

## LA EVOLUCIÓN DEL ANHELO RELIGIOSO EN LA POESÍA DE CARLOS BOUSOÑO

LOUIS BOURNE

*Académico Correspondiente de la Real Academia de doctores de España  
Georgia College and State University*

Carlos Bousoño, como otros poetas de su generación, tuvo en Oviedo una educación tradicionalmente católica cuya esperanza expresa en los poemas sobre Cristo de su primer libro, *Subida al amor* (1945). Por contraste, plasma, a partir de su segundo libro, *Primavera de la muerte* (1946), una desesperación respecto a la fe cristiana. Más tarde como crítico, empleará este segundo título para describir su obsesión con la mortalidad humana en toda su poesía que se une a la búsqueda de una posible salida a su pérdida de Dios o a su distanciamiento.

Otros poetas de su época, como Vicente Gaos en *Arcángel de mi noche* (1943), José Luis Hidalgo en *Los muertos* (1947), o Blas de Otero en *Ángel fieramente humano* (1949), también expresan su frustración con el Ser Supremo, dado el sombrío contexto de la sociedad después de la Guerra Civil Española. Manuel Mantero, en *Poetas españoles de posguerra* (1986), declara que para estos tres poetas, más Bousoño, «la lucha con Dios se resolverá en desilusión, y cada uno buscará su refugio compensador. En Hidalgo serán los muertos, en Gaos él mismo, en Bousoño las cosas y después lo irracional, y en Otero los otros hombres y, esporádicamente, el sexo» (52). En cambio, Bousoño, a partir de su segundo libro, no disputa ni brega con Dios directamente. Más bien se dedica el resto de su carrera lírica a cultivar su desesperanza paradójicamente con esperanza como espoleadora de una búsqueda espiritual que desembocará en sugerencias metafóricas tradicionales de noche y luz insinuando una fe que no se fija plenamente en Dios sino en la promesa de una vaga bienaventuranza no específicamente cristiana después de la muerte.

Para entender el trasfondo religioso de Bousoño es menester referirse al poema «Recuerdo de infancia (II)» de *Noche del sentido* (1957). Teniendo en cuenta que el poeta ha hecho múltiples cambios en los diferentes poemas de todos sus libros, debemos referirnos a la primera edición de este poema titulado simplemente «Recuerdo de infancia» en la colección de 1957 que lleva una dedicatoria que después suprimió de sus poesías completas de 1960 y de 1998: «A mi tía Sor María, que cuidó mi infancia en Gordejuela» (62). No sólo describe a esta mujer como «Pura/ como los aires de la Nochebuena» (203\*), por la cual se puede entender el grado de devoción

---

\* Toda cita en el texto procede de la edición de *Primavera de la muerte: Poesías completas (1945-1998)*, de Tusquets (1998), a menos que se indique una versión anterior. Cuando se citan dos páginas, la primera es de *Poesías completas: Primavera de la muerte* de Giner (1960).

que ha de haber influido en el niño Carlos, sino que también la recuerda «poniendo dulce tu caricia leve/ entre los rizos de mi cabellera» (203). Esta nota de íntima afectividad lleva al poeta a concluir, contemplándola en la memoria, «pienso que si bien mi verdad es otra/ más verdad es aquella» (203).

Sin embargo, cuando leemos el primer «Recuerdo de infancia» que aparece en *Subida al amor*, la mujer retratada no pudiera ser más distinta. En el «Ensayo de Autocrítica» de su *Antología poética 1945-1973*, Bousoño explica que su madre murió en 1933 y, desde esta fecha, el huérfano fue cuidado por su vieja tía abuela, Manuela Fernández de la Llana, hasta que ella muere ya que, según la «Cronología» de María-Jesús Velo, su padre emigró a México en 1933 llamado por su cuñado, el industrial Carlos Prieto (Amusco, ed., *Carlos Bousoño*, 17). Bousoño declara: «El carácter de mi tía [...] y el género de vida a que, a causa de su edad, me sometió me hicieron vivir entre esas fechas, o sea, entre mis diez y mis diecinueve años, en una angustia incesante, en una extraña sensación de agonía y no ser, que había de sellar la forma interior de mi persona [...] definitivamente» (25).

Tal vez la dualidad de la poesía de Bousoño sea la lucha entre la inclinación a la fe sencilla cristiana de su tía cuyo afecto Carlos recuerda de su infancia y la amenaza vital que sentía en la presencia de su tía abuela cuando era adolescente. Estos dos aspectos de la tía religiosa y la tía abuela forman parte de la dualidad que el poeta describe en la «Introducción del autor» a sus primeras *Poesías completas* de 1960: «Entre esos dos polos (valor y desvalor, ser y nada, muerte y primavera) discurre toda mi poesía, hecha de opuestos que no se excluyen» (19). Al definir el protagonista de su poesía como el tiempo mismo, precisa: «la sensación de existencia precaria que la realidad posee», lo que el llama «“la nada siendo”» (18-19).

Una estrofa del primer «Recuerdo de la infancia» que Bousoño publica en las poesías completas de 1960, pero que suprime de las poesías completas de 1998 nos da una idea clara y muestra de la frustración del niño Carlos:

Pero tú no, tú no. Tú no me amaste.  
Yo sí que te adoraba.  
Yo sí te amé, torva raíz estéril.  
Yo sí que amé tu ciega piedra helada (65).

Entre el afecto de la tía y la falta de afecto y hasta la amenaza que representaba la tía abuela, Carlos Bousoño explica la precariedad de su existencia poética. Otra frase suprimida de las obras de 1998 sobre la tía abuela declara tajantemente: «Nunca tuviste amor» (64). Lo que importa en este recuerdo no sólo es la falta de afecto sino también el hecho de que esta tía abuela llegue en ambas versiones del poema a conservar la oscuridad y falta de luz, «mujer sin luz, mujer de sombras largas» (64, 21) mientras que el niño Carlos «golpeaba mi luz tenue,/ mi niña luz, mis suaves luces ávidas» (65, 21). Dado que los poemas más importantes de la evolución espiritual de Bousoño se expresan en términos de luz y oscuridad, día o noche, parece significativo que el yo lírico se caracterice en términos de luz y la tía abuela como poseedora de sombras.

En el «Ensayo de Autocrítica» de la *Antología poética*, Bousoño habla de unir tiempo y angustia en «un intento, fallido (salvo en mi primer libro) de salvación

religiosa» (21). Después, en unas «Reflexiones sobre mi poesía», describió *Subida al amor* como libro «religioso» ya que «yo era muy verdaderamente creyente. Luego mi fe hizo crisis, y toda mi poesía es consecuencia de esa crisis» (14). Bien pudiera decirse que toda su poesía, directamente o indirectamente, se vuelca a buscar esa fe perdida en el centro de la cual debe existir Dios. Y apostilla: «La duda o el agnosticismo sustituyó a la fe [...]» (14). Sin embargo, si aceptamos que el agnosticismo se refiere a la «Doctrina filosófica que declara inaccesible al entendimiento humano toda noción de lo absoluto [...]» (DRAE 38), el ímpetu de la poesía de Bousoño se dirigirá a la exploración de lo absoluto, la frontera entre la muerte y la nada o la posibilidad de Dios. La inaccesibilidad de Dios espolea en el poeta asturiano la angustia por conocer lo inconocible. Precisamente la inaccesibilidad de Dios según el agnóstico en su filosofía hace que el poeta tome una postura de agnóstico devoto.

Si *Subida al amor* representa la obra de un creyente, Carlos Bousoño, en la versión de este libro en las *Poesías completas* de 1998, procura disminuir el grado de creencia que expresó en las *Poesías* de 1960. «Subida al amor» abre la octava sección, «El amor», en la colección de 1998, pero fue el primer poema de las *Poesías* de 1960. Además, el cuarto verso de la primera estrofa, abundantemente claro en cuanto al final de la ascensión del alma, «Dios te espera en la cima de tu vuelo» (35), queda reducido a «La cima es alta. Escaso, el aparejo» (73). Dios ya no está esperando. Aunque ambos textos declaran: «Amor te espera» (35, 73), es evidente que Bousoño el agnóstico decidió corregir a Bousoño el creyente para hacer la condición última un poquito menos obvia. De parecida manera, el primer verso de la tercera estrofa celebra la unión del alma y Dios, «Alma sola de Dios junto a su rostro» (35) en versión de 1960, mientras el verso posterior habla, no de Dios sino de la luz: «Al fin la vida con la luz se aclara» (73). El poeta se queda con el símbolo y no con el Ser Supremo.

En la versión alterada de *Subida al amor* de 1998, el asturiano decide comenzar el libro con «Oda a España», un poema que antes, en las *Poesías* de 1960, es el último poema de la segunda sección de cuatro. Bousoño le añade un subtítulo «(Preguerra civil)», que indica que nos ofrece una visión del país antes de la Guerra Civil. En la primera estrofa «un toro embiste y otro mata» que puede referirse a la división de la sociedad en dos bandos. Dentro de un ambiente de juerga, un cura «Impone bendiciones y medallas» (19). Si así se representa el papel de la Iglesia, el militar queda trazado en «Un general se sube a una batalla» (19). Al final, España queda «balbucida, entrecortada» (20). Es una España con la que el poeta no se identifica y Dios no tiene papel. En cambio, en el poema de 1960, España lleva al poeta en su seno a «los solemnes muertos» que braman en ella y ellos y el poeta la «devoran y abrasan» (66). Bousoño ve a España como tierra «herida por el hacha de Dios» pero quiere que le lleve «por la noche negra», aunque al final añade un trazo de agresividad religiosa al decir: «Vas firme y pura por el firmamento/ a hundirte en Dios como una espada» (67). Evidentemente el Bousoño de 1998 quiere atenuar la angustia sensual con la que se acerca al Ser Supremo. Semejante razón puede explicar la supresión de «Dios sobre España» ya que en este poema manda a Dios: «devora la tierra y a sus hijos espesos», y une al país y su pueblo a un Dios antropomórfico: «Somos sangres y tierras mezcladas a tus huesos» (52).

A pesar de ser el libro de un creyente, *Subida al amor* expresa la vehemencia del creyente inseguro de la respuesta divina, y así en algunos textos como «Salmo

violento» plasma el amor de Dios en la figura del león de la selva: «Devórame, Señor [...] / Ruge de amor dentro de mí. Soy pasto/ deslumbrador para tu boca hambrienta» (46), exclama la versión de 1960, versos suprimidos en 1998 (32). Recordando que Mitra, un dios de la trinidad védica hindú, se representa mediante un león de fuego, Alejandro Duque Amusco, declara sobre estos versos, «Pocos poetas religiosos habrán llegado a expresar estos altos sentimientos de entrega con versos de tanta unción y delicadeza» (20). Sin embargo, lo que vemos tiene algo de unción y poca delicadeza. Bousoño, el tambaleante creyente, busca la encarnación de la violencia amorosa como indica el verso que sigue los arriba citados: «Come mi corazón. Suéltate dentro» (46), otro verso suprimido. Bousoño en las obras de 1998 reduce este poema de seis estrofas a tres, el rugido leonino de Dios desaparece y también el poeta como pasto, aunque mantiene la identificación del poeta con la selva, «Soy de la selva» (46, 32), y la interpretación del amor «cual estallante hierro» se descarta tanto como la identidad mineral: «soy una peña oscura/ que te ama», «soy monte que se entrega» (46). El poeta se convierte en «alimaña oscura/ que te ama» (32). Puede que el Bousoño corrector haya hecho una síntesis mejor de su poema original, pero el texto resultante parece menos revelador de las inquietudes juveniles.

Si Bousoño suprime a Dios como león en «Salmo violento» de 1998, lo sigue guardando en «Salmo desesperado» con la idea del poeta como la misma fiera activa: «Como el león llama a su hembra [...] / yo te llamé, Señor» (33). Sin embargo, Bousoño del año 1998 borra una estrofa de este salmo que plasma su obsesión bucal:

Venga tu boca como luz hambrienta,  
 como una sima donde un sol estalla.  
 Venga tu boca de dureza y dientes  
 contra esta boca que me abrasa (42).

Lo que se pierde en estos versos tal vez sea la inquietud de un poeta cuya creencia busca la confirmación tangible y sensual de un amor divino —Mantero dice de este salmo con Dios como leona que «el ansia de Dios llega a adquirir un carácter sexual» (119)—, pero con una desesperación que prefigura su poesía posterior como indican otros dos versos suprimidos: «Tengo amargura, y brillo como fiera/ de amor espesa y de desesperanza» (42). El poeta asturiano hace un evidente esfuerzo en la revisión de los poemas de este libro para atenuar el efecto de la desesperación, como antes disminuyó el efecto de la esperanza que subyace en varios textos. En «Tormenta de Dios», que después en 1998 se titulará «La tormenta», el alma se interpreta como una ola que bate contra una costa infinita. En ambas versiones, Bousoño se refiere al «Alma quejándose en el viento», pero ubica el alma en 1960 «en tormenta y luz divina» (81) mientras en 1998 queda «en tormenta y sed antigua» (46), así quitando la luz y la divinidad. Para intensificar la angustia, en 1960 pone «Alma con furia/ de amor, desesperada en la luz lívida» (81), desesperación que el poeta suprime en 1998. En la última estrofa, describe un fondo inequívoco en 1960: «Pero quietud allá en el fondo./ Allí reposa Dios y se ilumina» (82). En 1998 Dios desaparece y «la quietud» llega a ser un agnóstico lugar de incertidumbre: «Mas no se sabe lo que yace al fondo» (46). Sobre el fondo divino en la primera versión, el poeta declara con seguridad que «Desde allí la paz ascenderá un día» (82) mientras en la versión de 1998 no queda tan seguro: «Acaso/desde allí ascenderá la paz, la vida» (46).

Poemas como «Sangre de Dios» que declara del Ser Supremo: «Que le amo mucho y no la encuentro» (56), el poeta los suprime. En cambio, añade otros como «San Juan de la Cruz, cima» (58), el máximo poeta místico español que Bousoño también recordará en un poema (590) de *Las monedas contra la losa* (1973). Es posible que Bousoño inserte este poema porque le permite introducir el concepto de la nada como paso abisal en la noche oscura del alma previo a su ascensión a conocer a Dios: «En el instante mismo del ácido sabor de la nada», y el asturiano describe el acercamiento a lo eterno como «la insólita nieve eternal y total/ en la cima carnal/ de este mundo...» (58). También introduce la nada en «El señor en la noche.» En este texto Dios ruge leoninamente y el yo lírico termina «buscando muerte, nada más que muerte» (44) en la primera versión. Sin embargo, en la revisión de 1998 Bousoño, después de una pausa marcada con puntos suspensivos, añade la paradoja de la nada como concepto remozándose: «Fuese en la claridad de un día de mayo,/ en que la nada surge y reverdece» (31). De la misma manera que conecta la muerte con la primavera en su segundo libro, ahora describe el límite de la vida como una finalidad que puede brotar de nuevo. En el fondo, el poeta no quiere aceptar la muerte como término final sino como novedad ignota.

Seguramente es de uno de los poemas sobre Cristo de donde Bousoño extrae su idea de la primavera de la muerte, ya que la mayoría se preocupan de la muerte de Cristo en la primavera. El poeta se fija en el final de la vida de Cristo o en la angustia respecto a su futura crucifixión. En «Cristo niño en una primavera palestina», antes titulado «Cristo adolescente», el niño se centra en la ubicación del Ser Supremo: «A veces cuando niño tu mirada se hundía/ detrás de las estrellas donde tu Padre estaba [...]» (65), habiendo puesto a Dios en la versión anterior entre las estrellas (71). Sin embargo, lo que importa son las dos estrofas finales en las que Cristo anda por los bosques «donde tu cruz crecía», se considera al «Niño junto a su muerte», y el yo lírico no expresa su resurrección sino su pérdida: «Me acongoja la angustia, oh Cristo niño, al verte/ pasar por ese bosque, junto a la primavera» (65).

En «La tarde de la ascensión del Señor», el narrador recuerda haber visto personalmente la subida de Cristo al cielo, expresada en términos de una luz que desaparece, «Fue como luz sobre la tierra», le dijo una voz pero, «Luego el silencio invadió el aire/ iluminado de tristeza», y lo que veía el poeta es el Salvador «apagándose arriba tu presencia» (70). Bien pudiera estar describiendo en esa muerte y desaparición la despedida de su fe cristiana. Mantero observa que este niño, «el mismo poeta», queda «enfrentado con la muerte» (120). A pesar de que *Subida al amor* termina con un poema tan devoto como «La luz de Dios» en el que, a través de la noche mística o mortal, «Dios hecho luz cubre los cielos./ Tú ya no existes, alma mía» (77), Bousoño ha dado amplia demostración de los momentos de desesperación y búsqueda de Dios que informará su poesía posterior. De paso, debemos notar que, en las poesías completas de 1998, suprime un total de once poemas de *Subida al amor* aparecidos en la colección de 1960: «Miedo de Dios», «Elegía de la luz del alma», «Noche de Dios», «Dios sobre España», «Sangre de Dios», «Dios y la tierra», «Dios y el niño», «Canción hacia la luz», «Impulso», «Canción ebria» y «Dios en la tarde». El poema «Impulso» (89) queda postergado al segundo libro del poeta (108).

De esta lista, tal vez la exclusión más lamentable es «Dios en la tarde» dedicado a Emilio Sanz. Es una declaración elocuente de la distancia entre Dios y el hombre, «Tú sobre el cielo/ y yo en la tierra ajena y vasta», que puede ser apreciada por

cualquier lector, e insinúa la disminución de la fe en la simbólica caída de la tarde: «En el fondo del aire se ilumina/ última vez, tu forma clara» (93). En cambio, Bousoño añade otros en 1998 a *Subida al amor* como «Pastores», «Buscando en la noche oscura lo que más importa», el susodicho «San Juan de la Cruz, cima» y «Quizá después has de ser otra cosa». En «Pastores», el poeta distingue entre un pastor joven y un «enigmático pastor» que se calienta «con las llamas de todo nuestro dolor» (25), el del yo lírico incluido. Como Cristo declara «Yo soy el buen pastor» en *Juan 10,11* del Nuevo Testamento, se pudiera pensar en un Cristo análogo al Hijo de Dios, pero el Pastor de Bousoño es «extraño» (25) y problemático. En él «crecen unas hojas» y finalmente una flor que «alcanza/ hasta el mismo cielo,/ exigiendo algo/ que entender no puedo [...]» (26). Sólo podemos pensar que este Cristo humanizado como pastor refleja las propias inquietudes del poeta respecto a la bienaventuranza y exige una salvación no comprendida. Al final el poema termina con silbidos de serpientes «de lo que no sé» y Bousoño acaba mencionando dos aspectos de su problemática religión: «Ignorancia, fe...» (26).

«Buscando en la noche oscura lo que más importa», otro poema nuevo de *Subida al amor*, tal vez expresa lo impalpable de los indicios de una vida eterna o de unión con Dios. Al final, el famoso poema, «En una noche oscura», de San Juan de la Cruz describe una visión del enlace con Dios. Sin embargo, el poema de Bousoño traza en su noche oscura lo que no puede precisar pero que su anhelo urge encontrar. «Quisiera tocarlo, haberlo, palparlo», comienza el texto, y distintos detalles de la naturaleza resumen sus aspectos: «Lo buscas encima, debajo, ¿una fuente/ remota, o un brillo, o una flor de azahar?» (51). La segunda sección de este poema comienza con un atributo fundamental de una noche oscura, una característica de la contemplación devota o una metáfora de lo eterno sin mención de Dios: «Y el silencio puro, ese que allí estaba, todo purifica» (51). Después de darnos un catálogo de cosas purificadas, incluyendo «El crucificado y el que crucifica», el poeta termina con una paradoja: «Todo está explicado, y nada se explica» (52). Evidentemente, añadir estos poemas a *Subida al amor* supone una actitud menos creyente y más compleja, más descriptiva de la duda que puede informar la fe, que la que se desprende de la versión anterior del libro.

Si la crisis religiosa de Bousoño comienza con su segundo libro *Primavera de la muerte* (1946), tal vez no se note esta crisis tan patente en la revisión del libro para las *Poesías completas* de 1998 ya que el poeta suprime poemas que expresan claramente una desesperación e incluye otros poemas que atenúan la falta de fe. Estructuralmente, las cuatro secciones de las poesías de 1960, empiezan con 22 poemas de «Elegías desesperadas» que quedan reducidos a 12 de «Elegías de primavera» (85-97). De los otros tres, «Odas celestes», «Odas elegíacas», y «Varios poemas», se transforman «Odas celestes» en cinco partes («Introducción a las odas celestes», «Odas mínimas», «Odas de la alegría», «Diálogo del gozo» y «Oda en la que vuelan los pájaros»), seguidos por dos nuevas secciones, «Primavera de la muerte» y «Poema escrito después de publicado el libro *Primavera de la muerte*». De los seis poemas de «Odas mínimas», los últimos tres, «Todos los años una vez», «Y hay algo en mí que no prohíbe el viento» y «Y es que en mi sangre va tal vez mezclado» (110-112), corresponden respectivamente con «Elegías desesperadas» XXII, XXI, y XX de las poesías de 1960 (130, 129, 128). Los cinco poemas de «Odas de la alegría», «No cantaré, no, la tristeza», «En este reino yo respiro», «Pasabas por el mundo», «Un cuerpo en la luz del estío» y «Himno con esperanza» (115-119) son, con cambios

menores, los mismos que «Odas celestes» I, II, «Elegías desesperadas» XI, y dos poemas de «Varios poemas» (*Poesías completas*, 1960, 133, 134, 118, 165 y 167). Los cuatro poemas de «Diálogos del gozo», «Lo que dice a los hombres el espíritu de la alegría» en seis partes, «El poeta responde al espíritu de la alegría», «Habla de nuevo a los hombres el espíritu de la alegría» y «Habla el espíritu de la alegría a los hombres de la guerra», en las poesías de 1960, corresponden con «Odas celestes» VI, IV, III, V, VI y VII.2 (138, 134, 135, 137, 139 y 140), y «Elegías desesperadas» XII, XIX y V (119, 127 y 112) con pocos cambios. Tal vez lo más importante sea personificar la alegría en los últimos dos títulos porque no es ya el yo lírico sino la emoción misma la que declara: «Viviré eternamente entre vosotros [...]» (129) y «Yo me redimo en las regiones puras [...]» (130).

De todos modos, se debe decir que hay gran variedad de emociones tratadas en el libro, y que la felicidad, la alegría tanto como el encanto y el desencanto del amor están incluidos. En la «Introducción a la muerte», dos poemas preludios abren el libro, enfocándose en la muerte y en lo que queda del muerto. El primero abre así: «Hay veces en que llegan a mi boca/ raros sonidos y a la muerte canto» (81), una versión personal del mismo poema de comienzo más solidario de las poesías de 1960: «Hay veces que los hombres tristemente/ a la muerte cantamos» (105), y cuyo punto clave parece ser «Yo sé lo mismo que los huesos saben [...]» (81). Empieza el segundo poema: «Sólo los huesos son eternos» (82), no tal vez nuestros almas. La ambivalencia de esta última expresión reside en el hecho de que Bousoño quiere extender el hueso del hombre como si fuese algo longevo si no divino, una característica que intentará dar a varios otros objetos en su poesía como la puerta de *Noche del sentido* (1957) y el jarro de *Invasión de la realidad* (1962), pero tal vez la fuerza de esta declaración sea la largura de los despojos corporales, sin clave alguna para delimitar el alma del poeta, asediado de dudas. Por una parte, Carlos queda en el pesimismo espiritual, puesto que de nosotros sólo quedará hueso. Por otra, concede al hueso el atributo de Dios en cuanto consolación materialista. No cabe duda de que hay un substrato de desesperanza que el poeta decide suprimir, como lo demuestra el poema «Escúchame» de las poesías de 1960 en cuya segunda estrofa confiesa: «Yo como tú creí en la luz, y ahora/ niego que exista luz sobre nosotros./ Existe muerte» (113). Bousoño de 1998 decide suprimir esta estrofa porque ya no puede aceptar la desesperación respecto a la luz puesto que le robaría valor a esta entidad simbólica que retiene para expresar su esperanza. Así este poema guarda la idea del dolor de los muertos que el otro experimentará, pero no niega la luz que da lugar a la ilusión.

Otros poemas como el XVII de las «Elegías desesperadas» probablemente se eliminan en 1998 porque su expresión es demasiado negativa: «Yo niego, niego que los hombres vivan» (125). La sección «Odas elegíacas» desaparece, en particular, poemas como «Adolescente en el olivar» que describe un mundo sumamente evanescente: «Ved al mundo cruzando el aliento de Dios. Es entonces/ por un instante solamente/ primavera mortal lo que vive [...]», y termina con un sentido de la muerte cual final tajante que el poeta ya no quiere considerar:

Todo se evaporará. Todo será un hueco triste,  
una ausencia de nosotros, seres poblando la vida,  
con deseos y esperanzas en el corazón  
y con la muerte entre los brazos (147).

Si sólo tuviéramos la muerte entre brazos, nuestras esperanzas de bienaventuranza no tendrían validez. En lugar de los poemas extraídos, Bousoño pone textos como «Impulso» originalmente de *Subida al amor* en que describe una «ventura» que es «fulgor del alma» con «la luz más cierta», una hermosura que «Dios nieva/ para que yo la sufra y me la beba./ Pero antes Dios, el mismo Dios la apura» (108). En las *Poesías completas* de 1960 el poeta queda con «la luz incierta» (89). Percibimos así el contraste entre el texto de 1946 (y 1960) y el de 1998 en el poema titular, «Primavera de la muerte», cuyos cuarenta versos quedan reducidos a nueve en la nueva versión. El comienzo es similar, «Todo es la muerte» (151) y «Y es que todo es la muerte» (140), pero únicamente el poema de 1960 tiene expresiones tajantes como la primavera que se parece a la vida «y es sólo muerte traspasada de primaverales susurros./ es tan sólo acabamiento sin posible esperanza» (151). La primavera es motivo también para decir al final del poema lo que pasará «y veremos entonces lo que somos./ la triste desesperanza/ y la invernal muerte desnuda» (152). En la revisión de 1998, desaparece esta desolación para acabar con «Quietud inmensa. Plenitud. Retiro./ ¡Humo que duerme en el confín de seda/ más allá del suspiro!» (140). Toda la perspectiva del poema se vuelve más esperanzadora. Otro poema originalmente titulado «Melodía sin esperanza» se convierte en «El adolescente despierta a la vida del mundo, y da nombre a las cosas», desapareciendo esa falta de esperanza en el título. El poema se abre con la transitoria primavera dejando su música inmortal en los dos casos, pero de las cuatro partes del poema en 1960, Bousoño sólo guarda las dos primeras (137-138) en 1998. Una tercera parte de 1960 suprimida se refiere a «Luego su nota de desesperanza» (155) y en la cuarta parte, se luce en los dos últimos de sus sólo cuatro versos la aflicción espiritual de un mundo sin Dios: «Hoy sólo queda un vacío que gira como la ausencia/ y la voz y el acorde de la desesperanza» (156).

El poema que cierra el libro en las poesías de 1998, «Primavera sin tiempo», antes cerraba la tercera sección, «Odas elegíacas». Conserva el mismo título, pero «el adolescente» (159) que fue protagonista del poema en la primera versión se convierte en la nueva en «el muchacho de hoy» (142). El motivo nietzscheano de *Así habló Zaratustra* sigue con la expresión «Todo retorna» (159, 142), pero lo que el poema expresa, antes y ahora, es la juventud solidaria de todas las primaveras, las que habitan «su intemporal reino» (159, 142), las que tienen «los mortales soplos eternos» (160, 143) porque el poeta quiere prolongar la idea de una juventud constante a pesar del tiempo. Así deja Carlos el poema revisado, pero la versión antigua advierte a los distintos elementos del paisaje de ensueño: «¡nunca tengáis conciencia de que la vida es breve!» (160), un tema central del libro anterior y verso que suprime en el poema revisado de 1998. En lugar de la brevedad, Bousoño prefiere rubricar la vitalidad en los dos primeros de su estrofa final de cuatro versos: «¡La vida, la vida!/ ¡Los mortales soplos eternos, [...]! (143), recogiendo la paradoja anterior de lo temporal eterno. En cambio, la versión de 1960 nos da la idea de que, tal como los arroyos susurran «el misterio./[...] en feliz existencia», el yo lírico fugitivo «pasando como el viento/ murmuraré que la vida es dichosa» (160). Poemas como «Cristo en el sueño» (173-174) de una sección final, «Varios poemas», desaparecen en 1998, particularmente este poema, ya que acusa a Cristo de estar distante («El humano desea la paz sobre tu pecho/ pero blasfema y niega porque tú estás lejano» 173), deja el hombre con una visión desoladora («Sólo existe una tumba, una tierra, un engaño./ [...], / «un frenesí caliente dentro de un desengaño [...] 173), y acaba personalizando el yo lírico con «un hombre que te sueña inútilmente/ cual yo te sueño entre la primavera» (174).



Con *Noche del sentido* (1957), el título mismo evoca un eco de San Juan de la Cruz en su subtítulo de *Noche del sentido* (320) de su comentario *Noche oscura* del poema con este nombre. La crisis religiosa respecto a la existencia de Dios se hace patente para todo el resto de la poesía de Bousoño. Al lanzar la nueva edición de sus poesías (1998), comienza con un texto nuevo, «El poema», en el que reivindica el texto poético como depósito de las emociones del hombre, que van desde «el ensueño» hasta «la desesperación después» (153), pero el poema que comienza este libro en 1960 es el segundo texto de 1998, «En un día sin nubes», y en él se queja de que Dios nos tiene «fatalmente inclinados/ a interrogar, humano, nuestro sino» pero quedamos sólo con el cuerpo «que ante Ti nos representa», habiendo «la piedad humana que adivina/ lo que está más allá de la penumbra» (189, 155). Como poeta religioso, Bousoño mantiene el sentido de piedad, de devoción por lo permanente y lo eterno, pero en este poema nos redefine la primavera como símbolo divino sin sentido: «La primavera viene, y ya nosotros/ nos sentimos inmersos en tu esencia,/ pero es engaño [...]» (190, 156). Como Bousoño compara la luz crepuscular de la primavera con «el toro que mira el trapo rojo/ ondear» (190), Mantero acertadamente capta que el asturiano traza a «Dios como un torero» (127).

El poeta busca «el hondo mar remoto» que suena en el fondo del cielo, pero el cielo «sin fondo se retira» y en «la rosada luz» de la primavera sólo se ve «el resto de un naufragio esplendoroso» (190, 156). Bien se pudiera decir que Bousoño describe el naufragio de su fe. No obstante, a pesar de que empieza el siguiente poema, «Oración desde aquí», declarando «Y sin embargo, sé que te he negado/ en muchas horas [...]» (191, 157), esta negación no acaba con la existencia de Dios, y termina especulando: «tras la fatiga entre la mar del odio/ y la vacilación de Ti, mirarte surgir feliz en medio de las olas» (192, 158). Evidentemente la vacilación desde negar a Dios hasta imaginarle surgiendo feliz entre las olas responde a una sensibilidad lírica que sufre el vaivén del escepticismo. El escéptico niega el terreno que en otros momentos afirma, como dice el DRAE en la segunda acepción: «Incredulidad o duda acerca de la verdad o eficacia de alguna cosa» (580). Hegel describe esta condición en la *Fenomenología del Espíritu* (1807): «En el escepticismo la conciencia se experimenta en verdad como una conciencia contradictoria en sí misma» (127). Como salir de este atolladero viene a ser el motivo de muchos poemas posteriores.

En las poesías de 1998, las cuatro partes de 1960 —I «Palabras en la noche», II que comienza con seis poemas sobre España y otros que principian con «Recuerdo de infancia», III con tres poemas sobre Cristo y «Noche Cerrada (III)» y IV «Decidme»— Bousoño extiende a seis, I «Palabras en la noche», II «Decidme», III «España», IV que inicia con «Recuerdo de infancia», V que tiene dos de los poemas sobre Cristo y luego varios de «Decidme» de 1960, y VI «Dos poemas escritos después de *Noche de sentido*». Incorpora a la primera parte de *Noche del sentido* un poema, «El río suave», que antes pertenecía a *Las monedas contra la losa*, libro que representa un periodo más risueño respecto a la materia prometedor de más allá en su obra. El río en cuestión es la vida misma que desmorona «el anhelar oscuro,/ la Oculta Realidad, Jazmín que huele hacia una madrugada en el futuro/ que ya está en Él» (162). Seguramente se trata del Ser Supremo cuya existencia el poeta se afana en aceptar pero después compara su fragancia con la de un frasco que se va como «una felicidad./ Como un olor extraño a un raro mundo...» (163). El poema «Decidme» que introduce la segunda sección de *Noche del sentido* (la cuarta de 1960) pide a Dios algún signo del vivir: «te pregunto/ A Ti, Señor, pregunto si existimos» (241, 173),

pero a pesar de confesar su deseo de creer, «Quisiera [...] creer en Ti, detrás de la penumbra» (242, 174), el poema termina con la misma desilusión del escéptico, con el Señor «confuso aún en el silencio» (174), palabras que no había puesto en la versión de 1960.

Bousoño ha abreviado el poema que da título a esta colección, y el tú a quien el poeta se dirige es la persona amada, como aclara «saber tu hueso fatigado, humano» (243, 175). Al quitar «mirar a tu ternura/ cuando contemplas mi dolor humano» y «la blanca mano» (244) que le suaviza en el poema de 1960, cancela la intimidad personal. Del cuarteto final, anula «Quién pudiera decirte amor» y «llamarte luz, nombrarte viento amigo,/ campo feliz y cielo de armonía» (244) en las poesías de 1960 para hacer dos versos más oscuros y menos esperanzadores: «Quien pudiera saber sólo una cosa,/ sólo una sombra. El aire, el frío...» (175). En «La confianza», el primer sintagma, «Aunque de noche», parece un eco del refrán, «aunque es de noche» del «Cantar de la alma que se huelga de conocer a Dios por fe» (11) de San Juan de la Cruz (como indica Mantero también 126). El poeta se sincera: «Aunque en la sombra, dulce me es tu fe» y después de insistentes dimes que recuerdan el poema «Decidme», el poeta imagina al final «en el sueño veré una luz con nieve./ La creeré» (177). Con «Palabras en la noche» (título de la primera parte en ambas poesías pero colocada en la segunda parte en 1998), Bousoño empieza con un nombre, «Cecilia, dulce amiga» (201) en 1960, pero decide en 1998 ofuscar el contexto, substituyendo «Aunque ha pasado el tiempo» (178). No obstante, el remordimiento queda claro en ambas versiones: «que quiso [el «pecho mío»] un día amarte y vino a deshacerte» (201, 178).

En «La duda», vemos de nuevo el deseo de recibir un mensaje del Señor ya que comienza «Y Tú que vives, dime, dinos», pero lo que quiere saber es el significado del paso del tiempo encarnado el «el reloj de arena» que está cayendo en su vida «y en las demás» (203, 180). La temporalidad amenaza al poeta con su mortalidad y sin un futuro de bienaventuranza, y así contrasta el extrañamiento del campo familiar («Y ahora no sé qué es este campo» 203, 180) con el recuerdo de la niñez viendo el viento traer «una alegría/ que no era incierta ni fugaz...» (204, 181).

Cuando llegamos al texto «El apóstol», sin embargo, observamos como el escéptico que ha negado y afirmado a Dios comienza a desplazar de Dios sus atributos para dárselos a otros elementos sugerentes de una vida más allá de la muerte, una postrimería con insinuación de algo, no sabemos qué, revelador. No por casualidad aquel día el apóstol hablaba «de Dios» pero cuando cesa y mira al poniente, «La luz inmóvil, infinita,/ abrió de pronto, extensa, un ala» (207). La luz, por supuesto, no puede ser «infinita», pero como se trata de una luz simbólica que nos ofrece un vislumbre de la salvación, puede asumir esta característica de Dios. En la «Introducción del autor» a las poesías de 1960, Bousoño declara que el «misterio divino [...] se patentizaba como tal en el movimiento mismo del ala de la ocultadora luz» (24). La luz no revela, pero promete y es esta luz sugerente la que será el más frecuente símbolo de la bienaventuranza en la poesía de Bousoño cuando no pueda mencionar al Ser Supremo. Promesa de Dios es promesa de un posible Más Allá y así, de una vislumbrada salvación. También se debe decir que «La puerta», último poema de *Noche del Sentido*, opera igual que la luz. Primero Bousoño otorga una relativa infinidad a la puerta en «su materia sobrevivida» (230) para luego definirla como «esta puerta cerrada que quisiera ver entre la noche abrirse» y «abrirse pura» (231). Que no se abra, no importa, la imagina abriéndose. La noche representa la muerte y

el hecho de que la puerta se conciba abriéndose tiene el mismo efecto de entrever y simbolizar la vida del Más Allá como el ala de la luz que ve el apóstol. Mante-ro entiende que «en la resurrección del pasado», en el que entraría también el poeta, «se pone la esperanza de eternidad» (128). Francisco Brines afirma que, con la puerta, Bousoño halla «un precario, aunque consolador, sustitutivo de Dios» (362), aunque yo no creo que sea tanto un sustitutivo como un signo de Dios a través de una cualidad que le pertenece, la capacidad de revelación. Brines apostilla que la puerta «simboliza el silencio de Dios, y a Él se dirige, todavía, en el poema» (363). Efectivamente, el poeta pide perdón al Ser Supremo por la permanencia que va a atribuir a la puerta: «Sin intención de ofenderte, Señor, sin pretender injuriarte/ pregunto» (230). El silencio de Dios no es absoluto cuando las palabras dirigidas a Él recuerdan que el poeta le tiene presente en la mente. La puerta, como la luz, viene a ser el medio para presentar un algo indefinible más allá de la muerte, una promesa que deja una huella de esperanza.

Debe tomarse esta nota positiva al final del libro porque otros poemas de *Noche del sentido* como «Cristo en la tarde» que abre la quinta sección del libro nos devuelve a «La tarde de la ascensión del Señor» de *Subida al amor*. Si en el poema anterior, dijo a Cristo que iba «apagándose arriba tu presencia» (70), ahora en esta tierra Cristo va desapareciendo: «Ya su figura por los olivares/ se iba desvaneciendo/ en soledad» (217). De este poema Brines declara que «Cristo nos muestra la angustia de ser hombre, pues está comunicándonos la profunda duda de su existencia» (320). Aunque ésta puede ser una lectura del poema, otra nos permitiría decir que el mensaje de Cristo se apaga de la misma manera que su cuerpo insustancial iba apagándose en el cielo con su ascensión. En ambos casos, su presencia se aleja de nosotros. Quien comunica la duda de su inmortalidad es precisamente el yo lírico controlado por el poeta, duda que emerge del Cristo de Bousoño. Cuando el Señor intenta repetir el Evangelio de «Yo soy la luz», es el narrador el que le ubica en la oscuridad: «“Yo soy... yo soy...” La sombra lo envolvía./ Cayó la noche» (217). Bousoño mismo en sus «Reflexiones sobre mi poesía» se refiere a la técnica de «contestación simbólica, la luz empieza a apagarse» (16). Paralelamente a esta duda del poeta respecto a Salvador, se demuestra claramente el vaivén del escepticismo respecto a la existencia de Dios en el siguiente poema, el soneto «Señor», que empieza con versos anti-téticos: «Perdón si dudo, Dios de mi esperanza./ Perdón si creo, Dios de sombra y duda» (218). Al final el poeta se refiere a Dios como «Señor de sombra, luz desvanecida./ Blanco fantasma, semejante mío...» (218). A la vez que roba realidad al Ser Supremo, quitándole luz y otorgándole sombra, afirma la idéntica irrealidad respecto a sí mismo. El oscurecerse de Cristo y después de Dios arroja duda sobre lo pensado y el pensador. Tenemos este mismo procedimiento en «La oración del ateo» de Unamuno. El vasco se refiere a «Dios no existente, pues si Tú existieras/ existiría yo también de veras», pero hay que tomar en cuenta que Unamuno reza a este Dios inexistente: «Oye mi ruego Tú, Dios que no existes» (282). La postura de Bousoño no es tan radical en cuanto a la negación de Dios, sino más cercano a otro soneto de Unamuno, «Incredulidad y fe», que termina: «creo, tú a mi incredulidad ayuda» (284). En el poema «Lamentación» de *Primavera de la muerte* que fue suprimido de las poesías de 1998, Bousoño se había identificado con lo espectral al decir: «Y vamos por el mundo sabiéndonos fantasmas [...]» (150).

Se pudiera pensar que Dios como fantasma estaría próximo a proclamar su inexistencia, pero no resulta así. La idea de Dios se sumerge en la luz en «Meditación

primaveral», una «Luz remota que un día/ preguntaste insistiendo», y otro día «quedó fija en tu sueño» (220), pero el poeta no desespera y pide a este ente simbólico, como después pedirá hasta a la alondra en un poema con nombre de esta ave: «Dame la luz y dame la esperanza [...]» (226), la virtud teologal sugiriendo el tema divino. Un poema tan revelador de lo que Bousoño en su «Ensayo de autocrítica» llama «contemplar como inmortal lo que se explicita perecedero» (34), «Las manos» (249), desaparece para un nuevo poema, «La suplantación», en el cual el poeta se caracteriza como el árbol «constante» (223), parecido a lo imperecedero, con fruta para su hijo. Si el poeta era consciente de que era su «yo al que un ser clandestino/ iba sustituyendo imperceptiblemente» (222), se caracteriza ante su hijo que le reemplazará como un «papá [...] / que nadie ha comenzado todavía/ a convertir en sombra» (223). Tal vez la precariedad del ser para el poeta, a pesar de su figura de árbol constante, radica en la generación venidera. En «Plegaria a Dios por la realidad», el penúltimo poema de *Noche del sentido*, y antes de elogiar la materia sobrevivida de la puerta, Bousoño exige al Ser Supremo el amanecer, la tierra con sus ríos, la montaña, el paisaje de lo real informado con anhelo. Pide también el aire «cuando Tu calma es ambicioso reto» (228), parte de una estrofa que no aparece en el texto de 1960, y este reto de la calma eterna sugiere una meta para todo el afán religioso del asturiano. Si en la tercera estrofa del poema original pedía la anchura de los cielos «donde yo te sienta,/ donde estar vivo puede ser reposo/ que no se aumenta» (255), en la nueva versión de 1998 exige casi lo opuesto, que crezca:

Un cielo que agresivo fuese manso,  
allá en su anchura donde yo Te sienta,  
Dios de vida en figura de descanso  
que no obstante se ahonda y se acrecienta (228).

Este último verso confiesa un extraordinario afán de querer sentir la presencia de Dios creciente en toda su profundidad, y viene a ser la contrapartida y hasta una expresión de necesaria devoción por parte del propio poeta de «Cristo en la tarde» y «Señor» con su lírica de duda. Nos indica que el escepticismo concerniente a lo divino nunca le permite a Bousoño la descreencia continuada, sino que caracteriza su agnosticismo como esperanzador, impregnado de una fuerte pasión por experimentar a un Dios inmanente, así termina «Plegaria a Dios por la realidad» con el deseo de «tocarte/[...] / y tropezarte vivo, y arrancarte vivo y sin velos!» (228). Esta es la voz que oímos en «Salmo desesperado» (33) de *Subida al amor*. De todos los libros del poeta, *Noche del sentido* presenta el dilema espiritual de la manera más clara, pero se verá cómo sale de la cárcel del escepticismo con sus altibajos de esperanza y desesperanza en una consideración de los libros posteriores. En los dos poemas escritos y añadidos a *Noche de sentido* que ya cierran el libro, vemos también la oscilación de la duda religiosa. «Ante un cuadro titulado *Historia universal*», por ejemplo, declara que «el todo la nada es» y describe la alternación:

Entre un blanco que no vino  
y un azul que ya se fue  
oscila toda la vida  
del hombre, en el cuadro aquel. (237)

Pero recupera el poeta pensando «el amor, la fe» (237) de sus amigos y exclama que ellos sí «¡ [...] tocáis el azul dosel!» (238). En «Palabras del adivino», Bousoño

parece hacer tributo a una mujer que ha conocido en Penouta, aldea de la sierra en el consejo de Boal donde nació el poeta, vieja que el adivino convoca. Ella brilla como «un numen [...] en la hermética sombra», recuerda «un jarrón chino, viejo como el humano dolor» y ella asume esta figura, «muere en forma de jarrón chino» y «en miserable cuchitril» (240) después de haber trabajado en Nueva York. Esta especie de conjuro está acompañada de ángeles, Tranquilio, Noseratu, como «Noseris, Renunciatur» (189), citados en un poema previo, «Murmulllos en la noche (Ángeles de la muerte)», o, entre otros, «Noseris, Terminatio» (689) invocados en «Oración inicial del adivino a los ángeles de la muerte» de *El ojo de la aguja* (1993). Ella, con su prisa por llegar «al lugar/ del cotidiano menester», en su «diario carril», lo transforma en «universo y salvación» (242), algo que seguramente el poeta busca. Su lugar de muerte también recibe transcendencia: «y se expansiona un cuchitril/ allá del mundo, hacia el gran Ser» (242). El «...Idosligerdivinituro...» (242) representa un futuro que el poeta quisiera abarcar.

En *Invasión de la realidad* (1962) resulta menos preocupado por el tema divino, precisamente porque se dedica a la realidad de lo fenoménico, aunque hay indicios del mismo interés por la vida del más allá. El poema que da título al libro representa la invasión de las cosas en forma de elementos de la naturaleza «que se crean/ duras a cada instante» (251). En realidad es el poeta quien concede dureza y permanencia a estos elementos, vientos, valles, luz, manantiales, para que ellos le salven, aunque reconoce que son «ceniza ya insinuándose» (253). El soneto «Cosas» presenta la perspectiva del libro respecto a la realidad tangible. Con mucho entusiasmo, el poeta exige de la estancia de las cosas: «¡manad, manad, callados inmortales./ manad y dadme ser, amor, presencia!» (261), una eternización de la materia que sólo indica la precariedad espiritual del poeta incierto de su alma salvada. Por esta razón, se refiere a la montaña como «hondura/ de luz enorme», una realidad que se subleva «contra la enorme noche oscura» (261). Cuando se trata de una consideración de postrimerías, Bousño habitualmente habla en términos de luz y noche y de sobrevivir la luz respecto a la muerte nocturna. El poema «Culpables», antes llamado «La Calma», nos indica el grado de desesperación que este libro a veces traza al declarar: «Henos asociados al error como a una verdad más pequeña,/ girando en el desamparo como un planeta absolutamente vacío [...]» (269), y de nuevo acude a lo lumínico con la imagen de «un remo en el fango» que «desea la luz» (269). Otro poema simbólico, «El muro», describe el rehacer de cada día como un entorno hecho de «el muro de silencio» como un «espesor/ como ninguna puerta jamás tuvo» —y recordamos la puerta al final de *Noche del sentido* que pudo abrirse— para encontrar que esta mudez tiene «un ruido ligero» que es «el caer de una piedra en el agua» comparada con «un ala fugaz, en una inmovilidad infinita» (271). Podemos suponer que el poeta eterniza en lo inmóvil la muerte infinita pero nos deja siempre con un vestigio de esperanza, ese ala de una vida futura en el más allá.

El poema que abre la cuarta sección de *Invasión de la realidad*, «La piedad de Dios», es casi el único que se escribe desde el punto de vista de representar la voz del Ser Supremo mismo. Se refiere a «la inmensidad de la negrura/ de mi terrible compasión», pero el ser humano mira a la luz «y tu corazón se prepara/ para la Vida en que estoy Yo» (300). Casi se presenta esta preparación como un programa espiritual que el poeta asumirá. Y Dios está consciente de que «Crece/ en tu pecho la duda al fin» (300) y de que su fe es «oscura» (301), pero ofrece el cielo como «un velo/ que te concedo por piedad» (301). Dios ofrece al hombre un signo, y a menudo

en la poesía bousoñiana lo que el poeta lee para apoyar su fe es precisamente un signo. La existencia de este poema en medio del libro cobra especial importancia porque «El mundo de las cosas» evidencia que la realidad por sí misma no resulta suficiente para el poeta que encuentra un vacío sin significado espiritual:

Hoy te queda la realidad,  
catedral de invertida bóveda,  
en donde suena el hueco mundo  
con profundidad silenciosa (311).

Quisiera el poeta consagrar esta realidad con su invertida catedral pero lo que describe como «hueco» resulta en otro lugar del poema «cuenco vacío, espejo inútil/ que refleja la vida toda» (312), y finalmente, aunque concede lo infinito a la realidad, también lo responsabiliza por nuestra muerte: «Eres, como el mar, infinita/ en la noche que nos ahoga» (311). Francisco Brines utiliza el cuarteto citado arriba para declarar: «Es una religión de incrédulo, pues es afirmada desde una lucidez que, al mismo tiempo, la está negando» (327). Sin embargo, creo que el contraste catedral/ hueco mundo plantea la discordia entre el afán de reverenciar y la falta ocasional de fe que convierte el mundo en huera realidad. Más que la descreencia, es la duda del escéptico, que se recrimina la falta de espíritu venerante. Ésta no es la perspectiva de un incrédulo, sino de un poeta que a veces deja de creer. La mera existencia de un poema como «La piedad de Dios» indica que el poeta de *Invasión de la realidad* es consciente de la antítesis de su postura religiosa.

El siguiente poema, «Ven a mí, realidad», rubrica la insatisfacción de lo real en los últimos versos: «Catedral de mis viejos sueños,/ te has derrumbado, y en qué fosa» (314). Evidentemente el poeta esperaba más de la realidad de lo que ella le pudiera dar, y la consagración que podría estar en «catedral» se viene abajo sin otro ingrediente de fe. Estos poemas representan la falta de creencia que daría sentido a lo real desde el punto de vista de la salvación. Por eso, «Abre tus puertas» indica el grado de desesperación respecto a la muerte en vida que siente el poeta: «abre sin esperanza, abre cansado,/ muerto, cansado, en esperanzas muertas» (317). Y apostilla: «Abre sin fe» y reconoce que se está abriendo «a la tristeza de no ser mañana» (317). Se considera la vida sin fe un punto final de la existencia. En «Lo que hallé», contrasta «el amor eterno» que buscó con la «¡Pobre fuerza sin fe!» que encuentra, y es ésta «la realidad. Ésta es la suma/ de todo lo que sé» (329).

El poeta se distancia en una persona o máscara, «un hombre limitado», en «Confesión de un hijo de este siglo» que «en la esperanza puesto amaneció asombrado» por «lo que un día miró en el aire mudo/ a la luz de la luna que había fabricado» (330). Esta luz lunar resulta ser «Artificial espacio de luces superpuestas/ por la mano de un hombre que un Dios mueve al acaso» (330). La reducción de Dios a un Dios, la única otra mención del Ser Supremo en el libro aparte de «La piedad de Dios», es importante, porque sugiere que Dios mueve al hombre al azar como un pelele o que al hombre le falta dirección, idea reforzada por el siguiente verso sobre vanas celebraciones: «Cuánta fiesta en el humo y cuánto último vaso» (330). *Invasión de la realidad*, en la primera edición de 1962, para los dos versos empezando con «Artificial espacio», pone: «Horrible es el espacio de luces superpuestas/ y más negro el abismo que un Dios mueve al acaso» (152). En el contexto de un siniestro abismo en la primera versión o una mano de un hombre, ambos controlados por un Dios al azar, la esperanza del hombre sale

malograda. Esta idea se halla reforzada en el poema «Estás aquí» por el que el poeta se pregunta: «¿No hay esperanza?» y en algún momento, pregona: «venid y escucharéis la melodía/ que hace la nada en medio de la historia» (332). Este recurso de la nada en la historia sin redención representa la polaridad negativa del escepticismo religioso en el cual se olvida por el momento el papel de Dios en el destino humano, y será un tema principal del siguiente libro, *Oda en la ceniza* (1967).

El penúltimo poema de *Invasión de la realidad* es un poema en tres partes, «El jarro», otorga, en el contexto de la vida mortal sin bienaventuranza, una longevidad eternizante: «algo se queda vivo entre nosotros» (343). Tocando el jarro, Bousoño declara que «algo sabemos de un futuro enigmático» (343). Evidentemente está hablando de la vida después de la muerte, la prometida bienaventuranza del creyente. Esta idea queda confirmada por lo que dice después: «Tentamos/ un más allá de piedra, una rotunda/ negación de la nada [...]» (343). La piedra en realidad tiene una larga vida pero no un más allá, aunque lo que el poeta busca es una postrimería esperanzadora para su alma, y dada su permanencia relativa, el jarro niega la idea de la muerte como punto final, la nada. Por eso, en la segunda parte el poeta simplemente entrega ambos lados de su escepticismo, de todo el problema de la creencia, al jarro: «Oscuramente llevarás hacia un día remoto el temor con que ahora te miro,/ mi angustia y mi incertidumbre y mi desolada esperanza,/ y mi despertar hacia la luz y mi anochecer temeroso» (344). Por una parte, vuelve a la esperanza pero resulta desolada, por otra, imagina el despertar hacia la luz como signo de la fe recuperada, aún incluyendo la noche de la duda. Finalmente, en la tercera parte, puede reverenciar al jarro como un «grave templo de perfección» porque ha depositado la idea de la salvación en este icono de la fe. Por eso «llegar hasta ti» y «hundirme en tu esclarecimiento» sugiere una devoción que habrá de practicar porque el poeta se encuentra lejos del jarro, «de tu enorme esperanza» (347). Aquí simplemente desplaza la esperanza que el creyente debe sentir y la deposita en su animado jarro, y esto habiendo resuelto que hay «tanta humanidad que no puede esperar» (347). Brines determina que «He aquí el patético y emocionante sustitutivo de un dios inexistente» (326). Brines emplea la letra minúscula con Dios, no Bousoño, y el hecho de que exista el jarro no excluye la existencia de Dios, no es estrictamente un sustituto para el Ser Supremo, ya que el escéptico mantiene una dualidad de esperanza/ desesperanza en la mente como demuestra el poema «La piedad de Dios» del mismo libro.

El último poema, «Salvación de la vida», no nos presenta en realidad la salvación, sino nuestro intento de salvar posesiones y memorias antes de emprender el viaje de la muerte. Pero el texto deriva su importancia por lo que asevera lo que hacemos en este contexto: «descomponemos el atardecer/ mas la fuerza de nuestro anhelo es una victoria levísima» (348). Este deseo vehemente, y yo diría de hallar las raíces de la creencia, viene a ser la victoria de toda la poesía de Carlos Bousoño.

Con *Oda en la ceniza*, el asturiano escribe el libro más indagador sobre la idea de la nada como envés pero, finalmente, como acceso a la fe. Mantero encuentra este libro y el siguiente, *Las monedas contra la losa*, como dos maneras de una nueva etapa irracional en Bousoño: «análisis minucioso de una entidad metafórica, o bien simbolización de una realidad; es decir, análisis racional de las irrealidades, o análisis irracional de las realidades» (487), con los poemas «Análisis del sufrimiento» del primer libro y «Juan de la Cruz» del segundo como ejemplos. Podemos añadir que *Oda en la ceniza* usa la paradoja como método para llegar a un mayor nivel espiritual.

El primer poema, «Salvación en la palabra (El poema)», indica que hay que dejar que la palabra «hoce el destino, cual negra teología/ corrupta» (355). Así cava el poeta en la muerte para buscar vislumbres de lo inmortal que puede fundamentar la creencia. Es muy significativo que el último poema de *Invasión de la realidad* es «Salvación de la vida» y el primero de *Oda en la ceniza* es «Salvación en la palabra (El poema)». En el poema anterior, el anhelo del hombre es motivo de victoria, pero «todo queda listo para una eternidad que no llega» (348). Esta frase puede ser disémica en el sentido de que el hombre espera una muerte cuya inmortalidad no llega, o el hombre espera creer en una eternidad que todavía no se le revela. Semejante disemia emplea Bousoño en la «Salvación de la palabra (El poema)» al decir: «...De pronto el caminar fue duradero/ y el hombre inmortal fue [...]» (356). O el hombre inmortal fue en su camino o simplemente murió y perdió su inmortalidad. Parecida paradoja se encuentra en los versos inmediatamente después: «y las bocas que juntas estuvieron/ juntas están por siempre» (356). Las bocas estuvieron en un tiempo acabado pero las bocas están en un tiempo presente para el hombre multigeneracional. Otras ideas de permanencia metafísica nos da al final de la segunda parte de este poema:

Y el árbol se detuvo en su verdor  
extraño, y la queja  
ardió como una zarza  
misteriosa (356).

El árbol es siempre verde por su existencia perenne, y la queja, que debe ser de la palabra del hombre colectivo, se vincula con el Señor que habla a Moisés desde la zarza ardiente en *Éxodo* 3. Su queja es permanente y salvadora mientras «respire el hombre» (357) al final del poema, mientras hable la humanidad.

La meta de Bousoño es aclarar el rocoso e casi imposible camino hacia la fe en una época contemporánea de descreencia como se trasluce en el poema titular del libro dedicado a Francisco Brines. Como si de una vía purgativa del misticismo se tratara, el poeta nos revela los distintos pasos para huir de su desesperación. Pide ayuda a su amigo para alzarse y lo que describe a continuación son cinco sintagmas que representan la ascensión al cielo y la caída final en la duda que plaga al escéptico. Primero, quiere tocar «la sublime/ agarradera sin ceniza» y en aposición con esta frase está «el alto asiento del resplendor» y «la puerta que no gira/ ni se abre, ni cierra» (358), claramente la puerta del cielo como indica el poeta en el «Ensayo de autocrítica» (*Antología* 54) y en contraste con la puerta al final de *Noche del sentido* que permaneció cerrada salvo en el deseo imaginativo del poeta. El segundo sintagma define la existencia redimida: «Oh tentación de ser/ en la portentosa verdad» (358), suscitando tal vez que el verdadero ser sería aquel que no acaba con la muerte. El tercer sintagma define la actitud de devoción que el poeta necesita para realizar ese ser: «estallido de veneración» (358). De haberla tenido llegaría a el cuarto sintagma, «calcinante/ idealidad sagrada que no arde ni quema» (359), lo que podemos suponer se refiere al Ser Supremo, o como aclara Bousoño en el «Ensayo de autocrítica», «al propio Dios» (55). A partir de este momento, Dios vendrá más bien camuflado en el lenguaje poético de Bousoño, como «calcinante idealidad» o como luz, pero no como Dios en sí.

Pero una cosa es describir esta escala hacia lo divino y otra cosa muy distinta es escalar y llegar. El quinto sintagma de esta ascensión es lo opuesto mismo: «Oh desaliento/ de desconocer» (359). Aquí falla el ingrediente de confianza más allá



del intelecto. Lo que describe el poeta después son emociones de desilusión, «dame la mano en la desolación,/ dame la mano en la incredulidad y en el viento» (359). Con la ayuda del amigo el poeta quiere «coronar el abismo», escapar del vacío pero paradójicamente quiere alcanzar «la pared vertical de la duda» (359). No necesita presentarnos esta lugar de su incertidumbre porque ya llegó con el inicial desaliento. A pesar de la amistad, ambos poetas caen al final «en el hueco atroz de las sombras» (360). Francisco Brines puede ser el poeta que concibe la nada como final de la existencia. El poema, «La espera», por ejemplo, sobre lo que esperan sus padres en su jardín indica el porvenir de la nada. Brines los ve desde un balcón, pero el paso del tiempo interviene, desde allí él mira «su soledad, sus sombras» y declara que «estamos esperando a quien nos niega» (150). Ellos, presentes, se convierten en «dos extraños», y en el próximo paso del tiempo, «Miré desde el balcón,/ y en el balcón no había nadie» (150). Hasta el mismo observador desaparece. Carlos Bousoño, en cambio, no queda satisfecho con esta perspectiva del límite de la vida, y así utilizará en el penúltimo poema, «La nueva mirada», de su siguiente libro, *Las monedas contra la losa* (1973), el mismo verbo y el mismo concepto de amistad, finalmente no aplicado a un individuo sino a la idea de sufrimiento humano como fuerza para redimir al hombre de una muerte estéril: «Dame la mano, sufrimiento, dolor, mi viejo amigo» (507). Esta idea de la riqueza espiritual del sufrimiento viene en el siguiente poema a «Oda en la ceniza», «Análisis del sufrimiento.» El poeta afirma que «Conoce aquel que sufre y no el que hace sufrir [...]» e incluso llega a declarar que algunas veces el que sufre llega a escuchar «la melodía inmortal de la luz invisible,/ allí en el centro mismo de la humana miseria» (362). En cierto modo, tener acceso a esta música eterna «de la luz invisible» sugiere una especie de redención que entiendo como adquirir, a través del sufrimiento, una especie de fe en la existencia de lo divino, aunque sólo se exprese por un atributo de Dios, la luz.

La paradoja esencial de *Oda en la ceniza* nos comunica que la muerte tiene algo elogiabile, que no acaba estrictamente en la ceniza, como indica el poema «En la ceniza hay un milagro». «Allí respira el mundo» (366), declara el poeta pero como la idea de otro mundo, espejo de éste, resulta pura especulación, el último verso se limita a darnos una acción simbólica de esa apertura ignota: «Y una paloma vuela bajo el sol» (366). Un poema como «El baile» con su comienzo, «El ser y la nada se han echo para bailar juntos», describe la alternancia entre «el regocijo y la desesperación» que informa la presencia de la nada en la vida, «la nada pletórica» (363) en que Lorenzo tiene que sumergirse. Los caminantes pueden interrogar «el misterio» en este poema, pero la urgencia de la pregunta tiene la misma conclusión penosa que encontraron los dos poetas de «Oda en la ceniza»: «oh terrible vivir al borde de un sollozo/ y noche donde muere la esperanza» (364). Este poema se resuelve en el miedo a perder la esperanza que daría sentido a la noche de la muerte.

El poema más extremo del polo negativo del escepticismo se encuentra en «Sensación de la nada» que describe la nada como teniendo «la luz sublime» (375), un valor que debe más bien ser reservado por la esperanza y la sugerencia de la vida eterna. Efectivamente, el poeta aclara: «No habiendo fe no hay extensión» (375). La nada lo reduce todo, incluso el sufrimiento humano, a «una cifra» y es «Como la noche/ que nunca/ amaneciese» (375), o sea, como una muerte sin futuro, porvenir que el poeta no añora en el fondo. Brines declara que este poema «cumple la aventura mística en el hueco de Dios, allá donde se le niega» (333). Evidentemente en este «vacío cúbico» (375) no hay esperanza ni hay fe, pero esto no quiere decir que el

poeta esté conforme con una noche que nunca amaneciese, o que haya desechado a Dios de sus preocupaciones para reverenciar a la nada. La mera existencia del poema «Cuestiones humanas acerca del ojo de la aguja» en el mismo libro es indicio suficiente para recordarnos el polo positivo del escepticismo dado que el poeta se pregunta si es posible «un espacio ensanchándose/.../ a cada golpe de humanidad que ingresa/ victoriosa en la Luz [...]» (408), y el uso de la ele mayúscula sólo nos recuerda que se trata de la luz de la redención de la humanidad a la que se había referido en «Análisis del sufrimiento» («la melodía inmortal de la luz invisible» 362).

Al final, Bousoño está considerando las palabras del Señor en *San Mateo* 19, 24 que es más fácil para un camello pasar por la ojo de la aguja que para un rico entrar en el reino de Dios. El Señor aclara en 19, 26 que lo que es imposible para los hombres es posible para Dios. La preocupación con esta frase de Jesús origina el título del libro, *El ojo de la aguja* (1993), y es el tema del poema, «La charada», de *El martillo y el yunque* (1996). En el poema sobre el ojo de la aguja en *Oda en la ceniza*, tenemos una expresión esperanzadora en forma de pregunta sobre la eficacia del sufrimiento humano porque el poeta se pregunta si este padecimiento «¿forzará las paredes tenebrosas,/ raspará en agonía/ el duelo, el muro?» (409). El mismo tipo de respuesta posiblemente redentora se halla en «El muro» de *Invasión de la realidad*. Detrás del muro que representa el silencio de la muerte, hay un ruido simbólico de vida eterna (271). En el caso del poema sobre el ojo de la aguja, es «el rumor del mar» golpeado por el silencio como si éste «tuviese una rendija,/ tan sólo un agujero» (409).

El vaivén del escepticismo queda perfectamente trazado en el epígrafe del poema «En el centro del alma»: «El alma ha de morir, y es inmortal ahora» (410). Evidentemente Bousoño vive una perpetua crisis de fe, ya que de ser creyente, tendría que afirmar la inmortalidad del alma, no su evanescencia, pero únicamente en el escepticismo puede mantener las dos posturas. Así se dirige al alma para declarar en el poema que la eternidad «en ti muere y acecha,/ y en ti vive y se esconde/ mientras existes tú» (410). Se esconde la eternidad del alma porque el poeta no puede mantener la creencia sin la descreencia. Pero el texto acaba con una nota positiva porque en el centro del ser, en el instante inmortal, el yo lírico responde: «Allí,/ donde arrecia el milagro,/ la salvación más pura» (411). Citar la salvación presume alguna esperanza respecto a su existencia, y estamos ya lejos de «la luz sublime» de la nada. También en «Salvación del amor» sugiere que, pese a que nuestro nombre y nuestras obras desaparecen, «quede sin dudas el silbido de la propagación/ la religión de la permanencia de algo/ dudoso, intermedio, increíble [...]» (412), ciertos gestos memorables. Finalmente el yo lírico declara a un vosotros los elegidos tienen que decidir «si ha de durar el gesto generoso/ de vivir como vida en más que vida [...]» (413). Entiendo que el poeta quiere conferir una cierta permanencia al amor más allá de la muerte. Sin embargo, en el último texto de *Oda a la ceniza*, «El precio de la verdad», el asturiano expresa su «duda tenaz» como un camino, y «la ruina de toda esperanza» llega a ser el motivo para «penetrar el abismo», caminar «hacia la negación» (419) y encontrar en la sombra «una reminiscencia de luz» (420). Tal vez para el poeta la manera de recuperar la esperanza es haber pasado por la noche oscura de perderla.

En cualquier caso, Bousoño considera necesario descender al «sótano oscuro» del «edificio oscuro» de uno mismo para visitar «el territorio de la ceniza» (420), la muerte sin redención. Y uno tiene que responder «con valor o temeridad/ al silencio/ o la pregunta postrera» (420). Se exige coraje para enfrentar el silencio de la muerte con la

pregunta sobre la inmortalidad que no tiene respuesta. En ese momento, si la verdad nos asalta y roba y nos deja sin céntimo, «sin esperanza» tenemos que entrar «en la noche absoluta con valor todavía» (420). O sea, tenemos que tener el valor de aguantar la verdad, cualquiera que sea, y enfrentar la noche de la muerte «sin esperanza de recuperar lo perdido» (420). Tal vez lo que hemos de considerar es que «la postrera pregunta» puede no ser positiva, y nos deja un fin sin futuro. Pero la noche de no saber o de aprender que la vida no tenga futuro no nos debe dejar desilusionados. Entiendo que el valor debe englobar el deseo de volver a la «reminiscencia de luz».

*Las monedas contra la losa* (1973) continúa el temario de vaivén entre la sombra considerada como la vida sin porvenir y la luz como signo que nos puede salvar. «Decurso de la vida» pondera la vida como «oscuro/ relato hacia la sombra» (425), pero la palabra de ese relato vuelve a «un cero semántico» y se realiza «como un inacabable trueno de sombra,/ allende lo vivido» (426). Cualquiera podría pensar que la vida sólo tiene este fin, pero el siguiente poema, «Era un poco de ruido», el escéptico recupera su lado positivo: el poco de ruido se convierte en «un poco de revolución» (427) como la ola del mar o como «un oro/ de luz» o «dulzura terrible» que despertará al poeta de la noche «hacia la redención instantánea» (428). Finalmente es «una luz muy pequeña/ pero sagrada y repentina» en el sueño «como brazos» que intentaran «abrazarnos...» (428). No cabe duda de que se trata de signos del más allá que pueden confirmar, aunque sólo sea en el sueño, la luz de una vida allende la muerte. Y esta luz es tal vez la cosa más próxima a la idea de Dios, porque para Bousño, la creencia en el Ser Supremo va acompañada con la idea de vivir más allá, o tener una revelación, que trascienda lo finito.

No obstante, la obsesión de Carlos Bousño, pese a los indicios del más allá, es la muerte, como él expresó en sus «Reflexiones», «La vida ha sido para mí fundamentalmente muerte, todos vamos a morir, y esa es, en último término, nuestra esencia» (13). Por eso, distintos poemas de esta colección tratan de los momentos de postrimería o apocalipsis. En «La búsqueda» algo «te ahoga» y cuando la noche se instala, en tu corazón experimentas «que una mano en la sombra estruja amargamente» (430). «La cuestión» presenta el problema del final de la vida como «dar con la clave del enigma» o «descubrir el otro lado del abismo, el revés de la trama» (432). «Rememoración de incidentes» acaba declarando que «golpeamos la sombra, en medio de la noche...» (434). «La feria» dibuja el día final como «asfixiante» (440). «Las monedas contra la losa» presenta el yo lírico cerrando los cinco sentidos en preparación a la muerte. «La ruina» nos ofrece al final «el consuelo de la sombra» (462). «El guijarro» perfila esta pequeña piedra como «salvador de mis penas» (469), pero sin una clara capacidad de ofrecerle permanencia a sus ojos «tan fugaces» (469). «Salvación en la música» sugiere que las brisas de la música soplan «más allá del insignificante acontecer» y así, aunque arañamos «el muro de la lamentación,/ para poder mirar por algún agujero el campo infinito» (474), las brisas de la música «soplan espirituales» (475). «Formulación del poema» nos devuelve a los topoi de la poesía bousñoiana, el muro y el ojo de la aguja, para «abrir un boquete en la noche para que entre la luz y puedas ver» o nos presenta «un agujero solo, un mínimo apetito/ de luz» (479). Evidentemente, la existencia de Dios en su esencial inmortalidad se reinterpreta como estos signos de luz que insinúan una vida más allá de la finitud.

«Juan de la Cruz en la noche oscura» resulta ser una paráfrasis del párrafo nueve del comentario en prosa, *Noche oscura*, capítulo nueve: [«Cómo, aunque esta Noche

oscurece al espíritu, es para ilustrarle y darle luz»]. San Juan y Bousoño comienzan iguales: «Profunda es esta guerra y combate, porque la paz que espera/ ha de ser muy profunda [...]» (*Obras* 376, *Primavera* 490). Sin embargo, mientras el Santo dice que el dolor es «muy delgado» y el amor «muy íntimo y apurado» (376), Bousoño señala que el dolor es «muy delgado» y también «el amor de su esperanza/ delgado es, e íntimo» (490). San Juan dice que el alma primero queda «sin alguna esperanza» para luego poseer «bienes de dones y virtudes» (376), pero Bousoño aprovecha para declarar que el alma queda «vacuada/ y en la sustancia misma de la duda» y este proceso «hace a quien duda de tiniebla y duda» y así concibe a Juan «crucificado, muerto, tenebroso/ y en la tiniebla» (491). San Juan, no obstante, sólo declara que la «duda» tiene como causa «la flaqueza e imperfección que entonces tiene el alma» (377). Tal vez el poeta asturiano retrate su propia duda analógica con la del Santo pero una duda más profunda que le instala a él en la tiniebla en que mete al Santo cuya «entonces» sugiere una superación de la duda que describe.

De todos modos, Bousoño resuelve estos problemas de creencia con «La nueva mirada.» En este poema, registra el modo en que el sufrimiento se deposita en sus ojos «al fin tu redención» (507) que le permite mirar «tras el mundo habitual, un mundo ardiente» (508). Este mundo no puede ser otro que el del más allá y así se lo describe como «trasparentándose hacia una eternidad» (508). Finalmente lo caracteriza como «Un país nuevo, inmóvil en la luz/ tras de la oscuridad de mi agitada noche» (508). Si aceptamos que se refiere a un país de revelación en la luz aclaradora de la vida, entonces la noche sirve a la doble función de englobar la angustia de la muerte y la misma muerte.

*Metáfora del desafiado* (1988) comienza con «Nacimiento de la palabra», un texto alegórico de la vida vista como palabra. La sílaba que es repetición del vivir del poeta está «cosida en carne de dolor» pero también es «silbo de eternidad» (525), las dos vertientes de lo que el poeta añora: el sufrimiento aliado a un rumor de eternidad que puede justificar y dar sentido a lo padecido. Sin embargo, cuando «cantaba algo en la sombra» lo que se revela es «la tolerancia del significado/ la absolución final» (527). Este significado debe ser una metáfora para un más allá no declarado, una especie de absolución o purificación de los errores de la vida, pero sin aclarar la eternidad deseada. Más positivo, en cierto modo, resulta «Disertación sobre la creación poética», ya que «el bibliotecario infinito» puede renacer «poderosamente a la luz» a través de un «estallido de la razón/ más allá de la vida» (541). En cambio, otros poemas como «El estruendo y la suavidad» terminan negativamente, sin futuro claro, ya que «los ojos» quedan «finalmente borrados/ en la noche profunda» (543), y «Un susurro en la noche» comienza «Sin esperanza, la Palabra pura/ oyes en la negrura/ acérrima del ser» (547). «Vejez» nos presenta el problema de nuevo de la extinción de la vida y la incapacidad temporal del poeta de creer en un más allá nítido: «Imposibilidad de seguir/ naturalmente en la ficción/ de que no cesará el vivir» (571). Este tipo de desaliento, sin embargo, resulta ser parte del bascular de los estados de ánimo del escepticismo, porque varios textos después «Epitafio (M.G.S.)» recupera la inquietud de buscar lo que puede perdurar:

La voluntad siempre dispuesta  
a asaltar la muralla impía,  
a granito y muerte se apresta  
por buscar lo que no moría (583).

Si hay una fuerza que tenga un efecto salvador, ésta es la belleza porque el poeta proclama en «Definición de la belleza» que este ente «es eternidad» (626) y su contemplación le dirige a considerar la «bienaventuranza/ generosa, en que las formas se arrodilla, alzadas en el aire» (632). Lo eterno de la belleza se rubrica en «Tres poemas sobre los seres en la belleza» ya que el amor y el dolor de nuestro vivir pasa por «el ojo de la aguja» y «se ha convertido de pronto en esta infinita caricia, en esta luz» (634), seguramente una luz que insinúa alguna especie de salvación, ya que en «La encerrona» adjetiva la luz como «infinita» (653). El poema final de *Metáfora del desafiado*, «El tejedor», se destaca por considerar la vida entera como la trama del tejedor que teje su sudario, su propia muerte. Hay un pasaje de este largo poema que resume toda la preocupación con la muerte como el punto final o apertura a lo eterno. El protagonista «conoció la ansiedad» y el placer del amor pero «para obtenerlo/ fue minero en las profundidades» (657), un regreso tal vez a una idea expuesta en *Oda a la ceniza*, pero añadiendo que «hizo resplandecer [...] la materia mortal y después de hender «la pétrea oscuridad/ salió victorioso, hacia más luz,/ por el otro lado del mundo» (657). No hay más remedio que considerar ese otro lado como una metáfora para la salvación y la bienaventuranza. Por eso, el último poema contempla las gacelas y gamos de la poesía mística para anhelar «con ansia el vivo desenlace, la redención más alta,/ que es libraros al fin de vuestro horrendo afán» (661), cuando acaso el afán sea el del propio poeta que quiere librarse de su afán especulativo sobre la vida de ultratumba.

Puede ser precisamente por esta preocupación que el siguiente libro se llame *El ojo de la aguja* (1993) enfocado en el apocalíptico momento de pasar al cielo. En el poema presentación del libro, «Definiendo la imaginación», Bousoño declara que «creer que voy a morir./ La imaginación es eso» (667). En la primera edición del libro, puso «saber» (17), y en un epígrafe aun se cita a sí mismo en un prólogo de 1947, «Sabemos que vamos a morir pero no lo creemos» (667). Evidentemente, ahora lo cree, y esa imaginación del fin llega a ser obsesiva. En «La Extraña coyunda», poema dividido en dos partes, la primera «La coyunda y su melodioso olvido», se centra en la muerte que nace con su vida y las etapas vitales que se queman y esta música del olvido termina en un «desierto sonoro» (675). En la segunda parte, cae la sombra sobre el farallón y «el hacha de la verdad sobre una cabeza implorante» (676), la muerte como una guillotina dirigida en una especie de teatro macabro por «un director exigente y maniático» que puede ser Dios. Esta escena se transforma en el día del juicio final en que «los paladines del mundo», de todos los países y banderas, desfilan «delante del Soberano absoluto que rígido y en pie los contempla» (677). Bousoño perfila al Ser Supremo como director teatral y monarca porque no puede reconciliar su muerte con un Dios misericordioso.

Sin embargo, su contemplación de lo divino es un vaivén lírico de su escepticismo, porque el siguiente poema, «La muralla», vuelve al tema de la cerrada puerta que abre en la imaginación, «La puerta» de *Noche del sentido*, y el muro de silencio que no emite «un ruido ligero» salvo en el ensueño del poeta, «El muro» de *Invasión de la realidad*. Estos poemas son metáforas del acceso a lo divino que para Bousoño implica la vida eterna. Así describe en «La muralla» manos que escarban

[i] en la terrible muralla  
del carecer e ignorar  
que tú soñabas que fuese  
ciencia de vida inmortal! (679)

Por eso, la muralla tiene una hendidura con un rostro semejante al del poeta y un agujero con una voz que habla de «los ya/ como rosas, donde anida,/breve, la Divinidad», y la voz recoge el tema del primer libro de Bousoño para referirse a la «primavera extraña» que invade corazones con un aroma que es «¡Fresco Dios que no es azar!» (680). Sin embargo, estamos en el terreno del anhelo religioso de lo eterno, el «paredón del anhelar», así concluye el poeta que no se trata de la certidumbre sino sólo «Muros de sueño y de cal» (681). Varios otros poemas aportan imágenes de la frustración de la búsqueda del más allá. En «La victoria del trueno» el laberinto de la vida se nos presenta al final algo que «desdice» y nuestra voluntad de irrumpir con el mar marmóreo presenta el lugar donde mueren «las blancas gaviotas de la resurrección» (683). En «La danza» se nos exhibe el alma vacilando entre los polos del bien y del mal mientras «la rotación diurna/ y el gozo» (684) danzan delante del monarca justiciero que puede ser Dios. «Oración inicial del adivino a los ángeles de la muerte» nos muestra al poeta apelando a varios ángeles, «descubridme lo que arde invisiblemente detrás/ de cuanto nos es dado» (688). En la segunda parte de «Amor», el poeta llega a imaginar un cuerpo que crece hasta ser el mundo y llega a salir «[i] por el ojo de Dios, y al otro lado,/ por vez primera, y única, vivir!» (715). Este poema es curioso por ser el único que se refiere a la cita bíblica del ojo de la aguja como acceso a lo eterno y lo hace por el ojo del Ser Supremo mismo. Instrumentaliza el cuerpo de Dios como acceso a lo perenne. Finalmente en «Salvación en la lentitud» no nos ofrece precisamente la salvación pero sí el oído humano que oye «en el vuelo de la mariposa» un estruendo que es «su fe en la vida» (721). Para el tú protagonista, queda un «reino» cuando atiende «[i] al sumo ser pequeño/ con su corona divinal!» (725).

Tal vez conviene repasar lo que hemos visto respecto a la búsqueda de Dios en la poesía de Bousoño. Cuando el poeta no puede creer plenamente en el Ser Supremo, empezando con su segundo libro, él atribuye a la materia o a las cosas cualidades divinas. El mismo Bousoño indica en *Superrealismo poético y simbolización* (1979) que «toda emoción» en el poema es «la versión afectiva de un concepto» y «una interpretación de la realidad» (38). El concepto puede quedar preconsciente pero las cualidades permanecen como el «expresado simbólico» (40). Dos de estas cualidades son la longevidad como vida eterna y la seguridad de la promesa de perdurar como espíritu humano, parte de la emoción de lo divino en la consciencia del poeta. Aunque el poeta suprime de *Subida al amor* «Dios sobre España» con su inclusión en el cuerpo de Dios, «Somos sangres y tierras mezcladas a tus huesos» (52), no obstante, deja claramente un atributo de Dios al ser humano cuando declara en «Introducción de la Muerte», poema inaugural de *Primavera de la muerte*, «Sólo los huesos son eternos» (82), y presta a su consciencia la sapiencia de lo óseo: «Yo sé lo mismo que los huesos saben» (81). Siendo un poema sobre la muerte, el poeta la rechaza como límite y busca algo relacionado con lo humano que sobreviva a la muerte.

En un poema como «El apóstol» de *Noche del sentido* Bousoño utiliza otro aspecto de Dios, ya no lo eterno sin la luz, para presentar el último portal de la vida. Así el asturiano declara: «Miraba hacia poniente./ Era una luz hostil, cerrada» (207). Nos da el cierre de un día como si fuera realísticamente eso, pero ya nos había dado una pregunta parentética previa, «¿Tras el ocaso alguien velaba?»), puede estar hablando simbólicamente de la muerte y lo que viene después, y en los próximos dos versos nos añade a la idea de la muerte como luz limitada una dimensión visionaria, «La luz inmóvil, infinita,/ abrió de pronto, extensa, un ala» (207), el vuelo de la trascendencia que puede ser la salvación. Tal vez este poder asociativo es lo que

Bousoño en *Épocas literarias y evolución* (1981) llama la transitividad de las ecuaciones preconscientes en el símbolo: «Lo propio de cada uno de los miembros pasará o podrá pasar a los siguientes, en virtud de la “seriedad”, del “totalitarismo”» (221). La luz del crepúsculo evoca la muerte que se asocia en la mente del poeta con una vaga promesa de salvación.

Si la luz puede ser límite y apertura en «El apóstol», «La puerta», también de *Noche del sentido*, se describe como «cerradísima» en «su materia sobrevivida» (230), simboliza también un límite mortal, la muerte, pero además con la imaginación del poeta, se puede concebirlo como promesa de lo eterno y la condición salvada. Es «esta puerta cerrada que yo quisiera ver entre la noche abrirse, [...] en medio del silencio, abrirse pura» (231). Primero, la puerta se aproxima a tener la condición eterna que pertenece propiamente a Dios; segundo, teniendo la condición de una barrera vital como la muerte, como la luz cerrada en «El apóstol», puede «abrirse pura» hacia una idea de la pureza, implicando lo eterno y la salvación. Si esta interpretación parece vaga e imprecisa, hay que atender a lo que Bousoño en la *Teoría de la expresión poética* dice del poema LXX en *Soledades, Galerías y otros poemas* (1907) de Antonio Machado. El sevillano se refiere a «la tarde tranquila/ donde van a morir» los sueños, pero a continuación declara: «Allí te aguardan/ las hadas silenciosas de la vida, / y hacia un jardín de eterna primavera/ te llevarán un día» (71). Bousoño, a causa de lo que denomina «la supresión de la anécdota», afirma que el texto admite «particularizaciones diversas» (265) e incluso, dado que Machado observa que «Tú sabes las secretas galerías/ del alma» (71), el teórico sugiere que «El poema podría ser interpretado hasta místicamente: los místicos, hablando de la vía iluminativa, han dicho del alma y su inalterabilidad con respecto al sufrimiento o al goce profanos, cosas muy parecidas a las que aquí se expresan» (265-266). Después, aludiendo al final del poema, Bousoño pregunta: «ese jardín de eterna primavera, ¿qué es en concreto? ¿El cielo cristiano? Indiscutiblemente, se simboliza con esas palabras una felicidad tras la muerte, pero sin duda no hay [...] concreción confesional» (266). Y el asturiano concluye: «Creo que el poema toleraría hasta una racionalización de tipo ateo, en que la “eterna primavera” fuese, simplemente, la confusión y descanso cósmicos» (266). Dudo mucho de que los ateos crean en felicidad y eternas primaveras como descanso cósmico después de la muerte, pero tal vez interpretaciones que puedan abarcar posturas desde el misticismo hasta el ateísmo revelan algo de la creencia volátil de Bousoño además de los convencimientos religiosos de Machado.

El libro, *Invasión de la realidad*, nos ofrece varias razones para considerar que Bousoño no se desprende de su búsqueda de la fe. El soneto «Cosas», por llamar a estas entidades «callados inmortales» (261), concede a la materia la eternización que propiamente pertenece a Dios. Muy apropiadamente, entonces, los tres poemas sobre el jarro, por una parte, elogian la longevidad divina que el propio poeta desea: «algo se queda vivo entre nosotros» (343); por otra, desplazan la «desolada esperanza» (344) del yo lírico al jarro mismo, «tu enorme esperanza» (347), como portador de una virtud teológica que el poeta no está dispuesto a desechar. El poema «La piedad de Dios», único poema escrito en la voz del Ser Supremo, se refiere a «la duda» (300) del ser humano como concesión a lo dubitativo como parte del proceso espiritual de la existencia humana. Finalmente, en «El muro», otra barrera como la puerta de *Noche del sentido*, se describe como «una mudez» de tal forma que «es inútil» intentar escuchar «un ruido ligero» como «el caer de una piedra en el agua», agua comparada con «un ala fugaz,/

quieta después y tersa, como un ala fugaz, en una inmovilidad infinita» (271). El poema nos brinda imaginativamente «un ala fugaz» mientras nos asegura que no existe ni el ruido con el que se le compara. Igual que en «El apóstol», «la luz hostil, cerrada» se transforma en una dimensión visionaria, «La luz inmóvil, infinita,/ abrió de pronto, extensa, un ala» (207), el vuelo de la trascendencia que puede ser la salvación. Ahora en «El muro» es un ruido comparado con el agua que extiende «un ala». De igual manera, como la luz es «inmóvil, infinita», el ruido se ubica «en una inmovilidad infinita», ambos tal vez símbolos para la cerrazón eterna de la muerte que, no obstante, nos concede el vuelo trascendente incluso aunque sea sólo imaginado en el caso del ruido como agua movida. Bousoño recoge el tema del muro cual barrera mortal en «La muralla» de *El ojo de la aguja* donde se aclara que la muralla del «ignorar», no obstante, el yo lírico soñaba «que fuese/ ciencia de vida inmortal» (679). Por eso, la muralla puede producir, a causa de un «agujero» hecho por el poeta, una voz que invoca «la Divinidad» (680), una voz parecida al ruido con ala de «El muro». Estos muros o murallas al final no son puertas de barrera sino imaginativamente de acceso a la inmortalidad divina.

También es menester decir que «Cuestiones humanas acerca del ojo de la aguja» en *Oda en la ceniza* trata metafóricamente de una puerta al cielo para seres humanos más que para el camello a quien Cristo alude en *San Mateo* 19, 24. Como estos símbolos pueden ser encadenados, el ojo de la aguja espera una ola de «sufrimiento» (408) humano que lo convierte en muro: «¿forzará las paredes tenebrosas,/ raspará en agonía/ el duelo, el muro?» (409). Evidentemente se alude al muro de la muerte, como también la muerte recoge otro símbolo, el silencio, para convertirlo en un acceso al más allá. Como rumor marino, «el silencio golpea/ una vez y otra vez [...] por si el silencio/ tuviese una rendija,/ tan sólo un agujero» (409). Es el mismo agujero el que permite una voz en «La muralla», una voz que da entrada a lo divino y expectativa a lo eterno.

Cuando llegamos al breve libro, *Canto de la salvación* (1993), previamente incluido en *El ojo de la aguja*, parece que pudiéramos encontrar una resolución a la intuición del más allá del poeta que iluminase su creencia en Dios, pero no resulta así. Bousoño se centra en el paso al otro mundo pero no se implica plenamente en ese tránsito. En «Concierto de Flauta o el rico y el camello», declara en un subtítulo que el concierto «parecía expresarse, en síntesis, el sentido del mundo» pero lo que describe es la respiración que se transforma en «luz amarilla» en la que «el dolor brilla» viene a ser un «conducto delgado» en que todo el mundo pasa al otro lado, en particular, «aquel rico acamellado» (734). Ahora no es el camello el que pasará por el ojo de la aguja sino un rico sobre el camello quien tendrá acceso al más allá. Es la salvación como intuición lírica lo que había ofrecido en «Cuestiones humanas acerca del ojo de la aguja» de *Oda en la ceniza*. Más que de una salvación por medio de la fe individual, se trata de una declaración especulativa. De parecida manera, si nos aguarda en la vida «densa e impenetrable,/ aquella oscuridad» en «Escribiendo», se resuelve con una metáfora, «una mano materna» que «enjuga y acaricia nuestro rostro» de niño como si fuese anatomía divina. «Un alto señorío» concluye con «el olvido del mundo en la vida sin fin» (746), un acceso a lo eterno como vida pero sin la conciencia individual. Únicamente en «Como el jardín primero», se permite pensar que «¡Todo se levanta/ de donde yaciera [...!]



da alcance a una aguja/ [...] que lo atravesó» (759). Puede que se trate del ojo como metonimia para el cuerpo humano que enfrenta el dolor de la aguja para ganar acceso al más allá como el cielo de la cita bíblica de Jesús en el evangelio de San Mateo. En el libro final de la producción bousoñiana, *El martillo en el yunque* (1996), en el poema «La Charada» que alude a «la charada infinita del dolor y la muerte», el asturiano recoge de nuevo el tema de la aguja para afirmar que «*el ojo de la aguja [...] está en ti*» para luego declarar que «*atraviesa la carne*» (783) e incluso «*un alfiler pausado ensarta una pupila*» (785). Esta imagen convierte el ojo de la aguja, símbolo de la entrada al más allá, en la aguja misma como portadora del sufrimiento, y al final transforma el ojo del instrumento en ojo humano atravesado por el dolor como un alfiler. Lo que tenemos es una lectura libre de la comparación original de Cristo. Lo que busca Bousoño es una imagen del efecto redentor del sufrimiento humano. Ya no es el camello el que pasa por el ojo de la aguja sino el ser humano el que sufre la aguja en su ojo o carne como acceso a lo eterno.

Los últimos poemas del asturiano en *Canto a la salvación* y *El martillo en el yunque* traban vislumbres de una redención entre contextos de dolor y de sombra. En el «Canto de los tres tiempos» el «yermo distinto» «purifica en ocasiones/ nuestra entera persona, dulcificando el alma,/ y arrebatando a un Cielo» y este arrebato es «como un prenuncio leve» (766), un augurio, tal vez, de bienaventuranza. Por eso, el siguiente poema, «La transfiguración» habla «de quien el dolor empuja hacia el canto» que bien pudiera ser tema de mucha de esta poesía, el afán de convertir el dolor vital en un panegírico a la vida eterna. Desde palabras «de la amargura y de la apostasía», negación de la fe, «las Bienaventuranzas se vuelven» (769). En «El reino de la inútil y necesaria belleza», el yo lírico habla de un viejo tiempo bíblico en el que se abrían apocalípticamente las «fortalezas de mundo, y cantaba la luz al fin en medio de los hombres» para saber que «una sola cosa poderosamente bastaba», aunque «fuera del reino,/ yacíamos miserablemente arrojados», apartados del reino celestial, se entiende, «por una oculta mano, como un duro e inexorable sino» (773). Esta mano divina le recuerda al poeta su destino de morir.

La primera parte de *El martillo en el yunque* se titula «El callejón sin salida» porque trata de una metáfora para la ineluctabilidad de la muerte. «El peor sufrimiento» e «Informe sobre la muerte de un caballero» describen el sufrimiento sin «causa aparente» (780) y el lento fallecer como «hondo deshonor» (794), «El callejón» nos describe «la desesperación» (799) del cerco mortal. Sólo en la segunda parte, «Salvaciones», da Bousoño esa contrapartida de su visión de postrimerías. Su escepticismo no mitiga la consideración a menudo estéril de la muerte, pero también contiene su lado positivo en «Lo que busco.» Este texto interpreta las costumbres y los hábitos como «formas, aunque pobres, de la inmortalidad» (827). Volvemos al anhelo del poeta de encontrar signos de lo eterno en la materia más duradera o, en este caso, en la acción más constante y repetitiva del ser humano. «La insistencia en lo mismo», acto ritualista, sean «canturrias soñolientas de un sabido rosario» o «voces hacia La Meca» para el poeta de imperfecta fe, «pueda incoar lo eterno», iniciar la disposición de creer en la continuación perenne del ser, aunque esta insistencia «sea locura» (828). En la última sección de «Lo que busco» el poeta cita «Lo que ya sucedió, lo que sucede, lo que sucederá» y «¡De este modo, salvándome,/ salvarlo todo, a la fuerza, conmigo!» De alguna manera, en la capacidad de abarcar la unidad del pasado, presente y futuro en un tiempo constante, aunque sólo imaginativamente, el poeta afirma su propia salvación. Tal vez estemos en el terreno de la conciencia individual

afirmado desde el instante eterno: «¡Todo conmigo, quíeráse o no, a la fuerza salvado,/ eterno y puro al fin de excelsa acción!» (829). Parece un acto de fe esta confianza en la excelsa acción, aunque no perfila la función de Dios en el contenido de esta esperanza. El poema final de esta obra, «Testamento», antes de *El ojo de la aguja*, esencialmente interpreta el papel del hijo Carlos Alberto como «insaciable desposeedor» (835) del padre, la generación futura que desplaza al progenitor, como ese hijo con puñal en la mano, lo hundirá «[i] hasta la empuñadura tenaz/ de otro amor,/ en la sombra!» (839). Bousoño elige acabar su obra poética con una imagen sobre la constancia del amor en la acción amorosa de su vástago. Su continuación se confirma más en el futuro de su prole que en la reconciliación con el Supremo Hacedor. Al final los poetas no son filósofos. No tienen que resolver ni la existencia de Dios ni su creencia en Él como acceso a lo eterno. Bousoño elige plasmar su continuación, no en el monólogo hacia el Ser Supremo, sino en su prolongación en la materia humana que él ayudó a tomar vida.

## AGRADECIMIENTOS

El autor agradece a Carmen de la Iglesia la atenta lectura de este ensayo.

## OBRA CITADA

- Amusco, Alejandro Duque, ed.: *Carlos Bousoño, Premio Nacional de las Letras Españolas 1993*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.
- Bousoño, Carlos: *Noche del sentido*, Insula, Madrid, 1957.
- Bousoño, Carlos: *Poesías completas: Primavera de la muerte*, Giner, Madrid, 1960.
- Bousoño, Carlos: *Invasión de la realidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962.
- Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, I, 5.ª ed., Editorial Gredos, Madrid, 1970.
- Bousoño, Carlos: *Antología poética, 1945-1973*. «Ensayo de autocrítica», de C. Bousoño, Plaza y Janés, Espulgas de Llobregat, 1976.
- Bousoño, Carlos: *Superrealismo poético y simbolización*, Editorial Gredos, Madrid, 1979.
- Bousoño, Carlos: *Épocas literarias y evolución: Edad media, romanticismo, época contemporánea*, I, Editorial Gredos, Madrid, 1981.
- Bousoño, Carlos: «Reflexiones sobre mi poesía», Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B., «Santa María», Universidad Autónoma, Madrid, 1984.
- Bousoño, Carlos: *Poesía: antología, 1945-1993*, ed. de Alejandro Duque Amusco, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.
- Bousoño, Carlos: *El ojo de la aguja*, Tusquets, Barcelona, 1993.
- Bousoño, Carlos: *Primavera de la muerte: Poesías completas, 1945-1998*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- Brines, Francisco: *Selección propia*, Edición del autor, Cátedra, Madrid, 1984.
- Brines, Francisco: *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Pre-textos, Valencia, 1995.
- *Diccionario de la lengua española*, 2 tomos, Real Academia Española, Madrid, 1984.

- Juan de la Cruz, San: *Obras completas*, ed. de L. Ruano de la Iglesia, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1982.
- Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del Espíritu*, trad. de W. Roces y R. Guerra, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Machado, Antonio: *Poesías*, 17.<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1981.
- Mantero, Manuel: *Poetas españoles de posguerra*, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.
- Unamuno, Miguel de: *Poesía completa*, I, ed. de A. Suárez Miramón, Alianza, Madrid, 1987.