

MIGUEL DE UNAMUNO, "POETA DE DENTRO A FUERA"¹

Análisis sémico del poema "Castilla"

A la memoria de don Manuel García Blanco, maestro de humanidad.

1. INTRODUCCIÓN

Intentar el análisis de un texto —sea o no literario— entraña, de modo inevitable, la existencia de un complejo haz de presuposiciones que hemos de dar por consabidas si no queremos que nuestra indagación se convierta en "pretexto" para exponer nuestras peculiares concepciones acerca de la Estilística y de la Lingüística como ciencias, y del estilo y del lenguaje como hechos humanos. Y, sin embargo, tales bases teóricas y metodológicas no pueden ser totalmente marginadas. Aun en su planteamiento más superficial, el entendimiento de un texto —o, si se prefiere ser "científico", la *decodificación de un mensaje*— no es una función meramente pasiva: compromete al oyente, o lector, en la medida en que descifra siempre desde su propia personalidad; por lo menos desde su particular conocimiento del idioma —su individual *competencia lingüística*— y del habla del autor, con todo lo que a éste concierne en cuanto tal autor.

Esta participación activa del lector o receptor tiene, a primera vista, dos planos esenciales. Concierne el primero a la constitución del mensaje por parte del hablante. El empírico "a buen entendedor, con pocas palabras basta" ha tenido un amplio desarrollo, aun cuando todavía parcial, dentro de las investigaciones de Sociología de la Literatura, en la consideración del público como uno de los elementos determinantes de las formas de la expresión y del contenido de la obra literaria. Si reducimos a sus justos límites los excesivos entusiasmos dogmáticos de algunos neófitos del "evangelio" de Lukacs, tales estudios ofrecen unas perspectivas muy sugestivas y prometedoras de las que se beneficiarán no sólo la Ciencia de la Literatura, también la Lingüística en la medida en que contribuya a aclarar la estructura teleológica del texto, e incluso su propia estructura superficial², en sentido estrictamente lingüístico. Adam Schaff, por

¹ JOAN MARAGALL, carta a Unamuno de 24-IV-1907, a raíz de la publicación del libro *Poesías*. Vid. M. GARCÍA BLANCO: *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*. Salamanca, *Acta Salmanticensis*, Filosofía y Letras, VIII, 1954, 453 págs. (pág. 113).

² La concatenación parece clara: —a quién se dirige y qué respuesta espera —> qué nivel y forma (literaria y lingüística) elige —> qué estructura (de contenido y de expresión) adopta.

citar sólo un caso, nos ha recordado que todo lenguaje es para la acción, o dicho de otro modo, todo mensaje espera una respuesta³.

Atañe el segundo al hecho bien conocido —que también tiene su empírica expresión en fórmulas del tipo “lo que Vd. quiere decir”, “solo oye lo que quiere oír”, etc., etc.— de que el oyente puede suplir, dentro de ciertos límites, las lagunas o defectos producidos en la constitución del mensaje, o en su transmisión, como ya señaló Wartburg en sus *Problemas y métodos* o más recientemente, por citar solo un caso, Lyons en su *Introducción a la Lingüística teórica*⁴. Las modernas investigaciones de Teoría de la Información —surgidas sobre el estudio de las condiciones de la transmisión— responden esencialmente a este enfoque y sus resultados empiezan a revertir sobre la Lingüística hasta el extremo de poner en tela de juicio algunas de sus concepciones más firmes y a abrir nuevas perspectivas⁵. De algún modo, tal teoría de la Información viene a sancionar —y a intentar formalizar con lenguaje matemático los conjuntos de “bits”— aquella “acientífica” intuición que algunos maestros de la Estilística —como nuestro Dámaso Alonso— consideraban punto de partida del conocimiento literario. Desde otra perspectiva más distante, ceñida al entendimiento de los textos filosóficos, en la misma dirección se mueve la Teoría general de la Interpretación⁶.

La crítica a la insuficiencia del lenguaje —que, como veremos, tan señeramente ejemplifica Unamuno— se plantea desde esta doble perspectiva, o si se quiere desde una que exige su complementaria: la del hablante, que ha de conformar su irrepetible experiencia vital en un código social, y la del oyente que ha de adivinar a través del código mismo los elementos individuales que éste no le proporciona. El cotidiano drama del hablar —en el que se ahinca una de las raíces del dinamismo inherente a toda lengua— está en la tensión entre lo que *se quiere* decir y lo que efectivamente *se puede* decir, por un lado; entre lo que escuchamos, o leemos, y el sentido que hemos de dar a lo recibido, por otro. Creemos que desde este enfoque es posible intentar reunir en una síntesis armónica a los que niegan la existencia del significado reduciéndolo a la situación en que el hecho lingüístico se produce (como Bloomfield y los “antimentalistas”

³ A. SCHAFF: *El lenguaje y la actividad humana* (Convivium, Barcelona 1968, n.º 27, págs. 3-20).

⁴ Barcelona, Teide, 1971, § 3.2.9, pág. 115.

⁵ Pienso especialmente en el gran desarrollo de la fonética acústica y sus implicaciones en la fonología, con la renovación del concepto de *fonema*; en los estudios que se ocupan de la posibilidad de predecir el texto; en el concepto de *redundancia* y su función, etc., etc.

⁶ Citaremos sólo M. FOUCAULT: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. París, Gallimard, 1966 y EMILIO BETTI: *Teoria generale della interpretazione*. Milán, Giuffrè, 1955 (2 vols.).

norteamericanos) y a los que mantienen posición radicalmente contraria; en cualquiera de los dos casos, la *situación* o el *significado* exigen la existencia de la relación recíproca hablante oyente⁷.

La presuposición general de que partimos consiste, pues, en considerar que el análisis de un texto tiene que encuadrarse, para que tenga sentido, entre estos dos extremos polares de toda comunicación humana: hablante y oyente, autor y lector. Si prescindimos de ellos —o se les relega al limbo de lo "extralingüístico" —mutilamos lo esencial del lenguaje en cuanto capacidad específicamente humana⁸ y en cuanto, de su ejercicio, llega a constituirse en idioma concreto usado por una comunidad, por una sociedad humana determinada. Dicho de otro modo: sin hablante y oyente no hay lenguaje. Y, de ahí, un corolario que puede parecer radical: la estructura del mensaje no es ajena a esa tensión sino resultante del juego de los mecanismos onomasiológico y semasiológico que todo lenguaje comporta. Y ello, tanto en los niveles de la expresión, como del contenido; tanto en la estructura profunda, como en la superficial. Nuestro análisis habrá de tener en cuenta estos aspectos, no por olvidados menos esenciales, si pretendemos acercarnos —en la medida en que ello sea posible— a un conocimiento "totalizador" del texto. Aplicaremos, pues, como método el esquema a que puede referirse todo acto de comunicación humana y en este sentido, y sólo en él, hemos subtitulado nuestra aportación "análisis sémico del poema *Castilla*". Queremos no olvidar nunca una definitiva enseñanza de Dámaso Alonso: las obras literarias no se escribieron para los críticos, o teóricos de la Estilística, sino para el lector⁹; o, dicho de otro modo que es el mismo, no se hizo la lengua para la Gramática, sino la Gramática para la Lengua. Y ésta para la vida¹⁰.

⁷ Tal vez no sea ocioso recordar un texto unamuniano coetáneo de nuestro poema: "Además, es que hay personas autorizadas que me oyen, y como el oficio de auditor es oír, yo, que he cultivado siempre mis explicaderas, cuento con que los que tengan el oficio de oír tendrán bien cultivadas las entendederas" dice con evidente ironía, por referencia al contexto de situación, en una conferencia de 25-II-1906. *Obras completas*, IX, pág. 169. Algo casi idéntico —sin la referencia contextual— había dicho ya en 1903: *Contra el purismo* (O.C., I, pág. 1068).

⁸ Coinciden en ello lingüistas tan distantes en sus supuestos como PORZIG (*El maravilloso mundo del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1964, cap. II, págs. 53-90) y CHOMSKY (*El lenguaje y el entendimiento*. Barcelona, Seix Barral, 1971, págs. 113-120).

⁹ *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1950, 1.ª ed., pág. 33. Lo mismo dice el personaje Agustín, autor teatral, en el drama *Soledad* de Unamuno: "Yo no hago dramas para la crítica". Vid. F. LÁZARO: *El teatro de Unamuno* (CCMU, VII, 1956, págs. 10-11) y lo que más adelante apuntamos a este propósito.

¹⁰ "Y es que hay que tener una cosa en cuenta, y es que la lengua es principal y primariamente para la vida y no para la literatura". Conferencia del 15-X-1906. O.C., IX, pág. 227.

2. PRIMERA INFORMACIÓN: EL HABLANTE

¿Quién?

Ya en el *Fedro* platónico se nos dice que las palabras “constantemente necesitan de la ayuda de sus padres, pues por sí solas no son capaces de defenderse ni de socorrerse a sí mismas”¹¹. En torno a ello, E. Lledó ha apuntado certeramente que “la hermenéutica ha sido la ciencia que ha pretendido dar dinamismo de diálogo al lejano y aventurado monólogo de la obra escrita”¹². Originariamente, en efecto, toda obra literaria, antes de constituirse como tal es, digámoslo con palabra de Unamuno, *monodialogo* del Hombre con el Mundo —que, en muchos casos se queda en eso, sin llegar a formularse¹³— en la misma medida, y de igual modo, que toda lengua encierra —y hay en ello unanimidad entre las más variadas y contrapuestas lingüísticas— una peculiar visión o análisis del mundo, visión “interesada” diría A. Alonso. Quiere ello decir que el punto de partida de todo análisis de un texto debe referirse a la singular persona del hablante, o del autor, y que en este sentido —y quizás sólo en éste— es absolutamente certera la tesis central de Benedetto Croce al considerar que todo acto lingüístico es un acto de creación personal¹⁴. Desde esta perspectiva se justifica plenamente la importancia —pese a sus a veces deformados planteamientos o a su hipertrofia académica— que para la Estilística ha de tener siempre la investigación biográfica, aunque hoy goce de muy poco favor y aun sea rechazada por muchos estudiosos que la coloquen bajo el rótulo —que quiere ser sambenito— de “erudición”¹⁵. Pero esté o no de moda, todo texto se origina en un *quien* dialogante que nos interpela desde el propio texto y la primera información, o primera clave

¹¹ *Fedro*, 275 d-e.

¹² *Filosofía del lenguaje*. Barcelona, Ariel, 1970, pág. 105.

¹³ “¡Cuántos murieron sin haber nacido, / dejando, como embrión, un solo verso / ... /; cuántos en el primer vagido endeble / faltos de aire de ritmo se murieron” / ..., nos dice en el poema *Id con Dios* (1907) que sirve de pórtico al libro. *O.C.*, VI, vv. 2-3 y 13-14. Y, años más tarde, se repite la misma idea: “¡Ah mis poemas abortados! Aquí [revista *Nuevo Mundo*]... he dejado algunas veces los materiales de un poema que por falta de tiempo no pude llevar a cabo...” [recuerda la contemplación del Duero desde la puerta del convento de Tordesillas]... “aquella visión cantándome en las entrañas y pidiéndome forma rítmica, hasta que al fin, ¡tristes necesidades de la vida!, hice un artículo, un comentario si quereis, que apareció aquí...”. A continuación rememora otras ocasiones. (En *Además...* (1923), *O.C.*, VIII, págs. 509-510).

¹⁴ No se olvide, por otro lado, que Unamuno prologó la traducción de la *Estética como ciencia dell'espressione e linguistica generale*. Vid. sobre esta relación E. SALCEDO: *Vida de don Miguel*. Salamanca, Anaya, 1964, 437 págs. (interesan págs. 171-172).

¹⁵ Con cuya actitud no hacen sino ostentación de su rudeza, valga el juego con la etimología de las palabras. Para su límite, vid. *Eruditos, heruditos, hheruditos* en *O.C.*, IV, 414-416.

desde la que hemos de descifrarlo, es la persona del hablante¹⁶. De ahí que comprender en su totalidad un mensaje —quererlo al menos— suponga el esfuerzo de transferirnos de la situación de oyentes a la de nuestro interlocutor: "¡ponte en mi lugar!" nos dice quien pretende que le comprendamos en su inexpresable intimidad última. Pero el intento está condenado de antemano al fracaso: no podemos ponernos en "su" lugar porque no podemos ser otro distinto del que somos. Luchar por conseguirlo es la más noble y enriquecedora aventura del ser humano como interlocutor; reconocer el límite, la fuente más caudalosa de aquella radical humildad en que vive siempre el científico auténtico: nuestros conocimientos son solo aproximaciones.

Aquí tendremos que formular una segunda presuposición: que nuestro lector conoce, en medida suficiente, la personalidad humana y literaria de Miguel de Unamuno pues no es éste el momento oportuno para trazar "nuestra" interesada visión del autor, a través de la profusa selva de la bibliografía a él dedicada. Aludiremos sólo a los rasgos que entendemos pertinentes para nuestro propósito, rasgos que referiremos a dos coordenadas: a) lo que el hombre piensa de su propio ser, b) lo que al hombre le acontece ser en su despliegue temporal, histórico.

a) Para nadie que sea mediano lector de Unamuno es un secreto hasta qué punto, y con qué intensidad, se preguntó sobre su propia persona. Aunque no debamos olvidar la observación de quien fue su amigo, compañero y confidente en las altas cimas —"l'Unamuno d'Unamuno n'épouse pas la réalité d'Unamuno"¹⁷—, no es menos cierto que en sus autoanálisis personales se encuentra la primera fuente de nuestro conocimiento. Sin ánimo de agotar el tema, citaremos unos cuantos textos que pueden encuadrarse entre la permanente, agónica, investigación del propio ser —"Nos estamos buscando durante la vida toda, porque al nacer nos perdimos. Quiera Dios que al morir nos encontremos"¹⁸— y el irremediable fracaso de tal pesquisa: —"AMA: Yo no sé quien soy, vosotros no sabeis quienes sois, Unamuno no sabe quien es, no sabe quien es ninguno de los que nos oyen"¹⁹.

La primera manifestación de esta inquietud —como en tantos otros aspectos de su obra— la encontramos en su correspondencia y ligada, precisamente, al momento de la creación poética: "Cuando me produzco lógicamente, no soy *yo*: es el condenado catedrático de que estoy poseído;

¹⁶ No parece necesario insistir en que ello también es aplicable a las lenguas. Que la Antropología cultural y la Psicología social, en sus formulaciones actuales, no hayan llegado todavía a proporcionarnos todos los datos precisos para establecer con exactitud la mutua relación *Pueblo* ↔ *lengua*, no invalida lo esencial de la tesis.

¹⁷ MAURICE LEGENDRE: *Miguel de Unamuno, hombre de carne y hueso* (CCMU, I, 1948, pág. 43).

¹⁸ *Después de una conversación* (1904); *O.C.*, VIII, pág. 214.

¹⁹ *El otro* (1926); *O.C.*, V, pág. 709.

y, en cambio, respiro a mis anchas cuando puedo volar por las regiones nebulosas del pensamiento protoplasmático, sin ideas ni conceptos definidos, por aquellas alturas en que se funden el sentimiento, la fantasía y la razón, en que se amalgama la Metafísica y la Poesía. Mi poema *Nubes de misterio* es una pintura de este estado”²⁰. Pero su explicación más rigurosa y completa se encuentra en el prólogo de sus *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), referida a Oliver Wendell Holmes: “... yo tengo que tomarlo por otro camino que el intelectualista yanqui Wendell Holmes. Y digo que, además del que uno es para Dios —si para Dios es uno alguien— y del que es para los otros, y del que se cree ser, hay el que quisiera ser. Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad. Y por lo que hayamos querido ser, no por lo que hayamos sido, nos salvaremos o nos perderemos. Dios le premiará o castigará a uno a que sea por toda la eternidad lo que quiso ser”²¹. La respuesta de Unamuno ante esas diversas posibilidades es unívoca. Ya en 1914 había enunciado la autenticidad del ser en este *querer ser* referido a los demás hombres: “Ni lo que otros creen de mí, ni lo que yo de mí mismo creo, tienen valor alguno junto al hombre efectivo para la sociedad, que es el que se quiere ser”²². A la altura de los cincuenta y seis años, la autenticidad del ser es referida a la eternidad: la pregunta inicial se transforma, pues, en esta otra ¿*Quien quiso ser* Miguel de Unamuno para su tiempo y para la eternidad?

A ello habremos de responder —siquiera de modo parcial— más adelante.

b) Cualquiera que fuere la respuesta que provisionalmente adoptásemos en este momento, habríamos de matizarla en función de la segunda de las coordenadas que hemos enunciado más arriba: la dimensión temporal en que el ser humano se realiza. Y ello en dos direcciones: en cuanto el ser humano se encarna en un momento determinado del tiempo, momento que condiciona sus posibilidades existenciales en la medida en que el entorno histórico —el Mundo que efectivamente es en una circunstancia concreta— es dialécticamente inseparable del hombre, por un lado;

²⁰ Carta a Ruiz Contreras (22-VI-1899). Vid. M. GARCÍA BLANCO: *op. cit.*, pág. 30 y A. SÁNCHEZ BARBUDO: *La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva: la crisis de 1897* (*Hispanic Review*, XVIII, 1950, págs. 218-243). Interesan 240-241.

²¹ En *O.C.*, II, pág. 973. Aunque la fecha del texto (1920) puede parecer un poco tardía para nuestro actual menester, recordaremos que en una conferencia en el Círculo Mercantil de Málaga, pronunciada en 1906 —fecha de gran importancia—, ya aplicaba explícitamente la distinción de Wendell Holmes a los pueblos, bien que sin la referencia al “querer ser” de 1920: “Hay el pueblo éste o aquél según es, según lo creen los demás y según se cree él a sí mismo”. (*O.C.*, IX, pág. 192). El tema reaparece en 1911 (*Los lunes del Imparcial* de 29-V) en un texto que no recogió GARCÍA BLANCO y puede leerse en SALCEDO (*op. cit.*, pág. 165). Para su formulación en 1914 vid. nuestra nota siguiente.

²² *Lo que ha de ser un Rector en España* (1914); *O.C.*, IX, p. 297.

en cuanto que el que ahora somos —como todo presente— es una tensión, dialéctica también, entre lo que fuimos y lo que proyectamos ser, por otro: "venidero pasado"²³. Los textos de Unamuno nos ofrecerían, con muy poco esfuerzo, ejemplos numerosos de hasta qué punto, y en qué profundidad cualitativa, fueron sentidas por nuestro autor ambas tensiones existenciales. Quizás sólo a través de ese despliegue temporal doble puedan llegar a cobrar sentido —o *tino*, como quería Fray Luis— las contradicciones que en toda biografía se dan. Por ello nos referiremos únicamente a la versión que tales problemas tuvieron en su creación literaria y, de los ejemplos hallados, citaremos uno solo seleccionado en una coordenada temporal que permite cierto distanciamiento respecto al momento en que se escribe el texto que nos ocupa. En un artículo de 1914 escribe: "Unos [libros se parecen] a uno de mis yos, otros a otro, ya que *cada uno de nosotros es una procesión de yos sucesivos*, a las veces discordantes y contradictorios"²⁴.

La consideración de esta segunda variable nos obliga, pues, a una nueva transformación de nuestra interrogante anterior: ¿Quién *quiso ser* Miguel de Unamuno *desde y en* su poema "Castilla"?²⁵. Y al mismo tiempo nos proporciona un método para procurar la respuesta en la medida en que nos acerca —por la analógica vía de la semejanza— el inasible y cambiante *yo* del autor a la realidad expresada, concreta y definitiva, de su obra. No ha de asustarnos la paradoja —y menos tratando de quien la elevó a categoría poética esencial— de que para comprender un *poema* tengamos que preguntarnos primero por el *poeta*... y no podamos responder a ello sino desde el *poema* mismo: en el texto que asediamos se nos define al hombre como un *querer* y un *hacer* ("corazones y brazos") que mutua y recíprocamente se explican. Por otro lado, se deduce que no hay respuesta satisfactoria, en el sentido de que nos permita seguir avanzando, si no la concretamos en un

¿Cuándo?

Nada más arriesgado, en principio, que enfrentarse con el problema de fijar una circunstancia cronológica concreta en la historia de un *querer ser*, especialmente si ello ha de referirse a un hombre que, como Miguel de Unamuno, quiso trascender su propia dimensión temporal en una inagotable ansia de eternidad y, al mismo tiempo —ahí la hondura de su drama más último—, tuvo conciencia clara del cotidiano fracaso existencial;

²³ *Polémica*, en *Romancero del destierro* (1926); *O.C.*, VI, pág. 760.

²⁴ *Qué libro mío prefiero*, en *El Día Gráfico* de Barcelona (17-XI-1914); *O.C.*, VIII, pág. 355.

²⁵ Con ello, no hay que decirlo, delimitamos el particular *yo* sobre el que nos preguntamos dentro de los "yo complementarios" que en Unamuno se dan. Vid. sobre este problema el prólogo de P. LAÍN ENTRALGO a la obra de SALCEDO, especialmente págs. 11-14.

tan clara que lo elevó a categoría expresiva en su lingüística acuñación del *ex-yo futuro*²⁶. Fracaso que no significa aniquilamiento pues de sus cenizas se construye el inmediato proyecto personal, de modo que todos los anteriores están asumidos en el que, en un momento determinado, es presente²⁷.

Por otra parte, formular correctamente los datos del problema tiene singular relevancia si tenemos en cuenta que, en numerosísimas ocasiones, el proceso creador de Unamuno ocupa un dilatado período de tiempo en el que la idea inicial —revelada muchas veces en su correspondencia con una antelación de varios años— se va reelaborando²⁸ y, por otro lado, que a momentos de gran actividad en la redacción suceden pausas o atenuaciones del ritmo de trabajo²⁹. En un planteamiento que pretendiera ser completo, el rigor del análisis nos llevaría a tres consideraciones del tiempo que, esquemática y provisionalmente, podrían acaso formularse así:

a) *El tiempo exterior*, en el sentido de que del mundo histórico que le rodea —especificable en la España coetánea del autor— proceden muchos, ya que no todos, de los estímulos que provocan la creación literaria; dicho en términos lingüísticos: el *contexto de situación* en que el hablante está inserto. Razones obvias nos obligan a dar por supuesto su conocimiento.

b) *El tiempo interior* del autor, en el sentido de que la obra se produce en un momento determinado de su trayectoria vital. Y aquí hemos de tener en cuenta la existencia de dos perspectivas que, en este caso, son irreductibles. Para el autor, la obra se proyecta en la misma dirección con que fluyen las aguas del eterno río de Heráclito³⁰. Para nosotros, lectores de hoy —de un hoy irrenunciable y cambiante— esa trayectoria está concluida: remontamos el curso del río desde la mar, si se nos permite acogernos a Jorge Manrique³¹.

²⁶ Vid. el ensayo *Nuestros yos ex-futuros* (1923) en *O.C.*, VIII, 490-494. No parece necesario subrayar la importancia que, como tal acuñación, tiene: baste recordar el valor creador que otorga Unamuno a la palabra en su paráfrasis del Evangelio de Juan, o la definición de sus propias palabras, "sangre de mi espíritu".

²⁷ Pienso en el valor que concede a la memoria o recuerdo de lo que sucesivamente ha sido desde su niñez. O, si queremos limitarnos al campo de la creación literaria, recuérdese el texto aducido en nuestra nota 13.

²⁸ *Del sentimiento trágico de la vida* es quizás el caso más extremo. Sus raíces se encuentran en la crisis de 1897 y va gestándose —cambiando incluso de nombre— hasta 1912, año en que da forma a nueve de los doce capítulos de que consta. Vid. GARCÍA BLANCO: *Introducción* al vol. VII de *O.C.*, págs. 9-27.

²⁹ "Yo escribo poco, pues mi vida mental procede rítmicamente, por períodos de adquisición y otros de producción..." Carta a M. Gómez Moreno de 13-XII-1902. En CCMU, II, 1951, pág. 30.

³⁰ Aunque Unamuno sintiera tantas veces la tentación —e incluso se hiciera la ilusión de realizarla— de querer cambiar el curso de la corriente —y de ello podrían aducirse un sinnúmero de textos—, es muy significativo que sus crisis íntimas se expresen con mucha frecuencia con la palabra *retroceso*. Quede para otra ocasión el estudio a que tal hecho incita. Vid. E. SALCEDO: *op. cit.*, *passim*.

³¹ No alcanzar esta visión última de sí mismo, fue angustia constante de la que

c) *El tiempo de la obra*, en el sentido de que toda creación humana tiene su propia historia en la que es posible discernir, también, una doble formulación paralela a la anterior. Por un lado, en cuanto que tal creación se desarrolla en un período de tiempo que hace referencia al tiempo interior del autor: la creación desde su *energeia* originante en términos humboldtianos. Pero, desde que la obra nace, se gana una nueva perspectiva que se refiere ahora al mudable tiempo del lector posible: la creación desde su *ergon*. La contraposición entre ambas vertientes, que exige al lector aquel imposible ponerse en el lugar del autor, señalado más arriba, fue lúcidamente contemplada en uno de los poemas introductorios de *Poesías*:

"no sentiré mis cantos,
recogereis vosotros su sentido"³².

Procuraremos, en lo que sea posible y para ganar espacio, reunir sin confundir el tiempo interior del poeta con el de la obra, tomando como eje el poema *Castilla*. Tal vez así sea posible descubrir el verosímil sentido de la paradoja que, al preguntarnos ¿quién?, obteníamos como única respuesta satisfactoria.

"A contratiempo acaso"

El primario y más elemental significado de este segundo hemistiquio del primer verso del libro *Poesías* hace referencia al tiempo superficial del hombre, que se mide desde su nacimiento —pura *cronometría*—; el primer hemistiquio del segundo verso nos aclara el resultado de esa cuantificación temporal: *flores de otoño*. Tan obvia lectura se ha convertido en lugar común de cuantos se han ocupado de la poesía de Unamuno, como ya hizo notar García Blanco³³. De ahí también, la sorpresa y aun estupefacción ante la publicación del libro cuando tiene cuarenta y dos años: "Y además... ¡poeta!", podríamos decir jugando con el título de un en-

sólo citaremos un texto coetáneo a la elaboración última de *Poesías*. En carta a D. Francisco Giner (1906) escribe: "Y Dios quiera que al morir pueda exclamar: ¡ya soy yo!, y entregar a Dios ese yo, para que haga de él ¿qué? Esta tortura es mi pecado original y busco en la acción redimirme de él". GARCÍA BLANCO: *Introducción* al vol. VII de *O.C.*, pág. 7.

³² *Cuando yo sea viejo* (vv. 63-64), poema de extraordinario interés para entender la totalidad de la obra y que, además, justifica desde el mismo autor nuestro asalto. Por otra parte, quizás no sea ocioso recoger unas palabras de PEDRO SALINAS a propósito del poema que inmediatamente sigue (*Para después de mi muerte*) en sus *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid, Aguilar, 3.^a ed., 1967: "el autor da la vida a sus creaciones o criaturas; y luego ellas, asumiendo vitalidad propia, ya desprendidas del que las engendró, pueden a su vez dar vida a quien se la tiene dada" (pág. 320). El texto de SALINAS: *El "palimpsesto" poético de Unamuno* se publicó primero en el suplemento literario de *El Nacional* de Caracas (27-IX-1951).

³³ "Poesía otoñal se ha dicho de modo casi unánime" (*La poesía...*, pág. 10).

sayo suyo³⁴. Manuel Alvar ha unido a esta circunstancia la madurez que la obra ofrece³⁵ y sobre ello volveremos pues quizás sea uno de los condicionamientos internos de su *poética*, como arte y como visión del mundo y de la vida. Pero creemos que es más fecundo para un análisis estilístico referir tal hecho al tiempo interior —a la *cronología*— de esa sazónada poesía en la doble dimensión de todo *logos*, la del autor y la de la obra como tal.

Diego Catalán³⁶ —por citar un caso relevante entre otros— ha ligado el nacimiento de la poesía unamuniana a la famosa crisis religiosa de 1897, basándose en el estudio que de ella realizó A. Sánchez Barbudo cuando aún no se había publicado el *Diario íntimo* y solo podía rastrearse a través de su correspondencia y de algunas referencias dispersas por sus obras de esta época³⁷. Existe una clara contraposición entre las conclusiones a que ambos llegan: para Sánchez Barbudo, la búsqueda de la fama literaria es una alternativa a la definitiva renuncia a creer³⁸; para Diego Catalán, en cambio, la “necesidad de expresión poética” es una consecuencia de la “fe agónica” y su análisis de *Aldebarán* hace constante referencia a *Del sentimiento trágico*³⁹. La correcta interpretación del sentido y valor de la crisis es un tema central, no sólo para el entendimiento de la obra unamuniana sino para la comprensión de su propia personalidad y de su ética como escritor en el que no podremos detenernos todo lo necesario⁴⁰.

³⁴ Hay numerosos textos del propio don Miguel sobre dicha sorpresa del público. Más adelante citaremos algunos a propósito del valor que él concedía a sus poemas; anticipemos sólo que rechaza con toda energía que nadie pueda ser poeta “además” de otra cosa. Vid. los ensayos *Además...*, *Y además poeta...* en *O.C.*, VIII, 509-510 y 511-513. Lo mismo repetirá, desde la perspectiva de sus setenta años, vid. *O.C.*, IX, 455.

³⁵ “Cuando aparecen *Poesías* (1907) cuenta don Miguel cuarenta y tres años. El libro está en sazón”. M. ALVAR: *Motivos de unidad y evolución en la lírica de Unamuno* (CCMU., III, 1952, pág. 21).

³⁶ DIEGO CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL: “*Aldebarán*”, de *Unamuno. De la noche serena a la noche oscura* (CCMU., IV, 1953, págs. 43-70) Interesan a nuestro fin especialmente las págs. 49-54.

³⁷ Trabajo citado en nuestra nota 20 e incluido después en el volumen *Estudios sobre Unamuno y Machado*. Madrid, Guadarrama, 1959, ampliándolo notablemente. Me refiero en lo que sigue al planteamiento inicial, que es el utilizado por D. Catalán, y se fundamenta esencialmente en el artículo de PEDRO COROMINAS: *La trágica fi de Miguel de Unamuno* (Rev. de Catalunya, febr. 1938, págs. 155-170).

³⁸ Contradice expresamente a J. MARÍAS y viene a coincidir con el P. GONZÁLEZ CAMINERO en calificarlo de *ateo*. Cita en su apoyo un pasaje de *Amor y pedagogía* en el que don Fulgencio dice: “... como no creemos en la inmortalidad del alma, soñamos en dejar nombre... aquí me tienes tragándome mis penas, procurando llamar la atención”.

³⁹ Téngase en cuenta, con todo, lo que hemos señalado en nuestra nota 28. *Aldebarán* se escribe en 1908, *Del sentimiento* se redacta definitivamente en 1912. La particularización —y no extrapolación— que D. Catalán hace al referirse a la poesía en la tesis general de Sánchez Barbudo tiene pleno sentido a la luz de la tesis del “pensamiento sentido y el sentimiento pensado”.

⁴⁰ Las palabras de Sánchez Barbudo son muy duras en sentido ético: “... lo que más se le critica, y más se le criticará a medida que se vea en ello más claro ...que se lanzara a hacer afirmaciones en las que en ningún modo creía...” “Quizás la

Desde nuestro actual conocimiento de los problemas unamunianos, hemos de atender al hecho de que si bien es cierto que la crisis de 1897 tuvo una singular importancia en su realidad objetiva y en la memoria que ella dejó en la vida de Unamuno⁴¹, no lo es menos que cobrará pleno sentido si la consideramos integrada en la trayectoria vital, y no olvidamos las frecuentes recurrencias que ofrece. Pedro Laín⁴² ha distinguido cinco vidas sucesivas en este recorrido biográfico; para lo que ahora nos importa, señalaremos que utiliza la crisis como una frontera entre la segunda (1881-1897) y la tercera (que terminaría en 1914 al ser destituido del Rectorado). Pero líneas más adelante ve claramente cómo tales fronteras son relativas y el *yo* de la "tercera vida" asume los resultados de la crisis, resultados que interpreta de acuerdo con Zubizarreta⁴³. Sea ello como fuere, intentaremos examinar el proceso interno de esta tercera vida sucesiva en la que es discernible, también, una interna movilidad; para penetrar en sus entresijos, tomaremos como eje —conscientes de la parcialidad del punto de vista— la gestación de la obra concreta a que nuestro poema pertenece.

La génesis del libro *Poesías* ha sido estudiada con detalle por García Blanco quien se esforzó, con admirable diligencia, en fechar la redacción de los poemas que lo integran e incluso, cuando ello era posible, en contrastar diversas redacciones de una misma composición⁴⁴. Las primeras noticias sobre el propósito de publicar un "tomito de poesías" aparece en una carta a Ilundain (24-V-1899), sin que se precise el número de poemas, cosa que hace un mes más tarde (22-VI) en carta a Ruiz Contreras: siete poemas originales y cuatro traducciones⁴⁵. En marzo del año siguiente, el libro ha crecido y consta de veintisiete poemas —incluso piensa en algún momento titular así su obra— según testimonian cartas a Clarín (25-III), a Maragall (6-VI), a Bernardo G. de Caudamo (sin fecha precisa)

primera vez que se dijo para sí eso de que "la fe crea", en 1897 muy posiblemente, ello fue como una afirmación quijotesca que le nacía del alma; pero luego, convertida en literatura, repetida una y otra vez, con más o menos fortuna, suena mucho a arbitrariedad y truco" (*Hispanic Review*, XVIII, 1950, págs. 237-238). E. SALCEDO ha referido esta postura a la fuente esencial que SÁNCHEZ BARBUDO emplea: "Corominas pensó siempre —para poder justificarse su propia actitud— que Unamuno era un farsante, que se movía dentro de un ateísmo semejante al suyo" (*op. cit.*, pág. 140).

⁴¹ Pienso, por ej., en el permanente recuerdo del entrañable "¡hijo mío!" que su mujer le dijera aquella noche.

⁴² Prólogo a la obra de E. SALCEDO, págs. 14-17.

⁴³ "Unamuno no se reconvierte al cristianismo ortodoxo, pero, como fina y certeramente ha dicho Zubizarreta, se "inserta" en él, e inserto en él quedará, a su personal modo, hasta su muerte". A. ZUBIZARRETA, descubridor del *Diario íntimo*, es autor de una obra en que se combate en profundidad la tesis de Sánchez Barbudo. *Unamuno en su nivola*. Madrid, Taurus, 1960, 420 págs.

⁴⁴ *La poesía de M. de U.*, págs. 9-111. Registremos que el éxito acompañó a su labor logrando fechar casi la mitad de los poemas. Los datos que siguen proceden, salvo indicación expresa, de esta obra.

⁴⁵ De estas cuatro traducciones desaparecería, en la edición de 1907, la de "El arpa" de Verdaguer.

y otra a Juan Arzadun (12-XII). Durante 1901 continúa creciendo el libro —con claro predominio de sonetos, forma iniciada el año anterior— pero el ritmo decrece notablemente. En 1902 no se puede localizar más que un poema —que no fue incluido después en *Poesías*—, el titulado “En la muerte de un hijo”: se produce, pues, una evidente solución de continuidad en su producción poética que también se refleja a través de sus relaciones humanas⁴⁶. La inactividad dura hasta 1904 en que parece reanudarse —es la fecha de la primera redacción de la oda *Salamanca*⁴⁷— con un ritmo que va creciendo muy lentamente hasta 1906, año al que corresponde el mayor número de poemas fechados y de cuya fecunda actividad da noticia a sus corresponsales Federico de Onís⁴⁸, Teixeira de Pascoaes⁴⁹, González Trilla⁵⁰ y Zorrilla San Martín⁵¹. Este año de 1906 —clave en la composición del libro— ofrece síntomas muy claros de la existencia de una profunda crisis espiritual que culminará en la Nochevieja⁵² y que el propio Unamuno relaciona con su producción poética en carta a Francisco Antón⁵³ y, poco más tarde, en su ensayo *Mi religión*: “Esos *Salmos* de mis *Poesías*, con otras varias composiciones que allí hay, son mi religión, y mi religión cantada y no expuesta lógica y razonadamente”⁵⁴.

⁴⁶ D. Manuel Gómez Moreno vino a Salamanca en 1901 y se relacionó con Unamuno. En la correspondencia con su familia anota frecuentemente, durante los meses de noviembre y diciembre, que el Rector le ha leído versos propios y traducciones: “...Y no acabó aquí, sino que luego me leyó otras poesías, luego varias suyas *que piensa publicar*, que algo tienen bueno y algunas retratan bien el estado de su alma...” (carta de 12-XII-1901). No hay, en cambio, ninguna referencia en las cartas correspondientes a 1902 y 1903. Vid. *El Unamuno de 1901 a 1903, visto por M.*, CCMU., II, 1951, pág. 17. Cf. el texto de Unamuno citado en nuestra nota 29.

⁴⁷ En carta de felicitación a Luis Maldonado (6-VI-1904) le envía la oda (“que compuse ayer”) y le habla de enviar, a un común amigo, la traducción de *Miramar* de Carducci “y algún verso mío, pues parece vuelvo a estar en vena de ellos” (GARCÍA BLANCO: *op. cit.*, págs. 51 y 67).

⁴⁸ “Ahora estoy en vena poética y no hago sino versos” (24-IV-1906).

⁴⁹ “Yo estoy muy metido en eso de poesía, y como le decía hace unos meses, apenas hago sino versos...”, “...han sido el natural desahogo de tormentas íntimas porque voy pasando” (8-VI-1906).

⁵⁰ “...lo que aumenta mucho son las poesías. Hace tiempo que apenas hago otra cosa” (1-VIII-1906).

⁵¹ “Ahora me ocupo en corregir y arreglar mis poesías. Más de la mitad son de este año” (2-XI-1906).

⁵² Fecha de la composición *Es de noche en mi estudio* plena de agónico dramatismo.

⁵³ “Estoy pasando una temporada tormentosa, acongojado con la nada de ultratumba. No sé cómo me ha venido esto encima. Busco consuelo haciendo versos, pero éstos me salen cada vez más desconsoladores” (8-I-1907). EMILIO SALCEDO, que cita esta carta dada a conocer por GARCÍA BLANCO (*op. cit.*, pág. 108), añade que Ortega y Gasset, desde Marburgo, debía intuir la crisis o tener noticias de ella a juzgar por su carta de 30-XII-1906. Vid. *Vida de don Miguel*, págs. 142 y 144.

⁵⁴ El ensayo está fechado en 6-XI-1907 y publicado en *La Nación* el 9 del mes siguiente. En él se insiste en las mismas razones fundamentales de su actividad literaria que expuso en *La vida de D. Quijote y Sancho*. O.C., III, págs. 259-263. Las palabras citadas —que también recoge más por extenso GARCÍA BLANCO, pág. 110— en la pág. 262.

Con las reservas que impone el no tener fechadas todas las composiciones, puede afirmarse que existen dos etapas claramente discernibles: una que se centra en los años 1899 y 1900, con restos en 1901 y otra que se desarrolla fundamentalmente en 1906 aunque ofrece anticipos desde 1904. Curiosamente, cada una de ellas nos ofrece, en su inicio, traducciones de poetas italianos: Leopardi, en 1899; Carducci, en 1904. En medio, un paréntesis cuyas motivaciones no han sido dilucidadas claramente⁵⁵. ¿A cuál de esos dos períodos podemos suponer que corresponde el no fechado poema *Castilla*? Un primer y somero análisis de las formas del contenido y de la expresión nos inclina a situarlo en el segundo y, más concreta y arriesgadamente todavía, entre mediados de 1906 y la entrega del original a la bilbaína imprenta de José Rojas a comienzos de 1907. En efecto, en los poemas fechados del primer momento creador apenas hay paisaje y el único caso en que aparece —*El Cristo de Cabrera*— se trata del valle en que está la ermita: sustancia y forma del contenido son distintas a las de *Castilla*⁵⁶. Por otro lado, la forma de la expresión —la estrofa sáfica de tres endecasílabos seguidos de un pentasílabo— no aparece⁵⁷ hasta 1904 (fecha de la redacción de *Salamanca* y de la traducción *Miramar* de Carducci) y ofrece numerosos ejemplos en 1906⁵⁸. Por último, la estructura interna del libro hace sospechar que *Castilla* fue escrito como pórtico de la sección así titulada, cuando el autor ordena definiti-

⁵⁵ Tres razones no excluyentes, y aún cabrían otras, pueden aducirse para explicarlo:

a) Que abandone ante el fracaso de una inmediata publicación en 1901 y se dedique a otras actividades literarias, como sugiere el texto de una carta a B. G. Candamo: "Mis poesías las guardo; no quiero precipitarme. Estoy enfangado en mi novela pedagógico-humorística [*Amor y pedagogía*, que se publica en 1902]. Vid. GARCÍA BLANCO, págs. 47-48. A ello siguió la elaboración y redacción (verano de 1904, coincide pues con *Salamanca*) de la *Vida de D. Quijote y Sancho*.

b) Su nombramiento como Rector en momentos difíciles de la vida universitaria: problemas estudiantiles en marzo de 1901 y abril de 1903 (se produjeron dos muertos), descubrimiento de un desfalco en 1902; visitas del ministro (Romanones) en 1901 y del rey Alfonso XIII en el otoño de 1904; etc. Vid. E. SALCEDO: *op. cit.*, págs. 109 y sgs.

c) La crisis afectiva producida por la muerte de su hijo Raimundo en 1902. Acabamos de ver que el poema "En la muerte de un hijo" no fue incluido en el texto de *Poesías*.

⁵⁶ M. Alvar (*Motivos de unidad...*, CCMU., III, 1952, págs. 23-26) ha hecho notar cómo no hay interacción entre el paisaje y el Cristo de la ermita, con un dominio absoluto de lo descriptivo. Es un modo de hacer que le recuerda al de *Paz en la guerra*.

⁵⁷ Ni en el libro ni en los inéditos que recoge GARCÍA BLANCO en el vol. II de las *O.C.*

⁵⁸ El paralelismo entre estos hechos y las traducciones que se incluyen es sorprendente manteniendo la división en dos épocas: 1.º) Leopardi, Coleridge y Maragall; 2.º) Dos poemas de Carducci en cuya traducción se emplea la estrofa sáfica. Añádase el dato de que a esta segunda etapa correspondería una traducción fallida de un soneto de Wordsworth (también en el verano de 1904) de que da noticia GARCÍA BLANCO (págs. 69-70).

vamente los materiales para enviarlos a la imprenta⁵⁹. Creemos que esta hipótesis es suficientemente verosímil —y esperamos que alguna prueba más surja en lo que nos resta de examen— para poder continuar el estudio con un reducido margen de error en los supuestos cronológicos que precisamos.

Si desde estas observaciones, que han ido acotando nuestro campo de trabajo, regresamos al “tiempo interior” de nuestro poeta, nos hallamos ante un nuevo interrogante: ¿qué tensiones entre el hombre y el mundo se pueden desvelar desde este poema concreto?, o, dicho de otro modo, ¿qué sentido último tiene la visión de Castilla que poéticamente se nos entrega? Tal pregunta es, metodológicamente, legítima si no olvidamos las palabras de Fernando de Herrera: “las palabras son imágenes de los pensamientos”⁶⁰; necesaria, si atendemos a lo que el propio autor nos indica de su obra en el momento de publicarla:

“Aquí os entrego, a contratiempo acaso,
flores de otoño, cantos de secreto.

3. EL MECANISMO ONOMASIOLÓGICO

Cantos de secreto

Carlos Blanco Aguinaga ha distinguido dos épocas en la personalidad de Unamuno —sitúa la frontera en 1903⁶¹— atendiendo a los problemas esenciales que llenaron su vida de escritor⁶². Si consideramos el *tema de España*, en el que hemos de encuadrar nuestro texto, fácilmente se observa una rápida evolución: las dos épocas que Blanco Aguinaga señala podrían ejemplificarse con *En torno al casticismo* (1895) y *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) o, si se prefiere tener presente la virtualidad operativa de tal pensamiento, en las famosas y “contradictorias” propuestas: “europeizar a España” y “españolizar a Europa”⁶³. Impertinente sería trazar ahora la no sencilla historia interna de tal transformación; pero tal vez no sea ocioso señalar que en sus escritos menores pueden rastrearse

⁵⁹ Algo análogo sugiere GARCÍA BLANCO para fechar los poemas de la sección titulada “Introducción”. Si ello fuera así, habría que relacionar nuestro poema con la carta de noviembre de 1906 dirigida a Zorrilla San Martín. Vid. nuestra nota 51.

⁶⁰ *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de FERNANDO DE HERRERA*. Sevilla, por Alonso de la Barrera, 1580, pág. 126.

⁶¹ Precisamente en el paréntesis que acabamos de estudiar en la génesis de *Poesías*.

⁶² *Unamuno, teórico del lenguaje*. México, El Colegio de México, 1954, 128 págs. Vid. págs. 9-13.

⁶³ Expresiones menos contradictorias de lo que podría pensarse a primera vista como ha mostrado muy certeramente E. SALCEDO: *Unamuno y Ortega y Gasset* (CCMU., VII, 1956, págs. 100 y sgs.).

sus motivaciones⁶⁴ y su entronque con el otro gran tema de su obra. Por el momento nos bastará con recordar que, ya hacia 1895, Unamuno consideraba que en Castilla se encontraba el meollo de la *tradición eterna*; que en ella, y sólo en ella, podía cumplirse la radical necesidad del "*conócete a ti mismo* colectivo" de España y, por fin, que este conocimiento era un saber de salvación nacional e individual⁶⁵. En este aspecto concreto del tema de España no existe solución de continuidad, aunque sí ciertas matizaciones, por lo menos hasta 1909, dos años después de *Poesías* escribe: "... para el que tiene el espíritu preparado a recibir la más honda revelación de la historia eterna, os digo que lo mejor de España es Castilla..."⁶⁶.

Quiere ello decir que en la palabra *Castilla* que sirve de título a nuestro poema hay, al menos, dos factores significativos⁶⁷, por una parte, la referencia a algo que no es la palabra misma⁶⁸; por otra, el valor simbólico que ese algo y su referencia tiene en un determinado contexto socio-cultural⁶⁹. En el primer aspecto, Castilla tiene un significado unívoco análogo al de cualquier otra región española; en el segundo, hay muchas, y aun contradictorias, Castillas: y ello tanto en el plano sincrónico como

⁶⁴ "... es que los escritos menores —opera minora— de un escritor cualquiera no suelen ser más que materiales para sus escritos de mayor alcance y fuste o parerga y paralipómena de éstos" (Prólogo de 1903 a *De mi país*. O.C., I, pág. 85). Que el propio Unamuno tenía conciencia del cambio y continuidad de sus obras lo prueban dos textos muy explícitos. En el prólogo a la edición barcelonesa de *En torno al casticismo* (Biblioteca moderna de Ciencias Sociales, 1902) dice: "Como en los siete años con estrambote que desde dicha publicación [la de *La España Moderna*] han corrido no se ha mantenido mi espíritu inmóvil —por fortuna— ... corregiría en parte y en parte corroboraría muchas de mis afirmaciones de entonces" (O.C., I, 775). A ello le habrían llevado dos suertes de razones: Lecturas que le han enriquecido (cita a Gánivet, Salillas, Martín Hume y R. Altamira) y "pesequisas y meditaciones y el fruto de la explicación de cuanto ha ocurrido desde aquella fecha". Pero el sentido de continuidad aparece subrayado en carta a Ilundain (7-XII-1902) a propósito de su discurso en los Juegos Florales de Cartagena: "En Cartagena dije lo que vengo diciendo hace tiempo, lo que dije en mis ensayos *En torno al casticismo*".

⁶⁵ "Se podrá decir que hay verdadera patria española cuando sea libertad en nosotros la necesidad de ser españoles, cuando todos lo seamos por querer serlo, queriéndonlo porque lo seamos" (*En torno*. II. *La casta histórica*. Castilla, O.C., I, 801). Recuérdese lo dicho antes sobre el valor del *querer ser*.

⁶⁶ *Por tierra de Portugal y España*. *Ávila de los caballeros* (marzo 1909) en O.C., I, pág. 275. Lo que cambia es la perspectiva: en 1895 es un conocer proyectado a la "regeneración" del país; en 1909 prima la hondura de la vida personal: los hombres auténticos frente a los que viven "con la sobrehaz del alma".

⁶⁷ Por supuesto que no es este el momento de discutir la estructura interna del significado de un término léxico en general, ni el de los nombres propios en particular. De ahí que nuestra hipótesis se reduzca al mínimo indispensable.

⁶⁸ *Aliquid stat pro aliquo* nos recuerda Bühler a propósito del lenguaje.

⁶⁹ No tener en cuenta esto es grave siempre. Para un caso concreto de no entendimiento de un texto unamuniano. Vid. R. SENABRE: *En torno a un soneto de Unamuno*, CCMU., XIII, 1963, págs. 33-40.

en el diacrónico⁷⁰. En qué medida y cómo un factor predomina sobre otro o se equilibran ambos y llegan al uso común sería —como el marqués de Santillana dice de la poesía— “una difícil inquisición e una trabajosa pesquisa” de evidente importancia pero que hemos de dar por consabida. En este momento creemos de mayor interés, para penetrar en el misterio significativo a cuyo “secreto” el autor nos convoca, atender a los elementos significativos que, aparte de su valor simbólico pero implicados en él, constituyen la referencia y sobre los cuales se establecen las oposiciones semánticas; esto es, a los *semas* de la palabra. Por razones obvias, nos centraremos en un eje sémico⁷¹ concreto —*Castilla como paisaje*— y en una dimensión determinada: el paisaje como pensamiento poético⁷². Aun reducidos a tan estrictos límites, el problema no es sencillo y en su planteamiento son discernibles dos coordenadas: concierne la primera a los supuestos desde los cuales el hombre mira ese paisaje⁷³; atañe la segunda al resultado de esa visión interesada. En ambos casos, es menester contemplar los datos dentro de la variable del tiempo interior en que el mirar y el ver se producen⁷⁴. Referiremos esencialmente nuestra indagación al tiempo que llega hasta la publicación de *Poesías* y solo como comprobación o matización de algunos extremos manejaremos datos tomados de textos posteriores.

La primera vez que Miguel de Unamuno se enfrenta literariamente con el paisaje castellano es en 1889 con la publicación de *En Alcalá de Henares. Castilla y Vizcaya*, texto sobre cuyo interés han llamado la atención, entre otros y desde enfoques muy diversos, E. Correa y E. Salcedo⁷⁵. El subtítulo orienta, de modo suficiente, sobre su planteamiento: la dialéc-

⁷⁰ Cualquier estudioso puede recordar —por citar un caso sin excesivas aristas— la polémica en torno a la denominación de nuestra lengua común (*lengua española - lengua castellana*) tan iluminadoramente aclarada por Amado Alonso.

⁷¹ Decimos *eje sémico* y no *sema* deliberadamente. Castilla como paisaje incluye semas de referencia al *cielo*, la *tierra*, el *relieve*, los *rios*, la *vegetación*, etc. El conjunto de todos ellos es lo que llamamos “eje sémico”.

⁷² Repito la lúcida expresión, y por ello fecunda, de J. M. VALVERDE: *La poesía de Unamuno* (*Acta Salmanticensia*, X, n.º 2, 1956, págs. 229-239).

⁷³ Unamuno diría “las antiparras” que nos ponemos; o que la educación recibida ha puesto en nosotros. Causticidad aparte, es ya tópico que los hombres del 98 descubrieron Castilla y su paisaje; y nos lo descubrieron a quienes somos lectores de sus obras.

⁷⁴ Cada vez parece más clara la imperiosa necesidad de plantear los estudios unamunianos sobre lo que DIEGO CATALÁN ha llamado “una rigurosa periodización” de su obra (*Tres Unamunos ante un capítulo del Quijote*, CCMU., XVI-XVII, 1966-1967, pág. 38 y nota 3). Esto es aplicar cortes sincrónicos al conjunto de su obra atendiendo —como ha señalado MARICHAL— al “orden genético”. Compartimos totalmente este planteamiento metodológico, pero debemos prevenirnos para no caer en el error contrario: lo que Unamuno es en un momento determinado es resultado de lo que *ha sido* hasta entonces y anticipo de lo que *será* después. Y ello con plena conciencia como hemos señalado más arriba.

⁷⁵ E. CORREA CALDERÓN: *Costumbristas españoles*. Estudio y selección, I. Madrid, Aguilar, 1950, págs. XLI-XLIV y E. SALCEDO (*op. cit.*, págs. 55-56) y *El primer asedio de Unamuno al Quijote* (*Anales Cervantinos*, VI, 227-250).

tica entre los contenidos de Castilla y Vizcaya tiene un paralelo, en el plano de la expresión, en el diálogo entre el P. Lecanda y el propio autor. Lo que andando el tiempo será, en buena medida, el pensamiento poético unamuniano de ese paisaje castellano está ahora en los ojos de su "muy querido amigo" al que ha ido a visitar en demanda de paz espiritual⁷⁶ y a quien dedica su trabajo, hecho que parece sugerir que no fue sordo —ni ciego— a las incitaciones de su interlocutor⁷⁷. Esta primera visión de Castilla contrapuesta a Vizcaya tiene una primera formulación sensorial, que no puede sorprender a quien conozca el dato de su formación artística con el pintor Lecuona, centrada sobre todo en el mundo del color y la forma: Vizcaya es una sinfonía de verdes grasos, grises, flores amarillas de la argoma, rojas del brezo, la luz es más rica en matices y tintas, las formas asequibles al hombre, y todo ello contemplado afectivamente⁷⁸; Castilla, en cambio, se reduce a un azul intenso que mata los colores con su luz, creadora de claroscuros; terroso, rojizo, álamos blancos y negros ahora amarillentos, lugareños color de tierra⁷⁹. Tales contrastes de color parecen reflejarse sinestésicamente en otros sentidos no tan expresos: el gusto, el olfato y aun el oído. Desde este mundo de lo sensorial se produce una transferencia al carácter del hombre, que aparece como "complemento del suelo que ha producido estos cuerpos en los que el espíritu se moldea". Aparecen así referencias, más discontinuas, al sentimiento artístico literario (*comedia* frente a *drama*), a la actitud ante la vida (*alegría-melancolía*) e incluso a la disposición religiosa: "unos buscan la felicidad infinita fuera del mundo; nosotros, sin renunciar a ésta, buscamos en el mundo la felicidad, recogiendo sus granitos entre penas y sin renunciar a otra más perdurable"⁸⁰. Por ello, Unamuno comprende que su ascético amigo prefiera la Castilla creadora de "almas sedientas de ideal ultraterreno", almas que se ejemplifican en Santa Teresa y San Juan de la Cruz, en Segismundo y don Quijote, en los Conquistadores: "Solo Dios es Dios, la vida es sueño y que el sol no se ponga en mis dominios". La valoración

⁷⁶ Muy agudamente apuntada por SALCEDO (*op. cit.*, pág. 56) quien relaciona las visitas a Alcalá en 1888 y 1889 con la no terminación de la "Filosofía lógica" que proyectaba.

⁷⁷ Ya va siendo hora de revisar la tópica imagen de un Unamuno egocéntrico, energúmeno monologante, incapaz de escuchar. Testigo de lo contrario fue GÓMEZ MORENO durante su estancia en Salamanca (1901-1903) y lo ha probado E. SALCEDO refiriéndose a sus relaciones con su "hermano enemigo" (Vid. *Miguel de Unamuno y Ortega y Gasset*, CCMU., VII, 1956, págs. 97-130). Pocos autores tan permeables al diálogo con sus lecturas. En el texto a que aludimos, Unamuno mismo lo declara: "me bastaría que usted... prefiriera esta sequedad severa a aquella frescura, para que buscara la razón de tal gusto" (*O.C.*, I, pág. 127).

⁷⁸ Dos veces repite en una misma páginas la expresión "pajitas para el nido" (Unamuno está pensando en casarse) y es notable la frecuencia del diminutivo —escaso en los escritos posteriores— y del posesivo.

⁷⁹ A este mundo de colores corresponde la frecuente referencia a pintores: Teniers frente a Ribera; y, además, Fra Angelico, Ghirlandaio, Giotto y Morelli.

⁸⁰ *O.C.*, I, pág. 126.

del paisaje castellano resulta entonces negativa⁸¹, aun cuando deje abierto un portillo: "¡Será de contemplarlo en los días ardientes de julio, sentado en las orillas del Henares, a la sombra de un álamo!". Pero tal vez tenga más interés que subrayemos la correlación que se establece entre el paisaje y el hombre que sobre él vive; en un cierto determinismo geográfico del talante humano, tesis que reaparece en los ensayos de *Su torno al casticismo* seis años más tarde⁸². Una carta dirigida a Marcel Bataillon en 1922 nos ofrece una clave importante de esta consideración del paisaje: "... responde a las de Taine de los Países Bajos. Leía yo mucho a Taine entonces. Y a Carlyle... No sabe usted bien el efecto que me hizo "Les origines de la France contemporaine"..."⁸³. Anotemos, por último, que ya en esta primera visión el proceso creador tiene una dinámica interna que va a perdurar: Unamuno no escribe ante la visión directa sino desde el recuerdo, es una *memoria del paisaje*.

Un segundo momento de la visión de Castilla se centra alrededor de *En torno al casticismo*. Unamuno mismo nos advierte de su relación con la precedente e incluso es comprobable la existencia de repeticiones casi literales del texto⁸⁴. Pero han cambiado algunas cosas esenciales: en primer lugar casi desaparecen los valores afectivos de las explícitas referencias a Vasconia y aparece una cordialidad nueva ante Castilla gracias a la cual se descubre otro modo de hermosura⁸⁵. Sólo puedo sugerir una hipó-

⁸¹ DIEGO CATALÁN (*Tres Unamunos...*, CCMU., XVI-XVII, 1966-67, pág. 39) ha señalado que esta hostilidad primeriza hacia el paisaje castellano está en relación con su ideología socialista. Algunas referencias al mundo industrial podrían apoyar su tesis pero menester sería matizarla cuidadosamente. Posteriores al artículo de CATALÁN son los trabajos de C. BLANCO AGUINAGA: *De nuevo: el socialismo de Unamuno* (CCMU., XVIII, 1968, págs. 5-48); ELÍAS DÍAZ: *Revisión de Unamuno (Análisis crítico de su pensamiento político)*. Madrid, Tecnos, 1968, 212 págs. Hoy disponemos de los textos reunidos por RAFAEL PÉREZ DE LA DEHESA en el vol. IX de *O.C.* publicado en 1971. Quede el tema para otro momento.

⁸² Vid. la nota del A. en la edición de 1902, cuando reúne estos ensayos primeros con el título *De mi país*. *O.C.*, I, pág. 133.

⁸³ Citada por GARCÍA BLANCO: *Introducción* al vol. I de *O.C.*, pág. 27. Aunque la carta se refiere a *En torno al casticismo*, parece indudable que la anotación también es válida para *En Alcalá de Henares*: nos parece que prueba de ello es la frecuente referencia a los Países Bajos —de paisaje tan distinto al vasco, por otro lado— que en esta primeriza visión se encuentra: Teniers y los "cuadritos de la escuela holandesa" y, aún más, su visión esperanzada del futuro de Vasconia: "Acaso venga la explosión, como sucedió en los Países Bajos, de la plenitud del florecimiento material" (*O.C.*, pág. 131).

⁸⁴ Baste recordar un pasaje suficientemente extenso en el cap. III del ensayo II. Vid. *O.C.*, I, págs. 808-810.

⁸⁵ Compárense estas dos visiones en la hora vespertina: 1889, "Vi otro cuadro, en el cual se extendía muerto el inmenso páramo castellano a la luz muerta del crepúsculo..."; 1895: "¡Qué hermosura la de una puesta de sol en estas solemnes soledades! Se hincha al tocar el horizonte, como si quisiera gozar de más tierra y se hunde, dejando polvo de oro en el cielo y en la tierra sangre de luz. Va luego blanqueando la bóveda infinita, se oscurece de prisa, y cae encima, tras fugitivo crepúsculo, una noche profunda, en que tiritan las estrellas. No son los atardeceres dulces, lánguidos y largos del Septentrión". (*O.C.*, I, 126 y 809 respectivamente).

tesis para explicar esta transformación. A fines de 1893, don Miguel se traslada a una casa situada frente a la antigua plaza de toros y, coincidiendo con ello, debieron comenzar sus paseos por la carretera de Zamora⁸⁶, *soñadero feliz de mi costumbre* como la llamará desde el destierro. En junio de 1894, visita Salamanca Oliveira Martins y nos da un retrato de la ciudad, precisamente desde el alto de esa carretera⁸⁷ y, aunque nada nos dice, no sería extraño que fuere Unamuno quien allí le llevara⁸⁸. La costumbre estaba viva en 1901, cuando Gómez Moreno visita por primera vez Salamanca. Pero quizás sea más importante señalar que lo que cambia es la posición que ocupa y el valor que tiene el paisaje en los dos textos. Ya no es una visión pictórica, entrañada en juicios de valor estético o sentimental; el paisaje tiene ahora una función explicativa del ser castellano en sus formulaciones históricas; los títulos de los ensayos explicitan tal funcionalidad: de la tierra (II) al "espíritu castellano" (III); de aquí, a "mística y humanismo" (IV), para volver sobre el presente (V) y proponer una fórmula: "europeizándonos para hacer España y chapuzándonos en el pueblo, regeneraremos esta estepa moral"⁸⁹. Ello explica que, lo que en 1889 era simple referencia incidental (los místicos, D. Quijote, Segismundo) adquiriera en 1895 desarrollo muy amplio y, subrayémoslo, aparezca una figura nueva: la del "maestro León", a quien dedica todo el cap. III del ensayo IV y en quien ve la "verdadera doctrina liberadora" y con él, un nuevo entendimiento de la naturaleza apenas apuntado, todavía no asumido por el lector de Fray Luis: su sentido religioso que, en este momento, sólo se manifiesta en los efectos que el paisaje produce en el hombre: el desasosiego se convierte ahora en serenidad⁹⁰. Sin embargo,

⁸⁶ GARCÍA BLANCO: *Viviendas salmantinas de don Miguel de Unamuno* (CCMU., VI, 1955, págs. 65-76). y SALCEDO: *op. cit.*, pág. 77. El paseo era habitual de la burguesía salmantina desde la Puerta de Zamora hasta el llamado "prado Panaderos" (hoy campo de fútbol) remontando la llamada entonces "Cuesta de las perdices".

⁸⁷ Debo el dato a mi entrañable colega Luis Cortés. Vid. *Cartas peninsulares de J. Oliveira Martins*, edición póstuma hecha por su hermano Guillermo. Cito por la 2.ª ed., Lisboa 1924, pág. 138.

⁸⁸ Dos razones de afinidad existían ya entonces entre ambos: su ideología "socialista" y su preocupación por descubrir el *sentido* de la Historia. De hecho, en la carta a M. BATAILLON que hemos citado antes, se alude expresamente a OLIVEIRA MARTINS como mejor intérprete del paisaje que TAINÉ.

⁸⁹ Palabras casi finales del último ensayo "Sobre el marasmo actual de España". (*O.C.*, I, pág. 869).

⁹⁰ Compárese de nuevo: 1889: "Este campo y este cielo me abruman y me parece que me arrancan de mí mismo; me entran ganas de exclamar con Michelet ¡Mi yo, que me devuelvan mi yo!" (*O.C.*, I, 129); 1895: "En la otoñada se halla respiro en un ambiente sereno y plácido" (*O.C.*, I, 808) y, casi al final, hablando del desconocimiento del paisaje, escribe: "La inmensa mayoría de los que viven en Madrid ignoran que hay pocas capitales que tengan alrededores más hermosos" (*O.C.*, I, pág. 866 nota). DIEGO CATALÁN (*Tres Unamunos*, pág. 39) ha aducido tres razones para explicar este cambio: "el desarraigo físico de su solar vasco", "su sano socialismo amenaza naufragar en un nebuloso misticismo" y el hecho de "lanzarse a la conquista de España, de la castellana España". Sobre el socialismo ya hemos apuntado algo en nuestra nota 81; sobre el "desarraigo", hemos señalado la repetición casi literal de las descripciones en nuestra nota 84. Pero cualquier lector de Una-

aun gravita de modo importante lo esencial de las tesis de Taine; por ello el estilo de las creaciones espirituales del castellano se define con términos del campo significativo de la tierra: "estilo de enorme uniformidad y monotonía en su ampulosa amplitud de estepa"⁹¹.

Una tercera etapa, muy ligada con la anterior —perdóneseme la insistencia—, nos la ofrece el período comprendido entre la definitiva redacción de *Paz en la guerra*⁹² y "termina" en 1902, fecha del prólogo a *De mi país* y a partir de la cual el paisaje adquiere entidad propia e independiente⁹³. En la autobiográfica novela permanecen muchos de los elementos del paisaje y del ambiente que caracterizan a la Vizcaya de *En Alcalá*⁹⁴; pero surge un factor nuevo —apenas apuntado en *En torno al casticismo*, ligado con Fray Luis—: el campo como liberación. Los valles, antes recogidos y entrañables como un Nacimiento, adquieren ahora fragor y dureza en las marchas y contramarchas de la lucha; los suaves montes "en forma de borona" se agudizan ahora en picachos y cresterías en los que "la guerra misma se enciende en paz"⁹⁵. ¿En qué medida ello

muno recuerda la constante presencia de Vasconia durante toda su vida: recordemos sólo el período de tiempo más pertinente a nuestro trabajo: en 1891 escribe cinco artículos, en 1892, 1893, 1895 y 1900, uno en cada año. En 1897 se publica *Paz en la guerra*, de 1901 es el soneto *Niñez* y aún en 1905, en el cap. IX de la *Vida de don Quijote y Sancho*, por señalar un ej., puede leerse que Vizcaya "es el corazón de mi alma... de esa tierra ha sido mi corazón amasado, Vizcaya mía" (*O.C.*, III, pág. 90). Creo que lo esencial consiste en el paso de un *mi* Vizcaya excluyente a un *nuestra* España incluyente: no desarraigo, sino ahincar sus personales raíces sobre una más ancha y profunda; por lo menos en lo que al paisaje concierne, pero creemos que, desde esta perspectiva, adquiere sentido también —y mutuamente se explican— su posición general sobre los regionalismos y sobre el vasco y el catalán como lenguas.

⁹¹ *O.C.*, I, 822.

⁹² GARCÍA BLANCO (*Introducción* al vol. II de *O.C.*, págs. 8-11) ha recogido numerosos datos sobre la lenta elaboración de la novela, que debió iniciarse entre 1888 y 1889 (Nótese la coincidencia con sus estancias en Alcalá), pero que aún en 1895 no estaba terminada según el testimonio de una carta a CLARÍN. En el otoño de 1896 fue entregada a la imprenta. En 1899, el propio Unamuno nos dice que se había pasado diez años estudiando el carlismo.

⁹³ Esto le llevará a rechazar las descripciones intercaladas en las novelas a partir de *Paz en la guerra*. El proceso es lento y no he de estudiarlo ahora; valgan, pues, solo unos hitos: 1902 publica *Paisajes*; 1909: "... las descripciones son casi siempre una de las mayores calamidades literarias, y el descripcionismo suele ser, de ordinario, señal clara de decadencia artística. Es, además, cosa de receta, que se aprende con facilidad" (*Por tierras de Portugal y España*, *O.C.*, I, 276); 1911: "execro así del descripcionismo" (*O.C.*, III, 588); 1920: Prólogo a *Andanzas y visiones españolas*, *O.C.*, I, 345.

⁹⁴ Baste confrontar *En Alcalá* con la pág. 110 del vol. II de *O.C.*: la argoma, el brezo, el helecho, etc., etc.

⁹⁵ Vid. todo el final de *Paz en la guerra* (*O.C.*, II, págs. 297-300). Algo semejante —"Pachico Zabalbide buscó la consolación en el paisaje"— afirma ELEANOR KRANE PAUCKER: *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*. Madrid, Minotauro, 1965, pág. 13. No creemos que tenga tanta razón cuando, quizás demasiado influida por SÁNCHEZ BARBUDO, dogmatiza: "Esta fecha [1897] cierra una época de su vida" (pág. 14); en todo caso, sería 1896.

se puede deber a la lectura reiterada del *Obermann* de Sénancour?⁹⁶ La respuesta es difícil pero no parece arriesgado sugerir que, sin negar la influencia del autor francés, se debe más a Fray Luis la visión trascendente, el sentido último de esa naturaleza que nos libera de las congojas y de las miserias humanas. Si antes hemos apuntado la importancia de sus paseos por la carretera de Zamora, debemos aludir ahora a las excursiones a "La Flecha" a donde debió llevarle su amigo y compañero Luis Maldonado, administrador de los duques de Aveiro dueños de la finca⁹⁷. Importa subrayar esto para no atribuir exclusivamente a la crisis del 97 esta nueva dimensión de la naturaleza y el paisaje, como parecen sugerir D. Catalán y A. Zubizarreta⁹⁸, aun cuando tenemos conciencia clara de que el período que establecemos corresponde, casi exactamente, a las fechas extremas del *Diario íntimo* en que la crisis se recoge de modo inmediato. Precisamente en el *Diario* encontramos expuesta, de modo explícito, esta nueva, religiosa, dimensión del paisaje: "El sentimiento del paisaje es un sentimiento moderno, se dice. Lo que es el sentimiento del paisaje es un sentimiento cristiano..."⁹⁹. Lo que en 1895 era algo predicable de Fray Luis¹⁰⁰ se ha incorporado al hondón más íntimo de su ser angustiado. Y es este enriquecimiento el que nos explica que todo el cap. I de *La Flecha* se construya sobre una explanación de esta idea entrañada en una síntesis armónica de los planteamientos que hasta aquí hemos analizado. Citaremos sólo un párrafo central de este texto de 1902: "Así es como concurren a concuerdo el hombre, humanizando con su labor a la Naturaleza,

⁹⁶ Vid. EMILE MARTEL: *Lecturas francesas de Unamuno: Sénancour* (CCMU., XIV-XV, 1964-65, págs. 85-96) y M. LEGENDRE (CCMU., I, 1948, pág. 37). En 1907 ya tenemos claro testimonio de haber meditado sobre el *Obermann*. Vid. O.C., III, 561 (*Contra esto y aquello. El Rousseau de Lemaitre*).

⁹⁷ Debo este dato a su nieto, compañero y amigo, A. LLORENTE MALDONADO. Según el propio Unamuno, Maldonado fue "uno de mis primeros amigos, y el mejor", gracias al cual entró en contacto con el campo salmantino. (Vid. GARCÍA BLANCO: *Don Miguel y la Universidad*, CCMU., XIII, 1963, pág. 16). Tan amigos que, en 1894, Unamuno prologa las *Querellas del ciego de Robliza* (O.C., VIII, 883 y sgs.) y que la causa de su destitución como Rector en 1914 fue mantener la candidatura de Maldonado como senador por la Universidad; Maldonado, a su vez, interpelló al gobierno sobre dicha destitución (GARCÍA BLANCO: *Ibid.*, 22-23). Por otro lado, recuérdese —con todo su valor simbólico— que en *La Flecha* se retrata Unamuno cuando Salamanca le rinde homenaje con motivo de su jubilación en 1934. (SALCEDO: *op. cit.*, 373).

⁹⁸ Ya hemos anotado lo significativo de su presencia en el texto de *En torno al casticismo*; recordemos algo de lo que de Fr. Luis dice: "Es en él profundísimo el sentimiento de la naturaleza... consonaba con la campiña apacible y serena, la tenía en las entrañas del alma, en sus tuétanos mismos, en el meollo de su corazón" (O.C., I, 847).

⁹⁹ El texto pertenece al primer cuaderno (O.C., VIII, 785). Aun sin analizar en pormenor, una rápida lectura del *Diario* nos trae el frecuente recuerdo de Fr. Luis. Incluso esta "sorprendente" afirmación que parece nacer de la *Oda a Salinas*: "No hay música mala" (O.C., VIII, 790), frente a "la música es un ruido..." (CCMU., II, 1949, 18).

¹⁰⁰ Vid. O.C., I, 847. Para el maestro León "en los campos vive Cristo". Volvemos sobre este punto.

y ésta naturalizando de rechazo y como en pago al hombre, y así es como nos hacen vislumbrar el ideal de un hombre enteramente natural en comunión íntima con la naturaleza, a la que podemos llamar ya humana. Y ¿es acaso en el fondo este ensueño algo que no sea un trasunto del perfecto cristiano, en quien la gracia se hace naturaleza y la naturaleza gracia? El sentimiento mismo de la naturaleza ¿no es acaso, en rigor, un sentimiento cristiano? Dormitaba en el alma pagana, como dormitaba el cristianismo en ella; pero no llegó a despertar y empezar nueva vida hasta que libertándose el hombre, por la gracia de Cristo, del pecado original, se deshizo de los enervadores brazos con que la Naturaleza le retenía, y así desligado pudo mirarla frente a frente”¹⁰¹. Desde este entendimiento del paisaje en que Naturaleza, Hombre y Dios se integran en armonía habrá que intentar el asalto al “secreto” de ese canto concreto que es *Castilla*. Y, sin embargo, nos seguirá atenazando la duda de si —como él mismo advertía— no le hemos dicho decir lo que no quiso decir.

En resumen: ascendiendo por el tiempo interior del hombre y de sus obras, hemos creído poder distinguir tres frases, íntima y coherentemente ligadas: en 1889 tenemos un Unamuno exterior al paisaje, o, si se quiere, un entendimiento de la naturaleza como simple habitación del hombre; en 1895, ese paisaje ya es clave de la intrahistoria del pueblo que lo habita; ahora, la naturaleza humanizada en dialéctica constante con el *intra-hombre* que, desde las congojas del *Diario*, contrapone al nietzscheano *Uebermensch*¹⁰²: el paisaje, como la armonía de las esferas, nos hace

“... cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida”.

Si quisiéramos expresar con palabras unamunianas el proceso ascendente de su visión del paisaje que se manifiesta a través de estos tres cortes sincrónicos —encadenados por la continuidad de su presencia y de los elementos que en ellos se integran¹⁰³—, diríamos que hemos pasado del *paisaje de los ojos*¹⁰⁴ a los *paisajes del alma*.

¹⁰¹ O.C., I, pág. 59.

¹⁰² En dos ocasiones del *Diario* ha cristianizado al *Uebermensch* refiriéndolo primero al inasequible mandato del “sed perfectos” evangélico (O.C., VIII, 800) y después a S. Pablo, *Gal.* II, 20 (O.C., VIII, 860). El término de ello tiene resonancia agustiniana: “No el sobrehombre, el intra-hombre hay que buscar, porque no sobre nosotros, sino dentro de nosotros habita Dios” (O.C., VIII, 863).

¹⁰³ No se tome a contradicción, sino a consecuente sinceridad: “... es evidente que en un pensador sano y sincero la consecuencia se reduce a la continuidad en el pensar, a que sus pensamientos surjan natural y vivamente los unos de los otros, aunque el término de la serie discrepe diametralmente del principio de ella” (*Sobre la consecuencia, la sinceridad*, setiembre 1906, O.C., III, 894).

¹⁰⁴ Refiriéndose a Pereda (aunque sin nombrarlo) con quien pasea por La Flecha y a sus descripciones paisajísticas nos dice en mayo de 1905: “Lo veía [el campo], pero no lo sentía; su privilegiada retina seguía viendo, luego de cerrados los ojos;

*Esculpamos, pues, la niebla*¹⁰⁵

Hemos intentado dilucidar cuáles han sido, sucesivamente, las visiones del paisaje castellano —y su peculiar sentido— que se pueden documentar antes de la redacción de *Castilla*¹⁰⁶. Hemos podido apuntar, un tanto marginalmente, que en todas ellas se daban dos caracteres comunes: en primer lugar, la presencia de factores literarios, cuya importancia iba acrecentándose¹⁰⁷; en segundo, la existencia de una distancia temporal, más o menos grande, entre el ver y el escribir¹⁰⁸, intervalo en el que, a veces, "abortaban" los poemas; añadamos ahora que, en ocasiones —y en fecha no muy lejana a nuestro poema— el procedimiento es más complejo: la lectura de un texto (*La gloria de don Ramiro*) evoca el recuerdo del paisaje abulense; éste, a su vez, explica el origen de la metáfora esencial de las *Moradas* teresianas para desde aquí profundizar en nuestra historia, volver de nuevo al paisaje y, con él, al punto de partida literario¹⁰⁹. Debemos detenernos un momento en el estudio de ese intervalo que, estructuralmente, es el mismo que se produce en todo hablante entre la presencia del estímulo y la reacción lingüística que provoca; dicho

pero su corazón no se interesaba en ello. Si le hubiera interesado; si hubiera llegado a lo lírico del paisaje; si hubiera convertido los paisajes en propios estados de conciencia, y hecho de una salida de sol una alegría, o de una puesta una añoranza cordial, entonces sus paisajes no habrían gustado a la ramplonería ambiente" (*¡Ramplonería!*, O.C., I, pág. 1247). Nótese que, en el mismo ensayo, hay una autocrítica dura de uno de los trabajos incluidos en *De mi país* (se refiere al conocido *Un partido de pelota*) "porque lo entretéje en una suma de menudas observaciones" (*Ibid.*, p. 1244).

¹⁰⁵ Último verso del *Credo poético*, O.C., VI, 169.

¹⁰⁶ Vid. también —en una perspectiva muy distinta— LUIS S. GRANJEL: *Retrato de Unamuno*, Madrid, Guadarrama, 1957, págs. 97-112.

¹⁰⁷ El valor de lo leído, en tanto que hecho propio, asimilado, tiene en Unamuno dos formulaciones: una positiva: es la causa de la "divina locura" de sus particulares héroes: San Pablo, D. Quijote..., Bolívar; negativa la otra: "Aunque el más corriente modo de entontecimiento proviene de leer libros sin comérselos, de tragar letra sin asimilarla haciéndola espíritu", nos dice a propósito de S. Pablo y D. Quijote [*Cómo se hace una novela* (1927), O.C., VIII, pág. 726].

¹⁰⁸ A los textos aducidos ya añadiremos sólo dos: uno de gran distanciamiento: "Interrogándole sobre esto [aparente indiferencia de Unamuno en su visita a Granada], dice que él no se ocupa de las impresiones sino cuando han pasado meses" [Carta del padre de Gómez Moreno a su hijo en CCMU., II, 1950, pág. 28]; "Un matin, tandis que nous étions sur la cime du grand soleil frais [Peña de Francia], don Miguel composa un sonnet qu'il me dédiait, et qui s'arrêtait par suite de je ne sais quel accident au treizième vers... mais mon très cher ami Azaola en a retrouvé le texte; je suppose qu'Unamuno dont la mémoire était aussi fidèle que son improvisation était prompte, avait le soir même ou à son retour à Salamanque reconstitué son improvisation" (M. Legendre, CCMU., I, 1948, pág. 45). Estos dos testimonios no personales concuerdan con un texto del propio autor; a propósito del poema *El Cristo de Cabrera* escribe a Jiménez Ilundain: "cuyo pensamiento y algunos trozos he traído de una excursión que acabo de hacer a la ermita de ese Cristo y a Terrones..." (carta del 24-V-1899, apud GARCÍA BLANCO: *La poesía...*, pág. 24). El poema lleva el subtítulo "Recuerdo del día 21 de mayo de 1899".

¹⁰⁹ Vid. "Ávila de los Caballeros" en *Por tierras de Portugal y España* (O.C., I, págs. 275-280).

more lingüístico el proceso en virtud del cual se pasa del nivel del contenido al nivel de la expresión¹¹⁰ y, si se prefiere la lengua del propio Unamuno, al momento del “lenguaje protoplasmático, anterior a la diferenciación de la prosa y el verso” o “de la Metafísica y la Poesía”¹¹¹.

Sin entrar en el controvertido, y creemos que no solucionado, problema de establecer límites cualitativos nítidos entre lengua literaria y lengua “idiomática” (?), tendremos que hacer algunas provisionales precisiones que den sentido a nuestra exposición. Entendemos que entre ambos tipos de lengua no existe, en última instancia, más que una diferencia de nivel en la exigencia de precisión expresiva, de correspondencia entre contenido y expresión¹¹². Tales niveles de exigencia se dan de modo claro, sobre determinadas zonas del Idioma en cualquier habla profesional, y en este sentido hablamos de *metalenguajes*¹¹³; la diferencia estriba en que el nivel de exigencia, mayor o menor en cada caso individual¹¹⁴, se manifiesta sobre la *totalidad* del idioma en el caso de la lengua literaria, mientras que en las jergas profesionales el área a que afecta es mucho menor y se centra, sobre todo, en el léxico: de ahí los *tecnicismos*. En este sentido, tal vez no sea ocioso recordar el valor simbólico que tiene el hecho de que las críticas a la insuficiencia del lenguaje procedan generalmente de poetas y filósofos, de quienes intentan darnos una visión totalizadora del hombre y del mundo, sea cual fuere su acierto. Por otro lado, acontece que en el habla normal, cotidiana, el funcionamiento del mecanismo onomasiológico consiste sustantivamente en la aplicación del código (o, mejor, de la particular Gramática y Diccionario del hablante) a la expresión del estímulo; adjetivamente, en la elección de un nivel lingüístico adecuado a la relación social que el hablar comporta y tiene, por último, el carácter específico de que el intervalo entre estímulo y respuesta es cuantitativamente tan reducido que algunos lingüistas —confundiendo los términos— han atribuido a este habla, como rasgo diferencial, su espontaneidad¹¹⁵. En la

¹¹⁰ Comprendería, en la terminología de Malmberg, el paso del *continuum* extra-lingüístico al mensaje codificado. (*Lingüística estructural y comunicación humana*, Madrid, Gredos, 1971, especialmente pág. 53). Es lo que B. POTTIER ha llamado “ideación de estructura” y el aspecto más valioso de la psicomecánica del lenguaje de G. GUILLAUME.

¹¹¹ Es el momento en que “el niño se habla a sí mismo”, dice a propósito de Walt Whitman en otro lugar (*O.C.*, VIII, pág. 493). Vid también nuestra nota 20.

¹¹² Vid. los aclaradores ensayos de AMADO ALONSO (*Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960, 366 págs.) algunas de cuyas afirmaciones habrían sido compartidas, sin duda, por el mismo Unamuno. No parece necesario aclarar que se trata de la correspondencia doble *sustancia - forma* del contenido y de la expresión.

¹¹³ Un ejemplo muy característico nos lo ofrece la propia “jerga de los lingüistas” con casos tan extremos como el de la *Sémantique Structurale* de A. J. GREIMAS (Paris, Larousse, 1966) quien postula la necesidad de sucesivos metalenguajes. Vid. ahora A. GARCÍA CALVO en *Revista española de lingüística*, II, 1972, pág. 145-167.

¹¹⁴ Un modelo muy claro nos ofrece J. GUILLÉN en su *Lenguaje y Poesía*, Madrid, Revista de Occidente.

¹¹⁵ Lo rigurosamente espontáneo es el grito, no el lenguaje. Ahí el problema de la interjección como límite.

lengua literaria, en cambio, interviene además un factor esencial: una deliberada voluntad de estilo¹¹⁶ que se manifiesta en una potenciación específica de las funciones del lenguaje como tal en el uso del mecanismo onomasiológico; más explícitamente, la codificación supone la existencia de una *Poética*, en el más amplio sentido de la palabra. Entiéndase que tal poética tiene que asumir los datos que su sistema lingüístico, en cuanto *ergon*, le ofrece —pues en caso contrario el mensaje se haría ininteligible¹¹⁷—, pero, al mismo tiempo, pone en juego cuantas posibilidades creadoras en él están contenidas como tales: la *energeia* del idioma. Consideraciones semejantes pueden hacerse a propósito de las correlaciones entre forma del contenido y forma de la expresión de la obra literaria en cuanto ésta aparece inserta en una tradición cultural; esto es, en el empleo de un determinado y específico sistema expresivo del metalenguaje poético que aparece codificado en las retóricas o preceptivas literarias: el problema de los géneros literarios, con todo lo que le concierne¹¹⁸.

Estas consideraciones, que podrían parecer ociosas en cualquier otro caso, resultan pertinentes al tratar de la obra de Unamuno por una doble razón. De un lado, por la explícita conciencia teórica y práctica —es filólogo y escritor— con que aborda el problema general del lenguaje y el de la creación literaria, en particular¹¹⁹; de otro, porque en ella se implican problemas radicales del ser personal, en cuyo marco —y sólo en él— adquieren pleno sentido como ha mostrado Blanco Aguinaga. Ni las motivaciones, ni las formulaciones, ni las respuestas son un mero ejercicio retórico: tras ellas está comprometido de algún modo el hombre y, por

¹¹⁶ Aun en el "escribo como hablo" de Juan de Valdés, por ejemplo.

¹¹⁷ "Sólo un límite tiene la libertad lingüística, y límite libre en cuanto es, más bien que impuesto, nacido de la necesidad de las cosas. Este límite es la inteligibilidad de lo que se dice (*Contra el purismo*, O.C., I, pág. 1068). BLANCO AGUINAGA, que ha citado también este texto de 1903, no ha tenido en cuenta la nota que Unamuno puso a la edición de 1917: "Hoy creo que puede y debe señalarse otro límite, además del límite de la inteligibilidad. Es preciso que las cosas que digamos sean inteligibles con el menor esfuerzo posible de parte del lector, y además que las lea con agrado".

¹¹⁸ Parece claro que la existencia de híbridos como *prosa poética* y *poesía prosaica*, tienen su origen, en buena medida, en la inadecuación entre ambas formas. En este sentido me parece clara la existencia de un claro paralelismo con el hablar cotidiano: en éste se produce una selección del nivel social adecuado; en el literario, la selección de un determinado "género". En ambos casos, nos encontramos ante resultados culturales de una tradición heredada que, también, pueden modificarse dentro de ciertos límites.

¹¹⁹ Citaremos sólo un texto, ejemplar por ser explicación dada por Unamuno al más grande de nuestros filólogos y en un momento relevante para nuestro menester actual, en el intervalo en que está gestando su poética propia: "... y luego viene mi batalla con la lengua, mi esfuerzo por hacerme una, que siendo castellana, sea seca, precisa, rápida, sin tejido conjuntivo, sin las lañas y corchetes y hebillas que al castellano estropean, nada oratoria, caliente y de una sintaxis que no rompa el nexo de la espontánea asociación de ideas. Hay quien cree que descuido la forma, siendo una de las cosas de que me cuido más, solo que mi cuidado es hacérmela propia de mi fondo" (Carta a Menéndez Pidal del 14-V-1902; en CCMU., II, 1961, pág. 17).

eso mismo, el estudio de los llamados "recursos estilísticos" es vía para el conocimiento del propio ser del autor¹²⁰. De ahí, también, que estas nuestras consideraciones previas hayan sido formuladas con carácter general, sí, pero atendiendo a los planteamientos que tiene en Unamuno; va en ello una razón metodológica esencial: intentar el análisis del texto desde las mismas bases en que se crea.

Razones de espacio nos obligan a limitar radicalmente un tema sobre el que existe abundante bibliografía¹²¹ y al que nuestro autor concedió excepcional importancia en sus escritos. Importancia que se destaca y ahinca, además, en la realización de su propio ser: la renuncia a la "fama" del sabio helenista que pudo ser¹²², o a la "gloria" del caudillo político que de él quisieron hacer en algunas ocasiones¹²³, para afirmar su condición de escritor; de *excitator Hispaniae*. Pero aun reducido a sus líneas más esquemáticas, el adecuado planteamiento del problema exigiría contemplar, al menos, las siguientes perspectivas:

a) La consideración general de las lenguas como portadoras de una específica visión del Mundo y, por consiguiente, transmisoras de un peculiar modo de pensar. Blanco Aguinaga piensa en la existencia de dos etapas claramente diferenciadas a este respecto: en la primera, predomina la consideración de la lengua como instrumento de comunicación social; en la segunda, influida por la lectura de Bergson, concede prioridad a la fun-

¹²⁰ Aquí se inscribe un problema sobre el que habremos de volver en próxima ocasión: el de la sinceridad del hombre y escritor Miguel de Unamuno. Adelantaremos, sin embargo, que no participamos de la opinión de SÁNCHEZ BARBUDO, entre otros, para quienes la obra es el consuelo a la definitiva pérdida de la fe en 1897: como no puede creer se consuela con la fama literaria. La raíz de todo ello se encuentra en el análisis de la autenticidad de su preocupación religiosa, manejada y deformada de modo interesado por tirios y troyanos, como ha apuntado D. CATALÁN (CCMU., XVI-XVII, 1966-67, pág. 51, nota 3) quien ya ha hecho un primer acercamiento al problema en su contribución al Homenaje a Dámaso Alonso: *Personalidad y sinceridad en un monodílogo de Unamuno* (Madrid, Gredos, 1960, págs. 333-347).

¹²¹ Vid. como obras de conjunto: M. GARCÍA BLANCO: *Don Miguel de Unamuno y la lengua española* (Salamanca, Universidad, 1952, 60 págs.), F. HUARTE MORTON: *El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno* (CCMU., V, 1954, págs. 5-183) y C. BLANCO AGUINAGA: *Unamuno, teórico del lenguaje*, ya citado.

¹²² Aun cuando fuera un ejemplar maestro universitario de hecho, él mismo nos dice en 1900. "... cuando amigos oficiosos me aconsejan que haga lingüística y concrete mi labor, es cuando con mayor ahínco me pongo a repasar mis pobres poesías, a verter en ellas mi preciosa libertad, la dulce inconcreción de mi espíritu, entonces es cuando con mayor deleite me baño en *nubes de misterio*" (*La Ideocracia*, O.C., I, 954-961; el subrayado nuestro coincide con el título de uno de sus poemas) y algo más adelante —en 1905— que ha renunciado a que su nombre entre "en la masonería internacional de la erudición como el nombre de un sabio helenista... No, no me ha dado Dios mis capacidades para eso" (O.C., I, pág. 1272). Lo que decimos del helenista, podría afirmarse del filólogo, o del filósofo, del "sabio", en fin. Esto explica también que no acabara o llevara a término numerosos proyectos de obras "científicas".

¹²³ La primera, de extraordinaria resonancia, con ocasión de su discurso en el madrileño Teatro de la Zarzuela a propósito de la Ley de jurisdicciones en 1906.

ción expresiva, poética, del lenguaje: si en principio afirmaba que "pensamos con palabras", después matizará el aserto: "pero no sentimos con ellas" ¹²⁴.

De este planteamiento general se deducen dos consecuencias operativas. De un lado, sus doctrinas respecto a las supervivencias —distintas en cada caso— de las demás lenguas peninsulares (que tan subjetiva y apasionadamente fueron combatidas en su época) y la propuesta —tácita primero, explícita más tarde— de la creación de un *sobre-castellano* en el que tuviera cabida y expresión toda la rica variedad vital de los pueblos que hablan nuestra lengua ¹²⁵. De otro, la consideración de la lengua como vía de acceso al descubrimiento de nuestra "intrahistoria" y, con ello, la incorporación a su propia lengua literaria de numerosos salmantinismos, sobre todo en la primera época de su obra ¹²⁶. Corolario de todo ello será su enfrentamiento con los criterios normativos de la Academia en lo que significaban de purismo inmovilista ¹²⁷: como filólogo sabe que los cambios —las "heterodoxias" lingüísticas— son signo de vitalidad, que renovar la lengua puede ser un modo de acción político-cultural, de regeneración del pensamiento ¹²⁸; de ahí, también, su convicción en la potencialidad educadora, civil, de la Poesía, su necesidad social ¹²⁹.

¹²⁴ Unamuno, *teórico del lenguaje*, págs. 37-39. Sin negar la importancia de la distinción, conviene no darle carácter absoluto teniendo en cuenta los textos relativos al vascuence o catalán y a las peculiaridades del español americano que BLANCO apenas toma en consideración.

¹²⁵ Vid. *Sobre la lengua castellana* (O.C., I, págs. 1004-1011). BLANCO ha creído ver en ello "una fundamental motivación egoísta", sin caer en la cuenta de que ese interés por el "sobre-castellano" es totalmente coherente con su posición ante el vascuence (en contra de sus "intereses", por lo menos afectivos) y que se mantiene frente a los nacionalismos lingüísticos que por aquel entonces florecían en la Argentina (Vid., por ej., *Sobre el criollismo*, O.C., IV, 574-580) al mismo tiempo que defendía la inclusión de americanismos en el diccionario académico en un trabajo publicado en España, no en América, el mismo año 1902: *Lexicografía hispano-americana*, O.C., IV, págs. 581-583.

¹²⁶ Vid. M. LAÍN: *Aspectos estilísticos y semánticos del vocabulario poético de Unamuno* (CCMU., IX, 1959, págs. 77-115). MENÉNDEZ PIDAL nos da noticias de ello y de su discrepante criterio sobre el uso de dialectalismos al par que de la ayuda que le prestó cuando preparaba su estudio sobre el dialecto leonés (CCMU., II, 1951, págs. 6-7).

¹²⁷ Es constante el sarcasmo sobre la Gramática (especialmente del *Epítome*) y el *limpiafijajidaesplendórico* Diccionario. Vid. HUARTE: *op. cit.*, págs. 112-122. Todavía en 1932 proponía cambiar el lema de la Academia en *Acrece, replanta y da valor* (O.C., IV, 460-462). Vid. también BLANCO, pág. 63.

¹²⁸ BLANCO se ha fijado en el texto sólo en cuanto fórmula "regeneracionista". Pero existe una constante referencia al tema: recuérdese, por citar un caso resonante, que sus intervenciones en las Cortes Constituyentes de la II República giran en torno al problema de la lengua y a su valor político (Vid. O.C., IX, 388-394 y 400-403, sesiones de 25-IX y 22-X de 1931).

¹²⁹ Y esto desde 1906 y contraponiendo poesía a gramática: "... lo que nos hace falta es poesía, poesía, poesía. Todo lo que en España se predique en este sentido será, por mucho que se predique, siempre poco" (O.C., IX, pág. 163), hasta 1932 en que afirma que se gobierna con la palabra, como Homero, como Dante: "¡como que la palabra es la verdadera acción" (O.C., IX, pág. 419). De aquí nacerá también, como

b) La dramática conciencia de la radical insuficiencia del lenguaje cuando se cuaja en sistema, en lengua ya hecha. Tal insuficiencia tiene dos laderas correspondientes a las funciones expresiva y comunicativa en que se entrañan hablante y oyente¹³⁰. Por una parte, no podemos expresar en la lengua más que lo gregario, mostrenco o comunal; lo más vivo e íntimo de la persona humana es indefinible, inefable, por lo que el escritor tendrá la tentación del silencio¹³¹. Por otra, toda comunicación está condenada al fracaso porque los hombres "somos impenetrables"¹³². También en este aspecto, Blanco Aguinaga ha mostrado, con agudeza, una correspondencia entre la manifestación de esta insuficiencia y la instalación definitiva de Unamuno en su "irracionalismo" antieuropeísta, apuntando otra vez la influencia de Bergson¹³³. Creemos que en su tesis hay mucho de verdad, pero olvida algo importante que hemos apuntado antes: la lucha por conseguir un estilo personal dentro de la lengua común. Un somero análisis de los textos en que Blanco se fundamenta nos revela que casi todos ellos corresponden a ese intervalo en su producción poética que hemos señalado al hablar de la génesis de *Poesías*¹³⁴. En última instancia, nos encontramos con la misma dialéctica *persona-sociedad*, que de tan diversas formas se manifiesta: es todo Unamuno el que se enfrenta con la insuficiencia de lo que en torno a él se encuentra ya hecho, y constituido y, en mayor o menor grado, petrificado¹³⁵. Esa misma dialéctica le salva del silen-

veremos más adelante, su condenación del "Arte por el Arte": "la profesión de poeta es una de las más odiosas que conozco" dice a A. MACHADO en 1903 (*O.C.*, IX, págs. 879-880), el subrayado es nuestro pues se refiere a los poetas "oficiales".

¹³⁰ "Entre dos que hablan, media el lenguaje, media el mundo, media lo que no es ni uno ni otro de los interlocutores, y ese intruso los envuelve y a la vez que los comunica los separa". *Intelectualidad y espiritualidad* (1904), *O.C.*, I, 1137-1147.

¹³¹ Vid. los poemas *Por dentro*, *Nubes de misterio* (*O.C.*, 140 y 251) o el titulado *Sin sentido*, cuyo secreto declara en 1923 (*Flor de hablar*), como ha recordado GARCÍA BLANCO (*La poesía*, pág. 111). Es notable la frecuencia y sentido específico del silencio en el *Diario íntimo*, obra toda ella condenada al silencio íntimo por el propio autor. Vid también: "... el secreto, el verdadero secreto es inefable, y en cuanto lo revestimos de lenguaje, no es que deje de ser secreto, sino que lo es aún más que antes". (*El secreto de la vida*, 1906, *O.C.*, III, 884) en el mismo ensayo se alude más extensamente a la insuficiencia del lenguaje (Vid. pág. 879).

¹³² Vid. en especial el ensayo citado en nuestra nota anterior y *Soledad* (1904, en *O.C.*, I, 1251-1263).

¹³³ *Unamuno, teórico del lenguaje*, págs. 82 y sgs. La influencia de BERGSON parece clara. Vid. S. ULLMANN: *Introducción a la semántica francesa* (Madrid, CSIC., 1965) pág. 183.

¹³⁴ Pero insistamos en que los antecedentes se encuentran ya en el primer período que hemos distinguido: cuando se esfuerza por llegar a la síntesis de Metafísica y Poesía. LUIS F. VIVANCO sospecha que hubo continuidad de creación poética entre las dos etapas; es posible, pero no tenemos más poemas que los que tenemos. Vid. *Miguel de Unamuno. Antología poética*. Selección y prólogo de L. F. VIVANCO. Madrid, Ediciones Escorial, 1942, pág. VIII.

¹³⁵ El problema es complejo porque se entrecruzan diversos planos salidarios de la personalidad de Unamuno: el religioso, con la instalación en un "cristianismo agónico" no adscrito a ninguna ortodoxia particular en el que se implica, también, el filosófico con el aborto de algunos proyectos o su radical transformación; el político, con el abandono práctico del socialismo para no adscribirse más a ninguna

cio: la libertad última del espíritu lucha por expresarse en el poder creador de la palabra, cuando es palabra de verdad. Cristo y D. Quijote justifican tal esperanza: "siempre, por mi parte, he creído que hablando yo de la plenitud de mi corazón, como la palabra me viene a la boca, seré siempre entendido"¹³⁶. Y, con este hablar, hacerse a sí mismo: "... He de daros las gracias por vuestra benevolencia al escuchar... este ir diciendo las cosas según de la grosura del corazón me brotaban, y haberme permitido así añadir *un nuevo sillar a la fábrica de mi espíritu*"¹³⁷. El hombre se hace en su lucha con todas las insuficiencias gracias a la palabra: "el hablar es hacer", nos dirá en *Niebla*, pero en 1906 ya había apuntado este mismo blanco: "Oigo con frecuencia glosar el *Words, Words, Words* shakespeariano, y decir que no nos hacen falta palabras, sino obras. Y esto lo dicen gentes que se llaman cristianas, y que debáase saber que, según el cuarto Evangelio, en el principio era la palabra..."¹³⁸.

c) La creencia en este poder creador de la palabra se mantiene a lo largo de toda su vida y tal vez pudo ser enriquecida —o acaso sea sólo coincidencia— en el *Elogi de la paraula* de su querido Joan Maragall¹³⁹. Una vez más tendremos que citar a Blanco Aguinaga¹⁴⁰ quien ha recordado el texto famoso en que Unamuno rebate la interpretación fáustica del comienzo del evangelio de Juan¹⁴¹, pero —quizás excesivamente fiel

ideología de partido y combatir las todas en cuanto tales; el *intelectual de su tiempo*, con el señalado paso de "europeísta" a "africanista" (Vid. las esclarecedoras carta a Maragall de 11-I-1907 y la respuesta de éste. *Epistolario*, págs. 49 y 50); el *escritor*, con otro complejo haz de planos, desde el estilo a los temas que aborda. Pero no es fácil trazar una frontera nítida: las líneas de separación no son isócronas en cada plano, y, sin embargo, existe una profunda coherencia y correlación entre todos que, en esquema podría formularse así: dogma - creencia personal ("agonía"); disciplina de partido - libertad de juicio ("anarquía"); estética europea (francesa) - estética "berberisca"; Academia - neologismo y dialectismo; Retórica - Poesía.

¹³⁶ Esto nos dice tras recordar el discurso de don Quijote a los cabreros (*O.C.*, IX, 161).

¹³⁷ Conferencia en el Círculo Mercantil de Málaga el 21-VIII 1906 (*O.C.*, IX, pág. 191). El subrayado es nuestro.

¹³⁸ Vid. *¿Qué es verdad?* (*O.C.*, III, 854-864).

¹³⁹ BLANCO ha sugerido una posible fuente común romántica. Se trataría, en tal caso, de la famosa paráfrasis de Víctor Hugo: "Mets un mot sur un homme, et l'homme frissonnant / Sèche et meurt, pénètre par la force profonde... / Il est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu; / Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu" (*Contemplations* (1856). *Réponse à une acte d'accusation. Suite*). Sabemos, sin embargo, que ninguno de los dos grandes poetas hispanos valoraban positivamente a V. Hugo; en cambio encontramos referencia al interés de Unamuno por el *Elogi*: "En Madrid, donde hablé con Marquina, me hizo éste un cumplido elogio de su *Elogi de la paraula*, del cual sólo conozco leves fragmentos. Deseo conocerlo entero... Le ruego, pues, me lo proporcione" (carta 21-XI-1903), y un mes más tarde vuelve a pedírselo (*Epistolari*, págs. 14 y 17). Sea influjo o simple coincidencia, la alusión al cuarto evangelio ya aparece clara en el poema prologal de nuestra obra: "... / Ios con Dios, pues, que con El, vinisteis / en mí a tomar, cual carne viva, verbo /" (vv. 31-32).

¹⁴⁰ Unamuno, *teórico del lenguaje*, pág. 36.

¹⁴¹ Volvió sobre el tema en un ensayo de título expresivo: *Sobre el paganismo de Goethe* (1905; *O.C.*, IV, pág. 1374).

a su dicotomía— no ha subrayado el hecho de que la explanación del texto evangélico es constante en la obra unamuniana: puede documentarse en cualquier época —en la poesía y en la prosa— y viene a culminar en su última lección universitaria, al jubilarse como catedrático en 1934: la palabra creadora de las cosas¹⁴². Quiere ello decir, lisa y llanamente, que Unamuno integra la lingüística —y aun más: la Filosofía y el conocimiento de la realidad, y, en buena medida, la Política— en la Poética: “El poeta es el que nos da todo un mundo personalizado, el mundo entero hecho hombre, el verbo hecho mundo; el filósofo sólo nos da algo de esto en cuanto tenga algo de poeta, pues fuera de ello no discurre él, sino que discurren en él sus razones, o mejor sus palabras...”¹⁴³.

En el texto que acabamos de citar aparecen claramente contrapuestas dos clases de palabras; importa, pues, que aludamos a alguna de las características de la palabra poética. En el primer verso de su *Credo poético* nos dice: *Piensa el sentimiento, siente el pensamiento*¹⁴⁴ y, versos más adelante —frente al modernismo—, nos advierte: *algo que no es música es la poesía*. A la luz de este contexto entenderemos el significado de ritmo en un texto esencial sobre la palabra poética: “... las palabras no son sagradas, no son melodiosas, mientras no hayan pasado por el ritmo; palabra que no haya sido engarzada alguna vez con otras, en poesía, no es palabra de ley, de unción. Y es que así como el biello, aventando la parva, hace que el aire del cielo depure el grano, llevándose el tamo, y cae el dorado trigo que ha de hacerse pan, así el verso, aventando el lenguaje, hace que se vaya el tamo de la palabra que no resiste el ritmo, y quede el trigo dorado de ella”¹⁴⁵. Por eso, tanto o más que por los materiales menesteres de la vida o de la falta de tiempo, algunos poemas no llegaron a cobrar vida poética: “faltos de aire de ritmo se murieron”¹⁴⁶. Es este

¹⁴² O.C., IX, 445-446.

¹⁴³ ¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud! (1904; O.C., I, págs. 1171-1182).

¹⁴⁴ O.C., VI, 168. Este verso repite el anhelo manifestado en carta a J. LLUNDAIN (24-V-99): “Aspiro a la fusión de la ciencia y del arte; del pensar y del sentir, a pensar el sentimiento y a sentir el pensamiento .. Y como luchador, bregaré por imponer mi poesía, mi modo de entenderla y hacerla”. (Citada por GARCÍA BLANCO: *La poesía*, pág. 17, quien ya anotó la coincidencia de los textos).

¹⁴⁵ *Poesía y oratoria* (diciembre 1905, O.C., I, 1284-1285). Pocos meses antes (mayo 1905), hablando del auténtico sentimiento del paisaje, escribe: “Semejante compenetración del espíritu con la Naturaleza nos lleva a hondísimos sentimientos, que tienen más de musicales que de otra cosa... Y me refiero a la música interior, al ritmo del pensamiento, no al sonsonete y mayor o menor cadenciosidad del lenguaje” (*Ramplonería*, O.C., I, 1247-1248), el contexto indica que tales palabras surgen en *La Flecha* (Vid. nuestra nota 104). Anotemos que bastantes años después, en 1931, Unamuno repite casi el texto de *Poesía y oratoria* al escribir su Poética para la *Antología* de Gerardo Diego: “Un poeta es el que desnuda con el lenguaje rítmico su alma. El ritmo, además, le sirve como el biello de aventar en la era, para apurar sus pensamientos, separando a la brisa del cielo soleado, el grano de la paja” (cito por la 1.^a edición, pág. 19). La misma imagen del biello ya en marzo de 1905, a propósito de Gabriel y Galán (Vid. O.C., IX, p. 146).

¹⁴⁶ ¡Id con Dios!, verso 14.

carácter sagrado de la *palabra de unción* la que nos libera de la insuficiencia del lenguaje y también (por la coherencia interior de los "complementarios") significa salvación de la muerte, como ha señalado Pedro Salinas al comentar esta composición prologal de *Poesías*: "Misión de las grandes la que les encomienda: pelear por la vida eterna del que los hizo, salvarse de morir"¹⁴⁷.

Agua de manantial soterráneo

Cuando A. Machado publica *Soledades*, Unamuno le dirige una carta abierta —que vio la luz en *Helios*, agosto 1903—, respuesta a otra privada en que Machado le confesaba: "Empiezo a creer, aun a riesgo de caer en paradojas, que no son de mi agrado, que el artista debe amar la vida y odiar el arte. Lo contrario de lo que he pensado hasta aquí". En torno a estas palabras, el Rector salmantino se permite aconsejar al poeta andaluz: "Recorra, pues, la virgen selva española, y rasgue su costra y busque debajo de la sobrehoz calicostrada el agua que allí corre, agua de manantial soterráneo. Huya, sobre todo, del "arte por el arte", del arte de los artistas, hecho por ellos y para ellos solos... Bueno es que busque su arte en la vida, y en la vida sin arte reflexivo; pero mejor será que afirme su propia estética y acepte la batalla en su terreno. Haga lo que yo hago cuando me vienen con retóricas los cinceladores de frases frías y huecas, y me hablan de la forma, y es que replico: "Sí, es cierto, forma; pero es que como forma la vuestra es detestable, es que los que apenas os cuidais sino de la forma, ni aun forma conseguís; pues eso no es forma, sino chapeado, eso es adormidera y nada más"¹⁴⁸. Creemos que está justificada la extensión de la cita —además de la personalidad del destinatario— porque marca una transición notable en la estética unamuniana y es el punto de partida del *Credo poético* que encabeza su libro *Poesías*¹⁴⁹.

Las más antiguas composiciones de dicho libro han sido fechadas, como ya señalamos, por García Blanco gracias, sobre todo, al estudio de la correspondencia con J. Ilundain, Ruiz Contreras, Ardazun, Antón y Candamo. En dicha correspondencia, y en algunos artículos coetáneos o inmediatos¹⁵⁰, pueden descubrirse cuáles eran las preocupaciones domi-

¹⁴⁷ *Ensayos de Literatura Hispánica*, p. 320.

¹⁴⁸ O. C., IX, 879-880. ¿Estará aquí una de las raíces del "pero mi verso brota de manantial sereno" del inmortal *Autorretrato* machadiano?.

¹⁴⁹ Precisamente en este texto dirigido a Machado es donde he podido documentar por primera vez —no hay que advertir que mi indagación ha sido muy rápida y no exhaustiva— la *unción* como rasgo esencial de la poesía auténtica: "Los [oradores] que he oído... carecen de *unción* y de vida... Porque de allí no se saca, no digo una idea, ni una metáfora, ni un grito del corazón, ni un vertimiento de alma, ni una *frase de unción*" (O.C., IX, 879).

¹⁵⁰ De entre los incorporados al último volumen de *Obras Completas*, gracias a la diligencia de R. PÉREZ DE LA DEHESA, tienen especial significación, para el aspecto que ahora estudiamos, los titulados *Literatismo* (1898), *Principales influen-*

nantes en el Unamuno poeta novicio. Parece posible reducirlas a un juicio de valor doble y a tres proposiciones que son casi un programa:

Una consideración radicalmente negativa de la poesía española más próxima y "oficial" (Zorrilla, Quintana, Bernardo López, etc.)¹⁵¹, que contrasta con la admiración por Leopardi, Coleridge, Burns, Wordsworth, Browning, etc., esto es, el tono íntimo de los *mussings* ingleses¹⁵².

El intento de liberarse de lo que él mismo llama "oído preceptivo", ensayando combinaciones libres de versos endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos con asonancias, y aun consonancias variables¹⁵³.

La necesidad de verter el alma, la vida interior, como contenido auténtico de la poesía, frente al vacío significativo de la que tan duramente calificaba¹⁵⁴.

La pretensión de integrar al lector en la obra literaria, porque entiende, desde fecha muy temprana, que el arte tiene una función social¹⁵⁵.

Pero, en líneas generales, se tiene la impresión de que, en este primer programa, predomina muy marcadamente una preocupación por la forma de la expresión poética, la búsqueda de una sonoridad distinta —a tono con el contenido— cuyos secretos, si hemos de creerle, pretende encontrar en la poesía italiana. J. M.^a Valverde ha señalado a este propósito —aparte de influencias de Campoamor y Núñez de Arce— alguna radical diferencia entre los endecasílabos italianos de Leopardi o Carducci y los de Unamuno (la acentuación en especial), hecho que atribuye a que nuestro autor no tenía una imagen fónica exacta del italiano y de su ritmo (tampoco

cias extranjeras en mi obra (carta abierta a F. Urales, 1901) y *Por la Patria universal* (Introducción al discurso de los Juegos Florales de Bilbao, 1901). O.C., IX, 759-863, 816-818 y 819-821 respectivamente.

¹⁵¹ Los ataques más duros son contra Zorrilla: "... nuestra poesía española es, en cuanto a su fondo, pseudopoesía, huera descripción o elocuencia rimada, y en cuanto a la forma, música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo. Sólo aquí puede pasar por gran poeta Zorrilla..." (Carta a ARDAZUN, apud GARCÍA BLANCO: *La poesía*, pág. 44). En la misma Granada, donde Zorrilla fue coronado en 1889, manifestó su desprecio, según testimonia el padre de M. GÓMEZ MORENO: "estuvo [Unamuno] atroz, rebajando a Zorrilla, precisamente, con lo que hería el amor propio de una sociedad que tantos sacrificios hizo por su coronación" (Carta de 23-IX-1903; CCMU., II, 1951, pág. 30).

¹⁵² Vid. C. CLAVERÍA: *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1970, 2.^a ed.

¹⁵³ En muy buena medida, parece ser que por influencia de Leopardi. Está explícita su invocación a la Preceptiva italiana para defender el uso de asonancias en el verso libre.

¹⁵⁴ Citaré sólo un pasaje de la respuesta a F. URALES (O.C., IX, 818): "La sequedad intelectual, sin fondo de sentimiento, me da miedo; el arte docente y al servicio de un ideal político o económico, me es sospechoso. Sin ser un esteta, antes bien detestando el esteticismo, detesto aún más el antiesteticismo. Amo sobre todo la vida interior... ¡Adentro! expresa este estado de ánimo".

¹⁵⁵ Volveremos sobre esto; adelantemos sólo un pasaje, que juzgamos importante, de la carta a J. ILUNDAIN: "Hay que aspirar a la poesía *nouménica*, sin quedarse en la *fenoménica*; que ponga algo el lector, que se deje sugerir" (GARCÍA BLANCO: *La poesía*, pág. 23).

del inglés)¹⁵⁶ ya que su conocimiento de estas lenguas era puramente libresco; por ello sospecha que "Unamuno a fuerza de leer poesía griega, tuviera el "oído interior" hecho a un ritmo que... "tiene una reiteración y una frecuencia más alemanas que españolas". De ahí pasa a afirmar que un análisis de *Poesías* revela "un exceso de preocupación rítmica y de variación en los metros, intentando vanamente, como pasa siempre, aclimatar versos de muchos acentos"¹⁵⁷. Sean o no ciertas las sospechas del fino espíritu crítico y poético de Valverde, es importante señalar que parece advertirse una mayor variabilidad en las formas métricas de los poemas primeros¹⁵⁸ frente a una mayor frecuencia de cierto tipo de combinaciones a partir de 1904¹⁵⁹. En cualquier caso, parece muy claro que sus preocupaciones por el ritmo — pese a la reiterada afirmación de que hacía los versos "de oído"— tuvieron una elaboración intelectual, consciente, en la que se entrañaban sus conocimientos filológicos, como ponen de relieve textos anteriores y posteriores a la publicación de *Poesías*¹⁶⁰.

También como reacción contra la triste y pobre poesía de la Restauración y la Regencia, otros escritores contemporáneos de Unamuno se habían planteado una renovación de las formas. Cuando don Miguel decide reanudar el proyecto de publicar un volumen de poemas, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez —por citar solo dos altas cimas— ya habían alumbrado una brillante respuesta, bebiendo en fuentes francesas diversas; en 1905 —tercer centenario del *Quijote*—, Rubén publica *Cantos de Vida y esperanza*, y Juan Ramón el quinto de sus libros, *Jardines lejanos*, y Unamuno la *Vida de don Quijote y Sancho* mientras se afana en sus poemas. Tal vez el "a contratiempo acaso", que referimos a lo tardío de su llegada a la poesía, tenga una referencia posible, y aun necesaria, al tiempo de la Historia literaria: poeta a *destiempo*¹⁶¹, en el sentido de que, en

¹⁵⁶ Podríamos añadir que lo mismo le ocurría en francés: "Il parlait admirablement le français, avec une précision et une richesse de vocabulaire que possèdent très peu de français. Il le parlait avec la clarté phonétique d'un espagnol et avec un fort accent espagnol: *je lui ai entendu dire qu'à parler avec l'accent impeccable une langue étrangère, on perd quelque chose de sa personnalité*" (M. LEGENDRE, CCMU., I, 1948, págs. 34-35). Nuestro subrayado viene a confirmar los datos de VALVERDE.

¹⁵⁷ JOSÉ MARÍA VALVERDE: *Notas sobre la poesía de Unamuno* (*Acta Salmanticensia*, X, 2, 1956. Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericanas, págs. 227-239).

¹⁵⁸ También se puede advertir en los "inéditos" de esta época que publicó GARCÍA BLANCO. No es de este momento el análisis detallado de la cuestión.

¹⁵⁹ Es significativo el hecho de que la producción poética se reanude con la oda *Salamanca* y que su estrofa sáfico-adónica se repita en numerosos poemas de 1905-1906.

¹⁶⁰ Vid. GARCÍA BLANCO: *La poesía*, págs. 26-29.

¹⁶¹ Unamuno escribe a Maragall: "Tal vez mis poesías vengan a destiempo..." (18-XI-1906), Maragall contesta: "Por esto yo creo, también, que su poesía no llegará al mundo a destiempo, ni nunca es destiempo para una poesía fuerte como esa; pero, si lo mismo lo dijera V. en prosa, fríamente, sistemáticamente, yo creo que sería destiempo siempre". (Se refiere a *En el desierto*, 26-XI-1906. *Epistolario*, págs. 27 y 29 respectivamente).

su obra, habría de bregar, “con terquedad de vasco”, en dos frentes. De un lado, con la poesía consagrada “oficial” (Zorrilla, sobre todo) y, de otro, con la “revolucionaria” solución del modernismo¹⁶². Como A. Machado, pero con mayor acritud, desdeñaría “las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna”; pero sus personales respuestas serían distintas.

No es el momento oportuno para trazar la particular historia de su enfrentamiento con el modernismo, con todas sus anecdóticas aristas e injustos silencios de los que más tarde se arrepentiría¹⁶³. En este momento tiene, sin duda, mayor interés apuntar sólo las razones más profundas de la discrepancia pues, en buena medida, sirven para afirmar su personal estética. Creemos que es posible enunciarlas con un principio teleológico y tres corolarios.

La finalidad del arte.—En la carta a Machado, hemos visto una repulsa rotunda hacia la fórmula del “arte por el arte”, pero una simple negación no tiene virtualidad creadora. Las respuestas de contenido positivo que Unamuno da al problema tienen especial importancia si recordamos su consideración general de que “el *cómo* arranca y deriva del *para qué*”¹⁶⁴.

En el período que nos ocupa —hasta 1907— son discernibles diversas respuestas a la pregunta esencial sobre el sentido último del arte; respuestas que se van encadenando, con superposiciones llamativas en algún caso: coinciden todas en afirmar la trascendencia humana y social de la Poesía; difieren en los matices —tanto de contenido como de expresión— de esa función social. La primera de ellas —entre 1896 y 1898— se mueve dentro de lo que podríamos llamar el “socialismo peculiar” de Unamuno y ya contiene su contenido esencial: la función del arte es *educadora*¹⁶⁵.

¹⁶² “Es un poeta que se enfrenta a la vez con el triunfante modernismo de influencia francesa o americana —algo que no es música es la poesía— y con el prosaísmo consuetudinario, y a la que precede toda una renovadora poética personal que la hace quedar retrasada artísticamente, por su propia creación, en el intenso y excesivo mensaje espiritual de que es portadora”, ha dicho LUIS F. VIVANCO en el prólogo a su *Antología poética de Miguel de Unamuno*. Madrid, Ediciones Escorial, 1942, pág. VIII.

¹⁶³ Así, por ejemplo, la profunda sinceridad de su *¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!* (O.C., IV, 998-1001) publicado en 1916. Vid. también, M. GARCÍA BLANCO: *América y Unamuno*. Madrid, Gredos, 1964, págs. 53-74.

¹⁶⁴ Principio válido incluso en la Pedagogía, afirma en su conferencia de Málaga en 1906, en plena actividad poética. Vid. O.C., IX, pág. 205.

¹⁶⁵ Vid. en especial: *Socialismo y arte, La función social del arte y Literatismo* (publicados en *La lucha de clases*: 1-II-1896; 26-XII-1896 y 1-VII-1898; ahora en O.C., IX, 575-576, 688-689 y 759-763 respectivamente) y *El esteticismo annunziano* (*Diario Catalán*, 8-II-1898; O.C., IX, 1087-1089). Citaremos sólo un pasaje del segundo artículo: “...Sí, el arte debe obrar como calmante, como sedativo, hasta como narcótico a las veces, mas también cual excitante e irritante. / La verdadera función del arte es una función educadora. La ciencia instruye, el arte es el que educa y la instrucción misma de aquel[la] se convierte en educadora, así que la ciencia toma carne y vida artística... Si el arte no ha de ser educador del género humano, el arte no pasará de ser diabólico y pervertidor de aquél”.

Pero en 1901, ese arte docente "al servicio de un ideal político o económico" adquiere un matiz nuevo —expresado ahora con frase de Sófocles: "La verdad es más fuerte que la razón"¹⁶⁶—que llevará a la tesis de 1903: "Sólo se gana la vida verdadera derramádola; lo más grande que puede hacer todo hombre es predicarse a sí mismo"¹⁶⁷. Desde esta perspectiva de entrega personal quizás pueda entenderse con mayor justeza el tan traído y llevado "egoísmo" e "impudor" de Unamuno; para lo que nos importa ahora, baste con señalar que sobre tal entrega se va a construir lo más duradero y valioso tal vez de su obra pues el arte —nos dirá con su *Credo poético*— arraca de la más honda entraña del hombre, su verdad personal:

la desnudas con tus manos y tus ojos
gozarán de su belleza¹⁶⁸.

Se ha cumplido la evolución marcada por ¡*Adentro!* cuyo subtítulo —"In interiore homine habitat veritas"— tiene ahora virtualidad operativa: el fin del arte es educar en la medida en que incluye un confesar la más honda intimidad, capaz de producir el desasosiego¹⁶⁹. En suma: Unamuno ha pasado, por la coherencia de su propia dialéctica interna, de la *predicación* de un dogma —sea o no laico— a una *confesión* en el sentido agustiniano del término¹⁷⁰.

¹⁶⁶ *Por la Patria Universal* (La Nueva Era, 20-IX-1901; O.C., IX, 819-821). Vid nuestra nota 148 con un pasaje de la respuesta a F. Urales. ¡*Adentro!* se escribe en 1900.

¹⁶⁷ Discurso de los Juegos Florales de Almería (27-VIII-1903; O.C., IX, 108-121; el texto citado en la pág. 115). Ya en el mes de marzo (*La novela contemporánea y el movimiento social*, O.C., IX, 352) había advertido: "... una cosa es que se refleje en la novela el movimiento social... y otra muy diversa el que se meta en ellas las doctrinas con que tratamos de explicarlo y justificarlo. Aun sin meter éstas, la novela resultará fuente de estudio, ya que todo arte serio y hondo es docente, como es docente la realidad misma".

¹⁶⁸ *Credo poético*, vv. 23-24 comentados por Maragall (*Epistolario*, pág. 65, en carta 24-IV-1907).

¹⁶⁹ "Y lo más de mi labor ha sido siempre inquietar a mis prójimos, removerles el corazón, angustiarlos, si puedo. Lo dije ya en mi *Vida de don Quijote y Sancho*, que es mi más extensa confesión a este respecto [cap. 72-73 de la 2.ª parte]. Que busquen ellos como yo busco, que luchen como luchó 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... Cuando he sentido un dolor he gritado, y he gritado en público. Los salmos que figuran en mis *Poesías* no son más que gritos de corazón, con los cuales he buscado hacer vibrar las cuerdas dolorosas de los corazones de los demás... Mi empeño ha sido, es y será que los que me lean piensen y mediten en las cosas fundamentales, y no ha sido el de darles pensamientos hechos. Yo he buscado siempre agitar, y a lo sumo, sugerir más que instruir. Si yo vendo pan, no es pan, sino levadura o fermento" (*Mi religión*, 6-XI-1907; O.C., III, 259-263). Nótese, con todo, que este propósito de inquietar ya lo había expresado antes de publicar *Poesías*, vid. *Soledad* (agosto 1905; O.C., I, 1251-1263, en especial pág. 1255) y nuestra nota de la *Vida de don Quijote y Sancho*.

¹⁷⁰ En definitiva, es el mismo camino recorrido desde *En torno al casticismo* (1895) a *Vida de don Quijote y Sancho*, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno (1905).

Ahora bien, si el contenido esencial del arte es la confesión orientada a la permanente búsqueda del prójimo, hemos de deducir tres consecuencias fundamentales para entender la poética unamuniana fraguada decisivamente entre 1903 y 1906. Reducidas a su mínima expresión, serían estas:

a) El problema del particular *código literario* —“género”— que deba emplearse en dicha confesión. Tales códigos estaban ordenados en las Retóricas tradicionales —de las que el ejemplo más cercano temporalmente a Unamuno era la de Hermosilla— en torno a la descripción del contenido de los géneros literarios. No hemos de detenernos en la conocida tesis unamuniana de negar la “superstición de los géneros y de las reglas”¹⁷¹, para afirmar la unidad de la obra en la diversidad de las formas. Citaremos sólo un texto coetáneo de *Poesías*: “Sí, tus obras mismas, a pesar de su aparente variedad, y que unas sean novelas, otras comentarios, otras ensayos sueltos, otras poesías, no son, si bien te fijas, más que un solo y mismo pensamiento fundamental que va desarrollándose en múltiples formas. Y así, buscando el transmitir ese tu pensamiento central lo vas ciñendo cada vez más y encontrando nuevas formas de expresarlo, hasta que acaso des un día con la más adecuada, con la precisa”¹⁷². Es esta búsqueda de la forma exacta lo que explica que cultive todos los géneros y que, en algunos casos, se impliquen unos en otros¹⁷³; pensamos que su llegada a la poesía de modo pleno —esto es, a partir de 1904— fue consecuencia de ese intento de hallar forma justa para expresar sus ideas-sentimientos, sus ansias de verdad¹⁷⁴.

¹⁷¹ La frase procede del prólogo a la *Estética* de CROCE. ELEANOR KRANE PAUCKER (*Los cuentos de Unamuno*, págs. 147 y sgs.) que, al parecer, cita de segunda mano, no ha tenido en cuenta todo el texto original en el que se manifiestan reservas: “[Croce] Destruye, por una parte, la superstición de los géneros y de las reglas, pero es para llevarnos a conciencia de la ley de la expresión, de la ley de la vida artística, y así nos liberta, ya que la libertad no es sino la conciencia de la ley frente a la sumisión a la regla impuesta”... “todo lector aplaudirá sin reservas la crítica severa que B. Croce hace de las reglas de la retórica, de la teoría de los géneros y de todas esas categorías de lo sublime, lo cómico, etc. Y, sin embargo, desde nuestro punto de vista naturalístico o sentimental, tendríamos también que hacer a ello reservas” (*O.C.*, VIII, págs. 990 y 996 respectivamente).

¹⁷² *Soliloquio* (*La Nación*, 24-XII-1907; *O.C.*, III, 399-400).

¹⁷³ Recordemos sólo, a modo de ejemplos, como PILAR LAGO DE LAPESA ha mostrado que el cuento *Cruce de caminos* (1912) es un poema de 246 versos escritos “a renglón seguido” (Vid. *Una narración rítmica de Unamuno*, CCMU., XII, 1962, págs. 5-14) y cómo P. SALINAS ha descubierto un poema “que se le escapó entre las oleadas de su prosa, así, sin saberlo” en el cap. III de *Del sentimiento trágico de la vida*; breve poema de *extraordinario valor* —“intensamente penetrado de la humanidad unamunesca”— en el que parece cumplirse su “denso, denso” (Vid. *Ensayos de literatura hispánica*, págs. 322-323). Unamuno mismo recordará —en 1924— que su amigo Vicente Colorado le decía que debió poner en verso el final de *Paz en la guerra* (*O.C.*, VIII, pág. 615).

¹⁷⁴ Recuérdesse lo dicho a propósito de sus poemas abortados. Y nótese cómo VALVERDE (*op. cit.*, pág. 236) ha señalado que el soneto es la “forma de plenitud de la poesía de Unamuno”. Aunque volveremos sobre el tema, recordemos también esta frase de 1905: “... en la lírica no se miente nunca, aunque uno se proponga en ella mentir” (*Soledad*, *O.C.*, I, 1254).

Desde esta perspectiva quizás sea posible enfocar con mayor exactitud el problema de los "géneros literarios unamunianos"¹⁷⁵, superando algunas consideraciones muy superficiales o demasiado parciales. En una provisional opinión, nos parece claro que la elección de uno u otro "género"—o código poético— depende, en muy buena medida, de la conjugación de los dos factores humanos del acto sémico: α) el hablante, β) el oyente.

α) Es necesario considerar las posibilidades que el hablante-autor encuentra en un género determinado para exteriorizar sus contenidos íntimos. Tales posibilidades son variables en una doble dimensión: en cuanto a las limitaciones que cada "género-código", en sí mismo considerado, impone como consecuencia de su propia convencionalidad y en cuanto tales posibilidades son mudables en el tiempo histórico-cultural. Aun a riesgo de parecer redundantes diremos por vía de ejemplo que la "novela"—en cuanto género elaborado— ofrece unas posibilidades y unas limitaciones que le son propias en todos los niveles que el lenguaje comporta: se pueden "decir" unas cosas y otras no; pero también hay que tener presente que la "novela" es muy otra antes y después de Cervantes, pongamos como caso egregio. Claro es que se pueden alterar los convencionalismos propios del género, o intentarlo al menos¹⁷⁶, como Unamuno se propuso con frecuencia.

β) Es preciso, también, tener en cuenta la presencia del oyente-lector en cuanto que toda expresión está orientada pragmáticamente, tiene una finalidad, espera una respuesta, sea ésta inmediata o no. En este sentido puede decirse que las peculiaridades de cada "género" dependen de factores que hacen complejo su análisis pero de los que son identificables, por lo menos, tres:

— El modo peculiar de transmisión y recepción del mensaje: oral/escrito; en grupo/en soledad; en presencia/en ausencia, etc., etc.¹⁷⁷.

— El estrato o "clase" socio-cultural a que pertenece el lector con

¹⁷⁵ D. CATALÁN (*Tres Unamunos*, pág. 50, nota 4) ha recordado la ingeniosidad de PÉREZ DE AYALA jugando con la polisemia de "género". Pero Unamuno, en su *Credo poético*, parecía adivinarlo al advertir: "de escultor y no de sastre es tu tarea". El mismo D. CATALÁN señala que "el género literario en que vierte sus pensamientos-sentimiento... no ofrece base alguna para estructurar un estudio de su producción literaria" (pág. 38) y tiene en ello razón si atendemos sólo al contenido. No debe olvidarse, con todo, que la doctrina de los "géneros" estaba en crisis en la literatura europea del siglo XIX.

¹⁷⁶ Estructuralmente la semejanza con los idiomas es muy clara: Gramática-Diccionario es término paralelo a Preceptiva o Retórica. Paralelo o análogo, no idéntico.

¹⁷⁷ No se trata de dar todos los rasgos pertinentes de tal variable. Bastaría, por ej., con señalar que la oposición entre *drama* y *novela* podría caracterizarse —en parte y sólo en parte— con la siguiente formulación {oral, en grupo, en presencia} / {escrito, en soledad, en ausencia}.

todo lo que le concierne: sensibilidad, ideas, intereses, etc., etc.¹⁷⁸, que también son productos históricos y dinámicos.

— El tipo de respuesta que el autor pretende provocar en el lector. Tanto en la lengua literaria como en la que no lo es, la forma elegida depende, y en gran medida, del efecto que se busca¹⁷⁹.

El juego de estas dos variables explica —en buena parte al menos— la elección que en cada momento se hace de un determinado género, aun cuando el contenido temático sea el mismo siempre¹⁸⁰. El que tales intentos dieran frutos más o menos sazonados es problema de valoración en que no hemos de entrar ahora; nos bastará con tener presentes dos cosas:

1.^a La sucesión de géneros, y su misma recurrencia, no es accidental en el conjunto de la obra unamuniana sino que responde a una conciencia personal —fuera o no equivocada— de lo que podía conseguir en cada género¹⁸¹. En este sentido, Serrano Poncela ha intentado realizar una aproximación de los “géneros” a categorías teleológicas: la novela como “método de conocimiento”; el drama, fiel a su función catártica, “liberador de pasiones” individuales y colectivas, etc.¹⁸².

¹⁷⁸ Aun cuando el “público” sea más o menos culto, o letrado, hay notables diferencias entre el que asiste al teatro y el que lee poemas, o novelas. Y aún sería necesario establecer subdivisiones: recuérdese el tipo de lectores de las llamadas “novelas rosa” tan agudamente estudiado por A. AMORÓS. Por lo que a Unamuno se refiere, tenemos dos cartas significativas: una desde la perspectiva del autor que comunica sus proyectos: “Y tanto me he enamorado de lo cómico, de un cómico algo triste, que ando buscando la tragedia bufa”; la respuesta, desde la del lector —Maragall—: “¿Cómo se resuelve ir al teatro? Allí no se encontrará V. con su pueblo, sino con el público; es muy diferente, les escandalizará V. en vano. Cada uno por sí en su casa lee lo que V. escribe, y su alma individual, pura, a solas, es forzada por su verbo; pero en el teatro hay el alma bestial de la masa, concupiscente de acción y nada más, impenetrable al verbo” (cartas de 28-XII-1909 y 31-XII-1909, *Epistolario*, págs. 89 y 92). Vid. ahora el excelente estudio de ANDRÉS FRANCO: *El teatro de Unamuno*, Madrid, Insula, 1971, 347 págs.

¹⁷⁹ ¿Quién no recuerda la función catártica de la tragedia? Y en el plano de la lengua, piénsese en el nacimiento de los formulismos del lenguaje administrativo, por ej.

¹⁸⁰ Parece que algo semejante ocurre con el lector: cada uno tiene su particular Unamuno: el ensayista, el poeta, el dramaturgo, el novelista..., cualquiera de los “complementarios” escritores que en él se dan. Pero son eso, complementarios, y sólo pueden explicarse por referencia a la *totalidad*. F. LÁZARO ha señalado a este respecto: “Los problemas son siempre los mismos, cualquiera que sea el sector de la obra unamuniana ante el cual nos situemos. En todos ellos, el crítico no tiene más remedio que habérselas con un hombre antes que con un escritor, y con un extraordinario escritor que ejerce el más noble de los atributos del hombre: la libertad” (CCMU., VII, 1956, pág. 6).

¹⁸¹ Así, por ej., al terminar su primera etapa de novelista (*Paz en la guerra, Amor y Pedagogía*) escribe el ensayo *La novela contemporánea y el movimiento social* (1903) al que corresponden estos dos pasajes: “... considero a la novela como el género supremo literario, como el género de integración...” “el campo de predicción más fecundo que hoy tenemos, la forma de arte más libre y flexible, la que mejor se presta al vuelo del espíritu” (O.C., IX, págs. 846 y 850).

¹⁸² S. SERRANO PONCELA: *El pensamiento de Unamuno*, México, Fondo de Cultura Económica. (*Breviarios*, 76) 1953, págs. 61-72.

2.^a El deseo de eficacia, de ser leído y entendido a través de un diálogo comprometido entre autor y lector, que se manifiesta a lo largo de toda su vida de escritor: compromiso existencial que se fundamenta en la propia naturaleza del hablar pues, sin oyente, no hay hablar-obrar-amar-existir posible, como él mismo nos dice —valga solo una muestra ejemplar— a propósito de Don Quijote: "Necesitaba a Sancho. Necesitábalo para hablar, esto es, para pensar en voz alta sin rebozo, para sentirse a sí mismo y para oír el rechazo de su voz en el mundo. Sancho fue su coro, la humanidad toda para él. Y en cabeza de Sancho ama a la humanidad toda"¹⁸³. Aquí, la más honda raíz del temor a que sus poemas caigan en la "general indiferencia".

b) Sabemos, desde el análisis hecho por Bühler, que una de las funciones primarias del lenguaje es la llamada (*Appell* o *Auslösung*) a la atención del oyente: sin ella el lenguaje no es reconocido como tal y no hay posibilidad de comunicación. Para quien, como hemos visto, se propone afirmar su propia concepción y modo de hacer poesía, es imperativo ineludible romper esa indiferencia inicial y mantener despierta la atención de sus lectores¹⁸⁴. En el tema concreto que nos ocupa, el problema —el eterno problema de ser escuchado y no meramente oído— adquiere especial significación si atendemos a tres factores: α) el contenido y propósito múltiple de la poesía unamuniana, β) la imagen que el potencial lector tenía ya del autor a través del conocimiento de sus obras anteriores y γ) el contexto de la situación de la poesía de su tiempo¹⁸⁵. Tales factores explican de modo más que suficiente —además de la posible y humana vanidad que en ello haya— el cuidado puesto por Unamuno en la difusión de sus *Poesías*, cuidado que García Blanco ha analizado en su correspondencia de 1907¹⁸⁶.

¹⁸³ *Vida de don Quijote y Sancho*, cap. VII de la 1.^a parte: O.C., III, pág. 84.

¹⁸⁴ Las funciones *conativa* y de *contacto* o *factica* en la terminología de R. Jakobson: *Essais de Linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, págs. 216-217. Esta necesidad consciente se manifiesta en el estilo: "[para vencer la pereza y la rutina] Me ha sido preciso aparecer unas veces impúdico e indecoroso; otras duro y agresivo; no pocas enrevesado y paradójico" (*Mi religión y otros ensayos*, 1907; O.C., III, pág. 262).

¹⁸⁵ GARCÍA BLANCO (*La poesía*, pág. 124) ha reproducido la nota —"un dechado en su género"— con que *El Imparcial* informaba a sus lectores de la publicación de la obra; en el mismo periódico aparecerá más tarde una reseña crítica con el expresivo título "Versos de un filósofo. Las *Poesías* de Miguel de Unamuno", firmada por E. Gómez de Baquero.

¹⁸⁶ Tiene interés, por lo que atañe al punto β), este fragmento de una carta a Azorín: "Buena parte de los bárbaros chillan porque el *sabio*, el *pensador*, el *ilustre catedrático*, etc., se las da ahora de poeta. Y a mí no me encasilla nadie, pero menos que nadie el público" (carta de 1-V-1907, apud. GARCÍA BLANCO, pág. 114). Y en la Autobiografía literaria que, en octubre del mismo año, publicó en *Renacimiento* dice de su libro: "Su mayor éxito para mí es haber escandalizado a algunos jóvenes de profesión", para añadir, no sin amargura: "Para llegar a ser estudiado lo primero es ser leído, y a mí creo que no se me ha empezado a leer aún. Los que más me censuran apenas me leen, y los que me leen se callan", y terminar un tanto agresivamente: "publicaré otro tomo de poesías que irá precedido de un largo prólogo

Pero, dejando aparte tal preocupación y si sus razones últimas están o no en la pérdida de la fe en la inmortalidad¹⁸⁷, consideramos de mayor interés ahora preguntarnos por los ejes fundamentales de la llamada unamuniana desde los que nos obliga —o al menos lo intenta— a reconocer su lenguaje peculiar. Ciñéndonos a *Poesías*, los caracteres específicos que más claramente se destacan serían los tres siguientes:

1. La llamada se dirige al hombre en su nuda humanidad, es una poética llamada que no dudáramos en calificar de profundamente religiosa en tres sentidos:

a) Los poemas responderán ante Dios por Unamuno mejor que sus obras —“sois mis actos de fe, mis valederos”— pues los hechos se insertan en la fugitiva corriente del tiempo en tanto que los cantos hincan firmemente sus raíces en “la rocosa entraña de lo eterno”. Cabe, pues decir, que los poemas contienen una primaria llamada a Dios mismo, en Quien el Verbo nace.

b) No se dirige a un *lector* —ya hemos señalado que, en modo alguno, a un *crítico*¹⁸⁸— sino a un *prójimo* actual o futuro, hermano eterno a quien se confía la inmortalidad de la voz —y de su interpretación—, como indican los versos finales del poema prologal *Cuando yo sea viejo*¹⁸⁹.

apologético y polémico en que expondré doctrina. Una de las cosas que tengo que decirles a algunos señoritos es que si de sentimientos andan flojos, de oído andan en bárbaro. Hay música que no se baila, y además, la hay que no resulta cuando la cantan tenorinos de opereta. Lo primero que hay que aprender es a leer”. (O.C., IX, 927-928, *Habla el poeta*).

¹⁸⁷ Es la tesis, a que ya nos hemos referido, de SÁNCHEZ BARBUDO, quien cita en su apoyo unas frases de *Amor y Pedagogía* (1902): “como no creemos en la inmortalidad del alma, soñamos en dejar un nombre... aquí me tienes tragándome mis penas, procurando llamar la atención” (*La formación del pensamiento de Unamuno*, págs. 231-232). OLEGARIO GONZÁLEZ DE CARDEDAL es, quizás, quien mejor ha entendido la dramática “llamada religiosa” de Unamuno —“en el umbral de su vida decidió ser una pura voz que clama e invita a la búsqueda”— que fue un verdadero reto a la teología española, y lo sigue siendo. Vid. *Meditación teológica desde España*, Salamanca, Sígueme, 1972 (2.ª ed.), págs. 489-514.

¹⁸⁸ Veamos un testimonio de 1905: “Cualquiera diría que cuando un poeta arranca de las entrañas de su espíritu un canto chorreando vida no ha hecho sino dar a los críticos una pieza de estudio para que investiguen cómo se formó, cuáles son sus antecedentes, y hagan la historia clínica del poeta que la produjo. Con razón decía Kierkegaard... que un crítico se parece a un poeta pelo a pelo, sólo que ni tiene tormentos en el corazón ni música en los labios” (*Sobre la erudición y la crítica*, O.C., I, pág. 1275).

¹⁸⁹ O.C., VI, págs. 172-174. Ya en *Ramplonería*! (1905) había escrito: “Lo primero que se necesita para escribir con eficacia es no tener respeto alguno al lector, que no lo merece. Porque el lector, ese que llamamos lector, el *lector benévolo*, el *paciente lector*, el que no es sino lector, el de las acotaciones, el lector X, es un ente que no debe preocuparnos. Yo no escribo para lectores, sino para hombres; y si el hombre que hay en ti, el que ahora lees estas líneas, si ese hombre no se interesa en ellas, no me da una higa de tu honorabilidad toda. Si me lees para aprender algo, has echado por mal camino... de poderlo te clavaré un aguijón ardiente para oír tu quejido, para recibir tu llanto... hurgaré en tus penas para que me acongojes con tu congoja y en un pesar común comulguemos los dos...” (O.C., I, págs. 1245-1246).

c) Y a ese prójimo —que es posible no sepa entender— hay que "administrar el sacramento de la palabra" con la misma robusta fe con que a Dios se habla¹⁹⁰.

2. La densidad del pensamiento poético, afirmada como programa, alcanza límites de concentración semántica que nos obligan, con frecuencia, a releer el poema¹⁹¹. En este sentido, F. Lázaro ha señalado que Unamuno y Quevedo son "nuestros más grandes conceptistas, porque el conceptismo no es otra cosa que un preñar las palabras de significado en dramática lucha con ellas¹⁹². Sabemos que Unamuno tardó bastante en reconocer el valor de Quevedo¹⁹³; por ello no podemos argüir fundadamente una influencia quevedesca en esta primera poética unamuniana que, tal vez podría relacionarse mejor con el lenguaje de nuestros místicos y de san Agustín¹⁹⁴, pues, como ellos, sintió la insuficiencia del lenguaje para la confesión personal.

Esta densidad había de resultar, a la fuerza, sorprendente y el propio Unamuno hubo de defenderla, con palabras no exentas de sarcasmo, ya en 1905¹⁹⁵, anticipándose a lo que iba a ser juicio —o prejuicio— de buena parte de la crítica al publicar su volumen: "versos de un filósofo". Pero el "denso, denso" de su poemas no procede de la articulación de relaciones lógicas o racionales entre los miembros del enunciado: no se trata de hacer filosofía en verso, sino de ir al fondo creador de toda filosofía auténtica¹⁹⁶.

¹⁹⁰ "Habla tú que conmigo consideras, lleno de fe en ella, la vida de don Quijote; habla aunque no te entiendan, que ya te entenderán al cabo... Habla a los cabreros como hablas a tu Dios, del hondo del corazón y en la lengua que te hablas a ti mismo a solas y en silencio. Cuanto más hundidos vivan en la vida de la carne, tanto más limpias de brumas estarán sus mentes, y la música de tus palabras resonará en ellas mucho mejor que en la mente de los bachilleres al arte de Sansón Carrasco". (*Vida de don Quijote y Sancho*, cap. XI, 1.ª parte; O.C., III, pág. 93). Sus poemas procedían de la misma, insobornable, intimidad: "Yo estoy muy metido en eso de poesía, y como le decía hace unos meses, apenas hago sino versos. Ellos me han subido espontáneamente del corazón a la cabeza; han sido el natural desahogo de tormentas íntimas porque voy pasando" (Carta a Teixeira de Pascoas, 8-VI-1906; ap. GARCÍA BLANCO: *La poesía*, pág. 75).

¹⁹¹ En un curioso artículo, publicado en 1924, aludirá a esta condición de la poesía —la relectura— desde una perspectiva muy concreta y pragmática: *De economía literaria* (O.C., IX, pág. 1959).

¹⁹² CCMU., VII, 1956, pág. 15.

¹⁹³ Vid. JOSSE DE KOCK: *Unamuno y Quevedo* (CCMU., IX, 1959).

¹⁹⁴ Vid. *Sobre la europeización* (O.C., III, pág. 926) donde relacionando a san Agustín con nuestros conceptismo y gongorismos afirma que estos movimientos son "las formas más naturales de la pasión y de la vehemencia". Cf. HUARTE: *El ideario lingüístico* (CCMU., V, 1954, págs. 172-175). Vid nuestra nota 202.

¹⁹⁵ "... En España, en cuanto alguien sabe alguna cosa —y yo sé varias, debo confesarlo con la modestia que me caracteriza—, le cuelgan eso de sabio, y para ser tenido por poeta, pongo por otro mote, es menester no saber nada. Si en unos versos se dice algo que exige esfuerzo de atención y provoca a meditar, son versos de pensador, pero no de poeta. Los poetas no deben pensar" (*Sobre la erudición y la crítica*, O.C., I, pág. 1266).

¹⁹⁶ Justamente cuando reanuda *Poesías*, en 1904, publica dos ensayos importantes sobre este problema: *Sobre la filosofía española. Diálogo y ¡Plenitud de plenitudes*

Tal adensamiento procede de un peculiar estilo en el uso de la palabra gracias al cual ésta gana intensidad significativa en su engarce con las demás que forman el enunciado: la *unción* tiene una vertiente de plenitud semántica, de ritmo en las formas del contenido interior que pugna por expresarse. Si, como se dice, Miguel Angel buscaba en cada bloque de mármol la escultura que “contenía”, Miguel de Unamuno, escultor de la niebla, quiere que desnudemos la palabra “de las formas pasajeras”, que busquemos el temblor palpitante de la palabra creadora, porque... “nunca más hermosa / que desnuda está la idea”.

3. Si situamos la llamada en el contexto histórico-poético en que se produce, Unamuno afirma su personal estética —como hemos anticipado— frente a las “castizas ranas, imbéciles cantores de la charca” que dominan la *Corte de los poetas* y —con más respeto, pero no menor disidencia— frente a los modernistas: “algo que no es música es la poesía”, o por lo menos, no la música de “los violines versallescos y los caramillos pánicos”¹⁹⁷. Dicho en términos lingüístico, esto significa que Unamuno, relativizadas las preocupaciones rítmicas y formales de su primera etapa creadora, elige su campo de batalla —como recomienda a A. Machado— propio: no va a luchar en el terreno de la musicalidad de la lengua poética —la que directamente concierne al plano de la expresión— sino en el plano profundo del contenido a que esa apariencia sensorial hace referencia¹⁹⁸. La forma exterior de la expresión viene conformada desde ese ¡*Adentro!* a que nos llama.

c) El *lenguaje poético* de Unamuno nace, en efecto, de un “manantial soterráneo”; su personal código se organiza en el plano de la estructura profunda del lenguaje de acuerdo con unos principios que —aun cuando sea provisionalmente, y con pretensión de validez sólo para *Poesías*— podríamos sintetizar en la siguiente enumeración.

1. Las palabras no se conforman en el mero “significado idiomático” sino que constantemente apuntan a la relación —siempre nueva e irrepeti-

y *todo plenitud!* (O.C., págs. 1160-1170 y 1171-1182) en que se confrontan filosofía y poesía para afirmar la superioridad de ésta, pues en la primera no cabe el sentimiento y, si se le quita lo que tiene de poema, “no es más que un desarrollo puramente verbal; lo más de la metafísica no es sino metalógica, tomando lógica en el sentido que se deriva de *logos*, palabra” (O.C., I, 1178).

¹⁹⁷ Vid. A propósito de JOSUÉ CARDUCCI (1907); O.C., III, pág. 599.

¹⁹⁸ “... [J. J. de Mora] decía que la traba de la repetición de los mismos sonidos es el verdadero principio de las bellezas que admiramos en los grandes poetas modernos, añadiendo “que las palabras inspiran los conceptos”, doctrina... de la que habría mucho que hablar... lo cierto es que la rebusca de las rimas ricas y los consonantes raros, a que son tan propensos ciertos poetas americanos, antes les hace caer en extravagantes desatinos que alzarse a grandes bellezas. Cuando la poesía no surge, como de manantial rebosante, de las entrañas del espíritu, perinchidas de ello, ocioso es buscarla por excitantes meramente externos”. (*Algunas consideraciones sobre la literatura hispano-americana*, noviembre 1905; O.C., III, págs. 904-905).

ble— de ese significado con las realidades interiores o exteriores del mundo y del hombre¹⁹⁹. La palabra es creadora en la medida en que traspasa el sistema de significaciones de la lengua para alcanzar el momento originario del lenguaje en que el ser y el nombrar son una misma cosa.

2. El léxico poético de Unamuno está cargado, pues, con todas las tensiones vitales que entre él como persona única y su mundo interior y exterior se establecen²⁰⁰. Sólo así puede conseguirse la síntesis de pensamiento y sentimiento: el sentir es un método de conocimiento del mismo modo que el conocer es un modo de sentir. Dicho *more lingüístico*: lo denotado y lo connotado se exigen, y explican, recíprocamente.

3. Resulta de ello que las relaciones sintagmáticas no se fundamentan exclusivamente en el paradigma de la lengua en cuanto sistema semántico; en numerosas ocasiones es preciso buscar sus raíces —como hemos apuntado a propósito del paisaje— en las tensiones vitales que acabamos de apuntar. Con ello, la carga informativa del sintagma o de la frase resulta muy intensa y contribuye de modo notable a cumplir el principio de la densidad expresiva²⁰¹.

4. El caso límite de tales asociaciones sintagmáticas, está constituido por aquellas articulaciones en que existe, en el nivel de la lengua, una contradicción excluyente entre los términos y, por consiguiente, su redundancia es nula: esto es, la *paradoja*. En Unamuno cumple dos funciones principales claramente distintas: por un lado, y posiblemente esto lo había aprendido en los místicos, sirve para la expresión de lo inefable, de lo que todavía no existe lingüísticamente constituido; por otro, es un poderoso instrumento de la "llamada", y por ello mismo, de la eficacia²⁰².

¹⁹⁹ "Yo busco nombres para los conceptos y ellos buscan meter conceptos en los nombres de su caudal de ellos; yo quiero hacer mi lengua y mi pensamiento, y ellos quieren hacer el pensamiento a la lengua común" (*Sobre la filosofía española, O.C.*, I, pág. 1169).

²⁰⁰ Valga sólo un testimonio: "Todas las tardes salgo al campo y me detengo con las malvas, llantenos, retamas, cardos y beleños ahora en flor, y comprendo mejor como sólo conocen a las flores de vista, no de trato, los que tanto las manejan, las han convertido en tópicos. Es la moda y nada más en muchos" dice a Candamo (*Ensayos*, II, Aguilar, 1942, pág. XXXIV). Y, a veces, ni de vista; sólo de sonido, como el famoso caso de *nemúfar*.

²⁰¹ Creo que el procedimiento alcanzará un límite importante en el poema al *Cristo de Velázquez*; en él, lo que COSERIU llamaría "discurso repetido" —esto es, los textos de las Escrituras a que hacen referencia las anotaciones marginales— renuevan su significación de modo absoluto por el hecho de integrarse —de hacer suyos— estos textos en el contexto de la interioridad religiosa de Unamuno. Considerar las anotaciones como mera apoyatura —o exhibición— en el saber bíblico es no entender su sentido. Pero esto sería otra "historia".

²⁰² Vid. A. CASTRO CASTRO: *La paradoja unamuniana, "el modo más vivo y más eficaz de transmitir la verdad a los torpes"* (CCMU., XVIII, 1968, págs. 71-84). Vid. también nuestra nota 194 y téngase en cuenta el siguiente pasaje: "Casi todos los grandes apasionados que conozco en la historia del pensamiento humano, contando al gran africano de que hablé antes, han sido conceptistas, han vertido sus ansias, sus anhelos, en antítesis, en paradojas, en frases que, a primera vista, parecen no

5. Por otra parte, y también de nuestras dos primeras consideraciones, nace el poder revelador de la *metáfora*, en cuanto se fundamenta en asociaciones de rasgos connotativos de dos significados diferentes. Blanco Aguinaga ha recordado que para Unamuno “el modelo de expresión poética es el Evangelio” y cita el pasaje de *Poesía y oratoria* (1905) en que se considera que metáfora, parábola y paradoja son los supremos modos del hablar²⁰³. Añadamos que un año antes —uniendo, una vez más filosofía y poesía— había afirmado que “el discurrir por metáforas es uno de los más naturales y espontáneos, a la vez que uno de los más filosóficos modos de discurrir... lo más de las palabras son metáforas comprimidas a presión de siglos, esto se ha dicho ya mil veces”²⁰⁴. De ahí que, en muchas ocasiones, nos devuelva el vocablo a la metáfora originaria cuya conciencia se había perdido en un proceso de lexicalización más o menos avanzado.

6) Esta valoración de la metáfora y de la paradoja —insertas en el plano del contenido— se contrasta y pone de relieve con el menosprecio de los recursos que hacen referencia solamente al plano de la expresión (dicho en términos unamunescos, a “la corteza, cuando no pellejo de corteza”) de la palabra: el calembur, los juegos de palabras, etc.²⁰⁵. Por otro lado, su presencia es un rasgo diferencial —junto con la *unción*— de la verdadera poesía, según dice a A. Machado²⁰⁶.

7. El carácter específico de la metáfora en cuanto signo está en relación con otros dos fenómenos característicos y aparentemente dispares —pero solidarios pues tienen en común con la metáfora el ser casos de signos motivados en la estructura morfosemántica— del léxico unamuniano: por un lado, el frecuente análisis de los elementos componenciales de la palabra, que es devuelta a su origen etimológico²⁰⁷, al momento de

más que ingeniosas... Juega con los conceptos y violenta las ideas aquel a quien los conceptos y las ideas le estorban, porque no puede hacer con ellos lo que su pasión le pide” (*O.C.*, III, págs. 934-935; *Sobre la europeización*, 1906).

²⁰³ Unamuno, *teórico del lenguaje*, pág. 105. El texto completo de Unamuno —no citado por BLANCO— alude a la ausencia de poesía en los discursos de cierto orador parlamentario: “Y entonces pensé en cómo la más grande y más duradera oratoria que conocemos, la del Evangelio, es enteramente poética. Los sermones de Jesús están divinamente tejidos con metáforas, parábolas y paradojas. La metáfora, la parábola y la paradoja con los elementos didácticos de las enseñanzas orales del divino Maestro” (*O.C.*, I, pág. 280).

²⁰⁴ *Sobre la filosofía española* (*O.C.*, pág. 1162). La misma idea reaparece en el prólogo a la *Estética* de B. CROCE. Anotemos que DÁMASO ALONSO ha coincidido con Unamuno al afirmar que hablamos “con metáforas y con ruinas de metáforas”.

²⁰⁵ Citaremos sólo —como venimos haciendo en la medida de lo posible— ejemplos anteriores o coetáneos a *Poesías*. Vid. *Vida de don Quijote y Sancho*, caps. XXIX y LVI de la 1.ª parte (*O.C.*, III, págs. 179, nota, y 202) y *Sobre la erudición y la crítica* (*O.C.*, pág. 1265).

²⁰⁶ Vid. nuestra nota 149.

²⁰⁷ “... a una palabra se la regenera bañándola en su fuente”, dirá en las notas a *Teresa* (*O.C.*, VI, pág. 663).

su acuñación como vocablo; por otro, el elevado número de neologismos creados dentro de las estructuras mismas del idioma y, por ello, no menesterosos de una tácita convencionalidad para su empleo.

8. Por último —y claro es que no pretendemos ahora diseñar un estudio completo de la poética unamuniana— un propósito de laconismo, inesperable quizás en quien tanto gustaba de un hablar en buena medida socrático²⁰⁸, y en claro contraste con las frecuentísimas disgresiones de su prosa²⁰⁹. Tal laconismo está en correlación con el claro predominio, en su poesía, de las categorías gramaticales nucleares de la lengua —sustantivo y verbo— que son, al mismo tiempo, las que poseen una mayor autonomía semántica en la articulación sintagmática y, con ello, una mayor carga significativa en el enunciado.

Desde estas sumarias, creemos que imprescindibles, consideraciones hemos de enfrentarnos con el resultado del funcionamiento del mecanismo onomasiológico: el texto o mensaje tal como aparece fraguado en el poema que nos ocupa.

CASTILLA

MIGUEL DE UNAMUNO

Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende y te refresca,
al cielo, tu amo.

Tierra nervuda, enjuta, despejada,
madre de corazones y de brazos,
toma el presente en ti viejos colores
del noble antaño.

Con la pradera cóncava del cielo
lindan en torno tus desnudos campos,
tiene en ti cuna el sol y en ti sepulcro
y en ti santuario.

Es todo cima tu extensión redonda
y en ti me siento al cielo levantado,
aire de cumbre es el que se respira
aquí, en tus páramos.

Ara gigante, tierra castellana,
a ese tu aire soltaré mis cantos,
si te son dignos bajarán al mundo
desde lo alto!

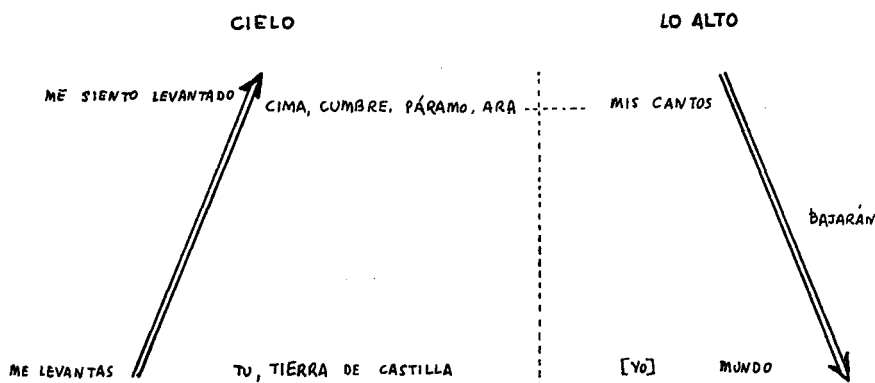
²⁰⁸ Vid. M. CRUZ HERNÁNDEZ: *La misión socrática de don Miguel de Unamuno*, CCMU., III, 1952, págs. 41-54.

²⁰⁹ A propósito de ello, J. M. VALVERDE (*Acta Salmanticensia*, X, 2; 1952,

4. EL CONTENIDO DEL TEXTO

Tú me levantas, tierra de Castilla

La más elemental lectura del texto nos indica que la sustancia del contenido de nuestro poema es la ascensión a una montaña como tal subida; esto es, en cuanto despliegue de un movimiento cuyo comienzo se encuentra en el valor incoativo de *tú me levantas* y acaba con el aspecto perfectivo de *me siento levantado*. Desde el término de dicho movimiento, alcanzada ya la cumbre, tiene pleno sentido —y sólo desde él— el final del poema: “mis cantos... *bajarán* al mundo desde lo alto!”. Gráficamente podría expresarse por medio del siguiente esquema.



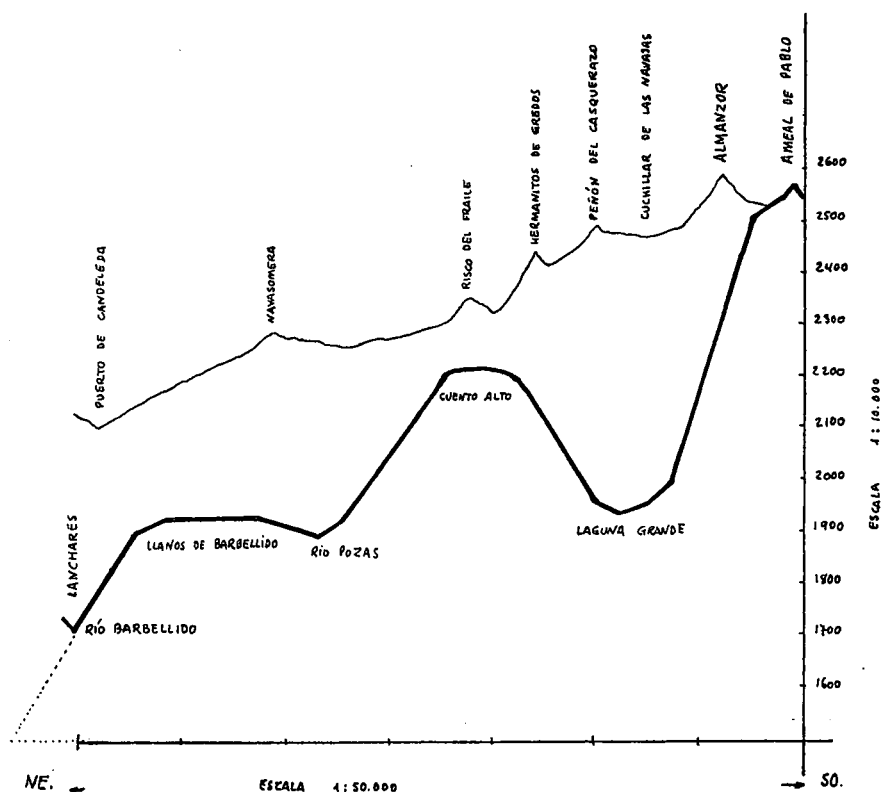
Por razones cuya evidencia se comprobará a lo largo del análisis inmediato, partiremos de una hipótesis de trabajo: localizar tal ascensión en la Cordillera Central —la esencialmente castellana: su “espinazo”— y, dentro de ella, más concretamente, en el macizo de Gredos que, como veremos, ocupa un lugar muy importante, decisivo, en la visión que de Castilla nos transmite Unamuno a lo largo de toda su obra.

Aun cuando caben otras variantes, el camino normal de acceso a Gredos se inicia en el valle del Tormes (partiendo de Hoyos del Espino o de Navacepeda de Tormes: los caminos que salen de ambos pueblos se reúnen) y comienza, en verdad, siguiendo el curso del río Barbellido —desde

pág. 238) ha señalado que “Unamuno encuentra su voz completa” precisamente en la poesía. Y en su código poético nos aconseja y proclama:

Dinos en pocas palabras,
y sin dejar el sendero,
lo más que decir se pueda,
denso, denso.

Con la hebra recia del ritmo
hebreros queden tus versos,
sin grasa, con carne prieta,
densos, densos.



su confluencia con la Garganta de la Covacha, a 1.500 metros— por el camino que lleva al puerto de Candeleda; la subida es bastante suave hasta llegar al paraje denominado *Lanchares*, donde termina la carretera actual que lleva a Hoyos del Espino en una pequeña “plataforma”. Desde aquí se asciende, todavía sin dificultades pero con rampas acusadas, hasta los *llanos de Barbellido* o *praderas de Pozas*, que sirven de divisoria entre el Barbellido y el Pozas, río éste con carácter de alta montaña pues nace en un circo abierto (coronado por *Navasomera* y *las Hoyuelas*) y va saltando por pequeñas cascadas entre las que se forman algunos remansos²¹⁰. Se cruza el río a unos 1.900 metros de altura para enfrentarse en las duras rampas del *Cuento Alto*, cuya redondeada cima alcanza los 2.250 metros y desde la cual es preciso bajar, por pendiente muy rápida, hasta la *Laguna Grande*, en el fondo del gran circo, a 1.960 metros. Aquí comienza la escalada alpina propiamente dicha hasta el *Ameal de Pablo*, que suele hacerse saliendo del circo para ascender por los neveros del *Gargatón*

²¹⁰ Siguiendo el curso del *Pozas* va el camino de Navalperal de Tormes a Candeleda, que es otra de las vías de acceso a esta primera etapa del recorrido.

hasta las altas praderas —a unos 2.400 metros— que forman la base del Ameal, el cual, visto desde el *Venteadero*, parece un almiar —posiblemente, de ahí su nombre— de rocas negras y es, sin duda, el risco más abrupto y difícil de todo el macizo. Desde aquí puede seguirse al *Almanzor* por la *Portilla Bermeja*. El siguiente corte longitudinal puede darnos idea de la estructura del recorrido:

La ascensión consta, pues, de tres escalones bien diferenciados: *Llanos de Barbellido*, *Cuento Alto*, *Ameal de Pablo*; tal es la realidad geográfica.

Pero esta realidad física va a ser vivida —no contemplada sólo— por un hombre cuya sensibilidad ante el paisaje castellano ha ido cambiando en un proceso cuyas etapas ya hemos señalado. La tercera de ellas —situada entre 1896 y 1902— nos ofrecía dos datos que debemos recordar ahora: por una parte, la humanización de la naturaleza; por otra, la liberación que su contacto pleno produce en el hombre²¹¹. Precisamente en las páginas finales de su primera novela²¹², nos encontramos con una ascensión montañera: la de Pachico Zabalbide, “fugitivo del monótono bullicio de la calle”, que finaliza con el hallazgo —todo un programa vital del propio autor— del título de la novela: *paz en la guerra*. Tal texto es importante para nuestra actual tarea por varias razones que, sumariamente, resumimos en las siguientes:

a) Es el inmediato antecedente, en cuanto contenido, de nuestro poema, pero ha de tenerse en cuenta que una muy buena parte de este texto final de *Paz en la guerra* repite casi literalmente el que, con el título de *En Pagazarri*, había publicado ya en 1893²¹³.

b) Todavía conserva elementos descriptivos de tipo sensorial característicos de la visión de Vizcaya que nos dio en *De mi país* y que, en cambio, tienen secundario interés en *Pagazarri*.

c) Ciertos factores, que son comunes con la primera visión del paisaje, se proyectan ahora hacia el sentido que es más característico de nuestro texto: “las montañas azul y violeta (en lontananza) sostienen la bóveda

²¹¹ El contacto con la tierra nativa es una forma del *mito de Anteo* (Vid. el soneto titulado *Niñez* (1901) en *O.C.*, VI, pág. 316) que si, en principio, tiene su eje exclusivo en Vizcaya, pronto se refiere también al paisaje castellano. Para la influencia del paisaje en los personajes de *Paz en la guerra*, vid. R. GULLÓN (*Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1964, págs. 40-41 y 48-49) quien ha aludido a su sentido religioso.

²¹² *Paz en la guerra*, *O.C.*, II, 297-301.

²¹³ GULLÓN no ha aludido a este texto de *En Pagazarri* (*O.C.*, I, 510-512). El texto de la novela amplía el contenido de *En Pagazarri* naturalmente, pero los elementos descriptivos son idénticos y sólo hay, de vez en cuando, leves cambios del tipo “nutre a sus pechos” / “nutre en su seno”; “de los viejos y muertos montes” / “de los viejos montes”; “en sus raíces de piedra” / “en sus raíces pedernosas”, etc. No es de este momento comparar las sensaciones que ante ambos paisajes se experimentan por “Pachico” y “Unamuno”.

celeste... los montes sonle parte del cielo en que se dibujan repujados" → "el mismo cielo insondable parece desnudarse del espacio —de toda intención— y abrazar la tierra en su infinitud fundida", etc.

d) Aparecen elementos nuevos que tienen especial interés en nuestro texto, citaremos solo dos:

1. La cresta de la montaña es vista como un altar gigantesco ²¹⁴.
2. El sentido religioso de la naturaleza, que alcanzará nueva profundidad en *La Flecha* ²¹⁵.

e) La mirada de Pachico, al coronar la montaña, gana las perspectivas de lejanía que caracterizaban a la Castilla de *En Alcalá*, frente al ámbito recogido de la Vizcaya natal ²¹⁶.

f) Señalaremos, por último, que nos consta la existencia de un estímulo para que convirtiese en poema todo este texto final, según testimonio repetido del propio Unamuno ²¹⁷.

En su conjunto, las páginas finales de *Paz en la guerra* parecen indicar que el Unamuno, ya salmantino, que evoca en los senos de su memoria las juveniles ascensiones a Archanda o a Pagazarri lo hace con ojos habituados a los lejanos horizontes de la "ancha Castilla". En este sentido cabe señalar una de las diferencias más notables entre el texto de 1893 y el de 1896: La mirada que se lanza desde la cumbre de Pagazarri es más concreta, ve "en plano de relieve toda la ría y abra de Bilbao" y se detallan con pormenor los nombres de las cumbres circundantes ²¹⁸; en cambio Pachico no nombra ni un solo accidente geográfico, ni siquiera la montaña a que asciende ²¹⁹. De este modo, la visión del paisaje se va liberando

²¹⁴ En *Pagazarri* y *Paz en la guerra* coinciden literalmente: "Tendido en la cresta, descansando en el altar gigantesco, bajo el insondable azul infinito, el tiempo, engendrador de cuidados, parécele detenerse" (*O.C.*, I, 511 y II, 299). De este altar, pasará en nuestro poema a *ara*, vocablo que reaparecerá en 1919 referido a Pagazarri: "El Pagazarri me sirvió de ara gigante del sacrificio del alma civil a la historia..." (*Bilbao, arriba la Villa*, *O.C.*, VIII, pág. 418).

²¹⁵ Pero ya es algo más que "bálsamo", como dice Gullón, y se llega a "la comunión entre el mundo que le rodea y el que encierra en su propio seno; llegan a la fusión de ambos, el inmenso panorama y él..." (*Ibid.*).

²¹⁶ Cf. *En Alcalá*: "¿Que hay poco horizonte? Mejor. Así está todo más abrigado, más recogidito, más cerca" (*O.C.*, I, pág. 128) frente a: "Llega por fin a la cima... y abarca con la mirada la vasta congregación de los gigantes de Vizcaya, que alzan sus cabezas los unos sobre los otros, en ondulante línea de donde se despliega el cielo... A lo lejos, los picos inmóviles confúndense con las mudables nubes... A lo lejos, se dibuja la línea de alta mar cual un matiz del cielo, perfil que pasa por sobre las cimas de las montañas". *O.C.*, II, 298.

²¹⁷ "Su amigo Vicente Colorado se le quejó en más de una ocasión de que el final del relato no lo hubiese puesto en verso" (GARCÍA BLANCO, Prólogo al vol. II de *O.C.*, pág. 11).

²¹⁸ Gorbea, Amboto, Oiz, Sollube, Yatu, Serantes, Lomas de Triano, Erezala, Ganecogorta (*O.C.*, I, 509-510).

²¹⁹ Unamuno no dice más que "el coloso" (*O.C.*, II, 297).

de su adscripción a la realidad de un lugar concreto; en *Paz en la guerra* tiene más importancia —y extensión— el efecto que el paisaje ejerce en Pachico que el mundo geográfico en sí mismo. Dicho de otro modo: no solo cambia el ámbito de la mirada sino la actitud interior desde la que se mira. En esta línea nuestro poema —sin datos externos para su localización y aun jugando con una cierta síntesis de *montaña* y *páramo*— supone un paso más: la realidad de la tierra se personaliza y la mirada vuelve desde la tierra orientándose más hacia el interior del alma que hacia los *realia* del paisaje. El proceso se prolonga en la obra posterior a 1907: nuestro poema no es sino un hito importante en una evolución que va desde la visión pictórica, anecdótica y costumbrista del mundo (*De mi país*) a la simbólica y mística de los sonetos recogidos en *De Fuerteventura a París*; o, dicho de otro modo: pasa de una visión “realista” a otra más bien horaciana o virgiliana del paisaje²²⁰; de aquí a la síntesis del humanismo cristiano que Fray Luis le descubre en la apacibilidad de *En la Flecha* desde la que se eleva a la montaña de Gredos en 1911²²¹, o en 1918, o en 1924²²².

No tenemos noticias exactas de cuando subió Unamuno a Gredos por primera vez; la referencia concreta más antigua que hemos podido documentar en sus obras corresponde a 1911 —en el mes de agosto— en que fecha el poema *En Gredos*²²³ y el artículo *De vuelta de la cumbre*²²⁴, textos que fueron incluidos en *Andanzas y visiones españolas*. Pero dos años antes había publicado el artículo *Excursión* en el que se alude explícita-

²²⁰ Unamuno señala en 1901 que hay dos formas “de traducir artísticamente el paisaje. Es la una describirlo objetiva y minuciosamente, a la manera de Zola o de Pereda, con sus pelos y señales todas; y es la otra, manera más virgiliana, dar cuenta de la emoción que ante él sentimos” (*La reforma del castellano*, 1901; O.C., I, pág. 999).

²²¹ En agosto de 1911 la interiorización del paisaje es explícita: “Figúrate, lector, que esta divagación fuese ilustrada con vistas de Gredos, la subida por la barranca, un ventisquero, el pico de Almanzor, el Ameal de Pablo, la choza de un pastor, la laguna vista desde arriba, etc. ¡Cuánto no ganaría esto para los que quieren cosas!” *De vuelta de la cumbre*, en *Andanzas y visiones españolas* (O.C., I, pág. 354). A la misma fecha y subida corresponde el poema *En Gredos* (O.C., VI, págs. 512-515) en el que hay referencias explícitas a San Juan de la Cruz y Santa Teresa, “sus” grandes místicos.

²²² A 1918 corresponden los *Paisajes del alma* que no se ven con los ojos del cuerpo, sino con los del espíritu: “Todos estos paisajes se ven o se sueñan en esas horas abismáticas en que... uno... cae de nuevo en la realidad de sí mismo”. (O.C., I, pág. 505). En 1924, los sonetos del destierro (*De Fuerteventura a París*, XIX, LXIV, LXXVI, LXXX y LXXXV) ya tienen un carácter religioso inequívoco; así, el LXXXVI lleva de entrada: “Contestando a la llamada del Dios de España que tiene su trono en Gredos” y está fechado —¿también símbolo?— el 12 de octubre.

²²³ O.C., VI, 512-515. Tiene la entrada siguiente: “Escribí este poema en agosto de 1911, al bajar de Gredos a donde había subido con mi fraternal amigo Marcelino Cagigal, compañero de otras de mis andanzas por tierra castellanas y leonesas, y con mi otro amigo Eudoxio de Castro. Lo de Sirio es una licencia poética, ya que en el mes de agosto no se le ve en nuestras latitudes ni aun desde Gredos”.

²²⁴ O.C., I, pág. 350: “He estado hace pocos días en los altos de la Sierra de Gredos, espinazo de Castilla, he acampado dos noches a dos mil quinientos metros...”

mente a una ascensión anterior incluso a la fecha en que lo firma, agosto de 1909. "En mi vida olvidaré una noche en que, durmiendo sobre el santo suelo de mi Patria, sobre la tierra misma, en una de las cumbres españolas, me sorprendió una tormenta. Viendo ceñir los relámpagos a los picachos de Gredos se me reveló el Dios de mi patria; el Dios de España, como Jehová se les reveló a los israelitas tronando y relampagueando en las cimas del Sinaí. La revelación de Dios baja de las montañas"²²⁵. Unos meses más tarde (noviembre de 1909) publica *El sentimiento de la naturaleza*²²⁶, texto que es importante porque, en él, Unamuno reproduce las tres estrofas finales de nuestro poema y recuerda pormenores de una escalada que, indudablemente habría que situar en Gredos: "Pero ¿quiere usted subir más arriba? —nos decía otra vez otro campesino—; ¿allá?, allá no se puede subir", aquel pico es inaccesible; allá no ha subido nadie. Y le dije: "De que nadie haya aún subido no se deduce que no se pueda subir y sea inaccesible; vamos, sí, a subir allá". Declararon la empresa imposible, y a nosotros, que la intentábamos, locos de remate. Y llegamos a la cima y nos vieron encaramados en ella, y al bajar y decirles ¿Ven ustedes cómo hemos llegado allá y cómo es posible subir a esa pingorota?, nos contestaron: ¡Otra! ¡Pero pudieron ustedes matarse!... Y yo repliqué: Sí, pudimos habernos matado, y éste es el mayor encanto de haber subido, el de que pudimos matarnos al subir"²²⁷.

Sin embargo, parece poco probable que Unamuno lograra, en este "primer asalto", coronar las cimas del Almanzor o del Ameal de Pablo, pues, aparte de que en ningún momento lo afirma, sabemos que la ruta de escalada al risco del Ameal no fue marcada hasta 1912²²⁸. Por otro lado, tenemos noticias de que don Miguel, aun cuando acostumbrado desde su

²²⁵ *Por tierras de Portugal y España, O.C.*, I, págs. 281-286. El pasaje citado en la pág. 285. Que no olvidó, ni olvidaría, tal impresión parece demostrarlo la entrada del soneto LXXXVI que hemos citado en nuestra nota 222. En 1909 no subió: "ya que no pude... los dos mil seiscientos de Gredos, me quedé con este otro" (págs. 281 y 283).

²²⁶ También en *Por tierras de Portugal y España (O.C.*, I, 335-341). Por errata, la edición de *O.C.* lo titula "El sentimiento de la fortaleza (?)". El texto tuvo su motivación en un artículo publicado, con el pseudónimo de *Indio Manso*, en *La Nación* de Buenos Aires.

²²⁷ *O.C.*, I, pág. 337.

²²⁸ Vid. A. PÉREZ-CARDENAL: *Alpinismo castellano*. Impreso en Casa de E. Lerchundi, Bilbao, 1914. El libro lleva un epílogo de Miguel de Unamuno en el que pueden leerse pasajes tan significativos como éstos: "...Conozco el silencio saluftífero de las cimas ceñidas de cielo, en esas aras del templo que es España. Y de ellas he hablado muchas veces con Pérez-Cardenal, apóstol del alpinismo castellano... y el verdadero corazón de Castilla, un corazón desnudo, todo roca, que se levanta al cielo buscando por encima de las nubes al sol, desnudo también, es Gredos. Es su cima a donde hay que ir a recibir el sacramento de la confirmación de la patria..." (Vid. *O.C.*, VI, págs. 1031-1032). Pérez-Cardenal, buen amigo de don Miguel, estuvo presidiendo el duelo con las autoridades académicas y sus hijos Fernando y Rafael. Vid. E. SALCEDO: *Vida*, pág. 415.

juventud a la montaña, necesitaba tomar respiro en las escaladas²²⁹ y el acceso al Ameal, *ara gigante de Castilla*²³⁰, sigue siendo el más difícil de todo el macizo. Por ello pensamos que los textos de 1909 aluden a una subida, realizada verosíblemente a fines del verano de 1906, en que alcanzó las praderas altas que sirven de base al Ameal y desde las cuales se contempla uno de los panoramas más amplios de España y, sin duda, el más dilatado de Castilla²³¹. Fuera o no en el verano de 1906, esta primera ascensión a las cumbres quedó profundamente marcada en su espíritu: la referencia a Gredos reaparece una y otra vez a lo largo de su obra, ganando valor simbólico al entrecruzarse con sus grandes preocupaciones: desde las aprensiones físicas y los decaimientos ciudadanos²³², al sentido de España exacerbado en el destierro²³³; desde la búsqueda del propio ser a la agónica llamada al Dios que allí se revela y da sentido último a la vida y a la muerte, cuando la edad y el cansancio del "duro bregar" anuncia el final inevitable²³⁴.

*La pétrea escala de Juan el de la Cruz*²³⁵

Cuando termina el curso, en el verano de 1914 en que se fragua su destitución, publica Unamuno un artículo titulado *Divagaciones vacacionales* en el que podemos leer: "... y ahora que han venido vacaciones podré, a mis anchas, en medio del campo, sonreírme de la tontería humana, que es infinita. Y contemplar ese gran poema del Gran Poeta. ¡Poeta, sí! Dios es un gran Poeta, un creador. Y acaso la lógica del universo no es sino estética... Y ahora a correr por las estrofas del Gran Poeta y por

²²⁹ El mismo lo afirma de Pachico Zabalbide: "Se fueron al monte. Pachico se fatigaba en trepar la falda, haciendo que se detuvieran de cuando en cuando para tomar aliento, paradas en que respiraba con fuerza para poner a prueba sus pulmones..." (*O.C.*, II, pág. 129). Lo mismo indica M. LEGENDRE en el artículo citado.

²³⁰ Así le llama, repitiendo la metáfora de nuestro poema, en 1911. *De vuelta de la cumbre*, *O.C.*, I, pág. 551. Es uno de los datos importantes para localizar el poema.

²³¹ Según el propio Unamuno: "Yo le he visto [a su amigo el Dr. A. del Cañizo] trepar el picacho del Almanzor, vértebra cervical del espinazo de España, que es Gredos, y contemplar desde allí la cuenca del Duero en que se asienta nuestra Salamanca, y también su Segovia, la Segovia de su niñez, y del otro lado la del Tajo, en que se asienta el Madrid de nuestra mocedades" (*Discurso en homenaje al Dr. A. del Cañizo*, 17-V-1931; *O.C.*, IX, pág. 383).

²³² "También yo, como Andrés Pérez-Cardenal, mi amigo, he ido a curar mis murrias ciudadanas, y acaso mis aprensiones, en las cumbres soleadas de Gredos y en el alto de la Peña de Francia". *Epílogo a Alpinismo castellano*, *O.C.*, VIII, 1031.

²³³ Vid. los textos citados más arriba y añádase éste de septiembre de 1924: "No sé cómo a Carlos de Gante, el hijo de la Loca de Castilla, no se le ocurrió mandar que le enterrasen en la cumbre de Gredos... ¡ser enterrado en Gredos! ¡o en medio del páramo!..." (*!Montaña, Desierto, Mar!*, *O.C.*, I, pág. 572).

²³⁴ "Yo me quedaré en Gredos, pues empiezan a caerme las manos y los pies. Cada vez sueño más con hierba fresca y verde, para descansar sobre ella o debajo de ella, al ras del cielo o a la sombra de la tierra", escribe en junio de 1931 ante la decepción de la República. Vid. E. SALCEDO: *Vida*, págs. 343-345.

²³⁵ .../ Esta peña gigante es un camino / de Juan el de la Cruz pétrea escala / la eterna soledad para escalar /..." *En Gredos* (1911), *O.C.*, VI, pág. 513.

los campos de la historia..."²³⁶. Tales palabras nos incitan a intentar la igualación entre el "gran poema" que Gredos es y el poema *Castilla* procurando descubrir, en el correr de sus estrofas, el desarrollo rítmico del movimiento ascensorial que acabamos de estudiar. Como reiteradamente nos advierte su propio autor, existe una correlación profunda entre el "fondo y la forma", que nosotros hemos de entender referida a la conexión entre "sustancia" y "forma" del contenido: se ha repetido, hasta convertirlo en tópico, que Unamuno carecía de "oído musical" —hecho que él mismo confiesa²³⁷—, pero no se han analizado, de modo suficiente al menos, las consecuencias que de ello se derivaban para explicarnos, que, pese a todo esto, sea uno de nuestros grandes poetas. Queremos decir que, admitido por evidente el hecho, el análisis crítico de la poesía unamuniana tiene que realizarse, primaria y esencialmente, en el plano del contenido de sus poemas, en tanto que las consideraciones relativas a factores del plano de la expresión tendrán un valor secundario. Claramente lo entendieron así Maragall y Rubén Darío²³⁸; después otros poetas como Salinas y Valverde.

Hemos de tener presente que, como ya hemos señalado, Unamuno escribe casi siempre desde un recuerdo del paisaje; esto quiere decir que la sustancia del contenido de nuestro texto no es la realidad física de su ascensión a Gredos sino la memoria —sea inmediata o no— que de ella tiene, con todas las consecuencias que el hecho de ser memoria viva comporta. Por ello nos hemos afanado —con detenimiento quizás excesivo— en establecer las condiciones y circunstancias generales de tipo personal en que el objeto del recuerdo se estaba configurando como sustancial del contenido poético²³⁹. Desde esta perspectiva, tendremos que preguntarnos ahora, necesariamente, si las unidades rítmicas en que el poema se estruc-

²³⁶ O.C., VIII, 329.

²³⁷ "Tres meses por delante para melodizar y armonizar el ánimo apacentándolo en verdura de los montes, en luz libre que baja sobre los montes desde un sol desnudo... ¡A buscar reposo y frescura en la música de la tierra! He dicho música y he querido decir paisaje. Os lo debo confesar; la naturaleza, la educación o lo que sea me negó la fuente del consuelo y de la belleza que dicen es la música. Carezco del sentido musical... Y por eso busco el ritmo libertador en el paisaje y en la poesía". (*Ibid.* O.C., VIII, p. 326).

²³⁸ "Si poeta es asomarse a las puertas del misterio y volver de él, con una vislumbre de lo desconocido en los ojos. Y pocos como ese vasco meten su alma en lo más hondo del corazón de la vida y de la muerte... Si le fuera posible cantaría únicamente con una música interior que no pudiera ser escuchada fuera, tal como el sonar de esas fuentes subterráneas, cuyo cristalino ruido de aguas halla tan sólo repercusión en lo cóncavo de las grutas esculpidas de estalactitas". *Unamuno poeta*. Texto de Rubén publicado en 1909 y puesto por Unamuno como prólogo de su libro *Teresa* (O.C., VI, págs. 553 y 555).

²³⁹ "Todo pintor pinta de memoria, hasta lo que está viendo; pinta un recuerdo, lo que hay que ver no es la visión presente, lo que hay que ver es su recuerdo, su imagen. A las veces su recuerdo presente. El artista ve recuerdos y por eso ve anticipaciones y es un profeta..." *Paisaje teresiano*, II, en *Andanzas y visiones españolas*, O.C., I, pág. 497.

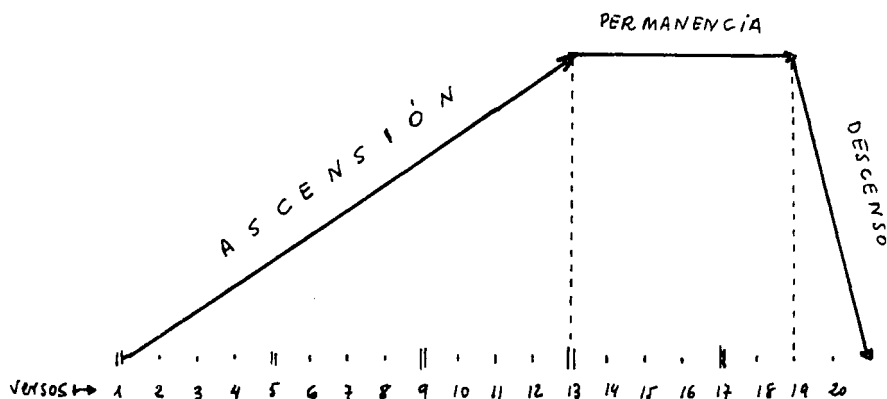
tura —sus formas generadoras desde el vocablo a la estrofa— no tienen su razón de ser más profunda en esa música, interior y última, que es el paisaje mismo. La tarea no parece sencilla porque los procedimientos metodológicos de la Estilística no se han desarrollado, cuantitativa y cualitativamente, de modo suficiente en el plano del contenido. De ahí que nuestra aproximación no sea —insistamos en ello— más que un ensayo, que tiene a su favor, sólo, la necesidad de aventurarse en su intento, no la seguridad del resultado, que “el espíritu enamorado de la verdad no puede saber nunca de antemano a donde han de llevarle sus pesquisas”.

El poema se estructura, en el plano del contenido, con tres elementos fundamentales entre los que el poeta crea una suerte de eslabones sémicos que aseguran la continuidad y unidad esenciales del texto. Parece claro que son los siguientes:

- a) Acción de la tierra sobre el hombre: estrofa 1
- b) Visión de Castilla: estrofas 2, 3 y 4
- c) Respuesta del hombre: estrofa 5.

Entre los elementos extremos existen ciertas correspondencias de contenido que parecen responder a dos ejes: La existencia en ambos de un diálogo del hombre con Castilla, subrayado por el empleo de dos vocativos, simétricamente dispuestos en el segundo hemistiquio del primer verso de las estrofas respectivas: *tierra de Castilla* = *tierra castellana*. Y la presencia de verbos de movimiento de carácter antonímico —*levantar-bajar*—, que se desarrollan entre términos equivalentes: *tierra* → *cielo*, *lo alto* → *el mundo*. Pero el ritmo es muy distinto: en la primera estrofa, el movimiento ascensional es demorado, lento y se prolonga a las siguientes como resultado de la acción de dos elementos lingüísticos: el uso de presentes de indicativo de valor durativo —el primero de ellos no tiene su término hasta la cuarta estrofa; los demás son atemporales— y la presencia de elementos complementarios que sirven para establecer un doble gozne con las estrofas siguientes²⁴⁰. El movimiento final, en cambio es vertiginoso en función de la desnudez de elementos incidentales o complementarios: basta una condición —“si te son dignos”— para que los cantos se precipiten desde el aire de la cumbre: “bajarán al mundo desde lo alto”. Parece claro, pues, que existe una cierta correspondencia cinética entre el desarrollo lingüístico del poema y el movimiento que expresa: lentitud del ascenso contrastada con la rapidez de la bajada. En este sentido, cabría modificar nuestro primer gráfico en el siguiente, que se corresponde con la extensión del contenido de nuestro poema:

²⁴⁰ Así: “rugosa palma de tu mano” → “tierra nervuda, enjuta, despejada”; “cielo que te enciende y te refresca” → “pradera cóncava del cielo” → “en ti me siento al cielo levantado”.



Si atendemos ahora a la visión de la tierra, que constituye el segundo de los elementos sémicos del poema, nos encontramos con que está inserta en el despliegue del movimiento ascensional, en la duración misma de la subida. No se trata de una mirada disparada desde la cumbre —como en los textos de *En Pagazarri* o en el discurso del homenaje al Dr. Cañizo— que va reconociendo los objetos que a su pie están; tampoco de la contemplación del macizo desde fuera ²⁴¹, sino de diversos “estados de conciencia” del paisaje que se van sucediendo a medida que se gana altura ²⁴². En este sentido, nuestro texto nos ofrece el entramado de un triple movimiento:

a) El de la ascensión en cuanto tal, que permite contemplar nuevos y sucesivos panoramas, según la configuración del terreno por el que se realiza: la mirada no tiene el mismo horizonte en el fondo del valle que en la cima de la montaña ²⁴³.

²⁴¹ Contemplación como ésta: “Desde Navalmoral de la Mata se contempla hacia el Poniente el formidable y sombrío macizo de los montes Carpetanos y dominándolos los picachos, casi siempre canos por las nieves, de la Sierra de Gredos. Cuantas veces he ido desde esta Salamanca a Madrid por Extremadura, he pasado horas de tren embebiendo mis ojos en la visión de esta severa e imponente mole” (*Yuste. Por tierras de Portugal y España, O.C.*, I, pág. 265).

²⁴² Importante a este propósito es la oposición de direcciones (valle → cumbre, cumbre → valle) de la mirada, que halla su síntesis en la mirada de Cristo clavado en la cruz: “Al Cristo, al crucificarlo en el árbol de la redención, lo irguieron derecho, de pie, sobre el suelo, y pudo con su mirada aguilena y leonina a la vez abarcar el cielo y la tierra, ver el azul supremo, la blancura de las cumbres y el verdor de los valles”. (*Paisajes del alma, O.C.*, I, 504).

²⁴³ “Y una vez más volví a gozar la emoción, tan familiar a mis mocedades, de estas ascensiones lentas, en rodeos y vueltas, abriendo cada vez más el pecho, ganando más horizonte cada vez, viendo achicarse lo que abajo queda y mirando de rato en rato a la nítida línea en que la cumbre corta el cielo e imaginándose uno cómo será el otro mundo —porque es un mundo también— que del otro lado se extiende”. (*Las Hurdes*, III; *Andanzas y visiones españolas*, 1913; *O.C.*, I, pág. 412). Vid. también *Al pie de la Maladeta (Andanzas y visiones españolas, O.C., I, 470-473)*.

b) El del carácter interno de la consideración del paisaje, pues es patente el desplazamiento desde un mundo de sensaciones (táctiles primero, visuales después) a otro de elaboración más específicamente intelectual para alcanzar un ápice religioso al final, en la metáfora —*ara gigante*— que, en forma de aposición, define la esencia última de lo que la tierra castellana es para el poeta ²⁴⁴.

c) El de la progresiva reducción de elementos semánticos en el enunciado que se va liberando de los secundarios o meramente descriptivos; a medida que avanza el texto, disminuye la redundancia y se produce un progresivo aumento de la cantidad de información, de carga significativa de los elementos finales.

Conjugando los planos en que este triple movimiento se desarrolla y ajustándolo con el perfil longitudinal que hemos obtenido del trazado de la ascensión, creemos que puede comprobarse la existencia, entre todos ellos, de una clara correlación cuyo desarrollo viene marcado en el “correr de las estrofas”. Intentaremos su pormenorizado análisis en cada una de ellas.

Primera estrofa.—El poema comienza planteándonos el máximo alejamiento entre la tierra y el cielo, término del movimiento que en aquella se inicia. La distancia no es solamente física, implica un plano espiritual o psíquico en la medida en que la predicación apositiva nominal de *cielo*, */tu amo/* supone la existencia del antónimo recíproco */siervo/* o */esclavo/* que el posesivo refiere a *tierra*; la impresión del dominio sobre ésta se intensifica al haber sido sugerido ya en el contexto inmediatamente anterior con el empleo de otra pareja de antónimos —*/enciende/* y */refresca/* ²⁴⁵— para expresar este poderío del cielo en contraste con la casi ma-

²⁴⁴ No es fácil olvidar la existencia de un proceso semejante en la *Subida del Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz, del cual citaremos sólo un pasaje: “Y luego dice que es estrecho el camino, conviene a saber, de la perfección, para dar a entender, que para ir por el camino de perfección no sólo ha de entrar por la puerta angosta, vaciándose de lo sensitivo, mas también se ha de desapropiar, estrechándose y desembarazándose puramente en lo que es parte del espíritu, y así lo que dice de la parte angosta podemos referir a la parte sensitiva del hombre; y lo que dice del camino estrecho, podemos entender de la espiritual o racional” (cap. VII del lib. II; Biblioteca de Autores Españoles, XXVII. Madrid, 1948; pág. 25 b). Que Unamuno había leído con detenimiento la *Subida* lo testimonia, entre otras, la explícita referencia que de ella hace en *En torno al casticismo* (O.C., I, pág. 844), donde la interpreta como una explicación de cierto pasaje de la *Epístola ad Gálatas* de S. Pablo.

²⁴⁵ Esta misma contraposición se encuentra ya, a poco de llegar Unamuno a Salamanca, en 1894: [Al oír las *Querellas del Ciego de Robliza*] “sentí el fresco del aire de la tierra en el alma, la ráfaga que primero la refresca para calentarla luego con el calor nativo: el sol del campo de Salamanca me entraba en el corazón”. Algo semejante ocurre en los ensayos de *En torno al casticismo*, donde, en una sola página, encontramos tres casos: “De aquí resulta un extremado calor cuando el sol la tuesta y un frío extremado en cuanto la abandona... se pasa del calor al frío y de la sequía al aguaducho... algún pueblo tendido en la llanura al sol, tostado por éste y curtido por el hielo...” (O.C., VIII, pág. 808) y se repite, análogamente, en 1914: “Castilla muestra al sol, su azote y su caricia...” (O.C., VIII, pág. 1031).

ternal ternura de la tierra que levanta al hombre en la palma de su mano ²⁴⁶.

En esta estrofa inicial no hay mirada sobre el paisaje: Se nos hace caer en la cuenta —por medio de sensaciones táctiles— de la distancia que existe entre cielo y tierra. El "estado de conciencia" que ello representa parece corresponder muy claramente con el primer tramo del recorrido, que sigue el estrecho y profundo valle del río Barbellido, o de la Garganta de Pozas si se viene desde Navalperal de Tormes: el calor y la sed producto de un sol que reverbera en las paredes graníticas del valle por cuyo fondo saltan las aguas del torrente, y el cielo lejano sobre la tierra.

Conviene anotar también ahora otro dato, importante por lo que luego veremos, en cuanto al punto de partida del poema. Ya hemos observado más arriba cómo cambia la consideración del paisaje castellano a lo largo de las primeras obras del Rector salmantino ²⁴⁷ para transformarse en un refugio o liberación del hombre ²⁴⁸ e incluso llegar a ser lugar imprescindible para encontrar la autenticidad personal ²⁴⁹. Pero en nuestro poema —debido quizás al carácter introductorio— la situación es muy otra: Es la tierra quien viene al encuentro del hombre para levantarle a una consideración completa de lo que, en el momento en que escribe, Castilla es, o significa. En esta perspectiva, el poema tiene un valor de síntesis, de clave para descifrar lo que los demás poemas de la sección a que pertenece representan.

Segunda estrofa.—Nos encontramos ante una primera contemplación del paisaje propiamente dicho y ella supone un distanciamiento, necesario

²⁴⁶ En 1918, *Paisajes del alma*, la tierra y el cielo son palmas de las manos de Dios: "¡Pero el alma clavada a tierra...! Y ninguna otra, sin embargo, ve más cielo. Sujeta a la palma de la mano izquierda de Dios, contempla la mano de su diestra, y en ella, grabada a fuego de rayo, la señal del misterio, la cifra de la esfinge, del querubín, del león-águila" (*O.C.*, I, pág. 504). Pocos años más tarde, en la escena IV del acto III de *Soledad* —claro eco de la crisis de 1897— el personaje Agustín dice: "Dame la mano... mano de tierra... mano de carne... mano de madre... dame tu mano, Soledad, mi mano... la de Dios" (*O.C.*, V, pág. 523). Tampoco carece de valor simbólico el hecho de que, desde 1907, se conserve el vaciado de la mano derecha de Unamuno hecho por Foliá.

²⁴⁷ Vid. nuestras notas 90-101.

²⁴⁸ Vid. nuestras notas 232, 234 y 237.

²⁴⁹ Citemos sólo un ej.: "Y yo mismo ¿cómo podría vivir una vida que merezca vivirse, cómo podría sentir el ritmo vital de mi pensamiento si no me escapara así que puedo de la ciudad a correr por campos y lugares, a comer de lo que comen los pastores, a dormir en cama de pueblo o sobre la santa tierra si se terciar? A sacudir, en fin, el polvo de mi biblioteca. Si yo fuera el hombre de libros que me creen los que no me conocen, si yo no anduviera de un sitio a otro, hablando con todo el mundo, si el sol no me hubiese mudado muchas veces la piel de la cara, ¿creeis que podría conservar este caudal de pasión que a las veces se vierte, dicen, en injusticia? No, no ha sido en libros, no ha sido en literatos donde he aprendido a querer a mi Patria; ha sido recorriéndola, ha sido visitando devotamente sus rincones" (*Excursión. Por tierras de Portugal y de España*, *O.C.*, I, pág. 285; agosto de 1909). El final del texto se encuentra ya en carta a Maragall (4-I-1907, V. *Epistolario*, pág. 46). Aproximadamente lo mismo nos dirá en agosto de 1911: *Andanzas y visiones españolas*, *O.C.*, I, pág. 352.

para que exista perspectiva. Humanizada ya en la estrofa precedente, la tierra y su consideración centran, de modo exclusivo, todo el desarrollo de la estrofa que se despliega —verso por verso— en tres notas características que la definen. La mirada se detiene, en el primer momento, en la forma exterior, superficial, del relieve —enlazando con “en la rugosa palma de tu mano” del verso 2— y el resultado se expresa por medio de tres adjetivos pertenecientes al campo semántico de la apariencia del cuerpo humano: *nervuda, enjuta, despejada*²⁵⁰. Penetra después en las entrañas palpitantes de ese cuerpo vivo que la tierra es para descubrirnos su fecundidad de madre de los hombres que en ella viven²⁵¹. Y, por último, llega a la temporalidad —dimensión también humana— de un *presente* que asume los valores del pasado (*viejos, antaño*) a través del mundo del color²⁵², con lo que nos devuelve a la superficie de la tierra misma en que tales colores se manifiestan.

El poeta está, todavía, situado en un mundo sensorial pero se acusa ya un comienzo de elaboración intelectual en el sentido de que las impresiones visuales expresan una referencia metafórica que obligan a dar el salto imaginativo que toda metáfora exige, —aun cuando sea tan trivial como considerar a la tierra como mujer y madre— y en cuanto la mirada se ha

²⁵⁰ Tales transferencias a lo humano ya se encuentran en 1895: “...han ido *desollando* siglo tras siglo el terreno de la meseta...” (*En torno al casticismo*, O.C., I, 808); se repite e intensifica en 1904: “...es una tierra pobre, tan *desollada* por seculares chaparrones, que por dondequiera afloran a ras de ella sus *entrañas* berroqueñas...” (*Vida de don Quijote y Sancho*, O.C., III, pág. 66). Justamente en este cap. I de la 1.ª parte, hablando —al alimón con Cervantes y Huarte de San Juan— del aspecto físico de don Quijote, encontramos adjetivos muy próximos a los que aplica en nuestro poema a la tierra castellana: “...de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro... de frente ancha, espaciosa y desarrugada, y además calvo...” (*Ibid.*, págs. 66-67).

²⁵¹ Esta concepción de la *tierra madre* (frente al “*padre sol*”) aparece claramente formulada en la *Oda a Salamanca* (1904). El estudio de las variantes de las cuatro redacciones conocidas del verso 6 ofrece muy claro el recorrido de su génesis: 1.ª formulación (a Luis Maldonado): *a las entrañas de Castilla recia*; 2.ª redacción (a Marquina): *al entresijo de tu recia madre*; 3.ª (publicada en *La Ilustración Española y Americana*): *a las entrañas de la madre tierra*; 4.ª (la publicada en *Poetas*): *a las entrañas de la tierra madre*. Tal consideración alcanzará su formulación extrema —por medio de un neologismo motivado— en *Soledad* (acto III, esc. I): Agustín: “¡Haciendo patria! lo que haremos al cabo es tierra... nos haremos tierra. Pero la tierra no es patria, es *matria*, *matria* como tú Soledad de mi vida, *matria*, madre, madre... la tierra es carne” (O.C., V, pág. 513).

En cuanto a los complementos —*de corazones y de brazos*— tienen especial valor simbólico si atendemos al comentario del propio Unamuno al citado soneto LXXVI (*De Fuerteventura a París*), tan unido al recuerdo de Gredos: “Comer, no, sino querer; trabajar, no, sino hacer. Porque trabajar para comer y comer para trabajar es ganapanería. Y el ganapán en cuanto puede se hace pordiosero. O pordiosear trabajo servir” (O.C., VI, pág. 721).

²⁵² También en la *Oda a Salamanca* encontramos —y en este caso con una motivación que la calidad de la piedra de Villamayor explica— la unión del tiempo y el color: “... Y cuando el sol al acostarse enciende / el *oro secular* que te recama...” (última estrofa); lo mismo aparece en *la catedral vieja de Salamanca* (1906): “*siglos de soles viste / dorar tu torre*” (versos 3 y 4).

intelectualizado para penetrar bajo la superficie del relieve. En cualquier caso, parece indudable que se trata de un mirar que se mueve en un ámbito —en un *en ti*— cerrado que sólo ve tierra lo que, de algún modo, concuerda muy específicamente con la situación de un hombre que, en los llanos de Barbellido, detiene unos momentos su marcha para tomar fuerzas y proseguir la subida. Es, en definitiva, el primer peldaño de esta ideal ascensión a Gredos.

Tercera estrofa.—El poeta nos ofrece ahora el primer acercamiento de tierra y cielo en una visión conjunta de ambos que se pone de relieve con dos argumentaciones lingüísticas: por un lado, con la transferencia al mundo celeste de un término léxico específicamente ligado a la tierra como es *pradera*²⁵³; por otro, con la insistente adscripción a la tierra —*en ti, en ti, en ti*— del principio (*cuna*), fin (*sepulcro*) y eternidad (*santuario*)²⁵⁴ del invariable movimiento del sol. Pero ambos mundos, aun cuando en contacto, están diferenciados: existe un límite (*linde, lindar*) tan lejano como se quiera, pero frontera al fin, que se manifiesta en las connotaciones afectivas de los términos correspondientes a las dos realidades distintas del paisaje: *pradera cóncava / desnudos campos*²⁵⁵.

El horizonte visible se ha dilatado a los límites del movimiento aparente del sol y este hecho define a Castilla respecto de Cataluña —donde se encuentra sólo el nacimiento del sol— y de Portugal, donde únicamente muere²⁵⁶. La tierra ya no se opone al cielo, es su soporte²⁵⁷. Y, por ello

²⁵³ Una vez más se puede observar la evolución desde 1889: "... el alma sube a otras alturas a contemplar, sobre estos horizontes inacabables y secos una bóveda azul y transparente, inmóvil y serena..."; cielo que "lleva fácilmente a las blanduras del quietismo..." y paisaje que "me deja un retintín de palabras, un dejo de cosas impalpables y etéreas, que sirven para consolar de la vida a los perezosos" (*En Alcalá, O.C.*, I, págs. 127-129). Frente a esta valoración negativa, en 1902 encontramos el antecedente inmediato de nuestro texto, también ahora asociado a Fray Luis de León, en quien vio ya, en 1895, un camino para penetrar "en lo más hondo de la paz cósmica" (*O.C.*, I, pág. 850): "Sólo desde el campo cabe penetrar en la sublimidad de la vasta *llanura de los cielos*... El campo es aquí abajo, según el maestro León, el más fiel aunque debilísimo trasunto del "alma región luciente, *prado de bienandanza*: ¡Oh campos verdaderos! / ¡Oh *prados* con verdad frescos y amenos!... ¡Cuándo será el día en que se realice el sueño de paz del maestro León y se unan los hombres bajo *el campo del cielo* y bajo el dulce cayado del Divino Pastor!" (*La Flecha, O.C.*, I, págs. 64 y 67; los subrayados, nuestros).

²⁵⁴ No parece necesario aludir a las fuentes de este planteamiento que verosímilmente procede de Calderón y de García Tassara. Subrayemos la presencia, también en esta estrofa, de la temporalidad, desgajada ahora del color en que se manifestaba en la visión precedente.

²⁵⁵ Los adjetivos más frecuentes de campo son *adusto* (*En la Catedral de Barcelona*) y *desnudo*; este último parece ligado a García Tassara, según testimonio *Avila de los Caballeros* —donde también aparece *huraño* y *apacible*— pues cita su soneto, uno de cuyos versos ("Campos desnudos como el alma mía") le lleva a glosar: "Campos para vivir en ellos con el fondo del alma, con el alma desnuda, como están desnudos los campos y desnudo está el cielo que los cubre" (1909, *Por tierras de Portugal y España, O.C.*, I, pág. 276).

²⁵⁶ Vid. la carta de Unamuno a Maragall de 26-VI-1907 y la respuesta de éste (Navidad del mismo año) a propósito del poema "Portugal, Portugal, tierra descalza"

mismo, ha tenido que desprenderse de sus elementos descriptivos para ganar la definitiva desnudez que la acerca a la geométrica consideración de las praderas llenas de verdad eterna. Claro está que tal depuración exige un movimiento interior del espíritu que se desprende, a su vez, de las referencias al mundo sensitivo para centrarse ahora en “la espiritualidad racional” a que se refería san Juan de la Cruz; en última instancia es una elaboración “racional y racionante” la que permite el entramado de las formas del contenido de los dos sintagmas *pradera cóncava* y *desnudos campos*.

Correlato de esta nueva visión es la subida de un nuevo peldaño en el movimiento físico que no es difícil referir a la redondeada cumbre de Cuento Alto en la que las barreras de las últimas cimas no dejan contemplar aún toda la extensión de los campos castellanos —no puede verse la vertiente meridional de Gredos con los valles del Tiétar y del Tajo—, pero donde la altura y la distancia desnudan de vegetación a la tierra y comienza a sentirse la unión con el cielo en la medida en que la mirada ya se abre a un horizonte ilimitado.

Cuarta estrofa.—El movimiento iniciado en la primera llega aquí a su término y nuestro trabajo de interpretación —de lector— es sensiblemente más fácil porque el propio don Miguel nos orienta sobre el sentido del texto con unas palabras de *El sentimiento de la Naturaleza* (1909): “Hermosa, hermosísima, sublime, la montaña; pero dígame, amigo, y la llanada ¿no es toda ella cima? ¿No ascendemos también desde ella a los espacios infinitos? *Esta meseta de Castilla es toda ella cima*, y permítame que otra vez más vuelva a citarme, y ahora va a ser en verso. En la introducción a la sección titulada “Castilla” de mis poesías he dejado escrito: “... [reproduce las tres últimas estrofas del poema] ²⁵⁸. Palabras que nos ofrecen una síntesis de toda la tierra castellana en la que se igualan los términos *llanada* y *montaña*, de modo análogo a como en el poema se unifican en un *aquí, en ti*, los vocablos *cima*, *cumbre* y *páramo* ²⁵⁹. Tal

que acabaría convirtiéndose en el soneto “Portugal” del *Rosario*. Vid también J. GARCÍA MOREJÓN: *Génesis y elaboración de un soneto unamuniano* (CCMU., XIV-XV, 1964-65; págs. 52 y 53 especialmente).

²⁵⁷ El paisaje de La Flecha explicará incluso la personalidad de Fr. Luis: “Parece la tierra un mero soporte del cielo; es el paisaje en que mejor se comprende que se fusionaran en el alma del maestro León el humanitarismo y la mística, Horacio y el Areopagita” (O.C., I, pág. 63).

²⁵⁸ *Por tierras de Portugal y de España*, O.C., I, págs. 339-340. Ya en el prólogo a *De mi país* (1902) había apuntado esta misma idea: “Compárese a esto [el paisaje vasco] el paisaje castellano, de esta *Castilla en que todo es cima*...” (O.C., I, pág. 90) y volverá sobre ello en 1919: “Y sólo al tocar otra vez el llano, *el ancho y redondo llano de Castilla que es, repito, todo él cumbre*, volví a encontrar al hombre de lucha y de conquista”. (Al pie del *Maladeta*, *Andanzas y visiones españolas*, O.C., I, pág. 473).

²⁵⁹ En 1918, distinguirá y unirá el páramo y la cumbre: “Pero es que el páramo suele ser también montaña, todo él vasta cima ceñido en redondo por el cielo...”

igualación es posible en virtud de que todas estas palabras poseen un rasgo común en el mundo de su referencia: el ámbito de la mirada tiene en cada una de ellas un horizonte ilimitado —y, por ello, *redondo*²⁶⁰— cuando el aire que lo llena es limpio, sutil, transparente: *aire de cumbre*.

El poeta ha alcanzado el último grado de su ascenso: toda Castilla y todo su cielo están ante él, fundidos en el aire que respira, un aire que restaura las energías gastadas en el último esfuerzo y, al mismo tiempo, limpia con su silencio el alma²⁶¹. Estamos, efectivamente, en las cumbres de Gredos y en la cima de la patria espiritual en la que comienza el reinado de Dios²⁶², de ese Dios de España que, precisamente aquí, se le ha revelado²⁶³. Todas las pasiones que enfrentan a los hombres han ido quedando —con el mundo de los sentidos— en las laderas de la montaña y accedemos al examen de conciencia: la mirada vuelve de los espacios abiertos, cargada con la grave lección de la naturaleza²⁶⁴, al interior del hombre buscando el último conocimiento²⁶⁵. El silencio de la cumbre nos mete dentro de nosotros mismos, nos obliga a mirarnos con ojos llenos del universo que desde la cima se divisa; entonces es posible cumplir el propósito enunciado en ¡*Adentro!*²⁶⁶.

Terrible como Dios silencioso es la soledad de la cumbre, pero es más terrible la soledad del páramo. Porque el páramo no puede contemplar a sus pies arroyos y árboles y colinas; el páramo no puede mirar más que al cielo. Y la más trágica crucifixión del alma es cuando, tendida, horizontal, yacente, queda clavada al suelo y no puede apacentar sus ojos más que en el implacable azul desnudo o en el gris tormentoso de las cumbres" (*Paisajes del alma*, O.C., I, pág. 504).

²⁶⁰ Esto es lo que define a Castilla respecto de Vizcaya cuando, en el soneto *Frente a Orduña* (1910), quiere unir a sus dos patrias: ".../ ¡Oh, si el verdor casara de mi suelo / y el verdor que canta en su rocosa orilla / con el redondo páramo en que el cielo / ante un sol se abre que desnudo brilla!" (*Rosario de sonetos líricos*, O.C., VI, pág. 350).

²⁶¹ "El cuerpo se limpia y restaura con el aire sutil de aquellas alturas y aumenta el número de glóbulos rojos, según nos dijo un catedrático de Medicina; pero el alma también se limpia y restaura en el silencio de las cumbres ¡Qué silenciosa oración allá, en la cumbre, al pie del Almanzor, llenando la vista con la visión dantesca del anfiteatro rocoso...!" (*De vuelta de la cumbre, Andanzas y visiones españolas*, O.C., I, pág. 351).

²⁶² "Hay que erigir sobre la patria del terruño la patria espiritual que sea el comienzo del reino de Dios..." (Conferencia de Málaga, 21-VIII-1906; O.C., IX, 190).

²⁶³ Vid. nuestra nota 225.

²⁶⁴ "...iba leyendo entre las cumbres y los desfiladeros la lección eterna de la naturaleza. No lección alegre, no. El campo, y sobre todo la montaña, sólo le alegra al que no tiene la conciencia de la responsabilidad de la vida" (*Andanzas y visiones españolas. Al pie del Maladeta*, O.C., I, 471).

²⁶⁵ "Allí, a solas con la montaña, volvía mi vista espiritual de las cumbres de aquella a las cumbres de mi alma y de las llanuras que a nuestros pies se tendían a las llanuras de mi espíritu. Y era forzosamente un examen de conciencia. El sol de la cumbre nos ilumina los más escondidos repliegues del corazón" (Agosto 1911; *Andanzas y visiones españolas*, O.C., I, pág. 356).

²⁶⁶ "Recógete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso". "Doy cuanto tengo", dice el generoso. "Doy cuanto soy", dice el héroe. "Me doy a mí mismo", dice el santo; y di tú, con él, y al darte "Doy conmigo el universo entero". Para ello tienes que hacerte universo, buscándolo dentro de ti ¡*Adentro!*" (O.C., I, pág. 951).

Quinta estrofa.—Las referencias del paisaje castellano a una hondura religiosa son constantes, como hemos visto ²⁶⁷, en la obra anterior a *Poesías* y se prolongan a lo largo de toda su vida por lo que no es sorprendente que Unamuno viera la cima de su entrañable Pagazarri como un altar gigantesco ²⁶⁸. Ganado por Castilla, transfiere a ella esta concepción sobrenatural de la naturaleza que ya había explicitado en su primera carta a Maragall: “Yo sólo sé que toda mi vida he soñado la fusión de la ciencia y el arte, así como del hombre y de la naturaleza; humanizando a la naturaleza la sobrenaturalizamos, y naturalizándonos nosotros nos sobre-humanizamos. Sólo comprendo al sobre-hombre en una sobre-naturaleza” ²⁶⁹. La razón de esta sobre-humanización nos la dará años más tarde, en 1911, al hablarnos del campo y la montaña como “una lección de moral, de piedad, de serenidad, de humildad, de resignación, de amor” ²⁷⁰. Si en 1902 ²⁷¹ había distinguido la patria “sensitiva” de la “intelectiva”, ahora nos descubre otra más profunda que sólo se puede expresar con palabras del léxico religioso: *templo*, España; *altar*, sus cumbres; *ara gigante*, el Ameal de Pablo ²⁷², en un proceso de depuración de la esencia del contenido religioso. A este ara pedirá volver, si muere en el destierro, para —reliquia de mártir nuevo— seguir clamando su credo ²⁷³.

En esta “cima ceñida de cielo”, el aire que se respira parece venirnos desde lo alto; carece de las referencias terrenales que, en sus reflexiones sobre la historia, percibía “Pachico Unamuno” en la cresta del Pagazarri. Quizás por ello —causa y consecuencia están fundidas— el propósito que se formula en ambas cumbres sea distinto: acción política en la Vizcaya

²⁶⁷ Recordemos algunas: 1889: “Comprendo que estos campos hayan producido almas enamoradas del ideal, secas y cálidas, desasidas del suelo o ambiciosas, místicos como Santa Teresa y San Juan de la Cruz, espíritus inmensos como el de Don Quijote y el Segismundo calderoniano... (En *Alcalá*, O.C., I, pág. 128); 1895: “... es, si cabe decirlo, más que panteístico, un paisaje monoteístico este campo infinito en que, sin perderse, se achica el hombre, y en que siente en medio de la sequía de los campos sequedades del alma” (En *torno al casticismo*, O.C., I, pág. 809); 1902: “Sólo dejando que nos embeba el espíritu el alma del vasto páramo castellano, se revive a Segismundo y se recogen con fruto las encendidas aspiraciones místicas de Santa Teresa o San Juan de la Cruz” (La *Flecha*, O.C., I, pág. 60).

²⁶⁸ Vid. nuestra nota 214.

²⁶⁹ Carta de 6-VI-1900. Vid. *Epistolario*, págs. 10-11. El contexto hace mención explícita del final de *Paz en la guerra*.

²⁷⁰ *Ciudad, campo, paisaje y recuerdos. Andanzas y visiones españolas*, O.C., I, pág. 363.

²⁷¹ Prólogo a *De mi país*, O.C., I, pág. 86.

²⁷² Cf. nuestra nota 262, también de 1906.

²⁷³ “... / Envolveme en un lienzo de blancura / hecho de lino del que riega el Duero / y al sol de Gredos luego se depura / ... / Si caigo aquí sobre esta baja tierra, / subid mi carne al páramo aterido / por Dios, nuestro Dios, el de la guerra, / mas no de los ejércitos, lo pido. / Subidme allá, se hará mi carne roca / y allí, en el yermo, clamará su credo, / daré al desierto de mi patria boca / de gritar a los sordos por el miedo”. (*Romancero del destierro*, I, 1925. O.C., VI, págs. 744-745).

nativa; actividad poética en la Castilla de su madurez. A ese aire soltará Miguel de Unamuno sus cantos, nacidos "del cogüelmo del corazón"²⁷⁴, de modo análogo a como habían vertido sus palabras los grandes modelos de su vida: el maestro León²⁷⁵, don Quijote²⁷⁶ y el mismo Cristo²⁷⁷. Ha subido a la cumbre con una oración de angustias personales que se transforma, con la revelación de la verdad intrahistórica de la Castilla eterna que a sus pies se extiende²⁷⁸, en la voz de un profeta que ha de resonar en los valles donde viven los hombres²⁷⁹. Y si no encuentra eco, no importa demasiado: "¿Que se pierde tu voz? Más vale que se pierdan tus palabras en el cielo inmenso a no que resuenen entre las cuatro paredes de un corral de vecindad"²⁸⁰. Hasta su muerte, será una voz clamando, denunciando proféticamente, en el desierto espiritual de España.

*El campo es una metáfora*²⁸¹

Creemos que, sin forzar el texto, hemos podido situar cada una de sus estrofas —unidades significativas— en las diversas etapas o escalones que

²⁷⁴ "No quiero más método que el de la pasión; y cuando el pecho se me hincha de disgusto, de repugnancia, de lástima o de desprecio, dejo que del cogüelmo del corazón hable la boca y salgan las palabras como salieren" (*Sobre la europeización*, mayo-dic. 1906; *O.C.*, III, pág. 925).

²⁷⁵ "Allí, en medio de la paz del campo, elevó al limpio cielo aquel himno soberano a la paz que irrumpió de los sosegados diálogos que con sus hermanos sostenía en el soto de la isla de La Flecha" (*O.C.*, I, pág. 67).

²⁷⁶ "... dando al aire que respiraban todos reposadas palabras vibrantes de una voz llena de amor y de esperanza" (*Vida de don Quijote y Sancho*, cap. XI de la 1.ª parte; *O.C.*, III, pág. 94).

²⁷⁷ Indudable valor simbólico tiene el hecho de que, en 1911, imagine el Sermón de la Montaña en un paisaje que recuerda a Gredos y su laguna grande: "La más sublime lección de moral que han oído los siglos y las tierras es el Sermón de la Montaña... Subido en el monte, sentado en él como en un trono, y en su derredor, recostados en el suelo, al toque de la santa madre tierra, sus discípulos, abrió Jesús la boca para dejar fluir de ella, como río que brota de una laguna montañosa inagotable, el manantial de su doctrina. La prueba más grande porque puede pasar un orador es conmover a una muchedumbre iluminada por el sol libre, dando en campo abierto, al aire libre, sus palabras. (*Ciudad, campo, paisaje y recuerdos. Andanzas y visiones españolas*; *O.C.*, I, pág. 364).

²⁷⁸ A propósito de la última ascensión a Gredos que conocemos —agosto de 1923— escribe: "... volví a sentir lo que es la España que permanece, la que queda por encima y por debajo de la España que pasa". (*La España que permanece*, *O.C.*, I, pág. 638).

²⁷⁹ J. Maragall escribe a Unamuno (3-I-1907) estas significativas palabras: "Creo que la sublimidad de una poesía consiste en su aptitud para hacerse popular desde su altura, que desde su altura hiera, como el rayo, hasta el más profundo abismo..." a propósito de *El último héroe* y añade: "Si existe atmósfera intelectual castellana, su artículo *Sobre europeísmo* [sic] ha de haber resonado como la voz de un profeta...", interpretación de la figura del Rector sobre la que vuelve el 31-XII-1909: "... creo que debe vivir como un profeta de Israel..." y aún en su última carta, de 25-III-1911: "Ya le dije que V. se me figura como un profeta de Israel, y a los profetas de Israel los imagino siempre llegando al extremo fin de su edad". (*Epistolario*, págs. 43, 91 y 103 respectivamente).

²⁸⁰ ¡Adentrol (1900); *O.C.*, I, pág. 948.

²⁸¹ *Paisaje teresiano. Andanzas y visiones españolas. O.C.*, I, pág. 497.

el hecho de una ascensión a Gredos impone y pensamos que también se ha puesto de relieve la existencia de un movimiento interior del espíritu —paralelo al físico del cuerpo— de nuestro autor, que es perceptible en las unidades de contenido lingüístico del texto: la concordancia entre todos ellos es comprobable en cada uno de los elementos poéticos —estrofas— en que puede descomponerse el poema. Pero el hecho mismo de su correlación abre unas perspectivas que no podemos exponer ahora sino de forma muy sumaria y limitándonos a dos puntos que consideramos de primordial interés.

Concierne el primero al sentido y valor que la escalada tiene, o pueda tener, en el oscuro proceso de la creación del poema que estudiamos. Es evidente que la carencia de testimonios explícitos convierte en osadía cualquier afirmación —en tanto la psicología profunda no nos proporcione los métodos de análisis necesarios— pero nos consolamos pensando que su existencia tampoco solucionaría totalmente nuestro problema, dado el carácter inconsciente —tantas veces subrayado por Unamuno— del proceso creador. Sin embargo, parece obligado aventurar una hipótesis verosímil que, de algún modo, explique o justifique el hecho real de dichas correspondencias. Pensamos que el texto no está escrito en inmediata secuencia temporal con una subida a Gredos —que hemos situado hacia el verano de 1906—, como sucede en el caso del poema *En Gredos* de agosto de 1911. La síntesis del paisaje castellano que el texto manifiesta y los elementos sémicos que lo integran se compadece, tal vez, mejor con el momento en que Unamuno, preparando las versiones definitivas de sus poemas y su distribución en secciones (posiblemente en noviembre y diciembre de 1906) piensa dedicar una de éstas a Castilla; es decir, el mismo momento en que redacta los poemas que contienen lo fundamental de su credo poético. En tal hipótesis, se explica con claridad que las referencias al paisaje tengan tal carácter genérico que sean predicables de toda Castilla, no sólo de Gredos, y ello no tanto por olvido de particularidades específicas —está fuera de duda hasta qué extremos llegaba la memoria de don Miguel— cuanto por la consciente búsqueda de un valor simbólico. Tal presunción se refuerza con un somero análisis de los poemas que podrían integrar esta parte de *Poesías*: los poemas ya redactados —al menos aquellos de que tenemos constancia de su fecha— se referían bien al paisaje urbano cuya cima poética podría ver la oda *Salamanca*, bien al paisaje de las dehesas que rodean a Salamanca que tiene como protagonista a la “inmoble encina” y cuyo ejemplo más específico podría ser *El mar de encinas*, aun cuando esté insinuado ya en *El Cristo de Cabrera*²⁸²; faltaba,

²⁸² Es notable que Unamuno no “viera” los quejigos, robles, rebollos, castaños, acebos... que abundan en la provincia de Salamanca tanto o más que la encina. ¿Se trata de asignar a ésta un valor simbólico y diferencial? Vid. lo que decimos poco más adelante.

justamente, el poema que nos diera la visión del efecto que todo el paisaje castellano produce, la visión simbólica de Castilla, la que encarnase ese movimiento ascendente que en el espíritu produce la llanada cuya inmensidad sólo se abarca desde las cumbres de Gredos. De ahí que nuestro poema viniera a llenar, permítasenos decirlo en términos de lingüística funcional, una "casilla vacía" que era, por lo demás, la vertebradora de las anteriores visiones parciales de Castilla. Parece probable, o, por lo menos, posible, que esta visión se formulara sobre la memoria de una ascensión que había permitido a nuestro autor abarcar con una mirada la totalidad de esa Castilla como paisaje y como realidad.

Atañe el segundo a la correlación que puede, y quizás deba, establecerse entre un modo específico de entender el paisaje y la personalidad íntima de quien así lo considera; dicho de otro modo, a la correspondencia entre la mirada y el ser de quien mira. Sánchez Granjel, certeramente, ha apuntado en esta dirección al señalar que el cambio, ya estudiado, entre la actitud humana ante Castilla propia de *En Alcalá* y la que se revela ya en los ensayos de *En torno al casticismo* sólo podría explicarse teniendo en cuenta la crisis religiosa de 1896²⁸³ para llegar a unas conclusiones que no podemos compartir²⁸⁴, si no es desde la perspectiva de la personal —y por ello particular— visión de la figura de Unamuno que en el prólogo de su obra confiesa. Serrano Poncela, en cambio, ha pensado en el descubrimiento de la intrahistoria como causa de esta nueva forma de entender a Castilla²⁸⁵. Ambas razones son parcialmente ciertas en nuestra opinión, no se excluyen en modo alguno y aun podrían aducirse otras que han sido insinuadas a lo largo de nuestro trabajo. Pero el centro de nuestro interés no es ahora el de las motivaciones si no el de los valores sintomáticos, de expresión del ser del hombre. Desde esta perspectiva, hemos de preguntarnos de modo radical si el poema no es una posible metáfora de la per-

²⁸³ "Para que esto sucediese tuvo antes que ocurrir en su vida interior un suceso, de índole religiosa... la introyección que provocó en su personalidad lo hizo posible" (*Retrato de Unamuno*, p. 105).

²⁸⁴ "Castilla supuso para Unamuno tan sólo el lugar, casi de destierro, donde una naturaleza hosca le facilita la interiorización, obligándole a remeterse en sí y entregarse al agónico dudar que fue su existencia íntima; él mismo vino a confesarlo cuando dijo que los campos de Castilla estaban hechos 'para vivir en ellos con el fondo del alma, con el alma desnuda'" (*Ibid.*, pág. 112). Olvida GRANJEL el contexto anterior del mismo artículo (*Avila de los caballeros*) donde contraponen este vivir con el fondo al vivir con la *sobrehaz* del alma: "Váyase a Sevilla, váyase a Valencia el que quiera divertirse o distraerse el ánimo, el que quiera matar unos días viviendo con la sobrehaz del alma, pero el que quiera alumbrar lo que antaño pudo haber sido, vivir con el fondo del alma, ése que vaya a Avila, que venga también a Salamanca" (*O.C.*, I, pág. 274). En definitiva, "vivir con el alma desnuda" es el único modo auténtico del vivir unamuniano.

²⁸⁵ "Descubierto el paisaje castellano en su profundidad intrahistórica, se produce la trascendencia. A un lado queda la historia de hechos de superficie... A otro lado la esencia castellana, tal como se desprende de este sobrio poema: "Castilla" [lo reproduce íntegro] (*El pensamiento de Unamuno*, págs. 226-227).

sonalidad del autor. La pregunta es legítima si tenemos en cuenta que, en fecha muy cercana a la de nuestro poema, Unamuno nos advierte contra ciertos eruditos y críticos que “no estiman al hombre por el hombre mismo, por lo que es en sí. Y así no aciertan a ver tras de los libros los hombres, sino que sólo ven tras de los hombres los libros. Tienen amasadas las almas con tipos de imprenta o con caracteres paleográficos”²⁸⁶.

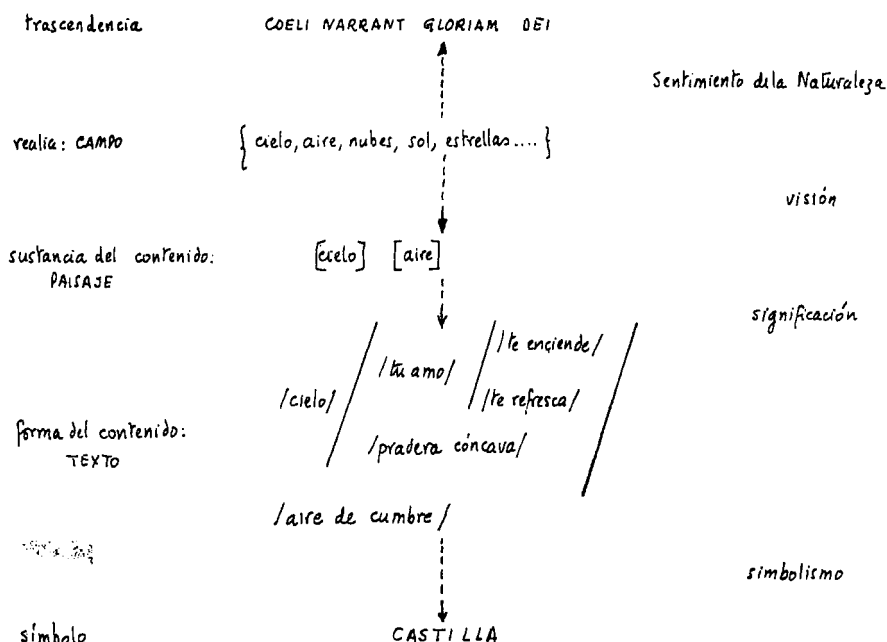
Quehacer no sencillo pues en el poema, en el texto entendido en su unidad significativa, se implican referencias metafóricas de muy distinto carácter. En primer término, el texto es metáfora del paisaje en cuanto toda lengua es reducible a un hablar metafórico, como el propio Unamuno nos advierte en su citado prólogo a la *Estética* croceana y del modo radical que en su credo poético manifiesta²⁸⁷. En segundo lugar, y en este mismo sentido, el *paisaje* en cuanto tal es una visión particular —selectiva y jerarquizadora— de una realidad exterior que puede verse y sentirse de muy diversas formas; esto es, el *paisaje* es metáfora del *campo* entendiendo a éste como los *realia* del mundo exterior. Por último, y a través de estas dos sucesivas estructuraciones metafóricas del mundo, el poema puede considerarse como una metáfora del *ser* —o del “querer ser”— personal del poeta. Dicho en los términos en que Bühler formula su análisis funcional del lenguaje, podría afirmarse que la función representativa encadena una doble metáfora: *campo* → *paisaje* → *poema*, al mismo tiempo que la función expresiva, en cuanto síntoma, es también metáfora del hombre que enuncia un determinado texto. En el caso concreto de Unamuno, el problema adquiere una dimensión última más profunda en la medida en que postula, desde fecha muy temprana (1896) que la realidad tiene una trascendencia específica²⁸⁸. Quizás por medio de un esquema puedan explicitarse mejor estas complejas conexiones:

Sobre este planteamiento, el análisis de los factores situados en la columna de la derecha pueden proporcionar un conjunto de datos gracias a los cuales es posible investigar, desde el texto y en correlación con él, la personalidad del autor, de un modo análogo a como Miguel de Unamuno investigó, o mejor quizás, poéticamente adivinó, la esencia de la

²⁸⁶ *Sobre la erudición y la crítica* (diciembre de 1905). *O.C.*, I, pág. 1276.

²⁸⁷ Añádase a los que hemos citado más arriba al resumir su poética, este texto, tan ligado al procedimiento de elaboración del paisaje: “... todo recuerdo es una metáfora... La metáfora es el fundamento de la conciencia de lo eterno. Y la conciencia de lo eterno, el ansia de inmortalidad, es la esencia del alma racional. Alma racional y metafórica” (*Paisaje teresiano. Andanzas y visiones españolas*, *O.C.*, I, pág. 497).

²⁸⁸ “Una noche serena enseña astronomía y es una verdad siempre la de que *coeli enarrant gloriam Dei*, traducida a una u otra lengua. Donde no hay tesis no hay realidad. El valor del poeta estriba en acentuar con la realidad su tesis, en poner de relieve las voces de las cosas, en despejar la incógnita y sacar a toda luz la tesis, que es la hermosura de las cosas mismas...” (*La regeneración del teatro*, *O.C.*, I, pág. 901).



España que permanece en la lectura del texto de su historia, su lengua, su literatura... su paisaje. Y, en nuestro poema, nos dio el resultado de su lección del paisaje castellano, lectura grave que, asumida, hecha sangre del espíritu, se transformaba en vida vividera.

Desde este modo particular de entender el problema —que no aspira a convertirse en ningún tipo de doctrina sino en sencillo afán de búsqueda— parece lícito afirmar que el poema Castilla es, también, metáfora de la ascensión existencial que el hombre Miguel de Unamuno nos ofrece. Hasta el momento que hemos estudiado serían discernibles tres escalones en su labor como autor de su obra y de su vida: el escritor costumbrista que comenzó siendo; el poético investigador que se afana en el descubrimiento del ser español para serlo él mismo con pasión y el profeta poético que clama desde Gredos predicando la civil guerra o la ramplonería, la modorra, la envidia, el fariseísmo, el dogmatismo... y fue víctima silenciosa de una guerra civil:

y fue el silencio su última palabra.

EUGENIO DE BUSTOS TOVAR

Universidad de Salamanca