiento: *¡Oh Dios, qué horas oscuras sin Ti, desconociéndote, / sin luz, sin horizontes, nadando entre dos olas: / inmensa entre la nada huérfana de tu nombre...!* La oscuridad como sím-

bolo de ignorancia, de ceguera, no la oscuridad de la noche alumbrada por luna y estrellas. Un mar que tampoco es cauce de encuentro con Dios, sino experiencia de perdición. *Inmensa* parece referido a ella misma, y el mar una *nada huérfana de tu nombre*. Pero Dios estaba detrás en la niebla, siempre detrás, entre la niebla, *más allá de la furia crecida de los hombres*. Este Dios cósmico, es también un Ser que se acerca al hombre: *metiéndote en mis huesos, calándome, crujiéndome. / Yo te sentía ardiendo sobre mis laberintos, / atada al yugo duro de los días, mordientes, / con nostalgia de Ti, tan hondas traspasándome, / que azul el corazón, como Tú, se me abría*. Lejos y cerca. Lejos porque la niebla es opaca, porque “detrás” es una posición de escondite, porque es misterioso, porque está *más allá de la furia crecida de los hombres. / Tan sobre la hermosura encendida del mundo, / que te grababas sólo en tu órbita infinita*. Y cerca porque, como el aire, penetra en los huesos, o cala como el agua, o cruje como la piedra –aire, agua, tierra...–. Y fuego, pues produce ardor. La poeta reconoce su nostalgia de Dios, esa sed, esa predisposición que como dijera San Agustín, no se sacia hasta que descansa en Dios.

El hombre descubre el mundo, su propio yo y a los otros. Pero sin la palabra no existiría ese conocimiento. Habría sensaciones y percepciones, pero no podría irse más allá de las apariencias. No habría, desde luego, conciencia de sí, ni atisbo de Dios.

De ahí que sea oportuno detenerse en el poema “Oración por la armonía” de Alfonso Albalá. El poema presenta la palabra como un don de Dios que hace posible, precisamente, la conciencia de sí. Albalá se plantea dos preguntas: ¿Poesía es la palabra? ¿Señalar / la huella de Dios sobre las cosas? / ¿Poesía es el llanto de los hombres, / mientras la muerte viene a la antesala? La palabra es poesía, y su función señalar la huella de Dios sobre las cosas. Poesía es el llanto de los hombres ante la amenaza de la muerte. Albalá ha enlazado palabra con poesía, palabra con Dios, palabra con muerte. Quién soy yo: un ser para la muerte, pero también un ser para Dios, que vence a la muerte.

El poema reconoce el fundamento de la palabra para el entendimiento humano: sin palabra no hay conceptos, los conceptos anidan en las palabras. Sin palabras no puede existir el yo, ni la percepción del yo, ni el otro, ni el paisaje –el mundo-, ni la mujer amada. En cierto modo, Albalá nos está diciendo que la palabra es obra de Dios, y remite a Dios. La poesía, santuario de la palabra, es santuario de Dios. La palabra es la máxima expresión del carácter metafísico del hombre: un espíritu corporeizado. Pero la palabra no es solo conocimiento, es también amor. Por eso Albalá emplea las metáforas de la madre y de la esposa:

Así, cuando al hogar, tras larga ausencia,  
vuelve la madre. La palabra, acaso,  
sea Tu larga mano entre las cosas.

Ella, como una esposa joven, viene  
de vez en cuando hasta mis galerías,  
lo pone todo en orden, y abre luego,  
a la hora del sosiego, sus ventanas.

Un Dios inmóvil (Parménides) preside la vida móvil (Heráclito), impidiendo su destrucción. *Post tenebras spero lucem*; tras la tempestad viene la calma.

Ahora cae Tu chorro tibio al alma;  
—ella, la muerte, mi esperanza, un verso—  
se ordena este dolor, y pasa luego  
como un río que vuelve a hallar su cauce.  
Después te quedas Tú, como el rocío  
cuando nace la luz detrás del bosque...  
Tal vez estés Tú mismo en la palabra.  
¿Por qué mueren los hombres y ella queda?

La palabra es prenda de Dios; prenda de inmortalidad.

Si, como dice Albalá, la palabra es poesía, y la palabra es un hálito divino, Dios se halla en el corazón de la inspiración poética. Esto es lo que leemos en el poema de Izara Batres:

Yo sé que, después de la oscuridad, vendrán las luces.  
Tiemblan los pilares pero no la poesía.  
Yo sé que Dios está dictando mis versos,  
sé que estás,  
y más allá de este cuerpo y este pulso,  
el enlace impone su sentido,  
te siento en el alma.

La oscuridad, que hemos observado en su dimensión cósmica, es una categoría también de la vida espiritual. La poeta espera la luz en esa penumbra como el amanecer sucede a la noche, o la misma luna luce en la noche brillando por el sol. Y Batres manifiesta una fe becqueriana en la poesía: “habrá poesía”, para afirmar, taxativamente, que Dios está dictando sus versos. Es una autoconciencia de hagiógrafo, o de escritor inspirado. Es interesante, pues si Dios inspira, no solo es “sagrada” la escritura bíblica, caso del judaísmo o del cristianismo, sino toda escritura poética. De modo que se diluye la frontera entre lo sacro y lo profano.

Esta percepción es propia de otros poetas como Antonio Machado, que en *Galerías* publicó estos versos:

Tal vez la mano, en sueños,  
del sembrador de estrellas,  
hizo sonar la música olvidada  
como una nota de la lira inmensa,  
y la ola humilde a nuestros labios vino  
de unas pocas palabras verdaderas.

(Machado, 1955: 97)

Una diferencia significativa en los versos de Batres es el tuteo que nace en el centro del poema: “*sé que estás*”. La poeta pasa del “*yo sé que Dios está dictando mi versos*”, al “*sé que estás*”, lo que indica que la inspiración no es un proceso solo cósmico (no tiene sentido tutear a un motor inmóvil), sino también personal, que permite el tuteo. Batres termina su poema explicitando su conciencia de la inspiración divina: *y más allá de este cuerpo y este pulso, / el enlace impone su sentido, / te siento en el alma*. Siente a Dios en el alma. Es un paso más. Dios no solo pone en marcha el proceso de la inspiración, como vemos en Machado: el sembrador de estrellas toca su instrumento, y las vibraciones musicales alcanzan el alma. No, en Batres Dios se hace presente en el alma, y ella lo percibe en la vigilia, no solo en el sueño machadiano. Y recordamos la frase agustiniana de que Dios es más íntimo a nosotros que nosotros mismos y ese reino de Dios dentro de nosotros afirmado por Cristo.

Esa presencia divina “dentro de mí” la encontramos también en un poema en gallego de Álvaro de las Casas. Plantea el tema agustiniano de la búsqueda fuera de lo que está dentro. El poema se titula “Salmo” y posee ese tono de oración desgarradora. Empieza con una triple imprecación: “¡Meu Deus! ¡Meu Deus! ¡Meu Deus!”. A continuación rememora su visión infantil de Dios. La infancia es también una etapa a menudo de presencia natural de Dios.

Álvaro de las Casas no va a encontrar a Dios en la naturaleza:

e nos azús infindos  
do ceo que me envolve;  
e ñas augas do mar,  
e nos arbres dos montes,  
e ñas froles miúdas,  
e nos caminos longos  
que van, rube que rube,  
polos catro hourizontes.

El poeta no encuentra a Dios fuera, pero dentro hay amor propio, percibido como locura: *Apártame este ensoñó, / esta loucura que anda en mín a roer, / de amarme soio a mín, / e a ninguén mais que a mín*.

Finalmente, el poeta sospecha que el Dios de su infancia está dentro de él, habiendo huido del mundo por el que él había estado corriendo.

Quien ama de verdad no aguarda un futuro mejor. La persona amada, en el presente, es plenitud. Vicente Gaos expresa en “Dios mío” su amor a Dios en un presente continuo. Lo percibe en su sangre, en sus entrañas. Y solo al final dirige sus ojos a la eternidad: *¡Ciégame del todo / en la eternidad!*

*No te pido luego... Me basta con esta dulce claridad...* Digamos que estamos ante un “alegato” frente al agnosticismo. El claroscuro de la fe, la velada presencia de Dios basta al poeta. Gaos no aspira a una luz sin sombras ¿Hay cuadros sin sombras? Le es suficiente *la dulce claridad / con que te revelas / en el mundo ya*. Y sigue diciendo: *Entre luz y sombra / te evidencias más*. Qué lejos quedan las ideas claras y distintas cartesianas, los fenómenos kantianos, el ser percibido de Berkeley... El rechazo de Hume a la metafísica... No es la vista, sino las entrañas las que desvelan a Dios. El poeta ama la sombra, la oscuridad... *Así, tu verdad / es más honda y buena / que de par en par*. Sí, en realidad la verdad es intuitiva, no vista. No posee cualidades sensibles. Es el tacto, digamos, quien palpa a Dios. El tacto del pecho, la sangre, las venas, por donde Dios circula “ciego de ebriedad”. El encuentro de Dios es el contacto entre dos ebrios: Dios y el corazón del poeta *ebrio / por la luz solar*.

Y termina el poema con la insistencia en el presente oscuro: *Mas yo te prefiero / así, así sin más, / razón de mi entraña, / raíz de mi mal, / todo sombra y sueño, / nocturna verdad*. Estamos ante la exaltación de la oscuridad, de la noche, que no se percibe como un estado provisional, sino como el ideal del encuentro con Dios. Incluso el grito final es *ciégame del todo*. El poeta no quiere ver, quiere amar, sentir, tocar, rozar. Es quizás el abrazo apretado, el beso con los ojos cerrados, la amada en el amado transformada, la unión, la comunión. Cuando se está junto al amante-amado, ¿qué necesidad hay de la vista?

Ernestina de Champourcin encuentra en su alma a Dios, a quien le habla con la serenidad de una enamorada. Es una conversación íntima que empieza con el tú: *Tú solo. Nada más*. Cuatro palabras que suscribirían todos los amantes del mundo para quienes la persona amada contiene todo el universo: *Tú solo. Nada menos*. Aun siendo el tú un ser pequeño, cuerpo de poca extensión, lo opaca todo. ¿Qué no será si el tú amado es Dios, el inmenso Dios? Un Dios inmenso que, para el cristiano, se ha encarnado en un cuerpo como el nuestro. Dios presente en el alma y en el cuerpo, porque en el cuerpo también está Dios, pues *hay ausencia en mi cuerpo / de lo que no eres Tú*. *¡Qué trueque de silencios!* Solo el amante sabe que no necesita palabras para estar feliz junto al amado, que basta la presencia. Llámese madre o hijo, padre o esposa, esposa o hijo, amigo o amiga. El amor no exige palabras. De modo que un diálogo amoroso puede calificarse *trueque de silencios*, metáfora enorme.



Silencio tuyo en mí  
y silencio secreto  
de todos los vacíos  
que Tu mano va abriendo.  
Entre tanto callar  
qué marcha hacia lo eterno.

Solo el amante puede percibir el silencio amoroso del amado. De lo contrario, el silencio se convierte en una agresión, en un olvido, en una indiferencia, en una ausencia. Y ese *silencio secreto* misterioso de *los vacíos* que la mano divina va abriendo. ¿Abrir un vacío? ¿Dejar un hueco? ¿La muerte del yo que se funde con el tú divino?

Carlos Murciano descubre en “Dios encontrado” a Dios en todas las partes de su casa, según su poema Dios encontrado. Lo halla *sobre esta mesa mía, en este vieja, azul fotografía / de Grindelwald, sobre la alfombra, en el hueco sencillo de la almohada*, en la luz eléctrica, en la silla, en el diccionario, en el armario, la puerta, en su cara, en su bolsillo, en su reloj, en su espejo, en su traje, en su estancia, en el propio papel que escribe... El poeta vive esa presencia tan constante de Dios sin asombro, con naturalidad: *lo grande es que apenas si me asombra / mirarle compartir mi madrugada*. Juega Dios en el armario... pues al decir bíblico: *cum eo eram ut artifex: / delectatio eius per singulos dies, / ludens coram eo omni tempore, / ludens in orbe terrarum, / et deliciae meae esse cum filiis hominum*. (Proverbios 8, 31-32).<sup>2</sup> *Son mis delicias estar con los hijos de los hombres*. El efecto divino es benéfico, pues el agua, ante su presencia, se vuelve de seda. Cerca es la palabra:

Y aquí sigue: tan cerca, que me quemo,  
que me mojo las manos con su espuma;  
tan cerca que termino, porque temo  
estarle haciendo daño con la pluma.

Por los pucheros decía Santa Teresa que andaba Dios y en la cocina igualmente encuentra a Dios Carlos de la Rica en su “Pequeña oda al estropajo”. Dios es espectador tierno del estropajo, que limpia baldosas, friega pucheros, dejándolos tan limpios “cual si la luna en ellos las noches se pasara”. El poema es una verdadera loa al trabajo del hogar que parece transmutar de prosa a verso:

cuando, cordiales, las manos de mi madre  
con él se juntan, rumiándole los filos al cuchillo,  
a la sartén diciéndole altísimos conceptos,

---

2 “Con él estaba, como artífice: su deleite cada día, jugando en su presencia continuamente, jugando en el orbe de la Tierra, y mis delicias eran estar con los hijos de los hombres” (Traducción nuestra).

o arrullando puertas con músicas de esparto,  
o tal vez llenando de sudor los vidrios.

Llega Dios a besar “la frente” al estropajo, así personificado. La madre, con su fe y su amor convierte como nueva Midas en oro todo lo que toca hasta el punto de que su hacer e instrumentos se transforman en materia poética. La música aparece en el arrullo del estropajo al agua, o en el arrullo de las manos maternas de las puertas “con músicas de esparto” o en el canto de la madre mientras hace una cama. Los dedos “cantan como pájaros” cuando emplean el estropajo. La metáfora final “tocando está el piano y nadie escucha” es también musical. Emerge aquí un Dios paterno que se goza en lo pequeño, en lo oculto y silencioso.

“Ya sé que estás en el agua honda de las vasijas / y en todo lo que queda más allá de los ojos”, escribe Miguel Fernández en su “Salmo del nuevo año”. Metáfora original para expresar lo que explicita el poeta, que Dios está más allá de los ojos, y está como el fondo de las vasijas, que no se ve, que es oscuro, misterioso, pero que atesora el agua o el vino, el grano o cualquier otro alimento. Esa agua, que es principio de vida, que refresca, que lava, que purifica, que sacia la sed. “Lo importante es invisible a los ojos”, inmortalizó el Principito. Y algo semejante nos dice Fernández en este poema llamado *Salmo*, oración por tanto en diálogo íntimo y a menudo desgarrado con Dios. Se expresa una pesquisa en el poema: esperar, hallar, ver, buscar. Son versos llenos de movimiento como los del *Cantar de los cantares*, como el *Cántico espiritual*. Está “el pájaro a / quien señala una ballesta / su diminuto corazón entre plumas” y “esos ciervos perdidos en un bosque inconcreto”. Y la belleza y el amor humanos: “esa corona de flores rodeando la frente de una muchacha, / como el abrazo por el que se unen los labios”. El poema empieza evocando la sabiduría “que ha cubierto toda la tierra del pasado”. Ecos bíblicos que impregnan todo el poema, un poema moderno que transita por caminos ya trillados.

Dios, el mundo y el hombre. Tres grandes temas. El niño se abre al mundo, el adolescente y el adulto, al hombre, sea él mismo o los otros. Y antes y después el hombre puede toparse con el otro, a menudo a través de la persona amada y amante, sea madre, padre, hermano, amigo... En “Tiempo VIII (Mi corazón regresa a los hombres)”, José Gerardo Manrique de Lara marca el giro antropológico en nuestro itinerario. “Dios está en los hombres”, escribe. ¿Dentro de los hombres? ¿El rostro de los hombres es el rostro de Dios? ¿No hay Dios sino hombres? El sentido es ambiguo, como el propio lenguaje. Ya Cristo, sin embargo, se identificó con el hombre, y con el hombre sufriente: el hambriento, el sediento, el desnudo, el encarcelado, el enfermo, el muerto. El hombre de este poema, está atribulado. Se habla de hambre, de tristeza, amargura, yugo, quejido, el llanto...

Desde esta casi muerte, a mi regreso  
voy deseando a Dios en cada esquina  
de este mundo ya prójimo en que tuve  
que nacer sin quererlo.  
Aquí en la Tierra  
Dios reside en los hombres y es mi puesto  
desertar de la luz de las estrellas  
y renunciar a pájaro en la brisa.

Jacinto López Gorgé construye en “Dios entre la niebla” un poema de exaltación del amor. El famoso verso de Antonio Machado: “Siempre buscando a Dios entre la niebla” inspira el título y el tema del poema: la búsqueda de Dios, argumento ligado en nuestra tradición a San Agustín.

El poeta busca a Dios entre las cosas y, como San Francisco, encuentra en ellas la huella de Dios, el amor de Dios.

Y era amor la quietud de la mañana  
besándome en los ojos.  
Y era amor el crujido de la hierba  
que mis pasos herían.  
Y era amor el silencio y el murmullo,  
el pájaro, la piedra,  
la soledad, la gota de rocío,  
que en la niebla brillaban levemente...

La mañana está quieta, la hierba cruje, el silencio y el murmullo se combinan, el pájaro (los animales), la piedra (los minerales), la soledad, sentimiento humano, el rocío, que fecunda el mundo. Todo es amor, que no es otra cosa que “¡Dios mismo vertido en sus criaturas!”.

Gloria Fuertes siente también a Dios en todas partes. En “Oración”, a partir de la *variatio* del Padrenuestro, mutando “que estás en el cielo” por “que estás en la tierra”, la poeta constata la presencia de Dios en elementos de la naturaleza (la púa del pino, el surco, el huerto, el vino, la espiga), los hombres (la niña que borda curvada, el torso azul del obrero, la casa del médico, el verdulero...) y, sobre todo, en los humanos sufrientes. De ahí que hable de la mina, del que pasa hambre, el obrero...), rechaza al usurero, e ironiza sobre el limbo “donde los pudientes beben su refresco”. Destacamos “el beso”, porque forma parte de una estrofa cercana al final en la que se exaltan acciones u objetos positivos:

Padre nuestro que estás en la tierra,  
en el cigarro, en el beso,

en la espiga, en el pecho  
de todos los que son buenos.

La estrofa final desvela su pensamiento. Dios Padre habita “cualquier sitio”, penetra “en cualquier hueco”. Pero no es un Ser en los seres, sino un Padre “que quitas la angustia”, que deja verse en cualquier parte “o ahí en el cielo”. Ese “o ahí en el cielo” es significativo, porque expresa cómo ya se le puede ver en la tierra. No hay que esperar al mundo de ultratumba...

Del beso de Gloria Fuertes al abrazo de Beatriz Villacañas. Dos expresiones universales del amor. En “Palabra habitada” Villacañas encuentra a Dios en varias partes: “en la palabra que le busca”, “en el abrazo”, en la memoria”, “en el misterio”, “en lo que azar llamamos”, “en la materia”, “en la melancolía”, “en la sed”... Riqueza de matices, de perspectivas. La poeta conecta la presencia de Dios en la palabra con la inspiración, pues “llena de ardor los dedos que escriben el poema”. Esto ya ha aparecido, pero es interesante que sea el primer “lugar” de Dios, pues justifica la propia existencia de la poesía. *Dios está en el abrazo / que damos al amado que nos ama: Amor que nos da testimonio de lo eterno.* Villacañas lo explica. El ansia de eternidad, el amor infinito que podemos sentir por una persona (incluso que no nos ame) son signo de la presencia de Dios, son semilla de Dios. La memoria, eco de *la secreta melodía del Origen* evoca a Platón y a la música cósmica que llega al sueño según Antonio Machado. El misterio y el azar evocan lo desconocido, una dimensión humana y cósmica que expresa también el Misterio en que consiste Dios. La materia misma, que para no pocos es muestra de la no existencia de Dios, es para Villacañas señuelo de lo divino, con una referencia al ángel que recuerda a la angeología de Eugenio d’Ors. Y arribamos a elementos plenamente humanos como la melancolía, esa memoria dolorida, esa expresión del paso del tiempo,

En la sed de infinito  
y ansia de eternidad,  
de un siempre por encima de este ahora:  
en la sed terrenal que clama al cielo.

“Dios está en Madrid”, empieza taxativamente Luis López Anglada. (Con su permiso, cada cual puede sustituir Madrid por la ciudad de su preferencia o residencia). No, no hay nada específico de Madrid. Son situaciones del hombre de hoy: grises edificios, altas terrazas, soledad sin límite, hombres de negocios, mujeres tristes, prisa, ruido... Dos veces se cita a los mastines: “Mastines / hambrientos”. Y se dibuja un panorama urbano: calles, edificios, terrazas, acera, luces, torres... Pero el núcleo es

el hombre sufriente: “mujeres tristes”, “pupilas secas / de espanto”, espaldas heridas, muchachas secas, triste corazón... ¿Y qué hace Dios? Dios está escondido: “Dios se ha escondido / en las calles, en los grises / edificios, en las altas / terrazas”. Mas se insiste. Dios está en Madrid, escondido, pero está. ¿Y qué es Madrid?: (*Inmenso / bosque, soledad sin límites. / Acera de la derecha: / hombres de negocios, linceas / de oro. / Acera de la izquierda: / mujeres tristes*). Soledad. Explotación. Pero el poeta conmina a buscar a Dios, porque está en Madrid, insiste: *entre la prisa, entre el ruido, / en las altas torres firmes / de orgullo y vidrio, en las luces / infinitas, increíbles / como los astros*. Y Dios no se encuentra. La conclusión:

Dios  
nos está mirando, asiste  
al sueño, cubren sus manos  
nuestra fatiga.  
Mastines,  
dormid.  
Durmamos.  
Amor,  
Soledad, Madrid. Afines  
a Dios, palabras tan ciertas  
como invisibles.

Siguiendo en ambiente urbano, María Elvira Lacaci, en un poema desgarrador, expresa su agonía existencial mientras circula por un tranvía donde relata su encuentro con Dios y sus palabras “Quiero probar tu fe”. Y el Dios con quien se encuentra es un Dios bueno: “que el Señor era humano. / Que sentía piedad hacia los hombres. / Que no era un espectáculo / de circo, a sus ojos / divinos, nuestro desgarramiento humano. / Que en su mano punzante / no había crueldad hacia nosotros. / No. No la había...” Se trata de una experiencia mística relatada con enorme viveza, una experiencia transformadora en suelo urbano y vehículo moviente, en medio de una sociedad ajena a esa intimidad divina, tanto la exterior al tranvía, que deambula con alegría dominical, como la interna al vehículo, ajena por completo tanto al dolor de la protagonista como al encuentro místico. El resultado: la paz.

Ese aire que acaso  
llevaría al Señor, entre sus hielos,  
la Paz,  
la paz maravillosa  
que al influjo  
de sus cuatro palabras

brotó  
como una flor —enraizada en cieno—  
por todos sus sentidos.

Si hay un edificio en la tradición europea que se identifica directamente con Dios es la catedral. “Atardecer en la catedral” es el título de un poema de Luis Cernuda. Define la catedral como “un sueño de piedra, de música callada, / desde la flecha erguida de la torre / hasta la lonja de anchas losas grises, / la catedral estática aparece”. Es difícil encontrar una descripción más poética de una catedral que esta de Cernuda. En el final del poema se vislumbra más intensamente la presencia de Dios: caracterizado como “un poder misterioso / que el consuelo creara para el hombre, / sombra divina hablando en el silencio. / Aromas, brotes vivos surgen, afirmando la vida, tal savia de la tierra / que irrumpe en milagrosas formas verdes, / secreto entre los muros de este templo, / el soplo animador de nuestro mundo / pasa y orea la noche de los hombres. La paz, nombrada hasta cuatro veces, parece el efecto más importante que produce la visita a la catedral: “Aquí encuentran la paz los hombres vivos, / paz de los odios, paz de los amores”; y “Muere el día, / pero la paz perdura postrada entre la sombra”. Hay un estallido de metáforas: “el cuerpo / fatigado se baña en las tinieblas”; altar “ascua serena”; los vidrios “con oro / triste se irisan débilmente”; “palpita el ala de una llama amarilla”.

El hombre, “alma de soledad temblando” con el pensamiento “cerca de Dios” penetra en la catedral y su espíritu se transfigura. La catedral rezuma Dios.

Lorenzo Gomis, en su poema “Empresa de lavado”, encuentra a Dios en Jesús de Nazareth. Utiliza la cuaterna vía, lo que da a los versos un claro regusto medieval. La empresa de lavado es metáfora de la redención, del perdón de los pecados inaugurado por Cristo. Las siguientes estrofas están destinadas a caracterizar al personaje; a describir su vida pública para concluir en la identificación de Jesús con Dios:

Era Dios en persona y murió como un hombre.  
Se levantó de nuevo —que ninguno se asombre—  
y a uno de sus amigos, Pedro de sobrenombre,  
le encargó que lavara, que lavara en su nombre.

La fe cristiana en la encarnación del Verbo: la segunda persona de la Trinidad que, sin abandonar la divinidad, comienza a ser humano, ofrece posibilidades infinitas para las relaciones con Dios, ya que todos los actos de Jesús pasan a ser también actos del mismo Dios. Esto vemos en el poema de Antonio Barnés, que se inicia con el insólito sintagma “desnudez de Dios”. En efecto, si el bebé Jesús es Dios, su desnudez es la de Dios, no la de Júpiter tonante o de cualquier otra divini-

dad grecolatina que solía caracterizar precisamente su condición divina, sino la de un ser tan indigente como un recién nacido.

Para el autor, esa desnudez de Jesús es un reclamo para el amor del que la contempla, como suele ser la condición humana ante una criatura semejante. Esa desnudez “reclama un abrazo / de abrigo y unos besos / de calor”. Ahora la presencia de Dios no está en el beso o el abrazo entre semejantes, sino entre la criatura adulta y el creador infante, relación inimaginable sin el auxilio de la fe. Es más, la desnudez del Niño es suplicante de ser arropado, arrullado, mecido y alimentado.

La Pasión de Cristo permite asimilar a Dios a los hombres sufrientes. Es lo que hace Ernesto Cardenal en “Salmo 21”. Recrea un salmo bíblico (paradigma poético de oración) e introduce en él elementos contemporáneos: periódicos, tanques, ametralladoras, alambradas electrizadas, fotografías, radiografías, cámara de gas, morfina, psiquiatra...

La conclusión del salmo de Cardenal muestra la seguridad de una redención popular, un pueblo nuevo que va a nacer, que se reúne, que es grande, que celebrará una gran fiesta. Lo que permite atribuir al pueblo los sufrimientos que en primera persona relata la voz del salmo:

Pero yo podré hablar de ti a mis hermanos  
Te ensalzaré en la reunión de nuestro pueblo  
Resonarán mis himnos en medio de un gran pueblo  
Los pobres tendrán un banquete  
Nuestro pueblo celebrará una gran fiesta  
El pueblo nuevo que va a nacer.

El salmo original es semejante: *hablaré de tu nombre a mis hermanos / en medio de la asamblea te alabaré. (...) Comerán los pobres y se saciarán*. A partir de aquí se insiste en la adoración a Dios. Y termina: *y anunciarán su justicia al pueblo que nacerá: “¡Esto hizo el Señor!”*.

El poema juega a menudo con la anáfora para representar la insistencia en las agresiones: *me... me... me... grito... grito... grito... en... en... en...* El objeto del desprecio, la reacción de dolor, el ámbito de la tortura... La peculiaridad de este salmo, leído desde el evangelio, es que Dios clama a Dios desde su sufrimiento. Sin olvidar que la incoación del salmo exige su lectura hasta el final: de la desesperación hasta la esperanza.

Cualquier momento de la vida de Cristo puede convertirse en inspiración poética y en confrontación con el particular estado del espíritu. José Luis Appleyard pone sus ojos en el misterioso y breve descenso de Jesús a los infiernos. Aquí infierno es

el seno de Abraham, lugar en que los justos esperaban la apertura del cielo y no el espacio de castigo eterno. Son pocos los versos:

Un Dios en los infiernos.  
Un Dios entre nosotros.  
Y el Amor como antorcha de delicioso fuego  
es la materia única y es la esencia del Todo.  
Solo un Dios embriagado de divina locura  
puede hacer lo que has hecho,  
oscuro nazareno.  
Y el sábado se impregna de luces, a destiempo,  
porque por fin llegaste, Señor,  
hasta mi infierno.

Se pasa del “Dios en los infiernos” al Dios en “mi infierno”. El poeta se introduce como un personaje más en el episodio. La llegada de Dios al infierno (antesala del paraíso) permite al poeta expresar la venida de Dios a su espíritu, que se encuentra en un infierno no precisamente placentero, sino una situación de percepción de la propia miseria con el sentimiento de culpa subsiguiente.

El misterio eucarístico, garantía de la presencia real de Jesús-Dios en la historia, es causa de reflexión, de creación poética y de respuesta a nuestra pregunta: ¿Dónde está Dios? Así, Gerardo Diego responde “en el pan” (pan eucarístico) en su poema “Adoración al Santísimo Sacramento”. El poeta se extasía ante la presencia de Dios y aspira a detener el tiempo, repitiendo las mismas palabras: “No tener prisa, no tener prisa, no tener prisa. / Señor, Tú estás presente. / Tú eres presente, Tú eres el Presente.”

No es que Dios esté presente, sino que es el presente mismo. No en vano el adjetivo significa “estar delante”. La presencia de Dios no es estática, sino dinámica, transformadora, envolvente. Y el poeta se deja sumir en esa ola y cae de hinojos en adoración. Se produce una fusión entre el adorador y el adorado, una divinización del hombre. Por tanto, la estancia divina en el pan eucarístico es para Gerardo Diego un imán transformador.

Ya sólo existo, soy, para adorarte.  
Círculo eres sin fin y sin principio.  
En el Pan Tú reposas y de onda en onda creces,  
naciendo sin cesar para quererme.  
Círculo quiero ser como tu blanco Cuerpo,  
como el brocal de oro que se asoma a tu Sangre,  
un redondo adorarte, anillo puro.



En este mismo contexto Federico García Lorca ve a Dios vivo en el sacramento, en el misterio eucarístico en su “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”. Y aquí el dinamismo viene reflejado en la procesión del Corpus, evento importante en la Granada natal del poeta. Lorca, como Diego, tutea a Dios:

Cantaban las mujeres por el muro clavado  
cuando te vi, Dios fuerte, vivo en el Sacramento,  
palpitante y desnudo, como un niño que corre  
perseguido por siete novillos capitales.  
Vivo estabas, Dios mío, dentro del ostensorio.

El poeta se encuentra con Dios en la calle: “te vi, Dios fuerte, vivo en el Sacramento, / palpitante y desnudo”. Paradojas: fuerte y oculto a un tiempo, palpitante (vivo) e inerte en la hostia, con la desnudez del pan blanco. Fuerte y niño a un tiempo perseguido por los toros del pecado. Vivo y encerrado. Solo una mirada de fe puede descubrir estas antinomias y provocar esas metáforas, ese lenguaje poético. “Es así, Dios andado, como quiero tenerte”. Dios andado, Dios que anda y que es llevado. Dios dinámico que sale al encuentro, que está en la calle.

Es así, forma breve de rumor inefable,  
Dios en mantillas, Cristo diminuto y eterno,  
repetido mil veces, muerto, crucificado  
por la impura palabra del hombre sudoroso.

“Dios en mantillas”. Lorca relaciona estrechamente al Dios-Niño con el Dios-Eucaristía. Y tiene la lógica de la común pequeñez e indefensión. Continúa paradoja: diminuto y eterno. El poeta subraya la mutua relación entre Dios y los hombres. Los pecados de los hombres, antes investidas de toro, ahora “impura palabra del hombre sudoroso”.

Explosión de metáforas finales, gritadas, ponen fin al poema:

¡Oh, forma sacratísima, vértice de las flores,  
donde todos los ángulos toman sus luces fijas,  
donde número y boca construyen un presente  
cuerpo de luz humana con músculos de harina!  
¡Oh, forma limitada para expresar concreta  
muchedumbre de luces y clamor escuchado!  
¡Oh, nieve circundada por témpanos de música!  
¡Oh, llama crepitante sobre todas las venas!

Forma sacratísima, vértice de las flores, cuerpo de luz humana, forma limitada, nieve circundada, llama crepitante. Flores (tierra), luz (aire), nieve (agua), llama (fuego). Los cuatro elementos. Dios eucarístico, recapitulación de la creación.

El hombre que emerge de los poemas de esta peculiar antología no es racionalista, voluntarista o sentimental. Es un hombre completo, que conoce, quiere conocer, busca y siente. El encuentro con Dios o la indicación del lugar donde Este se halla se sitúa en un marco dinámico, no estático. Dios y el hombre salen al encuentro el uno del otro. Hay una búsqueda mutua, a menudo apasionada. Se pueden señalar tres ámbitos que se corresponden con el itinerario del pensamiento griego: los presocráticos y lo cosmológico; los socráticos y lo antropológico; lo cristiano y lo cristológico.

En la poesía no solo atendemos a lo que se dice, sino a cómo se dice. Ese lenguaje literario es el que otorga un plus del que carece un lenguaje predominantemente técnico como el de la filosofía o teología.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPLEYARD, J. L. (1981): *Tomado de la mano*. Napa: Asunción.
- BAGLI, E. (2019): “Dietro la Montagna” en *Dal Mediterraneo*. Elisabetta Bagli e Sofia Skleida Gnasso Editore; “Πίσω από το βουνό”, της Elisabetta Bagli: Στη Μεσόγειο, Elisabetta Bagli και Sofia Skleida. Gnasso Editore. Traducción al griego de Sofia Skleida.
- BARNÉS, A. (2020): *El corazón de la libélula*. Kolaval: Madrid.
- BATRES, I. (2017): *Tríptico*. Fundación Fernando Rielo: Madrid.
- CARDENAL, E. (2012): *Hidrógeno enamorado*. Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional: Salamanca, Madrid.
- CHAMPOURCIN, E. de (1972): *Dios en la poesía actual. Selección de poemas españoles e hispanoamericanos*. Segunda edición revisada y aumentada. Biblioteca de Autores Cristianos: Madrid.
- CHAMPOURCIN, E. de (1988): *Antología poética*. Ediciones Torremozas: Madrid.
- COTTA, J. (2013): *Menos la luna y yo*. Isla de Siltolá: Sevilla.
- LUIS, L. de (1969): *Poesía religiosa. Antología*. Alfaguara: Madrid / Barcelona.
- MACHADO, A. (1955): *Poesías completas*. Espasa-Calpe: Madrid.
- HUGHES, L. (1995): “Caribbean Sunset,” en *The Collected Poems of Langston Hughes*. Edited by Arnold Rampersad and David Roessel. Vintage: New York. Se publicó originalmente en su primer poemario: *The Weary Blues* (1926).
- FUERTES, G. (1962): *Que estás en la tierra...* Seix y Barral: Barcelona.
- JIMÉNEZ, J. R. (1982): *Poesía últimas escogidas (1918-1958)*. Edición, prólogo y notas de Antonio Sanchez Romeralo. Espasa Calpe: Madrid.
- SPANG, K. (2017): *Pintar con palabras. Sobre A la pintura de Rafael Alberti*. Idea: Nueva York.

## EL EDÉN EN *RAYUELA*

IZARA BATRES

Universidad Camilo José Cela

<https://orcid.org/0000-0003-1850-0700>

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.03](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.03)

Para comprender adecuadamente la profundidad de la búsqueda a la que Cortázar nos impele en *Rayuela* (1963), es preciso comprender primero que esta tiene su origen en el giro que el escritor realiza desde el plano estético al ontológico, visible en *El perseguidor* (1959); de hecho, en esta obra, Cortázar establece, a través de los signos intertextuales, un paralelismo con el libro del Apocalipsis. Uno de sus epigramas nos advierte de este hecho: “Sé fiel hasta la muerte” (Apocalipsis 2, 10). El sentido de esta frase, como indica Toutin, se ofrece como una clave de lectura del conjunto de la obra: “Johnny está en busca de una revelación de algo que entrevió una noche y que desde entonces se enquistó en él como una obsesión febril que no lo abandonó más” (Toutin, 2008). Johnny Carter es un “vidente” desesperado por una revelación, por encontrar lo que la intuición pura ha vislumbrado. La perspectiva de este perseguidor tiene también una dimensión subversiva, como señala Toutin:

El “Dios” entrevistado por Johnny tiene una función crítica respecto a las formas discursivas sobre Dios. En efecto, él nos advierte de los límites y de los riesgos que acompañan a la designación de Dios en el lenguaje y, con ello, en la historia. “Dios” para él es lo que está más allá de las costumbres, de lo habitual, de nuestros miedos y, sobre todo, de la tarea por el sentido de cara a la finitud y a la muerte. Por su parte, las imágenes que expresan al Resucitado tienen por objeto que los creyentes rompan

por decir así su comprensión habitual de Él y se abran a una nueva experiencia allí donde su deseo lo percibe ausente y distante de los suyos.

Esta búsqueda del sentido, de un diálogo con el absoluto, más allá de las limitaciones impuestas por el espacio y el tiempo, y, en definitiva, de la comprensión de Dios, o, para Cortázar, la búsqueda del autor de la gran figura que se oculta tras lo que vemos, prosigue en *Rayuela*, pero para comprenderla tenemos que comprender primero conceptos presentes en la obra, como el de kibbutz del deseo, y también la idea de juego, antropofanía, poeta o suprarrealidad. Con este objeto, comenzaremos nuestro artículo citando un fragmento de *Rayuela* de especial importancia para comprender los fundamentos del análisis que nos proponemos hacer. En el capítulo 36 de *Rayuela*, Cortázar nos recuerda lo siguiente:

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo, (Et tous nos amours, sollozó Emmanuèle boca abajo), lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia. Y porque se ha salido de la infancia (Je n'oublierai pas le temps des cérises, pateó Emmanuèle en el suelo) se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato. (Cortázar, 1991: 178).

En esta rayuela (juego y novela) que mezcla elementos propios del existencialismo y surrealismo (necesidad de salir del tiempo y del espacio<sup>1</sup>, rebeldía contra lo establecido, angustia existencial, vuelta a las formas puras, etc.<sup>2</sup>), el juego se plantea como metáfora de la búsqueda. El juego es la forma de indagar en el laberinto, de llegar a su centro, o, dicho de otro modo, de ir la tierra al cielo. Como nos recuerda Imrei, “el juego es fundamentalmente un símbolo de lucha contra la muerte, contra los elementos y las fuerzas hostiles, contra uno mismo” (Imrei, 2002: 176). Por ello, el juego crea un no-espacio, un no-tiempo y, desde ese agujero; el juego, originalmente ligado a lo sagrado establece, en su no-tiempo, una tregua general” (Imrei, 2002: 176). Su dominio es “un universo reservado, cerrado

---

1 “Romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos”, anhela el personaje de Persio en Los premios. *Vid.* Cortázar, 2004: 99.

2 Para ampliar información sobre este tema consúltese *Teoría del túnel*, de Cortázar, y también “El existencialismo es un humanismo”, de Jean Paul Sartre. (*Vid.* bibliografía).

y protegido; un espacio puro” (Imrei, 2002, 177). Cortázar propone el humor y el juego como espacio atemporal ante el tiempo máquina, pues “el hombre que habita en un mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de invención combinatoria, está creando continuamente formas nuevas” (Prego, 1985: 136).

En este sentido, Cortázar usa el ajedrez y la rayuela para dar al lector imágenes *visuales* de la vida tal como él la concibe: como juego misterioso (Paley, 2016: 273). De esta manera, el escritor trata de liberarse de las restricciones que le impone el lenguaje y que en ocasiones le impelen a inventar palabras y expresiones, como las mancuspías (*Bestiario*); los cronopios, famas y esperanzas (*Historias de cronopios y famas*); en 62, “mi paredro” expresa lo que está más allá del léxico convencional. También los juegos de palabras constituyen un aspecto muy importante en su obra: en “Lejana” usa palíndromos y anagramas. En el capítulo 68 de *Rayuela* inventa el glíglico. A través de estos elementos, Cortázar abre un camino hacia esa suprarrealidad de la que después hablaremos, negándose a someterse al lenguaje y a las normas establecidas: “trato de luchar por todos los medios, y sobre todo con medios lúdicos, contra lo quitinoso”, (Prego, 1985, 138) le confiesa a Prego en una entrevista.

Pero, además, no podemos dejar de ser conscientes de que casi todo en Cortázar es metáfora. En este caso, en cuanto a imágenes metafóricas relacionadas con la rayuela, tenemos los puentes y galerías de París; por otro lado, el mandala, o el calidoscopio aluden claramente a la noción de figura, una figura que dé sentido al enigma del absoluto. En palabras de Oliveira, “un día alguien vería la verdadera figura del mundo, *patterns pretty as can be*, y, tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el Kibbutz” (Cortázar, 1991: 179).

Son metáforas con las que Cortázar expresa su visión de la realidad, de la búsqueda constante del ser humano, búsqueda eterna y casi siempre infructuosa. Porque tal como nos explica Horacio, el principal problema es que “la gente agarra el calidoscopio por el mal lado” (Cortázar, 1991: 179). Y, en efecto, hay en la obra de Cortázar y especialmente en *Rayuela*, un deseo evidente de lograr conformar esa figura, de expresar lo inefable, de comunicar la experiencia inasible de esas aperturas a la suprarrealidad, al plano donde el hombre puede ser plenamente –“no puede ser que estemos aquí para no poder ser”- y que nos lleva al mismo núcleo de la poesía.

Pero, antes de centrarnos en ese punto, preguntémosnos ¿qué es el “kibbutz del deseo” (Cortázar, 1991: 170)<sup>3</sup> para Cortázar? Señalaremos que, por un lado, tiene un significado que le atribuye su denominación como tal, y por otro lado, la que le atribuye Cortázar como vínculo con la “antropofanía”.

De este modo, el diccionario nos explica que “kibutz deriva de la palabra ‘kbutza’, que significa ‘grupo’ en hebreo”. Los kibutz se crearon en Israel como “peque-

---

3 Denominado *sic.* en *Rayuela*. (Cortázar, 1991: 170).

ñas aldeas con cooperativas agrícolas en las que no se les permitía a sus miembros ningún tipo de propiedad privada o estatus social, ya que cada cual aportaba todo el caudal y tipo de trabajo que podía, y no recibía más de lo que necesitaba”.

Pero el “kibbutz del deseo” que propone Cortázar va más allá incluso de la fantasía de una comunidad ideal, sino que es también una posibilidad de escapar a las reglas del gran juego, de dejar de desempeñar el papel asignado dentro de un esquema espacio-temporal, dentro de un reducto social limitado, para moverse fuera del tablero y entrar en otro juego mucho más interesante que es el de poder ser, en pro de una búsqueda incesante. Porque para Cortázar toda revolución ha de ser permutante: “la revolución será permanente, contradictoria, imprevisible, o no será. Las revoluciones-coágulo, las revoluciones prefabricadas, contienen en sí su propia negación” (Cortázar, 2006: I, 116). Por ello, el kibutz significa una búsqueda permanente de un estado de plenitud más allá de las limitaciones espacio temporales, una búsqueda implacable que Sosnowski califica como “mítica”. Tierra y cielo, dimensión finita y dimensión atemporal, solo estarán en el mismo plano cuando se haya salido de la realidad efímera: “hacia el kibbutz, allá lejos, pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la tierra en la acera roñosa de los juegos” (Cortázar, 1991: 179). Será en ese momento en el que surja la antropofanía, un concepto del que Cortázar habla en *Rayuela* y que explica también en una de sus entrevistas:

Antropofanía, para mí, significa la aparición del hombre, pero justamente de ese hombre ideal que yo veo, que yo deseo, que es mi ideal en mi proyecto de humanidad; es decir, cuando yo hablo de una antropofanía, me refiero a ese momento en que el hombre haya podido superar las limitaciones que lo ponen por el momento más acá de lo que verdaderamente él podría ser, y llegue a ser, en el momento en que dé el máximo de sus posibilidades. Ese día se descubrirá a sí mismo, se verá aparecer a sí mismo, habrá una antropofanía... Es decir, esa noción del hombre liberado de todos los tabúes, de los prejuicios, de los odios, de las limitaciones en que históricamente se mueve hoy mientras estamos hablando. El hombre que haya dejado todo eso atrás, se verá a sí mismo como la realización de lo que hoy no es más que un proyecto. Entonces sí, será la antropofanía, la aparición del hombre sobre el planeta<sup>4</sup>.

De este modo, para Cortázar el hombre actual es solamente un esbozo de lo que llegará a ser. Sin embargo, “si las potencias espirituales se desarrollan al igual que las físicas”, nos dice Cortázar, podemos concebir un hombre infinitamente más realizado en todos los planos, que se daría cita en eso que se llama kibutz del deseo<sup>5</sup>: “Kibbutz;

4 Cortázar definió así su concepto de antropofanía en la grabación del programa *Esbozos*, (Radio Francia Internacional). Entrevista a Cortázar sobre *Rayuela*, realizada por Adelaida Blázquez en agosto de 1983, emitida en febrero de 1984.

5 Ídem.

colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro (Cortázar, 1991: 170)”.

Se trata del lugar donde se cumplirá esa especie de encuentro del hombre con el hombre mismo, una vez que se hayan franqueado las etapas en las que el individuo emplea más los elementos negativos de los que dispone, que los positivos, inducido por una sociedad que le impide ser. Y este encuentro se da, también, con los demás: “Al buscar mi identidad, yo estoy buscando la manera más auténtica, la más eficaz de salir fuera de mí mismo y buscar a mi prójimo, buscar a mi semejante, ya sea en el terreno personal, o ya sea en el terreno histórico. Es decir, salgo de mí mismo para ir en busca de mi prójimo<sup>6</sup>”.

El reto que nos lanza Cortázar a través de su escritura, consiste en explorar la posibilidad del encuentro con el otro, desde un yo que también se proponga ser otro. La posibilidad de romper todo canon establecido, dejando de lado los dogmas y doctrinas (Saona, 1999).

Este anhelo lleva a Cortázar a proponer la figura del poetista (*Teoría del túnel*), el inconformista (*Rayuela*), el perseguidor (obra homónima ya mencionada). Así, en *Rayuela*, el inconformista concebido por el personaje de Morelli, representa la oposición a todo lo reificado. Opta por tomar de la literatura aquello que es “puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas” (Cortázar, 1991: 326), devolviéndole a la literatura su cometido legítimo; devolviéndole al hombre, paralelamente, su espacio legítimo. Morelli es el hombre “liberado de todos los tabúes, de los prejuicios, de los odios”, un hombre nacido tras el paso “de lo puro por anodino a lo puro por desmesura”, que “se mueve en las frecuencias más bajas y las más altas, desdénando deliberadamente las intermedias, es decir, la zona corriente de la aglomeración espiritual humana” (Cortázar, 1991: 316), de una forma semejante a Johnny Carter en *El perseguidor*.

El inconformista muestra “un rechazo de todo lo que huele a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas” (Cortázar, 1991: 317) y sólo acepta de sus semejantes “la parte que no ha sido plastificada por la superestructura social” (Cortázar, 1991: 317). El inconformista, en continua búsqueda, se halla próximo “a una suma que se rehúsa y se va ahilando y escondiendo” (Cortázar, 1991: 316) (de nuevo la alusión a lo inefable y al absoluto) y representa el “acorde fuera del tiempo” (Cortázar, 1991: 316), y es capaz de percibir “brevísimos tactos de algo que podría ser su paraíso” (Cortázar, 1991: 317), en entrevisiones análogas a las del perseguidor Johnny.

---

6 Declaraciones de Cortázar a Blázquez, A. Programa Esbozos, 1983.

Pero el origen de este inconformista que Cortázar nos presenta en *Rayuela*, tiene su semilla en los ensayos de *Teoría del túnel*. En este libro que compila diversos ensayos en los que se hallan claves fundamentales para comprender las bases de la literatura cortazariana, el escritor propone la figura del poetista: un creador que elige la vía de la poesía y del surrealismo para llegar al fondo, buscar el núcleo, trascender las limitaciones, ya no solo sociales sino espaciotemporales, y expresar lo inefable. Dichos creadores se acercan más y más a la actitud surrealista a medida que progresan en su obra. Es decir, se realizan o más bien se superrealizan sin reglas establecidas, sin prédica, sin sistema (Cortázar, 1994: 111), solo llevados por su afán poético<sup>7</sup> en el trayecto que el fuego fluctuante realiza desde lo perecedero al plano atemporal, sereno e inmortal de la luz.

El poetista lleva a cabo la búsqueda de la *suprarrealidad* a través de la destrucción-construcción, y persevera en un encuentro con la inocencia que no supone “primitivismo” alguno, sino reencuentro con la dimensión humana, sin jerarquizaciones ni ideas preconcebidas: “inocencia en cuanto todo es y puede ser llave de acceso a la *suprarrealidad*” (Cortázar, 1994: 103). El surrealismo es, ante todo, “concepción del universo, cosmovisión, nos dice Cortázar, y no sistema (Cortázar, 1994: 103). Por eso el poetista (bien puede ser entendido como poeta surrealista) persigue y anuncia una realidad poética cuya posibilidad es, a la vez, anhelada y cuestionada en *Rayuela*: “visión poética del mundo, conquista de una realidad poética. Pero después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó [...] desde el año cincuenta estamos en plena realidad tecnológica” (Cortázar, 1991: 363-364).

Cortázar sitúa el acceso posible a este kibutz en París, un espacio simbólico desde el que se puede partir de cero, volver a reconocerse y a reconocer el mundo desde otra perspectiva, como podemos ver en sus declaraciones al escritor Miguel Herráez:

Cada vez que paseo por París, solo, sobre todo de noche, sé muy bien que no soy el mismo que, durante el día, lleva una vida común y corriente. No quiero hacer romanticismo barato. No quiero hablar de estados alterados. Pero es evidente que ese hecho de ponerme a caminar por una ciudad como París durante la noche me sitúa respecto a la ciudad y sitúa la ciudad respecto a mí, en una relación que a los surrealistas les gusta llamar “privilegiada”. Es decir, que en ese preciso momento se producen el pasaje, el puente, la ósmosis, los signos. Y todo esto es lo que generó, en gran parte, lo que yo he escrito en forma de novelas o de relatos [...] Caminar por París –y por eso califico a París como ciudad mítica– significa avanzar hacia mí (Herráez, 2003: 150-151).

---

7 El poeta debe dedicarse a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios [...] Yo me moriré sin haber perdido la esperanza de que alguna mañana el sol salga por el oeste. Me exaspera su pertinencia y su obediencia. Declaración de Cortázar. (Harss, 1981: 297).



Pero el acceso al centro metafórico de París, a la clave que hace las veces de llave de la *suprarrealidad*, no viene dado por ningún movimiento mecánico o racional. Es necesario deshacer la figura mal armada para acceder a la verdadera figura. La humanidad erró el camino y no ha seguido la senda del poeta que siente “la nostalgia vehemente de un territorio en el que la vida pudiera balbucese desde otras brújulas y otros nombres” (Cortázar, 1991: 170), el anhelo surrealista de cambiar la realidad.

Oliveira habla de desandar la historia de fuera y la de dentro, retroceder para poder avanzar por esta senda. Recordemos que Oliveira piensa que cuando se sale de la infancia se olvida el juego de la rayuela y ya no se logra el tránsito al estrato del tiempo mítico. Todo en *Rayuela* es una alusión a un tránsito, al paso a otra dimensión, a otro estado, a otra realidad, a un no lugar. París está plagada de puentes. El personaje de la Maga es un intento de comunicación con ese otro lado, esa *suprarrealidad* a la que solo se llega a través de la poesía, de la intuición pura. Los accesos, por tanto, son fugaces, pero hay una pulsión continua hacia ese encuentro necesario, eso que el poeta atisba, esa necesidad de penetrar en la inefabilidad a la que Valle-Inclán dedica su ensayo titulado *La lámpara maravillosa*, esa nebulosa a la que solo se puede acceder trascendiendo las limitaciones espaciotemporales. Por eso París es un ovillo (Cortázar, 1991: 170), y Oliveira extiende la mano para tocarlo, por eso “muy lejos en el fondo de los ojos seguía viendo su kibbutz, [...] de cualquier manera su kibbutz estaba siempre ahí y no era un espejismo” (Cortázar, 1991: 36 y 363).

Para ver de lleno el kibbutz, los elementos del calidoscopio no se pueden cristalizar por la vía racional (Cortázar, 1991: 170), hace falta la poesía, la visión de la Maga, más allá de todo orden positivista (Sosnowski, 1973: 124), el enlace. Para ver la verdadera figura que hay que extraer del baile de elementos, hay que volver a la infancia, desandar, renacer, *excentrarse* primero (término cortazariano), renunciar a la dialéctica establecida, al patrón, a la rutina, empresa sumamente difícil para un hombre finito, como el propio Oliveira comprueba en *Rayuela*. Desandando la historia se vuelve al punto en el que el hombre tiene la oportunidad de dejar de estar alienado, se renuncia al ciudadano larva en favor del hombre que no solo participa en la realidad, sino que la trasciende. Para Sosnowski, la búsqueda de Oliveira responde a la necesidad de huir de una realidad que lo enajena, trascender el amor y la razón y todo lo que es humano para incorporarse al estrato mítico que niega categorías y clasificaciones, reducir todo a un punto, un Aleph, desde el que es posible observar el universo, obtener el centro que le permita ver la realidad desde un ángulo no racional (Sosnowski, 1973: 125).

Solo de este modo la realidad se convertirá en el kibbutz, la figura habrá sido creada al ser correctamente leídos y conformados los elementos, fuera de prejuicios, cánones y etiquetas, fuera del tiempo. Esta revelación tiene lugar en el momento

en que Cortázar desciende al mundo de la mendiga Emmanuele, en una especie de paso por el Hades. La *catábasis* previa a la *anábasis* necesaria.

En la segunda parte de la novela, el retorno de Oliveira a Buenos Aires no significa abandonar la búsqueda asociada a París porque, una vez establecido el contacto entre hombre y estrato mítico de la realidad (nos recuerda Sosnowski) el hombre no podrá dejar de perseguir su ser, su sueño, firme, de lograr ser plenamente: “Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña” (Cortázar, 1991: 312).

El mito del paraíso perdido muestra la desazón del hombre ante una circunstancia en la que no encaja, pues el presente histórico en el que se ve obligado a vivir no está en consonancia con su humanidad y, por lo tanto, no permite su deseo de realización vital plena: “el Paraíso, el otro mundo, la inocencia hollada que oscuramente se busca llorando, la tierra de Hurqalyâ. De una manera u otra, todos lo buscan, todos quieren abrir la puerta para ir a jugar” (Cortázar, 1991: 309). Esta desazón engendra un deseo de fuga o de regresión hacia un pasado ideal en el que se sitúa el estado edénico, definido por Mihail Bajtín como hipérbaton histórico:

La esencia de ese hipérbaton se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y de la sociedad, etc. Los mitos acerca del paraíso, la Edad de Oro, el siglo heroico, la verdad antigua, las representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresiones de ese hipérbaton histórico. Definiéndolo de manera un tanto más simplificada, podemos decir que consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, sólo puede o debe ser realizado en el futuro (Bajtín, 1989: 299).

El conocimiento poético apunta a un sustrato mítico ontológico que se da por intuición. El poeta necesita participar de ese estrato, pues es preciso participar de la esencia de las cosas para conocerlas de una forma poética<sup>8</sup>. De este modo, la búsqueda ontológica, a la que empuja la intuición de la *suprarrealidad*, obliga al hombre a poseerla, a buscar ese estado ya sin cesar, como hace Oliveira en *Rayuela*, chocando mil y una veces contra el muro de la realidad temporal, al igual que chocan los otros perseguidores. Véase cuando, antes de morir, Johnny pide, citando a Dylan Thomas: “oh, hazme una máscara”. Cortázar sabe que se morirá sin llegar a su kibutz pero el kibutz seguirá estando ahí, hijo de su deseo, de un anhelo poético de trascendencia y absoluto, de una comprensión acertada o desacertada de Dios desde la poesía.

---

8 Véase el apartado “Casilla del camaleón” de Cortázar, 2007.

El poetista —o el inconformista del que habla Morelli—, experimenta “brevísimos tactos de algo que podría ser su paraíso” (Cortázar, 1991: 29). Para Cortázar, este paraíso es “es la búsqueda de aquello que Musil llamó el reino milenario, esa especie de isla final en la que el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de diferencias” (Harss, 1981: 267).

Esa reconciliación se da en *Rayuela* en el momento límite en que Oliveira ha de decidir si se deja caer al vacío (suicidio) o si continúa con su búsqueda. Finalmente, la respuesta de Oliveira se vislumbra cuando Talita y Traveler le llaman desde abajo.

“No había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándole y hablándole desde la rayuela” (Cortázar, 1991: 284).

Horacio conforma, en ese instante, un *continuum* con la Maga, con París, con Traveler y Talita, accede a la figura articulada por todos ellos, y al nivel en el que es posible la fusión de los contrarios, en el que la ciudad es “amor total que aroma y malhuele” (Cortázar, 1982: 15), y admite que “al fin y al cabo algún encuentro había” (Cortázar, 1991: 285). En ese preciso instante, declararí­a Cortázar tiempo después, “él acaba de descubrir hasta qué punto Traveler y Talita lo aman. No se puede matar él después de eso” (Picón, 1991: 781).

Oliveira es consciente de que esa armonía durará un instante pero, como afirma Amorós, “aunque se trate de un momento, es suficiente para probar que su búsqueda sí tenía un sentido” (Amorós, 1984: 85). Siguiendo la interpretación de Aronne-Amestoy, Oliveira “halla la verdad en la reconciliación con toda la realidad del hombre, incluyendo su mentira cotidiana” (Aronne-Amestoy, 1972: 94). En palabras de Sosnowski, “ante el reconocimiento de su amor, se inicia la reconciliación con el ser” (1973: 160).

Y aunque no podamos hablar de conclusión en *Rayuela*, pues no la hay, podemos decir que la novela nos pone sobre la pista de un camino posible, el del poetista que, concibiendo el “entendimiento” como “otro nombre del amor” (Aronne-Amestoy, 1972: 94), intuye que, desde el propio centro de occidente, se puede luchar, se puede crear el túnel de acceso a la belleza, proyectándose desde la humanidad que reside en el amor. Por tanto, citando a Aronne-Amestoy, “la única senda infalible hacia la realización de la esencia individual y cósmica, hacia la integración, hacia la unidad es el Amor, verdad y camino a la vez” (Aronne-Amestoy, 1972: 90).

El amor, lo único que nos puede reconciliar con nuestra realidad y hacer que la trascendamos desde dentro: “reinventar al amor como la sola manera de entrar alguna vez a su kibutz”. El amor es en definitiva aquello que nos permite escapar del espacio y el tiempo, salir del juego para entrar el en juego serio, dejarnos llevar por la intuición poética, seguir ese camino de la poesía y del amor para llegar al cielo, desafiar la gravedad, y reconciliarnos con el otro que nos acompaña en la búsqueda. Ser plenamente en el kibutz, la antropofanía.

Cortázar no nos da una respuesta definida, su final no es cerrado, porque es como la vida misma. Pero sí nos dice que la verdadera condena es precisamente dejar de hacerse preguntas, cerrar ese final en falso. Ello equivale, para Cortázar, como nos recuerda en *Rayuela*, al olvido del edén, a la dejación de la búsqueda a través de la poesía: “la conformidad vacuna, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagadas” o lo que hubiera llamado también “muerte climatizada” (Fuentes, 2005: 38).

Como señala Toutin:

El hombre es para Cortázar una avidez obstinada, un enigma que nunca se resuelve plenamente, la persecución de un horizonte que huye [...] Quien se liga a esta aventura sabe que, aunque sea imposible acceder a un sentido absoluto, por lo menos hay más sentido en vivir del otro lado de la costumbre. La única justificación de la existencia está en el no instalarse en ninguna justificación, no acomodarse para siempre en ninguna de las salas del laberinto, sino ir una y otra vez al encuentro de la nueva realidad (Toutin, 2008).

Por ello, Cortázar sigue recordándonos la necesidad de mirar más allá, de prestar atención a ese grito que nos desajusta de la circunstancia —“el espanto de asomarse a un nuevo día con su misma presentación, su indiferencia mecánica de cada vez”, en un mundo en el que estamos obligados “a tolerar que el sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano”—, y nos impele a la exploración de nuevos territorios con nuevas brújulas, a colarnos por ese intersticio en el que es posible que la rayuela nos conduzca al cielo: “Antes de volver a dormirme imaginé (vi) un universo plástico, cambiante, lleno de maravilloso azar, un cielo elástico, un sol que de pronto falta o se queda fijo o cambia de forma” (Cortázar, 1991: 304).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, A. (1984): “Introducción a *Rayuela*”. *Rayuela*. (Ed. Andrés Amorós). Cátedra: Madrid.
- ARONNE-AMESTOY, L. (1972): *Cortázar: la novela mandala*. Fernando García Cambeiro: Buenos Aires.
- BAJTÍN, M. (1989): “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Taurus: Madrid.
- BLÁZQUEZ, A. (1983) Programa *Esbozos*, (Radio Francia Internacional). Entrevista a Cortázar sobre *Rayuela*. Agosto de 1983, emitida en febrero de 1984.
- CORTÁZAR, J.
- (1970): *El perseguidor (Las armas secretas, 1959)*. *Ceremonias*. Sudamericana: Buenos Aires.

- (1991): *Rayuela*. Edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX.
- (1994): *Teoría del túnel*. En *Julio Cortázar. Obra crítica/I*. Saúl Yurkievich (Ed.). Alfaguara: Madrid.
- (1982): *París: ritmos de una ciudad*. Edhasa: Barcelona.
- (2004): *Los premios*. Santillana Ediciones Generales: Madrid.
- (2006): *Último round*. Siglo XXI: México.
- (2007): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI: México.
- FUENTES, C. (2005): *Los 68. París, Praga, México*. Random House Mondadori: Barcelona.
- HARSS, L. (1981): “Cortázar o la cachetada metafísica”. *Los nuestros*. Sudamericana: Buenos Aires.
- HERRÁEZ, M. (2003): *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Editorial Ronsel: Barcelona.
- IMREI, A. (2002): *Oniromancia: análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*. Akadémiai Kiadó: Budapest.
- PALEY DE FRANCESCATO, M. (2016): “El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 273-275*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc224v9> [Consulta 4 de septiembre de 2020].
- PICON GARFIELD, E. (1991): “Cortázar por Cortázar”. *Rayuela*. Edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich, colección Archivos, Allca XX.
- PREGO, O. (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Muchnik Editores: Barcelona.
- SARTRE, J. P. (1972): *El existencialismo es un humanismo*. Editorial Huáscar: Buenos Aires.
- SOSNOWSKI, S. (1973): *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Noé: Buenos Aires.
- SAONA, M. (1999) “El Kibbutz Del Deseo”. *Lexis*. XXIII, 1: 87-105.
- TERRONES, F. M. (2004): “La búsqueda como motivo en *Rayuela* de Julio Cortázar”. *Hal. Archives Ouvertes*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00004641> [Consulta 4 de septiembre de 2020].
- TOUTIN, A. (2008): “El ‘Dios’ huidizo de los escritores”. *Teología y Vida*, Vol. XLIX, n 1-2: 221-233. Facultad de Teología Pontificia Universidad Católica de Chile. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492008000100011> [Consulta 1 de febrero de 2021].



## **PRESENCIA Y SENTIDO DE DIOS EN *IRENE O EL TESORO* (1954), DE ANTONIO BUERO VALLEJO**

**JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS**

Academia de las Artes Escénicas de España

<https://orcid.org/0000-0002-4055-9293>

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.04](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.04)

Resulta sorprendente, y no parece casual, que un número significativo de obras del teatro español que abordaron, en el siglo XX, el tema de la fe y la presencia de Dios en nuestras vidas fueron escritas y representadas en la década de los cincuenta: *La ciudad sin Dios*, de Joaquín Calvo Sotelo, en 1957; *La sangre de Dios*, de Alfonso Sastre, llevada a escena en 1955; o la que traemos como objeto de estudio y reflexión a estas páginas: *Irene o el tesoro*, de Antonio Buero Vallejo, estrenada en el Teatro María Guerrero, el 14 de diciembre de 1954.

Las inquietudes existenciales extendidas por toda Europa tras la Segunda Guerra Mundial, que tuvieron su reflejo en el teatro del absurdo, se plasmaron también en una escena española aparentemente acomodada en una evasiva y convencional dramaturgia calificada, con un sentido peyorativo, como burguesa, que se hizo eco asimismo, en algunos momentos, de un intenso y crucial debate sostenido ya desde el siglo anterior en torno a la presencia, o la carencia, de Dios en el mundo contemporáneo. Este conflicto, que en ocasiones, como en la obra de Calvo Sotelo mencionada, se plantea desde posicionamientos políticos muy evidentes, adquiere en otros casos matices netamente existencialistas, de raigambre unamuniana, relacionados con la duda racional en torno a la existencia de Dios y la necesidad emocional —y vital— de creer en esta. Un debate, en definitiva, en torno a la fe. *Irene o el tesoro*

participa plenamente de esta disyuntiva, desde un posicionamiento por parte de su autor que nos invita a entender el texto en clave teológica y otorgar a su mensaje un sentido trascendente de raigambre cristiana.

Si bien existe un amplio consenso entre los muchos estudiosos del teatro de Antonio Buero Vallejo respecto al mensaje generalmente esperanzador de su obra, sin perder por ello su esencialidad trágica, son muy pocos los que han prestado atención a la presencia del elemento religioso o divino en algunos de sus textos. Es preciso remontarse a los años mismos en que se escribieron sus primeras obras, y en concreto la que nos ocupa, para encontrar entre los críticos que las valoraron una interpretación en este sentido. Así lo hicieron Rosendo Roig o José María García Escudero, desde revistas como *Razón y Fe* o *Punta Europa*, afines al ideario del régimen nacional-católico de su tiempo, quienes consideran que «el punto de vista ético de Buero Vallejo es cristiano» (Michael Atlee, 1972: 54); o Nicolás González Ruiz desde las páginas del *Ya* (15-XII-1954), al día siguiente del estreno de la obra, en la que ve «una demostración de los dones que nos hace la misericordia de Dios». Sin embargo, resulta difícil encontrar con posterioridad opiniones semejantes.

Quizá el autor más cercano a estas tesis, todavía próximo en el tiempo a aquellos, sea el profesor estadounidense A. F. Michael Atlee, quien en 1972 publicó, en la revista *Hispanófila*, el único artículo académico expresamente dedicado a este tema hasta hoy. En su escrito, que lleva por título «Antonio Buero Vallejo y Dios», Atlee afirma que «el punto ético de Buero Vallejo no está basado en la fe católica, y sin embargo, no puede decirse que no lo sea» (1972: 53). Si bien la solución que el dramaturgo ofrece en sus textos a los conflictos humanos se encuentra en el amor y el perdón, al igual que en el cristianismo —bien es cierto que también en otras religiones—, el suyo no podrá ser nunca un punto de vista cristiano, afirmaba el estudioso norteamericano, «por la sencilla razón de que es agnóstico» (Michael Atlee, 1972: 54).

Aceptamos el componente esencialmente agnóstico de Buero Vallejo respecto a un tema, el de la trascendencia y el misterio que rodea al hombre, que tanto le interesa; pero consideramos el suyo un agnosticismo esperanzado. Es verdad también que, en sus obras, el autor pretende ofrecer una imagen de aparente imparcialidad respecto a las decisiones que deben tomar sus personajes, dejando que sean estos quienes elijan su camino y haciendo recaer sobre ellos la responsabilidad de sus actos; pero esto, sin dejar de ser un rasgo «humanista» (Michael Atlee, 1972: 54), responde a un libre albedrío que forma parte consustancial de la salvación y el pecado en la tradición cristiana. El mismo Atlee, desde su negación de que el concepto de Dios en Buero Vallejo sea cristiano, no deja de defender la presencia de la religiosidad en su obra: «El hecho de que Buero Vallejo crea que todo en la existencia social del hombre sea de naturaleza humana no significa que



él no permita a sus personajes un sentimiento religioso y que no trate de dar una definición de Dios» (Michael Atlee, 1972: 55).

Afirma el hispanista norteamericano que, con excepción de *Palabras en la arena* —excepción que justifica viendo este texto como una «referencia de naturaleza histórica»—, nunca se habla de Cristo o de Dios en las obras de Buero Vallejo (Michael Atlee, 1972: 54, 56). Sin embargo, no solo en esta temprana pieza del dramaturgo basada en el conocido pasaje bíblico en que Jesús —siempre presente, aunque nunca físicamente, en escena— salva a una mujer adúltera de morir lapidada, la presencia del Dios cristiano se hace palpable; también en un texto tan diferente a este, como es la fábula en tres actos titulada *Irene o el tesoro*, una entidad misteriosa, de cuya realidad el autor nos hace dudar, solo perceptible a través de su Voz —«Una voz que no se sabe de dónde viene [...] una voz grave, serena y bondadosa: una voz absolutamente excepcional», según la describe el dramaturgo en su primera aparición (I, 32)—, remite en todo momento a una esencia divina que no resulta difícil identificar con el concepto mismo de un Dios que, en el principio, se manifestó también a través de la palabra: «en el principio era el Verbo [...], y el Verbo era Dios» (Juan 1:1).

En una premeditada ambigüedad del autor, que juega permanentemente con el equívoco en el texto (Buero Vallejo, 1955: 118), este deja en el misterio la identidad de un ser indefinido que solo se manifiesta con la palabra y rechaza con rotundidad la mera insinuación de ser identificado con Dios:

LA VOZ: ¿Por qué de rodillas?

JUANITO: Yo creo que tú eres Dios.

LA VOZ: Levántate y no pronuncies esa palabra. Es demasiado elevada para todos nosotros.

JUANITO: (*Se levanta.*) ¿Quién eres tú? (*Silencio.*) ¿Eres un ángel? (*Silencio.*) (III, 110)

Una respuesta que para el crítico estadounidense mencionado es suficiente prueba de que la Voz «no es Dios» (Michael Atlee, 1972: 56); pero que, en nuestra opinión, sigue jugando con esa ambigüedad pretendida por Buero en su texto. La misteriosa Voz no desea, no necesita, explicar quién es; y, sin embargo, su respuesta cercana, humilde, piadosa, está impregnada de divinidad.

Lo cierto es que, en los últimos cincuenta años, resulta muy difícil encontrar no solo algún interés por esta sugerente pieza —a nuestros ojos, llena de valores dramáticos, y humanos—, sino cualquier asomo de interpretación teológica en quienes se han acercado alguna vez a ella. A lo sumo, ha sido vista como un ejemplo más del mensaje de fe y esperanza que han reconocido algunos estudiosos en la obra de Buero Vallejo (Doménech, 1973; Ruiz Ramón, 1981; González Subías, 2020),

en la línea de otros autores de su tiempo, como Alejandro Casona o Joaquín Calvo Sotelo, por poner algún ejemplo. Ruiz Ramón, sin llegar a interpretar la obra en un sentido religioso, encuentra en esa Voz, en cuya esencia reside la clave interpretativa del texto, el «signo de una invisible presencia» (1981: 352), sin ahondar más en esta, limitándose a considerarla una manifestación del misterio que envuelve y rodea al ser humano (1981: 353). César Oliva, en una interpretación totalmente alejada de lo divino, la consideró una «presencia del demiurgo creador», lo que convierte al autor en «un dios doméstico» (1989: 242). E Iniesta Galvaño se muestra absolutamente escéptico con la existencia misma de una voz que solo oyen «los locos, como Irene. Y los duendes» (2002: 218).

Sin embargo, a pesar de haber confesado su falta de fe tras abandonar la «honda fe acrítica» de su infancia, en una entrevista concedida al profesor Mariano de Paco el propio Buero Vallejo confirma su interés por lo divino, «sencillamente porque me interesa el enigma del mundo y ese enigma no está resuelto. Y acaso porque, como alguna vez he dicho, la estructura de mi pensamiento es religiosa aunque yo no crea» (De Paco, 1994: 14). Y ese «punto de vista de Dios», mencionado por Vicente en *El tragaluz*, «que nunca tendremos, pero que anhelamos», como le contesta Mario, es una muestra no solo del agnosticismo esperanzado del autor, al que aludíamos antes, sino también del «notable peso específico» que la cuestión de Dios tiene «en su dramaturgia y en su vida personal» (Rodríguez, 2016: s. pág.).

No nos atrevemos a cuantificar el peso de este interés, pero sí afirmamos que dicho interés existe, y se manifiesta con claridad en *Irene o el tesoro*. Son muchas las pistas que creemos encontrar en un texto en el que su autor, como él mismo confiesa, jugó premeditadamente con la ambigüedad y el equívoco (Buero Vallejo, 1955: 122). Todo son sugerencias en esta historia en que los planos de la realidad y lo irreal se superponen, sin posibilidad de distinguir dónde se halla la verdad y dónde la imaginación o el delirio. Desde la perspectiva de los personajes que rodean a Irene, una joven huérfana y viuda que vive sojuzgada y humillada en el hogar de los padres de quien fue su marido durante solo un mes, al fallecer este, y perdió también a su hijo, que nació muerto, el extraño comportamiento de la joven es fruto de su enajenación mental. Pero la realidad de Irene es otra. Tratada como una sufridora Cenicienta —en su presentación en escena, aparece «fregando el suelo de rodillas y con el cubo al lado» (I, 10)— por sus seres más cercanos, con los que convive, sobrevive refugiada en un mundo de ensoñación infantil ligado a los cuentos de «hadas y ogros, y asnos encantados» que leyó de niña; un mundo de fantasía donde «las montañas estaban llenas de diamantes y en las casas viejas había siempre tesoros escondidos»; y «por los túneles de las montañas, y en las casas, corrían los duendes», que «siempre eran amigos de una linda princesa» (I, 14-15). Por supuesto, la princesa que espera ser salvada de la angustia en que vive es ella.

Vemos, por tanto, que el personaje central de esta fábula en tres actos es el punto de conexión entre los dos planos mencionados, el de lo real y lo maravilloso. Este último, representado por un duende que se le aparece en mitad de una de sus crisis —«un gentil duendecito de pecosos mofletes y ágiles piernecillas, enfundado en su medieval atuendo verde»— y por esa Voz «que no se sabe de dónde viene» y reclama a su enviado que busque el tesoro escondido en la casa (I, 31-32). Si el duendecillo —de nombre Juanito, con lo que se desvanece cualquier posibilidad de ofrecer una dimensión sagrada del personaje—<sup>1</sup> se encuentra muy alejado del mundo de la divinidad, sobre todo cristiana, siendo representativo, más bien, del imaginario de la fantasía, no ocurre así con la Voz, que investida de un poder sobrehumano, parece mover los hilos de una trama en la que su voluntad decide el destino que corresponde a cada uno de los personajes que la conforman, en virtud de su actos y de la nobleza de su corazón, impartiendo una justicia que no dudamos en calificar de divina. Justicia acorde con el fin moral que el dramaturgo pretende dar asimismo a su pieza al denominarla «fábula», término que, como aclara en el comentario que añadió a la edición de su texto, en 1955, no solo alude a una «narración o suceso ficticio en que intervienen seres maravillosos», sino también a «aquella otra en la que por medios simbólicos o alegóricos se expresa una enseñanza moral». Y esta obra, concluye, «es una fábula por su duendecito, mas también lo es por sus contenidos éticos» (Buero Vallejo, 1955: 118-119).

Son muchas las insinuaciones que Buero Vallejo va vertiendo a lo largo de la pieza, ofreciéndonos pistas que arroja al arbitrio de nuestra interpretación, como deja libertad para que el espectador —o lector, en su caso— otorgue a su texto el sentido que considere oportuno. Ahora bien, no todas las interpretaciones tienen la misma validez para él:

Entre la perspectiva, por ejemplo, de Irene sola y deshecha sobre las piedras de la calle que ven los personajes al final de la obra, y la de Irene acompañada de su niño alejándose por un camino de luz que ve el público, es más bella y piadosa esta última; y solo por eso quedamos ya autorizados para suponer que, de algún modo, también es más cierta (Buero Vallejo, 1955: 123).

El sentido e intención básicos del texto se anuncia desde el título mismo con que este se presenta, *Irene o el tesoro*, con el empleo de una conjunción que no es disyuntiva, sino explicativa, como el mismo autor aclara: Irene es el tesoro que el duende debe buscar (Buero Vallejo, 1955: 118), sin que este lo sepa durante la mayor parte de la obra; a lo largo de la cual, quienes contemplamos cuanto suce-

---

1 Si bien es cierto que no deja de ser el diminutivo —afectivo, cercano— de Juan, uno de los apóstoles más queridos por Jesús y cuyo nombre, en hebreo, representa la fidelidad a Dios.

de en la representación hemos tenido tiempo más que suficiente para percibir la presencia de Dios en escena. Desde los primeros momentos las alusiones a este son recurrentes. Ya lo hace Sofía —junto a Irene, el personaje mejor retratado en el texto—, la anciana y bondadosa hermana de Justina, al pretender descargar de responsabilidad a esta y a su hija Aurelia —suegra y cuñada, respectivamente, de Irene— arguyendo que «Él las ha hecho así»; o en la misma conversación, poco más tarde, al afirmar: «Dios nos juzgará a todos»; y, finalmente, «Cose, hija, cose. Dios te ayudará: tú lo verás» (I, 28-30).

El sentido exacto de la obra se insinúa ya, con claridad, en estas palabras: Dios juzgará el comportamiento de los individuos que habitan en esa casa y ayudará a Irene a librarse del sufrimiento en que vive. Un sufrimiento ligado escenográficamente a la «Habitación destartalada en un caserón del barrio viejo de la ciudad», donde se desarrolla la acción (I, 10), y manifestado en la permanente oscuridad que Irene percibe a su alrededor y no deja de recordar en sus intervenciones. El contraste entre la luz y la oscuridad es reiterado en la dramaturgia de Buero Vallejo ya desde la primera de sus obras, *En la ardiente oscuridad*, identificándose aquella, en alguna ocasión, incluso con Dios mismo: «He llegado a sospechar que la forma misma de Dios, si alguna tiene, sería la luz...», manifiesta el personaje de Velázquez en *Las Meninas*, en una cita repetidas veces utilizada (De Paco, 1998: 191; Callejas Berdonés, 2008: 182). Como afirmó en su momento Ignacio Elizalde: «En Buero, la verdad es luz» (1972: 436). ¿Y acaso no dijo Jesús: «Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no andará en tinieblas» (Juan 8:12)?

También en *Irene o el tesoro* el contraste entre la luz y las sombras, y los prodigios que se producen en escena en torno a aquella, la convierten en un mecanismo simbólico de extraordinario valor, asociado a lo maravilloso y, en última instancia, a lo divino. Cuando, por indicación de la Voz —una voz que solo puede escuchar el duende—, se abre el balcón por donde finalmente abandonará Irene este mundo, se observa una premonitoria escena, llena de significado: «Tras la barandilla muéstrase ahora un milagro de viva luz blanca. Parece como un corredor que, en rampa suave, llega hasta el balcón en extrañas e irregulares paredes de diamantina claridad» (II, 62).

La simbología de esta obra es lo bastante evidente y precisa como para, a pesar de su pretendida ambigüedad, permitirle al autor expresar su mensaje claramente. «Dios mío: si es verdad que tú puedes dar el consuelo que cada uno necesita, alíviame esta horrible oscuridad y dame el mío... pronto» (I, 42), reclama suplicante Irene, a la que el duende mira con ternura, sin poder aún ser visto por esta. A la pregunta de si está loca, la Voz responde a su enviado: «Por lo menos, es muy desgraciada» (I, 42).

La visión de este mundo como un lugar de sufrimiento y tristeza, como un valle de lágrimas donde el amor al prójimo es apenas perceptible, está muy presente en

la obra. Así describe la Voz, a Juanito, el lugar donde ha sido enviado: «Has venido a una casa bien triste, hijo mío. Y hay muchas así. En todas ellas viven, como aquí, pobres seres que solo alientan para sus mezquindades, sin sospechar siquiera que el misterio los envuelve» (II, 46). Este ser, que se dirige al duende llamándolo «hijo mío», y al que este corresponde del mismo modo cuando le ruega por Irene de rodillas —«Padre mío: yo te pido que la salves» (II, 46)—, atribuyéndole asimismo, junto al de la omnipotencia, el don de la omnisciencia —«tú lo sabrás», «lo que tú no sepas...» (II, 46)—, alude con frecuencia al misterio de la vida y de cuanto nos rodea, de cuya sustancia todo está hecho, incluso el propio duende: «También tú estás hecho de la sustancia del misterio», le dice (II, 46). Misterio del que también es consciente Daniel, el licenciado en Filosofía enamorado de Irene, que se hospeda en la casa y malvive dando clases particulares:

Ya sabes que no soy más que un pobre soñador... Y todos los soñadores sabemos que el mundo no es solo esta sucia realidad que nos rodea: que en él también hay, aunque no lo parezca, una permanente y misteriosa maravilla que nos envuelve. [...] Y esa maravilla nos mira, nos vigila y nos penetra... Y, algún día, puede que logremos verla cara a cara (III, 86).

Esa capacidad, reservada para los soñadores y los locos, fue la que tuvieron asimismo místicos como Santa Teresa y San Juan de la Cruz, a quienes cita Daniel —nombre de profeta— relacionándolos de algún modo con Irene: «También ellos vivían en un mundo donde les pasaban cosas maravillosas... Locos les decían. Y es que eran santos. [...] Yo te comprendo ya, mi santita» (III, 86).

«Los locos son ellos», confirma la Voz en otro momento (III, 97), instando al duende a cumplir con su obligación de buscar el tesoro, y advirtiéndole de que, si no lo encuentra, no puede culpar a otra cosa más que a su falta de fe (III, 93). Una fe imperturbable en Irene, pero que llega a quebrarse incluso en Juanito, como les ocurriera a los propios discípulos de Jesús en algún momento: «Dime si todo esto es verdad. Dime si yo soy verdad y si lo eres tú, pues solo así creeré que ella no está loca» (III, 110).

Cuando por fin encuentran un tesoro en forma de monedas de oro, que solo pueden ver Irene y Juanito, estas tienen grabada una palabra: Bondad. «Son pocos los que pueden ver el tesoro de la bondad, hijo mío», le explica al duende la Voz (III, 102); para confirmar definitivamente: «El tesoro es ella» (III, 110).

La marcha final de Irene, guiada por el duende, a quien coge en sus brazos como si fuera su hijo, siguiendo ese «maravilloso camino de luz» que días antes se había ofrecido a sus ojos en el lugar donde se encuentra el balcón, y tras perdonar a todos los habitantes de la casa que abandona —inevitable pensar de nuevo en

aquel «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen» (Lucas 23:24)—, ofrece, a nuestros ojos, un mensaje de inequívoca esperanza y belleza poética. La pasión y muerte de Irene la convierte en una víctima de los hombres, redimida para el cielo por atesorar el mayor de los bienes humanos: la bondad.

El agnóstico esperanzado que fue Buero Vallejo vertió en esta obra sus sueños más elevados —entre los que se encuentra la existencia de un Dios de bondad que imparte justicia—, permitiéndose creer en ellos, aunque fuera bajo el marco poderoso de la ficción poética; pues, como afirma la cita de Unamuno con que encabeza la primera edición de su texto, es este «el secreto del alma redimida: / vivir los sueños al soñar la vida».

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUERO VALLEJO, A. (1955): *Irene o el tesoro*. Madrid: Alfíl.
- CALLEJAS BERDONÉS, J. M. (2008): *Aproximación al teatro filosófico de Antonio Buero Vallejo*. Madrid: Universidad Complutense.
- DE PACO, M. (1994): *De re bueriana: (sobre el autor y las obras)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- DE PACO, M. (1998): «Planos de significación en el teatro de Antonio Buero Vallejo». En A. M. Leyra (ed.). *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía* (pp. 185-194). Madrid: Editorial Complutense.
- DOMÉNECH, R. (1973): *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid: Gredos.
- ELIZALDE, I. (1972): «Buero Vallejo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 261, pp. 432-449.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. (1954): «Irene o el tesoro en el María Guerrero». *YA* (15 de diciembre).
- GONZÁLEZ SUBÍAS, J. (2020): José Luis. *La dramaturgia española durante el franquismo*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- INIESTA GALVAÑ, A. (2002): *Esperar sin esperanza. El teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MICHAEL ATLEE, A. F. (1972): «Antonio Buero Vallejo y Dios». *Hispanófila*, 44, pp. 53-57.
- OLIVA, C. (1989): *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- RODRÍGUEZ, J. C. (2016): «Buero Vallejo y el punto de vista de Dios». *Vida Nueva*, 3004. [16, febrero, 2021] <<https://www.vidanuevadigital.com/2016/09/23/buero-vallejo-y-el-punto-de-vista-de-dios-centenario-nacimiento/>>
- RUIZ RAMÓN, F. (1981): *Historia del teatro español. Siglo xx*. Madrid: Cátedra (5ª ed.).

# **LAS MEMORIAS DE DIOS. ATEÍSMO, CRISIS Y CONVERSIÓN DE GIOVANNI PAPINI (1907-1921)**

**JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA**

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.05](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.05)

E tutta la mia vita, anche dopo, è stata così –un eterno slancio verso il tutto, verso l’universo, per dopo ricascare nell’nulla o diestro la siepe di un orto.

*Un uomo finito*

En su *Biblioteca Personal*, Jorge Luis Borges definió a Giovanni Papini (1881-1956) como «historiador de la literatura y poeta, pragmatista y romántico, ateo y después teólogo. No sabemos cuál es su cara, porque fueron muchas sus máscaras» (1997: 53). El escritor argentino señalaba la complejidad intelectual del toscano que adquirió diversos roles que se fueron metamorfoseando en las distintas etapas creativas y personales por las que transitó. Su imagen canónica lo identifica como uno de los autores cristianos esenciales del siglo XX a través de obras como *Lettere agli uomini del Papa Celestino IV* (1926), *Il Diavolo* (1953) o *Giudizio Universale* (1956). Pero el momento esencial de su biografía estuvo condicionado por su sorprendente conversión al cristianismo en 1919 que hizo pública dos años después con la *Storia di Cristo*. Y enfatizamos su carácter discutido y sensacional –que incluso fue considerado como una broma por algunos de sus correligionarios– ya que, hasta ese momento,

la trayectoria del escritor estuvo definida por un marcado ateísmo que hizo del cristianismo y de las diversas corrientes teosóficas de principios del siglo XX uno de sus blancos favoritos. En este sentido, sus violentos ataques obedecían a una conflictiva y atormentada lógica interior que exigía respuestas a su angustiosa existencia.

Este artículo establece la reconstrucción del periodo en el que el autor toscano se desplazó desde el ateísmo hasta su transformación en un ferviente católico y apologeta del cristianismo. Lejos de ser una conversión fácil, el itinerario de Papini fue convulso y estuvo rodeado de contradicciones en las que se manifestaba frecuentemente el conflicto religioso. A este proceso hay que añadir su compromiso para la renovación de la cultura italiana que le obligó a mantener posturas antagónicas con la oficialidad, lo que significaba, por ende, socavar la influencia religiosa. Papini asumió el papel de revolucionario en sus colaboraciones con la revista *Leonardo* y la dirección de las revistas *La Voce* y *Lacerba*, además de su debatida adhesión al futurismo –que el escritor denominó lucidamente como «conversión»– y su posterior abandono y enfrentamiento con el movimiento de vanguardia.

Su recorrido hacia el catolicismo estuvo mediatizado por ensayos que reflejaban fielmente su ideología: *Crepuscolo dei filosofi* (1906), *Un uomo finito* (1913) –en palabras de Giuseppe Prezzolini (1882-1982) una autobiografía y una autobiografía intelectual respectivamente– el grupo de artículos englobados en las *Polemiche religiose 1908-1914* (1917) y, sobre todo, su controvertido *Memorie d’Iddio* (1911). Si bien los primeros libros evidenciaban su enorme soledad, la capacidad interrogativa y la búsqueda de respuestas, los dos últimos mostraban la indagación de un hombre que, pese a la distancia que pretendía establecer con lo trascendente, comenzó a plantearse el fenómeno religioso como algo inherente al ser humano, reflexión que hace suya y condicionará su travesía desde el escepticismo al cristianismo.

Tras su matrimonio con Giacinta Giovagnoli, el sólido pragmatismo ateo que había regido su pensamiento empezaría a resquebrajarse y en sus meditaciones aparece intermitentemente el llamado de lo trascendente aunque nunca termina de concretarse. Pese a ello, esas intuiciones embrionarias ganarán protagonismo hasta aniquilar la incertidumbre y concretar su conversión.

La metodología del estudio plantea un método hipotético-deductivo a partir del análisis de tres bloques de documentación: los escritos de Papini, los estudios canónicos sobre su obra y los artículos y libros actuales que, tras un periodo en el que su figura había quedado en un segundo plano, recuperan su legado literario y personal.

Las fuentes principales utilizadas han sido los textos del escritor. Como hemos apuntado *Crepuscolo dei filosofi*, *Memorie d’Iddio*, *L’altra metà* y *Un uomo finito* revelan su preocupación metafísica. Así mismo, se han utilizado los artículos religiosos que publicó entre 1908 y 1914 reunidos en *Polemiche religiose* y los textos intervencionistas agrupados en *La paga del sabato* (1915) que repudió en



1921 y no se volverían a editar hasta después de su muerte. Por otra parte, se han consultado sus epistolarios con Carlo Carrà (1913-1956), Aldo Palazzeschi (1912-1933), Attilio Vallechi (1914-1941) y Ardengo Soffici (1903-1918) y los artículos que publicó en *Lacerba* (1913-1915) a partir de la edición facsímil de Vallechi a cargo de Giorgio Luti (2000).

Pese a transgredir la cronología del estudio, hemos recurrido a obras en las que el escritor realizaba una mirada retrospectiva sobre ese periodo como *Esperienza futurista* (1919), *Seconda nascita* (1923), *Passato remoto* (1948) y *La felicità dell'infelice* (1956). Así mismo, se han consultado volúmenes esenciales de su bibliografía posterior como *Il Diavolo*, *Giudizio Universale* o su fragmentario *Diario* (1956) para completar los puntos de su conversión sobre los que reflexionó al final de su vida.

El segundo bloque lo han configurado los textos canónicos como los de Roberto Ridolphi (1958) –autor que tuvo una estrecha amistad con Papini–, Vintila Horia (1965) y Jaime de la Fuente (1970) que, pese a que se refieren a la totalidad de su obra, focalizan gran parte de los trabajos en la conversión estructurando su relato a partir del núcleo argumental de la misma.

Con la secularización de la sociedad contemporánea, la obra de Giovanni Papini ha dejado de tener el papel preponderante que tuvo hasta los años setenta, pasando de ser patrimonio del público al de los especialistas. En 1977 la editorial Mondadori dentro de su colección «I Meridiani» editó sus *Opere. Dal «Leonardo» al Futurismo* a cargo de Luigi Baldacci, en el que se recogían sus trabajos de juventud. Cuatro años después, con motivo del centenario de su nacimiento, Florencia le dedicó la muestra *Giovanni Papini 1881-1981*, comisariada por Marco Marchi y Jole Soldateschi, que, con las *Opere*, iniciaba la recuperación de su obra más allá de los estudios focalizados en el aspecto religioso. En cuanto a los estudios recientes, hay que reseñar el volumen colectivo *Giovanni Papini. El prisionero de sí mismo* (2007), a cargo de Vicente Cervera, M<sup>a</sup> Belén Hernández y M<sup>a</sup> Dolores Adsuar, del que se han manejado preferentemente los artículos de Victoriano Peña y Pedro Luis Ladrón de Guevara referidos al periodo específico tratado. Así mismo, hemos cotejado la información aportada por los artículos y trabajos de Pantano (1984), Borges (1997), Martínez Silvente (2003), Valencia y Peña (2006), Simoes y Pinto (2006), Cervera Salinas (2007) y Muscat (2012).

Las aportaciones principales del estudio son la revisión y valoración de elementos que, hasta el momento, han tenido poca relevancia en el estudio de su conversión, como el volumen *Memorie d'Iddio*, así como la relectura de la experiencia futurista y la guerra como ejes nucleares que determinaron su transformación ideológica y espiritual. Las revisiones canónicas del proceso de conversión de Giovanni Papini han omitido premeditadamente el citado libro, respetando la consideración del autor que prohibió su reimpresión y procedió a la destrucción de los ejemplares

existentes. La omisión de *Memorie d'Iddio* con criterios de escaso valor académico ha mermado la consideración de uno de los grandes libelos del escritor contra lo divino en el que estaba plenamente inscrita su búsqueda de lo trascendente.

Algo similar ha sucedido con la interpretación de su controvertida militancia futurista, juzgada por algunos de sus estudiosos como la peor de sus épocas creativas, consideración maniquea que está bastante alejada de la realidad. Tanto *Memorie d'Iddio* como la extraña e intensa militancia vanguardista –mediatizada por el inicio y el curso de la guerra– van a marcar el punto álgido de su transformación espiritual como denotan el resto de sus libros, manifiestos, acciones e incluso la colección de artículos escritos a tal efecto, en los que se vislumbra la crisis definitiva que le hará abrazar el cristianismo en 1919.

## EL HOMBRE QUE NO ACEPTABA EL MUNDO

Giovanni Papini nació en Florencia el 9 de enero de 1881. Fue el primogénito de los tres hijos de Luigi Papini (1842-1902) y de Erminia Cardini (1856-1935). Su padre era ateo, masón y un republicano convencido. Por el contrario, su madre fue una ferviente católica que bautizó al niño en secreto cuidándose de que su padre no tuviera conocimiento de ello. Ese antagonismo entre increencia y fe se reflejó en el itinerario del escritor hasta su conversión, si bien es cierto que en los primeros años estaría influenciado por la figura paterna, que evidenciaba la fiebre anticlerical de la época y que condicionaría su educación cuando le dispensó de asistir a las clases de religión. El escritor recordaría en el capítulo de *Seconda nascita* «El judío y yo» que salía del aula y escuchaba las lecciones del sacerdote tras la puerta sin comprender por qué su progenitor evitaba que conociera una religión que, en sus mandamientos, hablaba de honrar al padre (1964: 908-910).

Su niñez reflejó rasgos que le marcarían de por vida como su comportamiento taciturno y un carácter «huraño, hermético y dispuesto a actuar siempre a la defensiva» (De la Fuente, 1970: 9). Se mantenía aislado de otros muchachos, observándolos con superioridad desde la distancia, prefiriendo sumergirse en agotadoras búsquedas y lecturas de libros. Sus enormes ansias de conocimiento le hicieron focalizarse más en ellos que en las personas, lo que influiría sobremanera en sus relaciones futuras. Una dolorosa infancia que el escritor resumiría en la luctuosa máxima: «yo no he sido un niño jamás. No tuve niñez» (Papini 1964: 727).

Las primeras obras que devoró fueron los libros que guardaba su padre en un rústico canasto de virutas que tenía unos cien volúmenes. Leyó entre otros el *Himno a Satán de Carducci* (1869), una biblia protestante –que se consideraba herética en esa época en Italia– o *Las mil y una noches* que le trasladarían una preocupación por la muerte que se filtraría en sus escritos de infancia y juventud. También le impactó la «lúgubre pareja fraterna» del hombre y mono apuntada en la teoría de la

evolución de Darwin. Tuvo obsesión por los libros que consideró como los verdaderos protagonistas de su vida y de los que reconocía que sufrió hambre y carestía en su juventud (Papini, 1957: 31),

Esas son verdaderamente las reliquias, los recuerdos de mi vida más hermosa: feos volúmenes, económicos, mal impresos e incorrectos: malas ediciones, reproducidas a pocos sueldos el volumen; libretos comprados de segunda mano, completamente subrayados con tinta y lápiz, acartonados y consumidos; sólidos volúmenes encuadernados en piel y conservados aparte como cosas santas. (Papini, 1964: 795)

La obcecación por el conocimiento fue contraproducente para su salud, ya que el esfuerzo que hacía por leer le provocaría una miopía que se agravó con el tiempo y le dejó ciego el último año de vida. La pérdida de la visión se unió además a una parálisis que había vaticinado en 1913,

Tengo miedo de volverme ciego. ¡Tengo miedo de ver cada día menos y acabar no viendo nada! Me imagino con terror cuál sería entonces mi vida. ¡No dispongo de otra fuerza que la de la inteligencia, no tengo amigos sino entre los muertos, no disfruto de más placeres que entre los libros! (...) si no muero ciego, moriré paralítico. (Papini, 1964: 867)

Su soledad estuvo determinada por la inferioridad que creía que le conferían su fealdad y su pobreza «nacé pobre –escribí– y aprendí a padecer antes que a gozar». Papini se avergonzaba de las estrecheces que pasaba en referencia a la imagen externa que proyectaba puesto que frecuentemente vestía ropa vieja, desajustada y remendada. Su infancia, solitaria e infeliz, condicionaría un insaciable deseo de conocimiento que le llevaría a un lúcido pesimismo como resumió en el capítulo de *Un uomo finito* «El descubrimiento del mal»,

[...] desesperado y encerrado dentro de sí, lo mismo que una fortaleza sin ventanas, salió de aquella niñez selvática y precozmente introspectiva; de aquella soledad humillada que me había sido impuesta por la timidez, por el alejamiento y por la miseria; por las repetidas derrotas de un enciclopedismo demasiado ambicioso; por un lirismo elegíaco, meditado una y otra vez por caminos grises, entre muros ennegrecidos, bajo cielos de ceniza (...). Apenas mi inteligencia fue mayor de edad (...) preguntó a la vida sus razones, y no obtuvo contestación. La teoría dio forma a la melancolía. (Papini, 1964: 752-753)

Desde su juventud Papini incubó la pretensión de subvertir la pobreza por el reconocimiento intelectual. El deseo de popularidad y la necesidad de permanecer

aislado para lograr sus objetivos forjaría su búsqueda de la grandeza: «soy pequeño, pobre y feo, pero también tengo un alma y esta alma lanzará tales gritos que todos tendrán que volverse y oírme». Posteriormente, matizaría que había concebido la idea de la superioridad no solo literaria sino también cultural: «he nacido –escribía– con la enfermedad de las grandezas» (Papini, 1964: 744).

Ese distanciamiento fue el que hizo emerger al artista, al creador que desarrolla un mundo propio que traslada a su literatura. Pese a ser florentino, gran parte de su obra la concibe en Bulziano, una aldea de pocos habitantes enclavada en Piave di Santo Stefano, en la provincia de Arezzo y de la que era originaria su mujer. Bulziano «un eremitorio donde la soledad y el ocio le obligaron al trabajo» (Ridolfi, 1958: 93) le llevó a una serenidad en la que huyó del cientifismo y de las influencias intelectuales foráneas para concentrarse en lo esencial. Fue en Bulziano «prisionero de la nieve y la pobreza» (Gozzini, 1984: 58) donde se concretó el proceso de la conversión.

En cuanto a esta disyunción cabe señalar, que, cuando ya era un escritor consagrado, continuó manteniendo la barrera respecto a los demás, una separación que se acrecentaba cuando menos conocía a sus interlocutores. Como recordaba Giuseppe Bottai (1895-1956) en un encuentro con escritores el 18 de abril de 1937,

Papini solitario, distante, escondido, tras la fealdad de su rostro amarillento, con la cabeza echada un poco hacia atrás. Como la de quien traga un bocado amargo, y la mirada, esa mirada de agua profunda, hacía abajo, en el doble círculo de las grandes gafas y de los párpados rojos, encendidos en la desolación del rostro. (Ladrón de Guevara, 2007: 45)

El aislamiento, por otra parte, le dirigió no solo a la conversión, sino a interrogarse por el sentido de su religiosidad y de las relaciones con la Iglesia. También es necesario subrayar que el amor por su país –consideraba la patria como otra religión (Papini, 1964: 933)– le impulsó a hacer lo posible para que se equiparara culturalmente con los más avanzados del mundo, tomando partido por opciones filosóficas que estaban en contra de cualquier trascendencia. En el escritor toscano se inscribía la idea mesiánica de ser el profeta que debería llevar a Italia a la vanguardia de las artes y las letras. En una misiva a Ardengo Soffici (1879-1964) le trasladaba la inquietud por ser el guía para los jóvenes que construirían la nueva Italia,

Quisiera llegar a ser de verdad (puedo hacerte esta confidencia) el guía espiritual de la joven, de la jovencísima y futura Italia, de esta pobre Italia que no tiene a nadie, a nadie que descienda hasta su pueblo, que extraiga a la fuerza, con violencia profética, los secretos de su tierra (...) Yo quisiera pues, ser el reorganizador espiritual de esta vieja raza. ¿Lo conseguiré? No lo sé. Pero en todo caso, el mío debe de ser un fracaso grande. (Ridolfi, 1958: 78)

Pese a estar condicionado por sus defectos, Papini los convertirá en aliados para construir una vastísima, profunda e irregular obra literaria. De hecho, la soledad refrendaría ese carácter introspectivo que, junto a la capacidad de escribir prácticamente sin hacer correcciones, hizo que produjera a un ritmo vertiginoso. Una obra y un periplo ideológico condicionados por la fractura que marca su conversión.

## **DESILUSIÓN FILOSÓFICA Y PRIMERAS ILUMINACIONES**

El ateísmo y el racionalismo fueron las primeras doctrinas que asimiló en su juventud y lo acompañarían aproximadamente desde 1896, cuando contaba con quince años, hasta 1919 cuando tenía treinta y ocho. Pero en 1907 las corrientes filosóficas que había defendido entrarían en crisis para el escritor. Esta grieta, en un pensamiento hasta ese momento inalterable, respondía a los acontecimientos de su vida personal. En agosto de ese año, pese a su firme descreimiento, contrajo matrimonio eclesiástico con Giacinta Giovagnoli (1887-1958) una circunstancia decisiva en su periplo intelectual. El escritor mantendría que el amor a su mujer, en el capítulo precedente a su matrimonio, fue la primera estación que le llevaría a Cristo. Su prometida le comunicó que no quería una boda civil por lo que el escritor inició un «retorno o, mejor una voluntad de volver al Evangelio y a Dios» (Papini, 1964: 966). También manifestaba que, cuando se desposó –y retiramos que esa reflexión la hace en *Seconda nascita*– tuvo un conato de conocimiento divino: «por primera vez, en el crepúsculo de un desolado domingo de agosto, me pareció sentir en la voz tonante del órgano la llamada de Dios» (Papini, 1964: 970).

Su matrimonio coincidió con el final de la etapa de la revista *Leonardo*, que se había publicado desde 1903 y cuya línea editorial se alzaba contra el viejo racionalismo aludiendo «a la voluntad enciclopédica y a las aperturas extraliterarias» (Marchi & Soldateschi, 1981: 24). Papini escribiría numerosos artículos de contenido pragmatista y «hará de su revista tribuna privilegiada desde donde dará a conocer y a veces, tratará de imponer el pragmatismo como el único sistema filosófico válido y necesario» (Valencia & Peña, 1990: 95). Por otra parte, en 1907, el escritor viajó a París donde coincidirá con las grandes figuras de la vanguardia. Desde su primer viaje a la capital francesa con Prezzolini en 1901, Papini había ampliado horizontes alejándose de la mezquindad de la vida de provincias. Por lo tanto, su *soggiorno* parisino y la crisis del pragmatismo sacudieron sus planteamientos filosóficos.

Un año antes había publicado *Il Crepuscolo dei Filosofi* (Società Editrice Lombarda, Milán, 1906) una selección de artículos sobre la vacuidad de la filosofía que había nacido en el café *Le Giubbe Rosse* a través del intercambio de ideas con Prezzolini y Soffici. El título replicaba a Nietzsche y defendía el legado de Jesús: «Cristo vino al mundo no solo para anunciar el Reino de los Cielos, sino también como portador

de salud y fuerza» (Papini, 1957b: 1176) una cita que ejemplificaba la presencia de su debate trascendente. Del mismo modo, el legado metafísico está presente en dos libros de carácter fantástico, *Il tragico quotidiano*, nº 6 della «Biblioteca del Leonardo», Lumachi, Florencia, 1906 y *Il pilota cieco*, Ricciardi, Nápoles, 1907. Publicó también *La cultura italiana*, Lumachi, Florencia, 1907, coescrito con Prezzolini.

Las meditaciones metafísicas aparecen en su artículo «La religión se sostiene por sí misma» del *Bulletin de la Société de Philosophie* (1908) en el que insistía en que la religión no podía ser concebida como una rama de la filosofía ni podía situarse en un peldaño inferior a ésta. También trataba de la imposibilidad de conocimiento divino subrayando «en sentir y en hacer lo que a Dios agrada, para vivir en Dios y formar parte de Él» (Papini, 1963: 354). Finalmente mantenía que la religión establecería la conexión entre lo finito y lo infinito.

Estos trabajos transcriben la contradicción entre lo racional y lo espiritual de un pragmático que se expresa como un cristiano como demostraba la misiva enviada a Soffici el 11 de septiembre de 1908: «nosotros somos hombres cristianos que vivimos en la Italia de 1908 y en este año y en este país el cristianismo es todavía una fuerza moral que hay que tener en cuenta» (Richter, 1991: 353).

Esas inquietudes, por otra parte, le llevaron a una idea que había apuntado en 1904 y se concretaría definitivamente en 1908, la escritura de una obra colosal que se pudiera equiparar con «el mundo subterráneo y supracelstial para juzgar al mundo terrenal» de Dante y «el mundo del mito y de la metafísica» de Goethe, el *Giudizio Universale*: «y tracé entonces en la mente y sobre el papel la única tragedia consentida a mi demencia: el *Dies Irae*, el día de la ira, del terror, del rechinar de dientes, de la condenación última del primero y del último hombre» (Papini, 1964: 821).

### **EL ABISMO: LE MEMORIE D'IDDIO Y UN UOMO FINITO**

Probablemente 1911 y 1912 fueron los años más complejos en su devenir espiritual. A los treinta años y pese a haber tenido algún conato de acercamiento religioso, el escritor seguía conservando intacto su primitivo ateísmo, penúltima estación de su compleja lucha entre fe y razón. Ese complejo y doloroso debate se trasladó a dos obras esenciales en su trayectoria, *Le Memorie d'Iddio* y *Un uomo finito*, si bien es cierto que la suerte de ambas fue dispar. Mientras la última es probablemente una de las mejores y más reconocidas obras del escritor toscano, *Le Memorie d'Iddio* fue uno de sus ensayos más polémicos y desconocidos, algo a lo que contribuyó el propio escritor cuando en 1923 le pidió a su hija Viola que quemara todos los ejemplares que quedaban del libro (Simoes & Pinto, 2006: 13).

*Le Memorie d'Iddio* fue redactado mientras hacía las correcciones de *Parole e Sangue* (1912) como atestigua la carta que Papini le remitió a Soffici el 24 de abril

de 1911: «ahora estoy escribiendo *Le Memorie d'Iddio* que debo enviar a Prezzolini a finales de mes y se imprimirán pronto» (Richter, 1999: 230). El manuscrito fue publicado en el undécimo número de los *Quaderni della Voce*, dirigidos por Prezzolini y editados por la Casa Editrice Italiana en Florencia el 31 de mayo de 1911. A partir de 1918, se reimprimió con *La vita de nessuno* (*La vida de nadie*, 1911) a cargo del editor Attilio Vallechi (1880-1946). En este sentido, las diferentes reimpressiones de *Le Memorie d'Iddio* coincidieron con proyectos editoriales creados para confrontarse con el sistema cultural italiano. La primera traducción al español fue la que preparó Cipriano Rivas Cherif (1888-1966) para la madrileña Biblioteca Nueva (1927).

El argumento del libro lo constituyen los hipotéticos pensamientos de Dios. Si hasta el momento Dios se había manifestado a los hombres mediante intermediarios, en el libro es Él mismo quien lo hace a través de Papini, al que define como un escritorzuelo y un hombre sin importancia que convierte en su instrumento: «y ahora vosotros mismos, ¿tendréis el valor de suponer que no puedo yo encarnar en un escritor italiano si así me place, que no puedo comunicar con su boca y expresarme con su prosa» (Papini, 1927: 14).

El libro reconoce a un Dios profundamente humano que remite, por una parte, a la figura justiciera del Antiguo Testamento y, por otra, al carácter *arrabbiato* –enfurecido– del escritor que, como mantiene Juan Bonilla, era «uno de esos escritores que mejor escribe cuando más enfadado está». Un Dios que se dirige a aquellos que han dado un trato ignominioso a sus presuntos profetas. El primero, Moisés, encontró un pueblo desobediente que, cuando se sintió abandonado, no dudó en crear y alabar a una figura de metal; el segundo, Jesús, fue traicionado y crucificado. El último, Mahoma, fue perseguido hasta casi su muerte. Dios reitera que el Nazareno es su hijo al igual que todos los hombres «ni ese que tantos creen hijo mío, ese Jesús que más que otro alguno conmovió y soliviantó nuestros corazones y agigantó nuestro orgullo de pecadores con la fantasía de la redención –y continuaba– yo no tengo hijos, y ese Jesús a quien llamáis hijo mío, podrá ser todo lo más un pupilo adoptivo, un emisario terrestre y nada más, y ya os he dicho que ni eso era» (Papini, 1927: 12). Del mismo modo, mantiene la no divinidad de la Virgen y que la Biblia es un libro escrito por hombres para engañar a sus semejantes.

Papini traslada que Dios es una creación humana que sufre y, como tal, responde a criterios humanos «no sabéis de mí sino la leyenda por vosotros mismos creada» (1927: 9). Por ello, hace hincapié en su silencio debido a que ha sido crucificado en el corazón de los hombres. Y Dios confiesa que siente la necesidad de ser mejor conocido por aquellos que lo han creado y que fue la infelicidad la que le hizo concebir mundos para salir de sí mismo, para ser reconocido y comprendido en su soledad espantosa. Pero los errores de la creación han terminado hastiándolo por el

padecimiento instaurado «mi primer dolor es el no haber nacido; mi primera culpa al haber hecho nacer el mundo» (1927: 23). La Creación es un experimento fallido, un lugar de sufrimiento en el que las víctimas son los hombres (Papini, 1927: 59). En una línea similar a otros escritos, Dios critica a creyentes y a ateos, aunque prefiere a éstos a los que lo ensalzan en vano y a los que rezan para pedir por ellos estableciendo contratos en los que Dios termina siendo el negocio de los hombres.

El Dios sufriente de Papini no puede perdonar ni puede redimirse. En su profunda humanidad solo espera el perdón e implora su liberación. La única manera de acabar con su amargura es dejar que la gente deje de creer y lo arroje a la nada: «a quien dis-téis, sin que lo pidiera, la vida, no le neguéis, pues que la pide, la Muerte» (1927: 85).

La muerte de Dios reconfigura la apoteosis de la vida y, en este sentido se estructura *Un uomo finito*, Valecchi, Florencia, una cruda novela de su experiencia humana e intelectual que partía del punto desesperado en el que había concluido *Le Memorie d'Iddio*. *Un uomo finito* es una obra compleja, reflejo de una vida plagada de sinsabores, en la que se interroga sobre su pasado para configurar su futuro. El autor toscano examina su relación con la filosofía que le había llevado a considerar la existencia como algo vacío, una experiencia dolorosa y absurda en medio de un sinsentido cósmico: «era la víctima ridícula de un juego de palabras, de un engaño de la lógica, de un rompecabezas metafísico» (Papini, 1964: 771). Este escepticismo, por otra parte, le lleva a la negación de Dios y a la nada como única posibilidad de redención,

Soy el nihilista perfecto: soy el perfecto escéptico. No creo ya en nada: soy el ateo perfecto, definitivo, completo; el ateo que no se arrodilla ni siquiera delante de las creencias laicas, racionales, filosóficas y humanitarias, que han ocupado neciamente el puesto de las creencias antiguas (...) sé que el fin de todo es la nada; sé que la recompensa de toda obra será, al fin de los siglos, nada y nada. (Papini 1964: 872)

El rechazo de un universo que configura la existencia como un error biológico le llevó a simpatizar con el demonio –una atracción que se vislumbra en *L'altra metà* y *Parole e sangue* y se concretaría con en polémico libro de 1954– una afiliación ligada más a la actitud del que se rebela contra el *statu quo* imperante que a la figura del Diablo. De hecho, en Papini existe una identificación entre el mal y el temperamento melancólico que se puede extrapolar a toda su obra concretándose en *Gog* (Cervera Salinas, 2007: 31). Luigi Baldacci incide en que el motivo principal de *Un uomo finito* es la relación de orden psicológico entre Papini y Dios «el ángel rebelde es, antes que un enemigo de Dios, su exacto equivalente en negativo; es un anti-Dios. Quien se identifica con el ángel rebelde tiene, prácticamente, la dimensión de Dios» (2008: 19). La seducción del abismo solo manifestaba la ausencia de



un Dios que no había tenido, hasta el momento, presencia en su vida «a ella le debo también el ser un hombre para el cual Dios no ha existido jamás (...) Dios no ha muerto jamás para mí, porque nunca estuvo vivo en mi alma» (Papini, 1964: 733).

El autor, por otra parte, no podía aceptar una realidad en la que era recurrente la máxima de Miguel Ángel: «no nace un pensamiento en mí que no lleve esculpida la muerte». Y es ahí cuando el escritor, que ha querido ser como un dios, comprende su insignificancia como ser humano y «este convencimiento me lanzó más adelante a buscar otro camino para llegar a Dios» (Papini, 1964: 771). Se podría afirmar que fue el misticismo del pragmatismo el primer estadio que le lleva a la teología, como expone en el capítulo «La conquista de la divinidad»,

yo me había vuelto con cierta simpatía, hacia las creencias, incluso hacía el cristianismo, hacia el catolicismo. Había leído los Evangelios sin la petulante animosidad volteriana de mis primeros años; había vuelto a entrar en las iglesias, y no tan solo para admirar la arquitectura, los cuadros de los altares y los frescos de las capillas. Había vuelto a leer los Evangelios para buscar en ellos a Cristo; había entrado en las iglesias para encontrar en ellas a Dios. (1964: 833)

En cualquier caso, *Un uomo finito* configura probablemente el mejor escenario para comprender ese itinerario. El escritor parte de la genealogía del dolor para, a partir de la negación absoluta, fraguar un recorrido en el que lo trascendente tiene cada vez más importancia. Incluso hay un momento en el que vuelve a reflexionar sobre lo Absoluto,

¿Quién era el que me llamaba? No lo sabía, no lo sé. No creía en Dios, y, sin embargo, me sentía por momentos como el Cristo que necesitaba a toda costa preparase a otra redención; no creía en la Providencia y, sin embargo, me veía en el futuro como el mesías y el salvador de las gentes. Eran voces que me hablaban en mi interior, voces subterráneas que parecían salir de otro hemisferio, de la tierra. (1964: 810)

Por lo tanto, se puede establecer un paralelismo entre la ideología de Papini y el final del libro. El hombre acabado no es sino el principio de otro que sigue abonado a un trabajo en el que escruta certezas a través de la literatura. Por otra parte, el ateísmo le lleva a una búsqueda en la que no hay sino posibilidades de intervención. De hecho, el escritor se equiparará con un santo y un genio concluyendo que «mis cuentas solo tengo que hacerlas con Dios» (Papini, 1964: 844).

*Le Memorie d'Iddio* y *Un uomo finito* nacen de una profunda crisis que precede la época futurista y la definitiva conversión en las que quedan rescoldos de el pragmatismo que le lleva a la exaltación del *übermensch* capaz de moldear la realidad a partir de la acción y la voluntad. Como Papini reconocía, es una «embriaguez

metafísica» que, momentáneamente, le llevaba a transfigurarse en un dios arroja repentinamente «los mezquinos despojos de un hombre».

Por lo tanto, estos libros se pueden considerar como como la penúltima estación de un hombre que continúa su incansable búsqueda. *Le Memorie d'Iddio*, que posteriormente el autor definiría como satánico, es un ensayo que se revuelve contra un Dios semejante a los hombres que dudan de sí mismos y Dios solo existe en la memoria de los hombres. Roberto Ridolfi mantenía que fueron «sus últimas tentativas de liberación espiritual y de emancipación filosófica. Paradoja por paradoja, se podría afirmar que (...) especialmente con las impías *Memorias*, comienza su pía conversión» (1958: 106). Una problemática que atestigua igualmente el escritor en *L'altra metà: saggio di filosofia mefistofélica*, Puccini, Ancona, 1911,

Pero ¿y el que no cree? ¿Y el que no tiene fe en nada, aparte de si mismo y de cierto instinto suyo que lo empuja a la búsqueda de una vida moral más elevada, incluso si no puede o no sabe justificarla racionalmente? (...) Si yo creyese en alguna cosa seria, sería más profundamente serio que tantos otros –y me duele en el alma no poder creer–; pero si yo no creo en nada, en nada, ¿qué es lo que debo hacer? (1957b: 1288-1289).

*Un uomo finito*, por otra parte, era «una biografía del hijo del siglo. De todo un siglo que comienza con la fe de los hombres en ellos mismos y su deseo de alcanzar a Dios y confundirse con Él» (Horia, 1965: 15). Papini, a partir de esos títulos, inicia una nueva vía en su discurso intelectual en el que se articularan los estertores de sus dudas metafísicas y en las que, a nivel literario, se produce su estallido como creador.

## LA EXPERIENCIA FUTURISTA Y LA GUERRA

La peculiar militancia futurista de Papini le llevó a ser considerado como un futurista *sui generis*, moderado o «incompleto» (Peña, 2007: 42). El deseo de una actualización cultural en Italia había sido permanente en su pensamiento y se intensificó entre 1901 y 1905 «creía con toda la fuerza de mi espíritu en la misión que yo tenía en el mundo (...) me parecía que cada día era llamado (...) para transformar por completo a los hombres y a las cosas, para desviar el pacífico curso de la historia» (Papini 1964: 128). En política el escritor coincidió con el programa futurista, e incluso fue más más hostil en su postura intervencionista en la Primera Guerra Mundial, lamentándose de que los milaneses no apoyaran las manifestaciones lanzadas desde *Lacerba*.

En cualquier caso, las meditaciones religiosas de Papini continuarán en los mensajes futuristas a través de textos puntuales, en intervenciones de resonancia

pública y en artículos religiosos que publicó en medios no afines y que corroboraban la tensión metafísica del escritor toscano.

Giovanni Papini se unió al futurismo reivindicando el papel de guía que habría de transformar la cultura italiana. Denominándose «antifilósofo previsionista», recordaba el entusiasmo con el que leyó las primeras proclamas y el momento en el que las compartió con Ardengo Soffici, lo que suponía *de facto* el inicio de la colaboración con los futuristas milaneses. Sus ideas sobre lo trascendente se contaminaron con las políticas anticlericales de los futuristas. En este sentido hay que señalar que las relaciones entre el futurismo italiano y la religión fueron extraordinariamente complejas ya que muchas veces se ha confundido con el esoterismo dentro del grupo (Hulten, 1986: 554-555). *Grosso modo* la vanguardia italiana se contaminó del decadentismo y del *übermensch* nietzscheano lo que le llevó a una concepción de lo humano que partía de una metafísica consumada. Los primeros textos futuristas abogaban por un anticlericalismo más político que religioso a favor de un panitalianismo que proponía el «*svaticanamento* de Italia, es decir, sacar al Pontífice y, de paso, llevarse por delante al rey y abolir el matrimonio» (Mancebo Roca, 2008: 81).

Las reflexiones futuristas sobre religión se corporeizaron en manifiestos como *Contro la Spagna passatista (Proclama a los españoles, 1909)* que escribió Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) por invitación de Ramón Gómez de la Serna (1888-1962) para la revista madrileña *Prometeo*, el libro *Le Monoplan du Pape* (1912), que en la edición italiana se subtítulo *romanzo profetico in versi liberi* y el capítulo «Contro la mentalità católica, serbatori di ogni passatismo» incluido en *Democrazia futurista* (1919), en la que el *pope* del futurismo consideraba que las túnicas negras debían quemarse, las campanas debían fundirse para crear trenes ultraveloces y que la idea de la eternidad era absolutamente contraria a la glorificación de la vida (Marinetti, 1968: 383-385).

Pese a su marcado carácter antirreligioso, los itinerarios de la vanguardia italiana y del propio Papini fueron parejos ya que en sus inicios abjuraron de lo trascendente y terminaron siendo firmes defensores de la Iglesia. En los años treinta, el futurismo a través del cabecilla del grupo turinés Fillia (Luigi Colombo, 1904-1936) impulsó el programa del Arte Sacra Futurista y otras intervenciones que ligarían al futurismo con las políticas gubernamentales respecto a la Iglesia católica a partir del Concordato de Letrán del 11 de febrero de 1929. Sirva como ejemplo a esa permanente contradicción que el último escrito de Marinetti fue el *L'Aeropoema de Gesù* (1944), un sorprendente poemario teniendo en cuenta la iconoclastia anticlerical del fundador del movimiento.

La adscripción de Papini y de Soffici fue celebrada por el núcleo milanés como la incorporación de dos figuras esenciales de la cultura italiana. Boccioni manifestó «la alegría de ver entrar hoy en nuestras filas a dos poderosos ingenios demoledo-

res, Papini y Soffici» (2004: 95). Pero el entusiasmo fue seguido por fuertes disensos que se iniciaron pocas semanas después de su adhesión (Muscat, 2012: 127). Las relaciones tensas y desconfiadas entre *lacerbianos* y milaneses durarían dos años y concluirán con el artículo «Futurismo y marinettismo» publicado en *Lacerba* el 14 de febrero de 1915 y que acabaría con Papini, Soffici, Aldo Palazzeschi (1885-1974) –que se había unido a los futuristas anteriormente– y, algo más tarde, Carlo Carrà (1881-1966) fuera del movimiento.

Los acontecimientos futuristas más relevantes del escritor fueron dos provocativas intervenciones parateatrales, el *Discorso de Firenze* y el *Discorso de Roma*. Si bien la *serate* de Florencia –también titulada *Contro Firenze Passatista* y publicada en *Il mio futurismo*, Edizioni di «Lacerba», Florencia, 1914– tuvo un contenido eminentemente cultural, el *Discorso de Roma* lo trascendía para insertarse en lo religioso. Leído en el Teatro Constanzi de la capital el 21 de febrero de 1913 –intitulado posteriormente *Contro Roma e contro Benedetto Croce*, ya que éste desdeñaba a los futuristas–, arremetía contra la capital como la cuna del pasado, de la arqueología y de la cultura nacional. Roma estaba lastrada por recibir los beneficios como sede del cristianismo y por acoger el mayor símbolo del pasado: «por pasadismo histórico tenemos en casa a ese obispo de obispos que tantos males ha traído sobre Italia, no compensados en verdad con el fasto de la corte, ni con las iglesias feas y grandes, ni con las peregrinaciones transalpinas» (Papini, 1963: 793). El catolicismo adulteraba la ciudad por la influencia nefasta del papa que se extendería a toda Italia. Papini no solo atacaba al cristianismo sino a cualquier pensamiento metafísico,

a las demás iglesias místicas, espiritistas, teosóficas o humanitarias, fundadas sobre una concepción del mundo en la que entra el misterio, y más allá un concepto de la vida en que tiene parte la obediencia a una ley superior, el anegamiento de la individualidad en Dios, en el Espíritu, en una Idea, en algo que se considera por encima del hombre. (1963: 796)

El *Discorso* despreciaba a los escritores que, para ganar lectores, se declaraban «cristianos» aunque no fueran verdaderos creyentes de una fe de la que eran indignos. Continuaba con el argumento de que solo los hombres primitivos de la nueva civilización podían rechazar la fe,

el hombre sin religión de ninguna clase se siente solo y la soledad no la soportan sino los fuertes. La mayoría de los hombres son débiles y temerosos (...) es hora de que se alce el hombre solo, el hombre que sabe caminar por sí mismo, el hombre que no tiene necesidad de promesas ni de ser confortado, y que se quite de alrededor a todos los sacristanes de los diversos absolutos. (1963: 796-798)

Por otro lado, focalizaba parte de su discurso en el vacío existencial del hombre contemporáneo, considerando que el catolicismo era una filosofía *antivital* que cercenaba la libertad del hombre –idea que luego Marinetti, como hemos apuntado, tomaría como suya– defendiendo que el futurismo representaba la perspectiva del ateísmo perfecto,

nosotros queremos preparar en Italia la llegada de ese hombre nuevo que no tenga necesidad de cruces ni de consuelos; que no se asuste del nada y de los cielos vacíos; que aspire a la creación y no a la repetición (...) un hombre que sepa extraer de la trágica desesperación de esta soledad tanta fuerza como para vencer con el dolor de su alma, y, con la libertad, la pequeñez de sus prójimos. (1963: 803)

La polémica y la importancia del *Discorso* hizo que se convirtiera en una de las publicaciones más demandadas por lo que se imprimió en cuatro ocasiones: *Lacerba*, a. I, núm. 5, Florencia, 1 de marzo de 1913; en *volantino* de la Tipografía A. Taveggi. Direzione del Movimento Futurista, Milán; en *Tavola Rotonda*, Nápoles, a. XXIII, núm. 11, 6 de abril de 1913 y en opúsculo en Florencia, Edizioni di Lacerba, 1913.

El último alegato antirreligioso del Papini futurista fue *Gesù peccatore*, *Lacerba*, a. I, n° 11, Florencia, 1 de junio de 1913, en el que se interrogaba por la actividad de Jesús antes de predicar estableciendo paralelismos con otros santos conversos. El escritor toscano mencionaba el silencio de los evangelistas ciñéndose a los apócrifos en los que resaltaba sobre la figura del nazareno «el aspecto de un mago malévolo y cruel que se aprovechaba de sus poderes» (Papini, 1913: 110) y, a partir de la lectura del evangelio de Tomás, concluía que Jesús había sido pecador «también después de su solemne conversión» (Papini, 1913: 110). El polémico artículo le supuso una demanda por ofensas a los sentimientos religiosos. Como escribía a Carlo Carrà el 25 de junio «algunos católicos (o presuntos católicos) se han querellado contra mí por el artículo sobre Jesús y mañana por la mañana debo presentarme al magistrado que hace de juez instructor. ¡Tengo a la vista un año de cárcel y 3000 liras de multa!» (Carrà, 2001: 25).

El final del periodo futurista coincidió con el inicio de la guerra. *Lacerba*, que había tenido un sentido nuevo respecto al futurismo de Marinetti (Martínez Silvente, 2003: 581) defendió el intervencionismo de Papini y el resto de los futuristas para los que el conflicto bélico haría surgir entre sus cenizas a los hombres que construirían el futuro. Tal era su convencimiento, que el escritor intentó alistarse infructuosamente en dos ocasiones en Roma y en Florencia, por lo que desempeñó labores patrióticas que demandaba la opinión pública a los intelectuales exonerados de las obligaciones militares (Dario, 2002: 191). En ese sentido, escribió una serie de artículos entre 1914 y 1915 publicados en *La paga del sabato*, en los que se

mostraba partidario de la intervención italiana, algo de lo que se arrepintió posteriormente. *La paga del sabato* no se volvió a editar en vida del autor.

La tensión religiosa se trasladó a los artículos que escribió entre 1913 y 1914 en los que aparecen reminiscencias de su ideario vanguardista. En «Hedor de cristianuchos» (1913) reivindicaba su competencia en la esfera de los libros para embestir contra las tendencias literarias francesas e italianas que proponían un retorno al catolicismo que no solo no había producido ninguna obra reseñable sino que era incapaz de transformar al que no cree «el espíritu libertado que está haciéndose ateo en el sentido más tremendo de la palabra, no se dejará adormecer por los panegíricos de los santos bajo los pórticos de los diversos misterios» (Papini, 1963: 410). «Existen católicos» (1913) dividía a los católicos en siete clases: santurrones, católicos –por llamarlos así–, maquiavélicos, embrollones, modernistas, místicos y fieras sin encontrar al católico puro. Los católicos, finaliza, no lo son por atribuciones religiosas, sino por diferentes motivos «sociales, estéticos, esnobistas, egoístas, literarios» que reflejaban su hipocresía (Papini, 1963: 420). Su último artículo «Contesto a Benedicto» (1914) enlazaba con los textos de *La paga del sabato*, en el que criticaba el papel de la Iglesia en la Primera Guerra Mundial ya que en vez de establecer una mediación entre las partes se dedicaba a escribir encíclicas: «quiere hacer filosofía, en tanto que sus pretendidos hijos matan y se hacen matar» (Papini, 1963: 425).

Desilusionado y alejado del movimiento, Papini reunió sus artículos e intervenciones vanguardistas en *Esperienza futurista*. Cuando publicó el libro en febrero de 1919 consideraba que el futurismo se había convertido en un dogma, una «teocracia de políticos» y acusaba a los futuristas de «temerarios y aristocráticos». La muerte de Boccioni y el abandono de otras figuras certificaron la desaparición de la primera generación futurista y el rol personalista que adquiriría el movimiento hasta su extinción: «Marinetti –escribía Papini– predestinado a convertirse dentro de poco en guerrero y político, realizaba, por fin, su ensueño práctico: la unidad de la fe y de los fieles» (1963: 741).

## EL CAMINO A LA CONVERSIÓN

El desengaño de la aventura vanguardista y la guerra se unieron a las muchas frustraciones de la vida de Giovanni Papini que, hasta el momento, se podría interpretar como una progresión en el fracaso. Además, su vehemente defensa de la intervención italiana se transformó en una pesadilla en la que los sueños de grandeza de transustanciaron en una realidad de destrucción, dolor y muerte. En agosto de 1915, cada vez más apesadumbrado por el devenir de los acontecimientos, escribía que la guerra es «una matanza de sueños, en definitiva, es la inteligencia derrotada (...) la única riqueza del mundo, la única verdadera y deseable, la del genio, está reducida... hemos

vivido y sufrido más de lo que se podía» (De la Fuente, 1970: 47). La guerra era «la carnicería científica, la matanza de al por mayor, el sacrificio anónimo, la destrucción tenebrosa, la diezmación (sic) y mutilación de las razas, la industria universal de la muerte acelerada» (Papini, 1964: 999). La justificación del conflicto bélico escapaba a cualquier explicación y no existía consuelo en las palabras del hombre ni mucho menos en el silencio de Dios: «en el cielo que nadie contempla, donde las estrellas comentan en vano la brevedad de los milenios, no existe más que el silencio de una insoportable ausencia» (De la Fuente, 1970: 59). Una carta a Palazzeschi el 9 de julio de 1920 resume su pensamiento sobre el conflicto y la revisión de sus preceptos religiosos. No obstante, en la misma, se refiere como hombre y como cristiano,

he creído en la guerra en el 14 y en 15 –pero del 16 hasta hoy mi repugnancia y mi desilusión han ido creciendo de manera gigantesca. Y hoy, como tú, maldigo y condeno todo lo que he exaltado. También he vuelto a leer el Evangelio –mi próximo libro no es más que una transcripción moderna y apasionada de los cuatro evangelistas (...) El horror nos ha enseñado quien somos verdaderamente. (Bottini, 2006: 79)

Retrospectivamente, a finales de 1915 se puede vislumbrar el proceso último que le lleva a aceptar definitivamente el cristianismo. Un año después publica su sorprendente *Stroncature*, Libreria della Voce, Florencia, 1916, en el que todavía se reconoce la influencia del futurismo y donde realiza retratos literarios de amigos y enemigos.

La dificultad de una lectura coherente de la *cultura dell'anima* fue la propuesta que subyacía en sus *Polemiche religiose* los citados artículos publicados en forma de libro en 1917. Pese a que estaban escritos en el periodo de los ataques más furibundos a la religión, Papini manifestaba en el prefacio que no iban dirigidas contra la fe o contra la Iglesia, sino «contra las falsificaciones y contrahechuras que se han formado alrededor de las mismas. En cierto sentido podría calificarse de obras religiosas por esa razón» (1963: 314). La declaración de intereses del autor manifestaba que se encontraba bajo el influjo religioso que tanto había despreciado.

Probablemente, uno de los mejores documentos sobre los que articular ese proceso sea su libro *Seconda nascita*, Valecchi, Florencia, 1958. Pese a ser una publicación póstuma, la agenda del escritor concreta su escritura entre el 26 de marzo y el 5 de noviembre de 1923, pudiendo constituir una prolongación de *Un uomo finito*. El libro recurría a una serie de acontecimientos, hechos y personas que, simbólicamente, le llevaron a Dios.

Uno de los primeros episodios lo focaliza en el capítulo dedicado a una cruz que estaba frente a su casa y le recordaba la posibilidad de una conciencia superior; del mismo modo recreaba la soledad de Bulziano donde «me tendía a la sombra del cal-

vario para leer dentro de mi» (Papini, 1964: 906); la lectura del Nuevo Testamento y la visita a las iglesias en las que reconoce que renació su fe; las discusiones con aquellos que negaban a Dios; el bautismo de sus hijas pese a que él todavía no era cristiano; las tentaciones de Dios, cuyas «señales de fuego no me quemaron porque no me detuve» (Papini, 1964: 953). Al igual que el resto de su obra, la *Seconda nascita* esta determinada por el pesimismo reconociendo que, pese a sus veleidades ateas, había estado presente «la sed de lo divino, el hambre de lo absoluto, y, constante, insistente, la fe de la primacía del espíritu sobre la materia, del alma sobre el cuerpo» (Papini, 1964: 980).

Uno de los capítulos fundamentales es el que dedicaba a «El Dios de los ateos» que sirve para volver a confrontarse y, en cierto sentido, justificar su trayectoria ante Dios. El escritor aseguraba que encontraba la existencia de Dios en los argumentos de no creyentes «los que se llaman ateos confiesan haber perdido a Dios y se jactan de haberle matado con la esperanza de matar su espanto» (Papini, 1964: 988). Esa idea vuelve retrospectivamente sobre sí misma. El escritor recordaba que, pese a que en 1907 estuvo muy cerca de la conversión, había estado deambulando desde entonces por un camino muerto. A la vez, seguía pensando que Cristo era «el más famoso de los profetas derrotados» (1964: 1003). Esta reflexión configura la antesala de su conversión que, de nuevo, estaba ligada al amor, en este caso el de un padre a sus hijas. Simbólicamente Papini lo identifica durante la comunión de sus hijas Viola (1908-1971) y Gioconda (1910-1954),

lo olvidé todo: mi turbiedad, mis imaginaciones teóricas, mi malestar, mi vergüenza. Me parecía estar fuera del mundo que siempre había conocido y sufrido, lejos del mundo oscuro y pesado de siempre, en un golfo sereno de liberación y paraíso. No sentía ya el corazón, sino como una fiebre en el rostro y escalofríos sin razón (...) yo que no se llorar, sentí cerrármese la garganta por la angustia, y unas grandes ganas de sollozar, una gran desesperación por no poder creer en todo, como aquellas inocentes con las manos en cruz que sentían a Cristo dentro de sí. (1964: 1042)

Esta idealizada conversión estuvo mediatizada por algunas acciones del escritor. En 1918 en su intercambio epistolar con el padre Angellini escribía «he sido siempre en el fondo, contra las apariencias, un místico; pero ahora me estoy convirtiendo, y no solamente en teoría, en un cristiano». Era todavía un periodo de dudas ya que permite, por última vez, la reimpresión de *Le Memorie d'Iddio*. El 19 de agosto de 1919 comienza a escribir la *Storia de Cristo*. En marzo de 1921 se publica *Storia de Cristo* y hace pública su conversión. Nicola Moscardelli y Benedetto Croce negarán categóricamente su fe, manteniendo que lo único que buscaba era notoriedad. Incluso Giuseppe Prezzolini se mostró contrariado, entendiéndolo que Papini era ante todo un



escritor y no un apóstol. En el libro póstumo que le dedicó en 1961 escribió: «Papini nunca fue un converso. Siempre fue un atormentado» (Simoes & Pinto, 2006: 7-8).

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Nosotros te hemos negado y, sin embargo, nos atrevemos a pedirte que no reniegues ni siquiera de estos tus hijos, estos hijos parricidas, pero creados también por tu hábito y redimidos por tu sangre. Negamos, sí, tu existencia, pero tú no podrás renegar – ni siquiera contra nosotros mismos– tu esencia, que es el Amor (...) No tenemos que ofrecerte, oh Dios, más que nuestro remordimiento... y tu perdón calmará a aquellos corazones que no quisieron acogerte; salvarás a nuestras almas que solo reconocieron tu presencia con el deicidio. (Papini 1964: 65)

Así entonaba su culpa el coro de los ateos en el *Giudizio Universale*. Probablemente, era la plegaria del autor recordando su perpetuo conflicto con lo trascendente y que ejemplificaría su tesis de que cualquier pecado encontraría el perdón en la misericordia divina. La gracia incluso alcanzaría al Ángel caído como había sugerido en su polémico *Il Diavolo* (1954). La rebelión mefistofélica, por otra parte, demostraba una actitud en la que se vio reflejado el escritor durante toda su vida.

La obra de Giovanni Papini revela que su proceso de conversión fue producto de una serie de acontecimientos vitales que se añadieron a sus condiciones personales. Como hemos señalado, su ateísmo nunca niega la idea de Dios, sino que establece una línea de pensamiento en la que se confronta directamente con Él, adoptando una actitud de insubordinación hacia el orden establecido. Si a través del pragmatismo había fantaseado con la idea de convertirse en un dios, el fracaso del sistema filosófico le hace descubrir su debilidad como hombre y su papel de creador que sustituye a Dios le llevaría indefectiblemente a la teología.

La relectura de las Escrituras iniciaba una búsqueda en pos de certezas que nunca terminaban de concretarse y perpetuaban su crisis existencial. Esa rebeldía le hizo arrogarse la potestad de que Dios hablara a través de él, lo que el autor interpretaría posteriormente como uno más de los signos de su anhelante búsqueda en la que lo sacrílego reflejaba la amargura de no sentir la evidencia de lo divino y que ese anhelo de divinidad era la única vía que podía establecer un ateo.

Con su *Un uomo finito*, Papini operaba sobre su contrario iniciando un fecundo periodo creativo en el que exorcizaba su pasado para establecer las bases de su obra y devenir ideológico. Por ello, más que documentos sobre su increencia, son los inicios del camino definitivo hacia su conversión, que probablemente hubiera sido más temprana de no mediar la experiencia del futurismo que buscó socavar la influencia religiosa en pro de la construcción de un mundo desligado de cualquier idea del pasado.

El desencanto con la guerra, su actitud durante la misma, la fe de su mujer y los valores familiares fueron los hechos que le llevan definitivamente a abrazar el cristianismo, refrendando el ansia de lo Absoluto presente en sus escritos anteriores y en los que la negación de Dios suponía la búsqueda de sí mismo.

Cuando, tras su conversión, se le acusaba de que toda su obra anterior había sido concebida bajo la «dictadura del demonio», Papini replicaba que buscaba la elevación espiritual y la liberación del mal, hecho que revalidaba su particular increencia, ligada a un complejo devenir ideológico y vital. Su obra anterior a la *Storia di Cristo* planteaba inquietudes de creyente que no llega a creer plenamente, pero en el que la pulsión de la trascendencia estuvo siempre latente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONILLA, J. (2001) «Papini, el enfadado» *El Mundo* [Madrid] 22 de febrero.
- BORGES, J. L. (1997). *Biblioteca Personal*. Madrid: Alianza.
- BOCCIONI, U. (2004). *Arte y estética futuristas*. Madrid: Acontilado.
- CARRÁ, M. (2001). *Il carteggio Carrà-Papini. Da «Lacerba» al tempo di «Valori Plastici»*. Milán: Skira.
- CERVERA SALINAS, V. (2007). El rostro agudo y nihilista de Papini: Gog» en *Cartaphilus* 1, pp. 31-43.
- DE LA FUENTE, J. (1970). *Giovanni Papini. Una vida en busca de la verdad*. Madrid: Epesa.
- HULTEN, P. (1986). *Futurismo & Futurismi*. Milán: Bompiani.
- HORIA, V. (1965). *Giovanni Papini*, Madrid: Escelicer.
- LADRÓN DE GUEVARA, P. L. (2007). «Papini e Soffici: Motores complementarios de la modernidad». En V. Cervera, M<sup>a</sup>. B. Hernández y M<sup>a</sup>. D. Adsuar (coords.) *Giovanni Papini. El prisionero de si mismo* (pp. 45-81). Murcia: Editum.
- LISTA, G. y MASOERO, A. (2009). *Futurismo 1909-1920*. Milán: Skira.
- MANCEBO ROCA, J. A. (2013). «Contra Roma Futurista». En AA.VV. *Guía psicogeográfica de Roma* (pp. 79-89). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.
- MARCHI, M. & SOLDADESCHI, J. (1981). *Giovanni Papini, 1881-1981*. Florencia: Fondazione Primo Conti/ Nuoveedizioni Enrico Vallecchi.
- MARINETTI, F. T. (1968). *Teoria e invenzione futurista*, Milán: Mondadori.
- MARINETTI, F. T. (1914). *L'Aeroplano del Papa. Romanzo profetico in versi liberi*. Milán: Edizione futuriste di «Poesia». Edición Kindle. [www.amazon.com](http://www.amazon.com)
- MARTÍNEZ SILVENTE, María Jesús (2003). «Divergencia, analogía y nacionalismo: Giovanni Papini y su visión del futurismo en tiempos de *Lacerba* (1913-1915)». *AnMal*, n° 26.2. pp. 579-588.

- MUSCAT, A. (2012). «Papini e il Movimento Futurista. Un breve sguardo al primo Novecento». *Symposia Melitensia*, nº 8, pp. 121-130.
- RIDOLFI, R. (1958). *Vida de Giovanni Papini*. Madrid: Cid.
- PAPINI, G. (1927). *Memorias de Dios*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- PAPINI, G. (1957). *Obras. Tomo I. Autobiografía/ Narraciones/ Poesía /Varia*. Madrid: Aguilar.
- PAPINI, G. (1957b). *Obras. Tomo IV. Religión/ Filosofía*. Madrid: Aguilar.
- PAPINI, G. (1963). *Obras. Tomo VI. Religión/ Política/ Artes y letras*. Madrid: Aguilar.
- PAPINI, G. (1964). *Obras. Tomo V. Ficción*. Madrid: Aguilar.
- PAPINI, G. (2008). *Opere. Dal Leonardo al futurismo*. A cura di Luigi Baldacci. Milán: Mondadori.
- PAPINI, G. y SOFFICI, A. (1991). *Carteggio I 1903-1908. Dal «Leonardo» a «La Voce»*. A cura di Mario Richter. Roma: Edizioni di Storia e Letterature.
- PAPINI, G. y SOFFICI, A. (1999). *Carteggio II 1909-1915. Da «La Voce» a «Lacerba»*. A cura di Mario Richter. Roma, Edizioni di Storia e Letterature.
- PAPINI, G. y SOFFICI, (2002). *Carteggio III 1916-1918*. A cura di Mario Richter e Appendice di Mario Dario. Roma: Edizioni di Storia e Letterature.
- PAPINI, G. y VALLECCHI, A. (1984). *Carteggio (1914-1941)*. A cura di Mario Gozzini. Florencia: Vallecchi.
- PAPINI, G. (1913) «Gesú peccatore». *Lacerba*, a. I, n. 11, Florencia, 1 de junio de 1913.
- PALAZZESCHI, A. y PAPINI, G. (2006). *Carteggio 1912-1933*. A cura di Stefania Alessandra Bottini. Roma: Edizioni di Storia e Letterature.
- PEÑA, Vicente (2007). «Giovanni Papini: futurista *sui generis*». En *Giovanni Papini. El prisionero de si mismo* En V. Cervera, M<sup>a</sup>. B. Hernández y M<sup>a</sup>. D. Adsuar (coords.) *Giovanni Papini. El prisionero de si mismo* (pp. 17-43). Murcia: Edittum.
- SIMÕES, M. F. C. & PINTO, A. J. A. (2006). «Giovanni Papini: Do ateísmo ao cristianismo. O Reflexo da conversão em suas obras». *Revista Científica Eletrônica de Pedagogia*, 4,7, pp. 1-23.
- VALENCIA, María Dolores y PEÑA, Vicente. (1990) «Las inquietudes filosóficas de Giovanni Papini en *Un uomo finito*». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 7, pp. 91-99.



# MÁS ALLÁ DE LAS PALABRAS: UN ESTUDIO COMPARATISTA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA GRACIA, EL PECADO Y LA REDENCIÓN EN LA NOVELA Y LA PELÍCULA *BRIDESHEAD REVISITED*

ALICIA NILA MARTÍNEZ DÍAZ

Universidad Villanueva

<https://orcid.org/0000-0002-5909-4342>

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.06](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.06)

*Ut desint vires, tamen laudanda voluntas est*

Ovidio

Reconocido como uno de los grandes novelistas ingleses del siglo XX; artista criticado, admirado, odiado y envidiado a partes iguales. La trayectoria literaria de Evelyn Waugh (1903-1966) es admirable. Autor versátil y polifacético, Waugh, cultivó con éxito varios géneros<sup>1</sup>, dando lugar a una obra rica y diversa, producto del pensamiento y el sentimiento de un escritor comprometido con las vicisitudes de su tiempo.

Tras la II Guerra Mundial, el inglés percibe el colapso moral de la civilización europea y esto se hará sentir con claridad en sus obras, en donde la llaga social quedará muy vivamente retratada. A partir de ese momento, los libros de Waugh ya no dejan al lector sumido en la desesperanza, porque en medio de la devastación y la

---

1 La obra de Evelyn Waugh agrupa una panoplia de títulos diversos. En total, este autor publicó veinte novelas, siete libros de viajes, tres biografías y cuatro libros de relatos. Póstumamente han sido publicados dos volúmenes en los que se recoge su correspondencia, dos tomos correspondientes a sus diarios y la primera parte de su autobiografía inconclusa.

tribulación con que dibuja aquellos años, en sus historias halla lugar la esperanza y, como en las antiguas tragedias griegas, la belleza deslumbra en su propia crudeza.

## 1. BRIDESHEAD REVISITED O EL RETORNO A EVELYN WAUGH

*Brideshead revisited* (1945) es un ejemplo perspicuo de este cambio de rumbo narrativo que el escritor imprimirá a su obra a partir de los años cuarenta. El universo recreado en esta novela conforma su obra más reconocida, aunque también la más denostada por quienes valoran en Waugh ese espíritu irónico y burlón con el que el autor diseccionó la sociedad de la época de entreguerras. *Brideshead revisited* supone un cambio palpable en la perspectiva su autor, ya que conlleva la asunción de una visión menos irónica y más simbólica sobre la realidad que circunda al autor. Paulatinamente, su perspectiva se va a ir escorando hacia una visión más profunda del ser humano, lo que va a conllevar una honda transformación en la crítica de la sociedad que le rodea, “ya no es una visión cómica y sarcástica; es una reflexión vital que se deriva de conocer los auténticos males de la sociedad”. (Méndiz, 1983: 62)

El argumento de *Brideshead revisited* está constituido en torno las remembranzas del capitán Charles Ryder y sus vivencias con el linaje de los Flyte. Una familia aristocrática, excéntrica, tremendamente opulenta, marcada por el escándalo, la tragedia y, finalmente, la redención religiosa. Durante su primer año en Oxford, Ryder conoce al hermoso Sebastian, un vástago hedonista, melancólico y autodestructivo que introduce a su amigo en una Arcadia efímera que cobra el nombre de Brideshead.

Tras su primer encuentro, el atrayente lord enseña a Ryder a disfrutar de la existencia, le urge a aceptar su vocación artística y le adentra en los inescrutables caminos de la fe. Sin embargo, la progresiva alcoholización del joven, la presión familiar y sus conflictos religiosos propiciarán la ruptura de la relación entre los jóvenes y el subsiguiente alejamiento de Brideshead. Años más tarde, el protagonista se encuentra con lady Julia, hermana de Sebastian, en un viaje de vuelta de los Estados Unidos y entre ellos surge un romance postergado durante una década. El nuevo acercamiento del protagonista a los Flyte coincidirá con la desintegración definitiva de la familia, jalonada por tres episodios determinantes: la pérdida definitiva de Sebastian, el divorcio de Lady Julia y la muerte Lord Marchmain.

En lo que respecta a su *inventio*, la novela acaricia muchos temas queridos por Waugh, como la diferencia de clase, los contrastes religiosos entre católicos y anglicanos o la hipocresía de la sociedad inglesa de entreguerras. Paralelamente, el texto también permite una lectura de la obra en torno a la dialéctica de lo viejo y lo nuevo, de manera que la novela puede leerse como la crónica de una alta sociedad

en clara decadencia e incapaz de adaptarse al devenir de los tiempos. Un mundo de gatopardos que contemplan atónitos la desintegración de su *modus vivendi* y sus privilegios a favor de una nueva clase social en alza.

Junto a la nostalgia por el tiempo pasado y la decadencia de una clase social, la religión es el otro gran eje temático sobre el que se estructura esta novela. En medio del ambiente lujoso y aristocrático de *Brideshead*, se debaten cuestiones teológicas perennes para el ser humano. Lo sagrado y lo profano se entremezclan en la problemática de unos personajes levemente conscientes de la acción providencial que Dios tiene en sus vidas. Converso al catolicismo a los veintisiete años, Evelyn Waugh reflexiona en las páginas de *Brideshead revisited* acerca de cuestiones tan radicales para un católico como la búsqueda de la gracia, el pecado, la culpa y la redención.

Será el propio autor quien lo plasme en el prólogo de la obra: “el tema —la influencia de la gracia divina en un grupo de personajes muy diferentes entre sí, aunque estrechamente relacionados— era quizá de una ambición inmoderada”. (Waugh, 2015: 11) Inmoderada o no, la temática señalada por Waugh orienta inevitablemente la mirada del lector hacia el papel que la gracia, el pecado y la redención juegan a la hora de comprender y estudiar la peripecia de algunos personajes, tal y como se mostrará más adelante.

Asimismo, en *Brideshead revisited* se rinde culto a la casa de campo inglesa y no sólo porque el extraordinario palacio de la familia se erija como túmulo funerario de una manera de ser y estar en un mundo casi extinto, sino porque en su comienzo representa algo bien distinto: una Arcadia feliz en la que Charles y Sebastian comparten un verano alejados del mundo. En modo alguno resulta casual que el primero de los tres libros que componen la novela lleve por título “*Et in Arcadia Ego*”. Como señala Pau Gilabert, este frontispicio evidencia la voluntad del autor por convertir “el tópico de la Arcadia de raíz grecorromana en la referencia clave para la comprensión de un texto que nos habla de la nostalgia de tiempos pasados y felices en épocas de tristeza y dolor” (Gilabert, 2013: 398). El componente espacial se perfila como uno de los elementos fundamentales de la gramática textual.

El componente autobiográfico subyacente a la escritura de esta obra también ha de ser contemplado. Byrne apunta hacia la familia Lygon, de Madresfield, como correlato real de la ficcional familia Flyte: una dinastía de poderosos terratenientes con la que Waugh entró en contacto durante sus años oxonienses (Byrne, 2012: 154). Las experiencias vividas junto a esta familia, el acceso a un mundo de lujo y sofisticación, junto a una irremediable nostalgia por ese tiempo bello y opulento, explican, en buena medida, el espíritu melancólico y decadente que impregna cada una de las páginas de esta obra, canto de cisne por un mundo desaparecido.

## 2. DE LAS PALABRAS A LA PANTALLA

En los años ochenta del pasado siglo, Mario Praz animaba a buscar la base de la comparación entre las artes no en los medios expresivos, que son privativos de cada una, sino en las estructuras generales que son características de cada época y funcionan en todas las manifestaciones artísticas (Praz, 1981: 60). Así pues, cabe preguntarse junto con Wellek y Warren ¿cuáles son los elementos comunes y comparables entre las artes? (Wellek y Warren, 1985: 155)

En el caso del cine y la literatura, coincidimos con Peña-Ardid (Peña Ardid, 2009: 128) en que se ha de trascender el aspecto lingüístico del texto literario y la dimensión audiovisual del discurso fílmico, de manera que la configuración narrativa y el desarrollo argumental de la fábula sí que constituyen elementos de comparación viables entre el cine de ficción y la novela.

A tenor de este planteamiento, resulta evidente que la novela de *Brideshead revisited* se presta maravillosamente a experimentar con ella en un lenguaje distinto a aquel en el que fue creada originariamente. Casi podríamos afirmar que resultaba prácticamente inevitable que el texto de Waugh no diese el salto a la pantalla. La historia de los habitantes de Brideshead posee todos los elementos que Balló y Pérez señalan como indispensables para un buen argumento cinematográfico: “un modelo argumental edificado sobre tres pilares: el tiempo, la casa y la familia. El tiempo se convierte en un enemigo que lo absorbe todo; la casa se mantiene como espacio exasperante donde se respira la atmósfera decadente; la familia será la protagonista inactiva del cambio irrefrenable”. (Balló y Pérez, 2006: 117)<sup>2</sup>

En las páginas de *Brideshead revisited* se aprecia el paso del tiempo como un elemento destructor del mundo habitado por la saga familiar. El tiempo de la historia refleja una horquilla temporal de casi dos décadas, desde 1923 hasta 1939. Mediante diferentes analepsis, el tiempo del discurso consigue retratar casi en su totalidad la peripecia de todos los personajes que aparecen en sus páginas: las muertes de Lord y Lady Marchmain, el matrimonio tardío de Brideshead, el tránsito de la adolescencia a la edad adulta de Cordelia, el destino de Sebastian... En definitiva, las muchas devastaciones que el tiempo impío dibuja sobre el clan Marchmain.

En cuanto a la casa, el palacio de los Marchmain pasará de un momento de esplendor a una situación de degradación máxima cuando es tomada como cuartel general de la región por las tropas inglesas: “Esta casa es un barracón de primera. He estado husmeando un poco. Demasiados adornos, diría yo. Y una cosa muy rara: hay una especie de templo católico anexo a la casa.” (Waugh, 2015: 28-29)

---

2 Con el afán de profundizar en estas cuestiones, resultaría más que idóneo un estudio comparatista de la novela de Evelyn Waugh y la obra *El jardín de los cerezos en flor*, de Anton Chéjov, en tanto que ambos relatos presentan enormes concomitancias en lo que a su estructura se refiere, a pesar de tratarse de géneros literarios diferentes.



La novela retrata el tránsito despiadado del palacio, que muda de “casa solariega de una clase social a barracón militar, la mansión Marchmain acompañó la disolución moral de la familia y su clase mostrando los efectos erosivos del tiempo y la necesidad de resignificar el sentido en el que fue construida” (Featherstone, 2009: 6). Asimismo, el linaje familiar terminará prácticamente desintegrado tras la muerte de Lord Marchmain, ya que el padre se niega a que el hijo mayor, Brideshead, herede el título. Julia, divorciada y sin hijos, pasará a ser la cabeza de familia, pero su falta de descendencia condena al linaje a la extinción. De forma que *Brideshead revisited* conjuga holgadamente los elementos necesarios para emprender su ineludible viaje del papel a la pantalla.

Sin embargo, no habrá de ser en una ocasión, sino en dos, en las que el verbo se haga carne. Granada Televisión decide en 1981 adaptarla al formato televisivo como serie. Casi treinta años más tarde, el director inglés Julian Jarrold se atreve a llevar este mismo título a la gran pantalla. Será en el 2008, con guion de Andrew Davies y Jeremy Brock; con Emma Thompson, Matthew Goode y Ben Whishaw encabezando el cartel, en los papeles de Lady Marchmain, Charles Ryder y Sebastian Flyte, respectivamente, cuando se estrene la versión cinematográfica.

### **3. LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS O LAS HIJAS BASTARDAS DEL CINE Y LA LITERATURA**

Esta segunda adaptación no es de extrañar, al fin y al cabo, la literatura y el cine son dos artes que siempre han mantenido un diálogo permanente. Ambos medios expresivos se fecundan mutuamente, amén de que los trasvases, adaptaciones, transposiciones y demás términos acuñados para denominar el fenómeno en que una forma artística deviene en otra u otras, dando lugar al fenómeno que Sánchez Noriega califica como “una fértil bastardía”. (Sánchez, 2000: 23)

Relaciones, influencias o, en los más de los casos, “interferencias”, como postula Urrutia (Urrutia, 1984: 31), en tanto que el cine, como la literatura, supone una fórmula de selección y representación de la realidad. Peña-Ardid los considera a ambos “discursos figurativos” (Peña-Ardid, 2009:131), puesto que imitan la realidad. Más allá de nomenclaturas, lo relevante de la cuestión se cifra en el hecho de que el estudio del contacto entre el cine y la literatura ha desplegado desde sus inicios un amplio abanico de campos de estudio como el de la comparación entre las artes o la semiótica de la cultura, entre otros.

Aunque el propósito del presente trabajo sea el análisis comparatista de los modos de representación de las categorías de la gracia, el pecado y la redención en la peripecia de tres personajes, resulta necesario recalcar primero en el modo en que se lleva a cabo el trasvase de la historia de un medio expresivo a otro, ya que esta premisa condiciona irremediabilmente el objeto de estudio de estas páginas.

Adaptar una novela de éxito, considerada en sí misma una obra de arte y respaldada por el nombre de un autor consagrado nunca es tarea fácil. Una buena traslación fílmica no se justifica únicamente a través del mantenimiento de la apariencia externa representada en el texto literario, sino que ha de transmitir también el espíritu, el tono y la intención de la obra. En el caso de la adaptación de *Brideshead revisited*, Julian Jarrold mantiene la primera premisa, pero no sucede así con el resto.

La pregunta es ¿por qué? Y la respuesta se halla en la teoría de la adaptación cinematográfica. De los distintos tipos existente, el realizador inglés se decanta por la “adaptación como interpretación” para adaptar a la pantalla el texto de Waugh. La elección conlleva una diferencia fundamental porque “este modelo interpretativo se diferencia de la transposición en que no toma la obra literaria en su totalidad ni busca expresarla tal cual, mediante otro medio, sino que crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario en la medida en que se proyecta sobre él el mundo propio del cineasta. (Sánchez, 2000: 65)

En consecuencia, la adaptación cinematográfica de la novela presenta adiciones, supresiones, elipsis y alteraciones respecto de la trama original que acaban por conformar un discurso fílmico autónomo, nacido de la interpretación que Jarrold hace del texto literario. Hasta aquí nada sorprendente, por cuanto tiene el ejercicio de adaptación cinematográfica de relectura del primer texto del que proviene la forma original, tal y como apunta Baltodano:

Una adaptación esconde dentro de sí, desde el primer momento, una lectura; pues todo realizador interpreta el texto literario, es decir, interviene en su significación. Al cooperar con el texto, el cineasta no sólo conoce lo comunicado, sino que lo modela a su propia medida y por medio de sus conocimientos y de su sensibilidad”. (Baltodano, 2009: 13)

Nada de lo mencionado sería óbice para la realización una adaptación exitosa y garante, como decíamos, del espíritu, el tono y la intencionalidad de la obra literaria. Sin embargo, en la cinta del 2008 no sucede tal, debido a que el director ignora uno de los principales ejes temáticos de significación de esta novela: el teológico. La versión cinematográfica desdeña abiertamente el tratamiento de esta cuestión cuando narra las vicisitudes de los personajes de Julia y Sebastian y lo circunscribe tibiamente al personaje de Lady Marchmain. La historia que Jarrold elige contar en su metraje es la del amor, pero carnal, que no espiritual, entre Julia, Sebastian y Charles. Esta adaptación rotura sin disimulo el triángulo amoroso entre los tres jóvenes y las consecuencias funestas que tendrá para todos ellos.

Así pues, el tipo de adaptación al que Jarrold somete el texto de Waugh justifica vigorosamente el análisis comparatista aquí propuesto, puesto que al existir un amplio *corpus* de divergencias, el terreno para la práctica de comparatista se muestra fecundo, al tiempo que refrenda el postulado de la comparación entre distintas artes, según el cual “los vínculos de contenido y de expresión entre las artes verbales y las visuales son tan fuertes que la interartisticidad ha operado habitualmente incluso más como un acicate para la creación que como una tesis para el conocimiento”. (González de Ávila, 2019: 182)

#### **4. “UN SUAVE TIRÓN DEL HILO”**

Para Pereto esta novela habla del “trabajo de los designios divinos en un mundo pagano, en la vida de una familia católica inglesa, semi-paganizada a sí misma, en el mundo de 1923-39” (Pereto, 2010: 68). De acuerdo con esta premisa, pasemos a analizar la manera en que los designios de Dios se concretan en las peripecias de Sebastian Flyte, Lady Julia y Lord Marchmain. La elección responde a varias razones:

La primera de ellas es que todos son claros exponentes de esa nueva concepción de la literatura que Waugh imprime en sus obras a partir de los años cuarenta. En consonancia, el inglés presta especial atención a la faceta espiritual de los seres que pueblan sus historias y apuesta firmemente por “representar las complejidades de los seres humanos que sirven de referencia para el personaje textual. Y un factor necesario para llevar a cabo tal propósito es representar al personaje en su dimensión religiosa”. (Villar, 2001: 65)

En este sentido, los tres personajes mencionados representan las delicadas complejidades asociadas a la dimensión espiritual del hombre. Más concretamente, la vertiente teológica de Sebastian, Julia y Lord Marchmain se explicita en la enconada dialéctica que todos mantienen con los designios de la divinidad. A diferencia de sus hermanos Cordelia y Brideshead, que profesan una fe sin fisuras; Sebastian Julia y su padre ansían la gracia divina, pero son incapaces de asumirla y caen en el pecado.

Un segundo motivo apunta hacia el itinerario espiritual que recorren los tres caracteres hasta alcanzar la redención, situación a la que no concurren el resto de personajes. Los tres seleccionados viven, sufren y agonizan por la presencia e importancia que Dios tiene en sus existencias. Aunque se manifiesta en formas distintas, Sebastian, Julian y Lord Marchmain son tres seres atormentados por su sed de trascendencia, condición que los hace merecedores de una reflexión crítica.

Como tercera razón se ha de aducir que, contemplada en su totalidad, la peripecia de los tres personajes seleccionados adquiere pleno significado al ponerse en

relación con el relato de G. K. Chesterton protagonizado por el Padre Brown y titulado *The queer feet* (*Pasos sospechosos*).<sup>3</sup> De uno de sus diálogos el inglés extrae la expresión que da título a la tercera parte de la novela, “A twitch upon the thread”.

Con la ironía que caracteriza sus obras, el autor inglés introduce el texto dentro de la trama cuando lady Marchmain aparece leyéndolo una noche en Brideshead. A su vez, Waugh utiliza el relato como metáfora para ilustrar el modo en que también sus personajes responden a ese tirón del hilo: Sebastian, Julia y su padre viven alejados de Dios la mayor parte de su existencia, pero al final de sus respectivas vidas regresan, por uno u otro camino, al seno divino.

Pero comencemos con el análisis. Para llevarlo a cabo, lo ceñiremos al elemento de la trama. Umberto Eco considera posible instaurar una “homología estructural” referida a la trama entre cine y literatura en tanto que los dos géneros son “artes de acción”. (Eco, 1970: 14) A partir de ahí, focalizaremos nuestra atención en la peripecia de los tres personajes señalados para constatar diferencias y semejanzas existentes entre el texto literario y el texto fílmico a la hora de representar las categorías de la búsqueda de la gracia, el pecado y la redención que jalonan sus respectivas historias.

Comencemos con el personaje de Sebastian Flyte, quien proyecta en torno a él un universo de tormento y esnobismo dividido a partes iguales, aunque paulatinamente el primer término irá ganando terreno al segundo. A medida que avanza la historia, el joven lord se convierte en el rostro bello y doliente del conflicto entre hombre y divinidad: representante del dolor máximo que puede llegar a causar la religión mal integrada en la vida del ser humano. Sebastian busca la gracia de Dios mientras, paralelamente, manifiesta un rechazo evidente los mandatos de la fe católica cuando se entrega a una vida disoluta y hedonista que le conducirá al alcoholismo.

El factor social tiene también una gran importancia en la peripecia de Sebastian. En una sociedad mayoritariamente anglicana, los Flyte-Marchmain pertenecen a una de las ocho o diez familias aristocráticas católicas de Inglaterra. Esta situación genera en el personaje un sentimiento de exclusión que nunca conseguirá dejar atrás. Incapaz de conjugar en armonía vida y fe, sufre una paganización progresiva en sus costumbres que desemboca en una degradación religiosa y moral cuyas consecuencias se revelarán funestas para el joven.

Abrumado por la culpa y la presión familiar, escapa del seno familiar al Norte de África. Allí comparte unos años de su vida con Kurtz, un alemán minusválido,

---

3 El diálogo es el siguiente:

—Y ¿atrapó al sujeto? —preguntó el coronel, frunciendo el señor.

El padre Brown lo miró de hito en hito.

—Sí —respondió—, le he capturado con un anzuelo que no se ve y con un sedal invisible, lo bastante largo para permitirle llegar hasta el fin del mundo y obligarle, sin embargo, a volver con un simple tirón del hilo. (Chesterton, 2008: 126)

licenciado con deshonor del ejército y del que Sebastian cuidará hasta su muerte. Su destino final se narra oblicuamente en la última parte, cuando Cordelia y Charles conversan acerca de la suerte de su amado Sebastian. El lord toma el camino de la redención y se une a una comunidad misionera en Marruecos. Allí pasará sus últimos años como ayudante del portero, literal y metafóricamente, apostado a las puertas de Dios. Una presencia extraña, ese tipo de “gente que no encaja del todo en el mundo ni tampoco en la vida monástica”, dirá de él con acierto su hermana menor. (Waugh, 2015: 360)

La interpretación en clave cristiana del final del hijo menor de los Flyte es explicable con nitidez no solo a través del relato del padre Brown mencionado anteriormente, sino de dos conclusiones extraíbles del análisis de su peripecia. La primera es la de que el sufrimiento físico es condición necesaria para alcanzar la purificación espiritual requerida para su redención: “Y luego, una mañana, después de una de sus borracheras, le recogerán del suelo, ante la puerta, moribundo, y él indicará, con un simple movimiento del párpado, que está consciente cuando le den los últimos sacramentos. No es una forma tan mala de pasar la vida”. (Waugh, 2015: 362)

La segunda es que Sebastian ha aprendido por la vía más dolorosa que el hombre no puede escapar de la gracia divina y que para alcanzar la salvación se ha de subordinar la fortuna terrenal a la eterna. En contraposición, la versión fílmica no profundiza en la problemática espiritual del personaje, es más, apenas se esboza en la cinta. En la adaptación cinematográfica, Jarrod decide enfocar su objetivo sobre el vórtice emocional del personaje. De manera que Sebastian aparece pobremente retratado, realizado únicamente en su condición de *bon vivant*, por su carácter aparentemente superficial, su comportamiento díscolo e irreverente en Oxford, amén de los celos que le despiertan los sentimientos amorosos que Ryder manifiesta por su hermana Julia. La lucha sentimental, el despecho y el amor encubierto que siente por Ryder trezan el nudo gordiano sobre el que se dirime el discurso cinematográfico sobre la peripecia del personaje.

Aunque se trate de una concepción que exilia esa búsqueda de la gracia, tan agónica y determinante, para la configuración del personaje, el pecado que jalona su trayectoria sí que aparece representado con profusión en la película: sus tribulaciones, la progresiva alcoholización, la vida oxoniense de excesos y el sufrimiento que envuelve su existencia queda bien perfilado en varias escenas. Por ejemplo, existe una escena en la que Ryder atisba a lady Marchmain conversando *sotto voce* con su hijo. Ahí ella le insta a aceptar sus “pecados”, dice. En esos minutos del metraje, el espectador del filme presencia los ecos dolorosos del conflicto religioso en que vive inmerso Sebastian.

Sin embargo, el final beatífico que Waugh reserva para Sebastian queda levemente representados en la cinta. El último fotograma presenta al joven lord en un pequeño

jardín. Sereno en el dolor y reacio a retomar las relaciones familiares interrumpidas, las consecuencias de su vida de pecado y excesos son evidentes porque Ben Wishaw está físicamente destrozado. Sin embargo, su purificación espiritual, tan evidente en la novela, habremos de suponerla, puesto que en la película no se hace referencia alguna a ella.

El recorrido espiritual llevado a cabo por el personaje a través de la ascesis y el dolor se obvian, así como también se suprime toda información referida a su final: el retorno al seno divino, la vuelta a la fe católica y la entrega del resto de su vida a Dios en una comunidad religiosa. A falta de esta información, la interpretación extrapolable de la adaptación de Jarrold que extrae el espectador es que Sebastian sufre el merecido castigo por una vida de excesos y una nefasta orientación de sus emociones.

Lady Julia, por su parte, es una mujer de extraordinaria belleza a la que acompaña una “tristeza mágica (...), una actitud frustrada que parecía decir: ‘Seguramente he sido hecha para algo más que esto’” (Waugh, 2015: 363), lo cual redondea su atractivo natural a los ojos de Ryder. Como su hermano, Julia también se ha alejado progresivamente de la fe católica y, muy erróneamente, la búsqueda de la gracia se concreta para ella en encontrar al pretendiente ideal.

Cuestión que para ella “no se trataba, en su caso, del lujo cruel y delicioso de la elección, del pasatiempo indolente de los juegos del gato y el ratón. No podía ser Penélope, tenía que salir a cazar en la selva” (Waugh, 2015: 219). Julia se decanta por el político y financiero Rex Mottram. Personaje materialista y desaprensivo que, en la diégesis ficcional, representa la nueva clase social en alza de aquel momento. Además, Mottram no profesa la fe católica y considera que ser católico se reduce a una transacción mercantil como otra cualquiera, a la mera obtención un “certificado de catolicismo”:

Quedaba el importante problema de la religión de Rex. Una vez había asistido a una boda regia en Madrid, y quería que la suya fuera así.

—Eso sí es algo que tu Iglesia sabe hacer —dijo—: montar un buen espectáculo. No hay nada comparable a esos cardenales. ¿Cuántos tenéis en Inglaterra?

—Sólo uno, querido.

—¿Sólo uno? ¿Podríamos alquilar algunos más de otro país? Entonces se le explicó que un matrimonio mixto requería una boda muy sencilla, sin ostentaciones.

—¿Qué quieres decir con «mixto»? No soy negro ni nada parecido.

—No, querido, eres protestante.

—¡Oh, eso! Bueno, si sólo es eso, tiene fácil remedio. Me haré católico. ¿Qué hay que hacer? (Waugh, 2015: 219)

Ante la imposibilidad de contraer un matrimonio bendecido por la Iglesia católica, Julia transige con el citado “matrimonio mixto”, circunstancia que solo le

generará frustración, dolor y tristeza. Siente que se ha traicionado a sí misma y que una parte de su ser ha sido cercenada.

La novela profundiza de nuevo en la dimensión teológica del ser humano cuando evidencia las consecuencias catastróficas resultantes de reducir la cristiandad a una cuestión burocrática. Este proceder tiene unas implicaciones muy claras para el hombre, quien, al no profundizar en su faceta espiritual, queda cercenado e incompleto, hasta el punto de que “poco a poco va perdiendo su consistencia de hombre” (Rufiner, 2009: 8). Julia expresará la misma idea de manera meridianamente clara en los siguientes términos: “El padre Mowbray acertó en seguida con respecto a Rex; a mí me costó un año de matrimonio comprenderlo. Pura y simplemente le faltaba algo. No era en absoluto un ser humano completo sino un trocito de ser humano”. (Waugh, 2015: 239) Significativamente, el fruto de esta unión será una hija que nacerá muerta.

Durante un viaje de vuelta a Inglaterra desde los EE. UU., Julia se reencuentra con Charles y comienzan un romance que los conducirá a divorciarse de sus respectivos cónyuges. Durante algún tiempo, la nueva pareja vive en pecado, pero la situación atormenta a Julia: “Vivir en pecado; no simplemente obrar mal, como hice cuando me fui a América; hacer mal sabiendo que está mal, dejar de hacerlo, olvidarlo. No es eso lo que ellos quieren decir. (Waugh, 2015: 337)

Julia buscará la redención en una nueva unión matrimonial con Charles en el seno de la Iglesia católica. Pero el matrimonio nunca llega a producirse. Lord Marchmain regresa antes de Italia, y su llegada imprime un giro narrativo a la peripécia del personaje. Mientras cuida de su progenitor, Julia reflexiona sin amargura acerca de su alejamiento de la doctrina católica. El punto culminante, la “epifanía”, le llegará como una revelación mientras contempla al viejo aristócrata recibir la extremaunción. Tras el deceso, mantiene una conversación definitiva con el protagonista en la que pone término a su relación sentimental: “Es probable que vuelva a ser mala, y volveré a ser castigada. Pero cuanto peor soy, más necesito a Dios. No puedo estar fuera del alcance de su misericordia. Eso es lo que significaría empezar una vida contigo; sin Él”. (Waugh, 2015: 398)

Ella ha tomado conciencia de la necesidad de Dios en su vida y sabe que el sentimiento de falta y vacío que la ha embargado durante esos años solo puede ser llenado con el amor y la presencia divina. Duda de sus fuerzas para mantenerse en el camino recto, pero no de su necesidad de Dios. Se cumple así, de nuevo, la profecía mencionada en el relato de Chesterton: el Señor tirará del sedal en el momento preciso para que Julia se reconcilie definitivamente con Él.

En el texto audiovisual se privilegia la historia de amor entre Charles y Julia frente a la del resto de personajes del texto narrativo. Por lo tanto, en esta ocasión sí que hallamos una representación fidedigna del pecado y de la redención de la hija de los Flyte. No sucede así con la búsqueda de la gracia, pues esa parte se

obvia en el relato audiovisual mediante una elipsis colosal. En la película, Mottram aparece en *Brideshead* y es presentado como un amigo de Julia. En la escena siguiente, se anuncia su compromiso y todas las cuestiones aledañas referentes al noviazgo, la imposibilidad de Mottram para convertirse y la resolución final de un matrimonio mixto se suprimen. Ello cercena gran parte de la trayectoria espiritual de Julia, un personaje al que, de nuevo, se extirpa su potente problemática y se le rebajan unos cuantos enteros la significación teológica, al transformarlo en un personaje tipo o cliché femenino. Una reescritura de *Emma Bovary* insegura, adúltera, insatisfecha y presa de un amor frustrado.

La redención queda reflejada vivamente en la película a través de dos sendas escenas. Ambas están cargadas de un peso simbólico evidente al ubicarse en el salón principal del palacio, frente a un cuadro de la Virgen con el niño. La pintura es el regalo de bodas de Lord Marchmain a su futura esposa y Julia elige situarse frente a ella para reconocer y asumir su vida en pecado, primero con Mottram y después con Ryder. De igual modo, la imagen auspiciará su redención cuando, tras la muerte del padre, Julia ponga fin a su relación con Ryder frente a ella. La imagen aparece oblicuamente en el plano, pero resulta lo bastante significativa como para configurarse dentro del discurso audiovisual como un signo unívoco de confesión y arrepentimiento.

El último de los personajes por estudiar es Lord Marchmain, patriarca de la familia. Afincado en Italia y amancebado con su amante, Cara, ha abandonado toda responsabilidad moral, religiosa, patrimonial y política: “Es vergonzoso heredar responsabilidades y ser totalmente indiferente a ellas” (Waugh, 2015: 121), declarará a Ryder en un momento de la novela. Exiliado de su familia, patria y religión, en definitiva, de sí mismo, el viejo Lord vive en pecado y alberga en su corazón un odio intenso hacia “todas sus ilusiones de muchacho: la inocencia, Dios, la esperanza”. (Waugh, 2015: 121)

La historia del padre de Sebastian y Julia es referida también de forma indirecta mediante los testimonios de otros personajes. A través de sus palabras se alcanza a colegir el perfil adusto y displicente del aristócrata inglés que ha abandonado la búsqueda de la gracia en la campaña inglesa por una existencia impía bajo el Sol de Venecia. Sin embargo, el comienzo de la II Guerra Mundial y la cercanía de la muerte proyectan en el anciano la necesidad de retornar a Inglaterra, de volver a *Brideshead* para morir, pero también para librar la última batalla con aquel Dios al que abandonó cuarenta años atrás.

Será en su lecho de muerte donde el aristócrata halle la redención. En medio de una escena teñida de dramatismo, con las mujeres arrodilladas llorando y rezando a los pies de la cama del moribundo, Lord Marchmain recibe el perdón de Dios y su último aliento vital se fusiona con la señal de la cruz: “De repente, lord Marchmain movió la mano hacia la frente. Pensé que habría sentido el tacto del crisma y que



se lo iba a quitar. ‘Oh, Dios’, recé, ‘no dejes que lo haga’. Pero no debería haberlo temido, porque la mano se desplazó lentamente hacia el pecho, y después al hombro, y Lord Marchmain hizo la señal de la cruz”. (Waugh, 2015: 396)

En contraposición, la versión cinematográfica que los espectadores encuentran de Lord Marchmain es pálida y difusa. Aparece como un actante meramente funcional al servicio de las exigencias mínimas que le impone la trama de la película: hospedar a Julia, Sebastian y Ryder en su viaje a Venecia; regresar de Italia y morir frente a su hija para propiciar su redención. La complejidad y profundidad de este personaje es hurtada en el texto fílmico, en pro del retrato de un lord desvirtuado de sus principales atributos como agente ficcional.

## **5. CONCLUSIONES: ¿LA LÁMPARA SIGUE ENCENDIDA?**

El análisis comparatista de la novela y la película conduce a la conclusión de que el texto fílmico extirpa de su trama gran parte de las problemáticas planteadas en la de la novela, lo cual refrenda a su vez, la idoneidad de la metodología comparatista utilizada para el análisis realizado. Del ejercicio analítico se deduce también que la adaptación cinematográfica ha banalizado sobremanera la novela de Evelyn Waugh, en tanto que ha excluido los conflictos teológicos de los diferentes personajes a favor de sus trances sentimentales.

Tal y como constata la teoría de la adaptación, cuando un cineasta elabora un guion sobre la base de una obra admirada, no puede eliminar aquellos elementos que hacen de la obra, precisamente, un texto valioso, único e irrepetible. (Sánchez, 2000: 55) Sin embargo, esto es, exactamente, lo que hace Jarrold al focalizar el centro de la acción dramática en las relaciones amorosas de los personajes.<sup>4</sup> Al obviar gran parte de los conflictos morales, existenciales y teológicos que conforman los personajes y sustentan la trama del relato, el director inglés realiza un reduccionismo drástico del discurso literario en su traslación a discurso fílmico, además de un menoscabo al sentido profundo de la gran obra que es *Brideshead Revisited*.

Las elipsis, cambios y modificaciones respecto al texto literario no favorecen la comprensión del itinerario vital de los personajes. No se trata de reivindicar una teoría de la adaptación pura, en tanto que los cambios son inevitables cuando aban-

---

<sup>4</sup> Las críticas que recogió la cinta tras su estreno, así lo consignaron también. En el diario *El País*, Jordi Costa escribía lo siguiente:

“*Retorno a Brideshead* es, entre otras cosas, la historia de la seducción que los Marchmain ejercen sobre Ryder: una seducción de clase, intelectual, afectiva, carnal y amorosa que terminará siendo, finalmente, una seducción espiritual, el resorte de una redención. Y es precisamente este último aspecto —que da sentido final al conjunto y debería clarificar las alusiones a la culpa que enmarcan la evocación— el que, en la pantalla, no resuelve su enigma.” (Costa, 2008: 1).

donamos el modo lingüístico y lo sustituimos por el medio audiovisual (Bluestone, 1957: 5), pero no podemos obviar que en el fondo de la cuestión sobre la legitimidad de la traslación de textos literarios subyace la experiencia estética resultante y en el caso concreto que nos ocupa, la experimentada tras la lectura del libro dista mucho de ser la misma que la obtenida al visionar la película.

Nos mostraríamos a favor de las modificaciones realizadas si con ello se profundizase en el *pathos* de los personajes y se exhibieran en imágenes sus extraordinarios conflictos internos. Pero no sucede tal. Las transformaciones acometidas sobre la trama de la adaptación dificultan enormemente tanto la comprensión como la lectura del texto audiovisual, amén de propiciar una interpretación de la historia monocromática y degradada.

Evadir el planteamiento crucial de la novela, restringirlo al ámbito emocional y cifrarlo en clave amorosa queda muy lejos de la intención manifestada por Waugh para su novela. En la cinta se opta por eludir las preguntas planteadas por el texto literario acerca del sentido de la vida y de la muerte, como demuestra el hecho de que muchos de los brillantes diálogos ideados por el autor inglés no aparezcan en la película. De igual modo, la supresión de las reflexiones en torno a la presencia del bien y el mal en nuestro mundo no contribuye a dotar de verosimilitud las historias de unos personajes que, desde sus inicios, han sido desposeídos de su sentido original.

El resultado final es que no habrá orden en el caos. En la cinta se ignora la concepción de que es “la teología como gramática” (Steiner, 2001: 464) la que sustenta el mundo retratado por Waugh en *Brideshead revisited*, mientras que en la versión de Jarrold todo son instintos y bajas pasiones. Los refinados juegos del espíritu y de la cultura que colman las páginas de la gran novela han sido desterrados del metraje.

La consecuencia última de la adaptación es que la vela de la hermosa capilla silente no alumbró lo suficiente. Sí, es cierto que el agnóstico Charles la saluda ya como un creyente mientras recuerda el particular destino de cada uno de los miembros de la familia Flyte; como también lo es que la inclusión de la visita en el guion de la película muestra una convergencia necesaria entre texto literario y fílmico, pero hasta ahí la analogía. Aunque la visita de Ryder en la novela constituye una prueba irrefutable de la búsqueda de esa presencia que se oculta tras la pequeña lámpara y que indica lo permanente, en la película no es más que una débil luz cuyo significado último no se alcanza a vislumbrar, puesto que no halla coherencia con la historia narrada durante los minutos precedentes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALTODANO, Gabriel (2009). "La literatura y el cine: una historia de relaciones". *Letras*, 46, pp.11-27.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (2006). *La semilla inmortal. Los argumentos inmortales en el cine*. Anagrama: Barcelona.
- BLUESTONE, G. (1957). *Novels into Films*. University of California Press: Berkeley y Los Angeles. University Press: Cambridge.
- BYRNE, P. (2012): *Mad world: Evelyn Waugh and the secrets of Brideshead*. Harper Collins: London.
- CHESTERTON, G. K. (2008). "Pasos sospechosos". *El Padre Brown*. Ediciones Encuentro: Madrid.
- COSTA, J. (2008). "Papel pintado de lujo". Diario *El País*: [https://elpais.com/diario/2008/10/31/cine/1225407609\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/10/31/cine/1225407609_850215.html)
- ECO, U. (1970). "Cine y literatura. La estructura de la trama." *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca: Madrid.
- FEATHERSTONE, C. (2019). "Casas en ruinas, catástrofe de un orden social jerárquico en dos novelas de las posguerras; Al faro de Virginia Woolf (1927) y Regreso a Brideshead de Evelyn Waugh (1946)". III Jornadas de Literatura Inglesa de la UBA: "Estéticas de lo residual en las producciones culturales inglesas": <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JLI/IIIJLI/paper/view/4903/0>
- GILBERT, Pau (2013). "Brideshead Revisited (1945) de Evelyn Waugh (1903-1966): el rédito de la experiencia arcádica en la permanente tragedia humana". *LEXIS. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, 31, pp. 398-418.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel. (2019): "Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 6, pp. 177-197.
- MÉNDIZ, Alfonso (1983). "Retorno a Evelyn Waugh". *Nuestro tiempo, revista de cuestiones de actualidad*, 203, pp. 58-68.
- PEÑA-ARDID, C. (2009). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Cátedra: Madrid.
- PERETÓ, Rubén (2010). "Retorno a Brideshead, retorno a Waugh". *Forum*, 6, pp. 65-92.
- PRAZ, M. (1981). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus: Madrid:
- RUFINER, Sol. "El problema de la Cristiandad hoy: Análisis de Retorno a Brideshead de Evelyn Waugh desde el problema del devenir cristiano": [https://www.academia.edu/4572591/\\_El\\_problema\\_de\\_la\\_Cristiandad\\_hoy\\_](https://www.academia.edu/4572591/_El_problema_de_la_Cristiandad_hoy_)

Análisis de Retorno a Brideshead de Evelyn Waugh desde el problema del devenir Cristiano

- SÁNCHEZ, J. (2000). *De la Literatura al Cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós: Barcelona.
- STEINER, G. (2001). *Pasión intacta*. Siruela: Madrid.
- URRUTIA, J. (1984). *Imago litterae: cine, literatura*. Alfar: Madrid.
- VILLAR, C. (2001). *Personaje y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones: La Rioja.
- WELLEK, R. Y WARREN, A. (1985). *Teoría literaria*. Gredos: Madrid.
- WAUGH, E. (2015). *Retorno a Brideshead*. Tusquets: Barcelona.

# TOLKIEN: SOBRE LA TRASCENDENCIA DESDE EL CORAZÓN ARTÍSTICO

JON MENTXAKATORRE ODRIOZOLA

Mondragon Unibertsitatea

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.07](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.07)

*Dios también está (por decirlo de alguna manera) detrás de nosotros,  
dándonos apoyo y alimento (como criaturas que somos)*

J.R.R. Tolkien (1993: c. 54).

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Earendel: atención desde Allende

En junio de 1914, a finales de su tercer año como estudiante en Oxford, Tolkien quedó fascinado al descubrir dos versos del poema anglosajón *Crist*, de Cynewulf: «*Eala Earendel engla beorhtast / ofer middangeard monnum sende*» (vv. 103-104), que se traducen como «Salve Earendel, el más brillante de los ángeles / enviado a los hombres sobre la media tierra». Con la palabra de Earendel algo despertó en Tolkien: se trataba de un nombre de bella dicción, designador de un ser magnánimo en misión, que no parecía inglés antiguo, pero que había sido guardado por su tradición; es decir, se trataba de algo remoto incluso para los mismos anglosajones, y que indicaba alguna relación con tierras de allende, pues Earendel había sido enviado.

Durante el verano de dicho año, Tolkien visitó junto al padre Vincent Reade, del Oratorio de Birmingham, la península de Lizard, en Cornualles. Allí conoció

con gran fuerza el mar y el paisaje interior en el cual reconocía el Sarehole de su infancia, pero con un halo más rústico a la vez que misterioso. De alguna forma, el escenario del que la Tierra Media surge fue conocido a cada paso en aquella estancia. Además, a finales de aquellas largas vacaciones, Tolkien pasó unos días en la granja Phoenix que su tía Jane gobernaba en Nottinghamshire, donde también estaba su hermano Hilary. Allí, en septiembre, escribió el poema fundacional de su *legendarium*: *The Voyage of Earendel the Evening Star*. La luz que habría de recrearse en Eärendil procedía ahora de un marinero estelar que se elevaba sobre los mares superiores<sup>1</sup>.

Ahora bien, lo interesante de todo ello es la interpretación de Tolkien en sus propias palabras, recogida a raíz de una carta que, en la víspera de Navidad de 1965, recibió Clyde S. Kilby (1976: 57), quien se había ofrecido a ayudar a Tolkien durante el verano de 1966 en la ordenación y edición del material para la publicación de *El Silmarillion*. En ella Tolkien le mostraba gratitud, y le bendijo diciendo: «*I hope that perhaps this may reach you at or about Christmas. "Lux fulgebat super nos. Æälä Eärendel engla beorhtast ofer middengeard monnum sended". Cynewulf's words from which ultimately sprang the whole of my mythology*». Las palabras anglosajonas, a petición de Kilby, le fueron traducidas así poco después por Tolkien: «*Here Eärendel, brightest of angels, sent from God to men*».

De modo que Earendel había sido enviado por Dios a la Tierra Media, mundo de los hombres. En el contexto cristiano del poema *Crist*, al tratar del Adviento, Earendel tiene un lugar incuestionable en tanto que ángel luminoso. La cuestión se torna interesante al tener presente la presunta antigüedad y lejanía del mensajero, del enviado –a partir del radical *ángel, angelos*<sup>2</sup>–, porque postula la agencia y Designio de Dios Único, volcado a sus criaturas en un tiempo muy anterior a la Revelación o la cultura anglosajona. Esta atención expresa, mediada y conocida del Creador es el tema a investigar en este texto dirigido a la obra de Tolkien, como uno de muchos motivos que la hacen fundamentalmente religiosa y católica –aunque no alegórica<sup>3</sup>–. A continuación, se centrará el alcance y foco del estudio.

## 1.2. Estado de la cuestión y objetivos

La investigación sobre el sustrato teológico del *legendarium* de Tolkien, en tanto que conjunto de narraciones interconectadas que forman su obra mitopoética, ha profundizado en la particularidad de la mitología tolkieniana, sus paralelismos

1 Ver Tolkien (1993: c.297), Harvey (2016: 143-159), Helms (1981: 1-20, 37-40), Lee/ Solopova (2015: 113-120) y Morton/ Hayes (2008)

2 Así se designa también a Gandalf [Olórin] (Tolkien, 1993: c.156), como mediador para con aquellos que no hablan directamente a los mortales (Tolkien, 1997: 320, 497, 506).

3 Ver Tolkien (1993: c.34, 131, 142, 144, 163, 165, 186, 203, 205, 211, 215, 229, 340).

con textos sagrados y su dimensión cristiana<sup>4</sup>, de la que debe destacarse aquellos trabajos que tratan estrictamente sobre la gracia y la belleza<sup>5</sup>, la redención<sup>6</sup>, y la presencia-ausencia de Dios –llamado Eru e Ilúvatar– como regente activo<sup>7</sup>. Sin embargo, la reserva creativa de Dios, la correlación entre el Artista y la criatura de corazón artístico, el deseo de contribuir a la Creación mediante la subcreación y la asistencia directa del Creador en ello son temas entrecruzados aún por explorar satisfactoriamente<sup>8</sup>.

El objetivo de este texto, mediante discurso filosófico, es contribuir a tal propósito, con apoyo de tres textos de *El Silmarillion*: el *Ainulindalë* y los dos textos del *Valaquenta* que le siguen. En ellos se da cuenta de la Creación y de varios de sus detalles en tanto que Designio a desplegar por los Sagrados –los Poderes o Valar–, lo cual focaliza lo latente en los versos sobre Earendel: se recuerda el tiempo primigenio en el que los Benditos son atendidos por Dios. El estudio, por lo tanto, no se centrará en los textos de tradición hobbitica –*El Hobbit* y *El Señor de los Anillos*–, sino en aquel de tradición élfica –*El Silmarillion*<sup>9</sup>– que pueda responder a un lugar de allende, donde se tiene presente a Dios, y desde el que puedan enviarse a guías y esperanza a la Tierra Media, donde moran los mortales, que no conocen ni la Encarnación ni promesa de salvación o redención alguna.

Por todo ello, en primer lugar, se explorará, en detalle, el proceso (sub)creativo narrado en torno a Dios y los Ainur desde el propio relato de Tolkien, para destacar cómo estos responden a lo que Ilúvatar pone mediante habla ante sus mentes. En

---

4 Ver Bernthal (2014), Bertoglio (2019), Birzer (2009: 45-66), Burns (2004), Caldecott (2013; 2015), Caldecott *et al.* (2002), Eden (2003), Elam (2011), Houghton (2003), Irigaray (1999), Kerry/Miesel (2013), Pearce (2001), Smith (2006), Spirito (2011), Testi (2018), Urang (1979), Whittingham (1998) y Wood (2003).

5 Ver Bruner/Ware (2001), Coutras (2016), Gazzolo (2012) y Hartley (2012).

6 Ver Holloway (2013), Imbert (2015) y Segura (2008).

7 En *El Señor de los Anillos*, concretamente, ver Mentxakatorre (2017), Odero (1987: 77-78) y Segura (2017). En el análisis narratológico de *LotR* de este último (2004), se muestra cómo el ocultamiento del narrador, al igual que el de Dios –llamado «silencio de Tolkien» por McIntosh (2017: 24)–, permite que los personajes cobren gran libertad de elección a medida que avanza la aventura, en contraposición a *El Hobbit*; ver Tolkien (1993: c.191, 192, 297). De modo que los mortales no se dirigen a Dios, aunque la tradición más elevada no lo ignore; ver Tolkien (1993: c.153, 154, 156; 1997: 214, 229, 255-257, 389, 404-105; 2007: 291).

8 Tan solo Kocher (1980: 20-25) destacó –relató– los temas de Aulë y Yavanna que se estudiarán aquí.

9 Su carácter elevado a crónica histórica de hechos trascendentes obliga a presentar estos con sensación objetiva; es decir, con verosimilitud y coherencia interna de la realidad. Por ello, debido a la textura de los sucesos, el oyente o lector ha de desgranar el fondo de los acontecimientos en la misma medida que los personajes, volviendo al relato o las hojas como estos harían en su memoria. Ese contacto directo con elecciones y hechos es la que permite, a su vez, crear mayor consistencia de realidad, pues ni la imaginación ni la razón están coartadas por el narrador omnisciente.

segundo lugar, se tratarán las implicaciones estético-teológicas del acto creativo, a partir de tres casos concretos en los que Dios es agente activo: 1) el anhelo de contribuir al despliegue de la Obra en ámbitos reservados a Dios –la creación de los Enanos como adelantamiento de los seres humanos– y la misericordia ante el buen propósito; 2) el entendimiento y encuentro progresivo de elementos contenidos en el *Logos* creativo que se despliegan como *logoi* –la llegada de los Ents– a petición de los Ainur a Ilúvatar; y 3) la reserva de la creación directa –los seres humanos– por parte de Dios sin mediación de los Ainur y su programa salvífico<sup>10</sup>.

Finalmente, en tercer lugar, se explicará el recurso narrativo del mito llevado a cabo por Tolkien, como género literario y técnica poética para poder presentar a Dios y los Sagrados como personajes verosímiles e instructivos al lector u oyente del relato. Con todo ello, se mostrará la forma de actuar y responder de Dios al corazón artístico propuesta por Tolkien mediante su concepto de subcreación, y se destacará tanto su valor filosófico-teológico como su aplicabilidad para la lectura de otras obras literarias del siglo pasado.

## 2. CANTO Y VISIÓN

El arte (sub)creativo relatado en el *Ainulindalë* muestra un proceso de gran hondura. En origen, la Palabra de Eru es don que provoca el habla artística de los Ainur. Después, Eru los convoca y les comunica, les descubre y los asombra. La respuesta de los Ainur ante la declaración en grupo que les muestra el maravilloso despliegue es sobrecogimiento ante la abundancia y donación, y están en silencio. Ulteriormente, ante la invitación de Eru, comienzan a hacer, a arreglar la existencia, por la legitimidad recibida en Su aliento, y hacen germinar, despiertan en canción, la belleza que han acogido y ayudan a nutrir con sus propias capacidades. Se convierten en instrumentos que ponen a disposición sus propios dones como adorno para embellecer el don propuesto. Así, el ser proviene de la Fuente, pero es conducido, vehiculado, por caminos particulares que le agregan nuevas peculiaridades que este asume dentro de la Obra.

La palabra divina llena y colma de multidimensional y sobreabundante presencia de ser la realidad, ante la que el artista atiende en asombro, reverencia y silencio. La palabra, por lo tanto, despliega la Creación. Ahora bien, acoger con asombro la presencia del ser requiere escucha [silencio], apertura [disposición] y humildad [reverencia]: hacerse cóncavo, para poder albergar al ser y su despliegue en vivencia, y hacer que el propio eco, la reverberación, sea la certera respuesta. El comienzo del *Ainulindalë* dice así:

---

10 Ver Evans (2003), Fisher (2008) y Lasseter (2015: 54-58).



En el principio estaba Eru, el Único, que en Arda es llamado Ilúvatar; y primero hizo a los Ainur, los Sagrados, que eran vástagos de su pensamiento, y estuvieron con él antes que se hiciera alguna otra cosa. Y les habló y les propuso temas de música; y cantaron ante él y él se sintió complacido [...] Y sucedió que Ilúvatar convocó a todos los Ainur, y les comunicó un tema poderoso, descubriendo para ellos cosas todavía más grandes y más maravillosas que las reveladas hasta entonces; y la gloria del principio y el esplendor del final asombraron a los Ainur, de modo que se inclinaron ante Ilúvatar y guardaron silencio.

Entonces les dijo Ilúvatar: –Del tema que os he comunicado, quiero ahora que hagáis, juntos y en armonía, una Gran Música [...] cada cual con sus propios pensamientos y recursos, si así le place [...] Entonces las voces de los Ainur, como de arpas y laúdes, pífanos y trompetas, violas y órganos, y como de coros incontables que cantan con palabras, empezaron a convertir el tema de Ilúvatar en una gran música; y un sonido se elevó de innumerables melodías alternadas, entretejidas en una armonía que iba más allá del oído hasta las profundidades y las alturas, rebosando los espacios de la morada de Ilúvatar; y al fin la música y el eco de la música desbordaron volcándose en el Vacío, y ya no hubo vacío (Tolkien, 2007: 13-14).

Los Ainur, los Sagrados, son vástagos del pensamiento de Ilúvatar. Su inteligencia, en marcha ante el Designio, es pensamiento participativo: participan del Plan por afinidad, en tanto que ellos mismos y lo mostrado provienen de la misma fuente. Despliegan lo dado a partir de sus facultades artísticas. Ahora bien, los Ainur son los primeros, anteriores a toda otra obra: nada habían de hallar sino a Ilúvatar mismo o lo por Él dado, hasta que «les habló y les propuso temas de música», a los que respondieron como infantes, poco a poco, solos o en pequeños grupos, hasta poder entenderse mutuamente cada vez más a partir de la interpretación. De modo que los Ainur comienzan a responder a lo que Ilúvatar pone mediante habla ante sus mentes: Su Palabra es donación que se presenta y acontece, que provoca habla artística de bella palabra –coherente, verdadera, musical–. Y aunque es difícil forjar el nombrar que salve el abismo, mejora con la continua exploración y crecimiento en comunidad.

Posteriormente, Ilúvatar los *convoca* y les *comunica*, les *descubre* y los *asombra*. Los Ainur se *sobrecogen* ante el maravilloso don, y *quedan en silencio*. Después, ante la invitación de Ilúvatar, comienzan a *hacer*, y hacen despertar en canción la belleza que han acogido y devuelven tras haber reverberado en sí y tocado sus capacidades. Adornan peculiar y gratuitamente lo dado; es decir, subcrean la Gran Obra participando de lo mostrado por el Creador. Ahora bien, la subcreación, al acoger la gratuita belleza y sobreabundancia, responde con música que «cantan con palabras». Asombro, silencio y palabra: habla poético-participativa.

De modo que los Ainur dicen mucho, pero aun así dicen más de lo que comprenden. Su canto funda mundo y sus horizontes de sentido, a los que volcar el pensamiento y desde los que seguir extrayendo verdad. De ahí que la Música sobrepase el oído y colme los espacios habilitados por Ilúvatar: el Vacío cumple su función de cóncavo vientre y ofrece el destello de que hay más aún. Habrá una Música Mejor al fin de esta, que tendrá ser inmediato porque será comprendida y vehiculada correctamente por los subcreadores que han explorado y crecido con su actual obra artística. Y el anhelo de que sus obras sean rescatadas se cumplirá, pues al ser criaturas con la impronta de Dios, una vez redimidas, serán compositoras además de instrumento. En consecuencia, el *Ainulindalë* muestra que todo está ofrecido desde origen, acorde a un Designio gracioso en despliegue mediante participación, y abre la vía a considerar que los *logoi* al servicio del *Logos* son, por respeto y vehículo de lo sagrado, sacramento.

### 3. DESPLIEGUE Y CUIDADO

La palabra, al obrar al servicio y encuentro del Designio dado como don, participa de lo sagrado que hay en la criatura por la impronta de su (sub)creador. De ahí que la palabra subcreadora –mitopoética, en este caso–, pueda considerarse sacramento: porque recoge al ser y su misterio envuelto en lo sacro, desde el silencio al despliegue mítico. Ahora bien, tal dimensión de la palabra subcreadora acorde al *Logos* adquiere su mayor plenitud cuando es vía de la agencia activa y redentora de Dios al cuidado de la Creación, que se estudiará mediante tres ejemplos enlazados entre sí: el deseo de Aulë, el de Yavanna y el del mismísimo Ilúvatar.

#### 3.1. De Aulë y los Enanos

Comenzaremos por estudiar el anhelo de Aulë:

Se dice que al principio los Enanos fueron hechos por Aulë en la oscuridad de la Tierra Media; porque tanto deseaba Aulë la llegada de los Hijos, tener discípulos a quienes enseñarles su ciencia y artesanía, que no estuvo dispuesto a aguardar el cumplimiento de los designios de Ilúvatar [...] Pero temiendo que los otros Valar lo culparan, trabajó en secreto [...] Ahora bien, Ilúvatar sabía lo que se estaba haciendo, y a la hora misma en que Aulë completó su obra, y sintiéndose complacido, empezó a instruir a los Enanos en la lengua que había inventado para ellos, Ilúvatar le habló: –¿Por qué has hecho esto? ¿Por qué intentas algo que está más allá de tu poder y tu autoridad, como bien lo sabes? [...] Entonces Aulë contestó: –[...] Deseé criaturas que no fueran como yo, para amarlas y enseñarles, de modo que ellas también pudieran percibir la belleza de Eä, que tú mismo hiciste [...] Y en mi impaciencia he dado en la locura. No obstante llevo en el corazón la hechura de cosas nuevas a causa de la

hechura que tú mismo me diste [...] Pero ¿no tendría que destruir yo mismo la obra de mi presunción?

Alzó entonces Aulë un gran martillo para golpear a los Enanos; y lloró. Pero Ilúvatar vio la humildad de Aulë, y tuvo compasión de él y de su deseo [...] Y la voz de Ilúvatar le dijo a Aulë: –Acepto tu ofrenda tal como era al principio [...] He tomado ahora tu deseo y le he dado sitio en el Mundo, pero no enderezaré de ningún otro modo la obra de tus manos, y tal como la hiciste así será (Tolkien, 2007: 46-47).

El pasaje es sumamente revelador. Sigue en sintonía con lo expuesto anteriormente y prepara el lugar para lo siguiente, donde se expondrá el deseo de sanar y redimir la Creación. En este, se muestra el pecado y perdón de Aulë. El fuego de su corazón lo empuja a saltarse lo convenido por el Plan de Dios: por eso actúa en secreto, pero no hay nada oculto a Ilúvatar. Crea a los Enanos a imagen de los Hijos de Ilúvatar, Elfos y Hombres, que no comprende en totalidad, por lo que pretende una obra que está más allá de su alcance y concluye en parodia: aún no se ha liberado la capacidad de dar vida propia a lo que excede el Designio, y aquella siempre se da (rá) por medio del Creador.

Pero el ímpetu y acción de Aulë –ejemplo de existencialismo por lo que aún no es– responden al corazón artista que alberga el anhelo de belleza y novedad para mayor gloria de esta, por el espíritu puesto por Dios en él. Y aunque no ha sabido temparlo adecuadamente, recibe piedad y aceptación (Tolkien, 1993: c.247). Pues Aulë no busca dominio, y es capaz de desprenderse de su obra, ser libre de ella; es decir, no es esclavo de ella ni pretende cosificar la belleza. Los discípulos queridos a quien instruir son los seguidores a quien servir, cuya máxima misión pertenece a Ilúvatar. Por todo ello, la obra se acepta, como ofrenda, tal como es. Dios la adopta –le otorga la consistencia de ser propio–, para mayor esplendor de la Creación, como ejemplo de que no hay hecho, por maligno o torcido que sea, que no revierta en la redirección hacia la novedad del bien. El ejemplo de Aulë, por lo tanto, más allá del desvío –reconducido– de la tentación, indica que el corazón que acoge la sobreabundancia y maravilla de lo contenido en el Designio del *Logos* busca su despliegue.

### 3.2. De Manwë, Yavanna y los Ents

El segundo ejemplo para exponer a continuación tratará de lo mismo, pero añadirá una nueva dimensión: el cuidado de la Creación. Esa es la semilla que vive en el corazón de Yavanna, quien buscó a Manwë y le expuso la razón de su inquietud respecto al transcurso del despliegue del mundo:

—Porque hay ansiedad en mi corazón al pensar en los días por venir. Todas mis obras me son caras. ¿No basta que Melkor haya dañado tanto? ¿Nada que yo haya

hecho estará libre del dominio de otros? [...] Esto veo en mi pensamiento. ¡Quisiera que los árboles pudieran hablar en nombre de todas las cosas que tienen raíz y castigar a quien les hiciese daño!

—Es ése un raro pensamiento —dijo Manwë.

—Sin embargo estaba en la Canción —dijo Yavanna— Porque mientras tú andabas por los cielos y con Ulmo hacíais las nubes y derramabais las lluvias, levanté yo las ramas de los grandes árboles para recibirlas, y algunas cantaron a Ilúvatar entre el viento y la lluvia.

Entonces Manwë guardó silencio y el pensamiento de Yavanna, que ella le había puesto en el corazón, creció y se desarrolló, e Ilúvatar llegó a verlo. Entonces le pareció a Manwë que la Canción se levantaba una vez más alrededor, y descubrió ahora muchas cosas que había oído antes, pero que no había advertido. Y por último se renovó la Visión, pero era ahora remota, porque él mismo estaba en ella, y vio sin embargo que la mano de Ilúvatar sostenía todo; y la mano entró en la Visión, y de ella extrajo muchas maravillas que hasta entonces habían estado escondidas en el corazón de los Ainur (Tolkien, 2007: 48-49).

Los temas destacados en las palabras de boca de los Ainur son importantes. En primer lugar, queda en claro que las obras de arte son siempre don: el artista no es su dominador, sino su denominador. Las concibe, forja y da. Pero le preocupa su suerte, porque toda obra —más aún cuando es criatura— es digna en sí misma, merecedora de respeto, gratitud y misericordia bajo la mano de los más grandes. La libertad mostrada por Aulë respecto a su obra queda confirmada por otro artista subcreador.

Por otra parte, una vez más, se muestra que los anhelos más puros del corazón son correspondidos por Dios. Pero se dice algo más: todo aquello que responde al Amor está contenido en el Plan de Dios, y no será desoído, por pequeño que sea. Ello puede ser eco —y para el cristiano, promesa— de que los deseos más humildes serán satisfechos, como la comunión esperada con los seres queridos que han partido. No obstante, algo se subraya primeramente: la respuesta inmediata de Dios, en tanto que atención y posibilidad de acción ofrecida.

Finalmente, además de la compenetración<sup>11</sup>, impulso y mutua alimentación de la subcreación en comunidad, el acontecimiento narrado en torno a Manwë expone una vez más que lo dado y acogido como don funda mundo como horizonte de sentido, del que se es parte. El pensamiento se vuelca a este, se escucha en silencio, y la imaginación participativa encuentra coherencia de sentido presente pero antes no atendida, y halla verdad en ella: verdad que sale al encuentro movida por Dios. Se vehicula, por lo tanto, de lo ya dado: algo se revela como nuevo en el contenido original, que lleva a mayor cumplimiento e interpretación del *Logos*. Y con ello se muestra, una vez más, que el arte extrae: es técnica, que ofrece lo que de otra

---

11 Sobre el momento apelado de Manwë y Ulmo, ver Tolkien (2007: 18).

manera no se conocería y quedaría oculto. No obstante, por mucho que se conozca, la magnitud del Plan siempre es superior a lo esperado, tal como el siguiente fragmento indica, tras señalar que, aunque los Ainur mucho saben, no todo queda transparente, porque no es consecuente de una cadena causal:

Algunas cosas hay que no pueden ver, ni a solas ni aun consultándose entre ellos; porque a nadie más que a sí mismo ha revelado Ilúvatar todo lo que tiene él en reserva y en cada edad aparecen cosas nuevas e imprevistas, pues no proceden del pasado. Y así fue que mientras esta visión del Mundo se desplegaba ante ellos, los Ainur vieron que contenía cosas que no habían pensado antes. Y vieron con asombro la llegada de los Hijos de Ilúvatar y las estancias preparadas para ellos, y advirtieron que ellos mismos durante la labor de la música habían estado ocupados en la preparación de esta morada, pero ignorando que tuviese algún otro propósito que su propia belleza. Porque sólo él había concebido a los Hijos de Ilúvatar; que llegaron con el tercer tema, y no estaban en aquel que Ilúvatar había propuesto en un principio, y ninguno de los Ainur había intervenido en esta creación. Por tanto, mientras más los contemplaban, más los amaban, pues eran criaturas distintas de ellos mismos, extrañas y libres, en las que veían reflejada de nuevo la mente de Ilúvatar; y conocieron aun entonces algo más de la sabiduría de Ilúvatar, que de otro modo habría permanecido oculta aun para los Ainur (Tolkien, 2007: 16).

### **3.3. De Ilúvatar y los Hijos**

Los Ainur mucho saben, pero no todo prevén, porque no todas las cosas provienen del pasado. Es decir, aunque todo esté contenido desde origen en el Plan, ello en última instancia está sujeto a la agencia y dirección de Dios, que cuando actúa directamente, la gracia es tal que lo tocado aparece como nuevo, e imposible de derivar como consecuencia de una cadena causal de eventos temporales. Es fruto del don de Dios, que opera de forma sobreabundante a través de lo ya dado, y por lo que se duele (Tolkien, 1993: c.200, 212). Así, los Hijos de Ilúvatar aparecen a los Ainur como nuevo ingrediente en la Música, ausente en el Plan que se les dio al principio, pero no debe olvidarse que su tema se entreteje con todo lo anterior, de modo que parte de él y a él va. No es, por lo tanto, inesperado para Dios, quien siempre dispone del Designio para mayor grandeza y asombro a través de la dignidad de las cosas.

El desconocimiento de los subcreadores es consecuencia de provenir de y tener afinidad a una parte del pensamiento de Ilúvatar. Solo Él conoce y comprende la Obra en totalidad, en todo su alcance. De ahí también el hecho de que los Ainur encuentren novedad en lo que ellos mismos han trabajado y vehiculado, porque la fuente siempre es más grande que el cántaro cuya agua recoge. Sin embargo, ello no deslegitima el nivel y calidad del conocimiento de lo vehiculado; no hace inexperto al poeta, sino que engrandece la alabanza al misterio que lo acompaña.

Ahora bien, todo lo dicho en este tercer apartado muestra que el corazón subcreador alberga y despliega el Designio, y para ello se sirve de la palabra y del fundamento que esta erige, a la vez que nunca lo agota. Sin embargo, los ejemplos tratados son de criaturas muy elevadas en la ficción tolkieniana: Poderes, dioses o ángeles, ellos mismos *logoi* por su habla. Es necesario ver, por lo tanto, para encauzar el final de esta investigación, cómo ello converge con el corazón humano, y con su Autor. Para ello se apela a continuación al último fragmento de *El Silmarillion* que hemos de citar:

En verdad los Ainur tuvieron trato sobre todo con los Elfos, porque Ilúvatar los hizo más semejantes en naturaleza a los Ainur, aunque menores en fuerza y estatura; mientras que a los Hombres les dio extraños dones.

Pues se dice que después de la partida de los Valar, hubo silencio, y durante toda una edad Ilúvatar estuvo solo, pensando. Luego habló y dijo: —¡He aquí que amo a la Tierra, que será la mansión de los Quendi y los Atani! Pero los Quendi serán los más hermosos de todas las criaturas terrenas, y tendrán y concebirán y producirán más belleza que todos mis Hijos, y de ellos será la mayor buenaventura en este mundo. Pero a los Atani les daré un nuevo don.

Por tanto quiso que los corazones de los Hombres buscaran siempre más allá y no encontraran reposo en el mundo; pero tendrían en cambio el poder de modelar sus propias vidas, entre las fuerzas y los azares mundanos, más allá de la Música de los Ainur, que es como el destino para toda otra criatura; y por obra de los Hombres todo habría de completarse, en forma y acto, hasta en lo último y lo más pequeño (Tolkien, 2007: 44-45).

Elfos y Hombres, dos vertientes de la ficción tolkieniana como exploración de lo humano, se asemejan a los Ainur, los subcreadores sagrados. Los Elfos en total afinidad, aunque con menor poder, y los Hombres porque vienen a seguir a estos primeros, y aprenden y heredan de ellos. A través de los Elfos la belleza del Designio alcanzará grandes cotas, al son de la Gran Música, pero los Hombres, si bien la amarán y se nutrirán de ella, no quedarán del todo saciados. Sus corazones podrán gozar y crecer con la Creación, pero tendrán sed de temas de Ilúvatar aún no propuestos y por los que se sienten apelados. Por esa razón, a través del ser humano mortal, por la potencia y movimiento puestos por Dios en su corazón, se asegura que todo detalle se completará plenamente, lo cual indica que hay una dimensión profunda en el obrar subcreativo de despliegue de la Creación: cultivar, cuidar, sanar, (re)componer.

La narrativa de Tolkien hace apertura a la fe, y deja sugerido, por lo tanto, que la elevación de la Creación a una Nueva e Inmaculada Creación habrá de venir por aquellas criaturas creadas directamente por Dios sin mediación de subcrea-

dor alguno y tan amadas que son totalmente libres de los eventos del Designio para penar por belleza distinta a toda la contenida en este, aunque sean parte de y participen en él. De ahí que el corazón subcreador y mortal vehicule desde su aparición anhelos cuya satisfacción solo han encontrado cumplimiento en el acontecimiento de Cristo, cuya dimensión mítica aconteció con la consistencia de ocurrir *en* el tiempo de este mundo: la agencia directa, salvífica, graciosa y sobreabundante de Dios que confirma la humildad del Amor para el que el ser humano fue hecho. En palabras de Tolkien:

Pero esta historia ha entrado ya en la Historia y en el mundo primario; el deseo y las aspiraciones de la subcreación se han sublimado hasta la plenitud de la Creación. El nacimiento de Cristo es la eucatástrofe de la historia del Hombre. La Resurrección es la eucatástrofe de la historia de la Encarnación. Una historia que comienza y finaliza en gozo. Posee de manera preeminente la “consistencia interna de la realidad” (1998: 189-190).

#### **4. CONCLUSIONES: MITOPOÉTICA TOLKIENIANA**

En la obra de Tolkien, la Creación responde al Designio revelado por Dios a las criaturas subcreadoras, aquellas de corazón artístico que acogen la sobreabundancia de ser y sentido para que reverbere en ellos la verdad y la belleza, que las hará anhelar y buscar mayor profundidad hacia la fuente divina. La propia aportación al conjunto de la Obra de Arte será la peculiar originalidad que esta recibirá en el proceso de su propia vehiculación.

Ahora bien, el proceso artístico, de elaboración de la obra de arte como aporte de belleza a la grandeza de un conjunto mayor y colectivo que últimamente responde a una Fuente, cuanto más puro es, más cercanía e intimidad para con Dios muestra, hasta el punto de poder ofrecer compenetración entre la propia disposición y la respuesta del Creador. Tal es el ejemplo de Aulë y de Yavanna, similar al de los propios Elfos, aunque en menor estatura, porque son libres de querer aferrar el fluir de la belleza.

Sin embargo, el corazón humano mortal muestra ecos de otra dimensión, pues está hecho para «buscar siempre más allá y no encontrar reposo en el mundo». El anhelo que pueda encontrar en su corazón no halla plena satisfacción con la sobreabundancia que el Designio ofrece, sino que tiene sed de algo distinto, aún no revelado, pero que una vez atisbado otorga certeza por encima del recuerdo.

La mitopoética tolkieniana, por lo tanto, muestra que la presencia y agencia de Dios está estrechamente relacionada con la dimensión artística de sus criaturas, en tanto que búsqueda y vehiculación de belleza para plenitud del despliegue del Designio, desde la comprensión de la parte a la que por naturaleza se es más afín.

El carácter del mito, en *El Silmarillion*, permite superar la de otro modo insalvable absolutez de la realidad y tratar, acercarse a, temas de por sí insondables, que en los textos estudiados muestran la intimidad y encuentro de Dios Único desde el anhelo artístico por Él prendido, al «llevar en el corazón la hechura de cosas nuevas a causa de la hechura que Él mismo dio».

El mito tolkieniano estudiado, por lo tanto, muestra dos grandes vertientes. Por una parte, dentro de la tradición narrativa –élfica– del *legendarium*, funciona como género que elabora la crónica histórica de sucesos de honda dimensión trascendente. Por otra, el relato sitúa ante el lector u oyente la epistemología del corazón, a partir de su naturaleza artística. Es decir, la recepción de la sobrebundancia de ser y sentido en su belleza ejemplifica, en manos de Tolkien, la vía al encuentro tanto de la voz divina –escuchada con claridad o sentida en las cavidades interiores– como a la imaginación verdadera, que no forma la imagen desde la memoria, sino que recibe lo que Dios revela al corazón. Por todo ello, la mitopoética de Tolkien subraya continuamente la vehiculación o subcreación a través del corazón artístico como modo de Dios para llevar a mayor amplitud Su Designio.

De modo que, ¿qué se dice de Dios en lo expuesto? Que está atento a los devenires de la llama que puso en los corazones, y presto a responderles en el obrar por la dignidad del ser; en otras palabras, que el Autor responde a los autores que ahondan con sinceridad en la propia dignidad del Designio. En consecuencia, al conducir tales acontecimientos, su figura es la única y legítima a llamar *Creador* (Tolkien, 1993: c.153, 200, 212), que opera en y desde la belleza. Así pues, la mitopoética tolkieniana encuentra su aplicabilidad y clave de aproximación para con textos de otros autores en tanto que otorga preeminencia a lo pulcro antes que a lo verdadero o bueno, que con mayor necesidad discursiva se aleja del mito a lo mensurable o conceptualizable. Queda abierta, por lo tanto, toda una amplia línea de investigación que aúne estética teológica y literatura, a través de la teoría de la subcreación de Tolkien.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNTHAL, C. (2014). *Tolkien's Sacramental Vision: Discerning the Holy in Middle-earth*. Kettering: Second Spring.
- BERTOGLIO, C. (2019). «Polyphony, Collective Improvisation, and the Gift of Creation». En J. Eilmann y F. Schneidewind (eds.). *Music in Tolkien's World and Beyond* (pp. 1-25). Cormarë 39. Zúrich/Jena: Walking Tree Publishers.
- BIRZER, B.J. (2009 [2003]). *J.R.R. Tolkien's Sanctifying Myth: Understanding Middle-earth*. 2ª ed. Wilmington: ISI Books, 45-66.
- BRUNER, K.D. y WARE, J. (2001). *Finding God in The Lord of the Rings*. Wheaton: Tyndale House Publishers.



- BURNS, M.J. (2004). «Norse and Christian Gods». En J. Chance (ed.). *Tolkien and the Invention of Myth. A Reader* (pp. 163-178). Lexington: UP of Kentucky.
- CALDECOTT, S. (2012 [2005]). *The Power of the Ring. The Spiritual Vision Behind The Hobbit and The Lord of the Rings*. 2ª ed. Nueva York: Crossroad Publishing Company. Trad. castellana: (2013). *El poder del Anillo: trasfondo espiritual de El Hobbit y El Señor de los Anillos*. P. Martínez de Anguita y P. Fernández Palop (trads.). Madrid: Encuentro.
- CALDECOTT, S. (2014). «New Light. Tolkien's Philosophy of Creation in *The Silmarillion*». *Journal of Inklings Studies*, 4.2, pp. 67-85. Trad. castellana: (2015). «La filosofía tolkieniana de la Creación en *El Silmarillion*». B. Martínez de Irujo (trad.). En P. Gutiérrez, M.I. Abradelo e I. Armada (coords.). *J.R.R. Tolkien: el árbol de las historias* (pp. 31-40). Madrid: Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- CALDECOTT, S., RANCE, D. y SOLARI, G. (2002). *Tolkien, faërie et christianisme*. Ginebra: Ad Solem.
- COUTRAS, L. (2016). *Tolkien's Theology of Beauty: Majesty, Splendor, and Transcendence in Middle-earth*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- EDEN, B.L. (2003). «The "Music of the Spheres": Relationships Between Tolkien's *The Silmarillion* and Medieval Cosmological and Religious Theory». En J. Chance (ed.). *Tolkien the Medievalist* (pp. 183-193). Nueva York: Routledge.
- ELAM, M.D. (2011). «The "Ainulindalë" and J.R.R. Tolkien's Beautiful Sorrow in Christian Tradition». *VII: An Anglo-American Literary Review*, 28, pp. 61-78.
- EVANS, J. (2003). «The Anthropology of Arda: Creation, Theology, and the Race of Men». En J. Chance (ed.). *Tolkien the Medievalist* (pp. 194-224). Nueva York: Routledge.
- FISHER, J. (2008). «Tolkien's Fortunate Fall and The Third Theme of Ilúvatar». En J.B. Himes, J.R. Christopher y S. Khoddam (eds.). *Truths Breathed Through Silver: The Inklings' Moral and Mythopoeic Legacy* (pp. 93-109). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- GAZZOLO, A.M. (2012). *Moments of Grace and Spiritual Warfare in The Lord of the Rings*. Bloomington: WestBow Press.
- HARTLEY, G. (2012). «A Wind from the West: The Role of the Holy Spirit in Tolkien's Middle-earth». *Christianity and Literature*, 62.1, pp. 95-120.
- HARVEY, D. (2016 [1985]). *The Song of Middle-earth: J.R.R. Tolkien's Themes, Symbols and Myths*. 2ª ed. Londres: HarperCollins.
- HELMS, R. (1981). *Tolkien and the Silmarils*. Londres: Thames & Hudson.
- HOLLOWAY, C.L. (2013 [2011]). «Redeeming Sub-Creation». En P.E. Kerry (ed.). *The Ring and the Cross: Christianity and The Lord of the Rings* (pp. 177-192). 2ª ed. Madison/Teaneck: Farleigh Dickinson UP.

- HOUGHTON, J.W. (2003). «Augustine in the Cottage of Lost Play: the “Ainulindalë” as Asterisk Cosmology». En J. Chance (ed.). *Tolkien the Medievalist* (pp. 171-182). Nueva York: Routledge.
- IMBERT, Y.F. (2015). «Eru will enter Eä: The Creational-Eschatological Hope of J.R.R. Tolkien». En M. Simonson (ed.). *Representations of Nature in Middle-earth* (pp. 73-94). Cormarë 34. Zúrich/Jena: Walking Tree Publishers.
- IRIGARAY, R. (1999). *Elfos, hobbits y dragones: Una investigación sobre la simbología de Tolkien*. Buenos Aires: Tierra Media.
- KERRY, P.E. y MIESEL, S.(eds.) (2013 [2011]). *Light Beyond All Shadow: Religious Experience in Tolkien’s Work*. 2ª ed. Madison/Teaneck: Farleigh Dickinson UP.
- KILBY, C.S. (1976). *Tolkien & The Silmarillion*. Wheaton: Harold Shaw Publishers. Junto a (2002). «Chapter III of *Tolkien & The Silmarillion*». *VII: An Anglo-American Literary Review*, 19, pp. 91-104.
- KOCHER, P.H. (1980). *A Reader’s Guide to The Silmarillion*. Londres: Thames & Hudson.
- LASSETER, H. (2015). «On Fate, Providence, and Free Will in *The Silmarillion*». En R.C. Wood (ed.). *Tolkien among the Moderns* (pp. 51-77). Notre Dame: Notre Dame UP.
- LEE, S.D. y SOLOPOVA, E. (2015 [2005]). *The Keys of Middle-earth: Discovering Medieval Literature Through the Fiction of J.R.R. Tolkien*. 2ª ed. Londres: Palgrave Macmillan.
- MCINTOSH, J.S. (2017). *The Flame Imperishable: Tolkien, St. Thomas, and the Metaphysics of Faërie*. San Rafael: Angelico Press.
- MENTXAKATORRE, J. (2017). «El Padre en acción: una reflexión sobre la gracia y la intercesión de Dios desde la Tierra Media de Tolkien». *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 44, pp. 223-241.
- MORTON, A.H. y HAYES, J. (2008). *Tolkien’s Gedling – 1914: The Birth of a Legend*. Studley: Brewin Books.
- ODERO, J.M. (1987). *J.R.R. Tolkien: Cuentos de hadas. La poética tolkiniana como clave para una hermenéutica sapiencial de la literatura de ficción*. Iruñea: Eunsa.
- PEARCE, J. (ed.) (1999). *Tolkien: A Celebration. Collected Writings on a Literary Legacy*. Londres: Fount. Trad. castellana: (2001). *J.R.R. Tolkien: Señor de la Tierra Media*. A. Quijada (trad.). Barcelona: Minotauro.
- SEGURA, E. (2004). *El viaje del anillo: estudio de la estructura narrativa de El Señor de los Anillos y de la poética de J.R.R. Tolkien*. Barcelona: Minotauro.
- SEGURA, E. (2007). «*Leaf by Niggle* and the Aesthetics of Gift: Towards a Definition of J.R.R. Tolkien’s Notion of Art». En E. Segura y T. Honegger. *Myth and Magic: Art According to the Inklings* (pp. 315-337). Cormarë 14. Zúrich/Jena:

- Walking Tree Publishers. Trad. castellana: (2008). «Estética y don en *Hoja, de Niggle*: una aproximación a la poética de J.R.R. Tolkien». En *J.R.R. Tolkien: Mitopoeia y mitología. Reflexiones bajo la luz refractada* (pp. 209-245). Gasteiz: PortalEditions.
- SEGURA, E. (2017). «Providencia Invisible y Presencias Reales en la Mitología de John Ronald Reuel Tolkien». *I Congreso Internacional Dios en la Literatura Contemporánea*, 51:34-1:17:05. <https://www.youtube.com/watch?v=Zk81apaaq3GE> [Consulta 24 de septiembre de 2020].
- SMITH, T.W. (2006). «Tolkien's Catholic Imagination: Mediation and Tradition». *Religion and Literature*, 38.2, pp. 73-100.
- SPIRITO, G. (2011). *Tolkien: la Luce e l'Ombra*. Ed. Giovanni Agnoloni. Ascoli Piceno: Senzapatria.
- TESTI, C.A. (2018). *Pagan Saints in Middle-earth*. Cormarë 38. Zúrich/Jena: Walking Tree Publishers.
- TOLKIEN, J.R.R. (2013 [1977]). *The Silmarillion*. Ed. C. Tolkien. Londres: HarperCollins. Trad. castellana: (2007 [1984]). *El Silmarillion*. R. Masera y L. Domènech (trads.). Barcelona: Minotauro.
- TOLKIEN, J.R.R. (2014 [1980]). *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*. Ed. C. Tolkien. Londres: HarperCollins. Trad. castellana: (1997 [1990]). *Cuentos inconclusos de Númenor y la Tierra Media*. 2ª ed. R. Masera (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores.
- TOLKIEN, J.R.R. (2000 [1981]). *The Letters of J.R.R. Tolkien: A Selection*. Eds. Humphrey Carpenter y Christopher Tolkien. Londres: HarperCollins. Trad. castellana: (1993). *Cartas de J.R.R. Tolkien*. R. Masera (trad.). Barcelona: Minotauro.
- TOLKIEN, J.R.R. (2006 [1983]). *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Ed. Christopher Tolkien. Londres: HarperCollins. Trad. castellana: (1998). *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. E. Segura (trad.). Barcelona: Minotauro.
- URANG, G. (1979 [1969]). «Tolkien's Fantasy: The Phenomenology of Hope». En M.R. Hillegas (ed.). *Shadows of Imagination: The Fantasies of C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien and Charles Williams* (pp. 97-110). 2ª ed. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois UP; Londres/Amsterdam: Feffer & Simons.
- WHITTINGHAM, E.A. (1998). «The Mythology of the "Ainulindalë": Tolkien's Creation of Hope». *Journal of the Fantastic in the Arts*, 35, pp. 212-228.
- WOOD, R.C. (2003). *The Gospel According to Tolkien: Visions of the Kingdom in Middle-earth*. Louisville/Londres: Westminster John Knox Press.



# «UN CRISTO DE COLOR *RECRUCIFICADO*»: COUNTEE CULLEN Y EL SIMBOLISMO RELIGIOSO

MARIO MILLANES VAQUERO

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-4414-456X>

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.08](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.08)

## 1. INTRODUCCIÓN

Countee Cullen (1903-1946) es una de las voces más representativas del Renacimiento de Harlem, movimiento artístico de la segunda década del siglo pasado. Si bien no se tiene certeza sobre el lugar exacto de su nacimiento, las ciudades de Baltimore, Louisville y Nueva York se disputan ese honor. Cullen perdió a sus padres y hermano a temprana edad y su abuela paterna le crio hasta que ésta falleció, siendo todavía adolescente. La vida le concedió otra oportunidad al ser adoptado por el matrimonio formado por el reverendo Frederick Cullen, pastor de la Iglesia Metodista Episcopal del famoso barrio neoyorquino, y su esposa, Carolyn Belle Mitchell. Su posición acomodada facilitó al joven Countee poder asistir al DeWitt Clinton High School—cuyo alumnado era mayoritariamente blanco—y, más tarde, le garantizó una educación selecta en las universidades de Nueva York y Harvard.

Ya desde su etapa en el instituto escribió poemas y obtuvo numerosos premios. En aquellos «locos años veinte» conocerá a Langston Hughes (1902-1967)—con quien siempre sería comparado—, que se convertirá en su rival estético-literario y, sin embargo, amigo. Analizaremos algunos de los poemas más representativos de este excepcional y peculiar creador que siguió la estela formal de los románticos, la tradición, las formas convencionales, a autores como Blake (Sheasby, 1995),

Housman (Perry, 1971: 24), Keats (Goldwebber, 2002; McCoy, 1975; Primeau, 1976; Jeffrey Robinson, 1998), Milton (Quick) o Shelley (Collier, 1967: 76), pero que emplea una temática de color donde el hecho religioso cobra gran importancia. Mostraremos cómo Cullen plasma el sufrimiento de Jesús de Nazaret y el de los afroamericanos que son linchados. Utiliza el simbolismo cristiano para dar énfasis a esos linchamientos—cuya única sinrazón es tener un color de piel diferente—que viene a equiparar con la crucifixión. Este título aparentemente cacofónico tiene su sentido: Es su modo de reclamarle a Dios, ya que su aparente inacción afecta a la identidad colectiva de las gentes de color. Cullen plantea una pregunta crucial: ¿Es posible la representación de la redención cristiana puesta de manifiesto a través del cuerpo mutilado de un afroamericano linchado?

El poema que hemos elegido para exponer la particular filosofía poética de Cullen, como expuso Bertram Woodruff en 1940, nos servirá para lanzar nuestra hipótesis de trabajo. Estos versos llevan por título «Christ Recrucified» («Cristo Recrucificado») (1922) y ejemplifican su visión de la poesía y su forma de expresar ese complejo entramado de lo racial y lo religioso en su *corpus*. Se trata de una composición temprana que se ajusta perfectamente a nuestros objetivos. Apareció originalmente en *Kelley's Magazine*, una pequeña publicación de Harlem, en octubre de 1922, pero no fue recogido en ninguno de sus libros en vida por decisión personal (Hoagwood, 2016: 244). No fue hasta 2013, con la aparición de sus poesías completas, cuando vio de nuevo la luz (Cullen, 2013: 238). La idea aquí transmitida será reelaborada en el poema épico «The Black Christ» («El Cristo Negro») —con una más que posible lectura homosexual añadida (Molesworth, 2012b: 75; Reimonenq, 1993; Schwarz, 2003: 54-57; Stokes, 2002; Thomas, 1977: 25-26; Whitted, 2009; Woods, 1993: 132)—y que dará nombre al libro *The Black Christ & Other Poems* (1929).

## 2. LA POESÍA DE COUNTEE CULLEN

A Cullen, aunque también cultivara la prosa o el teatro, hay que considerarle ante todo poeta. De hecho, expuso claramente esa faceta y que no quería ser etiquetado como «de color» (Sperry, 1924). Empezó a escribir de forma precoz y se hizo muy pronto merecedor del respeto de gran parte de la crítica. En 1925, con solo 22 años, encontramos su primer poemario, *Color*. Le seguirán otros cuatro: En 1927 aparecieron dos, *Copper Sun* y *The Ballad of the Brown Girl: An Old Ballad Retold*; en 1929 el ya antes mencionado *The Black Christ & Other Poems*; y en 1935 *The Medea and Some Poems*. Desde sus inicios marcó de forma clara su camino literario, tanto en el aspecto formal como en el contenido de sus versos. Son tres sus temas fundamentales: La raza, la religión y la sexualidad—pese a que aquí nos centraremos básicamente en los dos primeros. Fue un gran defensor de las formas

líricas tradicionales, mostrando siempre un gran dominio. Su poesía está repleta de baladas, cuartetos, epigramas y sonetos, imitando las formas clásicas europeas. Practica «la rima exacta, buscando la palabra precisa» a la manera de los grandes poetas que tanto admiraba (Rampersad, 1986: 63).

A esa admiración por los poetas citados habría que añadir un especial uso de la mitología clásica, común también en esos autores. Pongamos como ejemplo a Keats. Cullen le dedica dos de sus poemas en 1925: «For John Keats, Apostle of Beauty» («Para John Keats, Apóstol de la Belleza») y «To John Keats, Poet. At Spring Time» («A John Keats, Poeta. En Tiempo de Primavera»). Cullen nunca podrá negar esa clara influencia en su obra y será apodado como «the Black Keats» («El Keats negro») (Sharon Lynette Jones, 2007: 202). Su casi obsesión por el autor de «Endymion» («Endimión») (1818) (Cook y Tatum, 2010: 141)<sup>1</sup> y su particular uso del mito convertían a Cullen en la personificación del «New Negro» («Nuevo Negro») (Gates, 1974, 1988; Goeser, 2007; Locke, 1997; Pinkerton, 2013), el «Poet Laureate» («Poeta Laureado») de Harlem (Baker, 1988: 52; Rampersad, 1986: 97) y la gran esperanza para su raza en aquel momento histórico.

Volviendo a la pasión de Cullen por la mitología clásica (Cueva, 2013; Dorsey, 1969)—no es de extrañar que como alumno de secundaria destacara entre sus compañeros tanto en griego como en latín<sup>2</sup>—vamos a comentar muy brevemente algunos poemas con esa temática. «Icarian Wings» («Las alas de Ícaro») (1921) se publicó en el anuario del instituto, *The Clintonian*, y es una alusión directa a las *Metamorfosis* de Ovidio, donde, sin mencionar a Dédalo, el poeta abre su alma (Cook y Tatum, 2010: 141-142; Cullen, 1921; Dorsey, 1969: 68-69). En «Yet Do I Marvel» («Aún me maravillo») (1924), Cullen comienza su poema sembrando la duda sobre la bondad divina y utiliza los personajes de Sísifo y Tántalo a modo de comparación implícita con los poetas de color (Collier, 1967: 86-87; Fetrow, 1998; Young, 2015: 210-211).

«Heritage» («Herencia») (1925) (Braddock, 2002: 1265-1267; Sheasby, 1995) es, inicialmente, un modo de preguntarse en voz alta el significado de África en la imaginación del poeta (Norma Jones, 1974). Dedicado a Harold Jackman (1901-1961)<sup>3</sup> (Griffin, 2003; Jacqueline Jones, 2004, 2010; Thomas, 1977: 24-25), se

---

1 Endimión, además del mito clásico, da título a uno de los poemas más famosos de Keats—sin duda, el más amplio (consta de 4050 versos) y ambicioso. Narra la historia del pastor enamorado de Selene. Cullen escribió el soneto “To Endymion” (“A Endimión”) tras visitar la tumba de Keats en Roma en agosto de 1926 y es su respuesta al epitafio que aparece en la misma (Cook y Tatum, 2010: 143; Dorsey, 1969: 71).

2 Cullen sería profesor de francés en la Frederick Douglass Junior High School durante más de diez años (Molesworth, 2012a: 202).

3 Cullen y Jackman fueron “bautizados” como “el Jonathan y el David del Renacimiento de Harlem” por Arna Bontemps (1902-1973) (Woods, 2016: 263). Countee dedicó “To a Brown Boy” (“A un Chico Moreno”) (1923) a Langston Hughes, a quien se refirió por sus iniciales. Éste

trata de un poema representativo del desarrollo filosófico de Cullen en ese periodo y resume la relación ambivalente entre la cultura cristiana y la pagana. Enlazando con esto, es ahora el momento de hablar de la importancia de la religión en la vida de Countee Cullen. Como mencionamos más arriba, su padre adoptivo fue el reverendo metodista Frederick Cullen. Era un pastor conservador que apoyó enormemente a la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People/Asociación Nacional para el Progreso de las Gentes de Color), cuyo principal propósito era acabar con los linchamientos (Wells, 1997; Zangrando, 1980). Sin embargo, la relación con su hijo fue problemática: Countee no coincidía con sus convicciones patriarcales y puritanas (Early, 2001: 94). Cullen, aunque era profundamente religioso—se cuenta como anécdota que siempre componía con la Biblia a su lado (Rampersad, 1986: 63)—, sufría una lucha interior. En palabras del crítico Darwin Turner, Cullen era «The Lost Ariel» («El Ariel Perdido»).

En cuanto al tema religioso, son dignos de mención los poemas que enunciamos a continuación. «Pagan Prayer» («Plegaria pagana») (1924) es una oración, el ruego del poeta ante la «duda de Cristo» (Woodruff, 1940: 219). Cullen ironiza empleando la imaginería cristiana y pide la bendición para aquellos que ponen la otra mejilla y rezan. Si bien se define como una oveja negra, invoca al padre, Dios, hermano, Cristo. Pide de nuevo la salvación para su raza y para su corazón pagano; y culmina el poema con un sincero «Amén». En «Black Magdalens» («Magdalenas negras») (1925), evoca a María Magdalena y lamenta que Jesús ya no defienda a las prostitutas. Estas mujeres sufren las consecuencias de palabras como «raza, casta y clase» (Callahan, 2006: 214-215). Cullen se pone en la piel de aquel que ayudó a cargar con la cruz a Jesús en «Simon The Cyrenian Speaks» («Simón de Cirene habla») (1924). Relata en primera persona ese encuentro con Cristo camino del Calvario. Simón fue requerido por los soldados de la poderosa Roma para que ayudara al Mesías con la pesada carga de madera. El Cireneo, según los evangelios de Lucas, Marcos y Mateo, acompañó al Salvador al Gólgota. Cullen, muy probablemente, se interesa por él por ser oriundo del norte de África. Para concluir este repaso de poemas de temática religiosa mencionaremos «Mary, Mother of Christ» («María, madre de Cristo») (1924), en el que se representa a la mujer embarazada que se lamenta, y el villancico «*Christus Natus Est*» («Cristo ha nacido») (1943) (Shucard, 1971: 51-52).

---

reconoció que le gustó el poema y lo agradeció, pese a sentirse ligeramente avergonzado. Cullen lo publicó en su primer poemario, *Color*, pero omitiría la dedicatoria (Rampersad, 1986: 63). Ver además Cullen, 1926.



## 2.1. «Christ Recrucified»

Hasta este punto, hemos examinado algunos de los poemas más relevantes para nuestro propósito. De aquí en adelante nos centraremos en el objeto de este artículo. Mostramos ahora el poema que nos ocupa:

The South is crucifying Christ again  
By all the laws of ancient rote and rule:  
The ribald cries of “Save yourself” and “fool”  
Din in his ear, the thorns grope for his brain,  
And where they bite, swift springing rivers stain  
His gaudy, purple robe of ridicule  
With sullen red; and acid wine to cool  
His thirst is thrust at him, with lurking pain.  
Christ’s awful wrong is that he’s dark of hue,  
The sin for which no blamelessness atones;  
But lest the sameness of the cross should tire,  
They kill him now with famished tongues of fire,  
And while he burns, good men, and women too,  
Shout, battling for black and brittle bones.<sup>4</sup>

Según el Nuevo Testamento, Cristo fue martirizado y dejado a su suerte en la cruz. Una costumbre convertida en lacra en tiempos de Cullen eran los linchamientos contra los que tanto estaban luchando los miembros y simpatizantes de la NAACP. En el poema, el Sur es sinónimo de una crueldad deshumanizada y simboliza un mal arraigado en la sociedad. Es ese Sur el que está crucificando de nuevo a Cristo. Cullen muestra la equivalencia entre la crucifixión de Cristo y el linchamiento y lo hace a través de antiguas leyes que no evitan el sufrimiento del hombre, muy al contrario, le castigan hasta el extremo. Se alude a las espinas, a la sangre de Cristo y a su indumentaria, que le sirve de escarnio. Su sangre se convierte en vino ácido que no puede beber, que no sirve para saciar su sed. Su terrible error es tener la piel de color, lo que le conduce, en este caso, a la muerte. Los últimos tres versos expresan su segunda crucifixión, esa *recrucifixión* a la que alude el título,

---

4 «El Sur está crucificando a Cristo de nuevo / Por todas las leyes de antigua memoria y sentencia: / Las súplicas del profano de «Sálvate a ti mismo» y «loco» / Se repiten en su oído, las espinas buscan a tientas su cerebro, / Y donde muerden, ríos que brotan rápidamente manchan / Su ostentosa, púrpura vestidura de escarnio / Con rojo plumizo; y vino ácido para aplacar / Su sed le empuja hacia él, con acechante sufrimiento. / El terrible error de Cristo es que él es de tez oscura, / El pecado por el cual ninguna inocencia expía; / Pero no sea que la semejanza con la cruz pudiera hastiar, / Ellos le asesinan ahora con voraces lenguas de fuego, / Y mientras él arde, hombres buenos, y mujeres también, / Gritan, peleándose por huesos negros y frágiles». Traducción a cargo de Rosa Melgares, Mario Millanes y Miguel Millanes.

el linchamiento. Ese hombre es quemado vivo y, mientras está ardiendo, hombres buenos y también mujeres buenas, gritan y se pelean por sus restos.

Por un momento, el hombre blanco y el hombre de color se confunden. Esta horrorosa, terrible y aparentemente fría descripción se convierte en arte, es sublime, pese a ser tan triste. Desgraciadamente, estos versos podrían bien ser el relato de cualquier testigo de un linchamiento en los Estados Unidos—eso sí, sin convertirse en poesía. Cullen domina un arte «blanco» a todas luces, por su control exquisito del lenguaje y de las formas poéticas. Describe una fotografía, una postal de la época que tan habituales eran en aquellos tiempos (1877-1950).<sup>5</sup> Esas postales que se regalaban unos a otros eran un presente muy valorado para la mayoría de quienes las recibían. También eran la prueba de haber participado en tan macabro ritual de desesperación y dolor en el que se daba una lección a un pobre afroamericano sobre quien desataba toda su ira una masa cruel y enfervorecida sin un verdadero sentido de la justicia. En ocasiones había más de un linchamiento a la vez y podían ejecutarse un domingo después de misa o el día de Navidad. Se trataba de un acto de venganza al que asistían hombres, mujeres y niños. Muchas de las víctimas fueron, incluso, mujeres embarazadas. Los datos son abrumadores, escalofrantes, terribles. Los linchamientos intentaban «legitimar» lo *ilegitimable* de unos actos atroces contra seres humanos indefensos (Brundage, 1993: 44).

Como hemos comentado más arriba, Cullen reiterará esta idea en «The Black Christ», que llevaba esta curiosa dedicatoria: «Hopefully dedicated to White America» («Esperanzadamente dedicado a la América Blanca») (Baker, 1988: 82). Sin embargo, esta composición poética, la más amplia y, en muchos sentidos, la más compleja de toda su obra, no obtuvo la recompensa de una buena crítica, pese a su esfuerzo (Early, 2001: 95). Los 963 versos muestran a un Jesús histórico, el primer hombre que es linchado por una malvada multitud. Las siguientes víctimas en esa sucesión grotesca serán mayoritariamente los afroamericanos. Con cada linchamiento Cristo es (re)crucificado por blancos que, teóricamente, son los seguidores del representante de Dios en la tierra. He aquí la ironía de la dedicatoria y del poema en general (Whitted, 2009: 41). Cullen intenta dejar una enseñanza para todos. Pero se dirige (de forma directa) a la gente blanca, a esa gran América Blanca. Ya no se trata simplemente de sacrificar un «cordero de color» (el propio Cullen) a través de la figura de Cristo (Early, 1991: 62). Quizá ésta fue la razón por la cual la crítica no supo valorarlo adecuadamente, sobre todo si lo comparamos

---

5 Ver «Racial Terror Lynchings». <https://lynchinginamerica.eji.org/explore> [Consulta: 11 de septiembre de 2020]. Ver además Allen, 2000; y Seguin y Rigby, 2019.

con su obra poética previa. Un análisis más minucioso de este poema nos ocuparía mucho más espacio del que, lamentablemente, disponemos.<sup>6</sup>

### 3. LA CARGA DE LA REPRESENTACIÓN

Desde Phillis Wheatley (1753-1784), la primera afroamericana que publicó un libro de poemas, todos los escritores de color han soportado una pesada carga. Estos autores debían llevar sobre sus hombros la «carga de la representación» tal y como lo define Schwarz (2003: 32-47). A comienzos del siglo XX se hablaba del «problema negro», que se había desencadenado tras la guerra de Secesión y cuyas consecuencias seguían coleando. Como expuso W. E. B. Du Bois en *The Souls of Black Folk (Las almas del pueblo negro)* (1903), ser estadounidense y de color, esa «doble conciencia» y condición, era un conflicto sin resolver (1993).<sup>7</sup> Countee Cullen lo expresó así: «Y si hay un grupo que es a la vez un problema para sí mismo y un problema para los demás, y que necesita un cambio para solucionar ambos, ese es el de los afroamericanos» (Sánchez-Pardo, 2003: 343).

Desde un punto de vista teológico, las penalidades de Jesús en la Cruz ponen de manifiesto su solidaridad con el sufrimiento humano. Comparar a Cristo (Dios y hombre) con un afroamericano, bien podría considerarse una blasfemia. Equiparar la crucifixión de Jesús de Nazaret con el linchamiento de un hombre de color es dar un paso más hacia el abismo, teniendo en consideración el contexto de la sociedad del momento, a la que sin duda escandalizaría la idea. Cullen osa hacerlo. Sin embargo, los resultados no fueron los esperados—ni tampoco la solución. Countee Cullen no fue el único en intentar plasmar esa analogía crucifixión/linchamiento. Langston Hughes lo expresó así en su «Christ in Alabama» («Cristo en Alabama») (1931):

Christ is a nigger,  
Beaten and black:  
Oh, bare your back!  
Mary is His mother:  
Mammy of the South,  
Silence your mouth.

---

6 Ver Baker, 1988; Collins, 2007; Pinkerton, 2017: 79-109; Powers, 2000: 668-669; David Robinson, 2016; y Smylie, 1981. Un estudio detallado en el contexto histórico aparece en Williams. Una lectura muy recomendable del poema de Cullen se encuentra en las páginas finales de este último artículo (67-71).

7 W. E. B. Du Bois (1868-1963) fue una de las grandes figuras intelectuales del pasado siglo. Fue el primer afroamericano en graduarse en un instituto, en 1884. También fue el primero en doctorarse, lo hizo en la Universidad de Harvard en 1895. En su larga carrera publicaría más de 20 libros y, literalmente, miles de ensayos y reseñas. Cullen, que en teoría estaba muy próximo a él ideológicamente, se convertiría en su yerno en 1928.

God is His father:  
White Master above  
Grant Him your love.  
Most holy bastard  
Of the bleeding mouth,  
    Nigger Christ  
    On the cross  
    Of the South.<sup>8</sup>

Es evidente que Hughes, coetáneo de Cullen, empleaba una forma de expresión diferente, aunque el tema tratado fuera el mismo (Emanuel, 1973). Su lenguaje es más directo, coloquial, vernáculo. Su objetivo aquí es idéntico. Countee Cullen y Langston Hughes fueron probablemente las dos mayores figuras del movimiento estético literario afroamericano durante los años veinte. Aunque ambos compartieron el mismo círculo artístico y jugaron un gran papel en el mismo, la reputación de Cullen se vio eclipsada por la de Hughes hasta años después de su muerte. Afortunadamente, la crítica ha contribuido a dejar claro el lugar de cada uno en la historia literaria.

El 4 de marzo de 1926 se publicó una reseña de *The Weary Blues (Los cansados blues)* (1925), el primer poemario de Langston Hughes. No se trataba tan solo de una crítica más o menos positiva de una serie de poemas y de su autor: Se juzgaba lo que era poesía (y lo que no). Esa crítica, titulada «Poet on Poet» («Poeta sobre poeta»), estaba firmada por Countee Cullen. Por aquel entonces, Hughes era su único rival serio (Rampersad, 1986: 97). Langston había llegado a Nueva York en 1921 y el descubrimiento de Harlem y de su vida cultural sería fundamental en su desarrollo como escritor. Frecuentaba la biblioteca de Harlem, donde conoció a Cullen en 1922 y se forjaría su amistad. En 1921 Cullen escribió su primer poema, «I Have a Rendezvous with Life» («Tengo una cita con la vida»), en la revista de su instituto y ganó un premio.

Ese mismo año, Hughes había escrito «The Negro Speaks of Rivers» («El negro habla de los ríos») y se lo había dedicado a W. E. B. Du Bois (1995: 23). En cierto sentido, como señala Rampersad, Cullen era el opuesto de Hughes (1986: 63). Para Cullen, el primer libro publicado por Hughes se alejaba de su concepción de la poesía. Valoraba la distintiva y única voz del poeta, pero declaró que ponía demasiado énfasis en temas «estrictamente negros» (74). Como indicó Woodruff, Cullen rechazó los poemas de Hughes que empleaban el *jazz* porque, en su opinión, «eso no era poesía en absoluto» (213). Sin embargo, para Hughes el *blues* y el *jazz* eran

---

8 Cristo es un *negrata*, / Apaleado y negro: / ¡Oh, desnuda tu espalda! / María es Su madre: / *Mammy* del Sur, / Silencia tu boca. / Dios es Su padre: / Amo Blanco de las Alturas / Concédele tu amor. / Sagradísimo bastardo / De la boca sangrante, / Cristo *negrata* / En la cruz / Del Sur (Hughes, 1995: 143). Traducción a cargo de Rosa Melgares, Mario Millanes y Miguel Millanes.

su herencia cultural y el fundamento de su expresión poética. En noviembre de 1924, sin que se conozca la causa concreta de la ruptura, la amistad entre Cullen y Hughes—quien tomó la iniciativa—finalizó (Rampersad, 1986: 98).

En junio de 1926 apareció en *The Nation* un provocador manifiesto de Langston Hughes, «The Negro Artist and the Racial Mountain» («El artista negro y la montaña racial») en el que, sin nombrarlo, aludía directamente a Cullen (692). Hughes quería establecer una nueva estética, que buscó en magazines como *Fire!!* (1926) y *Harlem* (1928)—lamentablemente, ninguno de los dos superaría el primer número. Cullen respetaba profundamente a los clásicos. Todo lo demás le parecía incompatible con su visión del mundo. La elección de Cullen era «el arte por el arte» (Sperry, 1924) frente a la postura de Du Bois, que expresó que «todo arte es propaganda y siempre debe ser así» (1926: 296). Sin embargo, el momento del «New Negro», cuando «lo negro estaba de moda», como lo acuñaría Hughes en su primera autobiografía, resultaría efímero (1997: 223-233). Cullen sintió que había poco espacio para desarrollar su potencial creativo. La acción política y social no le parecían la tarea de un poeta que se debía mover (peligrosamente) «entre el tradicionalismo y el modernismo» (Sánchez-Pardo, 2003: 352).

Con todo, Cullen y Hughes se admiraban mutuamente. Al elegir diferentes formas y temas, tomaron diferentes decisiones estéticas y éticas. Cullen había mostrado sus preferencias al hacer su escrutinio del poemario de Hughes. El objetivo de Hughes era representar la vida de la gente común de una manera auténtica. Cullen siguió la tradición de la poesía inglesa clásica con alusiones crípticas, medidas estrictas y esquemas métricos precisos. Hughes se centró en el lenguaje y los ritmos de las gentes de color, su gente. Pese a todo, ambos representaron dos posturas acreditadas—de dos «estrellas líricas»—del intenso debate racial del momento (Smethurst, 2007).

#### 4. CRUCIFIXIÓN Y LINCHAMIENTO

Cullen y Hughes no fueron los primeros en tratar el tema de la equivalencia entre crucifixión y linchamiento. Se le atribuye esa idea original a Du Bois, que relacionó directamente en el poema «The Prayers of God» («Las oraciones de Dios») (1920) la crucifixión y el linchamiento (Du Bois, 2007: 145-148).

En gran parte gracias a la teoría de la «doble conciencia» de Du Bois, la relación de los afroamericanos con el cristianismo era un tema de discusión recurrente en muchas de las obras artísticas del Renacimiento de Harlem—y no solo las literarias. Durante más de cuatrocientos años los afroamericanos habían tenido que enfrentarse a las paradojas de una nación temerosa de Dios que frecuentemente les trataba de forma inhumana e injusta. A Du Bois le costaba mantener la distancia entre sus creencias personales y sus observaciones como científico social y eso le ocasionaba

gran tensión, al tener que asumir los problemas inherentes a la vida corriente de los afrodescendientes sumados a los de su vida cristiana (White, 2014: 30).<sup>9</sup> Uno de sus grandes aciertos fue comenzar a examinar las implicaciones históricas y teológicas del linchamiento, así como las analogías con la crucifixión. La turba que realiza el linchamiento proyecta sus pecados en la víctima, la mayoría de las veces afroamericana. El hecho de ser gente de color origina en los perpetradores una violencia brutal y excesiva. El afroamericano (el otro) muere; los asesinos liberan sus más bajos instintos y al hacer desaparecer esa figura cristiana, creen que pueden ser salvados (Frederickson, 2015: 188).

Cullen también tenía una conciencia racial y eso se reflejaba en su obra, aunque estuviese plasmado de una forma clásica. La forma de expresar sus pensamientos era diferente, pero tenía un fin, sabedor de la importancia de la representación y de la visibilidad. Comentábamos más arriba que las manifestaciones artísticas no solo eran literarias. El tema de la crucifixión y el linchamiento fueron reflejados por distintos ilustradores con el fin de representar y hacer visibles a esos otros artistas, escritores en ciernes, que querían desarrollar su trabajo en aquellos años.

El símbolo religioso por excelencia es la cruz. Cullen era muy consciente de ello. A lo largo de la historia del arte han sido innumerables las representaciones pictóricas de la crucifixión. Solo por mencionar algunos pintores—siguiendo un criterio claramente subjetivo y un orden cronológico—podemos mencionar los siguientes: Masaccio, Van der Weyden, El Bosco, Juan de Flandes, Tintoretto, El Greco, Velázquez, Friedrich, Gauguin, Dalí... Todos estos artistas expresaron en sus obras una de las formas más terribles del sufrimiento humano y representaron, cada uno a su buen entender y con diversa finalidad, la crucifixión de Cristo.<sup>10</sup>

El poema de Langston Hughes, «Christ in Alabama», estaba ilustrado por Prentiss Taylor (1907-1991), un artista de la época que plasmó tanto el linchamiento como la crucifixión. Una madre de color se sienta al pie de la cruz donde un afroamericano ha sido linchado. En el libro de Cullen, *The Black Christ*, colaboró el artista de origen irlandés Charles Cullen (1887-).<sup>11</sup> Este ilustrador realizó

---

9 Ver Blum, 2007 y 2014; Blum y Harvey, 2012; Sinitiere, 2012 y 2014; Sorett, 2012; Spencer, 2017; y Zuckerman, 2000.

10 Los cuadros a los que nos hemos referido (también en el mismo orden) son los siguientes: *Trinidad* (1425-1428), *Calvario* (1457-1464), *Crucifixión con donante* (1480-1485), *La crucifixión* (1509-1519), *La crucifixión* (1565), *La crucifixión* (1597-1600), *Cristo crucificado* (1632), *Cruz en las montañas* (1808), *El Cristo amarillo* (1889) y *Cristo de San Juan de la Cruz* (1951).

11 Charles Cullen —de quien no existe documento fehaciente de su fallecimiento— ilustró los cuatro primeros poemarios de Countee Cullen, una edición de 1933 de *Leaves of Grass* (*Hojas de Hierba*) de Walt Whitman y una dramatización de *The Picture of Dorian Gray* (*El Retrato de Dorian Gray*) (1931) de Oscar Wilde, además de muchos otros libros y publicaciones editadas por Henry Harrison (Goeser, 2005: 110).

su representación a la manera de Taylor, centrándose en el linchamiento, pero mostrando la crucifixión al fondo. Sin embargo, el libro de Cullen tenía otros problemas añadidos.

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Cullen no hizo visible su poema «Christ Recrucified» a conciencia. No quiso que apareciese en ningún libro suyo en vida. En vez de eso, reelaboró—y complicó desde mi punto de vista, una especie de vuelta de tuerca—la idea inicial. «The Black Christ» fue escrito gracias a una beca Guggenheim en París. Este largo poema narrativo sobre los linchamientos con elaboradas metáforas bíblicas fue consecuencia del conflicto interno del autor, que no era meramente artístico. Retrocedamos al año 1928. Al 9 de abril, exactamente. En esa fecha Cullen contrajo matrimonio con Yolande Du Bois (Du Bois, 1928). Muchos vieron en esa boda el enlace, la unión de «un nuevo Adán y una nueva Eva» (Powers, 2000: 666). Pero en vez de pasar su luna de miel con su esposa, la única hija de W. E. B. Du Bois, Cullen se marchó a París con Harold Jackman. Fue el acontecimiento del año y dio mucho que hablar (Hughes, 1997: 274-275). Dos años después llegó el divorcio. Cullen se volvería a casar. Su suegro no podía creerse nada de lo que había sucedido. Cullen y Jackman se habían conocido en el instituto en 1918 y desde aquel momento serían inseparables. Cullen dedicaría el libro a Jackman, entre otros. Esta obra había mostrado los elementos contradictorios de la religión de los blancos, su disparidad entre lo que se predicaba y lo que se practicaba; en definitiva, una violencia desatada. La orientación sexual de Cullen no evitaba su sentimiento de culpa por sus convicciones religiosas. Como ya hemos comentado, se casó en dos ocasiones. Aparentemente, quería garantizarse una buena posición social y una buena reputación (Schwarz, 2003: 160, 163).

Cullen escribió sobre la belleza, el amor y la muerte. Mostró la identidad dividida de un poeta afroamericano y una cierta ambivalencia provocada por su deseo homosexual. También demostró su virtuosismo en el manejo de las formas líricas tradicionales. Añadido a eso, exploró temas raciales, religiosos y sexuales que provocaron a los lectores contemporáneos y que siguen haciéndolo en los lectores de hoy día por su relevancia. Para concluir estas líneas, voy a recurrir a Charles Molesworth, que resume a la perfección en su introducción a la biografía de Cullen la problemática del autor. Countee Cullen fue un hombre de color, un poeta y una persona «cuyo principal problema había sido reconciliar su educación cristiana con su inclinación pagana» (2012a: 1).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, J. (2000). *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*. Santa Fe: Twin Palms.
- BAKER, H. A., JR. (1988). «A Many-Colored Coat of Dreams: The Poetry of Countee Cullen». En *Afro-American Poetics: Revisions of Harlem and the Black Aesthetic* (pp. 45-87). Madison: University of Wisconsin Press.
- BLUM, E. J. (2007). «A Dark Monk Who Wrote History and Sociology: The Spiritual Wage of Whiteness, the Black Church, and Mystical Africa». En *W.E.B. Du Bois, American Prophet* (pp. 98-133). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BLUM, E. J. (2014). «God in Crisis: Race, Class and Religion in the Harlem Renaissance». En A. H. Kirschke y P. L. Sinitiere (eds.). *Protest and propaganda: W.E.B. Dubois, the Crisis, and American history* (pp. 173-189). Columbia: University of Missouri Press.
- BLUM, E. J. y HARVEY, P. (2012). *The Color of Christ: The Son of God and the Saga of Race in America*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- BRADDOCK, J. (2002). «The Poetics of Conjecture: Countee Cullen's Subversive Exemplarity». *Callaloo*, 25.4, pp. 1250-1271.
- BRUNDAGE, W. F. (1993). *Lynching in the New South: Georgia and Virginia, 1880-1930*. Urbana: University of Illinois Press.
- CALLAHAN, A. D. (2006). *The Talking Book: African Americans and the Bible*. New Haven: Yale University Press.
- COLLIER, E. W. (1967). «I Do Not Marvel, Countee Cullen». *CLA Journal*, 11.1, pp. 73-87.
- COLLINS, J. L. (2007). *Unveiling Christian Motifs in Select Writers of Harlem Renaissance Literature*. Tesis. Ithaca: Cornell University.
- COOK, W. W. y TATUM, J. (2010). *African American Writers and Classical Tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
- CUEVA, E. P. (2013). «The Classics and Countee Cullen». *Interdisciplinary Humanities*, 30.2, pp. 24-36.
- CULLEN, C. (1921a). «Icarian Wings». *The Clintonian*, sin p.
- CULLEN, C. (1921b). «I Have a Rendezvous with Life». *The Magpie*, 20.4, sin p.
- CULLEN, C. (1922). «Christ Recrucified». *Kelley's Magazine*, p. 13.
- CULLEN, C. (1923). «To a Brown Boy (For L.H.)». *Bookman*, sin p.
- CULLEN, C. (1924a). «Mary, Mother of Christ». *Crisis*, 27, p. 222.
- CULLEN, C. (1924b). «Pagan Prayer». *The Messenger*, p. 75.
- CULLEN, C. (1924c). «Simon the Cyrenian Speaks». *Poetry*, 24.11, p. 76.
- CULLEN, C. (1926). «Poet on Poet». *Opportunity*, 4, pp. 73-74.



- CULLEN, C. (2013). *Collected Poems*. New York: Library of America.
- DORSEY, D. F., Jr. (1969). «Countee Cullen's Use of Greek Mythology». *CLA Journal*, 13.1, pp. 68-77.
- DU BOIS, W. E. B. (1926). «Criteria of Negro Art». *Crisis*, 32, pp. 290-297.
- DU BOIS, W. E. B. (1928). «So the Girl Marries». *Crisis*, 15.4, pp. 192-209.
- DU BOIS, W. E. B. (1993). *The Souls of Black Folk*. New York: Knopf.
- DU BOIS, W. E. B. (2007). «The Prayers of God». En *Darkwater: Voices from within the Veil* (pp. 145-148). New York: Cosimo.
- EMANUEL, J. (1973). «Christ in Alabama: Religion in the Poetry of Langston Hughes». En D. B. Gibson (ed.). *Modern Black Poets* (pp. 57-68). Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- EARLY, G. (1991). «Introduction». En G. Early (ed.). *My Soul's High Song: The Collected Writings of Countee Cullen, Voice of the Harlem Renaissance* (pp. 3-73). New York: Doubleday.
- EARLY, G. (2001). «Cullen, Countee». En W. L. Andrews, F. S. Foster y T. Harris (eds.). *The Concise Oxford Companion to African American Literature* (pp. 93-95). Oxford: Oxford University Press.
- FETROW, F. M. (1998). «Cullen's Yet Do I Marvel». *Explicator*, 56.2, pp. 103-115.
- FREDERICKSON, M. E. (2015). «Psychological and Historical Perspectives on the Denial of Death». En R. D. Sullivan y M. H. Hampton (eds). *Varieties of Southern Religious History: Essays in Honor of Donald G. Mathews* (pp. 177-203). Columbia: University of South Carolina Press.
- GATES, H. L., JR. (1974). «Of Negroes Old and New: The Harlem Renaissance». *Transition*, 46, pp. 44-50, 52-58.
- GATES, H. L., JR. (1988). «The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black». *Representations*, 24, pp. 129-155.
- GOESER, C. (2005). «The case of *Ebony* and *Topaz*: Racial and Sexual Hybridity in Harlem Renaissance Illustrations». *American Periodicals*, 15.1, pp. 86-111.
- GOESER, C. (2007). *Picturing the New Negro: Harlem Renaissance Print Culture and Modern Black Identity*. Lawrence: University Press of Kansas.
- GOLDWEBBER, D. (2002). «Cullen, Keats, and the Privileged Liar». *Papers on Language & Literature*, 38.1, pp. 29-48.
- GRIFFIN, B. L. J. (2003). «HAROLD JACKMAN: The Joker in the Harlem Renaissance Deck». *CLA Journal*, 46.4, pp. 494-511.
- HOAGWOOD, T. (2016). «Countee Cullen's CHRIST RECRUCIFIED». *Explicator*, 74.4, pp. 244-246.
- HUGHES, L. (1926). «The Negro Artist and the Racial Mountain». *The Nation*, 122, pp. 692-694.
- HUGHES, L. (1995). *Collected Poems*. New York: Vintage.

- HUGHES, L. (1997). *The Big Sea: An Autobiography*. New York: Hill and Wang.
- JONES, J. C. (2004). «The Unknown Patron: Harold Jackman and the Harlem Renaissance Archives». *Langston Hughes Review*, 19, pp. 55-66.
- JONES, J. C. (2010). «So the Girl Marries: Class, the Black Press, and the Du Bois-Cullen Wedding of 1928». En J. O. G. Ogbar (ed.). *The Harlem Renaissance Revisited: Politics, Arts, and Letters* (pp. 45-62). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JONES, N. (1974). «Africa, as Imaged by Cullen & Co.». *Negro American Literature Forum*, 8, pp. 263-267.
- JONES, S. L. (2007). «The poetry of the Harlem Renaissance». En A. Davis y L. M. Jenkins (eds.). *The Cambridge Companion to Modernist Poetry* (pp. 195-206). Cambridge: Cambridge University Press
- LOCKE, A. (ed.) 1997. *The New Negro*. New York: Touchstone.
- MCCOY, E. W. 1975. *Keats and Cullen: A Study in Influence*. Tesis. Atlanta: Atlanta University.
- MOLESWORTH, C. (2012a). *And Bid Him Sing: A Biography of Countée Cullen*. Chicago: University of Chicago Press.
- MOLESWORTH, C. (2012b). «Countee Cullen's Reputation: The Forms of Desire». *Transition*, 107, pp. 66-77.
- PERRY, M. (1971). *A Bio-Bibliography of Countee P. Cullen, 1903-1946*. Westport: Greenwood.
- PINKERTON, S. (2013). «“New Negro” v. “Niggeratti”: Defining and Defiling the Black Messiah». *Modernism/modernity*, 20.3, pp. 539-555.
- PINKERTON, S. (2017). *Blasphemous Modernism: The 20th-Century Word Made Flesh*. New York: Oxford University Press.
- POWERS, P. K. (2000). «“The Singing Man Who Must be Reckoned With”: Private Desire and Public Responsibility in the Poetry of Countée Cullen». *African American Review*, 34.4, pp. 661-678.
- PRIMEAU, R. (1976). «Countee Cullen and Keats's “Vale of Soul Making”». *Papers on Language & Literature*, 12.1, pp. 73-86.
- QUICK, P. S. (sin f.). «The Blind Poet in the Black Poet: The Presence of John Milton in Two Poems of Countee Cullen: “Yet Do I Marvel,” and “Shroud of Color”». pp. 1-18. Recuperado de [https://www.academia.edu/24025946/The\\_Blind\\_Poet\\_in\\_the\\_Black\\_Poet\\_The\\_Presence\\_of\\_John\\_Milton\\_in\\_Two\\_Poems\\_of\\_Countee\\_Cullen\\_Yet\\_Do\\_I\\_Marvel\\_and\\_Shroud\\_of\\_Color\\_](https://www.academia.edu/24025946/The_Blind_Poet_in_the_Black_Poet_The_Presence_of_John_Milton_in_Two_Poems_of_Countee_Cullen_Yet_Do_I_Marvel_and_Shroud_of_Color_) [Consulta: 11 de mayo de 2020].
- RAMPERSAD, A. (1986). *The Life of Langston Hughes. 1902-1941: I Too, Sing America*. New York: Oxford University Press.

- REIMONENQ, A. (1993). «Countee Cullen's Uranian "Soul Windows"». *Journal of Homosexuality*, 26.2-3, pp. 143-166.
- ROBINSON, D. S. (2016). «Confessing Race: Toward a Global Ecclesiology after Bonhoeffer and Du Bois.» *Journal of the Society of Christian Ethics*, 36.2, pp. 121-139.
- ROBINSON, J. C. (1998). «More Readings: Towards an Open Poetics in Keats - Countee Cullen, Mae Cowdery, Galway Kinnell, Robert Browning». En *Reception and Poetics in Keats: My Ended Poet* (pp. 97-104). Basingstoke: Macmillan.
- SÁNCHEZ-PARDO, E. (2003). «Melancholia, the New Negro, and the Fear of Modernity: Forms Sublime and Denigrated in Countee Cullen's Writings». En *Cultures of the Death Drive: Melanie Klein and Modernist Melancholia* (pp. 343-385). Durham: Duke University Press.
- SCHWARZ, C. (2003). *Gay Voices of the Harlem Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press".
- SEGUIN, C. y RIGBY, D. (2019). «National Crimes: A New National Data Set of Lynchings in the United States, 1883 to 1941». *Socius*, 5, pp. 1-9.
- SHEASBY, R. E. (1995). «Dual Reality: Echoes of Blake's Tiger in Cullen's Heritage». *CLA Journal*, 39.2, pp. 219-227.
- SHUCARD, A. R. (1971). *The Poetry of Countee P. Cullen*. Tesis. Tucson: University of Arizona.
- SINITIERE, P. L. (2012). «Of Faith and Fiction: Teaching W. E. B. Du Bois and Religion». *History Teacher*, 45.3, pp. 421-436.
- SINITIERE, P. L. (2014). «W.E.B. Du Bois's prophetic propaganda: religion and *The Crisis*, 1910-1934». En A. H. Kirschke y P. L. Sinitiere (eds.). *Protest and Propaganda: W.E.B. Du Bois, The Crisis, and American History* (pp. 190-207). Columbia: University of Missouri Press.
- SMETHURST, J. (2007). «Lyric Stars: Countee Cullen and Langston Hughes». En G. Hutchinson (ed.). *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance* (pp. 112-125). New York: Cambridge University Press
- SMYLIE, J. H. (1981). «Countee Cullen's "The Black Christ"». *Theology Today*, 38.2, pp. 160-173.
- SORETT, J. (2012). «"We Build Our Temples for Tomorrow": Racial Ecumenism and Religious Liberalism in the Harlem Renaissance». En L. E. Schmidt y S. M. Promey (eds.). *American Religious Liberalism* (pp. 190-206). Bloomington: Indiana University Press.
- SPENCER, J. M. (2017). «The Black Church and the Harlem Renaissance». *African American Review*, 50.4, pp. 949-956.

- SPERRY, M. (1924). «Countee P. Cullen, Negro Boy Poet, Tells His Story». *Brooklyn Daily Eagle*, sin p.
- STOKES, M. (2002). «Strange Fruits: Rethinking the Gay Twenties». *Transition*, 92, pp. 56-79.
- THOMAS, L. (1977). *Imagery in Countee Cullen's Poetry*. Tesis. Atlanta: Atlanta University.
- TURNER, D. T. (1971). «Countee Cullen: The Lost Ariel». En *In a Minor Chord: Three Afro-American Writers and Their Search for Identity* (pp. 60-88). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- WELLS, I. B. (1997). *Southern Horror and Other Writing: The Anti-Lynching Campaign of Ida B. Wells, 1882-1900*. Boston: Bedford.
- WHITE, S. A. W. (2014). «A Consideration of African American Christianity as a Manifestation of Du Boisian Double-Consciousness». *Phylon*, 51.1, pp. 30-41.
- WHITTED, Q. J. (2009). «A God of Justice?»: *The Problem of Evil in Twentieth-Century Black Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- WILLIAMS, R. L. (2013). «Dietrich Bonhoeffer, the Harlem Renaissance and the Black Christ». En K. L. Johnson y T. Larsen (eds.). *Bonhoeffer, Christ and Culture* (pp. 59-72). Downers Grove: IVP.
- WOODRUFF, B. (1940). «The Poetic Philosophy of Countee Cullen». *Phylon*, 1.3, pp. 213-233.
- WOODS, G. (1993). «Gay Re-readings of the Harlem Renaissance Poets». *Journal of Homosexuality*, 26.2-3, pp. 127-142.
- WOODS, G. (2016). *Homintern: How Gay Culture Liberated the Modern World*. New Haven: Yale University Press.
- YOUNG, J. U. (2015). «Do Black Lives Matter to “God”». *Black Theology*, 13.3, pp. 210-218.
- ZANGRANDO, R. L. (1980). *The NAACP Crusade Against Lynching, 1909-1950*. Philadelphia: Temple University Press.
- ZUCKERMAN, P. (ed.) (2000). *Du Bois on Religion*. Walnut Creek: Altamira

# FE CRISTIANA Y ANTROPOLOGÍA TEOLÓGICA EN LA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA MERINO

JOSÉ IGNACIO PELÁEZ ALBENDEA

Universidad Autónoma de Madrid

ORCID: 0000-0001-5694-5255

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.09](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.09)

## 1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se pretende un acercamiento a la obra de José María Merino, uno de nuestros grandes escritores vivos. El punto de vista que hemos adoptado es señalar su relevancia en nuestra gran tradición literaria y resaltar cómo está presente en su obra y en sus personajes la fe cristiana y su desarrollo en la historia, que es la Iglesia Católica. Y la ha experimentado en el hogar familiar con las tradiciones populares que se suelen vivir en todos los hogares de España, como señala en *Cumpleaños lejos de casa* sobre el Belén por Navidad (Merino, 1992: 11). También conoció en su infancia otras costumbres cristianas como la atención de los mendigos para darles de comer que se hacía con periodicidad en las casas, fruto de la caridad cristiana, reflejada en ese poema *Quién podrá olvidar alguna vez la urgente / avidez del mendigo* (48). O la evocación del domingo: *Mañana de domingo* (Merino, 1992: 70) o del colegio donde estudió la enseñanza primaria y secundaria y seguramente el bachillerato: “(...) *Del mismo modo que en cualquier jornada desgranaban / las órdenes, los rezos, los apercebimientos*” (Merino, 1992: 73). También los recuerdos de las clases de Religión en el colegio, no suficientemente explicada o asimilada, evocadas con un ligero talante crítico en el poema *Hubo una pertinaz sequía en Galilea* (Merino, 1992: 93); y la historia de la Iglesia *También yo estuve en Trento y lo vi todo* (Merino, 1992: 103); y la memoria amable

del profesor y clérigo D. Antonio de Lama, del poema *Cuando murió recuperamos el recuerdo* (Merino, 1992: 111).

Merino subraya el atractivo que le produce el encuentro de la historia con el mito: “Siempre he sentido una especial emoción intelectual y sentimental ante el mito, y creo (...) que el pasado no ha muerto, que permanece en nosotros, que somos mucho más pasado que futuro (Merino, 1992: 64).

José María Merino a veces se refiere explícitamente a la tradición grecolatina y judeocristiana, con frecuencia con una distancia amable, como en este relato titulado *Génesis 3*, recogido en *Cuentos del libro de la noche*, género en el que es un reconocido maestro:

Aquella mañana empezamos a ver las cosas más claras: la complejidad del universo, la evolución de los seres vivos, que sobre un punto de apoyo se podía levantar el planeta, que era la Tierra la que giraba alrededor del Sol y no al contrario y, sobre todo, intuimos que la existencia es un misterio indescifrable. No habían pasado ni dos horas cuando llegó el guardia con la carta de desahucio: el casero había conseguido echarnos a la calle. Nos vinimos a este lugar tan frío, tuvimos hijos. Del resto saben ustedes mucho más que nosotros. El caso es que aquella mañana, en el desayuno, habíamos compartido una manzana (Merino, 2005: 140).

Sus referencias a la tradición grecolatina y judeocristiana son implícitas; en esa gran corriente fluye su narrativa, pues “en el proceso de secularización, la novela ha venido ayudando a hacer desaparecer el dominio inmutable e intemporal de los dioses (...) Pero frente al torrente insoslayable de noticias, chismorreos y mensajes de índole política y mercantil, acaso las ficciones literarias (...) seguirían recordando la naturaleza permanente de lo sagrado” (Merino, 2004: 22).

Merino piensa que “la novela sigue siendo un depósito del sentido originario de los mitos: los mitos pretendían mostrar modelos de comportamientos y de sucesos decisivos para la existencia misma de los seres humanos y de las cosas del mundo, dados para siempre, como hechos sagrados, sin posibilidad de mutación” (Merino, 2004: 22).

Como acabamos de leer, Merino tiene un hondo sentido del pasado y de lo sacro y, aunque lo desvincula explícitamente de su origen en la religión y en Dios, adscribiéndose a la presente secularización, nos parece quizá que no distingue suficientemente las distintas secularizaciones, algunas conformes con una visión cristiana de la vida, como, por ejemplo, la secularización no laicista (Carabante, 2007: 5) propuesta por Charles Taylor (Taylor, 2014).

Por otro lado, esta gran tradición se percibe en las fuentes de las que ha bebido desde niño, pues Merino comenzó su formación de escritor en la biblioteca de su padre. Y su concepto de la narrativa y la ficción proceden de ahí. Y para entender al gran escritor que es José María Merino hay que buscarle siendo niño en la biblioteca de su padre, leyendo las largas tardes de invierno, aprendiendo a explorar el mundo y la vida a través de la ficción. Es elocuente el discurso de Contestación de Luis Mateo Díez (Mateo Díez, 2009: 54) al ingreso de José María Merino en la RAE.

De esas lecturas y otras posteriores nacieron sus obras: la trilogía de Novelas de la Historia, compuesta por *Las visiones de Lucrecia*, *El heredero* y *La sima*; la trilogía de Novelas del mito, compuesta por *El caldero de oro*, *La orilla oscura* y *El centro del aire*; y la trilogía *Las crónicas mestizas*, compuesta por *El oro de los sueños*, *La tierra del tiempo perdido* y *Las lágrimas del sol*. Y otras novelas, como *Musa Décima*, *El río del Edén*, *Los invisibles*, *Novela de Andrés Choz*. Y novelas infantiles y juveniles, novelas cortas, ensayos, memorias y libros de cuentos. Además, ha reunido su obra poética en *Cumpleaños lejos de casa. Obra poética completa*.

Es un autor que ha obtenido muchos premios y reconocimientos. Destaca José María Merino como uno de los más reconocidos autores y teóricos del género del cuento y relato corto de modo que “se puede afirmar, sin lugar a duda, que es uno de los autores actuales de mayor prestigio, reconocido tanto por el público lector como por la crítica” (Encinar, 2000); junto a sus compañeros de generación, ha participado activamente en el aliento renovador del experimentalismo en la narración, pero también ha visto “el alejamiento de los lectores a causa de los excesos formales de la narrativa española entre 1967 y 1975; él con otros, dieron un nuevo enfoque a su trabajo después de reflexionar con serenidad sobre la función de la literatura en la sociedad” (Alonso, 2000: 23).

## **2. LA FICCIÓN COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO**

Merino emplea el afinado instrumento de la ficción no sólo para relatar y explorar la historia, sino para comprender la realidad y el mundo. El título del Discurso de ingreso en la RAE es significativo: *Ficción de verdad*, “la ficción literaria me sirve para afrontar eso que llamamos realidad” (Merino, 2009: 15), porque “no fue el ser humano quien inventó la ficción, sino que la ficción inventó al ser humano” (Merino, 2009: 16): es la “paradoja fundacional”; las ficciones orales en pueblos primitivos, son un patrimonio para “hacer comprensible el mundo en que se encuentran” (Merino, 2009: 16), un acercamiento a la realidad por “un camino distinto del de la pura crónica y no pretende adscribirse a la mentira o a la verdad, porque la buena ficción siempre result una revelación, mediante lo simbólico, de lo que la realidad esconde” (Merino, 2009: 19).

Pero no sólo la ficción ayuda a comprender la realidad y el mundo, sino que ayuda a comprenderse a uno mismo, a entender cómo somos, cómo es el alma humana. Y la ficción se interpreta por la razón, pero el protagonismo le corresponde al conocimiento por intuición, como la poesía, “porque la ficción hay que sentirla” (Merino, 2009: 19), porque uno de los destinos primarios de la ficción es “rastrear en la parte más enigmática de lo que nos constituye, para hacernos comprender con mayor nitidez lo que somos” (Merino, 2009: 19). Con la ficción logramos “penetrar en los recovecos del alma humana con una finura” (Merino, 2009: 26) que acaso nunca seamos capaces en la vida real. Sin “este instrumento que nos da signos, reflejos certeros de nuestra condición, los seremos humanos no seríamos capaces de comprendernos” (Merino, 2009: 26).

Por la ficción, podemos reconocer nuestra propia identidad, pues “este narrador intenta ordenar el mundo en sus ficciones para ordenarse ante todo a sí mismo” (Merino, 2004: 23). Y puede ayudar a conocer y afrontar la adversidad, para reconciliarnos con ella (Merino, 2004: 25), pues la literatura es un “medio de descifrar la existencia distinto de la filosofía, la metafísica, la economía, la política o la ciencia, y tiene la virtud de infiltrarse con naturalidad en todas las zonas oscuras e invisibles que rodean las apariencias más serenas de lo cotidiano” (Merino, 2004: 26). También la ficción ayuda a conocer la historia, cómo ha sido la vida del hombre, el pasado y saber de dónde venimos, conocer ambientes y personas; por ejemplo, el siglo XIX se puede estudiar históricamente, pero para entenderlo en profundidad ayudan las hermanas Brontë, Dickens, T. Hardy; Pushkin, Chéjov y Tostói; Balzac, Stendhal y Zola: Emilia Pardo Bazán, Clarín y Galdós (Merino, 2004: 27).

### **3. LA MIRADA DE MERINO A LA FE CRISTIANA Y A LA IGLESIA CATÓLICA EN LA HISTORIA**

Hemos elegido dos novelas de José María Merino, *El Oro de los sueños*, de la Trilogía *Las Crónicas Mestizas* y *Las visiones de Lucrecia*, de la Trilogía de la historia. Sólo citamos unas ideas.

#### **3.1. El oro de los sueños**

Merino ha publicado una trilogía ambientada en los siglos XVI y XVII en América, titulada *Las Crónicas Mestizas* en las que muestra un conocimiento profundo del influjo de la fe cristiana en ese tiempo. No faltan personajes eclesiásticos corruptos, por ejemplo, fray Bavón, un fraile codicioso, que le roba a Miguel y a Juana el tesoro que habían encontrado y huye; más tarde se lo encuentran moribundo por una picadura venenosa y fray Bacon manifiesta su arrepentimiento:



Confesión, confesión, Miguel. Juana se inclinó sobre él y le habló con dulzura. –Fray Bavón, aquí no hay ningún sacerdote. Un acto de contrición os será suficiente. ¿Queréis que recemos con vos? –¡Mierda! –exclamó el moribundo-. Necesito confesión. Debo confesarme. Que Miguel me escuche. Debo confesarme con Miguel (...); comprendí que debía aceptar sus deseos. (...) –Miguel, hijo, necesito tu perdón. Yo he pecado contra ti, contra los tuyos... (Merino, 1977: 115).

Se describe también un fenómeno que no debió de ser infrecuente en la transición de las personas de los cultos idólatricos al cristianismo:

Al principio no fui capaz de desentrañar el significado de aquellas luces. Cuando mis ojos reconocieron el lugar, descubrí que rodeaban un pequeño túmulo, o altarcillo, sobre el que brillaba un objeto. Había un bulto delante: era mi abuelo, sentado sobre sus piernas arrodilladas. (...) Me sentí inmediatamente atrapado por un sentimiento de horror: ya que mi abuelo, de aquella forma adornado y postrado, estaba rindiendo culto a un ídolo (Merino, 1977: 24).

Y concluye Miguel realizando esta valoración de lo que acababa de ver en su abuelo:

Nos advierten los buenos frailes del continuo acecho del diablo, (...) muy especialmente a quienes fueron sus antiguos adoradores, bajo la advocación de los antiguos dioses; y aunque los españoles trajeron la fe verdadera, y tras la conquista, la pacificación originó la conversión y el bautismo de los indios, quedan devotos aparentemente de la nueva fe, que permanecen sin embargo fieles, en el secreto de sus corazones, a aquellos dioses. Y yo descubrí que mi abuelo era uno de ellos (Merino, 1977: 24).

Aparecen también personajes que son y se sienten cristianos e hijos de la Iglesia y practican su fe con rectitud, como Miguel, Juana, la madre de Miguel, don Pedro de Rueda y su esposa Ana...

### **3.2. Las visiones de Lucrecia**

De la historia de la Iglesia critica los hechos que son dignos de crítica, como la Inquisición, aunque falta una contextualización en los hábitos generalizados de esa época para no dejarse atrapar por los prejuicios de la leyenda negra. Como está documentado, en otros países europeos existieron instituciones similares más cruentas y al servicio del poder político. Por ejemplo, en *Los sueños de Lucrecia*, que narra un hecho histórico real de una joven, Lucrecia de León, que tenía sueños “premonitorios” sobre el futuro de la monarquía y de España en el periodo final del reinado de Felipe II; esos sueños interesaron a algunos personajes de la nobleza y a algunos

eclesiásticos con una visión “apocalíptica” del futuro, personajes que suelen proliferar en las épocas de crisis, dentro de la Iglesia Católica y fuera de ella. Algunos salen mal parados por su comportamiento poco cuerdo, como el clérigo don Alonso de Mendoza, en el que Lucrecia advierte tarde que su cabeza no rige bien y “vio con temor (...) una ausencia que parecía corresponder mejor con una mente desvariada que con la que podía albergar aquella noble y sapientísima cabeza” (Merino, 1996: 90).

Otros, son corruptos e inmorales, como Guillen de Casaus, con una hipócrita vivencia de la religión. Y otros son íntegros y veraces, como su párroco, de la Iglesia de San Sebastián, que la aconseja “rezar mucho y acrecentar las devociones a las vírgenes y a los santos” (Merino, 1996: 19) y el dominico Jerónimo de Aguiar, su antiguo confesor, que le advierte con estas palabras del peligro de frecuentar a aquellos personajes locos y corruptos: “No es mi propósito coartar tu libre albedrío, pero sabe que si tratas más con ese Alonso de Mendoza, que tiene fama de loco, y con el guardián de San Francisco, que es un enredador, y con ese Sacamanchas y el Trijueque, terminarás prendida con ellos y procesada por el Santo Oficio. En cuanto a ese Guillén de Casaus debes saber que es hombre desautorizado por el Consejo de Indias (Merino, 1996: 59)”.

Merino suele suavizar su crítica con una mirada comprensiva sobre la debilidad del hombre, por un lado, y también porque su fin primario es hacer literatura, no una crítica social o histórica, más propia del ensayo o la sátira; él pretende, ante todo, hacer literatura y lo consigue en alto grado.

#### **4. ANTROPOLOGÍA CRISTIANA DE LOS PERSONAJES DE LAS NOVELAS Y RELATOS**

La novela *El centro del aire*, que forma parte de la Trilogía del mito y la colección de tres relatos que se titula *Las palabras del mundo* manifiestan con hondura la antropología cristiana.

##### **4.1. *El centro del aire*: algunas de las enfermedades espirituales contemporáneas:**

José María Merino es un narrador plenamente comprometido con su tiempo e hijo de su tiempo. Conoce muy bien la mentalidad contemporánea y la refleja con acierto en sus relatos. Por ejemplo, en una de las novelas de la Trilogía del mito, *El centro del aire*, abunda una tipología de personajes que encarnan algunas de las enfermedades espirituales contemporáneas: personas sin referencias o que las abandonaron hace tiempo, personas perdidas, con unas vidas tristes, desamoradas, sin estabilidad afectiva y familiar, en busca de una felicidad que no acaban de encontrar... Les sucede a estos personajes lo que expresa García-Alandete, siguiendo a Viktor Frankl:

la experiencia de vacío y desorientación existencial y espiritual, característica de la sociedad occidental contemporánea, que ha disuelto sus tradiciones y valores identitarios en el relativismo, individualismo, hedonismo, consumismo, narcisismo, la violencia y la autodestrucción. Algunas características de la sociedad actual occidental pueden ser causa de frustración existencial, debido a la pérdida de referencias axiológicas y la ausencia o escasa relevancia en la vida de individuos e instituciones de normas claras que sirvan para orientar y dar sentido, que aporten dirección y significado (García-Alandete, 2020: 342).

Vemos en *El centro del aire* que numerosos personajes sufren, en palabras de Víktor Frankl:

Cómo sufre el hombre actual no sólo por una progresiva pérdida de instinto, sino por una pérdida de tradición: en ésta puede residir una de las causas de la frustración existencial. Lo vemos en el vacío interno y en la carencia de contenido, en el sentimiento de haber perdido el sentido de la existencia y el contenido de la vida (Frankl, 1994: 124).

Esto es lo que les sucede a algunos de los personajes. En su infancia, Bernardo, Julio Lesmes, Magdalena, María Luisa... se formaron en la fe cristiana que era la fe de sus padres:

Estimulado por las piadosas costumbres de su madre, él practicaba entonces una devoción ingenua y a menudo rezaba a la Virgen pidiendo por el amigo, desde la convicción de que el amigo formaba de tal modo parte de sí mismo que era como si el otro, y no él, estuviese rezando y poniéndole a él en disposición de alcanzar la divina gracia (Merino, 1991: 131).

La novela refleja bien las causas del abandono de la fe que habían recibido de los padres; así, cuenta cómo vivía su fe Magdalena: primero señala que la fe de la Iglesia que practicaba era muy poco profunda, poco formada –casi confunde los espíritus sagrados con las hadas–; y tampoco ha recibido un ejemplo convincente de la fe por parte de sus padres, que “decían” venerarla:

Desde que era niña hasta su juventud, Magdalena había creído firmemente en todos los espíritus sagrados que predicaban sus profesores y decían venerar sus padres y estaban presentes en su imaginación, un poco mezclados con las hadas de los cuentos (...) Pero, aunque seguía asistiendo a las ceremonias religiosas y cumpliendo en general con todas las actitudes externas que exigían los ritos de la Iglesia, hacía muchos años que miraba las cosas del mundo como la única realidad (Merino, 1991: 97)

Se comprende que, con ese fundamento tan poco hondo, abandonara las prácticas religiosas a la primera sugerencia de un amigo, pues no constituían para ella parte de una identidad arraigada ni algo valioso que informara su vida, sino un conjunto de prácticas que se cumplen por rutina: nunca indagó en los *por qué*s de ellas, en las profundas razones que las sustentan:

Había sido Bernardo quien primero la empujó a abandonar sus creencias infantiles. (...) Una mañana de domingo Magdalena se cruzó con Bernardo; ella le dijo que iba a misa. -¿Pero tú todavía crees en esas cosas? -le había preguntado Bernardo (...) -¿Por qué no iba a creer? -repuso, pero a lo largo de aquella misa, los movimientos del sacerdote y del monaguillo le parecieron gesticulaciones sin sentido, el texto una serie demasiado larga de vocablos hueros y todo el acto un simulacro superficial. Y cuando salió a la calle sintió el desmayo de empezar a comprender que el fulgor provisional de las cosas mortales no era el anuncio de lo inmoral, sino el único testimonio de la vida (Merino, 1991: 97).

Este abandono de la fe de su infancia y juventud trae consecuencias. Las vidas de Bernardo, María Luisa, Magdalena y Julio Lesmes son vidas anodinas, sin ningún atractivo. En mi opinión, la razón es porque son personas que no encuentran un sentido en sus vidas y simplemente el tiempo pasa por ellas, no saben descubrir la belleza que encierra su vida cotidiana y no tienen un amor auténtico, sólo unas relaciones efímeras y egoístas, como se aprecia en la novela: Bernardo y María Luisa se separan y no saben muy bien por qué lo hacen; son personajes aburridos de sí mismos, lo que, en opinión de Víktor Frankl, es una de las características de la sociedad occidental contemporánea: “el hecho de estar aburrido y cansado de espíritu” (Frankl, 1991: 122); egoístas, cómodos, que tienen la vida resuelta y sin problemas y no saben apreciar que “lo que se necesita para conseguir la felicidad, no es una vida cómoda, sino un corazón enamorado” (Escrivá, 1988: 665) y ver la libertad para el amor como donación (Diéguez, 2020: 20). Esta tipología de personas, que sufren las enfermedades espirituales actuales, son narradas magistralmente por Merino.

#### **4.2. *Las palabras del mundo: la antropología teológica que manifiestan los relatos***

Como se ha señalado al principio, los relatos de José María Merino desvelan un conocimiento profundo de la realidad del hombre, contienen una antropología bien estructurada: conceptos como libertad, identidad, memoria, amor, fin y sentido son la base de su construcción del relato, aunque no aparecen definiciones filosóficas, pues busca realizar un ejercicio de literatura, no un tratado filosófico o teológico. Y también refleja muy bien las carencias de esos bienes básicos, es decir, las patologías espirituales contemporáneas de las personas: la soledad, el desamor o

el desgaste del amor por no renovarlo; las relaciones poco profundas, la falta de comunicación entre las personas; la pérdida de identidad y de la memoria, es decir, no saber quién soy, de dónde vengo; la falta de sentido y de fin, la pérdida de los ideales de juventud, la infelicidad, la falta de orden interior...

En la antropología teológica es un lugar común distinguir por un lado las huellas o vestigios de Dios en la creación material y, por otro lado, la imagen y semejanza de Dios en el hombre, según el conocido relato del *Génesis* 1, 16: “Hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra semejanza”. Según esa imagen de Dios ha sido creado todo hombre. La semejanza de Dios es la elevación al orden sobrenatural por la gracia de Jesucristo. Merino no aborda la semejanza, pero sí la imagen: la identidad, la libertad, el amor, el fin y el sentido y la pérdida de estos bienes humanos. Realizamos un análisis literario-teológico de los relatos del libro *Las palabras del mundo*:

#### **4.2.1 Bifurcaciones:**

Es una historia sobre la libertad, cómo las decisiones libres de los hombres configuran su vida, que pudo transcurrir de una manera muy diversa: Gabriel, dejándose llevar por la timidez que no supo vencer, no se franqueó con Irene Herrero, que pudo ser el amor de su vida. Al ojear la orla de la promoción, ve a Irene y rememora aquel amor no correspondido por parte de Irene:

(...) Luego fue recorriendo los rostros de todos (en la orla), hasta que al encontrar el de Irene, percibió que se volvía a llenar algún cauce seco en los paisajes desérticos de la memoria, trayendo hasta él con ímpetu un recuerdo bullente y vivo (...). Sin embargo, y aunque con los años había llegado a existir entre ellos cierto compañerismo, nunca tuvo el coraje de intentar decididamente su conquista, pues desde el primer momento ella mantuvo hacia él una sutil actitud de alejamiento (Merino, 1998: 15).

Gabriel se siente turbado ante ese recuerdo y deja la foto de la orla y regresa a la sala con su familia y siente un gran desapego hacía ellos; esa libertad movida por el amor, que es el mayor acto de libertad posible, ha perdido su vigor por no renovar el amor a su mujer e hijos y el amor y la libertad, que es su fuente, se ha desgastado por el paso del tiempo: “Regresó a la sala y cuando vio de nuevo a su familia, una extrañeza de signo diferente hizo presa en él y pensó (...) que acaso aquella Irene que había obsesionado sus días y sus noches de estudiante y que le había dejado el sabor de una frustración fundacional no estaba entonces más lejana que aquella mujer que se sentaba ante el aparato de televisión (Merino, 1998: 16)”.

Unos días después acude a “Foto Beringola”, para la foto de la orla, pero habían cerrado; pasea por el barrio y ve encendida la vivienda de Irene y saluda a Irene en el portal del inmueble:

—¿Qué ha sido de ti todos estos años, dónde te metiste? —preguntó él. (...) —Pero ¿qué fue de ti, qué hiciste todos estos años, la última noticia tuya era que te habías ido al extranjero con una beca. —¿Cómo que no supiste nada de mí —exclamó ella con cierto tono de reproche. (...) Perdí el contacto con la gente, —dijo al fin—. Estuve trabajando fuera unos cuantos años. —Así que no sabes lo que fue de mí —exclamó ella con tono de burlona resignación— (Merino, 1998: 23).

Esta conversación con Irene, que se prolonga durante toda la noche, le hace pensar durante los siguientes días en qué sucedió aquel verano del final de la carrera, e intenta hacer memoria y le vienen dos recuerdos distintos: “el horrible verano en la casa familiar, y el verano junto a los acantilados de una costa con los cuidados de una piscifactoría” (Merino, 1998: 34).

Como sabe que esos dos recuerdos simultáneos no pudieron existir a la vez, hace memoria y cree recordar que se encontró con Irene en el vestíbulo de la Facultad al recoger las notas:

Su esfuerzo por esclarecer la contradicción de aquellos veranos contrapuestos le hizo comprender que el encuentro en el vestíbulo era un misterioso punto de bifurcación, donde se memoria parecía titubear, aunque al cabo siguiese con más seguridad el camino que le llevaba (...) a sus primeros empleos, a la vinculación con el bufete de su tío Jaime, (...) al encuentro de Pilar y a todo... (Merino, 1998: 35).

Pero reflexiona y “sin embargo, la intuición de que aquel verano pudiera no haber sido así, de que acaso había elegido otro ramal de la bifurcación, no se atenúa” (Merino, 1998: 35). Desea aclarar con Pilar, su mujer, cómo la conoció, cuándo y dónde:

... recapituló cuidadosamente aquel encuentro, la fiesta navideña en un casino de provincias, los trajes de etiqueta y los vestidos de gala, la música que tocaba una orquestina estridente, y supo que la memoria de aquella noche debía enfrentarse también con una bifurcación, en una de cuyas derivaciones estaba Pilar con un vestido rosa (...). No intentó imaginar lo que habría en la otra derivación, pero sabía que allí no estaba Pilar. (...) Y siguió desvelado durante mucho tiempo (Merino, 1998: 36).

Gabriel Mestre por fin acude a la cena de celebración del 25 aniversario de la promoción para buscar a Irene y, al no verla, pregunta por ella y le dicen: “Pero hombre, Mestre, pero cómo no te has enterado, la pobre Irene murió al poco de terminar la carrera. Se ahogó en el mar, practicando vela. (...) Si hasta hicimos un funeral por ella. Y misa de cabo de año durante unos cuantos (...) Él los miro entrar eirse agrupando y sentando (...) Entonces resolvió seguir el otro ramal de la bifurcación, el que le llevaba a la casa de Irene (Merino, 1998: 41)”.

Llega a la antigua casa de Irene y llama y no le abre nadie; y fuerza los batientes de la puerta y encuentra la casa vacía y deshabitada; y en la cama un sobre con la foto de orla, y elucubra. Y construye mentalmente la relación que podría haber sido y no fue, y que se encontrarían en el agosto en Francia y se imagina lo que podía haber pasado en el accidente de Irene y él:

Al domingo siguiente, cuando el barco estaba alejado de la orilla, un súbito cambio de mar hizo cada vez más difíciles las maniobras, hasta que el barco zozobró (...): ambos se aferraron al caso del barco y permanecieron allí muchas horas, al principio juntos, luego cada vez en posiciones más alejadas e inestables, hasta que la tempestad puso mayor fuerza en las olas (Merino, 1998: 43).

El relato culmina con la vuelta a la realidad de Gabriel, a la bifurcación que tomó hacía veinticinco años y que le llevó a su vida actual, con su esposa Pilar, sus hijos, y en su casa. También el relato es una historia del desgaste de la libertad, la rutina mala a la que le lleva una vida familiar sin que se renueve el amor y sin comunicación, que se aprecia en el final y en otros momentos del relato al no contarle nada a su mujer de todo lo que le ha sucedido:

Pero aunque el ruido de la tele parecía dominar cualquier otro sonido cercano, Pilar debió percibir su movimiento, porque tras volverse para regresar al despacho, él escuchó su voz. Pilar había separado la mirada de la pantalla y la fijaba en él con aire interrogante. —¿Querías algo? —preguntaba ella, tras bajar el volumen del aparato. —Nada —contestó él, (...). Me invitan a celebrar el veinticinco aniversario de la licenciatura. Acabo de verme en la orla y no me puedo creer que haya pasado tanto tiempo. Y se echó a reír para encubrir su desasosiego (Merino, 1998: 45).

#### **4.2.2. Imposibilidad de la memoria**

Este segundo relato es una narración sobre la identidad y su pérdida por la falta de memoria, pues en la memoria reside parte fundamental de la identidad; y también es un relato sobre la incomunicación en las relaciones interpersonales, que daña la memoria; y sobre los ideales que dan sentido a una vida y cómo la pérdida de los ideales hace perder el sentido de la vida:

Volvió entonces a pensar en que Javier, con los años había cambiado bastante. Se había hecho más introvertido, muy propenso a silencios ensimismados (...), apenas compartía con él comentarios (...) y sólo algunos libros (...) alzaban todavía entre los dos ciertos puentes esporádicos para alguna charla que pudiese trascender las vacuidades cotidianas (Merino, 1998: 52).

Reflexiona la mujer sobre su vida y la de Javier, a la espera de comenzar las vacaciones:

Enloqueceríamos si fuéramos capaces de comprender hasta qué punto podemos llegar a cambiar. Nos convertimos en otros seres. (...) -La identidad ya sólo existe en las ensoñaciones de los ayatolas, de los aberchales, de gente así (...). Realmente ya no hay nada que mantenga el alma igual, día tras día. Desgraciadamente, ya no está loco quien cambia, sino quien no es capaz de incorporarse a la continua mutación de todo. De ahí la imposibilidad de la memoria (Merino, 1998: 54).

La mujer siente un leve olor en una esquina de la casa, entre el armario y el ventanal, pero que se extiende por todo el piso, que más tarde se transforma en un “entrechocar de piezas diminutas, un castaño”, que “no era un sonido aislado, esporádico, sino un rumor que, aunque casi inaudible, persistía. Como un tiritar” (Merino, 1998: 54). Vuelve a su habitación y ve que su retrato de muchacha no aparecía, pero comprueba “que el retrato permanecía allí, aunque boca abajo, con el soporte plegado. Colocó de nuevo el retrato en la posición habitual y se contempló a sí misma en su imagen de joven estudiante, con un sentimiento de desconfianza y lejanía” (Merino, 1998: 55).

Merino juega, como se ve con estos episodios para acentuar la sensación de pérdida de identidad: el propio retrato de joven que la mujer lo observa con sensación de lejanía y desconfianza: también la mujer está perdiendo su identidad. Y Javier, como se advierte en el relato, la ha perdido hace tiempo, pues no aparece en el piso en el que había quedado con la mujer, y tampoco ha aparecido en la reunión de trabajo que había acordado con su socio Alexander, que llama disgustado al piso preguntando por él. La mujer sube a hablar con el vecino, que es el último que vio a Javier, y el vecino le cuenta que “estaba raro (...) estaba sentado en el suelo, de espaldas contra la pared, hablando solo. Tenía el gesto muy serio. (...) Entre el armario y el ventanal. Inmóvil, como una escultura. (...) Hablaba de la imposibilidad de la memoria” (Merino, 1998: 62).

También es un relato sobre la incomunicación, que lleva a la pérdida de identidad, pues la identidad se edifica sobre el relato de dónde venimos, cuál es nuestra historia que conserva la memoria. Por eso es tan importante recordar la historia personal y la historia colectiva, saber de dónde venimos. Pues si no sabemos de dónde venimos, no sabemos quiénes somos, desconocemos nuestra identidad. Y si no sabemos quiénes somos, no sabemos a dónde dirigirnos. En resumen, la identidad se construye con la memoria y con la comunicación interpersonal -somos seres relacionales-. Y la mujer advierte que hacía tiempo que no hablaba con Javier de nada de interés:



Hacía mucho tiempo que no hablaba con Javier de muchas cosas, pero sobre todo de lo que concernía a su propia relación. Todo entre ellos estaba dicho ya y parecía imposible recuperar la comunicación. (...) Así, no podía asegurar que Javier no pudiese estar atravesando un periodo difícil. Sintió la comezón de la mala conciencia: Hacía muchos años que no se contaban nada personal (Merino, 1998: 63).

Revisa la mesa del despacho de Javier para intentar descubrir alguna pista sobre dónde está y observa los recuerdos, papeles y fotos de Javier en los que había participado; ahora le parecía “que nada de aquellos antiguos testimonios era para ella cercano, (...). Sin embargo, aquellos restos le devolvían inevitablemente, (...) la huella inconfundible de aquellas pasadas certezas” (Merino, 1998: 64). Y a esa pérdida de identidad, provocada por la falta de memoria y de comunicación, se une el desvanecimiento del entusiasmo y de la ilusión por los ideales de juventud:

Recordó la fe de Javier y su propio enardecimiento, cuando estaba encendido dentro de ellos, como un afán obsesivo, como una vivísima y reconfortante pasión, el odio contra aquel mundo en el que vivían; cuando estaban seguros de que todo iba a transformarse y de que eran ellos, precisamente ellos, una parte de lo que iba a ser capaz de transformarlo todo (Merino, 1998: 64).

Sus poemas y aforismos pedían un mundo, “sin hambre ni ignorancia, sin guerra ni miseria, sin explotación ni privilegios” (Merino, 1998: 64). Esta pérdida de fe en el ideal fue poco a poco, pues vino “el ridículo: han conseguido que los soñadores se avergüencen de sus utopías. (...) Con los años y el fracaso de aquella fe se habían acostumbrado a considerar que todo había sido solamente aparato, artificio, todo falso e impostado” (Merino, 1998: 65). Javier reflexionaba y dudaba y se preguntaba si “¿era realmente así? ¿Tenían razón estos costumbristas diletantes que pretendían (...) la falsedad de presentar a los jóvenes revolucionarios como huéspedes cómodos de hoteles de lujo? ¿Debía (...) aceptar el olvido como algo beneficioso?” (Merino, 1998: 66).

Le parecía que aquellos ideales trascendentes de transformar el mundo eran valiosos. Y lo son, pues constituyen parte relevante de la identidad y sentido de la vida, pues una vida sin ideales es una vida que pierde su sentido. Esta actitud es la que califica Víktor Frankl de “neurosis colectiva de nuestro tiempo”, cuyas características son “la actitud vital efímera o provisional, el fatalismo, el conformismo o colectivismo y el fanatismo, a lo cual añade la negación de la propia personalidad —en el caso del conformista o colectivista— o la personalidad ajena —en el caso del fanático—, y el nihilismo: el hecho de estar aburrido y cansado de espíritu: el vacío existencial interior” (García-Alandete, 2020: 343). Y la metáfora de la desaparición-disolución de Javier es elocuente y puede significar eso: su disolución por falta de sentido y de

horizontes vitales, que le llevan a que su vida, para él, no merezca la pena ser vivida y desaparezca; y no avise a la mujer con la que había quedado, pues la vida de ella no le importa, pues “niega la personalidad ajena” (V. Frankl). Comenta al ver una fotografía de entonces: “Todos nosotros estamos haciéndonos invisibles” (Merino, 1998: 67).

Esta frase de Javier le recordó que el olor era parecido a una loción de afeitar que Javier había comprado en la liquidación de una droguería de barrio, siendo joven, y que al olerla ella le pareció pasada y descompuesta, y Javier le contestó que “había perdido el espíritu”; y también recordó que los otros ruidos eran similares a algunos que realizaba Javier rutinariamente. Se dirigió a la esquina de la casa de donde procedían y musitó: “¡Javier! Y los arañazos y castañeteos se aplacaron. (...) ‘Javier’ —repitió— ¿qué ha sucedido? Pero la presencia invisible —porque al fin sabía ella que de una presencia invisible se trataba— continuó en silencio” (Merino, 1998: 68).

La mujer se traslada establemente a esa esquina de la casa, no responde al teléfono ni al portero automático, pasa así todo el mes de agosto y acaba también perdiendo la propia personalidad y disolviéndose en la nada (de nuevo, el nihilismo de parte de la cultura contemporánea):

El primer día de septiembre se levantó muy temprano, inquieta por un sueño que no era capaz de recordar. Fue deprisa al cuarto de baño y buscó su rostro en el espejo. (...) Buscó su propio rostro, pero no halló sino la soledad del cuarto vacío, en una perspectiva imposible para cualquier mirada humana. Pues todo rastro visible de sí misma había también desaparecido (Merino, 1998: 69).

#### **4.2.3. *El viajero perdido***

Un escritor maduro, que lleva tiempo sin poder escribir, se encuentra por la calle en un día de lluvia intensa, ya de noche, a un viajero que le repite varias veces “Estoy perdido” y le pregunta angustiado y con prisa por la estación de tren. Ya en casa, se lo cuenta a Berta, e inicia un relato tras mucho tiempo, con ánimo y vislumbrando el final:

Persistía en su mente aquel rostro despavorido sobre una figura empapada, adquiriendo la brumosa consistencia de los personajes novelescos (...). Un hombre deambula por una ciudad desconocida. Un hombre atemorizado vaga por una ciudad que no conoce (...) Viajero habitual, proviene de un lugar lejano y es del todo extraño a unas calles (...): se detiene ante los escaparates (...) buscando un ángulo que le permita descubrir su propio reflejo, como para reconocerse (Merino, 1998: 75).

Habla con Berta, su mujer, y le cuenta que está escribiendo un relato después de mucho tiempo sin hacerlo. Berta le pregunta sobre qué trata y le comenta:

Un hombre recorre una ciudad lejana, en la que se encuentra perdido, (...) Acaso (...) su angustia provenga solamente de sí mismo, de sus propios fantasmas. (...) Cambia habitualmente de ciudad, de clima, de ambiente callejero. Con los años, la rapidez y continuidad de los cambios (...) le van haciendo surgir en su ánimo una extraña ansiedad. Acaso teme que un día, en alguna de esas ciudades ajenas, no sepa regresar al hotel e incluso se olvide de quien es (Merino, 1998: 77).

A la pregunta de Berta sobre cómo va a continuar el relato, le contesta que no lo sabe, pero que se ve reflejado él en las desazones del viajero (Merino, 1998: 78). Aquí el escritor realiza dos afirmaciones capitales para entender el relato: que la ansiedad del viajero perdido es la suya propia; esto es, el escritor se encuentra tan perdido como el viajero y este extravío le genera una gran ansiedad. Y esta pérdida le sucede también a Berta, que comienza a padecer pesadillas en sueños con el viajero perdido y a despertarse gritando aterrorizada, pero deja de tenerlas cuando el escritor le promete que retomará el relato y lo acabará. Berta realiza un viaje profesional a una ciudad (Ceuta o Melilla) y el escritor la echa de menos:

Ella se fue muy pronto, y aquella noche él lamentó dolorosamente su ausencia. Tras un matrimonio desbaratado y algunas aventuras sin fortuna, esta relación pese a los problemas que a Berta la tenían tan nerviosa en los últimos meses, le había hecho encontrar un equilibrio que antes ignoraba, regularizando su modo de vida (Merino, 1998: 82).

Berta se queda atrapada allí por un temporal que impide la salida de barcos y aviones, y conoce a una persona que parece identificarse con el viajero perdido del relato. Se cuentan ambos los inicios ilusionantes de su trabajo, pero cómo con el paso del tiempo, fue perdiendo la ilusión y “su progresivo miedo (...) con los años y los viajes ha ido sospechando que un día olvidará su nombre, se perderá sin remedio entre las callejuelas de una ciudad como ésta” (Merino, 1998: 86).

Berta, le cuenta también lo perdida que está, “sus sucesivas decepciones amorosas, le habló de su actual compañero, con quien la unía principalmente un sentimiento amistoso y el esfuerzo de evitar la soledad. ‘Pero estoy muy sola’, confesó” (Merino, 1998: 87). Este es otro de los síntomas de las pérdidas contemporáneas, el desamor y el sentimiento de soledad.

Sentimiento de soledad que comparte también el viajero, que hacía tiempo había perdido a su mujer en un accidente. Mientras, el escritor aborda el relato para acabarlo y toma la misma forma que lo que le está sucediendo a Berta. Él intenta cambiar el relato, pero al final ve que la mejor versión es la que está escribiendo. Por fin, Berta y el viajero pueden salir de la ciudad aislada por el temporal y en

ese viaje en barco, el viajero reconoce en Berta el rostro de su mujer accidentada, y Berta se reconoce en esa identificación.

El escritor siente que no quiere conducir el relato por ahí, pero que el relato toma vida propia en contra de su voluntad. Desconcertado, sintiendo la soledad, se duerme y a la mañana siguiente, temprano, le llama Berta por teléfono diciendo que ha llegado a la Península, que ha de tomar un avión a mediodía y que tiene algunas cosas que hablar con él: “En el tono de sus palabras sospeché él una amenaza insidiosa y no supe qué responder. (...) Se sentía muy desasosegado y se fue a la calle. (...) No quería pensar en Berta, preso de una sombría premonición” (Merino, 1998: 92). Después de vagar por las calles, toma la decisión de volver a casa y destruir el relato que había escrito: una vez más, no ha podido terminar una historia.

Este tercer relato aborda cómo algunas personas están perdidas afectiva y relacionamente: desamorados, con gran sentimiento de soledad, atenuada por compañías efímeras, poco satisfactorias por su falta de hondura. La historia de este escritor maduro y de su mujer también refleja otros síntomas de las patologías espirituales contemporáneas: un escritor que no es capaz de dar fin a los relatos, es decir, culminar su trabajo, ni tampoco dar una finalidad a su vida. Y ambos experimentan “fatiga, agotamiento, desasosiego” (Stolina, 64), síntomas contemporáneos.

## 5. CONCLUSIONES

1. Como casi todos los escritores españoles de su generación –nació en 1941-, ha recibido una formación cristiana y conoce la religión y la Iglesia Católica, que ha experimentado en el hogar familiar y en las tradiciones populares que se suelen vivir en nuestro país. Por ejemplo: en algunos poemas recogidos en *Cumpleaños lejos de casa*; en la novela *el Caldero de oro* de las *Crónicas mestizas*; en la Trilogía de las novelas de la historia, especialmente *Los sueños de Leticia*.

2. Como un cierto porcentaje de escritores de su generación, desarrolla una aproximación algo crítica a la fe cristiana y a la Iglesia Católica, pero en su caso es respetuosa, no beligerante, como se observa por ejemplo en los poemas recogidos en *Cumpleaños lejos de casa*. Merino tiene un hondo sentido del pasado y de lo sacro y, aunque lo desvincula explícitamente de su origen en la religión y en Dios, adscribiéndose a la presente secularización, nos parece más una declaración de intenciones y, tal vez, un tributo a corrientes culturales contemporáneas que no distinguen las secularizaciones, algunas conformes con una visión cristiana de la vida, como la secularización no laicista (Carabante, 2007) propuesta por el filósofo canadiense Charles Taylor (2014).

3. En sus personajes se trasluce una visión de la persona humana de raíz cristiana: elabora sus relatos con conceptos de antropología teológica de matriz cristiana, no

expresados explícita, sino implícitamente. Es apropiado el pensamiento del filósofo italiano Benedetto Croce: “No podemos no llamarnos cristianos” (Croce, 1942), refiriéndose a que una persona que ha crecido en el ambiente cultural europeo, ha bebido como por ósmosis una concepción de la persona humana que brota de la cultura grecolatina informada por la tradición judeocristiana. Trata con hondura la libertad, el amor, la identidad y la memoria, el sentido y el fin; y los efectos que generan sus carencias en las personas, es decir, las patologías espirituales contemporáneas, que Viktor Frankl ha calificado como una enfermedad existencial de tipo neurótico: “neurosis noógena” o “neurosis colectiva de nuestro tiempo”; y otros autores, fijándose más en la dimensión religiosa, las nombran como acedia espiritual (García-Alandete, 2020: 343): la pérdida de sentido, de la identidad y memoria, el desamor, la incomunicación y la soledad, la infelicidad y el egoísmo que generan las vidas sin sentido y sin un amor auténtico entendido como donación, pues queriendo exaltar la libertad, no perciben que el acto esencial de la libertad es el amor (Diéguez, 2020: 20).

4. José María Merino realiza un ejercicio de literatura –de alta literatura– con esta visión de la persona humana y engarza con la gran tradición de la narrativa occidental. Algunos de sus relatos se encuentran entre los mejores de nuestra literatura y, como hemos señalado, ha contribuido, junto con otros compañeros de generación, a renovar la narrativa contemporánea.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, S. (2000). *Introducción. Cuentos de José María Merino*. Madrid: Castalia.
- CARABANTE, J. (2007). Charles Taylor, un filósofo que tiende puentes. *Revista Aceprensa*. <https://www.aceprensa.com/politica/charles-taylor-un-filosofo-que-tiende-puentes/>
- CROCE, B. (1945). “Por qué no podemos no llamarnos cristianos”. *Discorsi di varia filosofia*. Bari: Laterza.
- DIÉGUEZ, J. (2020). *Formar personas libres*. Madrid: Letra Grande.
- ENCINAR, Á. (2000). *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*. León: Edilesa.
- ESCRIVÁ DE BALAGUER, J. (1988). *Surco*. Madrid: Rialp.
- FRANKL, V. (1991). *Psicoanálisis y existencialismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FRANKL, V. (1994). *Logoterapia y análisis existencial*. Barcelona: Herder.
- GARCÍA-ALANDETE, J. (2020). “Acedia y vacío existencial”. *Scripta Teológica*. n° 2, vol.52. pp. 330-356.
- MARTÍNEZ, J., MARTÍNEZ, A. MENCHÉN, MERINO, J.M. (1999). *Los narradores cautivos: La literatura universal en una emocionante intriga novelesca*. Madrid: Alfaguara.

- MATEO, L., MERINO J.M., APARICIO, J.P. (1997). *Cuentos de la calle de la Rúa*. Madrid: Popular.
- MATEO, L. (2009). Discurso de contestación al ingreso en la RAE a José María Merino. [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_Ingreso\\_Jose\\_Maria\\_Merino.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Jose_Maria_Merino.pdf)
- MERINO, J. M. (2004). *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral.
- *El centro del aire* (1991). Madrid: Alfaguara.
  - *No soy un libro*. (1998). Madrid: Siruela.
  - *Cuentos del libro de la noche* (2005). Madrid: Alfaguara.
  - *Las palabras del mundo* (1998). Madrid: Edera.
  - *Las crónicas mestizas: El oro de los sueños, La tierra del tiempo perdido, Las lágrimas del sol* (1997). Madrid: Alfaguara.
  - *Las visiones de Lucrecia* (1996). Madrid: Alfaguara.
  - *Cumpleaños lejos de casa. Obra poética completa* (1992). Madrid: Edymon.
  - *Novelas del mito: El caldero de oro, La orilla oscura, El centro del aire* (2000). Madrid: Alfaguara.
  - *Ficción perpetua*. (2014). Palencia: Menoscuatro.
  - *El heredero* (2004). Madrid: Punto de lectura.
  - *La orilla oscura* (1988). Madrid: Alfaguara.
  - *Cuentos* (2000). Madrid: Castalia.
  - *Cuentos del reino secreto* (1982). Madrid: Alfaguara.
  - *Novela de Andrés Choz* (1987). Madrid: Mondadori.
- MERINO, J. M. “Novela e historia” (1996). *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. X, pp. 61-65
- MERINO, J. M. *Ficción de verdad* (2009). Discurso de ingreso en la RAE. [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_Ingreso\\_Jose\\_Maria\\_Merino.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Jose_Maria_Merino.pdf)
- STURNIOLO, N. (2008). “Fantasía, humor y metaliteratura en la mitificación de José María Merino”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º. 691, pp. 111-115.
- TAYLOR, C. (2014). *La era secular*. Madrid: GEDISA.

# **METAMORFOSIS DE LA RELIGIÓN Y LITERATURA POSTSECULAR. APROXIMACIÓN SOCIOLOGICA Y CULTURAL A RAFAEL ARGULLOL, MICHEL HOUELLEBECQ Y EMMANUEL CARRÈRE**

**RAFAEL RUIZ ANDRÉS**

Universidad Complutense de Madrid

Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones

<https://orcid.org/0000-0002-9667-3052>

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.10](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.10)

## **1. PERSPECTIVA SOCIOLOGICA, MIRADAS LITERARIAS**

(...) cuando somos capaces en cierto grado de penetrar la oscuridad, como en el caso de los orígenes de nuestra propia cultura, es posible ver algo del proceso creativo mientras obra en las profundidades de la conciencia social; y por más incompleto que sea este conocimiento, tiene mucho valor para el estudioso de la religión y el estudioso de la cultura. (Dawson, 2010: 31).

A medio camino entre lo literario y filosófico, Friedrich Nietzsche proclamó la muerte de Dios a finales del siglo XIX. Aunque es evidente el influjo que afirmaciones de «calado cultural» —como la celeberrima sentencia nietzscheana— poseen para el modelado de la percepción social, esta ascendente ha sido más frecuentemente utilizada como un *adagio* para embellecer nuestros textos que como un hilo desde el que tejer un análisis que sea a la vez sociológico y cultural.

Sin embargo, el elenco de profundas transformaciones que se oculta tras la etiqueta de «secularización» presenta significativas implicaciones más allá del campo estrictamente sociológico, prisma desde el cual se ha analizado tradicionalmente esta cuestión. Secularización, entendida como el cúmulo de metamorfosis desde una sociedad aún regida por cánones religiosos en sus repertorios culturales —sociedades de «cristianismo discursivo», en palabras de Callum G. Brown (2009: 12)— hacia un «marco inmanente», constituye también un cambio que ha afectado al amplio campo de lo cultural. Y no solo ha afectado a lo cultural, sino que podemos señalar que los cambios sociológicos y culturales se han efectuado de modo simultáneo y en permanente interacción.

En este sentido, la cultura, según Habermas (en Amengual, 1993), es «el almacén de saber» por medio del cual «los participantes en la comunicación se abastecen de interpretaciones para entenderse sobre cualquier cosa en el mundo» (34-35). De tal modo, las manifestaciones culturales como tales constituyen un punto privilegiado para observar este depósito de significaciones utilizado por los individuos y la sociedad. Tomando prestada la terminología de Taylor (2006: 37-39), la cultura es capaz de forjar nuevos imaginarios sociales (la lectura de una obra genera nuevos espacios de significación) y, a su vez, el cambio en los imaginarios sociales abastece a la creación cultural con nuevos repertorios. Datos como la creciente o decreciente popularidad de una temática en la literatura nos hablan simultáneamente de los intereses literarios y de las transformaciones socioculturales acaecidas en paralelo. Como señala Lynn Schofield Clark (2007: 9), debe existir una conexión, por remota que sea, entre las aspiraciones de la población y las creaciones culturales para que estas puedan devenir fenómenos de masas. Intuyo que sucede del mismo modo con el elemento religioso: la presencia de la religión en las producciones culturales de un momento en particular nos revela el cambio sociológico que está acaeciendo o que ya ha sucedido.

Así lo subrayan parte de los últimos desarrollos sobre la secularización, que han recurrido al amplio campo de «lo cultural» para desvelar nuevos matices desde los que podamos comprender las transformaciones efectuadas entre las sociedades en las que era prácticamente imposible no creer en Dios y marcos en los que la creencia es una posibilidad humana entre otras, como recoge la tercera definición de secularización que ofrece Charles Taylor (2014: 23) en su obra *La era secular*. A este referencial volumen se han unido toda una serie de trabajos que han enfatizado la necesidad de explorar simultáneamente las evoluciones culturales y sociológicas (Roy, 2010; Demerath, 2013: 219; Wohlrab-Sahr y Burchardt, 2012), ya que «poco» podemos decir de las cifras estadísticas de cambio religioso sin la necesaria contextualización en sus respectivos repertorios culturales. Se trata, como señala Pocock (2009: 103), de comprender el juego entre la *parole*, en este caso ‘secularización’,



y la *langue* de cada momento. De este modo, el estudio del crecimiento o decrecimiento estadístico de la creencia en Dios se complementa con las transformaciones de los conceptos religiosos, con cómo —en definitiva— los autores han expresado su búsqueda del Autor a través de realidades, nombres y categorías en continuada variación de significantes y significados.

Desde estas premisas, el objetivo principal del presente texto es rastrear la presencia religiosa en la literatura actual a través de tres obras —el *Tratado erótico-teológico. Un relato*, de Rafael Argullol; *Sumisión*, de Michel Houellebecq, y *El Reino* de Emmanuel Carrère— y explorar las conexiones entre las historias narradas y el contexto postsecular de Europa occidental, del que participan tanto los autores como los lectores. Es decir, nuestra meta se basa en comprender cómo estos autores buscan al Autor, si es que lo buscan, y los modos en los que el factor religioso aparece en los textos seleccionados, siempre dentro de la relación entre la realidad despuntada por las obras con los más amplios procesos sociales en los que estas se encuadran.

Para ello, el aparato metodológico y conceptual de esta exploración se fundamenta en Ciencias de las Religiones, *Religious Studies* en la tradición anglosajona, y su apuesta por la visión comparada, la interdisciplinariedad y una perspectiva que sea capaz de tener en cuenta el holismo presente en las religiones sin caer en una perspectiva «religiocéntrica», tal y como señala Francisco Díez de Velasco (2002), una de las referencias fundamentales de la disciplina en el contexto español. Más concretamente, el presente escrito se enmarca dentro las conclusiones de la investigación doctoral efectuada por el autor sobre proceso de secularización (Ruiz, 2020); un estudio particularmente centrado en el caso español (1960-2019) y sustentado sobre una metodología de sociología histórica que ha puesto un énfasis fundamental en las fuentes de carácter cualitativo, entre las que se encuentran los aportes de las obras literarias.

Dentro de la citada investigación sobre cambio religioso, la información aportada por la literatura contemporánea ha complementado los datos procedentes de otros recursos —entrevistas, bibliografía, archivos, estadísticas, hemerotecas, etc.— y ha permitido incorporar al desarrollo sociohistórico una mirada cualitativa gracias a la subjetividad propia de los testimonios narrados.

En la reflexión que ocupa las siguientes páginas, y a pesar de que se mantiene el diálogo continuo con las demás fuentes, se ha centrado el foco de análisis en el campo de la cultura y en las tres obras anteriormente citadas, dado que todas ellas privilegian —de una u otra manera— al sujeto religioso en sus narrativas, están realizadas por autores de relevancia en sus respectivos contextos creativos y han sido publicadas por editoriales de alcance y difusión. Así pues, tras realizar una contextualización que nos permitirá abordar la cuestión de cultura y sociología en lo relativo al cambio religioso que denominamos como «secularización», trazaremos la

presencia del elemento religioso en las tres obras citadas, que catalogaremos —por las razones que explicaremos en el texto— con el apelativo de «postseculares», para cerrar nuestro esfuerzo de «conjetura de significaciones» (Geertz, 2003: 31) con las conclusiones, en las que se aborda la pertinencia del uso de la etiqueta —primera-mente sociológica y filosófica— de «postsecular» también para la comprensión de la presencia del elemento religioso en la actual producción literaria.

## **2. SECULARIZACIÓN: ¿HACIA LA DESAPARICIÓN DE DIOS EN LA SOCIEDAD Y EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA?**

Hasta hace no mucho tiempo, incluso después de la nietzscheana acta de defunción, Dios ha sido uno de los personajes centrales de los imaginarios sociales en Europa. Y, así, la religión impregnaba libros y publicaciones, y su relevancia era atisbada en las declaraciones de los distintos personajes de ficción, que en último término podían apelar a Dios para hacer referencia a sus anhelos y aspiraciones vitales. A pesar de la contradictoria presencia de la religiosidad en la obra magna de la literatura en español, *El Quijote*, la historia de Alonso Quijano contiene cincuenta y ocho citas a las Sagradas Escrituras, como señala Arbeloa (2004: 670). Aunque nuestro Sancho declarara «toparse con la Iglesia», esta frase revela igualmente la importancia que la institución eclesiástica poseía en la vida cotidiana. Al menos, «te topabas» antes o después con la misma, al contrario de lo que les ocurre a muchos de nuestros coetáneos, especialmente los más jóvenes.

No hace falta subrayar que la conexión entre la cultura y los repertorios religiosos ha sido profunda a lo largo de la historia de Europa occidental, tal y como estudiaron Christopher Dawson (2010) o René Girard (2006). Sin embargo, fue este ámbito de la cultura uno de los primeros espacios en los que la presencia religiosa comenzó a resentirse, a apartarse del espíritu creativo o a revelarse este de un modo más netamente crítico hacia aquella.

Como apuntan distintos estudiosos del cambio religioso, en el campo cultural encontramos parte de las primeras huellas de la secularización. Así, Charles Taylor (2014: 59), en su fascinante recorrido de *La era secular*, muestra no solo cómo la religión se convirtió tempranamente en un humanismo cristiano para la intelectualidad durante el Renacimiento, sino que desde ese periodo, y especialmente a partir del siglo XIX, este concepto fue progresivamente prescindiendo de la etiqueta «cristiano» en su presentación. En paralelo, el filósofo canadiense recoge distintos testimonios literarios que muestran cómo un «yo poroso», abierto a la presencia de la trascendencia pero también de espíritus de toda índole, se fue convirtiendo en un «yo impermeabilizado» que debe buscar la presencia de la trascendencia, convertida en una opción entre otras, en los registros más sutiles

de la interioridad o en el éxtasis ante lo sublime (Taylor, 2014: 218). Ha sido la cultura, señala Terry Eagleton (2014: 77), y especialmente tras el Romanticismo, una de las principales competidoras de la religión. Incluso, continúa el pensador, la cultura se convirtió en otro nombre de la religión, por más que no lograra eliminar completamente la presencia religiosa *stricto sensu* durante el siglo XIX y buena parte de la siguiente centuria.

La profundización de este abismo entre la cultura y la religión correspondería a la segunda mitad del siglo XX, al desarrollo de la sociedad de consumo, según Eagleton (2014.: 181), y a la fuerte ruptura que se efectuó entre los valores religiosos y culturales a partir de la década de los sesenta (Roy, 2019: 53).

Fijándonos en el caso concreto de España, y tras la apoteosis religiosa del nacionalcatolicismo, la presencia de Dios en la literatura prácticamente desapareció durante el último tercio del siglo XX. Contrariamente a la expansión, también en la cultura, de la idea de la autenticidad, del «ser uno mismo», de la conciencia moral autónoma (Eguizábal, 2009: 249), la religiosidad se presentaba cada vez más como «sumisión a un poder ajeno»; percepción que acababa por extrapolación en una reacción general contra Dios, quien «aparece como concurrente y adversario del hombre que debe reivindicar su libertad y autonomía para redescubrir la vida en la plenitud de sus posibilidades y goces», tal y como señala Eloy Bueno (2002: 497) sobre la presencia del factor religioso en las novelas españolas de finales del siglo XX. El estudioso Antonio Blanch coincidía con esta afirmación en su estudio sobre el escritor español Juan Marsé. Blanch (1989) describía a Marsé como un significativo ejemplo del creciente peso público de un sector intelectual en España durante el último tercio del siglo XX con el que se consolidaba

(...) una nueva corriente de desmitificación y de sátira religiosa que comenzó en España también por los años setenta (...) una especie de «moda» nacida, tal vez, del resentimiento de quienes han abandonado la fe de su infancia y se empeñan en satirizar todo elemento religioso, eclesiástico o devocional (20).

El posicionamiento crítico favorecía que el cristianismo retornase en las declaraciones de este sector intelectual y cultural, o bien desde una perspectiva profundamente crítica, o bien se eliminase directamente del universo de preocupaciones. «Ya no interesa a los escritores, porque en realidad interesa muy poco a los lectores», concluía Sarrias (1981: 153) en un artículo de los años ochenta. La cultura a finales del siglo XX y la posmodernidad parecían lograr lo que la modernidad solamente rozó: la eliminación de la presencia de la religiosidad en las costuras de la cotidianidad y de la creación cultural (Eagleton, 2014). El posmodernismo devendría, así, en una suerte de pos-religiosidad (188).

Sin embargo, la cuestión, tanto a nivel sociológico como cultural, es considerablemente más compleja que las narrativas presentadas en parte de los análisis sobre el tema. Ciertamente para la población europea ha disminuido constantemente la importancia de la religiosidad en su cotidianeidad durante las últimas décadas. Así lo muestra el último informe del Pew Research Center (2020: 18). Pero, como hemos previamente defendido en otros textos, la transformación sociorreligiosa experimentada es más problemática y no se trata tan solo de un fenómeno de debilitamiento o desaparición, sino también de metamorfosis, nutrida tanto con la aparición tanto de nuevos fenómenos religiosos como con la permanencia de las tradiciones religiosas.

Efectivamente, el resultado de una modernidad cada vez menos guiada por módulos trascendentalistas habría sido la generación de un marco inmanente. No obstante, este no se encontraría exento de preocupaciones vitales —malestares de la inmanencia, según Charles Taylor (2015: 29-30), entre los que destacan cuestiones como el sentido y la identidad— que posibilitan en ciertos casos la reconexión con el elemento espiritual y religioso. Del mismo modo, tampoco se puede concluir que las tradiciones religiosas *stricto sensu* hayan devenido instituciones obsoletas y oxidadas, en franco proceso de retrainamiento. Una mirada histórica nos revela las profundas transformaciones que los actores religiosos también han experimentado en las últimas décadas.

De tal modo, la permanencia religiosa se daría en paralelo a la secularización. Y si el decrecimiento en ciertos parámetros religiosos no ha impedido la persistencia y la recreación religiosa, esta tampoco ha sido óbice para que se continúe un proceso de transformación religiosa que ha conducido hasta «una santa ignorancia» entre religión y cultura, según Olivier Roy (2010), o, en términos sociológicos, a una «exculturación» de la población respecto a las anteriores tradiciones (Pérez-Agote, 2010: 317; Hervieu-Léger, 2003). No parece que Dios haya muerto, pero actualmente la divinidad se presenta para un porcentaje creciente de población con ropajes y atributos que ya no son los del Dios «uno y trino» del credo cristiano, los del Dios de «Abraham, de Isaac y de Jacob».

El ambiguo carácter de la presencia social de la religión y su metamorfosis en paralelo a la modernidad aparecen igualmente en recientes producciones culturales que contradicen la hipótesis de la llegada sin equívocos a una cultura post-defunción de Dios. En la cultura de masas nos encontramos con el éxito del musical de *La Llamada* (de Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2017), cuya historia tiene lugar en un campamento cristiano y se desarrolla en torno a un relato de vocación religiosa, las celebradas series de Paolo Sorrentino *The Young Pope* and *The New Pope* (Rodríguez, 2017), o la película *Silencio* de Martin Scorsese (2016), basada en la novela del católico japonés Shūsaku Endō, que nos hacen apuntar —como señalaba Schofield Clark (2007: 9)— a que en cierto modo los relatos narrados por estas producciones

puedan estar en relación con los anhelos y expectativas presentes en los imaginarios de la población. A su vez, y más allá de la teoría de la secularización, nos impelen a enmarcar nuestro análisis en conceptos que asuman la pluralidad, complejidad y ambigüedad de las transformaciones sociorreligiosas en la modernidad.

### **3. LA PRESENCIA LITERARIA DE LA RELIGIÓN EN EL ÁGORA POSTSECULAR: RAFAEL ARGULLOL, MICHEL HOUELLEBECQ Y EMMANUEL CARRÈRE**

Lejos de la citada narrativa de la inminente muerte de Dios, parece más apropiado explorar los modos de expresar la espiritualidad y la religiosidad en los cambiantes lenguajes y almacenes culturales. En palabras del pensador francés Michel de Certeau (2006: 63), las formas en las que se presenta y representa el elemento religioso varían en función de la cultura de cada momento. Y, siguiendo con su afirmación, quizá lo que nos suceda a la hora de aproximarnos a la literatura y a la producción cultural contemporánea es que sigamos intentando encontrar el elemento religioso tal y como lo hallábamos en las narraciones de hace cincuenta o cien años. Mientras este ejercicio de analogía puede funcionar en parte de las obras culturales —sigue haciéndose actualmente literatura estrictamente religiosa— no tiene por qué cumplirse en todas las manifestaciones, puesto que la religiosidad adopta ropajes cambiantes, máxime en los tiempos de acelerada transformación sociorreligiosa de finales del siglo XX e inicios del XXI.

En este sentido, estimo que la categoría de «postsecularización» constituye también un concepto válido para acercarnos a la presencia religiosa en parte de las obras actuales y en la producción cultural. En primer lugar, como señala Habermas (2008a: 169), postsecularización se refiere a las sociedades que han experimentado un fuerte proceso de secularización, como han sido los casos de España y de Francia, contextos de las obras seleccionadas. En segundo lugar, postsecularización remite a la necesidad de «activar la conciencia» de que, por un lado, el resultado de la secularización no ha sido la desaparición de la religión, sino la pluralidad entre voces seculares y religiosas, y de que, por otro lado, el suelo sobre el que se asienta la propia postsecularización está conformado por un palimpsesto a la vez secular y religioso (Habermas, 2008b: 8). Esta idea de «conciencia palimpsesto» se me antoja la bisagra entre la postsecularización como concepto sociológico y su potencial aplicación a la literatura: la identidad palimpsesto que Bauman (2009: 36) utiliza para describir las sociedades posmodernas —y que en el caso de la postsecularización se da en la pervivencia de múltiples voces seculares y religiosas— se encuentra frente a frente con la idea de palimpsesto que Genette (1989) utilizara para el estudio de la literatura comparada.

En este ágora postsecular, situada tras la secularización y que exige la conciencia del reconocimiento de la pluralidad que nos conforma social y culturalmente, han aparecido las tres obras que analizaremos a continuación. Tres obras que, en la persistencia del palimpsesto religioso y secular del que se valen, revelan su carácter postsecular, a la par que establecen conexiones con las transformaciones socio-religiosas experimentadas en las últimas décadas.

El ejemplo de Rafael Argullol es particularmente significativo a este respecto. Su relato *Pasión de un dios que quiso ser hombre* (2014) refleja la indagación en la figura de Jesús de Nazaret realizada por un buscador libre, preocupado más del misterio que se oculta tras la figura de Jesús que de las teorías en torno al misterio. En su exploración establece una relación autónoma con uno de los elementos centrales de la religión cristiana: el propio Cristo.

En una clave más intimista, su *Tratado erótico-teológico. Un relato* (Argullol, 2016) aborda el tema religioso desde la perspectiva de la existencia de Dios, en un libro en el que la poesía y la narrativa se funden a modo de diario. De hecho, es el interrogante por la divinidad en boca de Anel a su amante, el narrador, el que enmarca la primera página de la obra. «No creo, le contesté, y de inmediato me di cuenta de la ambigüedad de mi respuesta» (Argullol, 2016: 5). Si G. Vattimo hizo célebre su «creo que creo», el narrador del *Tratado* responde a la cuestión con un «no creo que crea», una suerte de «agnosticismo débil» pero lo suficientemente abierto para continuar la exploración. En torno a estos dos vectores, la relación entre el narrador y Anel y la conexión de esta experiencia con la existencia de Dios, se desarrolla la obra.

La narración nos emplaza en una suerte de paraíso atemporal y *kairótico*, Falura, trasunto de la ruptura del tiempo debida a la pasión. En la indagación que el narrador efectúa de Falura y de su relación con Anel, aparece por toda la obra su propio cuestionamiento sobre Dios, aunque siempre desde el prisma del deseo, única fuerza capaz de hacer valer la evidencia de Dios en medio de ese mundo onírico. El deseo se convierte en el instinto de la fe (Argullol, 2016: 17), que hace prescindible incluso el nombre de Dios como tal (35). Tan solo se trata de vivirlo.

Como buen tratado, la obra termina con una respuesta: la demostración de «la existencia de Dios» ligada a la eterna posibilidad de Falura, del tiempo *kairótico* abierto por el amor erótico (85). Es la pasión, una suerte de afectividad que no remite a la tradición cristiana más que por el título de la obra y la utilización del término Dios para «empalabrar» a la divinidad, la que conduce del interrogante a la respuesta sobre Dios, accesible por medio de la contemplación de la belleza de un cuerpo sobre el lecho o de la perfección de la naturaleza en una caracola (15), quizá metáfora de la desnudez de la amada.

En el caso de la obra de Argullol, estamos ante una presentación postsecular y, en cierto modo, postcristiana. La respuesta por la divinidad se ha trasladado desde

los repertorios de la tradición hacia otros espacios. Sobre la base que De Rougemont (1997) estableciera de la diferencia entre el amor *agápico* y el erótico, reservando Steiner (2001: 467) el primero para el cristianismo, el narrador busca en el amor erótico la cuestión sobre la divinidad. Como señalaba el propio Argullol en una entrevista con Tamara Djermanovic: «Actualmente digo que soy creyente en dioses transitorios, es decir, creo en esa profunda unidad entre lo sensitivo y lo espiritual de la que hablaba antes» (en Infante, 2014: 159). Los amantes de Argullol son como aquellos que reflejara el Bosco subidos en el carro de heno. Pero en vez de una lucha entre el bien y el mal, lo que se vive fuera del *locus amoenus* del espiritualismo erótico es esa cotidianeidad plana e intrascendente que Taylor (2015: 29-30) señala como uno de los «malestares de la inmanencia» y que en Argullol (2016) aparece catalogada como «la Ciudad», el espacio donde el pacto de amor se desvanece, «la prisión donde estaban ancladas nuestras existencias y Falura, en cambio el territorio libre al que llegábamos para secretamente alimentar nuestras esperanzas» (18). Falura se nos muestra, así, como un espacio de sacralización de la inmanencia, concretado en la divinización del amor erótico. Falura es la respuesta a una trascendencia evaporada, a un Dios que se ha ido del Paraíso y lo ha dejado «abandonado».

El testimonio del protagonista de la obra se sumerge en una búsqueda postcristiana, en la que una débil espiritualidad difícilmente se diferencia de una postura no religiosa (Eagleton, 2014: 166). A su vez, las pesquisas espirituales más allá de las tradiciones religiosas del *Tratado* tienen su correlato sociológico en la categoría de *believer not belonger* [creyente no perteneciente] (Davie, 2006: 275), que caracteriza la posición religiosa de parte de la sociedad postsecular.

Profundamente interesante es también la presencia del elemento religioso en *Sumisión*, del siempre polémico Michel Houellebecq (2015). Esta obra ha sido explícitamente analizada por Camil Ungureanu (2017: 515) como un «giro postsecular» del autor debido al cambio que supone respecto a su anterior valoración de la religión desde la óptica de la «muerte de Dios», así como por la acendrada crítica a la Ilustración contenida en las páginas de *Sumisión* (523-524). François, profesor universitario, experto en la obra del también francés Joris-Karl Huysmans (1848-1907), protagoniza una historia en la que sus desventuras sexuales y el cuestionamiento de su vocación como académico se enmarcan dentro del creciente poder de los musulmanes en la sociedad francesa, tanto en esfera política como en la propia vida de la universidad.

El contexto trazado por la obra es ya sintomático de una de las cuestiones fundamentales del escenario de la actual postsecularización: el aumento y la creciente visibilización y presencia de las minorías religiosas en las sociedades europeas, así como el reto de su integración en un marco secular que ha estado primeramente pensado en el diálogo entre el cristianismo y la laicidad. Esta

cuestión es particularmente significativa en el caso del islam, religión sobre la que versa la obra, dado que la religión musulmana es percibida desde distintos sectores sociales como la «alteridad» de una supuesta identidad europea (Casanova, 2007: 19-20).

Ante la conversión por conveniencia a la religión musulmana de parte de los compañeros académicos de François, el protagonista de la obra de Houellebecq sigue los pasos del personaje sobre el que habían versado sus estudios y se interroga sobre su identidad y su relación con lo religioso, cuestión que le conduce hasta el monasterio de Ligugé, donde otrora Huysmans recibiese el oblató tras su conversión al catolicismo. Es reseñable que, ante la cuestión de la identidad religiosa, el protagonista de *Sumisión* continúe encaminando sus pasos hacia un monasterio, lugares que junto a las iglesias y a las catedrales han permanecido como espacios de preservación de «lo sacro» en medio de la secularidad, aunque en no pocos casos hayan experimentado un proceso de «musealización» de la memoria religiosa similar al que el investigador Huyssen (1995: 26) señala para otras facetas de la memoria cultural.

Sin embargo, el contraste entre ambos, Huysmans y François, es profundamente sugerente. Si para el primero la aproximación al cristianismo terminó en su conversión, tal y como narra en la obra *En route* (1895) — otro de los textos, por otra parte, que engloban la «literatura de conversión» de autores e intelectuales durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX —, en François observamos un derrotero muy distinto:

A la mañana siguiente, después de cargar el coche y pagar el hotel, volví a la capilla de Notre-Dame, ahora desierta. La Virgen aguardaba en la oscuridad, tranquila e inmarcesible. Poseía la grandeza, poseía la fuerza, pero poco a poco sentí que perdía el contacto con ella, que se alejaba en el espacio y los siglos mientras yo me hundía en el banco, encogido, limitado. Al cabo de media hora, me levanté, definitivamente abandonado por el Espíritu, reducido a mi cuerpo deteriorado, perecedero, y descendí tristemente los peldaños en dirección al aparcamiento (Houellebecq, 2015: 89).

Para ambos, Huysmans y François, el cristianismo continúa funcionando como una suerte de memoria cultural. Y es la pregunta por la identidad la que potencia el surgimiento de la respuesta religiosa en medio de sus repertorios culturales (Assmann, 2008: 109). François quiere ser, en cierto modo, un *belonger* [perteneciente] aunque no sea un *believer* [creyente], utilizando los términos de la socióloga Grace Davie (2006: 25). Sin embargo, François siente la pérdida de «contacto con ella», con la Virgen que emerge entre las sombras de la iglesia. Esa Virgen contemplada le transmite toda una serie de impresiones «grandeza, fuerza», pero no logra



realizar una conexión entre su pregunta y la respuesta religiosa que la escultura encierra. Como señala Ungureanu (2017: 521), el catolicismo aparece en la obra *Sumisión* como el «vestigio de un pasado consumido» (521). Tras décadas de secularización, aún permanecen los monasterios y las iglesias como *lieux de memoire*, pero se han debilitado los actores y las estructuras que funcionaban como *milieux de memoire* (Assmann, 2015: 82-83) y convertían a la memoria encerrada en los sillares en una dinámica viva. De tal modo, entre el lenguaje religioso y el individuo, entre la Virgen y François, se establece una distancia que ha sido sociológicamente catalogada como proceso de «exculturación»: el puente cultural y terminológico que unía al individuo con los repertorios religiosos (Eagleton, 2014: 120) se ha difuminado, haciendo que el cristianismo aparezca como un imaginario social indescifrable. Finalmente, François se convertirá al islam, que aparece en el relato como una religión capaz de reconciliar «the individual and the society through the abandonment of the illusion of individual freedom» frente a la obsolescencia con la que es presentada el cristianismo (Ungureanu, 2017: 526)

La tercera obra escogida es *El Reino*, del novelista francés Emmanuel Carrère (2015). En ella, presenta una fascinante indagación personal en la que (con)funde postmodernamente confesión, investigación y narración sobre los textos neotestamentarios y su propia experiencia religiosa.

En la primera parte de la obra, el narrador incorpora un testimonio de su vivencia de la fe cristiana a través del rápido tránsito desde el avivamiento hacia el apagamiento de la religiosidad en una etapa muy concreta de su vida. Tras este primer momento, Carrère nos sumerge en una exploración personal de las figuras de Pablo de Tarso y de Lucas, personaje al que tradicionalmente se le ha atribuido la autoría del tercer Evangelio y de los Hechos de los Apóstoles. En las últimas páginas de la obra, el narrador retoma el tono de confesión personal tras haber recorrido la pregunta por el Reino en parte de la tradición patrimonial cristiana. Y concluye como empieza, con más ambigüedad que certeza.

El eje principal de la obra se establece a través de la relación del narrador con el cristianismo, presentándonos una compleja interacción entre el personaje central y la religiosidad católica que conecta, a su vez, con la vivencia de un importante porcentaje de europeos. A primera vista, el narrador parecería ubicarse en la etiqueta de postcristiano. Tras haber transitado por la experiencia cristiana, actualmente se declara: “Un escéptico. Un agnóstico: ni siquiera lo bastante creyente para ser ateo. Un hombre que piensa que lo contrario de la verdad no es la mentira sino la certeza. Y lo peor, desde el punto de vista del hombre que he sido, es que no me va tan mal (Carrère, 2015: 88)”.

El narrador asume una suerte de escepticismo a la hora de aproximarse a la religiosidad, actitud que conforma una de las «mayorías cognitivas» de la socie-

dad europea según el sociólogo Eduardo Bericat (2018: 18). Esta autodefinición no es óbice para que el narrador reconozca la práctica del «yoga» y la «meditación» (Carrère, 2015: 21). Ha realizado simultáneamente, como tantos europeos, el camino desde la tradición cristiana hacia otras fuentes espirituales en paralelo al tránsito desde la creencia hacia la no creencia, recorrido este último que ha quedado sintetizado con el término sociológico «nonvert» (Bullivant, 2018: 10).

Sin embargo, la presencia de la religión cristiana en la novela es considerablemente más compleja. Carrère demuestra un dominio del repertorio de la tradición católica que se refleja en su participación en la traducción al francés del Evangelio de Marcos, acontecimiento narrado en la obra. Por otra parte, la asunción que el narrador efectúa del lenguaje «cristiano» lo aleja de un modelo estrictamente postcristiano. Este hecho se contempla no solo en el título, *El Reino*, sino también en afirmaciones como la que sigue: «Me temo que el pecado y el arrepentimiento nos enterrarán a todos» (Carrère, 2015: 335). Pero, más aún, en su aproximación combina el citado escepticismo, suficiente como para no poder incluirlo dentro de alguna de las categorías habituales de cristianismo (practicante, no practicante, etc.), con momentos puntuales de la obra en los que parece que aún espera una respuesta procedente de la tradición religiosa cristiana, implícita o explícitamente. Declara haber vislumbrado, aunque tan solo por un instante, «el Reino» prometido en el Evangelio. A esta afirmación podemos añadir el intento de comprensión de la institución católica que el autor realiza (Carrère, 2015: 379) y que contrasta fuertemente con las tendencias de desinstitucionalización características del postcristianismo.

En definitiva, con Carrère nos encontramos con todos aquellos que, declarados católicos o no, continúan observando periódicamente en sus vidas a la tradición patrimonial cristiana para tratar de encontrar respuestas al «deseo, en nuestro país, para poner fin al desencanto y la triste pasión de la “frustración” sin límites», como señala M. Darrigrand (2015: 53) al analizar las razones del éxito de la obra. Para Carrère, su respuesta — a priori no religiosa — no implica un cierre ni hacia la tradición cristiana ni hacia la institución eclesial. En palabras del pensador francés Comte-Sponville (2006: 38), «La fidelidad es lo que queda de la fe cuando uno la ha perdido». Y así concluye Carrère (2015: 389) su novela, enfatizando la posibilidad de que, «a su manera», él siga siendo fiel a Jesús y al creyente que él mismo un día fue.

A partir de la interacción entre cultura y sociología que hemos presentado en tres obras significativas, podemos concluir esta exploración señalando que la cuestión religiosa no ha desaparecido de la producción cultural porque en cierto modo no ha desaparecido del cuestionamiento social y viceversa. Ciertamente en este ágora postsecular cada vez más construcciones personales y sociales prescinden tanto de la respuesta religiosa como de la pregunta por la espiritualidad. Otros continúan tratando de trascender el marco inmanente que describe Taylor desde su tradición religiosa.

Y en medio de esta polifonía de voces seculares y religiosas que conforma nuestra sociedad, hay también opciones que se caracterizan primeramente porque ellas mismas encarnan la pluralidad que compone la postsecularidad y la reproducen en el seno de sus cuestionamientos. Su correlato hecho narración es la literatura postsecular.

Sin embargo, queda una cuestión por añadir: ¿dónde está el Autor en todos estos ejemplos que hemos analizado? Hemos contemplado la interacción que se efectúa entre los tres autores analizados y la tradición religiosa, pero más difuminada aparece en las tres obras la presencia de Dios. ¿Podría ser que la religión haya superado «postsecularmente» a la propia muerte de Dios, convertido en un «extraño en nuestra casa» (Duch, 2007)?

Es evidente que Dios no aparece en las obras analizadas con la claridad con la que se paseaba a la hora vespertina en el Edén, tal y como relata Génesis. Sin embargo, esta disolución de su presencia no implica necesariamente la eliminación de su figura, sino que apunta también a la metamorfosis de las categorías empleadas. Para adentrarnos en esta literatura postsecular solo nos queda la opción que vislumbra Taylor (2015: 106): rastrear en los lenguajes sutiles o, como señala Hervieu-Léger (2005: 113-116), comprender que parte del proceso de lo que ha sido analizado como desaparición es también una metaforización de la religión en la modernidad.

En el caso concreto de las obras escogidas, Argullol nos ha mostrado toda una corriente espiritualista de carácter postcristiano, en la que la curiosidad indagadora por la tradición cede paso a la búsqueda de respuestas en fuentes ajenas a la misma. En el *Tratado erótico-teológico*, esta indagación conduce hacia una experiencia sexual espiritualizada que converge con otras tantas búsquedas de la divinidad en «simbolismos y metáforas del amor, la luz, el supremo bien» (Estrada, 2015: 86). Ante una mística erótica, Dios es el instinto y la fe deviene deseo. Houellebecq nos ha mostrado que la cuestión de la identidad continúa remitiendo en cierto modo al cristianismo, a ese Dios fundamento de la civilización y de la cultura, en nombre del cual se han erigido estandartes y banderas, aunque François finalmente decida no tomarlas. Para Carrère, si Dios existe, se vislumbra en ese Reino al que apuntan los Evangelios, en la posibilidad del amor radical para un mentiroso compulsivo y un asesino como Jean Claude Romand, quien protagonizara su novela *El adversario* y que aparece también citado en *El Reino*. Como señala el autor, esa posibilidad de amor radical, incluso para Romand, «es lo que llamamos Cristo, y no fue por diplomacia por lo que dije que creía en él, o intentaba creer. Si Cristo es eso, incluso puedo decir que sigo siendo creyente» (Carrère, 2015: 265).

Dios en la sexualidad, Dios erigido bandera, Dios como amor radical... Sin duda, espacios de investigación como el proporcionado por el Proyecto Dios en la Literatura Contemporánea (PDLC) nos ayudarán a continuar perfilando «estos

lenguajes sutiles» con los que los autores, cada uno «a su manera», buscan al Autor en el ágora postsecular.

Concluimos estas líneas dejando esta pregunta abierta y enfatizando la constatación de que la presencia religiosa en la producción cultural actual nos sitúa lejos de declarar la definitiva defunción de Dios y nos impulsa a buscar su metamorfosis en las dinámicas de la postsecularización, también de la cultura. Una labor para la que la convergencia entre la sociología y los estudios culturales deviene imprescindible.

## **CONCLUSIONES. POSTSECULARIZACIÓN, DE LA SOCIOLOGÍA A LOS ESTUDIOS CULTURALES**

A lo largo del presente escrito hemos realizado una exploración de tres textos y su contexto postsecular a través de una aproximación sociológica y cultural a aquello que la mirada literaria revela sobre la actual presencia del factor religioso. A pesar de que esta apuesta por una reflexión sociohistórica y sociocultural a un mismo tiempo ha adquirido creciente relevancia en los últimos años para explicar la secularización y la metamorfosis de las religiones, aún constituye un reto evidente en el análisis de las transformaciones socio-religiosas que englobamos bajo la etiqueta de la secularización.

En convergencia con las conclusiones de los análisis sociológicos de las últimas décadas sobre la secularización, las tres obras analizadas en este texto nos sitúan más allá del irresoluble binomio entre modernización y religión, entre cultura y muerte de Dios, que examinábamos en el primer punto del presente escrito, y nos adentran en la compleja interacción entre la secularidad y la tradición religiosa, catalogada a lo largo de estas páginas con la categoría de «postsecularización». Las obras abordadas, *Tratado erótico-teológico. Un relato*, *Sumisión* y *El Reino* nos muestran tres aproximaciones diferentes a la cuestión religiosa en la cultura postsecular y establecen un íntimo diálogo con los perfiles socio-religiosos derivados de la profunda transformación acaecida en las últimas décadas: el postcristianismo, *believers not believers*, *believers not believers*, *nonverts*, etc. A su vez, la formulación narrativa de las novelas aporta una mirada cualitativa única para la exploración sociológica, que sirve de complemento necesario a la información proporcionada por las estadísticas y otras fuentes. Nos proporcionan, en definitiva, exploraciones personales que nos permiten comprender con mayor profundidad la vivencia religiosa que se halla tras los conceptos y que tantas veces los propios términos velan.

Si la literatura nos dota de textos para comprender mejor el contexto sociológico, la sociología nos brinda marcos conceptuales que nos permiten ordenar la presencia religiosa en las obras culturales y literarias, es decir, un contexto desde el cuál leer el texto. En este sentido, el concepto «postsecularización», sustentado

sociológicamente en el reconocimiento de la pluralidad existente en las sociedades denominadas secularizadas y la posibilidad del diálogo entre las distintas voces, se traduce literariamente en el descubrimiento del palimpsesto religioso y secular que presentan obras como las analizadas en el presente escrito. Es esta comprensión postsecular de la cultura la que nos permite, en definitiva, descubrir los intrincados derroteros por los que se adentran los autores del ágora postsecular a la hora de preguntarse acerca de un Autor que si está muerto, a veces se antoja como una respuesta aún muy viva, y si está vivo, su silencio es en ocasiones ensorecedor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMENGUAL, G. (1993). «El cristianismo y los actuales cambios culturales. Por una cultura del diálogo en la búsqueda comunicativa de la orientación». En W. Kasper (ed.). *Cristianismo y cultura en la Europa de los años 90*. Madrid: PPC.
- ARBELOA MURU, V.M. (2004). «Don Quijote y Dios, la Religión, la Iglesia». *Príncipe de Viana*, nº 65 (232), pp. 669-676.
- ARGULLOL, R. (2014) *Pasión del Dios que quiso ser hombre: relato y confesión*. Acantilado: Barcelona.
- ARGULLOL, R. (2016). *Tratado Erótico-Teológico: un relato*. Acantilado: Barcelona.
- ASSMANN, A. (2015). «Theories of Cultural Memory and the Concept of ‘Afterlife’». En M. Tamm (ed.). *Afterlife of events. Perspectives on Mnemohistory* (pp. 79-94). Palgrave Macmillan: Hampshire (UK).
- ASSMANN, J. (2008). «Communicative and Cultural Memory». En A. Erll y A. Nünning (eds.) (en colaboración con Sara B. Young). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-119). De Gruyter: Berlin.
- BAUMAN, Z. (2009). *La posmodernidad y sus descontentos*. Akal: Madrid.
- BERGER, P. (2016). *Los numerosos altares de la modernidad. En busca de un paradigma para la religión en una época pluralista*. Sígueme: Salamanca.
- BERICAT, E. (2018). «Duda y posmodernidad: el ocaso de la secularización en Europa». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Reis)*, nº 121, pp. 13-53.
- BLANCH, A. (1989). «La literatura de consumo y la increencia» [Ponencia]. En *Jornadas de increencia y Medios de Comunicación Social*. Instituto Fe y Secularidad: Madrid, 21 de enero 1989. Referencia de archivo: Fondo Fe y Secularidad, caja 547, carpeta 2. Archivo de la Universidad Pontificia de Comillas (AHUPCO), Madrid, España.
- BROWN, C. G. (2009). *The Death of Christian Britain. Understanding Secularization 1800-2000*. Routledge: Oxford.
- BUENO DE LA FUENTE, E. (2002). «Dios en la actual novela española». En J. L. Cabria y J. Sánchez-Gey (dirs.). *Dios en el pensamiento hispano del siglo XX* (pp. 491-514). Sígueme: Salamanca.

- BULLIVANT, S. (2018). «Europe's Young Adults and Religion. Findings from the European Social Survey (2014-16) to inform the 2018 Synod of Bishops». St. Mary's University Twickenham – Benedict XVI Centre for Religion and Society. Londres.
- CARRÈRE, E. (2015). *El reino*. Anagrama: Barcelona.
- CASANOVA, J. (2007) «Dimensiones del pluralismo religioso. La inmigración y el nuevo pluralismo religioso. Una comparación Unión Europea/Estados Unidos». *Revista Cidob d'Afers Internacionals*, nº 77, pp. 13-39.
- DE CERTEAU, M. (2006). *La debilidad de creer*. Katz editores: Buenos Aires.
- COMTE-SPONVILLE, A. (2006). *El alma del ateísmo: introducción a una espiritualidad sin Dios*. Paidós: Barcelona.
- DARRIGRAND, M. (2015). «Le Royaume de Carrère, les raisons d'un succès». *Études*, nº 2, pp. 43-53.
- DAVIE, G. (2006). «Religion in Europe in the 21st Century: The Factors to Take into Account». *European Journal of Sociology*, nº 47, pp. 271-296.
- DAWSON, C. (2010). *La religión y el origen de la cultura occidental*. Encuentro: Madrid.
- DEMERATH III, N. J. (2003). «Secularization Extended: From Religious "Myth" to Cultural Commonplace». En R. K. Fenn (ed.). *The Blackwell Companion to Sociology of Religion* (pp. 217-224.). Blackwell Publishing:Oxford.
- DÍEZ DE VELASCO, F. (2002). *Introducción a la historia de las religiones*. Trotta: Madrid.
- DUCH, L. (2007). *Un extraño en nuestra casa*. Herder: Barcelona.
- EAGLETON, T. (2014). *Culture and the Death of God*. Yale University Press: London.
- EGUIZÁBAL, R. (2009). *Industrias de la conciencia. Una historia social de la publicidad en España (1975-2009)*. Península: Barcelona.
- ESTRADA, J. A. (2015). *¿Qué decimos cuando hablamos de Dios? La fe en una cultura escéptica*. Trotta: Madrid.
- GEERTZ, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa: Barcelona.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid.
- GIRARD, R. (2006). *Los orígenes de la cultura. Conversaciones con Pierpaolo Antonello y Joao Cezar de Castro Rocha*. Trotta: Madrid.
- HABERMAS, J. (2008a). «Apostillas sobre una sociedad postsecular». *Revista Colombiana de Sociología*, nº 31, pp. 169-183.
- HABERMAS, J. (2008b). «El resurgimiento de la religión, ¿un reto para la autocomprensión de la modernidad? ». *Diánoia*, nº LIII (60), pp. 3-20.
- HERVIEU-LÉGER, D. (2003). *Catholicisme, la fin d'un monde*. Bayard: París.
- HERVIEU-LÉGER, D. (2005). *La religión hilo de memoria*. Herder: Barcelona.
- HOUELLEBECQ, M. (2015). *Sumisión*. Anagrama: Barcelona.

- HUYSEN, A. (1995). *Twilight memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge: New York.
- INFANTE DEL ROSAL, F. (2014). «Argullol o el pensamiento sensible». *Laocoonte Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 1 (1), pp. 156-161.
- PÉREZ-AGOTE, A. (2010). «Los límites de la secularización: hacia una versión analítica de la teoría». En J. Beriain e I. Sánchez de la Yncera (eds.). *Sagrado / Profano. Nuevos desafíos al proyecto de la modernidad* (pp. 291-322). Centro de Investigaciones Sociológicas: Madrid.
- PEW RESEARCH CENTER. (2020). «The Global God Divide». *Pew Research Center*, 7 de septiembre. <https://www.pewresearch.org/global/2020/07/20/the-global-god-divide/>
- POCOCK, J. G. A. (2009). *Pensamiento político e historia*. Akal: Madrid.
- RODRÍGUEZ SERRANO, A. (2017). «El hombre, el otro y Dios: reflexiones sobre la mirada y la serialidad en The Young Pope». *L'Atalante*, nº 24, pp. 85-97.
- DE ROUGEMONT, D. (1997). *El Amor y Occidente*. Kairós: Barcelona.
- ROY, O. (2010). *La santa ignorancia: el tiempo de la religión sin cultura*. Ediciones Península: Barcelona.
- ROY, O. (2019). *L'Europe, est-elle chrétienne?* Seuil: Paris.
- RUIZ, R. (2020). *Los múltiples rostros de la secularización: el caso español (1960-2019)*. Tesis. Madrid: E-Prints Complutense, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62730/>
- SARRIAS, C. (1981). «La presencia del sacerdote en la última novela». *Iglesia Viva*, nº 91-92, pp. 153-160.
- SCHOFIELD CLARK, L. (2007). «Religion, Twice Removed: Exploring the Role of Media in Religious Understandings». En N. T. Ammerman (ed.). *Everyday Religion Observing Modern Religious Lives* (pp. 69-81). Oxford University Press: New York.
- STEINER, G. (2001). *Pasión intacta*. Siruela: Madrid.
- TAYLOR, C. (1994). *La ética de la autenticidad*. Paidós: Barcelona.
- TAYLOR, C. (2006). *Imaginario sociales modernos*. Paidós: Barcelona.
- TAYLOR, C. (2014). *La era secular, I*. Gedisa: Barcelona.
- TAYLOR, C. (2014). *La era secular, II*. Gedisa: Barcelona.
- WOHLRAB-SAHR, M y BURCHARDT, M. (2012). «Multiple Secularities: Toward a Cultural Sociology of Secular Modernities». *Comparative Sociology*, nº 11, pp. 875-909.
- UNGUREANU, C. (2017). «Michel Houellebecq's shifting representation of Islam: From the death of God to counter-Enlightenment». *Philosophy and Social Criticism*, nº43 (4-5), pp. 514-528.





# LA CONCEPCIÓN DE UN DIOS ANTROPOMORFO ETERNO Y UNIVERSAL EN SWEDENBORG Y WILLIAM BLAKE

MÓNICA SÁNCHEZ TIERRASECA

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-8624-3972>

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.11](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.11)

## 1. INTRODUCCIÓN

La complejidad que envuelve los mundos internos o espirituales del ser humano es un tema ampliamente discutido. De lo que no hay duda es de que toda persona consta de motivaciones individuales no perceptibles, y entre ellas, se encuentra la creencia en las divinidades y sus implicaciones. La manifestación literaria de las prácticas espirituales de naturaleza mística o visionaria constituyen una forma de acercar al lector a dicha experiencia. Probablemente la mayoría de los individuos nunca lleguen a percibir las emociones del místico en el momento que entra en contacto con lo divino, por lo que éste encuentra en el arte un medio para describir y emular esos sentimientos o, incluso, para representar la totalidad de sus visiones. Uno de los escritores visionarios más ejemplares del canon literario sería, sin duda, el inglés William Blake (1757-1827). Blake habría recurrido a este método de un modo más original que otros autores al afirmar que el propio arte era un medio de expresión divina. Fiel a este pensamiento, «elaboró su propio mito casi desde el principio y murió sostenido por una trama de su exclusiva invención» (Bloom, 1974: 11).

William Blake es un artista ampliamente conocido en todo el mundo y especialmente significativo en la cultura inglesa. Prácticamente cualquier texto que hable

de él incluye algún tipo de mención sobre una de sus cualidades más distintivas: la cantidad de influencias y referencias directas o indirectas que se pueden reconocer en su obra de principio a fin. Una de ellas es la que nos interesa en este trabajo. Por diferentes alusiones del poeta inglés, explícitas o no, la influencia de Emanuel Swedenborg (1688-1772) resulta particularmente relevante para la comprensión de gran parte de la obra de Blake. Tal es así que, pese a las mínimas divergencias que mantienen con respecto a sus pensamientos, en una de las visiones que relata Blake, narra el presagio del místico sueco describiéndolo como un profeta bíblico: «Ya que ha comenzado un nuevo cielo y hace ahora treinta y tres años desde su advenimiento, el Eterno Infierno revive. Mas, ¡ved!, Swedenborg es el Ángel sentado ante la tumba: sus escritos son las túnicas plegadas» (Keynes, 1969: 149).

El propósito que perseguimos con este trabajo es el de hallar el grado teórico de aproximación en las obras escritas del místico sueco Emanuel Swedenborg y del poeta y grabador inglés William Blake. Para ello se enumerarán los aspectos más relevantes de sus respectivos pensamientos y se pondrán en común las características de sus obras relacionadas con las creencias religiosas de cada uno. Con ello se establecerá un análisis comparativo que nos permita determinar los elementos en común de su concepción del mundo en un sentido espiritual.

La realización de este trabajo atiende al método hipotético-deductivo, que ha permitido la obtención de los resultados mediante el análisis de los datos. Dicho análisis se ha establecido sobre los textos de Emanuel Swedenborg y los de William Blake, así como sobre los ensayos de los mismos textos elaborados por otros autores y, siempre, desde lo general hasta lo concreto. En primer lugar, ha sido fuente imprescindible la recopilación de todos los escritos –cartas, poemas o notas personales– de William Blake por Sir Geoffrey Langdon Keynes (1887-1982) en la obra *Blake Complete Writings* (1969). Asimismo, para facilitar la comprensión al lector, cuando ha sido posible han sido citadas textualmente las traducciones de los poemas de Blake realizadas por Enrique Caracciolo en su *Antología bilingüe* (2009); cuando no, las traducciones corren por cuenta propia. El libro de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) que lleva por título el nombre del poeta, *William Blake* (1907), y reeditado en 2017, también ha sido trascendental para el estudio de los elementos más relevantes en el pensamiento del artista, del mismo modo que lo han sido los *Ocho ensayos sobre William Blake* (2013) editados por Atalanta y que corresponden a la escritora británica Kathleen Raine (1908-2003). Entre la recopilación de estos estudios sobre aspectos concretos de su obra y pensamiento se encuentra el ensayo «Blake, Swedenborg y lo Divino Humano», el cual resulta de gran interés para este trabajo y puede determinarse prácticamente como punto de partida por la síntesis de opiniones comunes entre ambos autores.

En un segundo lugar, las fuentes utilizadas para la asimilación del pensamiento swedenborgiano han sido casi en su totalidad las traducidas al español. Para este caso, la traducción de María Tabuyo y Agustín López en *Del Cielo y del Infierno* (2002) ha sido la piedra angular que ha permitido nuestro acercamiento a la obra que Swedenborg tituló del mismo modo. Además, los trabajos realizados a raíz del pensamiento swedenborgiano corren mayormente por cuenta de las cuestiones místicas y religiosas que ofrece el autor en la narración de sus visiones. Es en este aspecto en el que se centran los estudios y las traducciones del profesor José Antonio Antón Pacheco, con obras indispensables como *Un libro sobre Swedenborg* (1991) o *El habitante de dos mundos: obra científica, religiosa y visionaria* (2000), siendo la autoría de este último título compartida con Christen A. Blom-Dahl, también especialista en los estudios sobre el sueco.

## **2. PENSAMIENTO RELIGIOSO EN EMANUEL SWEDENBORG**

El pensamiento swedenborgiano, según se muestra en los escritos del místico, presenta discrepancias con la doctrina formulada a raíz de la interpretación que hicieron sus seguidores ingleses. En gran medida sus ideas fueron adaptadas a las querencias y necesidades espirituales del Romanticismo, obteniendo un resultado final ligeramente distorsionado con respecto a la verdadera intención del profeta (Antón Pacheco, 1993: 105). En sus textos, Swedenborg hace explícita la experiencia visionaria principalmente a través de conversaciones con los ángeles. Lo hace, además, mediante la asimilación de su significado místico y espiritual, el cual considera al alcance de cualquier hombre, aplicando a sus visiones la lógica sistematizadora de la filosofía natural y tratando de extraer las verdades escondidas en las palabras de la Biblia (Bindman, 1989: 77-78). Partiendo de esta afirmación, sería ese el punto en el que se encuentran las mayores discrepancias sobre las experiencias de ambos. Sin embargo, las diferencias que se observan no son suficientes para negar la influencia del pensamiento swedenborgiano en el poeta inglés y, como veremos, predominan las coincidencias que mantienen en algunos de los temas recurrentes de sus respectivas obras.

Emanuel Swedenborg, se había dedicado durante medio siglo de su vida a la investigación científica cuando sufrió a sus 56 años lo que muchos se han obstinado en denominar una crisis religiosa. Con respecto a giro radical en el pensamiento del profeta, lo que se concreta es en realidad el cúmulo de problemas científicos que le preocuparon mayormente en esa época. Dado que las soluciones de naturaleza científica no terminaban de proporcionar una manera de penetrar en el organismo humano tal y como esperaba para profundizar sobre los temas espirituales, final-

mente concibió la esperanza de traspasarlo mediante una ayuda sobrenatural (Blom-Dahl y Antón Pacheco, 2000: 36).

Cuando comenzó a escribir sus *Arcanos Celestes* (1749-56), todavía no había pasado un lustro desde el inicio de la nueva etapa de su vida. Pese a ello, sus profecías mantienen desde el principio el mismo hilo conductor con el que terminan y prácticamente todos los elementos que conformarán su pensamiento serían aquí mencionados. Es el caso de la noción que nos concierne aquí, la que retoma en varias ocasiones y que autores de la misma inspiración reinventan:

Así se ha podido hacer manifiesto que Dios se ha hecho hombre: este es, en efecto, el punto principal y más esencial por el que ha sido dada la Palabra, puesto que nadie puede creer en un Dios ni amar a un Dios que no puede ser comprendido bajo ninguna forma. Por tanto, los que buscan en lo invisible, y en consecuencia en lo incomprensible, caen con el pensamiento en la naturaleza y así no creen en ningún Dios (Blom-Dahl y Antón Pacheco, 2000: 216-17).

Con estas palabras es evidente que Swedenborg está empleando una fórmula recurrente en diversas épocas y culturas cuya afirmación por antonomasia reconocemos parafraseando un famoso versículo de la Biblia al decir que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza (Génesis 1, 27 Nueva Versión Internacional). El conflicto que nos interesa aparece, precisamente, en la lectura swedenborgiana de este enunciado por la revelación de su propio lenguaje hermenéutico. Por otro lado, la precisión sistemática y coherente de su simbolismo se reconoce en la representación de cada persona, cada imagen y cada verso de manera concreta, por lo que la comprensión del resultado final se facilita al descifrar el conjunto de las imágenes utilizadas (Corbin, 1995: 39). Para terminar de definir su visión, en *Del Cielo y del Infierno* (1758), la concepción de Swedenborg de Dios y de la semejanza del hombre con su Creador va más allá:

Deberían comprender igualmente que el bien que procede del Señor es una imagen del Señor, pues él está ahí. Nos convertimos en imagen de él y estamos unidos a él cuando hacemos del bien y la verdad los principios de nuestra vida, en intención y acción, pues tender intencionadamente hacia algo es querer hacerlo (Swedenborg, 2002: 114).

Este pensamiento resulta incomprensible si no tenemos en cuenta el resto de los elementos que conforman el universo swedenborgiano, pues, solo la lectura panorámica de sus textos permite desentrañar la visión holística que tiene sobre lo universal. Por ello, el resto de conceptos propios de su teogonía son las claves que permiten descifrar la coherencia con la que define la unidad del mundo espiritual y el mundo natural y la relación que mantiene con ello la figura de Dios. En el mundo

todo está dominado por la unidad y la determinación, «todo es distintamente uno» gracias a que la unidad viene implícita en todas las representaciones y correspondencias. De este modo, si hay algo que domina el universo es que estamos determinados por la presencia del todo en la parte y, al mismo tiempo, del todo en el todo (Antón Pacheco, 1991: 15-19). Esto tampoco es exclusivo de su obra, para Puledda, la clave para comprender el mundo natural se encuentra en el propio hombre, pues éste presenta las mismas características que el universo en tanto que microcosmos puede ser entendido (2002: 28-29). Pero no vamos a adelantarnos a esta cuestión que retomaremos en seguida.

Swedenborg manifiesta expresamente el valor excepcional que tienen en el mundo el orden y la armonía, en el sentido en que todos sus elementos se configuran y se conforman jerárquicamente atendiendo a su semejanza ontológica. Mediante la construcción de una realidad simbólica hace posible la conciliación entre los elementos tradicionalmente enfrentados (Blom-Dahl y Antón Pacheco, 2000: 194). Henry Corbin explica el valor de las correspondencias swedenborgianas incidiendo en que, para entender su pragmatismo, antes hay que saber que existe un mundo espiritual que es diferente al natural y que todas las cosas se encuentran fusionadas en el mundo natural puesto que son representaciones de las cosas espirituales (1995: 41).

La perseverancia con la que se señalan estas características fundamentales del pensamiento swedenborgiano viene a razón de que todas trascienden en una única idea que es la que introduce el hilo de este trabajo: la de que Dios es la fuerza o energía que mantiene la unidad del mundo en su forma de *Macroantropos* y que ésta se encuentra con el mismo vigor en cada ser humano. Así, William Blake toma el mismo significado de Dios en sus poemas, en gran medida, a raíz de la impronta que le causan las visiones descritas por Swedenborg. Toda manifestación de su pensamiento en Blake experimenta una traslación al sentido artístico. Pero, de algún modo, podemos decir que esto también es influencia del místico sueco, que ofreció una explicación a la hermenéutica religiosa afirmando que las imágenes pueden reflejar las formas divinas en las suyas propias (Bindman, 1989: 79).

### **3. PERSPECTIVAS PARA LA INTERPRETACIÓN DE WILLIAM BLAKE**

Visionario, grabador y poeta, artista de espíritu romántico y conciencia contemporánea; solitario, de imperdonable rareza o místico esotérico; es como suelen introducir otros autores a William Blake. En unas ocasiones se aventuran a reconocerlo como un profeta divino; en otras, se lanzan a calificar de revolucionarias sus ideas políticas como utopista de la revolución social. También hay quien opina que Blake era un genio al borde de la locura, siendo así como lo describió el poeta Edward FitzGerald (Schütze y Terzoli, 2014: 47). En oposición a este juicio, Ches-

terton publicó una biografía especialmente basada en las vivencias y experiencias espirituales de Blake para terminar afirmando que fue uno de los hombres más coherentes que pisó la tierra y que, al exponer las bases de sus propias teorías, siempre se mostró razonable y científico (2017: 78). El mismo adjetivo es el que también utiliza Kathleen Raine para definir el equilibrio de la línea temática que Blake mantiene desde sus primeros escritos hasta los últimos (2013: 25). Como ya dijeron reconocidas personalidades sobre Blake según lo visto anteriormente, su coherencia sería la misma para mantener el discurso acerca de la necesidad de comprender la realidad de Dios con naturaleza humana.

Sea cual sea la descripción más ajustada a la realidad, está claro que William Blake fue un ávido lector de escritos religiosos y mitológicos, capaz de manifestar sus propias representaciones de cada una de las ideas que le generaba la lectura de dichos textos. Blake materializó su concepción de Dios y el universo mediante la creación literaria, así como a través de la imagen y, de hecho, ambos medios de producción artística deben ser concebidos como obra unitaria en su caso. Es preciso entender que las palabras del poeta que aquí se reproducen, igual que en otros estudios, son objeto complementario de los dibujos y grabados, los cuales representan la otra gran escena de su creación. En ciertos casos resulta imprescindible atender a ambas partes de la información por la imposibilidad de separar la complementariedad de los significados.

Siguiendo el consenso del canon literario, la poesía de William Blake es estudiada en el periodo romántico de la literatura inglesa que, aproximadamente, suele comenzar con la Revolución Francesa. Junto a otros autores como Lord Byron, Percy Bysshe Shelley o John Keats, Blake constituye la viva imagen del Romanticismo inglés en el imaginario colectivo. Igualmente, teniendo en cuenta el marco social, político y cultural en el que tiene comienzo este periodo literario, resulta pertinente la matización que algunos autores han hecho sobre ello en las últimas décadas para tratar de desmitificar la plenitud de esta imagen, no para quitarle mérito a Blake como artista romántico, sino para sumarle todavía más méritos.

Decir que Blake es un artista romántico es para algunos especialistas una categorización un tanto reduccionista. Su obra, planteada entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, introduce cuestiones que serían clave para los artistas del siglo XX y, concretamente, para los surrealistas (Diego, 1996: 49). No quiere decir la afirmación anterior que sea un error clasificar a Blake como un romántico. Por el contrario, Blake es un verdadero precursor del Romanticismo inglés y uno de los poetas que mejor cumple el papel del metafísico ideal que interesa en esta literatura (Bloom, 1974: 15). Lo que ocurre en su caso es que la originalidad de su obra precisa de una identificación mucho más completa y compleja. Blake puede ser entendido como un político radical y como un tradicionalista al mismo tiempo, liberal y socialista, como un cristiano piadoso, pero también como un hereje defensor del amor libre. Su

disposición a explorar los extremos aparentemente opuestos lo convierte, según John Higgs, en una clara definición del *metamodernismo* y, de esta manera, se encuentra en total sintonía con los problemas contemporáneos (2019: 58).

Para Estrella de Diego, Blake se configura como el artista intelectual exigido por el siglo XX por dos cuestiones. La primera es su peculiar concepción del tiempo, planteando así el problema contemporáneo de los productos frente a los procesos y que va ligada a su afinidad con la Revolución Francesa. La segunda cuestión que permite ligar a Blake con los artistas contemporáneos es la “noción del origen como nacimiento” en la que se encuentra implícita la reproducción de sus visiones (1996: 50). Es así como William Blake construye un espacio simbólico imprescindible para el desarrollo de movimientos artísticos como el Surrealismo.

Vemos que, dependiendo del aspecto que se destaque de William Blake, la interpretación de su obra puede adquirir tintes ligeramente distintos. Por esto, un tópico frecuente, a veces entre los propios expertos en su estudio, es que “nadie entiende realmente a Blake” (Higgs, 2019: 31). Seguramente resulte de ayuda señalar que la dialéctica creada por Blake busca ante todo conectar las emociones humanas y el sentido que otorgamos a las cosas con la experiencia divina. Solo así se consigue unir al observador con el objeto que crea para que pueda percibirse verdaderamente como el Creador y restaurar la primigenia unidad de percepción. Si algo parece claro en la obra de Blake es que esta unidad siempre se muestra con la misma imagen simbólica: un gigante con forma humana abarcando todo el universo que se recrea a sí mismo (Bloom, 1974: 33). Un gigante en el cual se combinan las cualidades divinas y humanas que, además, se encuentra en cada uno de nosotros y nosotros en él.

#### **4. RECONFIGURACIÓN DE UN DIOS CON FORMA HUMANA EN BLAKE**

Antes de profundizar en el tema tratado, conviene recordar que tanto Blake como Swedenborg tienen en común la facultad de experimentar situaciones espirituales de consideración mística. Por lo general, las visiones de los místicos suceden mientras se encuentran en estado de éxtasis, excepto en casos donde interviene la conciencia de la vigilia. A diferencia de esto, las de Swedenborg se distinguen por acontecer en plena consciencia. Mientras tiene lugar este proceso, él se percibe como ciudadano de los dos mundos representados simultáneamente y su encuentro con los ángeles discurre con la misma naturalidad que con los hombres (Giovetti, 1990: 69). Lo mismo ocurre a William Blake desde juventud, ya que «desde su primer encuentro con Ezequiel bajo el árbol siempre habló de tales apariciones en tono de cotidiana naturalidad» (Chesterton, 2017: 26). El desarrollo de estas experiencias se concreta de manera más personal para cada uno y, en cierto modo, sus respectivas nociones

acerca de la existencia de un mundo espiritual en contacto con ellos, responde a tales experiencias. Con todo esto, William Blake y Emanuel Swedenborg comparten una noción de Dios y sus implicaciones para con el Universo, no exacta, pero sí bastante evidente y similar que es la que se pretende dilucidar aquí.

Sin duda alguna, la configuración de una figura en Blake atendiendo a los dos aspectos tratados, el de lo Divino Humano y el del *Macroantropos*, aparece en favor de la relación que establece entre Dios y la imaginación. En este sentido, escribe en el poema «Jerusalem» (1804-1820) que la imaginación humana se expande en el seno de Dios para abrir los mundos eternos y para volver los ojos del hombre hacia su interior, que es donde se encuentra el espacio del pensamiento (Keynes, 1969: 623). Desde su intuición el arte es una disciplina espiritual que trata de liberar al hombre uniéndolo con Dios, de modo que la capacidad creadora del artista es la puerta hacia dicho mundo. Como se intuye, ni este dios ni este mundo serán los más dogmáticos, igual que ocurre en otros místicos. En relación a lo mencionado Peter Butter expresa que el cristianismo radical de Blake puede ser incluso más exigente que el ortodoxo (1996: 20). Sin poder asegurar esto, al menos las descripciones de su particular mitología y los seres que habitan dichos mundos, así como las múltiples alusiones que hace al catolicismo y a otras religiones –sobre todo al hinduismo o al judaísmo–, son evidencia de su amplio abanico de conocimientos y de la destreza que posee para conjugar conceptos disímiles en una misma idea.

En 1789, a los treinta y dos años, Blake publicó uno de sus Libros Iluminados, más conocido por su simbolismo. *Canciones de Inocencia* se convirtió en la obra representativa de su estilo temprano marcado por un bucolismo profundamente cristiano y sus referencias neoplatónicas (Bindman, 1989: 88). Pese a la todavía inmadurez de su estilo, ya destacan en su religiosidad nociones menos ortodoxas y comienza a desarrollar su particular concepto de Dios, principalmente, a raíz de un poema titulado «La Imagen Divina» que comienza con las siguientes estrofas:

Al Amor, Piedad, Paz y Misericordia  
Todos elevan sus preces en las horas de aflicción,  
Y vuelven su agradecimiento  
A estas virtudes de deleite.  
Porque Amor, Piedad, Paz y Misericordia  
Es Dios, nuestro padre bien amado,  
Y Paz, Amor, Piedad y Misericordia  
Es el hombre, es su hijo y su cuidado.  
Porque la Misericordia tiene humano corazón,  
La Piedad, un rostro humano,  
El Amor, la divina forma humana,  
Y la Paz, el humano atavío (Blake, 2009: 53-55).



Se trata del poema más temprano en el que Blake hace alusión al Dios con forma humana y, además, en el que lo hace de forma más directa. La propuesta incipiente del poeta se convierte a raíz de esta obra en el inicio de toda una serie de alegorías sistemáticamente formuladas para guardar plena correlación de principio a fin. En «La Imagen Divina» vemos que las cualidades cristianas por antonomasia, Amor, Paz, Piedad y Misericordia que el poeta repite en cada estrofa, se encuentran del mismo modo en el hombre y en Dios, puesto que son lo mismo. Con ello, Blake nos lleva directamente a una de las claves de la doctrina swedenborgiana mencionadas, la imagen de lo Divino Humano. Por su parte, Swedenborg ya había argumentado en los textos que Blake leyera que los atributos de Dios no serían concebibles si no estuviesen planteados en términos humanos (Raine, 2013: 118).

Sucede que Blake había sido rechazado en la Nueva Iglesia en muchas ocasiones por las críticas que hace a Swedenborg en *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, según se ha mencionado antes. Sin embargo, tal es la incertidumbre sobre una posible separación radical con la religión oficial que desde 1887 «La Imagen Divina» fue utilizada para enseñar la doctrina swedenborgiana en la Nueva Iglesia gracias a la actuación de un adepto respetado. A diferencia de otros seguidores de la doctrina del profeta, James Spilling (1825-1897) sí tuvo en consideración los aspectos en los que Blake y Swedenborg coincidían y trató de demostrarlo mediante sus publicaciones en la revista coetánea *New Church Life*. Afortunadamente Spilling vio en «La Imagen Divina» de Blake los mismos propósitos que contenía la doctrina swedenborgiana: que la Misericordia, la Piedad, la Paz y el Amor son cualidades tan divinas como humanas (Bellin, 1985: 138).

En cualquier caso, la famosa crítica que Blake hace a Swedenborg en *El matrimonio del Cielo y el Infierno* nada tiene que ver con las ideas aportadas sobre el mundo espiritual que describe. Al contrario, Blake reafirma la evidencia y veracidad de su profecía y lo que le reprocha en tono satírico es, en todo caso, el hecho de no decir nada nuevo y creer de él mismo que había sido el único iluminado por esas visiones (Keynes, 1969: 157). Hábil en la interpretación de los textos ocultistas que había leído desde muy joven, no deshecha la obra de Swedenborg como tal en este poema, sino que la relega a un puesto inferior en comparación a los escritos de Paracelso o a los de Jacob Böhme, de quienes entiende que han sido sus maestros teóricos. Por tanto, la acusación recae en el hecho de haber imitado con cierto talento a personalidades del pasado más hábiles y doctas que él, eso sí, «mas cuando lo haya hecho, que no pretenda saber más que su maestro, porque sólo sostiene una vela en pleno sol» (Blake, 2009: 161).

Sin más discusión, Blake es preciso en todo lo que dice y no siente la necesidad de desviar sus intenciones, por lo que la lectura de sus textos es aparentemente sencilla. Su estilo concede al lector la oportunidad de confundir el propósito de Blake

con frases como la anterior. Nada más lejos de la realidad. También algunas de las anotaciones del poeta en los márgenes de los textos de Swedenborg que él mismo poseía, revelan la conexión con gran parte de su pensamiento. En las notas a la obra *Del Cielo y del Infierno* confirma sus nociones sobre el cielo, el infierno y la unidad de los contrarios, de modo que «bajo cada Bien hay un infierno, es decir, el infierno es la exterioridad o el exterior del cielo y está en el cuerpo del Señor, porque nada es destruido» (Keynes, 1969: 929). En sus propios poemas, persiste:

Sin Contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio, son necesarios a la Humana existencia. De esos Contrarios nace lo que los religiosos llaman Bien y Mal. Bien es lo pasivo que obedece a la Razón. Mal es lo activo que surge de la Energía. Bien es Cielo. Mal es Infierno (Blake, 2009: 131).

En cuanto a su reinterpretación, el poder y la certeza del genio artístico de Blake son tales, que es capaz de llegar a una conclusión tan aventurada sobre la revelación cristiana despejando el farragoso lenguaje teológico. Para transmitir la poderosa imagen de lo Divino Humano en sus textos, solo necesita utilizar unas pocas palabras sencillas al alcance del entendimiento de cualquier lector (Raine, 2013: 132). Sus versos en otros poemas donde utiliza este lenguaje hermenéutico deben ser leídos con las mismas claves para descifrarlos. Por este motivo, aunque pueda ser la asociación mental más rápida que hagamos en un primer momento, la presencia de Dios en todas las cosas y todos los hombres en Blake no apunta al Dios omnipresente del cristianismo tradicional:

Ni un solo suspiro exhalas  
Sin que tu Dios esté cerca;  
Ni una lágrima derramas  
Sin que a tu lado esté Dios.  
¡Oh! Él nos da sus alegrías  
Y nuestra congoja vence;  
Hasta que huye nuestra pena  
Vive en nosotros y gime (Blake, 2009: 67).

Esta separación parece más evidente en la obra que comenzó en 1818, *El Evangelio Eterno*, inacabada cuando le llegó la muerte casi una década después. Para entonces Blake ya era del todo consciente de lo que había estado desarrollando con la creación de un lenguaje propio que le permitiese transmitir sistemáticamente su pensamiento:

Si te humillas, me humillas;  
También tú moras en la Eternidad.

Tú eres un Hombre, lo Bueno no es más;  
Aprende a adorar tu propia humanidad,  
Pues éste es mi Espíritu de Vida (Blake, 2009: 243).

Su particular traducción de las sagradas escrituras implica una variación considerable con respecto al cristianismo tradicional e introduce elementos legibles con sus fórmulas personales. En la que tal vez sea la obra más representativa del pensamiento del artista y que ha sido mencionada en páginas anteriores, *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, Blake establece tres errores frecuentes en los relatos bíblicos. Según los falsos enunciados identificados por el poeta, los principios reales de la existencia del hombre no son el cuerpo y el alma, sino que ésta es una afirmación errónea. En segundo lugar, asegura que el Mal no nace del cuerpo y la razón y tampoco el Bien procede exclusivamente del alma. El tercer error frecuente en códigos sagrados es el de afirmar que el hombre será atormentado por Dios en la eternidad si sigue las energías de su cuerpo y razón (Keynes, 1969: 149). En cualquier caso, Blake se consideraba a sí mismo un cristiano, aunque no fuese teísta según la ortodoxia (Bloom, 1974: 46), por lo que la reflexión anterior viene a ser un estigma de los argumentos que no encajarían del todo en el particular enfoque de su cosmogonía.

A diferencia de lo que se expone en la Biblia, para Blake el principio real de la existencia del hombre es la imaginación separada de todo tipo de razonamiento lógico. En su relato sobre la distribución del cosmos, la Energía se erige como la fuerza de la cual nace el Mal y que lucha con su opuesto, la razón. Así, aunque no tuviese una intención efectiva de reformar la doctrina cristiana como sí la tiene Swedenborg, el poeta profiere sus principios religiosos a través del lenguaje que utiliza para expresar esta revelación. De alguna manera la concepción de lo Divino Humano en Blake recoge la influencia swedenborgiana no solo en cuanto a teoría se refiere, sino también en el caso práctico de construir un discurso coherente a raíz de las visiones que experimenta.

En consonancia con lo antedicho, para Swedenborg la correlación entre las cualidades del hombre en la tierra y de Dios en el cielo se manifiesta en las santas palabras: «Permanezcan en mí, y yo permaneceré en ustedes. Así como ninguna rama puede dar fruto por sí misma, sino que tiene que permanecer en la vid, así tampoco ustedes pueden dar fruto si no permanecen en mí» (Juan 15, 4-7). El versículo le permite concluir que por razones de correspondencia Dios habita en los ángeles y es la esencia y la totalidad del cielo (Swedenborg, 2002: 112), llevándonos irremediablemente a la otra cuestión tratada en este trabajo: la figura del *Macroantropos*.

Si bien parece que la idea del *Macroantropos* nos conduce a una nueva dimensión del cosmos, lo cierto es que no son incompatibles la idea de lo Divino Humano y la noción de que esta cualidad se encuentra en todos los elementos de la realidad.

Contrariamente, el hombre en su ser espiritual es ilimitado y no contiene una parte del universo, sino que contiene su totalidad y su infinitud (Raine, 2013: 108). Por esta razón, a pesar de que el simbolismo de Blake no puede representar siempre una dimensión espacio-temporal distinta a la que conocemos, su tesón consiste en aunar texto e imagen para acercarnos con fidelidad a la realidad espiritual que refiere.

En muchas descripciones de Blake se puede reconocer un aspecto que tal vez resulte monótonamente recurrente. La figura de un anciano colosal y exageradamente musculoso es un concepto raigal para el poeta. Chesterton lo describe reafirmando que se trata de «aquello que es viejo con todo el horror de su pasado y al mismo tiempo joven con todo el vigor de su futuro» (2017: 64). Sin embargo, esta sencilla definición no es suficiente para comprender la totalidad de lo que conlleva la imagen del Todopoderoso al que se quiere identificar y por eso añade en otra ocasión que «una vez que se entienda esta noción de Blake de que la Divinidad es más corpórea y concreta cuanto mejor la conocemos, se entenderá con facilidad la línea certera y la extraordinaria literalidad de su obra más pictórica» (*ibid.*: 137). Lo que viene a decir que cuanto mejor conozcamos la imagen de Dios, más cerca estaremos de él y, Blake, cuanto más nítidas pintaba y describía sus formas, mejor lo conocía.

El Dios con forma humana es una de las obsesiones que Swedenborg manifiesta en su teogonía y en la que recaen el resto de claves de su pensamiento: la unidad, la determinación, las correspondencias, el orden y la armonía que dominan el mundo, solo existen en calidad de la existencia de esa figura humana que es Dios, lo que implica que todo el cosmos se encuentra interrelacionado. Esta formulación de la que Blake es partícipe, solo es posible explicando la teoría de las correspondencias en clave swedenborgiana.

«Correspondencia» es el término utilizado por Swedenborg para definir los arquetipos psicológico-espirituales, es decir, aquellas realidades externas que pertenecen o equivalen a realidades internas. Blake estuvo influenciado por esta noción que permite descifrar el significado de los sueños, las visiones, la Biblia, o incluso el de las artes antiguas (Bellin, 1985: 9). En sus poemas las correspondencias son el medio que las imágenes y las formas del mundo espiritual tienen para reflejarse en el mundo natural, siendo del mismo modo como Dios se contempla en la tierra y como abarca el universo.

Estos arquetipos son los que permiten la unidad del cosmos, la determinación de un mundo para con el otro, el orden entre todas las cosas y la armonía entre los opuestos. «Sin Contrarios no hay progresión», seguramente uno de los enunciados del poeta más repetidos en comentarios posteriores sobre su obra, implica la acción de las correspondencias y, cuando habla su terrible Orc en *América: una profecía* (1793), Blake reconoce la figura del *Macroantropos* donde también actúan:

Las llamas envuelven al globo de la Tierra, sin embargo, no se consume el hombre,  
Mas camina entre fuegos de deseo; sus pies se tornan bronce,  
Sus rodillas y muslos, plata; su pecho y cabeza, oro (Blake, 2009: 175).

No casualmente, la parte superior del cuerpo adquiere la naturaleza del metal máspreciado de entre los tres que propone: el oro. La parte central, no obstante, adquiere la apariencia de la plata y, la inferior, la del bronce. En clave swedenborgiana, la lectura de estas palabras debe hacerse contemplando la noción del cielo en su conjunto, entendido como una sola entidad y reflejada en un único hombre en cuyo cuerpo la distribución de los cielos obedece a la importancia de los mismos. Esto es, Swedenborg establece tres cielos compuestos por comunidades de personas, ordenados de manera que el cielo superior se encuentra en la cabeza de este «hombre universal»:

Por eso los ángeles dicen que la totalidad del cielo tiene esa forma a los ojos del Señor, porque lo Divino lo contempla todo desde el centro que es también el punto más alto. (...) En conjunto estamos constituidos de miembros, órganos y vísceras, y en cada parte de grupos de nervios, fibras y vasos sanguíneos; así pues, de miembros dentro de otros miembros y de partes dentro de otras partes (Swedenborg, 2002: 138).

Una de las cosas por las que destaca la obra de William Blake es por la eficacia de su hermenéutica. El efecto que consigue es el de hacer pensar al lector que está transmitiendo una idea cuando en su sentido místico está revelando otra. Con cierta analogía, es lo que él vive cuando contempla como acontecimientos cotidianos, sin demasiado asombro, las visiones de seres y formas que no son del mundo natural. No es extraño que el lector experimente sensaciones distintas cada vez que lee sus poemas ya que, igualmente, éstas se encuentran determinadas por el grado de conocimiento que tiene sobre el tema tratado por Blake. En gran medida, esta característica de su obra poética viene marcada por su propio conocimiento sobre Dios y el mundo, que él asegura haber presenciado en sus dos planos: el espiritual y el natural. Pero, además, vemos cómo el conocimiento que tiene del mundo a través de las lecturas de Emanuel Swedenborg le proporciona un espacio acorde para identificar los elementos que se encuentran en él.

El lenguaje de Blake encierra casi tantos significados concernientes a realidades espirituales como se quieran encontrar. Descubrimos entonces que su obra es mucho más compleja de lo que aparenta ser y eso es algo de lo que no pueden deleitarse todos los autores místicos o visionarios. La supuesta economía de su estilo es, en realidad, el resultado de un profundo estudio y conocimiento de los saberes ocultos, es decir, de aquellos que no se encuentran sino entre líneas y solo pueden ser interpretados por la hermenéutica. Por ello, cualquier ensayo, análisis o comentario de su obra

y pensamiento es valioso para acercarnos un poco a su comprensión, abrir nuevas posibilidades para la contemplación de sus creaciones y sumar en su conocimiento.

Llegados a este punto, conviene destacar un aspecto que reafirma la versión más contemporánea de William Blake también sobre su noción de Dios e implicaciones. Pese a que la idea del universo contenido en una misma figura con forma de hombre recoge tradiciones lejanas en el tiempo, en las últimas décadas su explicación ha recibido nuevas versiones muy acordes con la concepción del poeta. De algún modo, el Dios formulado en gran medida bajo las enseñanzas de Swedenborg del que Blake nos habla, también representa el espíritu humanista de autores contemporáneos como Salvatore Puledda, quien afirmaba que los distintos planos del ser en los que se articula el universo se encuentran unidos por «misteriosas correspondencias» (Puledda, 2002: 29). Desde que Jorge Luis Borges se extrañaba porque la obra de Swedenborg, «un místico mucho más complejo que los otros», no había ejercido ninguna influencia más allá de los países nórdicos o anglosajones (1998: 59-60), vemos aquí que esto no era del todo cierto. Su pensamiento ha saltado de alguna manera a muchas interpretaciones del cosmos y de la humanidad a través de autores como Blake, aunque lo haga impregnando el espíritu mitológico, teosófico o metafísico de las culturas sutilmente.

## 5. CONCLUSIONES

Con todo, hemos comprobado que la religiosidad y la espiritualidad son dos fundamentos que impregnan las vidas de Emanuel Swedenborg y de William Blake. El primero, dados sus conocimientos científicos, trataría de aplicar las leyes naturales al mundo espiritual mediante las correspondencias, lo que, sumado a su concepción de la Nueva Jerusalén, resultaría en una religión de principios patentes en la humanidad de Dios. El segundo de ellos, que había vivido su infancia bajo los principios de una doctrina escindida del cristianismo —su padre había sido miembro de la Iglesia Anglicana hasta que se convirtió al Baptismo, fe en la que desembocaron también las creencias de su madre tras haber profesado en la Iglesia de Moravia (Gilchrist, 1907: 5-6)—, pronto comenzó a desarrollar una particular concepción de Dios. En la construcción de una imagen divina el poeta adaptará todos sus conocimientos sobre el plano natural y el espiritual, mostrando en sus ideas sobre la estructura del mundo una teoría indisolublemente arraigada a la del místico escandinavo Emanuel Swedenborg.

El universo poético de Blake está repleto de espíritus efímeros, energías del alma humana, transitorias o perdurables, dioses, ángeles y templos, en espacios semejantes a los de la tierra o, dicho de otro modo, correspondientes a los de la tierra. Si bien en ciertas ocasiones reniega de ello, la lectura de sus poemas es clara con respecto a la conclusión que se extrae de ella: que las enseñanzas de Swedenborg impregnan

las palabras del poeta y su sensibilidad espiritual se encuentra marcada por las ideas desarrolladas a partir de la doctrina del sueco. Algunos ejemplos mostrados refuerzan esta hipótesis concebida y repensada por numerosos autores. Concretamente, destacan en este influjo del pensamiento swedenborgiano sobre la obra de Blake las cuestiones relativas a una antropología teológica, combinadas con su propio relato mitológico sobre la creación del mundo. Para integrar dos grandes concepciones del universo aparentemente disímiles, Blake utiliza un poderoso lenguaje simbólico y hermenéutico al referirse a la humanidad divina. De este modo, las obras de ambos autores manifiestan la relación entre sus nociones de unidad y armonía gracias a la correspondencia entre las distintas regiones del mundo que describen y, por supuesto, la concepción de un Dios eterno y universal con forma humana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÓN PACHECO, J. A. (1991): *Un libro sobre Swedenborg*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla: Sevilla.
- ANTÓN PACHECO, José Antonio. «Swedenborg y la religiosidad romántica». *Isidorium* 2.4 (1993): 99-114.
- BELLIN, H. y RUHL, D. (Eds.) (1985): *Blake and Swedenborg «Opposition Is True Friendship»: the Sources of William Blake's Arts in the Writings of Emanuel Swedenborg*. Swedenborg Foundation: Nueva York.
- BINDMAN, D. (1989): *William Blake, artista*. Swan: Madrid.
- BLAKE, W. (2009): *Antología bilingüe*. Trad. Enrique Caracciolo Trejo. Alianza: Madrid.
- BLOM-DAHL, C. A. y ANTÓN PACHECO, J. A. (Eds.) (2000): *El habitante de dos mundos: obra científica, religiosa y visionaria*. Trotta: Madrid.
- BLOOM, H. (1974): *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés*. Barral: Barcelona.
- BORGES, J. L. (1998): *Borges Oral*. Alianza: Madrid.
- BUTTER, P. (Ed.) (1996): *William Blake*. Everyman: Londres.
- CORBIN, H. (1995): *Swedenborg and Esoteric Islam*. Swedenborg Foundation Publishers: Estados Unidos.
- CHESTERTON, G. K. (2017): *William Blake*. 3.<sup>a</sup> ed. Espuela de Plata: Sevilla.
- DIEGO, E. de (1996): «La invención de William Blake». En VV. AA. *William Blake: visiones de mundos eternos (1757-1827)* (pp. 43-52). Fundación “La Caixa”: Madrid.
- GILCHRIST, A. (1907): *The Life of William Blake*. The Bodley Head: Londres.
- GIOVETTI, P. (1990): «Emanuel Swedenbor». *Más Allá de la Ciencia*, n.º 17, pp. 64-71.

- HIGGS, J. (2019): *William Blake Now: Why He Matters More Than Ever*. Weidenfeld and Nicolson: Londres.
- KEYNES, G. (Ed.) (1969): *The Complete Writings of William Blake*. 3.<sup>a</sup> ed. Oxford University Press: Londres.
- PULEDDA, S. (2002): *Un humanista contemporáneo. Escritos y conferencias de Salvatore Puledda*. Virtual: Santiago.
- SWEDENBORG, E. (2002): *Del Cielo y del Infierno*. Trads. María Tabuyo y Agustín López. Siruela: Madrid.
- SCHÜTZE, S. y TERZOLI, M. A. (2014): *William Blake: La Divina Comedia de Dante*. Taschen: Barcelona.
- RAINE, K. (2013): *Ocho ensayos sobre William Blake*. Atalanta: Gerona.



# **BORN FROM PAIN AND FIRE: MYSTICAL SYMBOLISM AND THE SEARCH FOR CRONOPIA IN THE POETRY OF IZARA BATRES CUEVAS**

**ROBERT SIMON**

Kennesaw State University

<https://orcid.org/0000-0002-4533-5088>

[https://doi.org/10.18239/estudios\\_2021.173.12](https://doi.org/10.18239/estudios_2021.173.12)

Izara Batres Cuevas has published four collections of poetry, a study on the poetics of Julio Cortázar, and works of prose. She has won two international awards for her poetry. Her work is based on the notion of the «cronopia», or the place in which the «cronopios», the altruistic and artistic beings of Cortázar's literary imagination, may thrive and create a new world. The reader is drawn away from the vapid world of the mundane through a symbolic deconstruction of this world's false dichotomies and toward the possibility of a purer world of the spirit. Such a presence harkens to the re-establishment of mystical poetics in the Iberian Peninsula after the fall of the Portuguese and Spanish dictatorships by poets such as Blanca Andréu, José Ángel Valente, Clara Janés, and Joaquim Pessoa. Yet the recognition of the same dehumanized scenarios, which poets from the so-called «generación nocilla» such as Ana Merino present, does not go unnoticed. This study will focus on the above aspect of Batres' thematic and implied contextual approach in three of those four poetic works, *Avenidas del tiempo* (2009), *Tríptico* (2016), and *Sin red: el derecho a ser* (2019).

Born in 1982, Batres Cuevas fits chronologically with this generation of writers. The reader certainly encounters aspects of the criticism on superficial culture and the cult of posthumanity so acerbically confronted in those writers' works. In sum,

the posthuman subject finds itself at the cusp of a cybernetic, or at least prosthetic, world in which the reader is forced to question their own individuality. The Spanish context is unique in that it exists both as part of the approximation of literature and society to a dependence on technologies (Calles Hidalgo, 2011: 2) and appears to have fallen on the losing side of a north-south socioeconomic framework in Contemporary Europe. The socioeconomic binary has engendered a sharp division between these two spheres within the Western European context. Indeed, the dependence on newer technologies, many of which did not grow out of Spain's own development but were brought in (we could even say, imposed) from more industrialized countries, has resulted in the othering of the Spanish self into a superficial, dehumanized being. «[La] tensión [que] se crea por el fracaso en el intento de la modernización de España; esta tiene lugar desde la Ilustración y llega ... como un proyecto que se debe revisar y reformar desde la posmodernidad, pero nunca renunciar a él» (Gámez Pérez, 2017: 45). As we will see, the references to inanimate objects as a symbiotic part of the human experience in the mundane world, and not simply within a traditional symbolic vocabulary, serve to illustrate this point.

Yet, the deeply religious overtones of her poems, in conjunction with the very Catholic roots of her work (roots with which she breaks in each collection, not in a critical sense but as would the branch from the trunk) insert a profoundly spiritual and mystical trajectory into her verses. Her work, as such, may cross the gap between the post 1975 poetic generation and the present one. In addition to the overtly religious tones of Batres' poetic, the mystical vein found in contemporary poets also appears. This tendency works within the progressive epistemology of spiritual growth away from the mundane world's lack of depth as described in her oeuvre. It also places her within the wider discourse of mystical poetics of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century. The mystical process in question places the mystical seeker in a position to recognize the binary oppositions which make up the mundane world, and thus becomes capable of surpassing them. Once achieved, the poetic subject may then, by way of love for a «guide», create an intermediary space in which to unite as a single entity and then find illumination in divine knowledge (Falconar, 1991: 61). As mentioned in the beginning of this study, various poets from the Iberian Peninsula have taken aspects of, or adopted wholeheartedly, such a process for seeking an essential meaning in a postmodern (decentralized), posthuman (as noted above, a dehumanizing and simplifying) and deconstructed (essentially meaningless) world (Simon, *Blanca Andreu*, 2019: 1-3).

Batres' first full-length poetic work, *Avenidas del tiempo* (2009), represents a powerful combination of the surreal, the mystical, and the necessary examination of love in both its historically symbolic expression and within the contemporary context of poets such as Merino and Andreu. With particular regard to the latter,

Blanca Andreu's poetic subject defines itself via «the transformation [she] is undergoing» (Mudrovic, 2008: 115) as both a posthuman subject of a corrupt world and a seeker of illumination via poetic allegory.

Poem II (13) sets the stage for the coming and going of love as a powerful creative force in the poetic subject's world:

La nada,  
que se extiende del silencio hacia el silencio,  
destejiendo ele horizonte de mis días,  
se hace especialmente insoportable en las cenizas del otoño.

Cuando las horas pesan como heridas.

Se descuelga del vacío y hace suyo el salón,  
donde solía tocar melodías al calor del fuego.  
Sobre el piano, deja siempre un destello de dolor;  
El nombre que aprendí a sepultar junto a mi vida.

Como ya no respiro, dejo que el humo de la pipa  
entre y salga.  
Me asomo al exterior de mis sentidos, quedan atrás.

La nada,  
en un desgarró miserable de silencio,  
me ha impuesto con sigilo, con lentitud de años,  
el eco de la oscuridad y del tiempo.

No me deja componer.  
No quiere irse.

The poem opens with a reference to nothingness, an unending silence that pervades a decaying and dying world (v. 1-4). Such repetition of «nada» and «silencio» remits the reader to José Hierro's «Criaturas de la sombra» (Hierro, 1999: 63) and this work's references to self-censuring. Yet here, it is also necessary to invoke José Ángel Valente's «poesía del silencio» in its testimonial and creative power. He attempts «la utópica recuperación de una palabra esencial de la que dimanan todos los sistemas lingüísticos» (Machín Lucas, 2010: 22). In his poetry, as well as in Batres' «II», nothingness reshapes the ontological discourse of the same period, marking a space for the joining of the internal universe of the poetic subject with a greater desire for understanding beyond the self. The notion of a mystical, poetic epistemology then already

has roots in the contemporary period in Spain. It should also be noted that Batres is one of the leading scholars on Julio Cortázar's mystically and mythologically oriented verses – the reader may recognize the isolation in a confusing, surrealist mindscape as an element of this poetic (Batres, *Cortázar y París*, 2014: 151).

In returning to the poem, this existence before love becomes a harsh, internal reality for the poetic subject, so much so that the subject states «Me asomo al exterior de mis sentidos, quedan atrás» (Batres, *Avenidas*, 13, v. 12). The recognition of the symbol's power in creating a new world in this context makes itself evident; however, it has built a barrier between emotion and the self, to the extent to which the reader may recognize the move toward self-imposed alterity. This movement reflects a much larger process of alterity and nationalism at work in Contemporary Spanish letters, as Folkart summarizes below:

The contemporary questions of historical memory, gender identity, migration, nationalism, and otherness converge in a common structure wherein the end is not the end. These social stresses have wrought changes in the cultural perception of a cohesive, secure identity, a perception that manifests in recent Spanish narrative as a preoccupation with liminality—identity situated at a threshold, neither one thing nor another, but simultaneously both and neither. (2014: 3)

We will return to the idea of barriers in our discussion on *Tríptico*; it should suffice to clarify that a contemporary (surrealist and posthuman) poetic tradition here has intermingled with a growing mystical tradition to introduce what will develop quickly into an affirmation of love's power.

Poem «IX» (20) expresses the complex nature of love, and in particular, when love for another fails or is (momentarily) unrequited:

Se confunde el sueño y se enreda,  
en la telaraña imposible,  
donde la magia mueve al hombre.  
Ven, camina a mi lado,  
hasta el lugar en el que los mundos se cruzan.  
Ven, amor, y late conmigo.  
Déjame hallar consuelo en lo eterno.

Quiero pintar en la luna tu rostro  
y sobrevolarte.  
Quiero abrazar tu esencia  
y ennoblecerte,  
y desenterrarte, y descomponerte  
en todos los tonos de tu alma.

Y llevarte del fuego hacia el ser,  
buscando el sentido,  
mientras la luna ardiente ilumina el agua.  
Mientras la luz, como un baile onírico  
por los caminos del cielo,  
desliza el tic-tac de la medianoche.

The notion of love as fountain of the world's meaning is not in question, nor would be the wish for the company of the other, made evident in verses such as «ven, amor, y late conmigo» (v. 5). The longing for escape from unfulfilled desire continues evolving in the work, leading toward a hopeful, yet tragic, ending. An allegorical setting reminiscent of Surrealist works such as García Lorca's world from *Romancero gitano* or Gómez de la Serna's *Greguerías* seems evident in verses such as «mientras la luna ardiente ilumina el agua» (v. 16). Yet in the present context, the recombinations of fire, light, and sky in contrast with water and darkness («el tic-tac de la medianoche») feeds the engendering of a binary opposition which, again, serves as the foundation of mystical illumination. As with the erotic metaphor we find in San Juan de la Cruz's seminal poems «Noche oscura» and «Llama de amor viva», what on the surface delineates a search for the lover's deepest and most vulnerable nobility also reconfigures the relationship of the poetic subject and object as that of the former begging the latter to guide her into that same darkness which San Juan's poetic subject also sought.<sup>1</sup>

Poem «XXI» (34), titled «Delirios I», delves deeper into the concept of lost love, taking advantage of the type of binary oppositions which would indicate a mystical process in motion (in historical connection with a poetic which holds a strongly mystical tint):

Un tejado de nácar y las gaviotas.  
Al despertar, quise ver componer al cielo.  
El haz de luz que llegaba  
desde sus notas,  
era tu sinfonía, que no recuerdo.  
Blancas nubes bailando.  
Y muchos besos.  
Todo el rumor del aire en los ocasos.  
Por las noches te escucho cantar al cielo.

Es esa canción de antes  
que no recuerdo.

---

1 Clara Janés also recreates this mystical process in her 1999 work *Arcángel de sombra*.

The poem begins with the words «Un tejado de nácar y las gaviotas» (v. 1). The absence of a verb would indicate a corresponding lack of movement in this opening scene; in other words, the poem sets itself in an entirely lyrical allegory. The contrast between «nácar» and «gaviotas» emphasizes the notion of symbolic elements in conflict due to their status as mutually exclusive yet still similar enough to give hope to the weary soul. The former, the product of an animal that resides in water, serves as a poetic symbol representing internal purity and strength in Spanish surrealist poetics (Guerrero Ruiz, 1998: 184). The latter, a well-recognized symbol of freedom, gives no room for the notions put forth in the former yet may be found to add to them if taken together. The second verse of the poem turns this hope into a moment of silent tragedy, nonetheless, declaring «quise ver componer al cielo».

The reader must then take care to understanding the compounding contextual clues of the poem in order that they, as the poetic subject aptly expresses via the repetition of the phrase «que no recuerdo», do not fall victim to false hopes. The poetic voice builds the semantic chain settled in two notions, musicality and memory. The metasymbolic expectation of music as a poetic trope supports the allegorical formation of the poem's expressive force; the affirmative, hermeneutic intent of the poetic subject's failed desire to see the sublime beyond the present suffering evidences the poem's connection with other works of a similar vein, namely, Clara Janés' *Kampa* (1986). In the work, musical notation presents itself as an essential part of a poetic of reaffirmation in personal loss. Hence, such an invocation in the poem leads the informed reader onto a synchronic path of possible redemption and a diachronic relationship with the mystical poetic of loss.

In this vein, it is evident that Batres has combined mystical, surrealist, and other contemporary tendencies into her verses. Her poetic subject longs for a feeling of completion that never comes, yet always seems almost in reach. It is in her second volume of poetry, as both successor to this work and as an expression of the individual's struggle out of debilitating limitations, that the notion returns and finds religious mysticism a new path for resolution.

Batres' award-winning second collection, *Tríptico* (2016), serves as a poetic narration of the severe pain the poet endured during a major health crisis which spanned almost five years. The work is divided into three sections, each corresponding to Holy Trinity, phases of Saint Theresa of Avila's mystical path (pain, recognition, union), and the poetic subject's self-analysis and recognition as existing outside of the world of mundane preoccupations.

By comparison to the verses found in *Avenidas*, the poem titled «X» (37), from the first section of *Tríptico* seems too direct. Symbols here seem overly concrete and obvious:

El poeta que una vez nos habló  
del nuevo mundo,  
y que, en los senderos de antorchas,  
se desvaneció,  
dejando atrás el engaño de otro abril mentiroso,  
me dijo, una vez:  
no temas la soledad del día,  
la caricia vacua de las noches  
que se han convertido en abejas mudas,  
el llanto encarcelado del hombre  
y de los que persiguieron el grial,  
las melodías sin aroma,  
la inagotable tristeza de los que amaron la vida,  
los ojos de polvo que acechan a los soñadores.  
No lo temas,  
pues así es el mundo que nos sobreviene.  
Entonces, en la vieja Alhambra, una infinitud nos llegó  
desde su mirada,  
en algún futuro del tiempo:  
dijo que sólo un relámpago nítido  
como el amanecer de un rayo,  
podría levantar muros  
contra el principio de la nada,  
y que él partiría en busca de ese sol desalojado,  
con sombrero de luz y una copa de madera.  
Y aún le recuerdo, entre las almenas  
resplandecientes de ámbar,  
buscando, en la voz del horizonte,  
el destello de un mundo  
que aún no respira.

Yet, the notions of decomposition and destruction found here reflect an immediate crisis on the part of the poetic subject (and in direct correlation to the poet's own context). The concept of severe and unrelenting pain as destroyer of the sufferer, search for escape from the physical. Verses 8-14 exemplify this notion in a series of images that symbolize a past lost to pain (cited above from «la caricia vacua de las noches» to «los ojos de polvo que acechan a los soñadores»). Emptiness of a caress turning into bees, a jailed cry, melodies without scent, all of these images reveal a world where beauty is no longer meaningful, where semantic depth cannot exist. Language here expresses the inability of the poet to escape the superficiality of that pain and the new, terrible world it has created, must learn to transcend it. The

very direct language in the poem, then, finds its explanation. Even the final verses of the poem, a call to return to a formerly peaceful state, «aún no respire», forcing such hope into an unknown and unseen future.

Yet such destructive conditions cannot last in Batres' poetic world. Change begins in the second section and continues into the third with the poem«XIII» (101):

Huracanes, cayena,  
obras magnas,  
impresionante sed de calor,  
estruendo del silencio  
en el núcleo de la noche que no termina.  
Llegas desde la verdad,  
me miras;  
una ola calcárea  
de firme agosto  
me envuelve en su quietud,  
veo lámparas y tus ojos serenos.  
Te impropo,  
me vuelvo hacia Ti.  
Ineficaz en mi lamento,  
desencajada,  
ruego tu mensaje  
y nivelas la intensidad,  
el eje resiste,  
tu palabra cálida, tu abrazo,  
me reencuentra en Ti.

At this point in the collection, the poetic subject has moved away from the constant focus on pain and begun to explore the interior world, much like Saint Theresa of Avila (a figure very present in the work, as stated above). However, the recombination of images borne from the various metonymic and symbolic axis in the poem, such as found between verses 1-5, highlights the multiple perspectives with which the poetic subject constructs her metaphor of power rising from the void. Following this is a series of statements indicating the divine presence has appeared. As we would expect from a mystical or mystically oriented poetic, there is a vulnerability and intimacy between the poetic subject and the divine, reminiscent of the process of illumination the aforementioned Saint Theresa describes in her work *Las moradas del castillo interior*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> This process has been painstakingly studied in numerous articles, including more recently the studies by Molly E. Borowitz and Lucero González Suárez.



While *Tríptico* provides a haunting narrative of suffering and the possibility of salvation through mystical contact with the divine, the work also provides a further demonstration of Batres' evolution as a poet. Her imagery and symbolism become more consolidated and focused in the work while also in keeping with the multiple symbolic approaches that defined her earlier verses. Yet, in her most recent work, the poetic subject will return to her search for «cronopia», and in doing so will continue to defy the posthuman.

Batres' most recent work of poetry, *Sin red: el derecho a ser* (2019) also qualifies as her most symbolically dense collection. It is divided into five parts, each in reference to an element of popular culture: Cortázar, *Network* (1976), *the Matrix* (1999), etc., all expressing an ideal of leaving the mundane world in order to create the «cronopia», or Cortazarian perfect utopia outside of the constraints of common culture, via the «unión de opuestos y el acceso de un mundo a otro, ... a través de la mujer como guía y llave; la mujer-ciudad, ... que conoce el secreto y sabe atravesar el puente porque *es el puente*» (*París*, 2014: 144).

Within this binary framework, the theme of love, at first in a romantic form in *Avenidas*, later as love of the divine force in *Tríptico*, now appears as a divine feminine guide (as Falconar stated) and thus serves to bring the poetic subject into this «cronopia».

One of the initial poems of the collection, Poem «VIII» (18), demonstrates that Batres's poetic subject seeks out and describes the vapid nature of those who would criticize superficially anyone who does not conform to a seemingly fixed set of standards:

Crees que te vas a partir.  
Conozco tu duelo.  
El mecano brutal te ha roto la piel demasiadas veces.  
Sé que tienes la ternura desgarrada  
y una uña de felpa tatúa colmillos en tu pecho.  
Sé que una parte de ti quiere morirse,  
y que incendiarías el hedor del óxido,  
y arrancarías a los durmientes de su falso oxígeno,  
porque eres el centinela.  
A veces quieres salir  
para que ceda,  
para que acabe la náusea, que pare, que pare el ti vivo ...  
No cesará el ruido,  
no dejarán de arañar tu costado, buscando la clave.  
Te querrán quitar el amor,  
lo libarán para secarte.  
Y tú quieres amar y quieres irte,

porque el acero ya te ha matado todas las hadas.  
Sigue, niño dorado,  
rema en tu sueño de rosa imposible,  
crea el intersticio.  
Si no lo haces tú,  
Dios no vivirá jamás.

These critics, described symbolically as representing, and existing solely in, the mundane world, lead lives of conformity and choose not to view the depth of the universe surrounding them. Surrealist inspired symbols abound, for example, in verses 4 and 5 the reader finds «Sé que tienes la ternura desgarrada / y una uña de felpa tatúa colmillos en tu pecho» (18). The unreal aspects of these verses should be evident; as well the reader may observe a direct causality between the notion of tearing («desgarrada», «colmillos») and the opposing softness of the guilty party («una uña de felpa»). As a binary opposition, these symbols may mark part of a mystical awakening; as seen in Surrealist poetics, these also open the mind of the reader to a dream world in which metaphor and metonymy become interchangeable. The imagery also weakens the power of those doing harm, insofar as one may recognize the problematic nature of their attack.

Poem «XXXIII» (50-51) continues describing those whose existence in the mundane defines their lonely and limited experience:

¡Salid!  
Escuchad el fin del rayo,  
habitantes del silencio.  
Nadie os invitó a venir.  
Dejad de comer,  
dejad de fingir que respiráis,  
dejad de fingir que sois.

¡Fuera!  
Fuera de aquí.  
La luz no se roba,  
no se adquiere, no se negocia,  
hay que tejerla desde el amor,  
y acariciar su delicia.  
Vosotros, en la piedra negra de vuestra nada,  
todo lo hacéis sombra.

The reader notes foremost the salient image of the vampire. These «vampires» thrive by taking life from the thinkers and poets of the world and converting it,

and them, into part of their meaningless discourse. Yet this description becomes contained within a call to recognize that «[l]a luz no se roba, / no se adquiere, no se negocia, / hay que tejerla desde el amor ...» (51). This counter-narrative of love and illumination acts as a balance to the narrative of the vampire, one of exclusion of individuality and absorption into the vapid, or superficial and vacuous, whole. It also opens the reader to the message found in the final two sections of the work.

As an example to close the analysis, poem «XLVIII» (73) from the final section, «Cronopia», relates how the poetic subject has guided the interlocutor toward illumination:

Hoy he creído en ti  
y he visto florecer una gabardina  
entre una dimensión y la otra.  
Te he dado la mano  
y, en silencio,  
las almenas más altas de la cordura  
han entonado sus mantras más tiernos.  
Hoy has crecido  
y he volado,  
subiéndome en tu espalda de ámbar maduro.  
Hoy algo ha cambiado  
porque estamos desnudos.  
Y no estamos próximos  
al espejismo.

The poetic subject now basks in union at the splendor of this new world. Here the poetic subject has elevated beyond the «vampires» of the third section and now wishes to return in order to aid those seeking deeper meaning. Verses 1–7, for example, outline the joining of the poetic subject and object and their subsequent elevation beyond the mundane world. This happens via the invocation of natural imagery («las almenas más altas de la cordura») and images of protection and trajectory («he visto florecer una gabardina...»). The idea of nudity, although an intimately physical one in its superficial construct, can bear its epistemological expression within the mystical process. That is, in the union of seeker and guide, both shed their bodies and become souls, «naked» of the flesh and ready for divine illumination. This reminds the reader of the final poems of similar processes of suffering, illumination, and a return to the mundane world in the works of Joaquim Pessoa, such as his collection *Os Olhos de Isa* and Blanca Andreu's *La Tierra transparente* (Simon, *Blanca Andreu*, 2019: 87).

In summarizing the poetic work of Izara Batres strictly within mystical parameters, I would offer an analysis of the mystical process in Batres' poetic works. *Avenidas del tiempo* provides a recognition of the binary oppositions which make up the mundane world, and as such, a first attempt toward mystical illumination through love. At the very least, the poetic subject achieves a piecemeal yet palpable separation from the mundane world. *Tríptico* takes a deeper perspective to the notion of pain, and the subsequent salvation from pain, utilizing a multifaceted, intertextual relationship with previous poetic voices. In this way, the poetic subject achieves further separation from the mundane world and views the divine. Here, God serves as the ultimate guide – a different approach from that of Janés or Pessoa. This feels, then, as a more traditionalist trajectory, despite the wide presence of surrealist metaphor and postmodern deconstruction of the superficial world. *Sin red: el derecho a ser* concludes the mystical process. The poetic subject has recognized the falsities of the mundane world, transcended them, and as such has become fully immersed in the divine world. She now wishes to aid the interlocutor in escaping as well, a similarity seen in the works of other Iberian poets (namely, Joaquim Pessoa in his 1983 *Os olhos de Isa* and Blanca Andreu's 2002 *La tierra transparente*).

Leaving those parameters in these final moments, Batres forms part of the «Generación nocilla» in that her verses reflect a criticism of 21<sup>st</sup> Century society (we see this also in her creative prose, a topic for a future study). Yet her poetic subject seems not overcome with the superficial trappings of that world. Batres' poetic subject consistently seeks out the next step, as a combination of older and newer forms (surrealism and even post-Franco deconstruction simultaneous to a profound belief in Catholic dogma). Her work embodies the simultaneous socio-literary criticism and seemingly essentialist mystical salvation that our early 21<sup>st</sup> Century context allows.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREU, B. (2002): *La tierra transparente*. Sial Ediciones: Madrid.

BATRES, I:

—(2009): *Avenidas del tiempo*. Ediciones Vitruvio: Madrid.

—(2014): *Cortázar y París: Último round*. Ediciones Xorki: Madrid.

—(2016): *Tríptico*. Fundación Fernando Rielo: Madrid.

—(2019): *Sin red: el derecho a ser*. Renacimiento: Sevilla.

BOROWITZ, M. E. (2019): «Prolific Metaphors and Smuggled Meanings in Teresa of Ávila's Las Moradas Del Castillo Interior». *Hispanic Review*, vol. 87, no. 1, 2019, pp. 51-72.

- CALLES, J. (2011): «Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)». Diss. U of Salamanca.
- FALCONAR, A.E.I. (1991): *Sufi Literature and the Journey to Immortality*. Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd: Delhi, India.
- FOLKART, J. (2014): *Liminal Fiction at the Edge of the Millennium: The Ends of Spanish Identity*. Bucknell UP: Lewisburg.
- GÁMEZ, C. (2017): «Tecnología y medio ambiente en la literatura posthumana española». *Ometeca*, vol. 23, pp. 45-60.
- GONZÁLEZ, L. (2018): «La Presencia de Dios En El Castillo Interior. En Torno a La Complementariedad de La Antropología Mística de Santa Teresa de Jesús y La Antropología Fenomenológica de Edith Stein / The Presence of God in the Interior Castle. On the Complementarity of Mystic Anthropology of Santa Teresa de Jesus and Edith Stein's Phenomenological Anthropology». *Valenciana*, vol. 11, no. 21, pp. 127-152.
- GUERRERO, P. (1998): *Federico García Lorca: el color de la poesía*. Universidad de Murcia: Murcia.
- HIERRO, J. *Cuanto sé de mí*. (1999): 2nd Ed., Ediciones La Palma: Madrid.
- MACHÍN, J. (2010): *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna: del presente agónico al presente eterno*. Universidad de Santiago de Compostela: Santiago de Compostela.
- MUDROVIC, W. M. (2008): *Mirror, Mirror on the Page: Identity and Subjectivity in Spanish Women's Poetry (1975-2000)*. Lehigh UP: Bethlehem.
- SIMON, R. (2019): *Blanca Andreu, Galicia, and the New Iberian Mysticism*. Lexington Press: Lewisburg.





# 173

colección  
estudios

Cuando Friedrich Nietzsche anunció «la muerte de Dios» en 1882 atendía a un proceso de secularización de las sociedades occidentales que iniciaron el desplazamiento de la idea de lo sagrado. En la actualidad, el sujeto contemporáneo bascula entre una razón mediática que lo imbuje de información fragmentaria, inmediata y reduccionista y otra razón científica, que debate continuamente sobre lo que puede o no afirmar. Pese al sombrío mundo que aparece con la idea de la expulsión de Dios, el discurso sobre lo esencial se sigue permeabilizando a través de diferentes manifestaciones literarias que navegan por los más recónditos espacios del alma humana. *La presencia del ausente* contiene doce capítulos en los que se muestra la preocupación última por la gran pregunta traducida en aportaciones que reflejan el protagonismo de lo sagrado a través de diferentes enfoques y matices. Un libro inusual que invita a la lectura atenta y a la reflexión pausada, actividades impropias del mundo que habitamos, pero quizá, por ello, más esenciales que nunca. Y con este ánimo lo presentamos. Con el deseo de su encuentro con todos aquellos lectores inquietos, buscadores impenitentes del Autor.



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

ISBN 978-84-9044-449-8



9 788490 444498