

«DIOS-TINIEBLAS»: PARADOJA CENTRAL EN EL DISCURSO AGÓNICO DE UNAMUNO

«God-Darkness»: Central Paradox in Unamuno's Agonic Discourse

Eliezer OYOLA

Evangel University

Correo-e: oyolae@evangel.edu

Fecha de aceptación definitiva: 26-10-2009

RESUMEN: Esta monografía es esencialmente un análisis estilístico e ideológico del séptimo poema de la primera parte de *El Cristo de Velázquez* de Miguel de Unamuno. Se pone de relieve el contraste entre luz y oscuridad, tanto en el cuadro de Velázquez como en el poema de Unamuno. La paradoja central es que, mientras que Dios es luz y creador de la luz, se presenta como rodeado de tinieblas. Esta «teología negativa» se expresa con brillantes pinceladas poéticas dentro del verso endecasilábico, «el arte en forma» de la visión velazqueña. El poeta hace hincapié sobre el texto del Éxodo donde dice que el que ve a Dios, muere. En el cuerpo del Cristo los humanos podemos ver a Dios sin tener que morir. O morimos para vivir, profunda paradoja unamuniana. El poema de Unamuno es además un buen ejemplo de cómo el poeta-filósofo prevé conceptos universales que más tarde son probados por la ciencia. Tal fue el caso de la teoría de la relatividad de Albert Einstein, donde física y metafísica se unen para acercarnos a una teoría unificada del universo. Así como la matemática es la poesía de la ciencia, la poesía es la ciencia de las Humanidades.

Palabras clave: paradoja, teología negativa, verso endecasilábico, teoría de la relatividad, física, metafísica, teoría unificada del universo, Humanidades.

ABSTRACT: This essay is essentially a stylistic and ideological analysis of the seventh poem of the first part of Unamuno's *The Christ of Velázquez*. The contrast

between light and darkness is highlighted, both in Velázquez' painting as well as in Unamuno's poem. The central paradox is that, while God is light and creator of light, He is presented as surrounded with darkeness. This «negative theology» is expressed with brilliant brushstrokes within the hendecasyllabic line, «the art in form» of Velázquez' vision. The poet emphasizes the Exodus text where it says that he who sees God dies. In Christ's body humans can see God without having to die. Or we die in order to live, that profound unamunian paradox. Unamuno's poem is also a good example of how the poet-philosopher foresees universal concepts that later are proven by science. Such was the case of Albert Einstein's theory of relativity, where physics and metaphysics join to get us closer to a unified theory of the universe. As math is the poetry of science, so poetry is the science of the Humanities.

Key words: paradox, negative theology, hendecasyllabic line, theory of relativity, physics, metaphysics, unified theory of the universe, Humanities.

Uno de los poemas de «El Cristo de Velázquez» que a nuestro parecer mejor capta la paradoja central del Unamuno agónico¹ es el siete de la primera parte². El título de este poema es una palabra «aguionada»: «DIOS-TINIEBLAS». A primera vista esto parecería una contradicción, ya que normalmente asociamos a Dios con la luz y al mal o el pecado con las tinieblas: «En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres. La luz en las tinieblas resplandece, y las tinieblas no prevalecieron contra ella» (Juan 1:4,5);

Este es el mensaje que hemos oído de él, y os anunciamos: Dios es luz, y no hay ningunas tinieblas en él. Si decimos que tenemos comunión con él, y andamos en tinieblas, mentimos, y no practicamos la verdad; pero si andamos en luz, como él está en luz, tenemos comunión unos con otros, y la sangre de Jesucristo su hijo nos limpia de todo pecado (Juan 1:5-7).

Este es el mensaje joanino, que Unamuno conocía muy bien³.

1. Las frases «Unamuno agónico» y «Unamuno contemplativo» las utiliza Carlos AGUINAGA. Véase su libro *Juventud del 98*. Santillana: S. A. Taurus, 1998.

2. Utilizo aquí la cuarta edición de la Colección Austral # 781 (Madrid: Espasa-Calpe, 1967); es la edición que siempre he llevado conmigo por muchos años con abundantes escolios al margen de cada página. Además, a manera de comparación o aclaración, cito de otras ediciones, identificándolas en cada caso. Tuve también la buena fortuna de poder consultar las muchas ediciones, traducciones, los autógrafos originales y otros recursos que tan amable y liberalmente me ofreció el personal de oficina de Casa-Museo Unamuno. Mi más profundo agradecimiento a doña Ana Chaguaceda, directora de Casa-Museo Unamuno en Salamanca. También le agradezco a don Miguel de Unamuno Arradaga, nieto del Rector, quien tan cortésmente me brindó su ayuda y me otorgó permiso de utilizar los recursos disponibles ya mencionados en aquel centro de investigación en materia unamuniana. A la Universidad Evangel en Springfield, Missouri y en especial al Decano Académico, el doctor Glenn H. Bernet quedo agradecido por el año sabático y la beca, los cuales me permitieron conducir mis estudios en Salamanca.

3. Para las citas bíblicas utilizo la Versión Reina-Valera, 1960. En Casa-Museo tuve la oportunidad de examinar el Nuevo Testamento en Griego que el poeta llevaba siempre consigo. Fue muy interesante leer

Por otra parte, en el Antiguo Testamento frecuentemente se presenta a Dios envuelto en oscuridad o tinieblas: «Entonces el pueblo estuvo a lo lejos, y Moisés se acercó a la *oscuridad* en la cual estaba Dios» (Éxodo 20:21); «Entonces dijo Salomón: Jehová ha dicho que él habitaría en la *oscuridad*» (1 Reyes 8:12); «Puso *tinieblas* por su escondedero, por cortina suya alrededor de sí; *oscuridad* de aguas, nubes de los cielos» (Salmo 18:11); «Nubes y *oscuridad* alrededor de él; justicia y juicio son el cimiento de su trono» (Salmo 97:2). En su edición inglesa Vidal agrega la obra del Pseudo-Dionisio, *Teología mística*, cap. I (p. 10, n. 11)⁴. El Pseudo-Dionisio se conoce por haber hecho «teología negativa».

Este asociar a Dios con las tinieblas existe desde el principio de la Creación: «Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las *tinieblas* estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas» (Génesis 1:2). Acaso tenga esto que ver con la idea de que «a Dios nadie le vio jamás» (Juan 1:18); y esto no por negación divina en contra del hombre, sino por bondad divina en favor del hombre, ya que el que ve a Dios muere (Éxodo 33:20). En el cuerpo de Cristo es posible ver a Dios sin tener que morir; por eso es muy útil la comparación con la luna, pues también la luna refleja la luz del sol, y a través de ella podemos contemplar directamente la luz del sol sin daño a nuestras pupilas. De ahí surge el tema unamuniano del Cristo lunar⁵.

La forma verbal «alienta» del segundo verso merece especial atención. El verbo «alentar», derivado del sustantivo «aliento», significa aquí «respirar». El contorno de la palabra es como sigue:

De noche la redonda luna dícenos
de cómo *alienta* el sol bajo la tierra
[I, 7 (2)].

El verbo «alentar» es sinónimo de «animar» o «consolar», y de ahí que se relacione con la obra del Espíritu Santo, el Consolador. Recordemos que en el primer poema había dicho el poeta que el Espíritu Santo es «*ánimo* de tu grey». En «Dios-Tinieblas» es el sol –luz, calor, energía, inspiración, ánimo– el que «alienta». Pero se trata aquí de «aliento» en el sentido de «viento», «exhalación» o «espíritu»; o sea, el «soplo divino» (*ruach* en hebreo; *pneuma* en griego). En este poema el sol «respira» o «alienta» –es decir, vive– «bajo la tierra».

sus apuntes al margen de algunos de sus textos predilectos. El Libro de Juan parece haber sido el Evangelio que más le impactó, así como las epístolas paulinas. De las versiones bíblicas, la protestante Reina-Valera, versión de 1909, le sirvió bastante al poeta para sus citas. Para un buen estudio sobre el uso de la Biblia en Unamuno, remito al lector al trabajo de SCHOEKL, Luis Alonso. Poesía bíblica de Unamuno. En *Cuadernos bíblicos*, 10 (1984), pp. 1-46.

4. Véase *The Christ of Velázquez*, traducción de Jaime R. Vidal (Quincy, IL: Franciscan Press, 1999).

5. Para el tema del Cristo lunar véase CANNON, Calvin. The Mythic Cosmology of Unamuno's «El Cristo de Velázquez» (*Hispanic Review*, xxviii, 1960, pp. 28-39), y lo que dice Vidal en la nota en su edición inglesa.

Notemos cómo se ha traducido este verso. Turnbull⁶ traduce: «*that the sun is breathing beneath the earth*»; Vidal⁷ traduce: «*that on earth's other side the sun draws breath*»; Little⁸ traduce: «*of how the sun breathes hope underneath the earth*». La bisemia queda clara: el sol «alienta» (respira, vive), así como el Espíritu Santo anima, consuela e inspira. La traducción de Little, «*breathes hope*», intenta captar estos dos significados; es decir, vive porque respira y consuela (alienta) al dar esperanza de luz aunque invisible. Aun podríamos hablar de una trisemia, pues «alienta» también sugiere «calienta», dándonos así el calor del sol y el fuego del Espíritu Santo (ver Hechos 2:3).

Es enigmático el uso de la preposición localizadora «bajo» con respecto al sol. No dice «*debajo de* la tierra», donde están los muertos, sino «bajo la tierra»; esto es, «al otro lado de la tierra», según la localización de la conciencia poética (por ejemplo el polo norte). Muy bien pudo haber dicho «por sobre la tierra», ya que el punto de referencia cósmico en el sistema de Copérnico es de relativa posición en el cielo. Está claro que se refiere a la posición del sol en una noche de Castilla con respecto al planeta tierra, y no con respecto a la superficie del suelo que pisa el poeta. Las varias traducciones al inglés, citadas arriba, captan bien esta relatividad espacial:

beneath the earth - Turnbull
on earth's other side - Vidal
underneath the earth - Little

La idea se repite en otros dos versos, «émulo casi» (Góngora y su Polifemo) del paralelismo de la poesía hebrea:

De noche la redonda luna dícenos
de cómo *alienta* el sol bajo la tierra
[I, 7 (1, 2)].
[...]
sólo tu luz lunar en nuestra noche
cuenta que *vive* el sol
[I, 7 (6, 7)].

El esquema métrico es idéntico en ambos casos: «de cómo alienta el sol»; «cuenta que vive el sol». Como ya hemos indicado, no es coincidencia que el poeta haya escogido la forma verbal «alienta» en vez de «respira», «anima» o «consuela». «Alienta» no solamente significa «respira» sino también «anima», lo cual establece una conexión psíquica con «calienta»: «alienta el sol»; «calienta el sol». Y en efecto, el sol sí «calienta» al otro lado de la tierra en esta noche estrellada de Castilla. En el tiempo relativista einsteniano, en el planeta tierra es de día y es de noche simultáneamente. El símbolo bisémico es, pues, perfecto: 1) el sol «calienta», como el fuego

6. Véase *The Christ of Velázquez*, traducción de Eleanor L. Turnbull (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1951).

7. Vidal, *op. cit.*, p. 9.

del Espíritu Santo; 2) el sol «alienta», como el Consolador (paracleto) «alienta», «anima» o «consuela». Además, está claro que el «aliento» del sol es, cual dragón, fuego vivo, y es prueba empírica de que el sol «vive» o «respira» al otro lado de la tierra. Y, como el Espíritu Santo, también «inspira»; es «ánimo de tu grey», como nos dice en I, 1 (13). De ahí que en la mitología se asocie al sol con Febo o Apolo, patrón de la música y las demás artes. Apolo aparece ya en I, 2 (12): «te vio como si a Apolo». La función de Apolo concuerda perfectamente con la gran paradoja unamuniana; la luz solar viene siendo aquí un símbolo bisémico: es la luz de la fe y es la luz de la razón, ya no polos opuestos sino un solo polo unificado y unificador, el *sic et non* barroco-conceptista –unión de opuestos–, y la base para la gran paradoja unamuniana⁹.

Una idea constante en ECV es que la retina del ojo humano no resiste la luz directa del sol, así como en el Éxodo leemos que quien ve a Dios muere irremediabilmente. A Dios –como al sol– hay que verlo indirectamente; a Dios se le ve en el Cristo, al sol se le ve en la luna. Y es por esta correspondencia Cristo-luna que surge la idea del Cristo lunar. La luna refleja, rechaza o rebota la luz del sol; asimismo, el Cristo es reflejo o espejo de la luz que es Dios. Aunque de noche no se ve el sol, la luz lunar es prueba empírica de que existe. Y así Dios. Es invisible a nuestros ojos mortales, pero su realidad es patente en el cuerpo del Crucificado. Solo en el Cristo podemos ver a Dios. Es una teología que Unamuno reviste de carne y vida en su poemario cristológico.

Una idea análoga se encuentra en I, 3 (1): «Revelación del alma que es el cuerpo» El cuerpo visible revela al alma invisible; o sea, el cuerpo visible es evidencia empírica de la existencia del alma. Y es aquí, como explica en DSTV, donde confluyen la idea helénica de la inmortalidad del alma y la idea hebrea de la resurrección de la carne.

Es altamente significativo que los escritos de Unamuno aparezcan al mismo tiempo que los de Albert Einstein. Es en 1905, cuando Unamuno publica su *Vida de don Quijote y Sancho*, que sale a la luz la *Teoría específica de la relatividad* de Einstein. Luego en 1915, cuando ya se ha publicado *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), Einstein publica su *Teoría general de la relatividad*. Es a partir de esta

8. Véase *The Velázquez Christ*, traducción, introducción y notas de William Thomas Little (Lanham, Maryland: University Press of America, 2002).

9. No hay evidencia de que Unamuno haya conocido la obra de Einstein, aunque los dos escribieron casi al mismo tiempo. Fue en 1905, fecha de la publicación de *Vida de don Quijote y Sancho* que apareció la teoría específica de la relatividad de Einstein. Y en 1915, poco después de la publicación de *Del sentimiento trágico de la vida*, Einstein publicó su teoría general de la relatividad. Si conoció o no conoció la obra de Einstein no viene al caso aquí; lo cierto es que frecuentemente el poeta, el pintor o el filósofo se adelantan por intuición artística al científico en la elaboración de principios universales que más tarde son descritos empíricamente por el científico. Para estas ideas, véanse SCHLAIN, Leonard. *Art and Physics: Parallel Visions in Space, Time, and Light*. New York: Quill, 1991; MILLER, Arthur I. *Einstein and Picasso: Space, Time, and the Beauty that Causes Havoc*. New York: Basic Books, 2001; HAWKING, Stephen W. *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*. New York: Bantam Books, 1988.

fecha que Unamuno comienza a componer los versos de ECV. No siendo filósofo ni literato, se duda que Einstein haya leído la obra de Unamuno, ni que le interesara desde una óptica físico-científica. No se sabe a ciencia cierta que Unamuno conociera la revolucionaria teoría de la relatividad ni que incorporara algunos de sus conceptos en su obra poética; como sabemos, la ciencia siempre le fascinó. En efecto, como ya hemos dicho, la visión metafísica del poeta-artista y el pensamiento de Einstein en materia de física coinciden al descubrirse las coordenadas tiempo-espaciales relativas a la luz. Luz física y luz metafísica, por decirlo así, se encuentran en una dimensión tiempo-espacial que tanto el pintor Velázquez como el poeta Unamuno preconizan en sus respectivas obras. La muerte de una estrella, «Aldebarán», le preocupa tanto al poeta como su propia muerte, el destino ineludible de todo lo que existe. Aunque no hay indicio en «Aldebarán» de la formación del «agujero negro», como se descubrió posteriormente, al morir la estrella, el «agujero negro», de intensa energía y luz invisible, lo prevé el poeta por intuición en la fuerza arrolladora de esas tinieblas. La solidez de las tinieblas se expresa en la metáfora del manto negro que el Cristo echa detrás de sí al despojarse de dichas tinieblas. De la solidez de las tinieblas pasa a la liquidez de la luz, siendo la sangre del Crucificado «luz derretida». ¡Son ricas e incomparables metáforas las de *El Cristo de Velázquez*!

Es curioso que para Einstein, el científico, la oscuridad no tiene ninguna realidad física, puesto que es meramente la ausencia de luz. En «Dios-Tinieblas» —que es poesía y no ciencia— es todo lo contrario, ya que bajo esas tinieblas se encuentra luz intensa, o sea, Dios. El Cristo en la Cruz reveló a Dios, lo hizo visible, echando atrás el manto de tinieblas y rasgando el velo del templo. Unamuno vio esto en el cuadro de Velázquez y nos lo presenta con excelsas pinceladas mediante el verso endecasílabo. Así lo expresa el texto evangélico con respecto a la presencia del Cristo en Capernaum: «El pueblo que vivía en tinieblas vio gran luz». Y el pintor, según el poeta, «te vio como si a Apolo» (ECVI, 2 [12]). He ahí claramente la visión del arte que nos redime: «la escuela de la eterna endiosadora» (I, 2 [15]).

Otro aspecto de la gran paradoja unamuniana se encuentra en el poema titulado «Paz en la Guerra». Así como hay luz en las tinieblas, hay paz en la guerra, y hay vida en la muerte: «el hombre muerto que no muere». Usando el mismo título de su primera novela, basada en las guerras carlistas, el poeta comienza:

Ya estás en paz, la de la muerte, amigo.

Es necesario detenernos aquí un momento para notar una discrepancia en las ediciones de ECV. Algunas ediciones ponen «amiga», otras «amigo». Mis investigaciones en Casa-Museo Unamuno en Salamanca me sacaron de una gran duda. Los autógrafos dicen claramente «amigo», forma masculina, en vez de «amiga», forma femenina. La confusión del género gramatical puede conducir a enormes errores de traducción y de interpretación. Si se lee como forma femenina, se trata de un apositivo, refiriéndose a la muerte. En ese caso la muerte es una amiga, a pesar de que el texto bíblico la denomina «el último enemigo». No obstante, se puede ver la

muerte como una amiga en el ámbito de la fe en la otra vida: «estar ausente en el cuerpo es estar presente con el Señor». Y esta idea queda captada en las palabras talladas en la tumba del Rector. Pero la paz de que habla el poeta no es la paz de la muerte, *en paz descanse*, sino la paz en la guerra.

El autógrafa dice claramente «amigo», pues no hay ninguna duda de que la última letra es una «o»; la «a» de Unamuno es inconfundible, como se nota inmediatamente al ver las demás aes de los manuscritos. En este caso, se trata de un vocativo: el poeta se dirige, como en todo el poemario, al Cristo en la Cruz. Le llama «amigo», como Cristo mismo lo había hecho con sus discípulos. La traducción también varía según se lea «amiga» o «amigo». Si aquella, se diría: «... the peace of death, a friend» (apositivo); si ésta, se diría: «... the peace of death, oh friend» (vocativo). Desde el mito de Aqueronte hasta el Lazarillo de Tormes, la muerte se asocia siempre con la oscuridad o las sombras. En ECV se contrasta el color negro y el blanco, la luz y las tinieblas. El cuerpo del Señor es blanco; su cabellera nazarena es negra. El fondo del cuadro de Velázquez es negro, y negras las alas de Lucifer. Pero las tinieblas encierran gran luz, y aun Lucifer puede ser redimido. La luz se traga a las tinieblas; la vida se traga a la muerte.

Tiempo, espacio y luz se compenetran y confluyen en el arte y en la ciencia hasta tal punto que no es posible ya limitarse a la razón en los descubrimientos de la física ni a la fe en el vuelo místico-poético. De ahí que la matemática, ciencia abstracta, sea la poesía de la ciencia, y la poesía la ciencia de las Humanidades. En ambos hay lugar para la aparente contradicción o paradoja, tropo central en casi toda la obra unamuniana. Esta idea queda bien expresada en aquel quiasmo poético tan de Unamuno: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento». Si «la ciencia es un cementerio de ideas muertas» es porque carece de la intuición artística, que alcanza ver más allá de la realidad empírica. De ahí que la visión del pintor Velázquez y la del vate salmantino coincidan en esa visión profética, intuitiva, de la realidad de la fe en el Cristo Crucificado. En otro verso le llama Unamuno paradójicamente «el hombre muerto que no muere». La muerte es algo que se vive dentro del tiempo; Saturno devora a sus hijos, como lo pinta Goya en uno de sus mejores cuadros negros. Como hijos del tiempo, somos paulatina y dolorosamente devorados por nuestro padre Tiempo. La fe nos dice que «aunque esté muerto, viviré»; la razón nos niega tal consuelo. No es de sorprender que, a pesar de las reglas gramaticales para el uso de «ser» y «estar», se use «estar» (estado temporal) para describir a alguien que ha muerto: «está muerto». La lengua parece sugerirnos intuitivamente, mediante una intervención excepcional, que la muerte no es un estado permanente. ¿Y qué mejor paradoja que inyectar el microbio de una enfermedad con el fin de curarla, en la ciencia médica?

De ahí que la filosofía de Unamuno nos sitúe fuera del pensamiento patrístico y escolástico. San Agustín, con base platónica, propone partir de la fe para llegar a la razón: la fe busca el entendimiento. Santo Tomás, con base aristotélica, hace lo contrario: se llega a la fe por vía de la razón sistemática o el entendimiento. Para Unamuno es más bien una lucha entre la fe autoritaria y la razón atea, ninguna de

las cuales le provee consuelo al ser humano consciente de su mortalidad. Por ahí surge la gran paradoja, base de toda la filosofía unamuniana. De esta manera, Unamuno se adelanta al pensamiento posmoderno, el cual permite pensar paradójicamente, aun contradictoriamente, sin violentar la razón ni ofender la fe. Se supera así la geometría de Euclides y la mecánica de Newton, que por tanto tiempo dominaron el pensamiento humano. Ha sido suplantado por el pensamiento de Einstein y sus seguidores en la física cuántica.

En Unamuno, las tres coordenadas de tiempo, espacio y luz comparten propiedades físicas difíciles de pasar por alto. El tiempo, por ejemplo, no se mide ya cronológicamente en segundos, minutos, horas y días. El tiempo no tiene realidad propia hasta que hay un evento; el evento crea su propio tiempo. El espacio tampoco tiene su propia realidad física hasta que aparece un objeto que crea su propio espacio, tanto el espacio que ocupa el objeto como el espacio a su alrededor. Nuestra razón, nutrida por siglos de influencia newtoniana y euclidiana, más la obra de los filósofos racionalistas, nos impele a pensar que puede existir un espacio vacío en espera de objetos que lo llenen. También nos impele a pensar que el tiempo es la duración del evento, y esta duración se puede medir en segmentos cronológicos. Según la relatividad tiempo-espacial, si alguien o algo logra alcanzar casi la velocidad de la luz, viajando en un tren, por ejemplo, el tiempo es muy distinto y los objetos se ven de manera distinta (más largos o más cortos o de diferente color) de lo que realmente son. Es decir, la realidad que percibimos no es necesariamente una realidad objetiva, sino más bien un objeto relativista. Es esta la visión «del arte en forma», «la clara visión», que nos dio el pintor «con líneas y colores» y que el poeta nos la re-crea en su *Poema*.

Un verso de ECV nos dice que en su Ascensión Cristo voló al cielo, no simplemente «ascendió» o «subió»; no hay duda de que el cuerpo del Cristo en este momento alcanza la velocidad de la luz, y por ende se convierte en luz: «Yo soy la luz del mundo». La paradoja consiste en que, mientras la luz viaja a una gran velocidad de un punto en el universo a otro, en realidad no ha transcurrido tiempo alguno; he ahí la simultaneidad tiempo-espacial. Se habla de años de luz (tiempo) para medir las distancias (espacio) cósmicas; o sea, tiempo y espacio se funden en lo que la física cuántica llama «*continuum* tiempo-espacial».

La ciencia también tiene sus paradojas, muy poco lo sospechaba Newton. Pues mientras que el viaje de la luz a través del espacio interestelar es de inexplicable simultaneidad, también es cierto que al llegarnos la luz de una lejana estrella, ya ha viajado tantos años de luz que al llegar hasta nosotros ya la dicha estrella ha muerto. Nos llega su imagen por medio de su luz, pero lo que queda de ella en su sitio original es un agujero negro, luz ya invisible. Esto, aunque ciencia, no tiene explicación racional. Aunque es probado por ecuaciones, no lo puede ser por ciencia experimental. Lo que parecía querer hacer nuestro poeta-filósofo era crear un sistema de pensamiento que trascendiera las leyes de la física hasta tocar las de la metafísica.

De sobra es sabido que la teoría del tiempo de Bergson, *la durée*, tuvo una importante influencia en los autores del tiempo unamuniano, en éste y en Machado especialmente, donde la intuición poética predomina sobre el análisis científico. Es curioso que el poeta parece atribuirle a la oscuridad cierta solidez, algo que encubre lo que no se puede o no se debe ver; la oscuridad es casi una realidad sólida. Albert Einstein, en cambio, considera que la oscuridad no posee sustancia real, no existe, pues no es sino la ausencia de la luz. No obstante esta disparidad de pensamientos, tanto el poeta como el científico sienten y piensan el gran misterio que es la luz. El fisicista también trabaja con paradojas. Por ejemplo, el niño Einstein puede concebir en su imaginación cómo se vería el mundo al viajar sobre un rayo de luz. La velocidad de la luz (una constante, C) se ha calculado a 360.000 millas por segundo. Según la teoría de la relatividad de Einstein, no hay nada más en el universo que alcance tal velocidad. Si en un segundo la luz recorre unas 360.000 millas, ¿cuántas recorre en un año? Aunque podemos concebir esa velocidad, no es posible mostrarlo empíricamente, por medio de la experiencia, sino por medio de ecuaciones abstractas. La gran paradoja de la luz es ésta: al recorrer la luz esa distancia en «un año de luz», al medirla resulta que la distancia abarcada es de cero. En otras palabras, el tiempo (un año) y el espacio (x millas) equivalen a un *continuum* tiempo-espacial de cero; es la simultaneidad de tiempo y espacio. Como en la metáfora de Heráclito filtrada en Unamuno, ese río que vemos pasar es a la vez el mismo río y ríos distintos. Es también como en nuestra conciencia al paso del tiempo. Somos a la vez el mismo ser y un ser distinto; es *la durée* de Bergson, el tiempo intuitivo creador.

En la lengua racional aun podemos decir: «por un espacio de media hora», o concebir una distancia de «un año de luz». Las tinieblas son la ausencia de la luz, pero al mismo tiempo son la presencia de todos los colores. El cuerpo blanco del Crucificado rebota luz, aunque el color blanco es la ausencia de todos los colores. Así, puede decir el Apóstol que estar ausentes en el cuerpo es estar presentes con el Señor; que el morir es vivir; que el Cristo es «el hombre muerto que no muere».

Ya por intuición poético-filosófica, Heráclito había dicho por medio de la metáfora de un río que éste no es siempre el mismo río. El poeta Unamuno parece declarar lo contrario al decir que el río es siempre el mismo río. He ahí la paradoja, pues a decir verdad el río es y no es el mismo cada instante que pasa. Einstein diría que todo depende de la localización, perspectiva o velocidad del espectador. Un observador que está a la orilla del río contemplando su corriente podría declarar, con Heráclito, que cada instante que pasa le hace ver un río nuevo. Por el contrario, un observador que va con la corriente sobre una lancha está consciente de que va sobre el mismo río. El que va sobre la lancha tiene la sensación de que va sobre el mismo río; el que está inmóvil a la orilla tiene la sensación de que cada instante que pasa le trae a la vista un río nuevo. La realidad física es que ambos observadores están moviéndose, pues el que está a la orilla va a una altísima velocidad por el espacio con el planeta. Así que en el tiempo relativista es un eterno presente. Las aguas que le vienen del origen fluvial al que observa desde la orilla son las

aguas del futuro, las que ya han pasado son las del pasado y las que tiene enfrente, en constante movimiento, son las aguas del presente. Están siempre presentes, así que desde esa óptica es el mismo río. También según el tiempo relativista no hay nada en el universo físico que esté en total inmovilidad. La idea del descanso absoluto es una ilusión. Todo está en constante movimiento, hasta el nivel nuclear. La única constante en el universo físico, según Einstein, es la velocidad de la luz, la cual representa con la letra *C*. Aunque no es posible demostrarlo empíricamente, por medio de la imaginación se puede concebir un viaje por el espacio a la velocidad de la luz o al menos aproximadamente. En ese caso la realidad física que observaríamos sería muy diferente de la que ya conocemos en la quietud relativa en que vivimos.

La quietud del Cristo también es relativa, pues todo está en constante movimiento. El pintor Velázquez ha logrado crear la ilusión de que el Cristo respira; hay también la ilusión de cierto movimiento rápido en el área de la herida del costado. Al decir que el Cristo voló al cielo, sugiere que la velocidad se aproxima a o es en sí la velocidad de la luz: *C*. No hay ningún lapso de tiempo entre el «sea la luz» y el «fue la luz» del Génesis. Cuando el texto escatológico nos dice que Él volverá «en un abrir y cerrar de ojos», la idea es la misma. Otra vez: el *sic et non* del conceptismo barroco. La luz recorre una distancia de 360.000 millas en un segundo; pero en realidad es una simultaneidad, como cuando se enciende una luz eléctrica abriendo el interruptor. Tiempo y espacio se funden en el ya mencionado continuum tiempo-espacial de la física *quantum*. Bien sabido es el uso especial de la luz y el color en la pintura de Velázquez, técnica que trajo de Italia y que fue inspiración posterior de los pintores impresionistas franceses, sobre todo Monet. También al volver a la tradición de los dos pies y dos clavos, sobre un pedestal, nos da la ilusión de que está listo para volar de la cruz.

Sabemos que entre las propiedades de la luz se reconocen ondas y partículas, llamadas éstas fotones de luz. Las muchas investigaciones de la física moderna han descubierto que la luz es el único fenómeno en el universo que alcanza una velocidad de 360.000 millas por segundo, como hemos dicho, y es la única constante. Ese tiempo relativista se mide en años de luz, o sea, la distancia que recorre la luz en un año. Es una rapidez que solo la imaginación puede concebir. El niño Einstein se preguntaba que cómo se vería el mundo montado en un rayo de luz. Esta precoz pregunta halló su respuesta a principios del siglo xx, justamente cuando Unamuno y los demás miembros de su generación vivían, pensaban y escribían durante las postrimerías del siglo xix y los albores del xx. La gran paradoja es ésta: la luz recorre una distancia, digamos, de varios años de luz desde su punto de partida hasta su punto de llegada. La distancia que en efecto ha recorrido es, como el tiempo, al medirse, 0. La paradoja consiste en que después de *x* años de luz, la distancia recorrida es de 0. O sea, el tiempo y el espacio se han fundido hasta el punto de resultar en cero tiempo y cero distancia, a la vez que paradójicamente se abarcan 360.000 millas en el espacio de un segundo. Eso equivale a una perfecta simultaneidad que solo se explica mediante la gran paradoja.

Así que tiempo, espacio y luz confluyen hasta sugerir una cuarta dimensión, que los pintores Dalí en el surrealismo y Picasso en el cubismo representaron antes del descubrimiento de la física cuántica¹⁰. Es decir, lo que se pensó filosóficamente luego se describió científicamente. El río de Heráclito es un paradójico ejemplo. Las aguas que vienen hacia el observador en la orilla son las aguas del futuro; las aguas que se alejan del observador son las del pasado. Estas dos aguas se funden en el punto de observación, lo que resulta en un *continuum* de aguas «que van a dar en la mar» (Manrique). De igual manera, pasado, presente y futuro se juntan en uno solo. Entonces el río es a la vez el mismo río (Unamuno) y otro diferente (Heráclito).

Schlain sugiere que en el principio de la creación Dios no dijo «sea el tiempo» ni «sea el espacio», sino que dijo: «Sea la luz». Es decir, la luz es el *sine qua non* de toda realidad creada. Ahora bien: entre la declaración «sea la luz» y «fue la luz» no existe ningún segmento de tiempo; son dos eventos simultáneos. Como los años de luz. Como el «abrir y cerrar de ojos» del texto escatológico. Como la simultaneidad del acto oratorio, donde confluyen el *decir* y el *hacer*. Es en «la palabra creadora» donde el verbo se hace carne.

La percepción visual de los objetos creados no es posible sin la acción de la luz. Los rayos de luz brotan del objeto, llegan a la pupila del ojo donde es proyectada al revés en la retina, y por fin enderezada en el cerebro. La forma que toma el objeto percibido depende de la posición del espectador con respecto al objeto; de lejos lo ve pequeño, de cerca lo ve más grande, desde una altura lo ve de una forma, desde el mismo nivel de otra, etc. El pintor Velázquez se hizo cargo de darnos esa visión del arte que nos hace pensar, como a Unamuno, que la muerte es vida; que el tiempo es espacio; que los años de luz equivalen a 0 distancia; que el pasado, el presente y el futuro no son sino un eterno presente, y que de las profundas tinieblas brota luz intensa. Por eso el pintor nos presenta a un Cristo blanco, luminoso, en contraste con un fondo negro, el cual se funde con su «negra cabellera nazarena» para darnos un *continuum* de negror.

Si el tiempo no existe sin el evento, ni el espacio existe sin el objeto, tampoco existen los colores sin la luz que rebota del objeto y nos da el color correspondiente a la estructura atómica del objeto. En medio de la oscuridad no se perciben los colores; la ausencia de luz los envuelve. En efecto, toda la luz permanece envuelta como en un globo de tinieblas. «Te envuelve Dios», le dice el poeta al Cristo, quien es la luz. Sumido en profundas tinieblas, el cielo no obstante brilla más por ser tan negro, pues «el mármol bien bruñido más luz da cuanto más negro». Las palabras lumínicas del poeta Unamuno han pintado como nadie la imagen del Cristo que nos dio el pintor Velázquez. Este nos «habla con líneas y colores»; aquél nos pinta con la palabra creadora, también «con líneas y colores».

10. Para estas ideas véase SCHLAIN, obra citada.

El poema que abre el libro pone énfasis sobre la «visión» del Cristo. Notemos la abundancia de palabras referentes a la visión: «verá», «veréis», «ve», «ojos», «visible», «vemos», «visión»; podríamos añadir «líneas y colores» (v. 16) al manifestarse éstos mediante el sentido de la vista, pues sin luz no hay visión. Es, según el poeta, un «verbo silencioso» (oxímoron) que no obstante «habla». Y «habla» (percepción auditiva) «con líneas y colores» (percepción visual), sutil sinestesia que el poeta va a aprovechar muy bien a través de todo el poemario. Esta visión del arte se nos presenta, también paradójicamente, dentro del discurso de despedida del Cristo vivo a sus discípulos (Juan 14): no me veréis pero me veréis; como el que dijo: «creo, ayuda mi incredulidad». Ver es creer; creer es crear. De ahí que «por virtud del arte en forma / te creamos visible» (I, 1 [5,6]). Y es que al Cristo lo percibimos con «los ojos de la fe» (I, 1 [4]). En el griego, «fe» y «crear» tienen la misma raíz morfológica: *pistis*, *pisteon*. Si creer es crear, un acto de fe, entonces el acto de creación es a la vez el acto de redención. La luz —sea la luz— es el denominador común entre los dos actos.

La metáfora le da al poeta la oportunidad de crear un sistema de reciprocidad, el cual aparece en toda su obra. La reciprocidad unamuniana equivale al quiasmo barroco (ABBA). En esta paradójica reciprocidad, el Dios Padre *envuelve* al Dios Hijo y el Dios Hijo *envuelve* al Dios Padre: «te *envuelve* Dios» (l. 11); «y *envuelves* las tinieblas» (l. 67). Esto equivale al texto joanino, donde dice el Cristo: «yo soy en el Padre, y el Padre en mí» (Juan 14:10). Luego hay una interesante analogía: así como una herida a la carne del Cristo hizo que manara sangre, una herida del sol a las tinieblas hizo que manara luz: «y es herida que abrió el fulgor, rasgando las tinieblas de Dios». Más tarde la sangre divina y la humana, junto con esta luz, van a formar un «mejido» con nuestra propia sangre; será, metafóricamente, «luz derretida». Este mejido o mezcla química de sangre y luz es lo que Little llama alquimia en el sentido medieval. El poeta es un alquimista, así como el pintor es un mago que gira su «vara mágica» (pincel) para darnos el milagro del arte visual, que es la imagen del Cristo. El pincel luego pasa a ser la pluma (o péndola) del poeta, quien esta vez nos da el milagro quísmico —ABBA— tan unamuniano: el verbo se hace carne; la carne se hace verbo.

Al decir que la sangre es «luz derretida», el poeta está dispuesto a admitir que la luz es como cualquier otra forma material, que se manifiesta como sólido, como líquido y como gas. Como líquido también la bebe el Águila-Cristo de I, 20 (1): «Águila blanca que bebiendo lumbre». El pintor representa la cabeza del Cristo rodeada de una corona de espinas, las cuales, al penetrar en el cráneo del Cristo hacen brotar una luz dorada que forma su aureola de santo. Esta imagen lumínica la describe más detalladamente en III, 2: «Corona».

Es así como el misterio de Dios es revelado en la persona de Cristo: «El que me ha visto a mí, ha visto al Padre» (Juan 14:9); o sea, así como la luna refleja la luz del sol, el Hijo refleja al Padre. Unamuno emplea una bella metáfora, inspirada en la imagen visual de Velázquez, para explicar este desvelar del misterio divino.

El Cristo en la cruz, con los brazos extendidos, como que corre una cortina de tinieblas, o un manto negro que luego cae a sus pies y Dios es revelado en toda su esplendorosa desnudez:

Destapaste a nuestros ojos
la humanidad de Dios; con tus brazos
desabrochando el manto del misterio,
nos revelaste la divina esencia,
la humanidad de Dios, la que del hombre
descubre lo divino.

Luego dice:

Es como el alba
tu cuerpo; como el alba al despojarse
del negro manto de la noche, en rollo
a sus pies desprendido.

Y añade:

descorres la cortina de tinieblas
del terrible recinto del secreto.

De la metáfora del manto negro que cae a sus pies pasa al simbolismo del velo del Templo en el momento de su muerte, donde «el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo» (Mateo 27:51):

muriendo Tú, rasgóse de alto a bajo
del templo el velo cárdeno.

El sentido unamuniano es que ya no prevalece un estado en que Dios está envuelto en un manto de tinieblas, o que mora detrás de la cortina cárdena en el Lugar Santísimo, sino que ha sido revelado en toda su esplendorosa luz en su Hijo Jesucristo. O sea: de la era de la Ley ha pasado a la de la Gracia.

La imagen se ahonda aún más al decir el poeta que el Cristo nos rebota («rechaza»), desde los hondones de luz del Padre, envueltos en tinieblas, a nosotros la luz divina. Esa es la función de su cuerpo blanco colgado en la cruz: reflejar, rechazar, rebotar la luz escondida del Padre. El símil de la luna y el sol queda implícito aquí. A la inversa, así como la oscuridad es el manto de la divinidad paterna, la blancura es el manto de la divinidad filial. Así nos lo dice en el epifonema que cierra el poema:

¡porque es tu blanco cuerpo manto lúcido
de la divina inmensa oscuridad!

Esta dicotomía oscuridad-claridad la representa el pintor mediante la aureola que está alrededor de la cabeza del Cristo. El contraste cromático es entre el negro de la cabellera del Nazareno y la aureola de luz dorada que brota de su cráneo. En otro poema Unamuno dirá que son los clavos que traspasan el cráneo del Cristo

los que hacen brotar la luz de dentro de su cerebro divino. «En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres. La luz en las tinieblas resplandece, y las tinieblas no prevalecieron contra ella» (Juan 1:4,5).

La antinomia tinieblas-luz, tan del gusto unamuniano, se relaciona con el misterio de Dios. Mientras que los dioses paganos eran celosos en cuanto guardaban celosamente sus misterios, el Dios hebreo era celoso solo cuando se trataba de tener otros dioses ajenos delante de Él (Éxodo 20:3). Su misterio era revelado parcialmente por medio de sus profetas, luego sería revelado por medio de su Hijo (Hebreos 1:1,2). En otros escritos suyos, Unamuno parece estar más cerca de la idea griega con respecto al misterio de los dioses. Esto se ve claramente en su tan conocido y citado ensayo «Mi religión»:

mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlas mientras viva; mi religión es luchar incesantemente con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que con El luchó Jacob. No puedo transigir con aquello del Inconocible –o Incognoscible, como escriben los pedantes– ni con aquello otro de «de aquí no pasarás». Rechazo el eterno ignorabimus. Y en todo caso quiero trepar a lo inaccesible.

Más adelante dice: «Y me pasaré la vida luchando con el misterio y aun sin esperanza de penetrarlo, porque esa lucha es mi alimento y es mi consuelo». Y añade: «Que busquen ellos como yo busco, que luchen como lucho yo, y entre todos *algún pelo de secreto arrancaremos a Dios*, y por lo menos esa lucha nos hará más hombres, hombres de más espíritu» (cursiva nuestra). En eso estriba el famoso *agon* unamuniano: la lucha por arrancarle a Dios «algún pelo de secreto». En la religión pagana ese intento por penetrar en los misteriosos secretos de la deidad suponía una transgresión, el famoso *hubris* griego.

Esta paradoja unamuniana se manifiesta estilísticamente en un verso muy similar a uno de Garcilaso, tan minuciosamente comentado por Dámaso Alonso. Se encuentra en I, 4 (41): «La blanca luna en la estrellada noche». El ritmo métrico es idéntico al de Garcilaso: «cestillos blancos de purpúreas rosas». El esquema métrico de ambos endecasílabos, donde se acentúan la cuarta y la octava sílabas, es como sigue: -/-/—/-/-. Pero hay una diferencia fundamental. En Garcilaso la «a» se acentúa para realzar el color blanco y la «u» para realzar el color oscuro; refleja así la lógica renacentista. En el endecasílabo de Unamuno ocurre lo contrario, la «u» de «luna» se acentúa para realzar lo claro de la luna, que es «blanca», mientras que la «a» de «estrellada» se acentúa para realzar lo oscuro de la noche. El arcano estético revela la intuición poética de ambos poetas. Dámaso Alonso lo atribuye, empleando fórmulas de Saussure, al «vínculo entre el significante y el significado». Vemos, pues, que en la correspondencia quiásmica en el verso de Unamuno, el color oscuro de la «u» realza la claridad mientras que el color claro de la «a» realza la oscuridad. Es como una extensión de la paradoja «Dios-Tinieblas». De la misma manera que la «u» tónica realza la claridad en el verso de Unamuno, «el mármol bien bruñido mejor

espejo da mientras más negro» (I,7 [9,10]). Es el mismo *chiaroscuro* de Garcilaso, solo que mirando en direcciones opuestas.

El Dios judeo-cristiano que preconiza aquí el poeta es una potente fuente de luz, pero una luz envuelta en tinieblas. En el texto evangélico, en la tela de Velázquez y en el Poema de Unamuno, Jesucristo es la luz lunar que refleja la luz solar; o sea, el Hijo es espejo lumínico del Padre. Como en el cuadro de Velázquez, el cuerpo luminoso del Cristo contrasta con el fondo oscuro. Al brillar, este cuerpo es evidencia de que el sol vive («alienta») al otro lado del orbe («bajo la tierra»), aunque su luz ha sido bloqueada por la tierra.

El Hijo es, pues, evidencia empírica de que el Padre existe: «El que me ha visto a mí, ha visto al Padre» (Juan 14:9); el Hijo es «la imagen misma de su sustancia» (Hebreos 1:3). Así que, no solamente es el Hijo hecho a semejanza del Padre, sino que la criatura humana es hecha «a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza» (Génesis 1:26). El cuerpo del Señor es, pues, «el coto» y «troquel de nuestra raza». O sea: su cuerpo crucificado es el modelo que usó el Creador para forjar la criatura humana. Es como si habláramos de una imprenta, donde cada tipo es modelo o troquel para producir la letra correspondiente. Es decir, la imagen que imprime el Padre en el cuerpo del Hijo se repite entre el Cristo y los humanos. El Hijo es «la imagen misma de su sustancia», así como los humanos han sido hechos a imagen y semejanza de Dios. Dicho de otra manera, el hombre repite la imagen del Cristo, así como el Cristo repite la imagen de Dios. Y solo en la imagen del Cristo podemos los humanos contemplar la faz de Dios sin sucumbir a la muerte.

Mediante un hipérbaton, el poeta logra combinar el mensaje de Juan 3:16 con el de Juan 14:6:

eres testimonio
Tú el único de Dios, y en esta noche
sólo por Ti se llega al Padre eterno.

El hipérbaton se resuelve así: «Tú eres el único testimonio de Dios». Es una alusión a Juan 3:16: «Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado a su Hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, más tenga vida eterna». La idea bisémica es que el Cristo es a la vez «el único [Hijo] de Dios» y «el único testimonio de Dios». El característico exclusivismo del evangelio de Cristo está en los demás versos: «sólo por Ti se llega al Padre eterno». Y de ahí la tríada cristológica de Juan 14:6: «Yo soy el camino, y la verdad, y la vida; nadie viene al Padre, sino por mí». Un texto paulino corrobora este exclusivismo: «Porque hay un solo Dios, y un solo mediador entre Dios y los hombres, Jesucristo hombre» (1 Timoteo 2:5).

Hay una profunda paradoja aquí, al decir el poeta que las tinieblas, cuanto más negras son, más luz dan y más espejan: «que el mármol bien bruñido mejor espejo da mientras más negro». Esto se refiere también al hecho de que el cielo está lo más oscuro poco antes de romper el alba, lo cual alude también a la idea mística de San Juan de la Cruz, «noche oscura del alma».

Vuelve a la idea del misterio de Dios revelado (deberíamos decir «des-velado»), aquel «pelo de secreto» que lucha por arrancarle a Dios. Lo que él, Unamuno, no ha logrado hacer, el Cristo lo ha logrado:

Tú le sacas
a la noche cerrada el entresijo
de la Divinidad.

Y más adelante:

descorres la cortina de tinieblas
del terrible recinto del secreto.

Y es que el secreto de Dios yace en un «terrible recinto»; la presencia de Dios es «terrible», como en el caso de Jacob, cuando al huir de su hermano Esaú se encuentra con la presencia de Dios en Betel (Génesis 28:17). Ese «terrible recinto» viene a ser su cuerpo.

De la metáfora *recinto* = *cuerpo* el poeta nos dirige a múltiples analogías tocantes a la realidad física del cuerpo del Crucificado. Ya en I, 3 (1) había dicho:

Revelación del alma que es el cuerpo.

O sea: así como la luz lunar es evidencia empírica de que el sol vive, y así como el Cristo es evidencia empírica de que Dios existe, el cuerpo es evidencia empírica de que el alma existe; el cuerpo es revelación del alma. Y ésta vive para siempre.

En ECV, como en la Biblia, se pueden vislumbrar tres significados distintos del «cuerpo del Señor». El primero es el cuerpo colgado en la cruz, expiando los pecados de la humanidad. Y el sentido soteriológico de este cuerpo quebrantado abarca tanto la salvación del alma como la sanidad del cuerpo. O sea: la sanidad del alma y la del cuerpo están en la Expiación. Un profeta veterotestamentario lo previó así, en un texto netamente mesiánico: «Ciertamente llevó él nuestras enfermedades, y sufrió nuestros dolores; y nosotros le tuvimos por azotado, por herido de Dios y abatido. Mas él herido fue por nuestras rebeliones, molido por nuestros pecados; el castigo de nuestra paz fue sobre él, y por su llaga fuimos nosotros curados» (Isaías 53:4,5). «El Cristo de Velázquez» de Unamuno es todo un «Poema» a aquel «Siervo Sufriente» de Isaías 53, el Cristo Crucificado del Nuevo Testamento.

El segundo significado del «cuerpo del Señor» es su metaforización en el pan de la Eucaristía: «Tomad, comed; esto es mi cuerpo» (Mateo 26:26; Marcos 14:22; Lucas 22:19; 1 Corintios 11:24). «Porque mi carne es verdadera comida, y mi sangre es verdadera bebida» (Mateo 6:55). En otros poemas el Cristo Crucificado es comparado a la hostia. Es un significado místico, en el milagro de la transubstanciación.

El tercer significado del «cuerpo del Señor» es su alegorización de la Iglesia como el cuerpo místico del Señor, la *eklesia*: «así nosotros, siendo muchos, somos un cuerpo en Cristo, y todos miembros los unos de los otros» (Romanos 12:5);

«Vosotros, pues, sois el cuerpo de Cristo, y miembros cada uno en particular» (1 Corintios 12:27); «Y sometió todas las cosas bajo sus pies, y lo dio por cabeza sobre todas las cosas a la iglesia, la cual es su cuerpo, la plenitud de Aquel que todo lo llena en todo» (Efesios 1:22,23); «Y él es la cabeza que es la iglesia» (Colosenses 1:18). Todas estas escrituras son de origen paulino. Unamuno es profundamente paulino en su visión cristiana del mundo.

El cuerpo del Señor es metafóricamente, no solamente la Iglesia, sino el templo: «Destruid este templo, y en tres días lo levantaré [...] Mas él hablaba del templo de su cuerpo» (Juan 2:19,21). La idea del cuerpo como templo se extiende también al cuerpo de los creyentes en la teología paulina: «¿O ignoráis que vuestro cuerpo es templo del Espíritu Santo, el cual está en vosotros, el cual tenéis de Dios, y que no sois vuestros?» (1 Corintios 6:19).

En este poema Unamuno nos presenta el doble significado del cuerpo del Señor como Iglesia y como templo:

De tu cuerpo
sobre el santo recinto, iglesia, vamos
en Dios, tu Padre, a ser, vivir, movernos,
de abolengo divino hermanos tuyos.

El poeta alude al famoso discurso de Pablo en el Areópago ateniense, sobre la esencia y existencia del «Dios no conocido»: «Porque en él vivimos, y nos movemos, y somos; como algunos de vuestros propios poetas también han dicho: Porque linaje suyo somos» (Hechos 17:28). Con motivo de estos versos, Vidal alude al *temenos*, o sea, al recinto sagrado o espacio límite de un templo o lugar sagrado (edición citada, p. 12, n. 12). Explica además Vidal (p. 12, n. 13) que Unamuno ha invertido la metáfora paulina de que la Iglesia es el templo de Cristo, diciendo que el cuerpo crucificado de Cristo llega a ser la Iglesia, dentro de cuyos «muros» encontramos al Padre. Acaso se aclararía mejor esta aparente inversión si notamos que el poeta presenta al cuerpo de Cristo no solamente como la Iglesia sino como el Templo.

Ahora bien: el que Dios se conciba en la conciencia y se perciba mediante los sentidos (como en el fenomenalismo de Husserl) envuelto en tinieblas, se entiende desde la perspectiva humana, ya que Dios es luz. Como dice el poeta, «la incorpórea luz [...] para el ojo humano corporal». Luego la Divinidad pura se hace realidad concreta en el Cristo Crucificado, y esto para nuestro beneficio:

Tú hiciste a Dios, Señor, para nosotros.

En este mismo contexto nos preguntamos: ¿en qué sentido es su sangre «tuya y nuestra»? Unamuno emplea un participio algo insólito, «mejido». Aunque «mejido» (como participio verbal o como participio sustantivado) se entiende mayormente en un sentido culinario (un *mejido* de especias), aquí el poeta lo emplea en el más profundo sentido teológico-soteriológico: la sangre de Dios (el Hijo de Dios) *mejida* con la sangre del hombre (el Hijo del Hombre) nos identifica directamente con su

sacrificio en la Cruz. De ahí que sea un verdadero «tributo humano», como la antigua ofrenda de libación. Este *mejido* es, no solamente con la sangre divina unida a la sangre humana, sino con la sangre (símbolo de la vida) mezclada con luz. «Tú has mejido tu sangre [...] con la luz [...] con el jugo divino». De ahí la tríada sangre-vida-luz. Y de ahí otra vez la identificación de lo humano con lo divino, al decir el poeta que somos:

de abolengo divino hermanos tuyos.

Esta identificación de lo divino con lo humano tiene una base paulina: «Con Cristo estoy *juntamente* crucificado» (Gálatas 2:20).

En el Antiguo Testamento, la presencia de Dios, la *shekaina*, se manifestaba en el Lugar Santísimo, primero en el Tabernáculo en el desierto y después en el Templo. Es significativo que en su discurso de dedicación del Templo (1 Reyes 8), el rey Salomón declara que aunque él está construyendo «morada» para Yavé, reconoce que no es posible contener al Dios del Universo en el espacio o recinto limitado de un templo o tabernáculo (1 Reyes 8:27). El sentido sacramental es que en el Nuevo Pacto, la presencia de Dios se manifiesta en el Sacramento, o la Eucaristía, donde «el cuerpo del Señor» llega a ser «verdadera comida» en el milagro de la Transubstanciación. En otros poemas Unamuno elabora sobre esta idea.

A manera de conclusión o recapitulación, vemos primero que en Unamuno la paradoja es esencial en la penetración del misterio divino. Esta gran paradoja, presentada aquí en el sentido de un «Dios-Tinieblas», se podría concebir en forma tripartita: (1) para *vivir* es necesario *morir*; (2) para *ver* se necesita una venda en los ojos (como en su cuento «La venda»); (3) Dios revela su *luz* en las *tinieblas*: «la luz en las tinieblas resplandece»; «las tinieblas dan fulgores los más claros»; «el mármol bien bruñido mejor espejo da mientras más negro»; «la luz que surge de la eterna infinita noche oscura».

Segundo, todo el discurso unamuniano tiene que ver con la agonía existencial relacionada con «la vida perdurable», en tales obras agónicas como *Del sentimiento trágico de la vida*, *La agonía del cristianismo*, *San Manuel Bueno, mártir*. Para Unamuno, el nacer representa dejar atrás toda una eternidad pre-existente, y el morir (que él llama un «desnacer») significa la entrada a otra eternidad, esta vez hacia adelante. Así, la vida humana no es sino un paréntesis entre dos eternidades. En su Poema, el Cristo Crucificado representa ese paréntesis:

Tu pecho muéstranos
la blanca eternidad que nos espera
y en su fúlgido espejo el alma ansiosa
ve sus raíces de antes de la vida.

Y tercero, vale recordar que ECV integra las mejores técnicas poéticas y estilísticas del «Siglo de Oro» (el endecasílabo de la poesía renacentista y barroca, el misticismo, el conceptismo, etc.). Por ejemplo, mediante un magnífico entrelazamiento de hipérbaton y quiasmo, el poeta dice que el Cristo Crucificado nos revela:

la humanidad de Dios, la que del hombre
descubre lo divino.

El sutil quiasmo sería como sigue:

la humanidad (A) de Dios (B)
lo divino.

Y el hipérbaton:

la que del hombre descubre lo divino

se resuelve de esta manera:

la que descubre lo divino del hombre.

Esta transposición sintáctica que nos da el hipérbaton viene del barroco, más específicamente del gongorismo del siglo XVII. Y aún más, del conceptismo, donde prevalece el claroscuro, la contraposición de luz y tinieblas, la paradójica «noche oscura del alma»; en fin, «monstruosidad y belleza», como diría Dámaso Alonso. Estos vivos contrastes, paradojas, antítesis y oximorones son muy del gusto del rector de Salamanca, heredero de la más rica y honda tradición poética de España.

Permítaseme a manera de conclusion, algunas observaciones generales que tuve presentes a lo largo de este estudio. Primero, todos sabemos que no se puede sentar una tesis a base de un solo poema, dentro del tan rico repertorio de textos poéticos, narrativos, dramáticos, epistolares y periodísticos que nos dejó el Rector. Solo quería hacer unos cuantos comentarios generales sobre un tropo tan unamuniano como fuera la paradoja. Y este poema, «Dios-Tinieblas», me ha parecido un buen ejemplo. También sabemos que a estas alturas difícilmente se puede decir algo nuevo sobre el tan llevado y traído *agon* unamuniano. Otro peligro que corre la crítica unamuniana es identificar y aislar lo que se ha llamado «el testamento de Unamuno». Los que quieran concluir que murió incrédulo, aunque no sin algunos tropiezos, pueden basarse en *San Manuel Bueno, mártir*. Los que quieran insistir en que recobró su fe, como Don Quijote su cordura, pueden acudir a *El Cristo de Velázquez* o a su *Diario íntimo*, de publicación póstuma. Solo hubo un don Miguel, aunque a veces se mostrara «agónico» y otras veces «contemplativo». Además, es fácil caer en la falacia de siempre identificar la voz poética o narrativa con el autor. *El Cristo de Velázquez* es esencialmente un diálogo entre un «hombre de carne y hueso» (puede ser yo, tú o el de más allá) y el Crucificado. Más bien es un «monodialogo», para emplear una palabra unamuniana. Ya que el Cristo está muerto, no puede servirle de interlocutor. Entonces, como en su *Diario íntimo*, tenemos solo la voz poético-narrativa, que es el verdadero protagonista. A don Miguel no se le ha encasillado nunca, ni se le encasillará jamás.

La época en que vivió, pensó y escribió Unamuno fue la misma de Rubén Darío (Azorín incluye a éste entre los «noventaiochistas»). Para los modernistas, con su cerrada afinidad a los del 98, al fin y al cabo es el Arte (sí, con letra mayúscula) el

que los salva. Según el vate nicaragüense, «melificó toda acritud el arte». La estética era la diosa ante cuyo altar presentaban sus ofrendas del arte y la poesía. «El Cristo de Velázquez» es sobre todo y ante todo, como reza el subtítulo, «Poema»: del griego, «creación»; crear es crear. Y es así como «dice su fe mi pueblo trágico¹¹» (I, 1 [16,17]). Tanto Unamuno como Darío fueron víctimas de una común «agonía existencial». Para éste, como vemos en «Lo fatal», le acongoja «el dolor de ser vivo» y «un futuro terror».

La crítica posmoderna se ha empeñado en divorciar de su obra al autor. El texto cobra así su propia autonomía, y el lector llega a ser co-creador con el autor. Unamuno mismo había ya vislumbrado esto al mantener que el autor es un pretexto, y que es el personaje quien crea al autor y no al revés. Así, Don Quijote hizo a Cervantes y no al revés. Y el lector, personaje también, aunque silencioso e invisible, contempla y agoniza junto con el autor. Eso precisamente era lo que don Miguel quería, que todos agonizáramos (o contempláramos) con él. Y lo hizo a través de toda su vida y en toda su obra, desde su lucha de clases hasta su lucha por la vida.

11. El adjetivo «trágico» no lo usa Unamuno liviana o apresuradamente. Lo usa por lo menos en tres momentos supremos de su obra: 1) en su obra magna, *Del sentimiento trágico de la vida*; 2) en el poema que abre ECV, «mi pueblo trágico»; y 3) en *San Manuel Bueno, mártir* refiriéndose al «trágico secreto» del párroco. En el primero lo atribuye a todo el género humano, «en los hombres y en los pueblos». En el segundo lo atribuye al pueblo español. Y en el tercero a un solo hombre.