



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

***Poesías (1907) de Miguel de Unamuno:
“Diario” de un conflicto interior***

Ana Ortí Luceno



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



TESIS DOCTORAL

*Poesías (1907) de Miguel de
Unamuno: “Diario” de un conflicto
interior*



AUTORA: ANA ORTÍ LUCENO

DIRECTORA/TUTORA: ANA RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

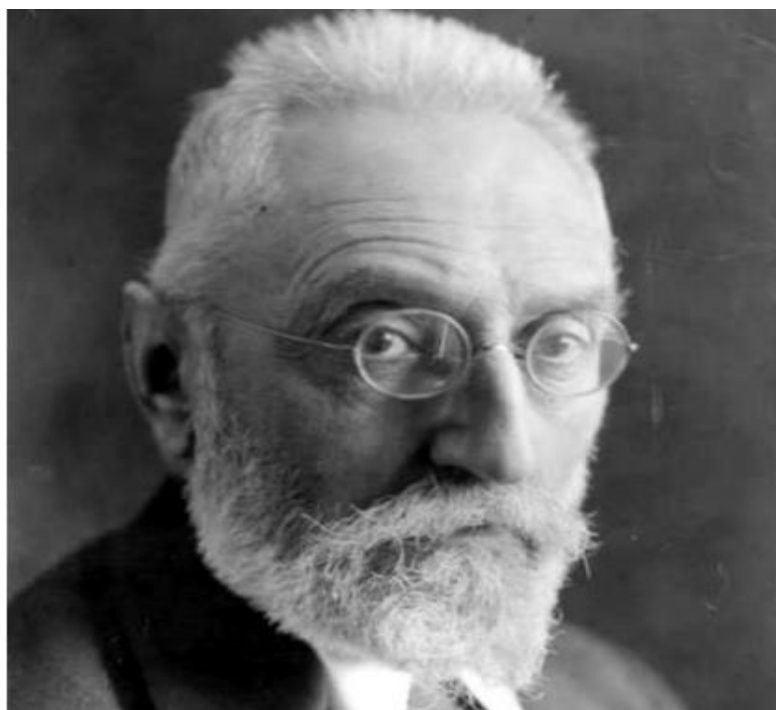


UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Filologia
i Comunicació

Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació

Poesías (1907) de Miguel de Unamuno: “Diario” de un conflicto interior



AUTORA: Ana Ortí Luceno

DIRECTORA Y TUTORA: Dra. Ana Rodríguez Fernández

Programa de doctorado: RD 99/2011, “Estudios Lingüísticos,
Literarios y Culturales”

Línea de investigación: 101208 “Tradición y originalidad en la
literatura española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)”

Agradecimientos

***A Ana Rodríguez Fernández por su apoyo,
perseverencia y por creer en mí.***

In memoriam

***A mis queridos e inolvidables maestros: Luis Izquierdo
y José María Valverde***

ÍNDICE

- Portada	Pág. 1
- Agradecimientos	Pág. 2
- Índice	Pág. 3
- Abreviaturas	Pág. 5
- Resumen/Abstract	Pág. 7
1. Introducción	Pág. 9
2. Génesis de la poética unamuniana: estudio de la teoría y la creación poética de Unamuno a través de sus textos (1884-1900).....	Pág. 35
2.2. La prehistoria poética: primeras manifestaciones (1884-1893).....	Pág. 37
2.2.1. Paisajes del alma: preludio de su poesía.....	Pág. 40
2.2.2. Primeras influencias poéticas.	Pág. 43
2.2.3. El estilo brota del interior del poeta.	Pág. 45
2.2.4. El decisivo año de 1893: la semilla de la poesía	Pág. 48
2.3. De 1894 a 1898: “solo un poema, pero muchas ideas”. La poesía en estado latente.	
2.3.1. Consideraciones sobre la poesía popular.	Pág. 61
2.3.2. En torno al casticismo y su relación con la teoría poética unamuniana expuesta en “La cigarra”. La influencia de Fray Luis de León.....	Pág. 71
2.3.3. La necesidad de un <i>Nuevo mundo</i> y el poder fundacional de la poesía.	Pág. 88
2.3.4. Algunos artículos de 1896 y su relación con la poesía.	Pág. 98
2.3.5. Paz en la guerra y el prólogo a <i>Poesías</i> de Juan Arzadun.	Pág. 105
2.3.6. La crítica unamuniana a la poesía oficial y castiza de la Restauración. Pág. 114	
2.3.7. La crisis de 1897 y el <i>Diario íntimo</i>. La infancia, la música y el paisaje para reencontrar la paz.	Pág. 115
2.3.8. Más manifestaciones sobre la relación poesía-infancia: “Cantos de la noche” (1898) y <i>Recuerdos de niñez y de mocedad</i> (1891-1892).....	Pág. 120
2.3.9. La influencia decisiva de Wordsworth: el sentimiento poético de la naturaleza y la necesidad de expresar lo inefable.	Pág. 135
3. Presupuestos de la poética simbolista unamuniana (las primeras composiciones de <i>Poesías</i> de 1899)..	Pág. 141
3.1. Eternización y universalización del alma (consideraciones sobre la literatura	

hispanoamericana)	Pág. 141
3.2. La analogía, la sugestión, lo vago e inefable, recursos para expresar lo “nouménico”.....	Pág. 151
3.3. La estética del matiz y de la fusión de los sentidos.	Pág. 163
3.4. La expresión de lo inefable: “Sin sentido”, un ejemplo de poema simbolista.....	Pág. 172
3.5. La necesidad de la música para reflejar los estados del alma.	Pág. 178
3.6. La poesía es espíritu y religión: los <i>Tres ensayos</i> (1900).....	Pág. 190
4. Estudio de <i>Poesías</i>.	
4.1. La consolidación del poeta. Introducción al estudio de <i>Poesías</i>: líneas generales y recepción de la obra.	Pág. 204
4.2. Los núcleos temáticos de <i>Poesías</i> a partir de los poemas de 1899.....	Pág. 213
4.3. “La elegía eterna” : germen de <i>Poesías</i>. La crisis existencial del hombre de fin de siglo.	Pág. 218
4.4. El tema del sueño.	Pág. 228
4.4.1. Del sueño y sus relaciones: madre, padre, familia y amor, remanso de paz y vida recogida.	Pág. 241
4.4.1.1. El amor de Concha.	Pág. 250
4.4.1.2. El hogar: lugar del sueño y reencuentro con la infancia....	260
4.5. El tema de la infancia, hogar eterno del hombre	Pág.266
4.6. La poesía contemplativa	Pág. 285
4.6.1. El tema de la contemplación de la naturaleza (paisajes naturales). 287	
4.6.2. Paisajes urbanos, iglesias y catedrales.	Pág. 301
4.7. Metapoesía.	Pág. 312
4.8. La poesía de la duda	Pág. 324
5. Conclusiones: Unamuno, poeta modernista.....	Pág.327
6. Anexos:	
6.1. Sinopsis cronológica de los textos analizados (entre los años 1884 a 1900)..	345
6.2. Poemas analizados (en el orden cronológico del estudio).....	Pág. 359
7. Bibliografía	Pág. 439

ABREVIATURAS

- * *CCMU. Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno.* Universidad de Salamanca.
- * *CI.* Ed. de L.González de Durana. *Cartas íntimas.* Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal. Bilbao, Eguzki, , 1986.
- * *CIMU.* Ed. de Sergio Fernández Larraín. *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno* (a P. Mugica). Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1965.
- * *CMU.* "Cartas de Miguel de Unamuno" (a J. Arzadun), En revista *Sur*, núms.119-121 (1944), Buenos Aires.
- * *CPI.* Miguel de Unamuno. *Cincuenta poesías inéditas.* (ed. de M.García Blanco). Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1958.
- * *CU.* "Cartas de Unamuno" (a B.G.de Candamo), en *Índice de artes y letras*, núms.109-114 (1958). Actualmente están recogidas todas las cartas en la edición de Jesús A. Blázquez: *Miguel de Unamuno y Bernardo G.de Candamo: amistad y epistolario (1899-1936).* Madrid, Ediciones 98, 2007.
- * *DRU.* Benítez, H., *El drama religioso de Miguel de Unamuno. (Cartas a Jiménez Ilundain),* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1949.
- * *EC.* Menéndez Pelayo/Unamuno/Palacio Valdés, *Epistolario a Clarín* (ed. de Adolfo Alas), Madrid, Escorial, 1941.
- * *EI.* Miguel de Unamuno. *Epistolario inédito I (1894-1914)* (ed. de Laureano Robles), Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- * *ETC.* Miguel de Unamuno. *En torno al casticismo.* (ed.de L.González Egido). Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- * *EUM.* *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall y escritos complementarios.* Barcelona, Edimar, 1951.
- * *MD.* Ruiz Contreras, L., *Memorias de un desmemoriado* (cartas de Unamuno a Contreras). Madrid, Aguilar, 1943.
- * *MUP.* García Blanco, M., *Don Miguel de Unamuno y sus poesías.* Salamanca, Acta Salmanticensia, 1954.
- * *OC (A.A).* Miguel de Unamuno. *Obras completas*, XVI vols. (ed. de M. García Blanco). Barcelona, Afrodisio Aguado/Vergara., 1958.
- * *OC (E)* Miguel de Unamuno. *Obras completas*, IX vols. (ed. de M. García Blanco) Madrid,

Escelicer, 1966-1971.

- * *P.* Miguel de Unamuno. *Poesías*.(ed. de M. Alvar). Barcelona, Labor, 1975.
- * *PC.* Miguel de Unamuno. *Poesía completa*, IV vols. Madrid, Alianza Tres, 1987-1989.
- * *RNM.* Miguel de Unamuno. *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid, Espasa-Calpe. Col. Austral, 1980.
- * *UC.* Carlos Blanco Aguinaga. *El Unamuno contemplativo*. México, El Colegio de México, , 1959.

Resumen

Esta tesis estudia el primer libro de poesías de Miguel de Unamuno, *Poesías* (1907), desde una doble perspectiva: teniendo en cuenta la vertiente del “Unamuno contemplativo” estudiada por C. Blanco Aguinaga y revisando los escritos del autor previos y coetáneos a la génesis del libro, lo que nos lleva a delinear los presupuestos teóricos de su poética. Nos detenemos especialmente en la aportación del *Diario íntimo*, juntamente con su epistolario, textos que reflejan claramente cómo se sentía Unamuno y por qué tuvo la necesidad de escribir poesía. También nos ayudan a entender cuáles son los núcleos temáticos de su primera obra, ya patentes en los poemas escritos entre 1899-1900. Así, en una primera parte, se reconstruye su poética al hilo de sus cartas, su diario, los artículos, ensayos y novelas para realizar después un estudio de los temas y la retórica de *Poesías* (1907).

En *Poesías* se revela un Unamuno poeta muy alejado de la leyenda del agónico, del constructor de sistemas filosóficos, cuya poesía se ha tachado siempre como de “ideas”, de tema patriótico y religioso. Nada más alejado de la realidad pues este poemario evidencia un hombre espiritual cuyas preocupaciones mayores eran la recuperación del alma a través de la vuelta a la niñez, el mundo del sueño, la entrega amorosa y la contemplación serena. Todo ello a través de un lenguaje poético que es expresión del alma, en un afán de eternización de lo pasajero y fugitivo, gracias al símbolo, la metáfora y la musicalidad propia y original. La poesía deviene así un proceso de espiritualización, con un lenguaje poético de lo inefable que permite a Unamuno desembarazarse del pensamiento discursivo, como una vía de conocimiento intuitiva que trasciende lo material y la conciencia racional.

Por sus temas, por la renovación formal de su poesía, por la recepción y buena acogida que esta tuvo entre importantes poetas coetáneos (como J. R. Jiménez, R. Darío, A. Machado), aunque no entre la crítica, por ser deudor del Romanticismo más puro e insertarse plenamente en la poética simbolista y modernista de finales del S.XIX y principios del XX, se reivindica esta poesía (considerada siempre como “distinta” de las tendencias de la época) que, sin duda, marcó el cambio de rumbo de autores como los arriba citados, quienes pasaron a realizar una depuración de su poesía en una línea más intimista y espiritual cuyo camino les mostró el poeta Unamuno. Este estudio nos muestra cómo *Poesías* se inserta en la línea de poesía que hunde sus raíces en el Romanticismo (el alemán e inglés, sobre todo) y la lírica moderna de fin de siglo, la modernista (en concepción juanramoniana) y simbolista.

Abstract

This thesis studies Miguel de Unamuno's first book of poems, *Poesías* (1907), from a two-fold perspective: taking into account the “Contemplative Unamuno”, a facet of the author analyzed by C. Blanco Aguinaga, and examining his works prior to and contemporary with the work’s genesis, which leads us to delineate the theoretical precepts of his poetry. Special attention is paid to what was drawn from the writer's *Diario íntimo*, along with his letters, articles, essays and novels, texts that clearly reflect Unamuno's sentiments and why he felt the need to write poetry. They also help us to understand the thematic nuclei of his first work, already evident in his poems written in 1899. Thus, in the first part, his poetics are reconstructed based upon an examination of his letters, his diary, articles, essays and novels, before offering a study of the themes and rhetoric found in *Poesías* (1907).

This study reveals an Unamuno who was, above all, and early, a poet, as *Poesías* shows an Unamuno belying his legend as a tortured soul, a constructor of philosophical systems, such that his poetry cannot be labeled one of “ideas”, philosophical and anti-aesthetic, its central themes being patriotism, family and religion. Nothing could be further from reality, as this set of poems evinces a spiritual man whose greatest concerns were the recovery of the soul through a return to childhood, the world of dreams and imagination, loving dedication, and serene contemplation; all this through a poetic language that is an expression of the soul, in a desire for the eternalization of the transient and universalization of the particular, through his own original symbols, metaphors and musicality. Poetry, thus, becomes a process of spiritualization, with a poetic language of the ineffable that allows Unamuno to forgo discursive thinking, embracing, rather, a form of intuitive knowledge that transcends the material and rational consciousness.

In light of its themes, its formal renewal of his poetry, the positive responses that it received from important contemporary poets, such as J.R. Jiménez, R. Darío, and A. Machado, among others, whom it influenced (though not from critics), its indebtedness to the purest Romanticism, and its affinity with the Symbolist and Modernist poetics of the late nineteenth and early twentieth centuries, we demonstrate that this poetry is not an “anomaly” in the *fin-de-siecle* milieu, but rather an integral part of it, influencing a change of course, which it began, towards the modernity of the twentieth century.

1. INTRODUCCIÓN.

Miguel de Unamuno manifestó muchas veces la idea de hacer un tratado poético que justificase su forma de concebir y crear poesía, y, si bien escribió algún prólogo como el antepuesto a *Teresa* (1924) o las "Visiones rítmicas" a *Andanzas y visiones españolas* (1922), nunca llegó a recoger de forma más o menos rigurosa, como la intención revelaba en un principio, sus presupuestos teóricos acerca de la lírica. En repetidas ocasiones, y ya desde su inicio como poeta, dio cuenta de tal intención. En una carta a Ruiz Contreras, editor de *Revista Nueva*, fechada el 7 de junio de 1899, decía: "Si por fin venimos a un acuerdo y quedamos en publicar mis *Poesías*, me gustará anteponerles una especie de prólogo, en que, por vía de comentario a mi traducción de *La Ginestra*, de Leopardi, y de algunas poesías de Coleridge, hable de los principios estéticos de que mis composiciones son trasunto"¹. En 1907, fecha de publicación de su primer libro de poesías, la idea de escribir de largo sobre su estética aún no ha sido llevada a cabo, pero sigue vigente; así lo manifiesta en una carta al poeta chileno Ernesto A. Guzmán (del 10.X.1907): "Publicaré otro libro titulado "Un prólogo y algunas poesías" y en el prólogo explicaré no sólo mi estética sino también mi técnica, que es lo que parece chocar más"². Más tarde, el prólogo a *Teresa*, importante y delatador homenaje a Bécquer, revela algunas características de la poesía unamuniana, pero más bien referidas al caso concreto de este poemario de 1924 y de forma tardía, después de haber escrito ya diversas obras; así, no dan cuenta de todo el rico, amplio, variado y dilatado conjunto lírico del escritor vasco desde sus inicios. Sin embargo, una de las prácticas frecuentes de Unamuno era la de efectuar comentarios de forma dispersa sobre la poesía en general y la suya propia a lo largo de toda su obra.

Esta investigación o tesis tiene como **objetivo** el estudio de la lírica de Unamuno, coéctanea a la época del Modernismo, desde la reconstrucción de sus presupuestos teóricos sobre la poesía correspondientes a la génesis de su primer poemario de 1907 (en concreto a la primera fase redaccional de este³). Así, se trata de asentar las bases teóricas para enriquecer y hacer más sólido

¹ En Ruiz Contreras: *Memorias de un desmemoriado*. Madrid, Aguilar, 1943. Pp.159-162.

² En *Cartas de Unamuno* a E.A. Guzmán, publicadas por el Boletín del Instituto Nacional, Santiago de Chile, núms.34, 35 y 36, de 1949 y 1950.

³ Véase el estudio de Martínez Deyros, M., "El proceso redaccional de *Poesías* de Miguel de Unamuno: intento de reconstrucción". Universidad de Valladolid, 2015. Aquí vemos cómo Unamuno se interesaba por la lírica y empezaba a escribir ya este género literario desde los años 80. La autora establece tres fases redaccionales: una de 1899-1901,

el estudio de la lírica unamuniana, y, además, de obtener una visión de conjunto de la concepción poética del vasco en su primera etapa lírica para poder establecer una relación de ésta con obras correspondientes a la misma época y situar así la poesía unamuniana en su contexto, la cual se ha visto siempre como aislada y “extraña” en este. Por otro lado, asentada la teoría de lo que es la lírica para este poeta y las influencias que en ella ejercen diversos autores en estos años de gestación de su primer poemario (así, se revisan los textos que van desde el año 1884, publicación del primer poema, “Árbol solitario”, a la fecha de escritura del núcleo de poemas de 1899-1900, aunque se aludirá también a otros importantes), se analizarán los núcleos temáticos del primer libro, *Poesías*, así como sus símbolos, métrica y retórica. Esta labor apenas ha sido acometida de forma sistemática por ningún crítico⁴; se han realizado siempre trabajos parciales, puntuales sobre algunos poemas⁵, o un poemario en concreto⁶, o sobre alguna idea general de Unamuno acerca de la poesía (especialmente cuando ha criticado el Modernismo o, posteriormente, las vanguardias) que han llevado a una simplificación y a una visión parcial de

de 28 poemas; otra entre 1902-1906, de 59 poemas; y la decisiva entre los años 1906-1907, en la que escribió 15 poemas más, lo que suman un total de 102 poemas. Así, este estudio muestra cómo Unamuno tardó 8 años en componer su primer poemario, que contó con numerosas reescrituras y no fue una mera antología (concepto tradicional) pues, además, ordenó las composiciones de forma temática y no ya por orden genético, como en el resto de sus libros. Todo ello demuestra que fue un proyecto largamente meditado, y no ya fruto de un impulso o un capricho.

⁴ R. Paoli (en *Miguel de Unamuno. Poesie*. Vallecchi ed., Firenze, 1968) es uno de los críticos que se propuso la labor de establecer las características más importantes de la poética unamuniana.

⁵ Así los diversos artículos en los *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno* de Salamanca, que, según veremos, casi siempre tratan un motivo determinado o analizan un poema en particular. Aunque existen excepciones como la de M.Alvar, "Motivos de unidad y evolución en la lírica de Unamuno" (CCMU III, 1952) y la de Chicharro de León, "El arte de Unamuno en el *Rosario de sonetos líricos*" (CCMU X, 1960). La lírica de Unamuno ha sido tratada casi siempre en artículos. Ejemplo de ello (teniendo en cuenta que no proliferan los estudios sobre la poesía unamuniana) es la recopilación de J.A.Ascunce Arrieta: *La poesía de Miguel de Unamuno*. Universidad de Deusto (San Sebastián), Cuadernos universitarios nº3. Mundaiz, 1987.

⁶ Los poemarios unamunianos que han inspirado más estudios y más amplios, han sido *El Cristo de Velázquez* y el *Cancionero*, diario poético escrito entre 1928 y 1936. Así, Josse de Kock en su libro *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno*. Gredos, Madrid, 1968. Otro libro dedicado por entero a un poemario unamuniano (en este caso a *Poesías*) es el de R.Garciasol. *Unamuno: al hilo de Poesías, 1907*. Madrid, Biblioteca de crítica literaria, SGEL, 1989. Sin embargo, es éste un “peculiar” estudio de crítica literaria, pues habla más de cuestiones históricas, sociales y políticas que de poesía.

una lírica mucho más rica y compleja, que tiene muchas más cosas que decir. A esto debe añadirse el hecho de que la mayoría de los estudios realizados sobre la lírica unamuniana han quedado hoy día anticuados si consideramos las nuevas perspectivas que del concepto de la época literaria correspondiente a la del autor se tienen. La poesía de Unamuno se ha confinado siempre en una especie de isla que flota solitaria en el mar de las corrientes literarias de su tiempo.

Así, en cuanto **al estado de la cuestión**, aunque se han publicado algunos estudios de su poética, estos siguen sin situar esta lírica en su contexto. El de Teresa Imízcoz Beunza, (*La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Universidad de Navarra, Pamplona, 1996), como ella misma indica, no estudia en sí “la poesía de Unamuno o su significación dentro del panorama poético del siglo XX” (*ibid.* pág. 15), sino solo el pensamiento poético de este autor, relacionándolo, sobre todo, con su filosofía. Aunque apunta, acertadamente, la idea de que algunos principios de su teoría poética puedan relacionarse con el espíritu romántico (“la exaltación del yo, de la subjetividad y la individualidad, del sentimiento y del ensueño poético y la defensa de la imaginación por encima de otras facultades”, *ibid.* págs.20-21) y cómo este autor “señala líneas poéticas que serán seguidas después por la poesía española”(*ibid.* pág.21), no acomete una labor de estudio de estos en su poesía misma, sino que se mantiene en lo teórico e insiste en cómo, en definitiva, la suya es una lírica de ideas en la que el pensamiento es lo más importante (en la línea de los estudios tradicionales). Así, esta autora habla de cómo, por ejemplo, el estilo está subyugado en Unamuno al pensamiento y refuerza también la idea generalizada y simplista de que su poesía es contraria al Modernismo, pues este se ve desde la óptica de seguir “unos cánones generalizados” (*ibid.* pág. 234), es decir, unas reglas estéticas, en una visión muy restringida de esta época, hoy en día ya superada. Esta visión del Modernismo la lleva a hacer afirmaciones con las cuales no podemos estar más en desacuerdo, que parecen evidenciar la falta de lectura de la poesía en sí de Unamuno (algo que debería ser primordial para poder entender su teoría), como, por ejemplo: “No encontramos en nuestro autor el frecuente problema repetido en tantos poetas: la insuficiencia del lenguaje, la incapacidad de la palabra de expresar todo lo que el poeta lleva dentro, y los límites que esta le pone al poeta”, siendo este, sin embargo, uno de los temas y motivos más recurrentes de su lírica (veremos múltiples ejemplos, los poemas “Por dentro” y “Sin sentido” de *Poesías*, así como sus cartas a Ilundain que muestran justamente esta preocupación).

Asimismo, hay un volumen a cargo de José Ángel Ascunce Arrieta, *La poesía de Miguel de Unamuno* (Universidad de Deusto, San Sebastián, 2001), que estudia diferentes poemarios de

este autor, aunque solo el titulado “Soledad y entrañamiento” de José Paulino (*ibid.* págs.25-54), hace referencia al libro *Poesías*, y, a pesar de anotar algún aspecto interesante (por ejemplo, el de “la comunicación entre el espíritu del poeta y su descripción del paisaje” y que hay una correspondencia entre los espacios del mundo interior y exterior a través de las metáforas), el estudio es muy parcial, no hay desarrollo de estas ideas, y solo comenta algún poema siempre en relación a la crisis religiosa unamuniana, el problema de la fe, tema que resalta como el más importante sobre el cual pivota toda su poesía. El resto de artículos sobre su lírica, recogidos en este volumen del cincuentenario de la muerte de don Miguel, la tratan de manera tradicional, sin aportar apenas novedades pues perpetúan la idea de una poesía de ideas, filosófica, sin interés por la forma, cuyo tema central es la duda religiosa y su sentimiento agónico, además de enfatizar el tema de su preocupación por la patria (el resto de artículos giran en torno a *El Cristo de Velázquez*, *De Fuerteventura a París*, *Romancero del Destierro* y el *Cancionero*).

De esta manera, la poesía de Miguel de Unamuno sigue sin ser apenas estudiada en el contexto finisecular y pocos trabajos se han publicado que la sitúen en la estética modernista y simbolista de la época, a pesar de que Juan Ramón Jiménez dejase bien claro a lo largo de su vida, en sus conversaciones con Ricardo Gullón⁷ y en sus cursos, cuyas notas fueron recogidas por Zenobia Camprubí⁸, que la lírica unamuniana forma parte de ella. De hecho, como bien expuso José Antonio Reula Paúl: “la transformación que experimenta la idea de “modernismo” en Juan Ramón Jiménez sufre un proceso que pasa por la directa influencia de Miguel de Unamuno”⁹, evidenciando así que el concepto de Modernismo no se ciñe solo a un primer

⁷ Gullón, R., *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Taurus, 1958.

⁸ Juan Ramón Jiménez: *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*. México, Aguilar, 1962. Esta edición recoge también la “Antología de la poesía española e hispanoamericana” de Federico de Onís, el cual incluye, entre los poetas españoles de la época que denomina el “Triunfo del Modernismo: 1896-1905”, la poesía de Miguel de Unamuno. En concreto, incluye las siguientes composiciones de este que forman parte de *Poesías* (1907): “Castilla”, un fragmento de “Libértate, señor” y “Duerme, alma mía”. Sobre este último poema, Juan Ramón Jiménez le insistía a R. Gullón en 1952: “¿Conoce usted el poema de Unamuno “Duerme, alma mía” ? Véalo. Acabo de copiarlo para mis alumnos de Modernismo. Es Bécquer puro” (en su libro *El trabajo gustoso*. México, Ed. Aguilar, 1961, pág.223).

⁹ Reula Paúl, José Antonio; “Las claves modernistas de Miguel de Unamuno desde la perspectiva juanramoniana” en *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989. Págs. 573-577.

quehacer poético que fijaba sus claves en el valor ornamental de la palabra y unos rígidos cánones formales correspondientes al parnasianismo, y que la publicación de *Poesías* en 1907, así como otros escritos de Unamuno, fueron decisivos en el rumbo que había de tomar el Modernismo y la poesía posterior del siglo XX. El mismo poeta explicaba la influencia que la lírica de Unamuno, junto con la de Bécquer, ejerció en el cambio de su propia poesía hacia una simbolista que pueda “expresar lo inexpresable”¹⁰.

Los pocos críticos que han acometido la labor de estudiar bajo esta perspectiva la poesía de Unamuno son Javier Blasco, M^a Pilar Celma y José Ramón González¹¹. Estos autores enfocan, del mismo modo que nuestro estudio, la lírica unamuniana como aquella, que abriría un camino en el Modernismo español que pronto siguieron el resto de modernistas (como atestiguó Juan Ramón Jiménez en su curso).¹² Es el camino de la poesía metafísica e intimista, de dar voz al alma y lo espiritual e inefable que conecta con la herencia del Romanticismo inglés y alemán, lo cual tratamos también en este estudio. Pero no solo enlazan la lírica unamuniana con el Modernismo debido a estos aspectos, sino también por el lenguaje y la técnica poética, con lo cual no podemos estar más de acuerdo y lo demostramos justamente con el análisis pormenorizado de los poemas de este primer libro. Si hay un poemario importante, que se publica justo en los años en los que el Modernismo triunfa (en palabras de Federico de Onís), no solo como un movimiento esteticista, sino como una manera de sentir y de pensar que rompe con la tradición castiza y realista, y abre el camino de la modernidad, es *Poesías* (1907), por lo que consideramos de especial relevancia estudiar a fondo estas composiciones para descubrir en qué sentido influyó este libro para que Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, entre otros, cambiaran el rumbo de su propia poesía hacia una más intimista y espiritual, desnuda de los tópicos y clichés que la encorsetaban como un movimiento esteticista (de cisnes, princesas, azules...) influido por el parnasianismo.

Aquí radica la diferencia entre este libro de J. Blasco, M^a P. Celma, y J. R. González (*Miguel de Unamuno, poeta*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003), que habla en general de la poesía unamuniana (en su vasto marco cronológico, es decir, con los consecuentes peligros de

¹⁰ *Ibid.* pág. 576.

¹¹ Estos autores han publicado sendos estudios en el libro, *Miguel de Unamuno, poeta*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.

¹² Así lo expresan estos críticos en el prólogo al libro (*Ibid.*): “Después de la publicación de *Poesías*, la lírica modernista deja de ser una colección de estampas interiores descritas desde una determinada retórica”. Pág. 13.

considerarla como una obra unitaria) y nuestra investigación, la cual se centra en estudiar, en primer lugar, los presupuestos unamunianos de la lírica justo desde la génesis de sus primeros poemas y sus primeras manifestaciones acerca del hecho poético hasta la publicación del poemario. Y, en segundo lugar, realizar el estudio pormenorizado de las composiciones de *Poesías* (1907), libro que, definitivamente, cambió el rumbo de la poesía modernista en estos años. Así, la mayor diferencia es que nuestro estudio se centra en este poemario para concretar y desgranar sus temas, su estética, su simbolismo y significado de manera práctica y no solo teórica. Esta labor centrada en el que, según nuestro punto de vista, es el libro del cambio de rumbo del Modernismo poético español, ha seguido sin acometerse desde la publicación del único estudio que existe de este poemario, el de Ramón Garciasol¹³, que no tiene en cuenta las nuevas perspectivas de la poética unamuniana bajo la luz del Simbolismo y el Modernismo, por lo que su visión, en la línea de los pocos estudios de la poesía unamuniana que hay, es parcial y siempre desde el punto de vista del aislamiento de esta en el devenir de su época. En algún capítulo del libro de Garciasol, que, en general, es un comentario de hechos históricos y sociales, se apuntan ideas de la poética unamuniana (“Poesía intemporal y eterna”) y cómo la publicación de *Poesías* “chocó” con la estética del momento y, por tanto, era una especie de isla flotando en ella pues no tiene ninguna relación con la literatura finisecular, fomentando y perpetuando así el cliché de oposición al Modernismo. Es interesante el apartado: “Opiniones sobre Unamuno: 1917” que pone de relieve cómo la crítica, en general, consideraba la lírica unamuniana como antiestética, dura, bronca y claramente filosófica o de ideas, de “pensamientos sibilinos” (*ibid.* pág.114), mientras que, además, Garciasol, a pesar de valorar positivamente esta poesía, sigue negándole la forma para considerarla de contenido e ideas en la línea de la crítica que cita. Solo al final de este libro (*ibid.* págs.143-169), Garciasol se centra en comentar , algunos fragmentos de algunos poemas del libro, pero sin ningún rigor ni orden ni concierto, simplemente dejándose arrastrar por ideas suyas y por digresiones particulares “al hilo” (como reza el título) de algún verso, para forjar la idea del Unamuno con el problema religioso que duda y que pide a Dios que se muestre, es decir, centrándose en su lucha agónica, en su temor a la muerte y cómo no alcanzó nunca “la paz espiritual” (*ibid.* pág.151), idea con la que no estamos de acuerdo, como se verá en este estudio. En definitiva, para Garciasol,

¹³ Garciasol, Ramón de., *Unamuno al hilo de “Poesías” 1907*. Madrid, SGEL, 1980. Aunque también deben mencionarse los prólogos de Manuel Alvar y de Ana Suárez Miramón a sus ediciones de este libro (*P* y *PC* respectivamente).

Poesías es “crónica de parte de la impresionante batalla interior de don Miguel para no dejar de ser quien era y realizar su posibilidad” (*ibid.* pág.163), lo que, aun siendo cierto, es solo parcial, es una simplificación de una poesía rica en temas, en estética y en matices. Aun así, Garciasol evidenció que lo más fácil, en su época y, podemos añadir, posteriormente, fue: “negar lo que no se entendía” (*ibid.* pág.168), lo que sin duda es lo que, aun hoy en día, sigue ocurriendo. La obra de Unamuno es tan rica, inmensa, compleja y variada que es complicado no perderse en ella.

Sin embargo, estudios más actuales, acometen la labor de analizar esta poética desde nuevas perspectivas. María Pilar Celma¹⁴, en la misma línea que nuestro estudio, comenta en su artículo que, un siglo después de la aparición del Modernismo, hoy en día, por fin, la crítica tiene una visión “global y fecunda de este”: “el modernismo español, aunque con sus propias peculiaridades, comparte unas mismas preocupaciones, reacciona contra unos mismos estímulos (racionalismo, industrialismo, sistema de valores burgués) y coincide en la búsqueda de soluciones de raíz netamente idealista, así como en una estética acorde con dicha ideología, el Simbolismo”¹⁵. Pero evidencia cómo, a pesar de que se han ido publicando estudios concretos de diversos escritores a la luz de esta óptica, la poesía de Unamuno sigue escapando a esta revisión pues “sobre ésta sigue pesando el lastre de varios tópicos, nacidos ya de la incompreensión de algunos contemporáneos y alimentados por una crítica parcial y, a veces, tendenciosa”¹⁶. El cliché de que se trata de una poesía de ideas, filosófica, que refleja la duda religiosa y a la que no le preocupa la estética, la cual se considera decimonónica, y las declaraciones antimodernistas de este poeta, siguen siendo un lastre para su estudio. Por ello, esta autora realiza aquí un breve apunte de esta poesía¹⁷ para situarla en el contexto del Modernismo y, en concreto, en su tendencia simbolista, revisando los aspectos externos, sobre todo la musicalidad y su concepción poética. Resumiendo los puntos más importantes de este, en la línea de nuestro estudio, Celma insiste en el interés unamuniano por la musicalidad en la poesía (hecho por el que se le contraponía al Modernismo), pero no como mero artificio, sino que, como Baudelaire, “las palabras tenían las mismas propiedades sugerentes que las notas

¹⁴ Celma, M^a P., “Miguel de Unamuno, poeta simbolista”, A.L.E.U.A./Nº15, 2002.

¹⁵ *Ibid.* pág.93.

¹⁶ *Ibid.* pág.93.

¹⁷ Estudio que completa con el capítulo “La formalización poética unamuniana” publicado en el libro *Miguel de Unamuno, poeta*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003, (páginas 159-283), que comentamos más abajo.

musicales y eran evocadoras de sentimientos”¹⁸, como demostraremos. Por último, Celma apunta algunas ideas sobre la poética unamuniana en la línea del Modernismo que coinciden también con los presupuestos teóricos de nuestro estudio. Así, estudia cómo para expresar todo ese mundo de lo inefable, del misterio, de trascendencia de la realidad, el lenguaje cotidiano no sirve, por lo que el poeta recurre a los símbolos, lo cual, justamente, investigamos y demostramos en el libro *Poesías*. Sin embargo, la autora solamente apunta estas ideas, pero no realiza aquí una investigación a fondo de tales símbolos ni de la estética, la temática y el significado de su poesía.

El libro *Miguel de Unamuno, poeta*. (Universidad de Valladolid, 2003), consta de un “Prólogo” firmado por los tres autores (J. Blasco, J. Ramón González y M^a Pilar Celma) y una “Introducción” de Javier Blasco que dejan bien clara la intención de mostrar cómo esta lírica es plenamente modernista. En la página 19, Blasco habla del estado de la cuestión, es decir, de los estudios sobre la poesía de Unamuno y declara cómo “las carencias predominan sobre las existencias. Y, sobre todo, es de lamentar que no abunden, para todos los libros, estudios que aborden la poesía unamuniana desde perspectivas estrictamente literarias (...)”. Y cita algunos estudios, todos sobre *El Cristo de Velázquez*. Añadimos que también existe un estudio del *Cancionero* realizado por Josse de Kock (*Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno*. Gredos, Madrid, 1968), así como análisis de poemas concretos del autor (véase bibliografía), publicados, sobre todo, en los *Cuadernos*. En conclusión, la poesía de este autor, excepto *El Cristo*, está por investigar, a pesar de que se hayan ido publicando, en los últimos años, algunos estudios sobre su teoría poética a los que hacemos referencia en este apartado. Como Blasco señala, la poesía de Unamuno siempre ha sufrido el olvido y los juicios negativos por considerarse una lírica filosófica, de ideas (*Ibid.* págs.19-20 y en toda la “Introducción”), lo cual constituye un completo cliché que no responde en absoluto a lo que esta poesía es. De ahí la necesidad de acometer esta labor de estudio más concreto de sus poemarios.

A continuación, en este mismo libro, nos encontramos con un “Itinerario de la poesía de Unamuno: breve recorrido por sus libros” (José Ramón González) en el que este autor hace una revisión de la génesis y la recepción de todos sus poemarios y evidencia cómo el primer libro, *Poesías*, tuvo una “escasa respuesta” que “debió ser más bien negativa”¹⁹ y solo Rubén

¹⁸ *Ibid.* pág.96.

¹⁹ Así lo constata y demuestra Ramón de Garciasol en su capítulo: “Opiniones sobre Unamuno: 1917” (ob. cit.)

Darío, en 1909, hizo mención de este libro de manera detallada y comprensiva. Darío comenta la dureza de sus versos, pero lo califica de verdadero poeta por su originalidad, individualidad y su capacidad de asomarse a las puertas del misterio y del alma. Estamos completamente de acuerdo con la conclusión de este crítico, en este apartado, de que Unamuno no busca plasmar una realidad externa, sino expresar con símbolos su realidad interna, siendo su poesía un “testimonio biográfico”. Sin embargo, es insuficiente clasificar los poemas de este libro en los ejes temáticos de patria, conflicto religioso, vida interior y reflexión sobre la poesía misma, que son, excepto el de vida interior, los que siempre se le atribuyen. Así, veremos cómo hay una mayor riqueza temática que conecta con el Romanticismo inglés y alemán, además de otros autores coetáneos.

En este mismo libro nos encontramos con el estudio de Javier Blasco sobre la poética unamuniana que reconoce y demuestra, por fin, el Modernismo de su lírica. En el apartado “Notas para una poética unamuniana”, Javier Blasco se basa en la concepción juanramoniana de la época y su opinión sobre la poesía de Unamuno para situarla en el contexto del Modernismo. Alude también a la de Antonio Machado²⁰, quien lo consideraba “un compañero de aventura poética”, y cómo el primer enfrenamiento con Rubén Darío, así como las declaraciones antimodernistas de Unamuno, fueron las causas por las que nunca se incluiría en los manuales de literatura a este poeta en la época del Modernismo. Asimismo, se refiere a cómo la crítica se ocupó en construir “maniqueas dicotomías entre generación del 98 y Modernismo” que ayudaron a aislar esta lírica, pero también pasa revista a estudios posteriores que abrieron el camino a “una mejor comprensión de la literatura finisecular”²¹, en concreto los de Lily Litvak, Hans Hinterhäuser y Gutiérrez Girardot, de los que extrae cinco puntos que relacionan “el pensamiento de Miguel de Unamuno con el clima finisecular”: “1) arte y religión; 2) arte y ciencia; 3) arte y burguesía; 4) concepción del poeta; 5) y concepción de la poesía”²². A continuación, Blasco demuestra, lúcidamente, cómo el concepto de poesía y poeta de Unamuno se inserta plenamente en la literatura finisecular, y asienta la poética unamuniana en su contexto plenamente.

El tercer capítulo de este libro está firmado también por Javier Blasco y es un estudio general de la poesía de Unamuno a la que califica de “metafísica”. Para este autor, la aparición de

²⁰ *Ibid.* pág.58.

²¹ *Ibid.* Pág.59.

²² *Ibid.* Pág.60.

Poesías (1907) supuso la entrada de una corriente nueva en la poesía española que tiene como precedente la de Baudelaire y los simbolistas del XIX en Francia (con lo que no podemos estar más de acuerdo). La apelación a la belleza, en poemas como “Hermosura”, dan la clave de una poesía que se postula como salvadora y eternizadora en un momento de “desarrollo de las ciencias positivas, la crisis religiosa y la fragmentación social”, que remueven los cimientos de toda certeza²³. Blasco apela a la definición de Luis Cernuda de poesía metafísica (de la que apenas hay bibliografía en lengua castellana) como la que establece una correlación entre el mundo de lo visible y lo invisible, las dos realidades del mundo. En este sentido, la lírica unamuniana es claramente metafísica, tanto en su definición o teoría, como en su ejecución. Blasco explica cómo, una vez perdida la fe en la ciencia y en la religión, la poesía se convierte en una vía de espiritualización. Este estudioso aborda la total coincidencia entre la definición de Cernuda sobre la poesía metafísica y el pensamiento de Unamuno: desnudar el alma con lenguaje rítmico con la función de despertar las almas todas, no de adormecerlas. En el plano de la expresión de la poesía metafísica, Blasco señala dos características del lenguaje, que son centrales en la poesía de Unamuno para trasladar los estados de la mente y del sentimiento: la metáfora que se desarrolla en conexiones y asociaciones multiplicadas; y el juego de contrastes, la paradoja. Finalmente, este autor señala que la poesía metafísica no se define por sus temas, pero siempre irá ligada al planteamiento metafísico, y, en el caso de Unamuno, el tema central es “su gran problema metafísico: la respuesta de hallar una respuesta al *para qué* de la existencia”²⁴. Aquí no estamos del todo de acuerdo pues, como veremos, en muchos poemas ese deseo de saber se calma para sentir la trascendencia, la paz, la belleza, el alma, la eternidad en definitiva... sin mayor afán ni otra finalidad²⁵.

Además de darle el lugar que se merece a la poesía de Unamuno, Javier Blasco también valora su estética, tantas veces negada a este poeta, y cómo esta sí le preocupaba, si bien no pasará por ser una retórica programada, sino como la que surge de dentro de forma instintiva, pensamiento que este autor relaciona con el de Baudelaire por su coincidencia²⁶: lo visible es correlación, metáfora, de lo invisible (como Unamuno tantas veces repetía) y podemos añadir,

²³ *Ibid.* pág.122.

²⁴ *Ibid.* pág.127.

²⁵ Recordamos aquí, sobre esta cuestión, el importantísimo estudio de C. Blanco Aguinaga: *El Unamuno contemplativo*. México, 1959, que guía todo nuestro trabajo.

²⁶ *Ibid.* pág.130.

gracias a nuestro estudio, que esto lo conseguirá sumergiéndose en lo visible con otra mirada, la de la infancia, la del ensueño y la del amor espiritual, cuasi místico; así, la música del alma de la realidad es la melodía del poema.

Este autor establece cómo la poética de Unamuno, deudora de la tradición romántica inglesa y alemana, quiere ser revelación de lo eterno, por lo que el poeta deviene un creador demiúrgico, labor paralela a la de Dios. En concreto, el poeta se asemeja a Cristo (mito muy importante de la literatura finisecular) pues, como este, es el verbo de Dios hecho carne, siendo así mediador entre Dios y el hombre (lo eterno y lo temporal); y su misión es volver a hacer hablar al Verbo, la palabra virgen, engendradora, de volver a encarnarlo. Así, el poeta es un vidente, un vate, lo que el mismo Rubén Darío, entre otros poetas de la época, defendía²⁷. Su labor es dar carne al Verbo y hacer palabra nuestra carne, es decir, convertir en palabras la realidad, pero reescribiéndola como un libro vivo, por lo que el mundo se recrea de nuevo y constantemente con la palabra poética. Al nombrar el mundo, el poeta proyecta sobre la naturaleza su propia conciencia y, al hacerlo, la espiritualiza, la humaniza y la convierte en mito que no es más que la revelación de verdades inefables con capacidad para impulsar a la acción, algo necesario en una época de incertidumbres y crisis. Pero, además, el hombre se crea a sí mismo y “al verbalizar sus vivencias personales, las sitúa fuera del tiempo, las perpetúa”²⁸. Por tanto, Blasco, con el que coincidimos plenamente, profundiza en estos presupuestos que subrayan la idea de que la poesía es eternización de lo momentáneo y temporal, del hombre en sí, su conciencia y su experiencia, así como de la realidad en la que está inmerso. Definitivamente, la poesía “es una actividad eminentemente religiosa”²⁹ en la que se crea a Dios mismo, como necesidad de devolver al hombre una conciencia universal que dé sentido a su existencia.

Pero lo más importante es que, por fin, un sector de la crítica, está abordando esta poética

²⁷ Véase el prólogo de Rubén Darío a su *Canto errante*, libro e ideas que, ¿curiosamente?, se publican también en 1907, como *Poesías*. En él, Darío defiende estos mismos presupuestos sobre la labor del poeta: “El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación”. Habla también del poder creador de la palabra, principio de todo, “manifestación de la unidad infinita”; el poeta es quien es consciente de ello, de su poder y, como dice Rubén: “Et verbum erat Deus” (Rubén Darío: *El modernismo y otros ensayos*. Madrid, Alianza editorial, 1989. Páginas 62-63).

²⁸ *Ibid.* pág. 145. Coincidimos plenamente con todo ello y subrayamos que la lírica unamuniana busca siempre ese “espacio” superador del tiempo.

²⁹ *Ibid.* pág. 145.

desde un ángulo completamente distinto al tradicional, pues considera que la poesía unamuniana ya no es fruto de razonar, no es una mera poesía de ideas y filosófica centrada en el tema de la duda religiosa y en la preocupación por la patria, sino que es una lírica de la experiencia, de manera que, el tan manido “concepto”, o idea en la poesía, ha de ser experiencia viva para Unamuno, no solo puro sentimiento, sino el hombre completo: corazón y cabeza (lo que diluye la leyenda del Unamuno agónico en su poesía ya que, en ella, se aúnan el uno y la otra: pensamiento y sentimiento). En este autor, el poema es un trozo de vida salvado por la palabra, por lo que la lírica es vivir, ser, situando así la experiencia en el centro de esta y no ya las ideas (que para Unamuno son siempre sinónimo de muerte)³⁰.

En este mismo libro, *Miguel de Unamuno, poeta* (Universidad de Valladolid, 2003), encontramos el capítulo de María Pilar Celma, el último de este, que trata “La forma poética unamuniana”. Resumimos las conclusiones a las que llega esta autora para ver en qué punto está hoy en día la crítica (también nos referiremos al estudio de Manuel Romero Luque sobre este tema más abajo). Este estudio no se centra en un poemario en concreto, sino que hace referencia, en general, a la expresión de toda su obra, pero la misma autora nos advierte de que es consciente de los “peligros que acechan cuando se pretende abordar un intento de sistematización de su expresión poética” por “la imposibilidad de hallar unas constantes expresivas que hacen de esta poesía una obra unitaria; o bien, la tentación de una simplificación que ignore dicha variedad y riqueza”³¹. Así, la autora acomete la ingente labor de “afrontar el estudio de la de la formalización poética unamuniana, poniéndolo en relación con la poética (...) y con el pensamiento del autor” teniendo en cuenta que esa forma “es el verdadero fondo de su obra poética”³². En la línea de Javier Blasco, Celma inicia su estudio insistiendo en la idea unamuniana del poder creador de la palabra poética que ocupa el lugar de todo lo que no se puede explicar por la razón y, por tanto, es “el terreno del mito”, es la “sustancia eterna” de las cosas³³, por lo que el poeta deviene “un yo creador”, paralelo a Dios, con la necesidad de un “tú receptor”³⁴, que podemos corroborar por el uso continuo del apóstrofe en *Poesías*. Una palabra que no es algo “fijo e inamovible”, pues el poeta se va creando, haciendo, también en

³⁰ *Ibid.* págs.154-155.

³¹ *Ibid.* pág.159.

³² *Ibid.* pág. 160.

³³ *Ibid.* pág. 161.

³⁴ *Ibid.* pág. 162.

ella por lo que no puede servir “una palabra estática”³⁵. A continuación, esta autora realiza un estudio que pasa por el plano de la expresión y el del contenido. En la expresión, Celma repasa el concepto de musicalidad, ritmo poético, en Unamuno como no ligado a las normas y a lo externo, sino “el que deriva de la armonía entre contenido y expresión”³⁶, de ahí el uso de figuras estilísticas del nivel fónico basadas en las reiteraciones, lo que nuestro estudio también confirma, con la finalidad de producir la sensación de que no hay progresión, de que el discurso no avanza y el tiempo mental, el ritmo del pensamiento, se detiene (lo que relacionamos claramente con la voluntad unamuniana de eternizar lo momentáneo). En esta línea, la versificación ha de ser libre y natural, por lo que Celma nos dice que este poeta se decanta por el versolibrismo y la asonancia (aunque esto es una simplificación pues Unamuno empleó estructuras métricas muy variadas, ya desde el año 1900, y que, en ocasiones, sí respondían a fórmulas rígidas, como la del soneto) y, en concreto, aboga por “el endecasílabo libre, en que puede verter su ritmo de pensamiento de manera natural”³⁷, lo cual es cierto en alguno de sus libros, como *Poesías* o *El Cristo de Velázquez*, pero no en otros en los que gusta de emplear el soneto y el romance. Pero esta autora también alude a cómo, en cualquier caso, Unamuno no se opone a la métrica normativa, siempre y cuando esté al servicio de su poder generador, es decir, que no delimite el pensamiento, sino que lo potencie y lo deje fluir. Coincidimos plenamente con ello y también con el hecho de que este poeta creó nuevas fórmulas, abrió nuevos caminos en su búsqueda de la musicalidad natural, que influyó en muchos poetas, lo que demuestra que Unamuno se inserta plenamente en el clima de renovación formal del Modernismo ya que, en *Poesías*, Unamuno fraguó la silva modernista, el endecasílabo combinado con versos de distintos metros, la asonancia y el verso libre (según lo que iremos viendo en el análisis de estas composiciones). Por consiguiente, estamos ante un poemario que ofrece nuevas fórmulas, influyente y decisivo en su época.

En cuanto a las figuras estilísticas del nivel morfosintáctico, esta autora evidencia de nuevo el afán de libertad y flexibilidad de este poeta; el uso de la adjetivación³⁸ no como mera

³⁵ *Ibid.* pág. 162.

³⁶ *Ibid.* pág. 173.

³⁷ *Ibid.* pág.177.

³⁸ El estudio de la adjetivación es harto interesante pues viene a confirmar cómo Unamuno humaniza y personifica la naturaleza y la realidad para establecer correspondencias entre el mundo de lo invisible y lo visible, lo que responde a su poética. También es interesante la apreciación de que la adjetivación cromática de la naturaleza

ornamentación, sino para incorporar matices (una de las premisas fundamentales de su poética) y la forma apelativa del poema, que veremos en *Poesías*. También alude al uso del hipérbaton, en ocasiones muy forzado, y los pleonasmos, asociados, generalmente, a las derivaciones. En cuanto al nivel léxico-semántico, esta estudiosa subraya y demuestra la variedad, la riqueza y la libertad creadora, en consonancia con los presupuestos de este poeta.

María Pilar Celma nos habla también de “el proceso de ordenación y de formalización de los contenidos”³⁹, a través de los campos léxicos, tropos y figuras de pensamiento y las estructuras textuales más relevantes. En el estudio de los campos léxicos, Celma hace un intento de “reconstrucción de la cosmovisión unamuniana”⁴⁰, y, aunque esta resulta muy breve, apunta ideas interesantes. Así, descubre la importancia de los referidos al “sueño” que veremos que son de vital trascendencia para entender *Poesías* y es un tema al que dedicamos diversos apartados de nuestro estudio. Sin embargo, no le da la profundidad que adquiere en este libro pues se hace una generalización y simplificación en la que el sueño se identifica con la vida y también con la muerte (un tópico de larga tradición muy obvio); solo, al final, apunta la extraordinaria riqueza que este tema tiene en Unamuno cuando lo relaciona con el ensueño y con la posibilidad de que este sea una vía de conocimiento y de camino hacia la utopía, paralelo a la imaginación y la memoria, lo que lo enlaza con el Modernismo y, añadimos, el Romanticismo más puro e intimista⁴¹.

Esta autora, dándose cuenta de la dificultad que entraña para Unamuno la transmisión de una realidad interior y una experiencia, que podemos considerar casi mística, estudia los mecanismos del lenguaje figurado que empleará, enfatizando cómo la metáfora, en sus distintas fórmulas, es el más importante y, muchos poemas, son una acumulación de estas. Es acertada su apreciación de que no suele emplear la metáfora pura y que “en ningún caso le interesa una metáfora que no pueda ser desvelada fácilmente por el lector”⁴², pero añadimos que el mundo metafórico que crea Unamuno se eleva, en su caso, a toda un simbolismo, que, como también

procede del ser humano, “con lo que adquieren un valor simbólico (lo que también ocurre en otros poetas modernistas)”. *Ibid.* págs..192-193.

³⁹ *Ibid.* pág.205.

⁴⁰ *Ibid.* pág. 226.

⁴¹ Véase la importancia de este tema en el libro de A. Béguin: *El alma romántica y el sueño (ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa)*. FCE, Madrid 1993. Este libro es un referente continuo en nuestro estudio.

⁴² *Ibid.* pág.227.

apunta Celma, refleja, por vía de lo externo, lo visible, en especial de la naturaleza, el mundo del espíritu y de la experiencia vivida, por lo que no se trata en ningún caso de una poesía fácilmente comprensible, sino, al contrario, solo una lectura profunda en la que se pongan en relación todas estas metáforas, puede dar la clave interpretativa de estas composiciones. Podemos decir que este poeta crea su propia “cosmogonía o cosmovisión”, en la que todas las metáforas plasman la conciencia viva, pensamiento y sentimiento, que se vierte en una sucesión de correspondencias entre lo interno y lo externo, por lo que, se elevan a la categoría de símbolos: en realidad, veremos que cada poema es un entramado simbólico que plasma la realidad invisible a través de la visible. En definitiva, estamos ante una poesía simbolista y no meramente metafórica. No hay que menospreciar que Celma nos dice que alguna metáfora se convierte en símbolo⁴³ y cita alguno de ellos, pero no es este un estudio profundo de todo ello, sino que solo apunta alguna idea sobre estos apoyándose en la cita de algunas fuentes, versos, de distintos poemarios, que dan más la impresión de una generalización. Por ello, creemos que puede ser más iluminador un estudio, como el que proponemos aquí, en el que todo este simbolismo se interprete concentrándonos en un solo libro para no perdernos en la extraordinaria variedad de la obra unamuniana. El mundo simbólico de Unamuno es tan complejo que las metáforas y símbolos que esta autora cita y simplifica adquieren significados que, en ocasiones, son completamente antitéticos pues solo desde su contextualización, en cada uno de los poemas y libros, se entiende la riqueza de la expresión y su significado.

Celma cita algunas figuras más de pensamiento como la alegoría, la antítesis, el retruécano, la paradoja, la sinestesia y la personificación (a la que solo dedica unas líneas; veremos que en cada composición de *Poesías* hay implícita una personificación ligada al apóstrofe y la función apelativa del lenguaje). Por último, en su intento de sistematización, esta autora hace un repaso, basándose en distintos poemas de toda su obra lírica, de distintos esquemas estructurales que el poeta emplea: el dialogado, correlativo, discursivo, progresivo y paralelístico. Este estudio finaliza, por un lado, con un repaso de la presencia de la tradición en Unamuno, pero llama la atención que apunte solo a la clásica, la renacentista, la barroca, la mística, la popular, todas ellas españolas, y, muy brevemente, la influencia de Bécquer; pero olvida la influencia, tan importante y viva, del Romanticismo, especialmente del inglés y alemán, así como la del Simbolismo francés, que mostramos en nuestra investigación, basándonos en los escritos

⁴³ *Ibid.* pág.229.

unamunianos. Por otro lado, Celma, bajo el epígrafe “La modernidad expresiva de Unamuno” quiere finalizar su estudio situando a este autor en la época del Modernismo, pero lo reduce a su renovación métrica y su concepto de ritmo poético, volviendo a repetir cuestiones que ya dejó dichas (también en el prólogo común); al hecho de que, en el nivel léxico-semántico reivindicase y utilizase voces regionales y populares, y a su espíritu antinormativo en materia lingüística (opuesto al purismo casticista de la época). En sus últimas páginas, por fin, comenta “la filiación simbolista de la expresión poética unamuniana”⁴⁴, que pudo influir en la poesía posterior, basándose en la crisis existencial y religiosa que sufrió, y la pérdida de confianza en la razón (común a los autores coetáneos), que le llevan a buscar en la poesía una forma de potenciación de estados subjetivos como forma de aprehensión de la realidad (lo cual veremos cómo se pone en práctica en *Poesías*). Sin embargo, estas ideas quedan solamente apuntadas, por lo que falta un estudio profundo y concreto que las demuestre. Aun así, valoramos el esfuerzo de esta autora que, por lo menos, logra asentar unas bases de la estética lírica unamuniana que siempre se han negado probablemente por la misma insistencia de este poeta de la búsqueda de la libertad y su afán, en todas sus manifestaciones, de no querer someter el espíritu a la forma.

Pero el hecho de no querer encontrar fórmulas rígidas de estilo que limitasen la infinitud del espíritu, no quiere decir que esta lírica no tenga una forma y una estética. En este sentido, vemos contradicciones en el estudio al que nos referiremos: el de Manuel Romero Luque⁴⁵ en el que revisa la concepción del estilo y la forma poética en la lírica unamuniana, basándose en el conjunto de treinta artículos de este poeta bajo la denominación de *Alrededor del estilo* (1924) que, como podemos comprobar, es posterior a la publicación de *Poesías*. El primer aspecto que resalta este estudioso es que Unamuno consideraba que: “el estilo (...) es el rasgo definitorio de la personalidad del escritor”, por lo que, cuanta más personalidad, mayor estilo propio. Este rasgo de culto del individuo es el que lo lleva a relacionar, acertadamente, esta poesía con la herencia del Romanticismo europeo y con Bécquer. Este autor subraya e insiste

⁴⁴ *Ibid.* págs. 288-291.

⁴⁵ Romero Luque, Manuel: *Poesía y visión poética en don Miguel de Unamuno*. Sevilla, Padilla libros, 2000. Pero, en concreto, nos interesa el artículo de este autor: “Estilo y forma poética en Unamuno” (*Philologia hispalensis*, ISSN 1132-0265, ISSN-e 2253-8321, Vol. 14, nº 1, 2000, págs. 219-236) pues en él vemos un esfuerzo interesante por situar la estética unamuniana en el Modernismo (aunque no lo dice claramente, sí caracteriza su obra como de simbolista).

en cómo no se trata de un “estilo aprendido o escuela”⁴⁶ pues depende de que el poeta sepa descubrir su propia personalidad, pero cabría matizar que Unamuno sí “aprendió” (e imitó) de fuentes que lo reencontraban con su personalidad, en concreto los *musings* de poetas ingleses como Wordsworth y Coleridge, la poesía de Leopardi, así como la de los románticos españoles, Bécquer y Rosalía de Castro (las influencias que creemos más directas, sin descartar otras)⁴⁷. A pesar de que considera que es un estilo propio, personal y antipreceptivo, que se aleja de cualquier posible etiqueta, Romero Luque subraya el uso de la paradoja en nuestro poeta, por ser acorde a su personalidad, así como la fórmula de apelar directamente al receptor, para moverlo y conmoverlo, construyendo un diálogo en el que la palabra esté viva y no sea letra muerta. Como vemos, la crítica coincide en estas cuestiones que abren nuevas vías de conocimiento y estudio de la lírica unamuniana. También resalta el uso de las metáforas con la función de crear nuevas realidades acordes a cada una de las personalidades de los poetas, pero se centra para demostrarlo en el *Cancionero*, mientras que, en nuestro estudio, acudiremos a *Poesías* por las razones a las que arriba hicimos referencia. Asimismo, coincide con la crítica actual que muestra cómo el poeta-Unamuno “se comporta como Dios en el *Génesis* y el poder creador se vincula a la obra”⁴⁸, así, el poema es “causa que origina el pensamiento”⁴⁹ y no al contrario, lo que desmonta de nuevo el tópico de una poesía conceptual, de ideas, ligada a la filosofía. En este sentido, este autor vuelve sobre la idea de que no es posible hablar en Unamuno de una preceptiva de normas estéticas pues se trata de una poesía autobiográfica del estilo (lo que implica ya de por sí el empleo de fórmulas y soluciones poéticas), que busca siempre que el lector sea partícipe del texto para que esté siempre vivo, recreándose continuamente, idea con la que estamos de acuerdo, pero con matizaciones, y que viene a confirmar, por lo tanto, la importancia de estudiar la poesía unamuniana relacionándola con su *Diario* y sus epístolas, como quiere este estudio.

Sin embargo, cuando Romero Luque habla de la importancia del ritmo en la lírica unamuniana, este vuelve a caer en los prejuicios y el tópico: ve cómo el ritmo es importantísimo

⁴⁶ *Ibid.* pág. 220.

⁴⁷ Debe decirse que Romero Luque no niega tales influencias y las cita al final del estudio, en concreto, las de “Quevedo, Shakespeare y los poetas metafísicos ingleses, Bécquer o Carducci” *Ibid.* pág.235. pero nos aventuramos a hablar de imitación, en concreto de Wordsworth y Leopardi, como estudiaremos.

⁴⁸ *Ibid.* pág.224.

⁴⁹ *Ibid.* pág.224.

en Unamuno como forma de desnudar el alma, apelando a ejemplos de *Alrededor del estilo*, al poema “Id con Dios” de *Poesías* y al prólogo de *Teresa*, pero señala la dicotomía ritmo-música (con el tan manido verso-ejemplo del “Credo poético” de *Poesías*: “algo que no es música es la poesía”, que, descontextualizado, parece ser todo un axioma), simplificando y alentando así la oposición de esta lírica con la simbolista, que, como veremos, no es tal.

Por último, coincidiendo con Celma y la crítica actual, Romero Luque concluye dando importancia al uso de las figuras retóricas basadas en la repetición, “la presencia de un claro dialogismo en sus poesías”⁵⁰, al juego conceptual del lenguaje y su gusto por los modismos castellanos, y a la paradoja, como principales características de la lírica unamuniana. Y, concluimos nosotros, si se perciben estas características, a las que habría que sumar las metáforas y los símbolos, podemos hablar de una estética unamuniana, que, paradójicamente, este crítico, insiste en negar.

En cuanto a **la metodología**, nuestro estudio consta de una parte introductoria, que tiene como punto de partida el análisis pormenorizado de aquellos escritos de Miguel de Unamuno en los que éste exponga y mencione cuestiones referidas a la poesía y los poetas, así como a los movimientos poéticos y artísticos en general para extraer tanto los presupuestos teóricos como las características de cómo debe ser la lírica para el vasco. Sin embargo, dada la prolijidad de la obra de este autor, hemos tenido que acotar y reducir nuestro campo de estudio, reduciéndolo a la época anterior y coetánea a la publicación de *Poesías* en 1907, y, en concreto, a la primera etapa de redacción de este libro, lo que no significa que no se hagan referencias puntuales a algunos escritos que se escapen a esta cronología por iluminarnos algún aspecto estudiado. Al mismo tiempo, esto nos ha permitido ir vislumbrando el lugar que la poesía unamuniana puede ocupar en el contexto de su época, así como su posible filiación con alguna tradición literaria o con otros poetas. La investigación revisa un amplio corpus de textos, desde los menos vinculados directamente con su poesía, como pueden ser sus cartas y artículos, a aquellos en los que Unamuno ejerce la “crítica literaria” (realizada desde una óptica diferente a lo que es una crítica más objetiva). Estos textos, compuestos por artículos en general sobre libros o autores, reseñas y prólogos (recogidos en las *Obras completas*, en quince volúmenes, que reunió, en su ingente y valiosísima labor, Manuel García Blanco que concretaremos más abajo), forman un conjunto muy valioso para entender la

⁵⁰ *Ibid.* pág. 236.

teoría literaria unamuniana, dada la tendencia del vasco hacia el subjetivismo, a involucrar su forma de hacer con la del autor al que analiza -como iremos viendo a lo largo de la investigación. Evidentemente, en este estudio, nos detendremos especialmente en aquellos escritos de crítica en los que el vasco trate de obras poéticas y sus autores. Sin embargo, esto no quiere decir que no se revisen otros textos, tanto de crítica como de otra índole, donde el autor mencione aspectos referidos a la poesía: una característica esencial de Unamuno es, precisamente, su capacidad de digresión, de incorporar y mezclar los asuntos, al hilo y dictado de su pensamiento. De ahí, también, que no nos limitemos tan sólo a este tipo de textos (que, en el caso de algunos escritores, sería suficiente), para abarcar los más diversos escritos dentro de unos límites cronológicos necesarios, como hemos dicho. Así, se verá cómo en una carta, por ejemplo, Unamuno puede darnos pistas valiosísimas sobre su forma de concebir la poesía; lo mismo en un artículo sobre el paisaje, o sobre cualquier otro tema. La cuestión no es sólo estudiar aquella manifestación más explícita, en la que el autor expresa directamente una opinión sobre la poesía, sino recoger otros motivos implícitos en la poética del vasco, que puedan añadir elementos explicativos, es decir, que estén en la base del significado de esta. A ello debemos sumar el hecho de que Unamuno se dedicará a escribir artículos y prólogos a poetas y escritores de forma más asidua a partir de los años 1899 y 1900, y que un buen número de poemas del primer libro *Poesías* se escribieron en estos años también. Por lo tanto, es sobre todo en este primer momento, tanto anterior como correspondiente a la forja de la lírica unamuniana, cuando prestemos mayor atención a escritos que, aun no siendo estrictamente de comentario crítico sobre la poesía, conlleven motivos que se irán desarrollando más tarde. A partir del año 1899, Unamuno se volcará de forma definitiva tanto en la labor de poeta como en una crítica más específica de la lírica, de ahí que se pueda decir que en este periodo se asientan las ideas poéticas anteriormente apuntadas y se materializan en la composición de los poemas de su primer libro. Es entonces cuando se pueden distinguir de una forma más clara algunas características, motivos temáticos y estilísticos, coordinadas, en definitiva, de la lírica del vasco que podremos relacionar con el análisis de los poemas escritos durante estos años.

El estudio de los textos nos lleva a trazar las líneas principales de la teoría poética unamuniana: por un lado, su concepción del hecho poético y las pautas estilísticas (además de su posición respecto a algunas tendencias poéticas de la época), y, por otro, las no menos importantes posibles influencias, decisivas en la génesis del ideario del vasco. Ahora bien, esta investigación no se

propone sólo una teorización, pues ésta no tendría ningún sentido si no sirviese de punto de partida para el conocimiento y entendimiento de nuestro objeto principal de estudio: la primera poesía unamuniana y ver qué lugar ocupa esta en la literatura finisecular. De esta manera, se tratará no sólo de ir viendo aquellos textos que nos hablen de la teoría, sino de ir relacionando la idea teórica con la práctica poética, por lo que los poemas se analizarán según los aspectos y características que Unamuno expone en su ideario de estos años de cómo debe ser la lírica, y según los núcleos temáticos que se desarrollan en *Poesías*. Con ello, el poema podrá ser interpretado en el conjunto del estudio del desarrollo de las ideas unamunianas acerca de la poesía; o, más claramente, la caracterización de la poesía del vasco se abordará de forma simultánea a las manifestaciones de este sobre sus presupuestos teóricos, qué es la lírica, cuál es su valor, qué nos dice sobre distintos poetas, etc., por un lado, y, por otro, se analizará de qué manera estos se plasman en su propia obra poética primeriza. Ello nos permite ir señalando los cambios en las preferencias temáticas del poeta hacia ciertos temas y motivos, el porqué del desarrollo de ésta, así como la evolución del estilo y la comprensión del significado del hecho poético unamuniano. Otro resultado importante de este método de estudio, es el de poder contrastar la articulación de una idea sobre la poesía en general con la verdadera puesta en práctica de esta, para ver hasta qué punto el poeta es coherente con su propia teorización. Sin duda, esto amplía el campo de estudio aportando más datos y enriqueciendo nuestra visión.

La primera parte del presente estudio hasta el año 1899, será más descriptiva: trataremos el desarrollo de una serie de textos y cartas, en orden cronológico, que nos dan ideas acerca del concepto unamuniano de la poesía, así como nos ponen sobre aviso de unas inquietudes del poeta vasco que se verán luego encauzadas a través del cultivo de la lírica. A lo largo de toda la investigación, nos limitaremos al espacio temporal que se configura como el correspondiente a la forja de la poesía unamuniana, recogiendo todas aquellas ideas sobre la poesía, o relacionadas con ella, que sean importantes, y analizando, ya en la segunda parte correspondiente a los años 1899-1906, los poemas que a lo largo de estos años compone el poeta hasta la publicación de *Poesías*. En esta segunda parte, más centrada en su práctica poética, intentaremos definir las características principales de su lírica en esta época, aunque sin perder de vista otros escritos, fuera de esta cronología, con los que estableceremos relación. En el Anexo recogemos la bibliografía de todos los escritos consultados desde 1884 a 1900, correspondientes a la primera etapa de redacción de *Poesías*, pero se hará referencia, en el estudio, a otros escritos que traspasan los límites de esta cronología. También se anexan los poemas de los que se hace un análisis más exhaustivo, dado

que estos suelen ser muy extensos; aquellos más breves o que consideramos más programáticos, se incorporan en la redacción.

Para el estudio de las composiciones de *Poesías*, se ha realizado una exhaustiva lectura e interpretación de cada uno de los poemas, desde la métrica empleada, las figuras retóricas, los símbolos y metáforas, el significado y el sentido del poema, relacionándolo con sus cartas (las manifestaciones y los comentarios de estos poemas en ellas), los artículos de la época, las obras, en general, publicadas, así como la interrelación de estos poemas. Cada uno de ellos tiene su propio fichero con toda la información de este. A partir de este estudio de cada poema y de las declaraciones de Unamuno sobre poesía en el periodo de tiempo indicado (aunque también se haga referencia a algunos textos reveladores posteriores), se buscaron los núcleos temáticos más importantes, aquellos que dan forma al comentario de la obra. Aun así, somos conscientes de que algunas composiciones se escapan de la clasificación o son meras reiteraciones, notas de un mismo tema, matizaciones poco significativas, que no aportan novedades a los núcleos temáticos más importantes, además, de que un estudio de cada uno de los 100 poemas (contando las traducciones) de este libro sería farragoso y poco útil. De ahí la importancia de buscar los núcleos temáticos más importantes, en torno a los cuales se comentan y relacionan las diversas composiciones de esta obra, *Poesías*. Y, como veremos, estos núcleos temáticos surgen ya en 1899 de los primeros poemas escritos en este año que son muy reveladores, en concreto, de “La elegía eterna”, que, por otro lado, tan bien enlaza con el Modernismo y con los temas y preocupaciones de los poetas coetáneos a Unamuno. Estos poemas se publicaron y divulgaron en revistas de la época, como la de su amigo Ruiz Contreras, por lo que, ya antes de la publicación de *Poesías*, era conocida esta obra (en especial entre los poetas y escritores entre los que pudo influir).

En lo que se refiere a **los materiales**, que pueden verse en la bibliografía y en el compendio de escritos unamunianos estudiados que se adjunta en el Anexo, se acude a los epistolarios, publicados en revistas o recogidos en obras que se han ido editando en los últimos años, artículos, prólogos, y ensayos, recogidos en sus *Obras completas* (Barcelona, Vergara/Afrodisio Aguado, 1958)⁵¹ y en los diferentes tomitos que los han ido también publicando, en especial los de la

⁵¹ En un principio, ante el hecho de no tener estos volúmenes, se consultaron también los que publicó la editorial Escelicer más tarde (*Obras completas*, IX vols. Ed. de M. García Blanco. Madrid, Escelicer, 1966-1971). Finalmente, se pudieron conseguir quince volúmenes editados en Barcelona por Vergara con la concesión de Afrodisio Aguado de 1958. Los volúmenes más estudiados son el I, dedicado a los viajes y los paisajes, que recoge también el importante

colección Austral de Espasa-Calpe. Durante dos veranos, se visitó la Casa Museo Unamuno, donde pudimos estudiar y fotocopiar mucho de este material que no se encontraba hace años, cuando empezamos la investigación en 1993, tan fácilmente (hoy en día, gracias a Internet, pude hacerme con toda esta obra publicada en ediciones antiguas, comprándola a particulares o en librerías de viejo). Allí pudimos, asimismo, consultar los libros de poesía que leía Unamuno y las anotaciones que hacía en ellos, lo que también resultó interesante para ver qué interesaba más a este autor. Así, por ejemplo, la edición de *Cantos de vida y esperanza* de Darío que Unamuno poseía, estaba lleno de dibujos inspirados al hilo de estos poemas. Subrayaba en los índices de los libros qué poemas le interesaban más, así, cuanto más le gustaban, más palitos dibujaba en el índice del libro en cuestión. No pudimos hacer una sistematización de todo ello, pero sí resultó esclarecedor ver que, justamente la poesía que más le gustaba, la que más anotada estaba, se corresponde con los resultados a los que hemos llegado en este estudio.

También se investigó la obra que ha estudiado la poesía y la poética unamuniana. Para el estudio de la obra que nos ocupa, se manejaron las ediciones de *Poesías*, la de García Blanco, Manuel Alvar y Ana Suárez (hasta el momento publicadas), y, finalmente, se revisó toda la bibliografía sobre el Romanticismo, en especial el inglés y alemán, el Modernismo, el Simbolismo, y la literatura finisecular, teniendo siempre como centro toda la obra de Juan Ramón Jiménez y sus conversaciones con Ricardo Gullón, así como los diversos estudios de este de la época (y su volumen de artículos *El modernismo visto por los modernistas*), los estudios de L. Litvak, de Gutiérrez Giradot, Niemeyer, Olivio Jiménez, R. Ferreres, I. Schulman, el volumen dedicado al Modernismo de H. Castillo, la obra de Octavio Paz sobre la modernidad poética y, véase más abajo, los estudios de estas épocas en la literatura universal (no solo en la de lengua española). Por último, subrayo el libro de Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo* que, para

libro para nuestro estudio: *Recuerdos de niñez y de mocedad*; el II, que recoge la novela *Paz en la guerra*; el III que contiene, entre otros ensayos, *En torno al casticismo* y *Los tres ensayos*; el IV, con *Soliloquios y conversaciones* y *Contra esto y aquello*; el V pues aquí encontramos, sobre todo, sus artículos sobre distintas literaturas, obras y escritores; el VI con reflexiones acerca de la lengua, la gramática y la Academia; el VII, importantísimo para nuestro estudio pues aquí encontramos los prólogos que Unamuno escribió para un buen número de obras; el VIII, con ensayos de diferentes “letras” (hispanoamericanas, inglesas, portuguesas, alemanas...); el X, aunque en menor medida, donde hay artículos de reflexión sobre su vida (*De mi vida*) y, de nuevo, sobre sus viajes, su Bilbao y el destierro en Fuerteventura; el XI con *Inquietudes y meditaciones* y *Alrededor del estilo*; y, finalmente, los volúmenes XII, XIV y XV, que recopilan casi toda su poesía (¡tres volúmenes!).

nosotros, ha sido muy esclarecedor a la hora de entender a Unamuno. Todas las referencias que se manejaron pueden consultarse a lo largo de la tesis y al final de esta.

Para concluir, el objetivo de extraer las características de la lírica unamuniana tanto en la teoría como en la práctica, es el de, no sólo llegar al mayor conocimiento de ellas, sino también el de ponerlas en relación con su época. La investigación que proponemos pretende, en última instancia, devolver a la lírica de Unamuno su lugar importante y decisivo en la evolución de la lírica en lengua castellana desde el Modernismo a las Vanguardias. Se trata de revisar el concepto anticuado de poesía unamuniana opuesta al Modernismo (y a las corrientes estéticas, no sólo de España e Hispanoamérica, sino también europeas), caracterizada como lírica de ideas, "agónica" e, incluso, filosófica, a la que se niega musicalidad y cualquier preocupación estética; poesía, en fin, opuesta al Modernismo y aislada en el devenir de la modernidad. La revisión de la poesía de don Miguel quiere ser ahora planteada desde presupuestos diferentes a los tradicionalmente considerados por la crítica y en la línea de la nueva visión que aportan autores como Javier Blasco y María Pilar Celma, sin perder de vista los aciertos de autores como Carlos Blanco Aguinaga. La concepción de esta lírica ha partido siempre de los tópicos que oponen la Generación del 98 al Modernismo (y de los que no ha podido todavía sustraerse). Bajo esta perspectiva, la visión de la poesía unamuniana es siempre unilateral y está muy lejos de explicar su gran variedad, riqueza temática, estética y métrica. Algunos de los estudios realizados han contribuido a forjar la idea de una poesía unamuniana "noventayochista"⁵², patriótica, preocupada esencialmente por los problemas de España y centrada en la mera descripción del paisaje, sobre todo el castellano; o bien, una poesía ligada a la filosofía⁵³, con una temática en la que prevalece la lucha y el grito consecuencia de su famosa crisis religiosa y existencial (no niego esta vertiente en la poesía unamuniana, pero no es la única y, ni tan siquiera, la más frecuente).

Todo ello ha propiciado el olvido de la lírica de Unamuno en el desarrollo evolutivo de la

⁵² Los ejemplos más claros los encontramos en: Aullón de Haro, P., *Poesía de la generación del 98*. Taurus, Madrid, 1984. Fernández Almagro, M., "La poesía de Miguel de Unamuno" en *Ínsula* 15, feb. de 1947. Onrubia de Mendoza, J., *Sonetos del s.xx*. Bruguera, Barcelona, 1970. Y los clásicos libros sobre el Modernismo y la Generación del 98 de P. Laín Entralgo y G. Díaz-Plaja, entre otros.

⁵³ Morón Arroyo, C., "Unamuno, poesía y filosofía" en *Miguel de Unamuno*, ed. de A.Sánchez Barbudo. Taurus, Madrid, 1990.

modernidad⁵⁴ de la lírica en lengua castellana, y de esta en el marco europeo. Este proceso hacia la plenitud poética del siglo xx, con la madurez del Modernismo y el advenimiento de las Vanguardias, no puede soslayar la importancia de Unamuno. Su poesía es eslabón en la cadena: hunde sus raíces en el simbolismo de San Juan de la Cruz; en el humanismo, la contemplación y la proyección del espíritu en el paisaje de Luis de León; se inspira directamente en el Romanticismo inglés y alemán⁵⁵; es heredera del intimismo y espiritualismo becqueriano (Bécquer, el maestro de modernistas y vanguardistas); acusa inevitablemente la influencia del ambiente poético de la época, su conexión con el Impresionismo, el Simbolismo europeos y, en fin, el Modernismo, no sólo en cuanto a la temática y los motivos, sino también en el tratamiento de estos, para configurarse así como factor decisivo en la introducción y evolución de estas corrientes en la literatura en lengua castellana. Todo ello se intentará ir demostrando a lo largo de la tesis.

Como es bien sabido, Unamuno, en línea muy similar a la de "Clarín", criticó negativamente y se opuso al Modernismo, del que, por cierto, declaró en diversas ocasiones no saber lo que era⁵⁶. De ahí que realicemos también, con el análisis de sus manifestaciones acerca de la poesía, una revisión de esta. Este es el punto de partida necesario para alcanzar uno de los objetivos más importantes que se propone este estudio; es una simplificación si recoge sólo la postura de Unamuno enfrentada a la tendencia parnasiana dentro del Modernismo para aislar su quehacer poético del devenir y la evolución de la poesía española en el contexto de la modernidad. Con el

⁵⁴ Según la definición expuesta por Octavio Paz (*Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona. 1989). Precisamente, el Unamuno escindido en el agónico, en lucha ante la imposibilidad de creer en Dios, y el que, sin embargo, lo encuentra (o quizá mejor, lo reinventa, lo crea, especialmente en la poesía) en otros momentos, es también síntoma de la modernidad y de la poesía moderna.

⁵⁵ Y, parafraseando a J.M.Valverde, en la versión abstracta de la literatura romántica alemana, es decir, en la filosofía idealista (Hegel, Fichte, Schelling,,etc). Véase el capítulo dedicado a "Idealismo y romanticismo" de J.M.Valverde en *Vida y muerte de las ideas*. Ariel, Barcelona, 1989.

⁵⁶ Por ejemplo en la reseña a *Poesías* (1908) de J.A.Silva, decía que "cada vez estoy más a oscuras" de lo que era el Modernismo. Confusión que no debe extrañarnos pues a Silva, poeta del agrado de Unamuno, lo clasificaban de modernista; la crítica del vasco al Modernismo proviene de la identificación que se hizo de éste con la vertiente exteriorista parnasiana de un primer Rubén o de un G.Valencia. En "José Asunción Silva", *Contra esto y aquello*, (pp.27-32). Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950. También en *OC*, vol.III, Escelicer, Madrid, 1968.

análisis de este conjunto de textos y, teniendo en cuenta las ideas sobre la lírica europea (y norteamericana en algunos autores) de fin de siglo y de principios del XX de ciertos críticos⁵⁷, así como la concepción juanramoniana del modernismo hispanoamericano y español, intentaremos demostrar cómo la clásica visión que opone tajantemente Modernismo/poesía unamuniana no es tan fácil ni tiene tanta razón de ser como ha querido ver un amplio sector de la crítica.

⁵⁷ Partimos de las ideas de algunos críticos como A.Béguin, M.Raymond, E.Wilson, O.Paz y M.H.Abrams (consúltese bibliografía final para detalle de sus obras), sobre la concepción de una línea en la lírica que arranca del romanticismo inglés y alemán, y tiene su continuación a lo largo del XIX en Francia (con Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé,...) y en América con Poe, Whitman, etc, para enlazar con las tendencias de fin de siglo en diversos países ("modernismo" como denominación en lengua castellana, "Jugendstil" en Alemania, "Art Noveau" en Francia, por poner algunos ejemplos), hasta su desarrollo ulterior, su culminación con las vanguardias.

2. GÉNESIS DE LA POÉTICA UNAMUNIANA⁵⁸:

Estudio de la teoría y la creación poética de Unamuno a través de sus textos (1884 a 1900).

A lo largo de esta primera parte de la tesis, iremos analizando, en orden cronológico, aquellas ideas expuestas en diversos textos, que sean de interés para trazar las líneas teóricas de Unamuno sobre la lírica. Simultáneamente, comentaremos alguno de los poemas que a lo largo de este mismo período (1880-1900) haya compuesto el autor para vislumbrar cuáles eran los temas e inquietudes que comenzó a poetizar. Se recogerán también los comentarios y referencias del vasco a otros autores, especialmente poetas, y las lecturas que en ese momento realizaba para señalar las posibles influencias. A esta investigación le ha precedido una lectura de los escritos unamunianos de esta época, así como de todas las cartas y poemas de los que hayamos podido tener constancia. Cada artículo, reseña, prólogo, carta, obra de creación literaria, ensayo, etc., ha sido explorado en busca de noticias y comentarios que puedan ser de utilidad tanto para reconstruir la teoría poética de don Miguel, como para entender motivos, temas, estética, etc., de su creación lírica. Así, los textos que aquí se citan y estudian no son escogidos al azar, sino que son los que se han seleccionado como útiles tras haber desechado aquellos otros menos importantes para alcanzar los objetivos de nuestro trabajo.

El período de tiempo escogido (de 1884 a 1900 aproximadamente) responde al de los años de

⁵⁸ Como escribió C. Serrano en su artículo "Unamuno y *El Nervión* de Bilbao (1893-1895)" (publicado en el *Volumen-Homenaje a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 1986), "De hecho, en éste como en otros diversos campos, todavía hoy es poco conocida la génesis de la obra unamuniana, desconocimiento que resulta ser verdadero óbice a la publicación de ya muy necesarias y urgentes ediciones críticas." El estado de la cuestión ha mejorado desde que este crítico manifestara tal necesidad. Así, respecto a este tema de la génesis de la poesía unamuniana, destacamos el estudio de 2015: *El proceso redaccional de Poesías de Miguel de Unamuno: intento de reconstrucción*, de María Martínez Deyros (Universidad de Valladolid) en el que se hace un seguimiento exhaustivo, especialmente a través de su epistolario, de la gestación de este libro. Carlos Serrano escribió también el artículo "Prehistoria poética de Unamuno", sobre esta misma cuestión que está recogido en el libro: *La poesía poética de Miguel de Unamuno*, José ASCUNCE ARRIETA (ed.), San Sebastián, Universidad de Deusto [Cuadernos Universitarios, Departamento de Literatura, 3], 1987, pp. 17-23. Sin embargo, este es un breve estudio que se centra en analizar las variantes de la traducción unamuniana de "La Ginestra" de Leopardi. Aquí, Serrano nos dice que hay que remontarse a 1893 para encontrar los primeros testimonios impresos de la poesía unamuniana, cuando, en realidad, hoy sabemos que tanto su primera composición publicada se remontan, como mínimo, a 1884.

la forja de la primera poesía unamuniana. Es importante acotar el espacio temporal dada la prolija obra de Unamuno, por un lado y, por otro, porque lo que nos interesa es descubrir cuáles eran las ideas del vasco sobre poesía cuando éste empezó a pensar en ella y a escribir poemas. El año de 1884 se conoce como la fecha de su primer poema (aunque ello podría ser inexacto, como veremos); a partir de ese momento, Unamuno irá hablando cada vez más de poesía (aunque aún escriba poca), el interés va "in crescendo", mientras que su famosa crisis de 1897 se configura como el momento clave a partir del cual se desarrollaría con mayor fuerza la intención del vasco de escribir poesía. Unamuno va despertando a la poesía; sobre ella escribe cada vez más, hasta que en los años 1899 y 1900 las ideas dan su fruto para convertirse en los primeros poemas. Es el momento de la consolidación del poeta: de 1899 a 1907, Unamuno no dejará de escribir los poemas que conformarán su primer libro, *Poesías*. A lo largo de la investigación veremos cómo y por qué surge esta vena lírica del polifacético don Miguel⁵⁹; qué ideas tiene sobre la poesía, qué dicen y cómo son los poemas que va componiendo. Por último, anticipar que en estos textos están ya trazadas las líneas que configuran la base de la poética unamuniana.

⁵⁹ Miguel de Unamuno defendió a lo largo de su vida su condición de poeta por encima de todo lo demás. Se trataba no sólo de hacer entender que él era poeta, sino que primero era poeta y luego todo lo demás. Ésto era siempre traído a colación por Unamuno a causa del hecho de que el público y el crítico vieran siempre en él al ensayista, al novelista, al polemista... y luego, de forma secundaria y como asombrados de ello, al poeta, y porque, como es bien sabido, sus libros de poesía, especialmente el primero, no tuvieron la acogida que él esperaba y solo fue reconocido por los poetas de la época. (Como ejemplo, véanse los artículos de 1923: "Además..." para *Nuevo Mundo*, e "Y además poeta..." para *La Nación*, en *OC* (E), Madrid, 1966. Pp.509-513). En este mismo sentido defendería también a su gran amigo el poeta portugués Guerra Junqueiro (véase el artículo de 1923, "En memoria de Guerra Junqueiro" en *OC(A.A)*, VIII, Barcelona, 1958. Pp.1067-1072). **Además, debe subrayarse que su labor como poeta no fue tan tardía como se cree teniendo en cuenta que ya publica sus primeros versos en 1884 al mismo tiempo que está editando artículos en revistas y cuando aún no ha escrito ninguna novela ni ningún libro de ensayo (el primero, *En torno al casticismo*, es de 1895).**

2.2 La prehistoria poética: primeras manifestaciones (1884-1893).

Iniciamos nuestra andadura en el mundo de la lírica de Unamuno con su primer poema conocido: "Árbol solitario". Acerca del año de composición de este breve poema hay dos teorías: por un lado, García Blanco⁶⁰ fechó este poema a partir de una carta de Unamuno a Ruiz Contreras⁶¹ en 1884 o 1885, mientras que A. Suárez Miramón⁶² lo data en el año de 1880 aludiendo a lo expresado por Unamuno en el artículo de 1924, "Mi primer artículo". No podemos estar de acuerdo completamente con esta última opinión pues, en el artículo citado, el vasco no da fechas más que de su primer artículo (en 1880), mientras que del poema sólo comenta que también lo publicó por primera vez en *El Noticiero Bilbaíno*. Puede hacerse también alusión al hecho que

⁶⁰ En *Miguel de Unamuno y sus poesías*. Universidad de Salamanca, 1954. (Este estudio no caracteriza la poesía de Unamuno, sino que intenta dar una cronología de los poemas escritos por el vasco. Algunos errores de este crítico han ido siendo corregidos, mientras que aún queda un gran número de poemas por datar, o fechas que no quedan del todo claras). En las páginas 12 a 15, García Blanco habla de este poema. Respecto a la fecha, dice: "Por un pasaje del propio Unamuno en una carta a Ruiz Contreras, al que más adelante nos referiremos, debe fecharse este primer escaqueo suyo con la poesía hacia 1884 o 1885". García Blanco no cita aquí la carta en cuestión (y ni siquiera nos da la fecha de ella), aunque sí lo hace al hablar del poema "La flor tronchada".

⁶¹ En la carta del 14 de mayo de 1899 a Ruiz Contreras (las cartas de Unamuno al director de *Revista Nueva*, se encuentran en *Memorias de un desmemoriado* de L. Ruiz Contreras. Madrid. Aguilar, 1943. También en *El Español* de Madrid, núms.40-42-43 y 44, julio y agosto de 1943), leemos: "es la cuarta vez, desde hace catorce o quince años, que escribo versos", al referirse el vasco a su composición de "La flor tronchada" en 1899. Así, la primera vez se remonta al año 1884 o 1885. Un dato más nos llevará a saber que esa composición primera fue "Árbol solitario": en "Mi primer artículo" de 1924 (en *OC (A.A) X*, pp.572-576), Unamuno comenta que su primer artículo se publicó en *El Noticiero Bilbaíno* hacia 1880; y a continuación añade también que "Aquí publiqué mis primeros versos. Eran doce líneas; referíanse, sin nombrarlo, al árbol de Guernica, (...)". Sin duda, estos "primeros versos" se refieren a "Árbol solitario" pues, a continuación, Unamuno lo transcribe en el artículo, pero no se especifica en esta declaración el año exacto de publicación del poema.

⁶² Autora de la edición de los cuatro volúmenes de *Poesía completa* de Miguel de Unamuno. Alianza Tres. Madrid, 1987-1989. En la nota 18 (del libro *Poesías*, tomo I, página 249) referida a este poema nos dice A.Suárez: "Quizá sea ésta la composición más antigua del libro. Según recordó Unamuno, estos versos los publicó en *El Noticiero Bilbaíno* en 1880, como homenaje al árbol de Guernica". En primer lugar, Unamuno no dice exactamente esto, y, en segundo, A.Suárez ni siquiera nos dice dónde lo recordó el autor.

la primera visita de Unamuno a Guernica y la visión del árbol fue en agosto de 1885 tal y como lo explica él mismo en su artículo “Guernica. Recuerdos de un viaje corto” (en *OC (A.A) I*, págs. 97-102)⁶³. Sea como fuere, se trata del primer poema de Unamuno, según él mismo dejó constancia.

Este breve poema, homenaje al árbol de Guernica, tendría en cuenta la leyenda de este y el significado de su himno, plasmados en la composición escrita por J. M. Iparraguirre, contemporáneo de las guerras carlistas. Según la tradición, este árbol simboliza las libertades del pueblo vasco; en su poema, Iparaguirre expresa el deseo de paz y pide al árbol su protección, pues la leyenda reza que fue Dios mismo quien lo plantó. De ahí que Vizcaya adore este árbol y lo proteja también, deseando que no caiga ni muera. Si los vascos se unen y dejan las guerras fratricidas, el árbol no morirá nunca. Ese es el deber de Vizcaya: cuidar a su árbol, símbolo sagrado, para que este no muera nunca, gracias a la unión y la paz del pueblo.

Si volvemos al poema⁶⁴ de Unamuno teniendo en cuenta su leyenda, vemos que este árbol es “solitario”, se encuentra en “campo yermo” y desafía “las iras/del rayo del cielo”. Aquí el árbol desafiante, sin embargo, cae herido por ese “rayo” del cielo, lo que lleva al poeta a hacer una advertencia general: un árbol solo no puede desafiar a la tormenta (símbolo unamuniano de los hechos históricos y sociales) en medio de un campo desértico puesto que el rayo “es ciego”, y no mira a quién destruye. Además, si está solo, es evidente que, bajo una tormenta, él sea el único blanco del rayo desatado por esta. Esta advertencia parece que se la hace a sí mismo, él se identifica con este árbol vasco (este proceso de unión entre objeto-sujeto será la

⁶³ Estas fueron las impresiones de Unamuno al ver el árbol: “Ya estoy a frente del Árbol y de su hijuelo; el que espere un canto ossiánico o una elegía en prosa, se lleva chasco; respeto lo bastante la vejez y la desgracia para entretenerme en hacer retórica a su costa. //¡Pobre árbol! Está muy viejecito y encorvado por el peso de los años; si sus hojas no fueran recias, parecería un sauce llorón. En el invierno debe sentir mucho el frío, y cuando caiga, todos harán de él leña, y los botánicos reclamarán su parte. ¡Los dioses se van!, decía no recuerdo quién. El hijuelo es un hermoso ejemplar del *quercus robur*, y arbolillo que promete ser robusto.”

⁶⁴ En la ed. de M.García Blanco, *OC (A.A)*, vol.XIII: pág.262.

En la ed. de M.Alvar, *P*: pág.121.

En la ed. de Ana Suárez, *PC* (1): pág.96. Transcribo el poema de esta última edición. Esta pieza aparece en *Poesías* en la serie dedicada a “Vizcaya”. “Árbol solitario// se alza en campo yermo, //desafía las iras // del rayo del cielo. // La tormenta cuajó y suelto el rayo // tronchó del árbol el robusto tronco; // ¡ay del árbol solo // que en un campo yermo // desafía las iras // del rayo que es ciego!”

base de la poesía unamuniana), que se encuentra solo en su lucha y con sus ideales, y desafía con sus ideas a la sociedad, pero también a Dios mismo que podría identificarse aquí con ese rayo del cielo. Es el hijo (tanto de Dios como del pueblo vasco) que se rebela y que, por ello, puede pagar sus consecuencias, y más, si este se encuentra solo defendiendo sus ideas.

Teniendo en cuenta la fecha de composición, sabemos que Unamuno se encuentra en su etapa de intelectualismo y de intento de racionalización de los dogmas y misterios de su fe católica. Y, además, vivió en su infancia la tercera guerra carlista en su Bilbao natal. ¿Se trata de un poema premonitorio de los problemas que este exceso de racionalismo le causaría y de la crisis en la que más adelante se sumergió? Por otro lado, el deseo que expresa el árbol en el poema de Iparraguirre es el de Unamuno mismo, como sabemos: el de no morir nunca, lo que permite imaginar mejor la identificación entre uno y otro. Pero, para que este árbol sobreviva, el pueblo deberá estar unido.... ¿quiere con ello expresar el poeta que, justamente, la guerra entre hermanos (tercera guerra carlista) provocó la herida de muerte de este árbol?, ¿se hace referencia con ello al intento de sitiar Bilbao, último bastión del republicanismo?, ¿será también Bilbao ese árbol solitario que desafió el asedio carlista? Sin duda, en estos versos de extrema condensación, Unamuno plasmó todas estas cuestiones, además de las puramente personales. Todo ello confirmaría más aún la identificación entre Unamuno y este árbol, pero esta se haría extensiva a Bilbao mismo; el poeta cantó, por un lado, la necesidad de unión entre los hombres y su voluntad de paz entre ellos, y, por otro, la de creer en su supervivencia más allá de la muerte desafiando ya el intelectualismo y la crisis de la sociedad que le rodeaba.

En definitiva, este poema es algo más que un homenaje al árbol de Guernica: representa la identificación del poeta con el árbol y la patria en una proyección de su propio espíritu. Las características que Unamuno aplica al árbol son las suyas también: "solitario", "desafiante", "luchador" ...; como también las circunstancias que rodean al poeta-"árbol" que se encuentra solo en medio de un "campo yermo" (identificable con la sociedad de su tiempo) y expuesto al airado "rayo del cielo" que destruye todo a su paso. Así, el sentimiento de Unamuno, quien debía desafiar también las contrariedades del destino, "ciego" como el rayo, de la vida, del momento que le tocaba vivir y con el que no se sentía acorde. Como vemos, el breve poema encierra un gran simbolismo conseguido a través de la proyección del espíritu del poeta en un elemento de la naturaleza. Por otro lado, estos versos se configuran como una especie de premonición de lo que sería la experiencia del poeta a lo largo de su vida. En definitiva, en una de sus primeras

manifestaciones líricas, Unamuno emplea una técnica típicamente simbolista para trasladar las preocupaciones de su espíritu.

2.2.1. Paisajes del alma: preludeo de su poesía.

La **relación naturaleza-espíritu-arte**⁶⁵, la proyección del alma del poeta en lo contemplado, base de la poética simbolista, va a ser una de las constantes unamunianas. En 1889, el vasco publica también en *El Noticiero Bilbaíno*⁶⁶ el artículo "En Alcalá de Henares" que trata, entre otras cosas, de la relación espiritual entre paisaje/arte/literatura. Unamuno se propone aquí comparar el paisaje castellano con el de su tierra vascongada, lo que le llevará a "discurrir un poco sobre la falta de arte" de su lugar natal. Paisaje y naturaleza implican siempre en Unamuno arte y literatura, pues los dos son espíritu (esto mismo veremos en *En torno al casticismo*); con ello,

⁶⁵ El primer libro de Miguel de Unamuno fue su diario de viaje, hace poco descubierto y editado por Pollux Hernández: *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza* (Oportet Editores, Madrid, 2017), el cual evidencia la importancia de la contemplación en el viaje para nuestro escritor como una forma de conectar con el espíritu, no como un mero turista que escapa de su lugar, "topofobia", o que "viaja por vanidad o por moda" (en el artículo "El silencio de la cima", *O.C. (A.A.)* vol.I, pág.627), sino para encontrarse a sí mismo, profundizar en el alma del paisaje y en la suya misma. Como estudió Ana Rodríguez en su libro *Trajinantes de caminos. Reportajes, crónicas, impresiones y recuerdos de viajes en los escritores del fin de Siglo* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 2018), "Unamuno viaja para remontarse, nos dice, lo cual equivale a afirmar que viaja para buscar "emociones que nos aren por dentro el espíritu", o "sensaciones profundas" que proporcionen al espíritu "la más honda revelación de la historia eterna" (*ibid.* pág.160). Así, subrayamos lo que esta autora acertadamente nos revela: "un buen número de poemas brotaron a raíz de estas andanzas y visiones" (*ibid.* pág.161), puesto que, en la lírica, es donde este poeta une espíritu y visión de lo contemplado, revelación de la eternidad, en experiencia cuasi mística. También repercutirá en otras obras, como bien apunta y estudia Ana Rodríguez, pero es en la poesía donde naturaleza y espíritu encuentran un lenguaje de lo inefable. Sus apuntes de viajes y sus reflexiones paisajísticas, no meras descripciones objetivas como las que vemos en el realismo, son las primeras obras de este escritor que luego se plasman en versos, por lo que, de nuevo, nos cuestionamos por qué se consideró siempre la labor de poeta de Unamuno como de tardía. Por otro lado, como Ana Rodríguez nos revela, la literatura de viajes, en todas sus formas (relato, crónica, apunte carta, impresiones...) se cultivó extraordinariamente en la literatura finisecular, a diferencia del realismo y naturalismo, y "se relaciona con la poesía" (*ibid.*pág.17), lo que pone de manifiesto otro rasgo común de la época del Modernismo, rasgo de enorme calado en Unamuno.

⁶⁶ En la hoja literaria de *El Noticiero Bilbaíno* del lunes 18 de noviembre de 1889. Recogido en el libro *De mi país* de 1903. En *OC (A.A.)*, tomo I. Barcelona, 1958. Págs.146-163.

podemos anticipar ya la temprana influencia de la filosofía idealista romántica⁶⁷ así como de la literatura del Romanticismo más puro, el alemán e inglés. Un paisaje, espejo del alma, inspira una literatura, una poesía, como traducción del espíritu que ésta debe ser; así, en la descripción que Unamuno va haciendo del paisaje castellano surgen de su memoria los versos de uno de sus poetas predilectos, Leopardi⁶⁸, como también recuerda a Heine, los místicos Santa Teresa y San Juan de la Cruz, y al gran Cervantes. Pero, por otro lado, el paisaje mismo descrito a lo largo de este artículo, está visto no sólo de forma directa sino también a través de la pintura; arte y paisaje se entrelazan hasta confundirse en este artículo.

El paisaje castellano le inspira al vasco una honda tristeza, pero hermosa: "¡Y qué hermosa la tristeza enorme de sus soledades, la tristeza llena de sol, de aire, de cielo!"⁶⁹. Anticipando un motivo frecuente de su poesía, estos campos le parecen "un mar petrificado"⁷⁰ donde la vista se pierde en el infinito, mientras que en el horizonte se confunden cielo y tierra (motivo de muchos poemas que simboliza la unión de lo divino y lo terrenal, es decir, la superación de los límites espacio-temporales). Aunque Unamuno viva en el País Vasco y todavía no se haya dejado ganar por la naturaleza de Castilla (aquí expresa cómo prefiere su tierra donde hay poco horizonte, menos austeridad, y uno no tiene la tentación de recogerse en hondas y místicas meditaciones), ya toma conciencia de ese sentimiento místico que este paisaje le inspira y por el que se dejará llevar

⁶⁷ Y, especialmente, la filosofía de la naturaleza, de raíz spinoziana, desarrollada sobre todo por Schelling y a la que se adhirió Goethe (autor que ejerció gran influencia en Unamuno, quien no deja de citarlo a lo largo de su vida). Resumiendo el pensamiento romántico (muy importante en conexión con la concepción unamuniana del arte y la poesía), estos autores dieron una explicación unitaria de la naturaleza y el espíritu como doble manifestación del ser divino en su plenitud. "La naturaleza es el espíritu visible, y el espíritu es la naturaleza invisible", decía Schelling. El arte debe aspirar a representar lo absoluto, lo infinito de un modo limitado, la superación de lo real y lo ideal (del objeto y sujeto fichteanos), en definitiva, el espíritu como animador de las formas reales de la naturaleza. El arte es para el romanticismo una intuición de lo absoluto en la identidad de los contrarios (sujeto/objeto), la unidad originaria del alma y la esencia de la naturaleza (recordemos que la filosofía de la naturaleza se eleva de los fenómenos concretos al principio en el que todos coinciden y del que todos proceden como de fuente común originaria). Sobre este tema (relación naturaleza/espíritu/arte) véase el discurso de F.Schelling, *La relación del arte con la naturaleza*. En el libro de A.Béguin, *El alma romántica y el sueño* (Madrid, F.C.E, 1993), encontramos también valiosísima información sobre ello.

⁶⁸ Lo mismo vemos en su diario de viajes editado por Hernández, cuando habla de Italia: *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*. Madrid, Oportet editores, 1917.

⁶⁹ *Ibid.* pág.150.

⁷⁰ Referencias a este simbolismo las encontramos en "El mar de encinas" y "Salamanca", entre otros poemas.

años más tarde, reflejándose en muchos de sus versos.

En Castilla, el espíritu se desase del suelo y se levanta, se siente un más allá y el alma sube a otras alturas a contemplar sobre estos horizontes inacabables y secos una bóveda azul y trasparente, inmóvil y serena⁷¹.

Pero Unamuno, quien comprende y a quien le atrae este sentimiento místico y contemplativo, este desasirse el alma de lo terrenal para intuir lo eterno e infinito, no desea todavía dejarse arrastrar por él. Este paisaje inspira una poesía de sueño y muerte, y él prefiere ahora la de la vigilia y la vida a las que identifica con la naturaleza vascongada ("El sueño y la muerte tienen su poesía, a la que prefiero la poesía de la vigilia y la vida"⁷²). Dice comprender que esta naturaleza haya producido almas enamoradas del ideal, pues "estos campos despegan del suelo y empapan en luz, hacen amar la calma y llevan fácilmente a las blanduras del quietismo". Sin embargo, el corazón de Unamuno "prefiere a esta austera poesía el lirismo ramplón de nuestras montañas", quiere actividad y lucha, no ensueño. La razón alegada por el vasco es: "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 arrancan mi yo! Nosotros [se refiere aquí a los vascos] hemos nacido para la lucha, no para abismarnos en las profundidades recónditas de un sentimiento quintaesenciado". Ya tenemos aquí expresada la oposición contemplación/lucha siempre presente en la persona de Unamuno. "Contemplación" representa ese arrancarse de uno mismo, elevar el alma para llegar a la unión con la quintaesencia de las cosas, que comporta finalmente el quietismo, la paz e inmovilidad. "Contemplación", como algo opuesto a acción y lucha, a la agonía de una conciencia por su no-disolución, es un sentimiento místico, panteísta (en el que el paisaje castellano encuentra inspiración), de fusión del alma del poeta con la esencia de lo que le rodea. Ello implica una pérdida de la conciencia, del yo, a la que Unamuno no estaba siempre dispuesto (y, sin embargo, cuántas veces vamos a encontrar al Unamuno contemplativo en sus versos)⁷³.

⁷¹ *Ibid.* pág.153. El poema "Castilla", entre otros, expresa claramente este sentimiento con los mismos motivos simbólicos.

⁷² *Ibid.* pág.153

⁷³ Carlos Blanco Aguinaga fue el crítico que acuñó el término y el concepto del Unamuno "contemplativo". En su libro *El Unamuno contemplativo* (México, 1959), hablaba de dos Unamunos y de "cómo no todo es guerra y voluntad de guerra en la vida y en la obra de don Miguel, ni todo angustia y terror de la muerte"(pág.17).

Nos encontramos en los años previos a la crisis religiosa y existencial de Unamuno, y vemos todavía a un autor que se decanta por la acción, que se resiste a dejarse mecer por el sueño del ideal.

Por último, añadir que en este artículo Unamuno cree que en su tierra natal: "Aún no hemos despertado a la vida del arte, a la vida del espíritu", identificando así arte/espíritu (y naturaleza, como hemos visto).

2.2.2. Primeras influencias poéticas.

En el artículo anterior veíamos cómo Unamuno citaba a dos poetas a quienes lee: **Leopardi y Heine**⁷⁴, románticos italiano y alemán respectivamente. En 1890, dos cartas nos revelan las lecturas unamunianas del momento, entre las que se encuentran de nuevo estos dos líricos, lo que confirma su importancia en el marco de las primeras influencias poéticas. Son dos cartas a su amigo P. Mugica, quien se encontraba en Alemania: una del 16 de mayo de 1890 (*CIMU*: pág.105), y otra del 4 de junio del mismo año (*CIMU*: pp.108-109). En la primera manifiesta su predilección por Heine sobre todo (y al que dice leer en alemán), pero también gusta de autores como Lenau y Goethe; sin embargo, Schiller le agrada menos -como repetirá en muchas otras ocasiones-. Unamuno bebe de las fuentes del Romanticismo, y no solo del alemán. Así, en la segunda carta, el vasco cita a Leopardi con grandes elogios, poniéndolo al mismo nivel que Byron, Heine y Goethe (no perdamos de vista los autores que va citando). Leopardi es y será siempre para el vasco "el amante de la muerte", mientras cita unos versos del italiano en los que éste critica el cientificismo alemán.

A continuación, don Miguel cita las obras leídas de Lenau, Goethe y Juan Pablo (así citaba siempre a Jean Paul Richter), para luego subrayar que Schiller no le gusta: "Schiller me carga tanto como Calderón, como Racine o como Lessing. Heine me encanta y me seduce. Heine y Goethe con mi Leopardi y Baudelaire son mis favoritos, el poeta Lamartine me apesta. Víctor

⁷⁴ De la obra de Heine, Unamuno tenía dos ediciones de 1887 que se conservan en la Casa Museo Unamuno: *Heine's Sämtliche Werke*. (Leipzig, Reclam) y *Letzte Gedichte* (Halle, Hendel). El tercer volumen de las obras completas dedicado a artículos y memorias, está especialmente anotado en el índice, donde Unamuno señala páginas y hace comentarios como "Lutero es más alemán"; "panteísmo religión alemana". De Leopardi las ediciones que se conservan son posteriores (tres: 1905, 1908 y 1919), de lo que se deduce que, o bien se han perdido las primeras ediciones que leería Unamuno, o bien lo conocía por otras fuentes.

Hugo me carga". Es decir, del Romanticismo francés desecha el retórico y enfático Hugo (es probable que no conociese al último Hugo), el Romanticismo más exteriorista y ruidoso, pero subrayemos cómo gusta de **Baudelaire** junto a los románticos alemanes y a Leopardi⁷⁵. Situándose ahora en el ámbito de la literatura francesa, el vasco dice admirar a Balzac y Flaubert: "el estupendo creador de "Madame Bovary", que he leído tres veces. Balzac es gigantesco, tan gigantesco como el coloso Shakespeare". El largo párrafo de citas finaliza con la frase: "También me gusta Voss, y mucho Schopenhauer" (otra de las grandes influencias en el vasco). Más abajo, Unamuno distingue entre **poesía brillante** (que es efímera, y de la que pone como ejemplo a la de Hugo) y **poesía de sentimiento**, conmovedora, profunda, que resucita los espíritus muertos. Ésta es la literatura y la poesía de su agrado, la universal y eterna pues cree que es la que todo el mundo entiende y la que perdurará siempre. Los ejemplos de este tipo de arte los da con las figuras de Heine, Lenau, Leopardi, Cervantes, Goethe, Balzac, Flaubert y Shakespeare. "Y aunque el juicio choque no puedo considerar a esta altura ni a Racine, ni a Corneille, ni a Schiller, son declamadores" (*CIMU*: págs. 108-109). Si se ha leído, por poner un ejemplo, la poesía de Schiller, no puede decirse más que este juicio se acerca a la verdad. Lo declamatorio, artificioso y retórico frente a la expresión del sentimiento sincero, pero no de forma efusiva sino intimista y meditada, son siempre dos estilos opuestos en la concepción de la lírica en Unamuno. La primera es caduca, la segunda eterna.

⁷⁵ Consideramos que si don Miguel no era un gran aficionado a la literatura francesa, como algunos críticos han querido subrayar, esto no puede extenderse a toda pues Baudelaire (y veremos como también Verlaine, y otros como Balzac o Flaubert, etc) eran del agrado del vasco. De Baudelaire se conserva en la biblioteca de Unamuno la edición no fechada de *Les fleurs du mal*. Précédées d'une notice Théophile Gautier. Paris, Calmann-Lévy. El prólogo de Gautier está fechado en 1868. Unamuno señala en el índice de forma especial los siguientes poemas: "Reversebilité", "L'ennemi", "L'Albatros" y "La Beauté". En cuanto a la elección de Baudelaire como uno de sus predilectos, al lado de algunas figuras del Romanticismo alemán y, como veremos más tarde, del Romanticismo inglés, no es casual, sino que responde a una línea poética común, como han estudiado Béguin y luego M.Raymond. Esa tradición romántica más pura se desarrollaría en el simbolismo y modernismo así como, posteriormente, en el surrealismo.

2.2.3. El estilo brota del interior del poeta.

Si en 1890, Unamuno daba cuenta a su amigo Mugica de sus preferencias y lecturas, en 1892, dos artículos apuntan otra característica esencial en la concepción unamuniana del estilo: "A propósito y con excusa del estilo. Cartas de libre divagación" I y II⁷⁶. En estos escritos a modo de carta abierta a un amigo ideal⁷⁷, se vuelve a evidenciar la relación literatura-espíritu de forma que el estilo será conseguido por un escritor sólo si escucha y refleja su interior; el estilo brota de dentro, del espíritu. Esto implica necesariamente sinceridad en el sentir y en la expresión de éste; al mismo tiempo, Unamuno está dejando claro que literatura y poesía son espejo del alma⁷⁸. En la correspondencia estilo-hombre, Unamuno (como los románticos alemanes e ingleses) cree que tal y como el autor sienta y piense, así será su estilo. A continuación, Unamuno da un paso más en esta teoría de tradición romántica: "El estilo brota de dentro. (...) El estilo es el hombre. (...) pero el hombre es lo que los demás hombres le hacen, y es para ellos y por ellos". De forma que, consecuentemente, el vasco opina que no se pueden exagerar sentimientos para venderlos a un público, ni se puede complicar y enrevesar el lenguaje provocando que éste no permita que nos entienda (aquí, por cierto, pone como ejemplo a Juan Pablo Richter, de quien dice que atesora una tierna poesía en su alma, pero expresada de forma muy intrincada y enrevesada, lo que dificulta su lectura), del mismo modo que no se puede escribir tal y como se habla (como repetiría otras veces: "Para que un escrito pudiera reproducir un discurso hablado sería preciso añadir a nuestra ordinaria escritura todo un sistema de anotación musical"). En definitiva: "Cuando se escribe o habla para muchos, debe el estilo, sin perder el sello personal, adquirir cierta impersonalidad. La poesía lírica es para leída en el rincón de casa, bien arrellenado el lector en su butaca, junto al fuego si hiela y leerla en lectura silenciosa. Solo lo épico puede recitarse al aire libre (...)".

⁷⁶ En *OC* (A.A), tomo XI: "Meditaciones y otros escritos" (1958). Pp.691-701. Artículos publicados en *El Nervión*, Bilbao, 18 y 31-VII-1892.

⁷⁷ Respecto a esto, fijémonos en lo ideal que resulta para Unamuno este tipo de escritos: ";Qué libertad de movimientos permite la carta abierta al amigo ideal como tú, y otras formas informes, sin etiquetas ni casillas, donde se perdona la divagación y la incoherencia!" (*Ibid.* págs.696-697).

⁷⁸ Enlazamos aquí directamente con otro punto importante de la tradición romántica en que estilo y hombre se corresponden pues la literatura es revelación de su personalidad más profunda. Véase sobre esto el capítulo IX del libro de M.H.Abrams: *El espejo y la lámpara*. Barcelona, Barral Editores, 1975.

A pesar de todo, Unamuno señala al final del artículo que al público en realidad no le importa el autor, el hombre, sino la obra, de modo que éste no debe pensar en aquél cuando habla de sus sentimientos y pensamientos, sino en sí mismo.

El texto parece implicar una contradicción: hay que escribir de forma inteligible para el público, nos decía primero, pero no hay que pensar en él a la hora de desnudar el alma. Simplemente, en el primer momento de la escritura, que es para don Miguel el de traducir el interior profundo, el espíritu del hombre y la naturaleza (cuestión que iremos aclarando a lo largo del estudio), no hay que pensar en el público para resguardar precisamente la sinceridad, la intimidad, pero en el momento de la expresión sí que debe tenerse en cuenta en el sentido de no envolver con excesivos ropajes y dificultades retóricas ese mismo sentimiento sincero pues, si no, se disfraza, pierde su sentido primero y no se comunica como realmente es. Unamuno quiere que la obra sea sincera, pero que no se exagere el sentimiento ni se distorsione al hombre interior verdadero. Nuevamente, no vale lo artificioso y grandilocuente en la literatura, tanto en el estilo como en el hombre. Aunque se compongan versos que se refieran a estados subjetivos e internos -como quiere Unamuno-, el poeta debe ser capaz de envolverlos con una cierta "impersonalidad", sin caer en el sentimentalismo fácil ni en el retoricismo que denotarían artificiosidad.

En este mismo año de 1892, Unamuno publica una traducción del poema "El crucifijo. Leyenda de un artista" de Adelbert von Chamisso, escritor romántico alemán⁷⁹. Por otro lado, en este mismo año, el vasco empieza a hacer alusiones a la literatura hispanoamericana por la que tanto se interesará y a la que dedicará innumerables artículos, sobre todo a partir de 1899 como colaborador de *La Nación*; se trata de la literatura sobre la que más escribió (solo hay que echar un vistazo a los índices de su obra completa publicada por Afrodisio Aguado). A través de su amistad con escritores y hombres de la cultura de este continente, así como de su colaboración con diversas revistas de allí, don Miguel mantendría una unión con Hispanoamérica que muy

⁷⁹ Publicado en *El Nervión* de Bilbao, nº532 (supl.lit.), 28-2-1892. No incluido ni en las *OC* por García Blanco, ni en la edición de *PC* de A.Suárez. Tenemos noticia de ello gracias a C. Serrano en su artículo "Unamuno y *El Nervión* de Bilbao (1893-1895)"(publicado en el *Volumen-Homenaje a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 1986. Págs.301-322). De Adelbert von Chamisso, Unamuno tenía en su biblioteca dos libros: *Gedichte von Adelbert von Chamisso* (Leipzig. Reclam) y *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* (Leipzig. Reclam), obras sin fecha de publicación.

pocos escritores españoles han podido superar. Puede asegurarse que, desde bien temprano, Unamuno influía y era una voz importante en el ámbito de la cultura y la literatura hispanoamericana, lo mismo que ésta enriquecería muchísimo la obra del vasco⁸⁰, lo cual condicionaría siempre su concepción crítica hacia lo que él entendía como Modernismo, una mera imitación de la lírica esteticista francesa, erigiéndose en maestro que invita a los poetas hispanoamericanos a beber de otras fuentes y a ser ellos mismos, buscando en el interior de su propia cultura. Así, en una carta a su amigo Juan Arzadun del 3 de agosto de 1892, le expresa su entusiasmo por el *Martín Fierro*: "¿Has oído hablar de *Martín Fierro*, el poema gauchesco del argentino José Hernández? Si tengo el gusto de verte te lo prestaré. Es cosa muy grande. Está escrito en *gaucho*, son décimas para ser cantadas a la guitarra. Ha tenido 58.000 ejemplares en Buenos Aires. Es el primer poeta en lengua castellana (o parecida) que viva hoy, a mi gusto. Del empuje de los primitivos, asombroso"⁸¹. Y, realmente, se trata de uno de los pocos poetas en lengua castellana del que Unamuno habla durante estos años; más tarde, en 1894, le dedica todo un artículo.

⁸⁰ Solo hay que ver el número de artículos sobre literatura hispanoamericana (el mayor corpus de textos dedicados a una literatura) en *OC* (A.A.), vol. VIII y prólogos a libros de este continente, en *OC*. (A.A); vol. VII. Por otro lado, puede decirse también que uno de los epistolarios más prolijos de Unamuno es el que mantuvo con diversas personalidades del mundo de la cultura, las letras y la ciencia de Hispanoamérica (véase, por ejemplo: Robles, L., *Epistolario americano (1890-1936)*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996). La preocupación unamuniana por influir en la intelectualidad y los escritores hispanoamericanos queda patente en todos estos escritos. Y, realmente, puede decirse que Unamuno fue el autor que más influencia tuvo en los autores hispanoamericanos como puede verse, no solo por las manifestaciones de estos, sino también por la gran cantidad de libros que le enviaban desde este continente con dedicatorias. De ahí su insistencia por influir en la evolución de la lírica en este continente: siempre criticó la excesiva influencia del retoricismo parnasiano, la recurrencia de una serie de motivos provenientes de la literatura francesa y parisina. Unamuno insistía en que debían buscar su propia voz, en su propia tradición para tener una personalidad propia. Esta idea fue la que le llevó a rechazar el Modernismo, el cual confundía con esta vertiente parnasiana esteticista de fácil imitación.

⁸¹ En "Cartas de Miguel de Unamuno" (a Juan Arzadun), revista *Sur*, nº119, Buenos Aires, 1944. Págs.51-53.

2.2.4. El decisivo año de 1893: la semilla de la poesía.

Si hacia 1884-1885 podemos fechar el primer poema conocido de Unamuno (o publicado, por lo menos), de 1893 se tiene referencia de la publicación de una serie de poemillas breves entre los que se encuentra precisamente "Árbol solitario". Este poema se recogerá en *Poesías*, pero no así el resto de las composiciones publicadas en *El Nervión*, nº 711 (26 de febrero de 1893) bajo el nombre de "Varia"⁸². En total son cuatro breves poemas que transcribimos aquí a través del artículo de Serrano.

La frente sobre el polvo del camino
 junto al inmenso mar
 Muriéndose de sed un peregrino
 clamaba sin cesar
 "Calma la sed, oh Dios, de mi agonía
 y toma el corazón".
 Callaba su Dios y el mar seguía
 con monótono ritmo su canción

.....
 Árbol solitario
 se alza en campo yermo
 provocando las iras
 del rayo del cielo.
 Cuajó la nube sacudiendo el rayo
 hirió del árbol el vetusto tronco.
 ¡Ay del árbol solo
 que en un campo yermo
 desafía las iras
 del rayo del cielo!⁸³

⁸² No están incluidos en ninguna edición de poesía de Miguel de Unamuno. Tenemos noticia de ello gracias a C. Serrano en: "Unamuno y *El Nervión* de Bilbao (1893-1895)" (publicado en el *Volumen-Homenaje a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa-Museo Unamuno, 1986). Aquí, Serrano transcribe los poemas que aquí copiamos.

⁸³ Sobre este poema, "Árbol solitario", hay otras variantes, como la recogida por A. Suárez, que hemos transcrito más arriba. Sin embargo, esta versión difiere también de la publicada en *El Noticiero Bilbaíno* hacia 1884, y que Unamuno transcribe de la siguiente manera en su artículo de 1924, "Mi primer artículo":

Árbol solitario
 se alza en campo yermo
 desafía las iras
 del rayo del cielo.
 Bramó la tempestad; el rayo vino
 tronchó del árbol el robusto tronco;
 ¡ay del árbol solo

Alza la frente y no llores/ mira qué claro está el cielo
 Derrama tus tristes lágrimas/ hacia dentro de tu pecho.
 Deja que allí se derramen/ deja que rieguen el alma
 deja que brote a su riego/ en tu seno dulce planta.
 Verás que al sentirte sola/ cuando su hermosa flor brote
 abrirá el cerrado cáliz/ en la calma de la noche.
 Sentirás que convertidas/ las lágrimas en aroma
 darán frescura de flores/ al aire de tu alma toda.
 Si la flor se aja muy pronto/ no lo deploras, maduro
 se abrirá chorreando vida/ de tus pesares el fruto.
 Y a sus semillas entonces/ podrás lanzarlas al mundo
 flores de dulce consuelo/ producirán en alguno.

.....
 Lágrimas que al aire brotan
 del mundo, poco consuelan
 infecundas en los ojos
 se evaporan o se hielan.

La primera composición es típica del Unamuno agónico; en realidad, el poeta mismo utiliza ya la palabra y el concepto que lo acompañaría siempre: "Calma la sed, oh Dios, de mi **agonía**" (el subrayado es nuestro). El significado de estos versos, vistos al trasluz de esa faceta agónica del poeta, es muy claro: la sed de Dios, de inmortalidad, no satisfecha (simbolizado en la plástica y terrible imagen del peregrino muriéndose de sed junto a un inmenso mar del que no puede beber). Dios, despiadado, no contesta a la llamada desesperada de un hombre que lo busca, que lo necesita, que está pasando por una etapa de crisis existencial, tanto intelectual como religiosa, que desembocará en la famosa de 1897. La tercera composición, más larga, es de índole muy diferente. En ella, el poeta expresa cómo las lágrimas deben ser derramadas hacia dentro, el dolor debe regar el alma para que nazcan frutos y flores que serán consuelo de los pesares. El poeta aconseja que el hombre se cultive por dentro, que saque jugo del sufrimiento y de sus experiencias íntimas; luego, además, la experiencia ganada en la vida puede servir de ayuda al prójimo. Otro motivo constante en Unamuno surge ya en estos versos y es el de la consideración del dolor como fuente de vida. La conciencia implica dolor en el Unamuno agónico: la pérdida de esa conciencia

que en campo yermo
 desafía las iras
 del rayo del cielo!

Como puede verse, esta versión de 1884 es más parecida a la publicada en 1907 en *Poesías*, que la de 1893 de *El Nervión*.

significa la muerte del "yo" de carne y hueso, tal y como es en esta vida. El dolor sobreviene del hecho de que precisamente esa conciencia no puede soportar su no-existencia, su disolución. En estos momentos de lucha por la inmortalidad del "yo" consciente de sí mismo (o, lo que es lo mismo, en que prevalece el pensamiento), don Miguel habla del dolor que es conciencia de vida y de muerte; sin embargo, hay instantes, otros textos, donde la conciencia se disuelve, donde el yo del poeta se derrite para unirse al alma universal y eterna alcanzando la quietud, el reposo, la paz y la libertad. El último poemilla es el complemento del tercero: esas lágrimas, ese dolor, si salen simplemente hacia fuera sin regar el interior, el alma del hombre, no darán fruto, consuelo, experiencia de vida que sea luego fecunda. Es dolor infecundo el que no sabemos comprender e integrar a nuestra alma. Estas ideas y este simbolismo los vemos luego desarrollados en poemas de su primera obra lírica, sobre todo en dos de 1899: "Alborada espiritual" y "La flor tronchada". En estos poemas, el alma, que recoge el dolor, la lucha por la vida y el más allá como savia fecunda, será más rica, dará flores y fruto que ayudarán al hombre a encontrar la armonía de contrarios, la paz en la guerra⁸⁴. Las flores y los frutos son hijos fecundos del alma, producto y obra del yo interior que lucha y trabaja día a día, y así apela a sus poemas en las composiciones de este libro, especialmente a las de la "Introducción" ("flores de otoño"), que hablan de su propia lírica. Pero el poema que más nos llama la atención es el de "Alborada espiritual" donde, como en estos poemillas de "Varia", nos habla de su crisis espiritual y religiosa: primero nos describe una de esas noches en que el sentimiento de la nada y el vacío le invade, pero, una vez pasado el momento, y llega el día, el poeta nos descubre cómo logró consolarse gracias a la memoria, el recuerdo de su niñez, cuya luz le invade y sirve de consuelo. Entonces, ese momento doloroso y de lucha, vivifica su alma y se transforma en un inmenso amor hacia el Amor eterno, al "misterio solemne". Gracias a la poesía y al recuerdo de su niñez, las flores de su alma se vuelven hacia la luz del misterio que todo lo alumbra y ya nada esconde; por ello, "te cantarán un himno no aprendido/los alados recuerdos de mi infancia/ebrios con la fragancia/de las flores brotadas del amor." (PC I, pág.147). Sobre la importancia de la niñez a flor del alma del poeta se hablará más adelante y se tratará más a fondo esta composición, relacionándola con uno de los núcleos temáticos más importantes de *Poesías*.

⁸⁴ En "La flor tronchada": "¡Amor, eterno Amor! / danos fecundo amor hacia el vencido, / únenos en la lucha en los contrarios/asentando en la paz nuestras batallas, /batallas de la paz!" (PC I; pág.102).

De este mismo año, 1893, es otra traducción de Unamuno, esta vez muy famosa, pero mal fechada en las ediciones de la poesía del vasco publicadas hasta ahora. Se trata de "La retama" de Leopardi, incluida siempre en el apartado de traducciones del libro *Poesías*⁸⁵. Nuevamente, se nos muestra el temprano interés unamuniano por Leopardi, esta vez en forma de traducción de un largo poema suyo que versa sobre la retama como símbolo de consuelo tras la destrucción y la muerte. Leopardi denuncia la vanagloria del hombre frente a su condición de ser pasajero; evidencia la vanidad de las cosas y lo efímero del hombre. Y, en contraposición, la retama sigue viva, viajando en el tiempo entre las ruinas de nuestro mundo. Este poema llamó desde siempre la atención de Unamuno; una y otra vez lo citará, lo recordará. De hecho, uno de los temas más importantes de *Poesías* será el del canto a la encina, las torres, la piedra, el río, Salamanca, etc., como símbolos de lo eterno frente a lo efímero del ser humano. Pero no sólo el contenido le es grato: su interés hacia el versolibrismo leopardino se configurará muy importante como influencia definitiva en la utilización de éste para su primer libro, *Poesías* (lo mismo que más tarde, en 1911, la indiscutible influencia de Antero de Quental lo llevará a escribir un soneto tras otro hasta obtener su *Rosario de sonetos líricos*). No se trata de una adaptación exacta y directa del verso libre italiano (cultivado también por su otro admirado poeta Carducci), con su mismo ritmo, pues, en realidad, Unamuno tenía su propia forma particular de recitarlo⁸⁶, acentuando a su manera. La

⁸⁵ Hasta ahora, tanto García Blanco, A.Suárez y M.Alvar en sus ediciones de *Poesías*, fechaban la traducción de "La retama" en 1899. De nuevo, C.Serrano nos descubre la publicación de esta traducción en *El Nervión* de Bilbao, n° 853 (23 de julio de 1893). Este autor analiza y coteja los textos de 1893 y 1907 (de *Poesías*), en el artículo "La prehistoria poética de Miguel de Unamuno", y constata que apenas hay diferencias entre los dos. Cabe remarcar el hecho de que este artículo -como el publicado en el *Volumen-Homenaje a Miguel de Unamuno*- dio la luz en 1986, mientras que el primer volumen de *PC* de A.Suárez se publicó en 1987, por lo que no se entiende que esta autora no se hiciera eco de lo advertido por Serrano, quien evidencia cómo don Miguel escribía poesía y sentía interés por ésta ya antes de 1899, lo que oscurece un poco la idea tan común de la obra poética del vasco como tardía y otoñal. De ahí la importancia de investigar sus manifestaciones acerca de la poesía de estos años.

⁸⁶ Así nos lo ha hecho ver el profesor J.M.Valverde, con quien asentimos. Sin embargo, no estamos del todo de acuerdo con V. González Martín, quien afirmaba que el vasco "hace suya la manera leopardiana de construir el endecasílabo y el verso libre" (en *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Universidad de Salamanca. 1978. Pág.162). González quiere refutar así la afirmación de Valverde (al que cita en su libro) de que, en cuanto a "las formalidades poéticas inglesas e italianas", "lo que operaba en su mente era una imagen formal arbitraria y personal que él se había forjado" (de "Notas sobre la poesía de Unamuno" en *Primeras jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana*. Salamanca, 1956). Valverde, experto en ritmo y metro poéticos, justifica muy bien su opinión, en contraste con González, quien no dice nada acerca de estas difíciles cuestiones.

adaptación pasa por el filtro de la mente unamuniana. No debemos, sin embargo, menospreciar el hecho de que la lectura de poetas como Leopardi, Carducci, Withman más tarde, etc., animarán a don Miguel a escribir en verso libre y en endecasílabos blancos.

Hasta ahora hemos visto el interés especial de Unamuno, sobre todo hacia la poesía romántica alemana y Leopardi (sin olvidar a los citados Baudelaire y Byron). Sin embargo, en 1893, una serie de cartas a su amigo Mugica evidencian una progresiva afición hacia la poesía romántica inglesa, la otra gran influencia en la lírica unamuniana. En carta del 28 de mayo de este año a su amigo, el vasco le descubre: "Ahora me dedico a la literatura inglesa, Shelley me tiene encantado, es cosa excelente. ¿Tiene usted noticia de un poeta alemán Hölderlin, de cuya poesía dice Lange en su excelente "Historia del materialismo" ("Geschichte d. Materialismus") que es "grandiosa y salvaje"?" (en *CIMU*, pág.196). A Hölderlin, sin embargo, no lo leería hasta más tarde⁸⁷. De nuevo, en otra carta del mismo año, cita por primera vez una serie de poetas ingleses (además de algunos alemanes) que serían lectura asidua del vasco: "...no hago sino leer a Schiller, Goethe, Shakespeare y el portentoso Shelley". "Usted que ha estado en Inglaterra: ¿tiene usted noticia de Swinburne? Creo que es un discípulo de Shelley. Shelley es sin duda el más grande poeta inglés de este siglo; por encima de Byron y ni qué decir que muy encima de Wordsworth, Coleridge, Moore o Tennyson" (en *CIMU*, pp.198-199). Este entusiasmo por Shelley decaería más tarde para ceder el lugar de preferencia a Coleridge, pero, sobre todo, a Wordsworth. Por lo pronto, es interesante ir señalando las lecturas del vasco para poder vislumbrar las posibles influencias, siempre variadísimas y múltiples en este poeta.

Unas de las manifestaciones, de Unamuno, escritas más extensas sobre el tema de la métrica corresponden a sendas cartas a Ricardo Jaimes Freyre y a C. Vaz Ferreira publicadas en el *EA* (págs. 242 y 273 respectivamente) en fechas de 1906 y 1907, correspondientes a las de publicación de su primer libro. En ellas defiende que, para la rima, se deja llevar por su instinto rítmico, por el oído y no por el ojo. Su preferencia por el verso libre de pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos (fórmula más frecuente de *Poesías*) es algo que le ha salido del alma, del interior (probablemente la lectura de Leopardi y de Carducci le haya influido, como él mismo atestigua en las cartas). Por otro lado, dice que si sus versos no suenan bien al público es por "el modo de leerlos. Dicen que cuando yo los leo parecen otra cosa" (*EA*: pág.278). Todo ello corrobora la apreciación de Valverde.

⁸⁷ En otra carta a Mugica del 7 de octubre de 1893 (en *CIMU* pág.207), Unamuno le pide que le envíe "Buddha" de Oldenburg y "también el "Hyperion" de Hölderlin (en rústica), que son tres tomitos de la Universal-Bibliothek de Hölderlin". Sin embargo, no se encuentra actualmente esta edición del poeta alemán en la biblioteca de Unamuno, y sí la siguiente: *Hölderlins Werke*. Herausgegeben von Manfred Schneider. 4 vols. Stuttgart. Walter Hädecke. 1921.

Cerraremos todo este apartado, en el que hemos visto las primeras manifestaciones poéticas del vasco y sus preferencias líricas, con unos textos importantísimos por su relación con la poesía unamuniana y que vienen a afianzar lo dicho en el apartado 2.2.1. El artículo de descripción paisajística titulado "En Pagazarri"⁸⁸ es más poesía que prosa, de ahí nuestro interés por él pues lo consideramos semilla de la poética unamuniana; aquí vamos a conocer a un Unamuno contemplativo, anterior al de la crisis de 1897, que surgirá con los mismos motivos y el mismo sentido que después desarrollará en la lírica que verse sobre la naturaleza. En la contemplación del paisaje y por efecto de la niebla, todo se torna vaguedad, las líneas se vuelven indecisas y Unamuno se siente transportado a un mundo etéreo. Es el momento de la ensoñación, de dejarse ir fuera de este mundo para sentir una paz de espíritu que lo transporta lejos del tiempo y el espacio vivido. Es la superación de la realidad presente, del tiempo, en una especie de inconsciencia (es decir, de pérdida de la conciencia, del pensamiento lógico) lo que lleva al vasco a sentir la eternidad, a fundirse en comunión con el alma de la naturaleza, con la esencia misma del mundo. Especie de trance es el que nos describe Unamuno, al que puede denominarse como "místico", "panteísta"...; la cuestión es percatarnos de lo que la naturaleza inspira en Unamuno, del sentimiento no-trágico que se verá reflejado tanto en mucha de su poesía como en sus artículos paisajísticos. Pero leamos mejor al autor mismo que nos describe con todo detalle y de forma muy poética (a través de imágenes y metáforas) este viaje místico al fondo eterno del mundo que yace en el interior de uno mismo (y permítanme lo largo del párrafo citado):

He tenido ocasión de ver todo esto en día en que una niebla baja se recostaba sobre los valles sin alcanzar a las cimas. Parecía un mar vago, fantástico y de otro mundo, en que flotaban acá y allá islotes montañosos entre golfos profundos, y en el fondo del mar una ciudad sumergida. La línea indecisa y vaga, su blancura vaporosa y trasparente le daban aspecto de un mar de otro mundo más etéreo. (...)

Son los paisajes como la música, que nos lleva dulcemente al país de los sueños informes, **de las ideas inefables**, de las representaciones incorpóreas, donde se alza del lecho del alma en extraño concierto de ideas olvidadas y sentimientos adormecidos todo el riquísimo mundo subconsciente, de ordinario poderoso con el poder del silencio, mundo de trama tan complicada e infinita como el de la realidad, mundo que se despierta y se revela al hombre mostrándole los tesoros escondidos de

⁸⁸ Escrito en septiembre de 1893, pero publicado el domingo 22 de octubre en el nº1 del *Eco de Bilbao*. En *OC* (E) tomo I. "Paisajes y ensayos", 1966. Pp.509-521.

su espíritu. Por debajo de las ideas formulables, de los recuerdos figurados, de las representaciones corpóreas y los sentimientos expresables, llevamos un mundo vivo, el reflejo del alma de las cosas que cantan en silencio.⁸⁹

En las obras del arte divino y puro, el reflejo de ese mundo misterioso escondido en el alma del artista y hallado por él en ella con labor paciente, imagen más real del mundo real que la que nos da la conciencia ordinaria, nos revela el alma de las cosas de fuera en matices y formas que por su inutilidad práctica no vemos." (La nota y la negrita son nuestras) (...)

Todo se nos presenta entonces en un plano inmenso, y esta fusión de términos y perspectivas del espacio, nos lleva poco a poco, en el silencio que allí arriba reina, a un estado en que se funden los términos y perspectivas del tiempo. Se olvida uno del curso de las horas, y en un instante que no pasa, eterno, se siente en la contemplación del inmenso panorama lo hondo del mundo, la continuidad, la unidad, la resignación de sus miembros todos, y se oye la canción silenciosa del alma de las cosas de fuera.

Subrayemos alguna cuestión que nos debe servir en el análisis de la poesía y la poética unamunianas. En primer lugar, vemos cómo la contemplación del paisaje lleva a Unamuno a un estado en que siente despertar su subconsciente, aquello que ya no es lo racional, el pensamiento lógico. Ese inconsciente vive adormecido en el interior del hombre pues no le sirve en la lucha diaria, en su vida exterior. Lo que está por debajo de la conciencia es el alma misma, y en ella se reúnen en unidad las almas todas del mundo, la esencia de la vida como algo supremo, primigenio, divino, eterno⁹⁰... En estos momentos en que el poeta -del mismo modo que Fray Luis de León en

⁸⁹ No queremos dejar de evidenciar la relación directa de esta última frase con un hermoso poema de Unamuno, "Por dentro", especialmente con su parte II, del que no se conoce su fecha de composición (en *PC* (I), pp.136-137). Más allá del lenguaje como representación corpórea de lo conocido, como materialización del sentimiento expresable, existe un silencio profundo, un "dentro" inexpresable, inefable. La poesía es la única forma posible de cantar ese silencio, pues su lenguaje no es el común y gastado, el referente de lo conocido, sino que es creación, es nueva fundación, es retorno a su función primigenia.

⁹⁰ "Para los románticos, el alma no puede ser sino el lugar de nuestra semejanza y de nuestro contacto con el organismo universal, la presencia en nosotros de un principio de vida que se confunde con la propia Vida divina. Y, como nuestra psique consciente es la psique posterior a la separación, encerrada en sí misma, será preciso postular otra región de nosotros mismos a través de la cual la prisión de la existencia individual se abra a la realidad. En efecto, lo que las facultades de nuestro ser consciente -sentido y razón- conocen con el nombre de realidad objetiva no es lo Real. Esto último, que se confunde con la vida, solamente puede alcanzarse en nuestro interior, en el *Inconsciente*". (...) El inconsciente de los románticos (...) es la raíz misma del ser humano, su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza. Sólo por medio de él nos mantenemos en armonía con los ritmos cósmicos, y fieles a nuestro origen

el paraje de "La flecha"- se retira del ruido del mundo exterior, la lucha de la vida, y su función de hombre social, reencuentra su interior, otro mundo lejos de éste, más etéreo, espiritual; es entonces cuando recobra la paz, la armonía ante la posibilidad de intuir la eternidad, lo que pueda ser Dios mismo. Ahora, Unamuno, recogido en su mundo de ensueño, abandona la lucha, deja que su conciencia, su "yo" racional, desaparezca, para olvidarse de sí mismo, para derramarse en comunión con el alma de las cosas que lo rodea, y que yacen inmanentes en nuestra propia alma (identificada con el inconsciente). Recogerse para sentir el propio interior es la forma de hallar todo lo que conforma la esencia del mundo y la vida, retornando a la fuente primera. La función del arte consiste precisamente para Unamuno en descubrir ese misterio de un mundo que es "el reflejo del alma de las cosas que cantan en silencio", lo inefable (lo mismo que en Bécquer)⁹¹ que

divino." (A.Béguin. *El alma romántica y el sueño*. Opus cit. pág.108). De la misma manera, vemos cómo Unamuno cree en la existencia de otra región en el ser humano, el subconsciente, en el que llevamos "un mundo vivo" que es el espejo "del alma de las cosas", donde se le revela al hombre "los tesoros escondidos de su espíritu". El reflejo de ese mundo que es la revelación del alma de las cosas de fuera y que llevamos dentro cada hombre, es también para Unamuno más real que la imagen "que nos da la conciencia ordinaria". De ahí que, mientras prevalezca la conciencia, se aleja el hombre de la verdad, de lo divino y eterno, pero si se adormece ésta gracias a elementos que acerquen el espíritu a sí mismo, como la naturaleza y la música (y la poesía, como veremos), se despierta en el hombre un sentimiento de comunión con lo que le rodea, de continuidad de la vida, de vuelta a la Unidad cósmica, el alma universal primitiva de donde surgen las almas individuales (otra idea romántica).

⁹¹ Podrían citarse muchos pasajes de la obra de Bécquer que intentan apresar qué es la poesía y cómo esta es conexión con el mundo del misterio y del espíritu, pero en este breve poema se expresa toda esa ansia del poeta de conectar con el más allá, el alma de las cosas, para fundirse con ella:

VIII (25)

Cuando miro el azul horizonte
perderse a lo lejos,
al través de una gasa de polvo
dorado e inquieto,

me parece posible arrancarme
del mísero suelo,
y flotar con la niebla dorada
en átomos leves,
cual ella deshecho.

Cuando miro de noche en el fondo
oscuro del cielo
las estrellas temblar, como ardientes
pupilas de fuego,
me parece posible a do brillan
subir en vuelo,
y anegarme en su luz, y con ellas
en lumbre encendido

duerme inconsciente en el interior del propio hombre. La imagen de ese mundo es más real que la que de ordinario nos da la conciencia, pero no es útil para vivir esta existencia. Consecuentemente, en esta definición, el arte, como espejo del alma (y no de la realidad, por lo que se aleja de ser un arte mimético), de lo inconsciente y no de lo racional, no es útil en la vida ordinaria, la de la subsistencia, no es práctico, pero sí lo es para el espíritu del hombre pues es reencuentro de éste consigo mismo, consuelo, refresco en la batalla, paz en la guerra. Finalmente, el arte deviene una "religión" en cuanto a fe y visión de un más allá, y una ética, en cuanto a esa "labor paciente", ese proceso de purificación del hombre que lo ha de llevar a reencontrarse con la esencia misma de las cosas.

Fijémonos ahora en una serie de motivos que acompañarán siempre al Unamuno contemplativo y que surgirán en tantos poemas: el mar, la relación naturaleza-música-espíritu, el sueño, el silencio que canta..., todo ello como símbolos que aluden, transportan o forman parte de esa otra realidad ideal en que viven en unidad armónica las almas todas de lo existente. Música que nace de la armonía y nos adormece la conciencia (de ahí que a veces Unamuno rechace la música: cuando quiere lucha, la conciencia despierta); silencio que proviene de lo inexpresable de ese mundo inconsciente; mar, sinónimo de lo eterno e inmutable, de lo inmenso e infinito; dormir y soñar, lo que nos transporta a esa otra realidad. Todo ello se verá en su poesía. Gracias a la naturaleza, como al sueño, o con la música, Unamuno reencuentra su alma, y, en la suya, todas las otras, pues en el interior mismo del hombre se encuentra la Unidad suprema de la naturaleza y el espíritu, y el hombre puede integrarse a la creación entera. En el momento de plenitud en que el hombre intuye esa Unidad, se logra superar el tiempo pues allí se encuentran las almas del pasado, del presente, del futuro..., la eternidad. El Unamuno que comulga en estos momentos contemplativos con la quintaesencia de lo que le rodea, superando lo temporal para intuir lo esencial y eterno, es el creador de la "intrahistoria", largamente comentada en su *En torno al casticismo* de 1895. Don Miguel no ha relacionado aquí todavía todas estas ideas, o, mejor, este

fundirme en un beso.

En el mar de la duda en que bogo
ni aún sé lo que creo;
¡sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro!

"sentir", con la función y el significado de la poesía; aunque sí con el arte en general. Tampoco lo hará nunca de una manera clara y sistemática (sino más bien a base de motivos, pinceladas aquí y allá), como ya comentamos, así que es nuestra labor no olvidar el contenido de este artículo lírico acerca de un paisaje que es música y sueño, para relacionarlo con poemas en los que nos comunicará las mismas ideas y sentimientos.

Por último, recordaremos el contraste de este artículo con el de 1889, "En Alcalá de Henares", anteriormente comentado, que evidencia una evolución progresiva de Unamuno hacia esta especie de "panteísmo", mística de la naturaleza (que tanto nos recuerda a la filosofía de la naturaleza y al Romanticismo alemán⁹²), así como su tendencia a dejarse llevar por un sentimiento que lo empuja a la búsqueda de lo ideal y espiritual, de lo inefable y misterioso. Ese arrancarse de uno mismo para llegar a la unión con la quintaesencia de las cosas para el que, en 1889, no se sentía preparado, se materializa ahora gracias a la contemplación de este paisaje "En Pazagarri". Probablemente la necesidad no fuera entonces tan grande, pero, a medida que va decayendo la fe hacia un dios externo al hombre, crece este sentimiento reflejado en tantos de sus poemas. **En definitiva, puede decirse que en este artículo encontramos la semilla del interés progresivo de Unamuno hacia la poesía como forma de expresión de ese mundo inefable en el que se sentía más a sí mismo en fusión con la naturaleza.**

⁹² Unamuno poseía en su biblioteca libros de autores, "filósofos de la naturaleza" y escritores románticos o prerrománticos que postulaban estas ideas que A.Béguin comenta en su libro (*El alma romántica y el sueño*. Opus cit.), como Hamann "El Mago del Norte" y Lichtenberg. De otros como Jacobi, no existen libros en su biblioteca, pero puede decirse que Unamuno los conocía muy bien gracias a sus manifestaciones en cartas; por otro lado, la lectura y el conocimiento de estos autores podía provenir de las completas historias de la filosofía (alemanas) que el vasco manejaba. Así, por ejemplo, en carta a F. de Onís del 7-I-1906, le dice: "Haces bien en estudiar filosofía. Lee Platón, Descartes, Bacon, Hume, **Kant, Spinoza, Hegel, Jacobi**...etc., pero empieza por leer una buena historia de la filosofía, la de Richter, v.gr." (el subrayado es nuestro; entre Kant, filósofo que preparó el camino del idealismo, y Hegel, su máximo representante, Unamuno sitúa a Spinoza, inspirador directo -o puente, como quizá insinúa gráficamente don Miguel- de muchas ideas de la filosofía de la naturaleza y del idealismo. Y, junto a figuras tan relevantes, la de Jacobi, tan desconocido entre nosotros). En *Unamuno en su Salamanca* de F. de Onís. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988. Pág.35. Otros autores importantes como Schelling y Herder de los que no se conserva libros en su biblioteca, se tiene constancia de que Unamuno los leyó gracias a que nos da cuenta de ello en sus escritos. Véase para ello el "Appendix I" del libro de Valdés y Valdés: *Catalogue of Unamuno's readings*. Toronto, University of Toronto Press, Canada, 1973.

En 1902 se publicó *Paisajes*, sin embargo, el primer ensayo, “La flecha”⁹³, que compone este libro se escribió años antes, como el autor mismo lo corrobora en una nota, pero sin concretar la fecha exacta. Puede suponerse que este ensayo, dedicado al lugar de retiro de Fray Luis de León, se escribió a finales de siglo, por lo que sería coetáneo a la escritura del núcleo de poemas de 1899 y lo traemos aquí a colación por su relación con el texto comentado. En él se expresa también el sentimiento de la naturaleza que está en consonancia con “En Pagazarri” así como con los poemas de 1899, “El Cristo de Cabrera”, “La flor tronchada”, “Alborada espiritual”, “Nubes de misterio”, “Al sueño”, “La cigarra” y, sobre todo, por las coincidencias temáticas, con “Al campo”. Resumiendo lo más importante de este ensayo, Unamuno expone que al sentimiento de la naturaleza puede llegarse cuando el hombre busca la calma, la paz, alejándose de las luchas de la ciudad y de la historia, pero, también, cuando se libera de la tiranía del trabajo de la tierra y ya, dueño de ella, puede contemplar el campo “con ojos de alma que bebe su reposo y en su sosiego se mete”⁹⁴. Para llegar a ser libre y no esclavo de la tierra, el hombre ha tenido que bregar duramente con ella y es así como entonces, en agradecimiento, tierra y hombre llegan a poder amarse mutuamente, con un amor puro y desinteresado, no basado en la utilidad sino en la contemplación serena de la Naturaleza. Y este sentimiento, que Unamuno describe como “humanación de la naturaleza” y “naturalización del hombre”, es un “sentimiento estético” (sin utilidad concreta) y, también “cristiano”, pues fue Cristo quien nos libró del pecado original de manera que el hombre pudo desligar a su alma de la esclavitud de la tierra para poder mirar frente a frente, como iguales, a la Naturaleza. Para Unamuno, el Cristianismo liberó al hombre y acabó con la esclavitud y la desigualdad entre él y la tierra, de ahí que podamos entender cómo el vasco aunase Cristianismo y Socialismo como fórmulas de justicia humana y social. Pero incluso trabajando rudamente la tierra, el hombre pudo sentir y dejarse empapar por la hermosura de esta, como así lo atestiguan algunas obras de la literatura castellana, entre las que Unamuno cita a Segismundo (protagonista de *La vida es sueño*), Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y, sobre todo, Fray Luis de León, en quien el sentimiento de la naturaleza llega “a cobrar conciencia de sí, a revelarse, expresándose en forma limpidísima y transparente”⁹⁵. Lo que le atrajo a Luis de León fue el lugar recogido, verde y fresco de “La flecha”, donde ubicó *Los nombres de Cristo* que Unamuno cita con devoción. Allí nos dice el vasco que Luis de León se fundió en amor al

⁹³ Artículo de Unamuno publicado en *Paisajes* (1902) y recogido en *OCI* (AA), págs. 45-62.

⁹⁴ *Ibid.* pág.49

⁹⁵ *Ibid.* pág.50

campo, lugar de retiro espiritual, de paz y calma “en que se apartó de los sinsabores de enconadas disputas, en aquel siglo de más estruendo que justicia”⁹⁶. Es indudable la identificación de Unamuno con el sentimiento de la naturaleza que comenta de Luis de León: comunión espiritual, paz en la guerra, amor desinteresado, elevación del ser a lo absoluto, es lo que puede sentirse al leer al escritor del siglo XVI. Por eso Unamuno lanza la pregunta retórica: “¿Qué amante de nuestras letras dejará de visitar, si a Salamanca llega, el rincón de La Flecha?” Literatura y realidad: leer a Luis de León y visitar La Flecha nos revelarán la paz y la belleza que insuflan el amor y la unión espiritual entre la naturaleza y el hombre.

El ensayo, que consta de tres partes, también nos revela cómo ha de ser ese paisaje con el que Unamuno comulga y al que ha llegado gracias a Fray Luis de León: el río tranquilo de eternas aguas, espejo de la naturaleza, los álamos, que, en su contemplación, infunden “la sensación de sencillez suprema”⁹⁷ y de humildad, la encina perenne, inmóvil, que ya aparece como símbolo de eternidad, “la fontana pura” que sigue todavía “murmurando” y hablando al poeta. Paisaje del que recalca su sencillez, dulzura y pobreza, capaz de transmitir el sentimiento de “serena calma” que el hombre, agotado del ruido del mundo, busca. Llama la atención cómo Unamuno siente atracción por este lugar que le produce también un sentimiento de melancolía debido al abandono en que se encuentra⁹⁸. Pero siempre junto a la lectura de “la entrañable poesía” de Luis de León,

⁹⁶ *Ibid.* pág. 50

⁹⁷ *Ibid.* pág. 51

⁹⁸ No es absurdo recordar versos de A. Machado al hilo de estas descripciones. Así el poema 26 de *Soledades, galerías y otros poemas*, tiene como espacio, vital y no externo, el parque abandonado en el que la naturaleza crece ya sin mano humana que ejerza oficio. El parque y esa fuente que suena sin cesar expresan el alma melancólica y triste de Machado. En la edición de O. Macrí: *Poesía y prosa*. Tomo II. Madrid, Espasa Calpe, 1989. Recordemos aquí la admiración de Antonio Machado por la poesía de Unamuno, además de la comunión ideológica entre los dos; todo ello queda patente en la carta de Machado, desde Baeza, después de mayo de 1913, en la que le agradece la epístola que Unamuno le envió con el poema “Bienaventurados los pobres” (publicado junto con un comentario en *Los lunes del Imparcial*, el 14 de julio de 1913, en *O.C. (A.A.)*, vol. XIV, págs. 887-888, por lo tanto, Machado lo recibió antes de su publicación), así como “su soberbia composición sobre el Cristo de Palencia”, a la que elogia a lo largo de toda la carta. En ella también le dice: “He dedicado mucho tiempo a leer y comentar sus libros. Toda propaganda de ellos me parece poca” y cómo en Soria consiguió que Unamuno tuviera algunos lectores, lo que evidencia la influencia recíproca entre estos poetas. En A. Machado: *Poesía y prosa. Tomo III: Prosas completas (1893-1936)*. Edición de O. Macrí, Madrid, Espasa-Calpe, págs. 1532-1636. Hemos incluido, en el “Anexo”, el poema “Bienaventurados los pobres” pues nos parece muy interesante para entender la comunión espiritual entre ambos poetas.

es decir, contemplación del paisaje y literatura fusionados. Al sentimiento de esta naturaleza ha llegado Unamuno gracias a la literatura que se convierte en experiencia de vida, en vida misma: aquel sentir de Luis de León revive ahora en el vasco. En ese lugar dice comprender mejor a este autor: “es el paisaje en que mejor se comprende que se fusionaran en el alma del maestro León el humanitarismo y la mística” (*ibid.*pág.55). Es gracias a alcanzar un estado de serenidad suprema y a amar a la naturaleza en entrega total como Luis de León, y en muchos momentos, Miguel de Unamuno (sobre todo en sus poemas) como se llega a sentir el más allá. Por ello: “Parece la tierra un mero soporte del cielo” (*ibid.*pág.55), motivo que aparece en muchos poemas de Unamuno⁹⁹ y que prepara el fervor místico de sentir la eternidad. Como hemos visto en “En Pagazarri”, las perspectivas espaciales se pierden, los límites se rompen, el tiempo se detiene y puede sentirse la verdadera hondura del mundo y su música callada. Citemos como bello ejemplo significativo este pasaje:

Sólo desde el campo cabe penetrar en toda la sublimidad de la vasta llanura de los cielos; solo desde el paisaje adquieren su más acabada significación los simbólicos celajes; sólo el verde de los campos da su preñado sentido al rosa de las almas y al azul de los espacios. (*ibid.*pág.57)

Pero, además de la influencia de Luis de León en la importancia del campo y en su manera de contemplarlo y vivirlo, está la de Wordsworth. Así se revela por sus manifestaciones en cartas, pero, sobre todo por uno de los poemas importantes de 1899 en el que asoman los ecos de estos dos autores, “Al campo”.

⁹⁹ Los más evidentes en este sentido son los de “Castilla”, “El mar de encinas” de temática paisajística, pero también aparece en otros como “¡Al sueño!”.

2.3. De 1894 a 1898: "solo un poema, pero muchas ideas". La poesía en estado latente.

2.3.1. Consideraciones sobre la poesía "popular".

Con el entusiasmo hacia el *Martín Fierro*, Unamuno inicia en el año 1894 una reflexión acerca del concepto de la poesía "popular" (entre comillas porque, más que popular en el sentido clásico, va a ser "intrahistórica"). Diversos escritos son la muestra de tal interés: en febrero de 1894, el artículo "El gaucho Martín Fierro. Poema popular gauchesco de don José Hernández (argentino)"; en marzo del mismo año, el prólogo al libro de su amigo Luis Maldonado *Querellas del ciego de Robliza*, e, inspirado por este libro, el poema "Romance a Luis Maldonado por sus *Querellas del ciego de Robliza*".

El artículo "El gaucho Martín Fierro. Poema popular gauchesco de don José Hernández (argentino)"¹⁰⁰ está dedicado a Juan Valera debido a que éste comentó anteriormente algunas cuestiones acerca de José Hernández en *Cartas americanas*. Unamuno empieza su escrito rebatiendo las ideas de Valera de que Hernández era un "payador" pues cultivaba una poesía del pueblo o del vulgo, diferente a la que llama poesía "sabia". Para el vasco, no era que el poeta escribiese a modo de como lo haría el pueblo (el cual, para don Miguel, no puede escribir nada, por lo que no hay una poesía popular, exclusivamente surgida del pueblo; la obra es siempre de un artista que crea y da forma), sino que su poesía fue bien acogida por éste porque supo penetrar en su espíritu. En realidad, el poeta mismo estaba penetrado de pueblo para poder escribir algo que éste pudiese entender. Según Unamuno, alma del poeta, pueblo y naturaleza se funden en este poema. Así, tuvo una gran acogida entre el pueblo, cosa que llamó poderosamente la atención del vasco: "El amor con que el pueblo argentino le ha acogido es su mayor consagración" (ibid.40; pág.49). Unamuno describe el poema como "una hermosura, una soberana hermosura, lo más fresco y más hondamente poético que conozco en la América española" que versa sobre "los infortunios de Martín Fierro, acorralado por la *civilización* argentina"¹⁰¹. Más abajo señala su

¹⁰⁰ Se publicó en *Revista española*, año I, núm.I, Madrid, 5-III-1894, pags. 5-22. Recogido por M.García Blanco en *OC* (A.A), tomo VIII "Letras de América y otras lecturas", 1958. Págs. 47- 63. Citamos por esta edición.

¹⁰¹ *Ibid.*40; pág.49.

extrañeza de cómo una obra que tuvo tanto éxito en Argentina sea aquí tan poco conocida, cuando, sin embargo, vienen de ultramar las más diversas modas poéticas, a las que Unamuno llama "especies de estufa" pues calientan sólo mientras te acerques a ellas (es decir, son caducas), entre las que enumera: **“neogongoristas, culteranos, coloristas, decadentistas, parnasianos, victorhuguistas”**. Como vemos, todas estas denominaciones aluden a una tendencia más exteriorista y efímera de la primera fase del Modernismo, en la que proliferó la práctica y fácil imitación del parnasianismo¹⁰² de herencia francesa, amalgamada con el Romanticismo, como forma de renovación del lenguaje y de las figuras retóricas, así como de imprimir flexibilidad a los ritmos y metros poéticos. Pero Unamuno no está haciendo referencia solamente al parnasianismo; junto a él, y al mismo nivel de interpretación, sitúa lo que le parece exclusivamente una corriente formal (neogongorismo, culteranismo, etc.), una moda y una pose sin mayor trascendencia. Probablemente en 1900, Unamuno escribió el artículo "Arte y cosmopolitismo"¹⁰³ que vuelve sobre estas cuestiones que nos ayudan a entender su crítica al Modernismo y su

¹⁰² Recordemos que el parnasianismo en Francia hacia mitad del siglo XIX, surgió tras el Romanticismo como contrapeso a la tendencia emocional de éste y en plena época racionalista y científicista. El parnasianismo representó un retorno a las formas clásicas, una búsqueda de la perfección formal por encima de todo, así como la utilización de los mitos clásicos como modo de embellecimiento y distinción. Esta tendencia, básicamente esteticista y decorativa, ejerció su influencia en la lírica en lengua española en cuanto a un primer nivel de renovación de las formas; sin embargo, no puede identificarse simplemente con toda la compleja estructura del significado del Modernismo como síntoma y respuesta a un ambiente de crisis que llevó a una renovación de las tendencias idealistas y místicas. El Modernismo significó una nueva forma de Romanticismo y de Espiritualismo (fenómeno que no sólo se produjo en los países de lengua hispana); en la poesía se descubrieron como precursores a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé... (además del Romanticismo alemán -y su filosofía- e inglés) que no representan precisamente la tendencia parnasiana francesa, sino más bien la simbolista. Sobre las diversas evoluciones de estas corrientes literarias en Europa, véase el volumen 3 de A.Hauser: *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona, Labor, 1992.

¹⁰³ Se trata de un artículo recogido luego en el libro *Contra esto y aquello*, cuya primera edición está fechada en 1912. Los artículos que conforman este volumen llevan todos la fecha (que oscila entre 1907 y 1911); sin embargo "Arte y cosmopolitismo" no está datado en las ediciones que se tiene de este artículo (ni en las *OC* de Afrodísio Aguado ni en las de Escelicer, así como tampoco en la edición de *Contra esto y aquello* por Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1950, que aquí manejamos -pp.116-122-). Deducimos la fecha del año 1900 por unas declaraciones de Unamuno a su amigo Ilundain en una carta del 19 de octubre de este mismo año: hablándole de su colaboración en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, el vasco cree que éste "habrá publicado ya lo último que les remití, *Arte y cosmopolitismo*, (...)" -pág.321 de *DRU*-. Mientras no aparezca otro artículo con el mismo nombre, suponemos que Unamuno está hablando del recogido más tarde en *Contra esto y aquello*.

concepción del arte. En primer lugar es importante remarcar el hecho de que el autor se está dirigiendo desde *La Nación* al escritor y lector hispanoamericano, consciente de su posible influencia en el otro lado del océano. Esto no puede pasarnos desapercibido si se quiere llegar a comprender la postura crítica de Unamuno desde la renovación que quería llevar a cabo (la misma que los modernistas, pero alertando de los peligros a que ciertas tendencias podían llevar). De esta manera, el vasco insiste en que en la literatura hispanoamericana busca un "soplo de la vida, de la tierra y de la gente en que brotó, y no literatura envuelta en tiquis-miquis decadentistas y en exóticas flores de trapo" (*ibid.* pág.117), lo que está en la base de su crítica a la imitación de la poesía francesa de moda (pero admirando a autores como Baudelaire y Verlaine).

Esta poesía que penetra en el espíritu de su pueblo se convierte consecuentemente en algo original, individual y con sello propio, lo cual es sumamente valioso para la concepción de la poesía del vasco. Más que ninguna otra lírica de imitación de las tendencias estilísticas anteriormente mencionadas, este poema, "flor del espíritu criollo", representa la consagración de la independencia con respecto a España por ser algo privativo de ellos. Sin embargo, la segunda parte del poema que José Hernández escribió a raíz del éxito de la primera, no agradó de igual modo al vasco por su intención demasiado didáctica¹⁰⁴. Así, "le falta mucho de la briosa frescura, de la ruda espontaneidad, del aliento vivífico de la primera, y denuncia demasiados fines nobilísimos, sí, pero ajenos al puramente estético". De lo que se induce la necesidad unamuniana de distinguir entre estética y didáctica en la poesía. El ámbito de la lírica es "puramente estético", y, como ya hemos ido viendo, estética para el vasco es frescos y vivificación del espíritu gracias al reencuentro de éste consigo mismo. Estética y poesía son espejo del espíritu.

Al margen de que no le gustase la segunda parte del poema, a continuación sigue comentando lo que le parece esencial de la primera, especialmente el hecho de que se funda lo épico y lo lírico, y de que el alma del gaucho sea "como una emanación del alma de la pampa, inmensa, escueta, tendida al sol, bajo el cielo infinito, abierta al aire libre de Dios"¹⁰⁵. De nuevo estamos ante la identificación, la unión y correspondencia entre el alma del hombre y el de la naturaleza, de tal

¹⁰⁴ Vemos así cómo se desmarca de la literatura y crítica oficial de la época de la Restauración, la propiamente castiza, y de la poesía considerada "premodernista" (Rueda, Reina, Gil, Paso, Fernández Shaw, entre los más importantes) que defendían el didactismo, la necesidad de comunicar ideas con fines pragmáticos. Véase el estudio de K.Niemeyer, *La poesía del premodernismo español*, CSIC, Madrid, 1992. En este sentido, parece que la concepción de la poesía del vasco se escapa a estas etiquetas también, aparte de la negación general de que Unamuno fuera modernista.

¹⁰⁵ *Ibid.* pág. 53.

modo que en la expresión poética se puede revelar el interior del hombre a través de los signos externos de la realidad conocida. Es ésta la función principal de los símbolos que vienen a ser la correspondencia entre el sujeto y el objeto, entre lo interno y externo (Unamuno defenderá y utilizará esta técnica en la expresión de sus estados del alma). Don Miguel vuelve luego a insistir en la hermosura del *Martín Fierro*, y, además, esta belleza "tiene dentro de ella el germen de la bondad y la verdad". La hermosura -sinónimo de verdad y bondad- de una obra es suficiente para que no se juzgue al arte por criterios externos a éste; así, el vasco se queja de que esta obra haya querido ser tomada bajo fines políticos como bandera del independentismo argentino. En realidad, Unamuno cree que al ser éste un poema que ahonda en las raíces del espíritu de aquel pueblo, es también hondamente español dado el legado común que nos une y que yace inconsciente en el fondo de nuestros pueblos.

Al tratar el tema de la "poesía popular", don Miguel nos dice: "La poesía popular y la artística, sabia o erudita, tienen un mismo origen, arrancando, como toda diferencia, la que entre ellas existe, de un fondo común a ambas, y estando colmada con matices intermedios y transiciones". A continuación pone el ejemplo del *Poema del Cid* del que cree no puede saberse si es popular o artística (cuestión ampliamente debatida por los filólogos desde siempre), pues "en cuanto proceda de juglares o cantores más o menos letrados, podría llamarse artístico; pero como tales cantores vivían en íntima comunión con el pueblo y con él pensaban y sentían, su poema es profundamente popular". En realidad, para el vasco, toda producción literaria, aun la más popular, lleva dentro de sí necesariamente "el germen del elemento artístico" que "radica su proceder de *un solo autor*"¹⁰⁶ (la cursiva es del escritor). Un solo autor es siempre el que da la forma, y el elemento popular procede de que este autor "es parte de una sociedad, en la cual vive, con la cual piensa y siente en comunión más o menos íntima, de cuyo espíritu colectivo se alimenta su espíritu individual, de la cual toma las ideas y los asuntos lo popular". Evidentemente, siendo, como es la poética de Unamuno, espejo del espíritu que implica no sólo el individual sino, en unidad armónica, el universal, la tajante oposición entre poesía artística o erudita y popular deja de tener sentido. La cuestión se simplifica: si el poeta vivía "en íntima comunión con el pueblo y con él pensaba y sentía, su poema es profundamente popular". Esto se torna en una premisa para Unamuno según la cual el verdadero "genio poético" debe saber recoger el espíritu colectivo, del que se alimenta su propio espíritu, para asociarlo a lo artístico pues el genio es quien tiene más "individualidad social, quien en la más acusada personalidad recoge mejor el espíritu colectivo". **Esta idea de que**

¹⁰⁶ *Ibid.* pág. 59.

cuanto más personal e individual sea un artista, una obra, más colectiva y, por lo tanto, universal será, no abandonará nunca el pensamiento y la poética unamuniana. El genio es acusada personalidad, particularidad, que se eleva a universales e intemporales, pues es quien mejor llega a reconocer lo que es común al ser humano de todos los tiempos. Consecuentemente, toda poesía universal e imperecedera debe estar penetrada de lo colectivo alcanzado desde el genio individual¹⁰⁷. Algo que separa esta teoría unamuniana de la prerromántica herderiana (que tantas vueltas le dio al genio y su poder de mediación entre dios y el pueblo) es su aspiración a lo universal humano, más que a lo característico de un pueblo o de una raza. Lo colectivo en Unamuno es supresión de barreras, de límites entre naciones o razas diversas; es incluso -y esto enlaza con el concepto de intrahistoria- lo inconsciente, originario y común a todos los hombres, que permanece en el fondo del ser humano como sustancia del devenir histórico (o, lo que es lo mismo, la verdadera tradición) de la humanidad. Sin embargo, esta preocupación por que el verdadero poeta conecte con el pueblo¹⁰⁸ y no se aísle para crear una obra de y para eruditos, parece tener su raíz en la teoría prerromántica del "Sturm und Drang". La solución final unamuniana de aspirar a una poesía que refleje la unidad suprema de las almas todas, el espíritu común de la humanidad entera, la esencia de la creación en que se funde hombre y naturaleza, es la misma a la que llegaría el desarrollo ulterior de aquella línea romántica más pura que tenía su teorización abstracta en la filosofía idealista y de la naturaleza.

Más adelante, Unamuno señalará (citando a Platón¹⁰⁹) en diversos escritos la idea de que el

¹⁰⁷ Estas ideas son defendidas asimismo por Juan Ramón Jiménez, quien, además, también se refirió a **la poesía de lo inefable** como aquella a la que el poeta debe aspirar. La relación de estos conceptos es expresada en sus *Conversaciones con R. Gullón (Conversaciones con Juan Ramón Jiménez)*. Madrid, Taurus, 1958; pág.87) al comentar un poema de San Juan de la Cruz: "Es un ejemplo de poesía inefable. Díez Canedo y otros críticos piensan que lo indecible no existe, pero si hay palabra para designarlo es porque ciertamente expresa con ella algo real, algo existente.//Poesía inefable existe. La poesía es una tentativa de aproximarse a lo absoluto. Lo universal es lo propio; lo de cada uno elevado a lo absoluto. ¿Qué es un Dios sino un temblor que tenemos dentro, una inmanencia de lo inefable?" (el subrayado es nuestro. Nótese la coincidencia de ideas con Unamuno).

¹⁰⁸ No se trata en el caso unamuniano de pretender que la poesía sea escrita **para** el pueblo, sino que sea su "vidente", que capte el gran corazón humano en general.

¹⁰⁹ Recordemos a este respecto como A.Béguin (en su *El alma romántica y el sueño*) señalaba precisamente los antecedentes del Romanticismo en el neoplatonismo renacentista ("El neoplatonismo del Renacimiento italiano y alemán había afirmado ya algunas de las ideas fundamentales que serán comunes a la mayoría de los "físicos

poeta "es un intérprete de la divinidad"¹¹⁰ y la poesía una cosa sagrada, un acercamiento a la eternidad y a Dios. Por lo pronto, el vasco ya sugiere algo de esto cuando en el artículo señala que "en el genio se verifica el consorcio íntimo entre lo popular y lo artístico, entre el fondo y la forma (...)", siendo ese fondo "el espíritu colectivo", y convirtiéndose el poeta en un "vidente" del pueblo, de la humanidad¹¹¹. Al final del artículo, Unamuno critica que los cultos sigan "en la manía de ir sutilizándose y metiéndose en líos y estetiquerías, en vez de buscar la renovación en la *patria interior*, como el hombre debe buscarla en el lecho de su alma, en el lecho sereno y quieto sobre el cual se precipita y corre el torrente de las impresiones fugitivas"¹¹². En el interior se halla lo eterno, lo inmóvil, sea en el hombre como en el pueblo o la patria (la intrahistoria o el intrahombre, lo esencial en definitiva) que renueva cuando se encuentra. "Cuando los doctos, sacudiendo las cadenas, tan educadoras por otra parte, del pseudo-clasicismo francés, volvieron los ojos a los hasta entonces desdeñados romances populares, la poesía nacional se rejuveneció como por encanto, cobró fuerzas como el gigante Anteo del contacto de la tierra, y sin escándalo de nadie, los poetas doctos, como en el siglo XVI, imitaron los romances del pueblo"¹¹³. ¿No fue esta una de las tendencias del Romanticismo, de un Heine por ejemplo?¹¹⁴.

Pero todas estas ideas están expresadas también en el prólogo al libro de Luis Maldonado, *Querellas del ciego de Robliza*¹¹⁵. Al principio del prólogo menciona de nuevo el *Martín Fierro*,

románticos"" *ibid.* pág.78). Así, por ej., habla de lo decisivo que fue para el desarrollo de la filosofía de la naturaleza y del Romanticismo la introducción en Alemania de "las ideas más altas del neoplatonismo" por parte de Meister Eckhart. No olvidemos el paralelismo en España de la también introducción en el Renacimiento del neoplatonismo por parte de Luis de León, posiblemente la influencia más decisiva, con el Romanticismo, en el Unamuno contemplativo.

¹¹⁰ En el prólogo al libro *Alma. Museo. Los cantares*. de Manuel Machado. En *OC* (A.A) tomo VII, 1958. Págs.197-209.

¹¹¹ En *OC* (A.A), vol. VIII "Letras de América y otras lecturas", 1958. Pág. 60.

¹¹² *Ibid.* pág.62.

¹¹³ *Ibid.* págs.62-63.

¹¹⁴ La misma idea sobre la poesía popular la encontramos en los escritos de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, en su artículo "Lo popular" (en *Política poética*, Alianza tres, Madrid, 1982), donde asegura que "El pueblo es la naturaleza de la humanidad" quien acepta la poesía que el poeta tradicional ha sabido captar, es decir, el corazón y el espíritu de la colectividad.

¹¹⁵ Escrito en marzo de 1894 y recogido por García Blanco en *OC* (A.A), tomo VII. "Prólogos-conferencias-

de cómo andaba entusiasmado con el poema recomendando su lectura a todos sus amigos, cuando Luis Maldonado le presentó unos cantares que decía haber recogido de su criado quien, a su vez, los sabía de un ciego. Al leer el romance del ciego al vasco, éste declaró enseguida cómo "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"¹¹⁶. "¡Aquello era fresco y vivo y lleno de alma, aquello!", sobre todo porque los sentimientos estaban allí expresados tal y como son, "al desnudo", mientras que la forma "brota como la savia del árbol", de manera natural. El concepto de la intrahistoria surge nuevamente aquí en relación con su consideración de lo que era o debía ser la poesía popular: "Así, así es el progreso: trae nuevos inventos, a la fuerza del brazo sustituye la del vapor y la eléctrica, pero la humanidad sigue eternamente agarrada a la mancera y sudando a *chorretas*"¹¹⁷. El poema es popular porque es intrahistórico: logra sumergirse en las profundidades palpitantes de vida, en el fondo de los sentimientos comunes a todos los hombres por mucho que haya progreso, nuevas máquinas e inventos, etc. En lo más profundo el hombre se iguala, dando lo mismo su mayor o menor cultura, la cual no es más que algo superficial. Sin embargo, y cuando más exaltado estaba Unamuno, Maldonado le confiesa que el Ciego de Robliza es él mismo. Si Maldonado lo escribió para tomarle el pelo por su entusiasmo por el *Martín Fierro*, el vasco alega que en realidad, tras el chiste, se ha despertado en su amigo el ciego de la tierra que lleva dentro, que dormía en su alma. "Por esto, una vez aclarado el caso, persistí en mi creencia de que habíamos descubierto al Ciego de Robliza, y así intenté demostrárselo a su propio y genuino órgano en este mundo mortal"¹¹⁸. Para Unamuno, aquello no menguaba su interés por el romance e incluso le parecía más admirable, pero no porque Maldonado hubiese bajado al pueblo, sino porque el hombre culto había sido capaz de escuchar al espíritu colectivo que lleva dentro. Ello le da ocasión de repetir que "es un error arraigadísimo el de creer que la poesía popular brota del pueblo en cuanto masa, del conjunto"¹¹⁹. A continuación expone otra vez su teoría de que se trata de que el autor, por muy docto y culto que sea, sepa sorber y asimilar el alma de la muchedumbre, templando los latidos de su corazón "al compás de los latidos del gran corazón del pueblo, del espíritu colectivo"¹²⁰. El poeta debe ser el "vate" del

discursos", 1958. Págs.129-138.

¹¹⁶ *Ibid.* pág.130.

¹¹⁷ *Ibid.* pág.132.

¹¹⁸ *Ibid.* pág.133.

¹¹⁹ *Ibid.* pág.134.

¹²⁰ *Ibid.* pág.134.

pueblo -define ahora-, es decir, el adivino que sabe visionar los sentimientos y los deseos del pueblo, que ve más allá de lo aparental. Así, se queja de que hoy día el poeta no cante más que sobre sí mismo y no busque más que las exquisiteces de la forma. "Sentir como el pueblo, pero con más intensidad que él, he aquí lo que constituye el verdadero poeta. Junto a esto, ¿qué son todos los aromas quintaesenciados y destilados en el alambique del arte decadentista, parnasiano, pseudo-realista, neomístico o satánico?". Esta poesía de Maldonado está penetrada de naturaleza, de campo, espejo como ya sabemos, del espíritu de la creación al que pertenece el del hombre mismo. La forma surge naturalmente del espíritu que el poeta nos descubre y la "pura poesía" es definida aquí por el vasco como esa visualización del vate de lo que constituye "el sustento de la humanidad entera en la tierra", su sustancia eterna. Con la poesía "popular", la tierra penetra en el alma del hombre y viceversa, es decir, que se produce lo que el vasco en otros textos llamará la "humanación" de la naturaleza y la "naturalización" del hombre¹²¹. O, lo que es lo mismo, y en términos románticos, se trata de una lírica en que se consuma la unión de la naturaleza y el hombre en una pretensión de alcanzar, gracias a la intuición del espíritu entero de la creación, lo absoluto eterno. Finalmente, poesía llena de espíritu y, por lo tanto, que aporta vida y frescura, que es "hoja perenne", eterna. En esta lírica, Unamuno dice hallar "un hondo simbolismo", el hombre que se iguala en el sueño de la vida, en lo más profundo o, mejor, inconsciente, y se confunde con la tierra misma: "esa vida del campo, todos los días la misma y todos los días nueva, como el sol que la vivifica, busquen en ella la clave de toda la vida social y vean en la tierra el sustento de la humanidad entera, en la santa tierra, que engendra y devora hombres y civilizaciones, que algún día devorará la nuestra"(*ibid.* págs.137-138). En definitiva, busquen en esta poesía, a la que el vasco llama "popular" y "pura", la intrahistoria como aquello esencial, infinito y eterno, fuera del espacio temporal, histórico, social... y más allá de lo aparental, de la realidad objetiva y finita (pero más real que ésta misma). Así, no se trata del concepto más usual de poesía popular como

¹²¹ Esta concepción continúa la línea romántica inglesa. Así, Harold Bloom habla de esta línea y resume sus características esenciales de esta manera: "Lo que une a Collins y Keats, a Blake y Wordsworth, es una de las grandes tradiciones de la poesía inglesa, la línea profética y protestante de Spenser y Milton, que alcanza su punto más exasperado en la generación posterior a Wordsworth. **La preocupación característica de esta línea es la doble transformación del individuo y la naturaleza; la apocalíptica ambición implícita es humanizar la naturaleza y naturalizar la imaginación.**" -el subrayado es nuestro-. En Bloom, H., *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*. Barcelona, Barral Editores, 1974, Pág.15. Poetas ingleses leídos y admirados tempranamente por el vasco, como veremos.

aquella del pueblo, pintoresca, folclórica, particular, etc., sino de una que abre las fronteras a lo universal y eterno, porque quiere ahondar en la raíz común de todos los hombres, de la que es fuente Dios mismo.

El poema escrito en 1894, "Romance a Luis Maldonado por sus *Querellas del ciego de Robliza*"¹²², como ya indica su título, versa sobre el mismo tema, la broma que le hizo su amigo, para pasar luego a exponer de nuevo su teoría sobre la poesía popular. Esta vez, las ideas son expresadas de forma metafórica y es por ello interesante fijarnos en los términos de comparación utilizados. Unamuno compara el efecto beneficioso de la niebla que arranca de la tierra para elevarse a lo infinito y convertirse luego en lluvia fecunda, con la acción del poeta mismo, quien recoge "en su alma exquisita" "las nebulosas querellas" del pueblo para devolvérselas, una vez reelaboradas, "como una lluvia bendita, /como bálsamos del cielo/ que refresca y vivifica" (este motivo se traslada al poema "Nubes de misterio" en 1899). Niebla, nebulosa o neblina, materias de la lírica a las que da forma el poeta, e identificadas con alma, espíritu, lo vago e inefable (inexplicable y comunicable sólo mediante metáforas, símbolos...poesía) que no puede someterse al cuerpo del concepto lógico y la idea. Así, el poeta es capaz de quitar "los pesares del pueblo" con los pesares que al pueblo quita. El poeta con su labor de convertir y modificar (verbos utilizados por el vasco en el poema) "la querelosa neblina" es como "la Virgen de los Dolores, /la que el dolor purifica"¹²³. Labor sagrada la del poeta, purificador de los dolores.

Pero, del mismo modo que el vate puede adormir el dolor, también debe saber azuzarlo cuando el pueblo duerme (y he aquí el Unamuno activo y en lucha, dispuesto a remover la conciencia de los hombres). Poeta, Unamuno mismo en su trayectoria lírica, que será a veces apaciguador y otro azuzador de conciencias, como veremos más abajo que él mismo reconocía en su *Diario íntimo*. Dos vertientes de un mismo hombre, el activo y el contemplativo¹²⁴, desplegadas a lo largo de su obra. En esta versión del poeta despertador de conciencias, el vasco dice admirar al ciego de Robliza quien describe lo engañoso de los trucos de los políticos. Finalmente, Unamuno insiste en que estas trovas "no son tuyas, / ¡oh, buen ciego de Robliza! /que te brotaron del alma, /como de fuente viva, /del tío que llevas dentro, /del otro ciego con vista." Un poeta-ciego pero con vistas a las profundidades del alma; el poeta-"ciego" visionario, será otro motivo importante en la poética

¹²² Recogido por A.Suárez en el volumen 4 de *PC*, 1989. Págs.21-24.

¹²³ *Ibid.* págs. 22-23.

¹²⁴ Véase *UC*, el libro de Carlos Banco Aguinaga sobre la cuestión.

unamuniana y no sólo de forma teórica pues el vasco lo verificaría con su propia experiencia en el ejemplo de su gran amigo, poeta y ciego, Rodríguez Pinilla, al que dedicará diversos e importantes escritos. El poeta es como un ciego, ve con otra luz lo que el hombre no es capaz de ver con los ojos de la realidad (esto nos recuerda aquel hermoso cuento de Clarín, "Cambio de luz").

En este año de 1894, en que encontramos un gran interés de Unamuno por la lírica "popular" o, mejor, podemos caracterizarla ya como "intrahistórica", vemos cómo crecen estas ideas que desembocarán en su sistematización de *En torno al casticismo*. Pero, aún antes de esta obra, en octubre de 1894 publica en *La España Moderna* un artículo del que nos interesa subrayar alguna cuestión que se encuentra en relación directa con el concepto de la intrahistoria y de la poesía; se trata de "La enseñanza del latín en España" ¹²⁵. Aquí, don Miguel expone que **poseer conocimiento de la lengua es llegar a tener conciencia de lo inconsciente** (cuestión tan importante para Unamuno). La lengua se convierte en vía hacia lo inconsciente que, como sabemos, es la región donde se halla ese mundo más real que el real, que nos une al espíritu universal y eterno. La lingüística, que tanto ocupa ahora a Unamuno (no hay más que revisar las cartas con su amigo P. Mugica), es una forma de llegar a penetrar en el espíritu colectivo, en el alma de los pueblos, nos afirma don Miguel en términos absolutamente románticos. De ahí que debe tenerse una concepción dinámica y viva de la lengua, sin llegar a permitir que el "nombre" enquistase el concepto, la idea. En este sentido, la poesía es la posibilidad de crear siempre un nuevo lenguaje, permitiendo así que las ideas y los sentimientos no se enquieren nunca en el círculo de lo consabido, y que podamos expresar ideas, conceptos, hechos, vivencias... que no tienen lugar entre lo ya conocido a que hemos dado nombre.

¹²⁵ Utilizamos la edición de García Blanco de *OC* (E). Tomo I, 1966.

2.3.2. En torno al casticismo y su relación con la teoría poética unamuniana expuesta en “La cigarra”. La influencia de Luis de León.

*En torno al casticismo*¹²⁶ nos interesa tanto por el concepto de "intrahistoria" en que se muestra la vertiente del Unamuno contemplativo que aparece, con mayor fuerza, en *Poesías* (en este poemario, además, prevalece sobre el agónico), como por las numerosas ocasiones en que el vasco hace referencia a lo que el arte en general debe ser. En realidad, uno y otro van íntimamente ligados pues la concepción de la intrahistoria nos permite creer en otra realidad, diferente a la que conocemos, que es la que el arte y la poesía deben reflejar.

En el primer artículo, escrito en febrero de 1895, "La tradición eterna", Unamuno expone su teoría de la intrahistoria ligándola enseguida con el concepto del arte. Dentro de las formas se hallan las entrañas; todo tiene un dentro que es su esencia, la cual se perpetúa siempre, no muere. Cada hombre posee también esa esencia, y ésta no es sólo la mente, sino el corazón, el sentimiento. Así, gracias al amor, llegamos a la "revelación del ser" que es la meta última del arte. Pero esta revelación del ser no se refiere nunca a su estado externo efímero sino al esencial, como realidad más real que la conocida por ser eterna. A la comprensión de las cosas se llega a través de nuestro "ser" propio, es decir, tanto con la mente como con el amor, los sentimientos (y así insiste Unamuno siempre en que la ciencia no puede ser sólo razón). El arte es precisamente esto, el conocimiento a través de la mente y el sentimiento¹²⁷ en conjunción pues son los que nos revelan al ser verdadero, el intrahombre. De esta manera, el arte puede vivir en todo, incluida la ciencia, la historia, la filosofía (Goethe se configura para el vasco como el hombre a imitar, aquél que supo

¹²⁶ Los cinco ensayos de *En torno al casticismo* se fueron publicando en 1895 en *La España Moderna*, para reunirse y publicarse en 1902 bajo el título actual. Utilizamos las ediciones de García Blanco, M., *OC* (E). Tomo I, 1966. Y de González Egido L., *En torno al casticismo*. Madrid, Col.Austral, Espasa-Calpe, 1991. Citamos por esta última edición.

¹²⁷ Aquí está ya expresado su "Credo poético", poema de *Poesías* que concentra su mensaje en el famoso verso "Piensa el sentimiento, siente el pensamiento". Esta teoría de la poesía enlaza directamente con la romántica, especialmente la inglesa, expresada por Wordsworth en su "Prefacio" de 1802 (poeta de importancia vital para entender la poética unamuniana). En España tenemos el paralelismo de esta idea sobre la poesía en Bécquer, por ejemplo la rima III programática III (42), y en sus declaraciones sobre qué es la poesía en "Cartas literarias a una mujer" (en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969. Págs. 402-405 y 617-631 respectivamente).

fundir ciencia y arte). Justamente, una de las preocupaciones más importantes del Modernismo fue la de la fusión entre ciencia-sentimiento-fe. La necesidad de una ciencia humana, que tuviese en cuenta los sentimientos del hombre y su tendencia artística e imaginativa como parte principal de éste, y no sólo la razón, constituyó siempre una preocupación unamuniana que enlaza con una tendencia propia de las consecuencias de la crisis del hombre de fin de siglo. El Modernismo, que sufría de una falta de fe e ideales como consecuencia de un exceso de racionalismo, utilitarismo y científicismo, reivindicó la capacidad del sentimiento, la imaginación, la intuición, etc., como formas tan o más válidas de conocimiento (y, en este sentido, Unamuno es uno de sus máximos exponentes). En realidad, don Miguel está proponiendo en esta obra al arte y lo espiritual como vía de regeneración, de humanización de una sociedad y un hombre en crisis. Resumiendo, la meta del arte es la revelación de la esencia del hombre, de sus valores universales y eternos que le permiten entrar a formar parte del espíritu entero de la creación y de la vida, y esto a través de la conjunción razón/corazón como constitutivos de ese mismo espíritu que se pretende reflejar. El arte y la poesía como comprensión del espíritu a través de una ejercitación del mismo para ponernos en relación con lo eterno y universal (lo que más se puede parecer a lo divino), es la propuesta unamuniana para la regeneración del hombre¹²⁸.

En *En torno al casticismo*, **Unamuno reivindica un arte universal y eterno: como revelación de la esencia del ser humano**, su lugar debe ser el mundo entero y su tiempo el que se perpetúa de generación en generación eternamente. **De ahí la crítica unamuniana al casticismo imperante en la literatura oficial de la época** que pretende cerrar fronteras en defensa exclusiva de lo local¹²⁹. Unamuno rompe con el arte de la Restauración y propone

¹²⁸ Así, no entendemos en qué se basa la consideración de *En torno del casticismo* como obra-manifiesto de la generación del 98, la cual, según se ha teorizado, fundamenta su existencia en la preocupación social e histórica (razones, por otro lado, extraliterarias o artísticas). La propuesta de Unamuno está fuera de los límites de la historia y de la acción política o social, mientras que su solución es la de un escritor que quiere fundamentar su labor de renovación artística en una época de crisis y estancamiento.

¹²⁹ Vemos cómo Unamuno critica el concepto imperante de casticismo entre la crítica y los literatos de fin de siglo, según lo recoge K. Niemeyer en su libro *La poesía del premodernismo español* (Madrid, CSIC, 1992). Según estudió esta autora: “Las diferentes normas estéticas que se derivan del concepto de “casticismo” proporcionan el marco de posibilidades expresivas dentro de las cuales necesariamente ha de mantenerse cualquier poema escrito en español. De otro modo no es susceptible de ser calificado de bueno. Según los críticos de la Restauración, también los poemas hispanoamericanos tienen que estar escritos dentro de este mismo marco de las “buenas” tradiciones poéticas españolas para encontrar aprobación” (pág.59). Y, bajo estas últimas, se entiende:

fórmulas nuevas que se apartan definitivamente de la literatura de su época. A este arte universal y eterno lo llama don Miguel "clásico", "un arte sobrio en color local y temporal", **"un arte que intensifica lo general con la sobriedad y vida de lo individual"** -el subrayado es nuestro-¹³⁰. Como ya vimos, la aspiración es lo general, pero siempre desde el genio individual; el arte debe llegar al espíritu universal en su unidad primera, "al hombre que duerme dentro de todos nosotros" (*ibid.* pág.47), a lo esencial humano, a la patria de la humanidad. La salvación, la regeneración del hombre y, en concreto, del español, la ve Unamuno en el arte eterno como reencuentro del espíritu consigo mismo¹³¹. Así, la tradición debe ser un concepto vivo y fecundo, y no sinónimo de anquilosamiento. La reelaboración del concepto de tradición constituye la "intrahistoria": la tradición debe concebirse como sustancia de la historia, como el legado de los siglos, aquello que

"la tradición poética nacional canonizada", "la adaptación del nacionalismo al campo de la literatura", poesía que evoque la historia del pueblo, su carácter, su forma de ser de antaño (para más características de esta lírica, véase este estudio, especialmente en páginas 25 a 60). Por otro lado, la poesía debía seguir los principios realistas de imitación con el fin de instruir. Con ello, se descartaba la originalidad y la innovación, sobre todo si esta procedía de "modelos poéticos extranjeros". **Unamuno defiende justamente lo contrario y su libro es toda una crítica a este concepto oficial y castizo de la literatura. Así, busca la originalidad, la personalidad y la innovación por encima de todo, vemos cómo se deja influir por autores como Leopardi, Wordsworth y Baudelaire (por citar ejemplos de nacionalidades y culturas distintas), a los que reivindica, critica el concepto de casticismo tal y como se entendía, "un elemento de la ideología de la Restauración", y va más allá, rompiendo con las fronteras nacionalistas.** Sin embargo, como subraya la misma Niemeyer, Unamuno no tuvo éxito en su momento y esta crítica cayó en el vacío en estos años de fin de siglo. Nosotros recogemos esta crítica para cimentar la idea de que no se puede calificar a nuestro autor como antimodernista, por un lado, y noventayochista, por el otro, cuando fue el primero en proclamar la renovación desde la crítica a la literatura oficial de la época y negó la limitación de una literatura centrada solo en lo local y superficial. La crítica de Unamuno al Modernismo, como se viene investigando en este estudio, es siempre, justamente, a lo superficial, formal, retórico, imitativo y poco original y profundo. Y debemos tener en cuenta también que, en una época en que la literatura y la crítica oficial rechazaban a ultranza todo lo que fuera imitación de lo francés y tildado de modernista, resultaría bastante complicado sustraerse a ello.

¹³⁰ González Egado, L., *En torno al casticismo*. Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe, 1991. A continuación, todas las citas serán de esta edición. Pág.47.

¹³¹ En el volver el alma a sí misma, podemos ver también una influencia directa de Fray Luis de León. Recordemos los hermosos versos que resonarán en muchos de los poemas unamunianos: "A cuyo son divino/mi alma, que en olvido está sumida,/torna a cobrar el tino/y memoria perdida/de su origen primera esclarecida." Del mismo modo, el alma vivía olvidada por el hombre racionalista del XIX, así que andaba perdida y el hombre desorientado. A ella quiere volver Unamuno, a recobrar su memoria.

queda como sedimento de la ciencia y el arte universal y eterno, y que conforma las verdades esenciales, los cimientos del progreso y de la historia que fluye. La intrahistoria es, para Unamuno, algo similar a lo "inconsciente" de la historia, es decir, a lo que no se manifiesta de forma ruidosa, como un suceso o hecho pasajero, y es, además, lo que no se verbaliza (o no se puede verbalizar) o explica de forma racional. En este sentido, Unamuno utiliza la metáfora y el símbolo para expresar sus ideas acerca de la intrahistoria como concepto más intuitivo que lógico o racional; en realidad, toda la obra de *En torno al casticismo* expresa sus puntos principales a través de metáforas, comparaciones o símiles y analogías, en un lenguaje más poético que filosófico (porque, recordemos que la conciencia del lenguaje es la vía de entrada a lo inconsciente y esa labor se da en la poesía mejor que de ninguna otra manera). Así, la intrahistoria se concibe en el símbolo del fondo silencioso e inmutable del mar, sobre el que ruedan las olas ruidosas y efímeras de la historia. El mar eterno va a ser un motivo constante en la lírica unamuniana; éste aparecerá siempre en los momentos de paz, serenidad, reencuentro del poeta con el alma de las cosas. En ese fondo del mar metafórico existe una vida silenciosa a la que pertenecen los millones de hombres (o mejor sus almas, pues Unamuno los concibe tanto vivos como muertos) que no escriben la historia. "En este mundo de los silenciosos, en este fondo del mar, debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna, en el presente, no en el pasado, muerto para siempre" (*ibid.*pág.51). La tradición sólo puede ser lo que permanece siempre vivo, actuando fecundamente sobre el presente de forma no visible. De ahí que "La tradición eterna es lo que deben buscar los videntes de todo pueblo para elevarse a la luz, haciendo consciente en ellos lo que en el pueblo es inconsciente para guiarle así mejor" (*ibid.*pág.51). Estos videntes no son los intelectuales ni los políticos precisamente, sino los artistas y, especialmente, los poetas cuya tarea es la de visionar lo eterno y esencial humano para guiar a su pueblo (función sagrada la del poeta). "La tradición eterna es el fondo del ser mismo. El hombre, esto es lo que hemos de buscar en nuestra alma" (*ibid.*pág.51). En nuestro interior se encuentra el espíritu mismo de todo lo que "es", de toda existencia (idea, como ya sabemos, típica del pensamiento romántico); el hombre posee en su alma el germen de todo lo que fue y será. Intrahistoria o intrahombre como lo esencial de todo lo pasajero es lo que debe reflejar el arte y la poesía. La poesía es original para el vasco si es reflejo de lo originario en el hombre, de su profunda humanidad que forma parte de un fondo común a todos ("lo verdaderamente original es lo originario, la humanidad en nosotros", *ibid.*pág.52). Fijémosnos cómo estas mismas ideas estaban ya en el prólogo al libro de Luis Maldonado.

En este reencuentro del alma consigo misma para anegarse en lo que pueda ser Dios, debe producirse necesariamente una purificación de lo negativo, de lo superfluo, externo y superpuesto a lo esencial, que viene ya desde el pasado. Una revisión del pasado es lo que propone ahora el vasco para llegar a lo esencial que debe prevalecer como guía del hombre en su devenir. "Volviendo a sí, haciendo examen de conciencia, estudiándose y buscando en su historia la raíz de los males que sufren, se purifican de sí mismos, se anegan en la humanidad entera" (en Dios, dice más arriba), (*ibid.*pág.57). En los siguientes artículos que conforman esta obra, Unamuno se dedica precisamente a ese estudio de los males de nuestro país pues esta "doctrina mística, tan llena de verdad viva en su simbolismo, es aplicable a los pueblos como a los individuos". Por último, la tradición eterna a la que deben aspirar los artistas y poetas, así como los verdaderos historiadores y científicos, es "la madre del ideal", es la que nos trae la fe viva, "que no consiste en creer lo que no vimos, sino en crear lo que no vemos". Va a ser ésta una de las funciones más importantes de la poesía para Unamuno: todo aquello poético de verdad es lo que crea lo que no vemos, lo que es fuente de fe. Poesía "pura", dirá siempre al referirse a aquella creativa, en busca de un nuevo lenguaje que aluda a otra realidad esencial, inconsciente, interior, espiritual, inefable..., que es universal y eterna. Poesía como nueva forma de fe.

El examen de conciencia que debe llevar a una purificación de lo accidental e inauténtico que obstruye el desarrollo del verdadero espíritu colectivo, se va a realizar en los siguientes artículos no ya desde la revisión de los sucesos históricos (aunque sí que se mencionarán los momentos más importantes de la historia española), **sino con un estudio panorámico de nuestra literatura**. Podemos apreciar en esto una tendencia propia de la época que tiene su razón de ser en las enseñanzas heredadas de los krausistas¹³². Para nuestro estudio es importante fijarnos en los

¹³² Sobre esto véase el libro de Juan López Morillas: *Krausismo. Estética y literatura*. Barcelona, Lumen, 1990. Morillas comenta la cuestión referida a la importancia que dan los krausistas españoles al estudio de la literatura como fuente más auténtica de conocimiento que la historia misma pues: "En su ansia de objetividad, la historia hace hincapié en lo que hay de verificable en el acontecer humano, y lo verificable es a menudo lo cortical e inauténtico, aquello mismo que veda el paso a las secretas galerías por las que discurre el genuino espíritu colectivo." (...) "Quizá lo que nos escamotea el historiador, atento sobre todo a lo contingente y externo, nos lo brinde generosamente el poeta, arraigado en la entraña del espíritu colectivo y sensible a sus mudanzas y aspiraciones" (pág.19). Es difícil discernir las posibles influencias, en muchas otras cuestiones, del krausismo español en Unamuno. Tengamos en cuenta que Krause fue un discípulo de la filosofía idealista alemana, de Fichte, Schelling y Hegel, autores que Unamuno leyó y estudió directamente. Sin embargo, la influencia del ambiente de su época de juventud, su admiración por F.Giner, "Clarín", etc., no puede pasarnos inadvertida.

comentarios unamunianos acerca de diversos autores y poetas, así como en sus preferencias. Don Miguel cree que para llegar a la sustancia universal y eterna como sedimento que permanece siempre a pesar del fluir del tiempo y de la historia, debe tenerse conocimiento profundo no sólo del acontecer de los sucesos históricos, sino también de las evoluciones del espíritu, es decir, del arte, de la literatura y de la poesía. La lengua (y la literatura que ésta engendra) es receptáculo del espíritu colectivo del pueblo pues en ella queda toda la experiencia y esencia del pensar de éste. Así, Unamuno quiere buscar a través de la literatura "algo del espíritu histórico castellano", "buscar qué es lo que tiene de eterno y qué de transitorio y qué debe quedar de él", para constituirse en sustancia del progreso y de la renovación. Pero, dando un paso más, el vasco resuelve la oposición espíritu particular/universal alegando que lo eterno del espíritu castellano es, al mismo tiempo, lo más "universal", lo más "clásico", puesto que forma parte de una unidad que trasciende las particularidades e individualidades¹³³. La literatura deviene así una ética y una religión, al convertirse en el lugar donde se vierte aquello que enraíza con un fondo común humano, la esencia universal y eterna de la humanidad que la conecta con el espíritu unitario y primero de todo lo creado.

Por otro lado, el paisaje, como revelación del espíritu divino (fuente del humano), se erige también en medio de conocimiento, lo que está en consonancia con las ideas de ensayos como el de "La Flecha". Así, en el segundo artículo de *En torno al casticismo*, escrito en marzo de 1895, "La Casta histórica de Castilla", Unamuno pasa a describir el paisaje pues, en concepción romántica, éste está animado por el mismo espíritu que vive en el hombre. La comunión entre el hombre y la naturaleza, la correspondencia de estado de ánimo entre uno y otra, ya que forman parte de una misma unidad suprema, es un tema, como ya hemos visto, importantísimo en el Unamuno contemplativo. En este texto, sin embargo, el paisaje castellano no le inspira ese reencuentro con lo divino, sino un sentimiento atormentado y agónico. Ante el desasosiego (en

¹³³ Casi al final de "La casta histórica de Castilla", Unamuno dice: "**Todo compuesto, al entrar como componente de una unidad suprema a él, acusa su individualidad**" (De lo que se infiere que el vasco da como supuesta una unidad suprema), el subrayado es nuestro; *ibid.* pág.84. Indudablemente, estamos ante una motivo muy importante de la filosofía idealista romántica, en la que individualidad y universalidad no se contraponen. Esta misma idea rige toda la concepción unamuniana de la literatura y la poesía que debe ser necesario ahondamiento en el propio "yo", buscando la personalidad y originalidad, para alcanzar la universalidad y eternidad. La explicación viene dada por el hecho de que con la profundización en la propia persona se conecta también con lo más hondo de lo que nos rodea y que forma parte de la "unidad suprema" que se encuentra dentro de nosotros mismos.

contraposición a la paz que observamos en otros textos sobre la naturaleza y en los poemas de *Poesías* dedicados al paisaje), insiste en que es una naturaleza sin matices, sin suavidad ni armónica unidad. El matiz se corresponde siempre en el vasco con la armonía y el nimbo (o "atmósfera ideal"), la transición que existe entre los sucesivos momentos y que viene a simbolizar su eternización (como veremos más adelante), mientras que los colores fuertes y únicos son el cromo, la muerte y promueven la agonía.

En este mismo artículo, don Miguel cita significativamente la "Canción del ponche" de Schiller (autor que a veces no gusta al vasco y que, sin embargo, cita en diversas ocasiones en las que se dedica a definir su idea del arte y la poesía), con su teoría de que "el arte es don celeste, es decir, natural" (*ibid.*pág.81).

Si entramos a revisar, en el artículo de abril de 1895, "El espíritu castellano", el pensamiento de Unamuno sobre la literatura en lengua española, este encuentra en el teatro y, especialmente, en el de Calderón, lo "local y transitorio" del espíritu castellano, lo más individual, diferencial y exclusivo (que no forma parte de lo universal) de la casta del momento. Así, no encarna la eterna vida dentro y fuera de su pueblo y de su tiempo y, por ello, hoy día, nos dice, se lee con más fatiga. Calderón no halló "lo que es universal y eterno del corazón humano" (*ibid.*pág.92); su teatro "es símbolo de casta", idea más muerta que viva, puro concepto sin vida real. Unamuno cree que debe llegarse a "la armonía de lo ideal y lo real" para alcanzar la inmensa sinfonía del tiempo eterno y del infinito espacio. Por ello critica la dualidad de Calderón ("Para él, dos mundos, un caleidoscopio de hechos y un sistema de conceptos, y sobre ellos, un Motor inmoble", *ibid.*pág.91) pues se debe aspirar a la fusión sujeto-objeto, a la unidad suprema. Calderón representa el concepto, el didactismo, lo intelectual, no imaginativo y, por tanto, la muerte. En el teatro castellano sólo se encuentra reflejada la realidad histórica de un tiempo concreto (efímera, por tanto), quedándose así en la superficie sin buscar la intrahistoria como lo eterno. Lo contrapone a Shakespeare, quien puso en escena a hombres, verdaderas almas, es decir, ideas vivas, ricas en contenido íntimo y profundo, "llena de nimbos y de penumbras y de fecundos misterios" (*ibid.*pág.93). El fondo eterno y universal de la humanidad es donde se funden los dos mundos, el ideal y el real. "Penetra Shakespeare en la intrahistoria romana y en la del alma con *Hamlet*, encarnación de humanidad tan profunda (...)". Y por ser más profundas sus concepciones vivas, informulables, es por lo que alcanza la "verdad humana, absoluta, hermosa" y la "expresión única". Nuevamente vemos expresada la relación belleza-verdad. El teatro castizo castellano disocia idealismo y realismo, de ahí que Unamuno pase a rastrear en los conceptos de éste lo

negativo y caduco del espíritu castellano que debe ser desechado. En este teatro no hay "imaginación creadora", sino mera reproducción e imitación; no es imaginativo, sino intelectual y lleno de didactismo (principios estéticos que, justamente, reivindican la crítica y la literatura oficial de la Restauración). Con estos comentarios, el vasco muestra sus preferencias por un tipo de literatura más imaginativa y creativa que no como imitación de la realidad, ni intelectual o didáctica. Unamuno aboga por el matiz, el nimbo: "El ver las cosas destacarse a cuchillo es no percibir que es su forma en parte la del molde que les da el fondo". "La poca capacidad de expresar el matiz en la unidad del nimbo ambiente lleva al desenfreno colorista y al gongorismo caleidoscópico, epilepsia de imaginación que revela pobreza de ésta;" (*ibid.* pág.96). Fijémonos en la importancia que da Unamuno, ya tempranamente, **a la expresión del matiz que es el único capaz de reflejar esa realidad inefable; la falta de éste es sinónimo de pobreza de imaginación, por la cual se puede crear lo que no se ve.** Por otro lado, el escritor debe encontrar la expresión "única" que es sinónimo de lo natural, sencillo y puro, que surge de la elevación de lo real a lo ideal. "El elemento *intelectivo* es lo que "ahoga y mata la expresión natural y sencilla", sofocada al peso de categorías; la expresión *única* brota de la idealidad de lo real concreto" (*ibid.* pág.96). La expresión única es pues la creativa, no la que hace referencia a lo real concreto, a lo ya conocido, sino la que brota de un proceso según el cual el artista, gracias a su fuerza imaginativa, es capaz de vislumbrar lo ideal de lo real. Tampoco tiene nada que ver con el pensamiento lógico, el intelectual, sino que apela a la pureza y espontaneidad, a que brote sin tener que pasar por la razón que mata la vida de la "idea" (considerada en el sentido platónico)¹³⁴. La intención de alcanzar "la expresión única" como aquella más pura que desecha todo lo accidental y efímero para hacer referencia a un mundo ideal, quintaesencia eterna del real, es una constante unamuniana que se repite especialmente en sus comentarios sobre la poesía por ser el género literario donde esto puede cumplirse de forma más perfecta.

¹³⁴ Así, por ej., cuando Unamuno en su poema programático "Credo poético" nos dice "que la Idea reine en todo soberana;" no se refiere ni mucho menos a la idea en el sentido razonador, lógico e intelectual, sino, como anteriormente nos dice el mismo poeta (y en concordancia con la "idea" platónica), a la que representa la esencia pura y eterna de las cosas, su alma que vive en una región más alta, el mundo nebuloso y misterioso de lo ideal. Por ello, "Sujetemos en verdades del espíritu/las entrañas de las formas pasajeras, que la Idea reine en todo soberana; esculpamos, pues, la niebla." "Idea" platónica y "esencia" son equivalentes que también fueron utilizados por los románticos (Shelley por ej.; véase el capítulo M.H.Abrams, "Shelley y el platonismo romántico", en *El espejo y la lámpara*. Barcelona, Barral, 1975).

Unamuno cierra ese artículo mencionando cómo la filosofía de la religión, la mística, sí que supo unir los dos mundos ideal y real, es decir, el de Dios y el nuestro. La mística se adentró en el alma castellana, tocando lo más eterno de ésta, su humanidad, para revelarla. Así, "Por su mística castiza es como puede llegarse a la roca viva del espíritu de esta casta, el arranque de vivificación y regeneración en la humanidad entera" (*ibid.*pág.120). De esta manera, la regeneración nos la proporciona la mística gracias a que llega a la esencia eterna y universal de la humanidad. Al estudio de ésta se dedica el vasco en el siguiente artículo de *En torno al casticismo* de marzo de 1895, "De mística y humanismo".

La mística castellana, apunta el vasco, fue en busca de un ideal supremo en el que se funden los dos mundos, de un supremo móvil de acción del universo entero. La filosofía castiza del espíritu castellano fue la mística, es decir, el ansia de lo absoluto, el "anhelo de llegar al Ideal del universo y de la humanidad e identificar al espíritu con él, para vivir, sacando fuerzas de acción, vida universal y eterna" (*ibid.*pág.124), no lo local ni lo pasajero. Al ideal del universo entero se funde el de la humanidad misma para formar parte de un único espíritu supremo que es el móvil de toda acción (versión idealista-romántica del misticismo). Recuperar la idea de ese espíritu supremo (o, si se quiere, de Dios) significa sacar fuerzas para seguir viviendo al encontrar una finalidad y un sentido a la existencia. No importa ya que al anegarse el alma individual en ese espíritu supremo se anule el "yo" personal, se pierda la conciencia del "ser" particular; más importante es el poder creer en la existencia de una vida universal y eterna. Aunque ya sabemos que en otros momentos agónicos, don Miguel quiere conservar precisamente su conciencia personal, su "yo" de carne y hueso, entre otras cosas, ante la posibilidad de que ese espíritu supremo pueda ser también la nada (es entonces cuando el vasco sólo se rendiría ante la seguridad de que tras la muerte se repita exactamente el "yo" actual). El sentimiento que a veces consuela se convierte en otras en terror; dos personalidades que no significan contradicción sino que forman parte de las inquietudes de un mismo hombre.

Los místicos no construyeron una filosofía inductiva, continúa Unamuno, ni abrieron los ojos al mundo objetivo, sino que buscaron en la propia alma, "en su centro e íntimo ser", la sustancia de los secretos, "la ley viva del universo" (*ibid.*pág.126). En estas páginas vemos ya reflejada una constante unamuniana, su preocupación vital, que fue también la de toda la generación de fin de siglo, lo que iba a llevar al vasco a su famosa crisis de 1897: a Dios no se puede llegar con el entendimiento, con la razón (como él mismo intentó sin éxito), sino con la introspección de uno mismo, llegando al centro del alma propia, pues cada hombre lleva ese espíritu supremo dentro

(cuestiones que se desarrollarán más tarde en los artículos de 1900, "La fe" y "¡Adentro!"). A ello debe añadirse el hecho de potenciar la imaginación, la intuición, el sentimiento y el amor, para ver y creer en lo que no se ve sin necesidad de racionalizarlo ni comprobarlo empíricamente. **En este sentido, la poesía se convierte en una vía perfecta de conocimiento -o mejor de visión- pues en ella se potencian todas estas cualidades de orden subjetivo e irracional. No hay discurso lógico, no cabe la razón, sino que sus medios, la metáfora, el símbolo, etc., pueden referirse a aquello inefable que constituye el mundo ideal** (para el que el lenguaje de lo conocido, está gastado y no es suficiente, como nos dirá otras veces Unamuno) en el que el vasco quiere sumergirse una vez ha conseguido crearlo -y comunicarlo- mediante un nuevo lenguaje. Esto se irá configurando poco a poco como la misión y la naturaleza propia de la poesía para Unamuno, ante la imposibilidad de realizarlo de otra forma y con otros géneros literarios. Así, constatamos una necesidad que se verá satisfecha gracias a la lírica. Por otro lado, a ese conocimiento de uno mismo gracias a la propia introspección, lo considera Unamuno una afirmación de la individualidad, un libertarse interiormente.

La ciencia mística no es de meditación y discurso, sino **contemplativa** -cosa que agrada al vasco-: "visión de la divina esencia por amor" (*ibid.*pág.127). Aquí tenemos la definición del mismo Unamuno contemplativo, aquél que llega en una especie de arrebato "místico" a la visión de la esencia universal y eterna de las cosas a través del sentimiento y no de la razón. Mucha de la poesía unamuniana, como alguna prosa paisajística, va a recoger esos momentos de visión. El verdadero conocimiento sólo se consigue a través del amor, del sentimiento más hondo: así, los místicos "por ciencia de amor buscaban *posesión* de Dios" (*ibid.*pág.128). Como más tarde expresará en su artículo de 1900, "La fe" (tan ligado a "¡Adentro!", como vemos aquí), ésta no se consigue más que con amor y no por entendimiento racional. Sin embargo, Unamuno señala también ciertos peligros de una exageración y degeneración del misticismo. Así, el **humanismo** de Fray Luis de León (probablemente su poeta predilecto en lengua española), representa el contrapeso necesario en la balanza para hallar el equilibrio y la armonía. Vemos cómo el vasco busca el punto medio que aúna el misticismo de San Juan y Santa Teresa con el humanismo de Fray Luis. El humanismo eterno y cosmopolita (para este autor es sinónimo de universal), opina don Miguel, templó la mística castellana castiza. Luis de León es para Unamuno un "platónico" con un gran sentimiento de la naturaleza como reflejo de otro mundo ideal, "espejo el campo del cielo" (*ibid.*pág.135). El campo es en Fray Luis (como en Unamuno), lugar de paz eterna, acercamiento a lo divino, "escuela de amor puro y verdadero". Luis de León no cierra los ojos a

lo sensible, como los místicos, sino que encuentra en el mundo las esencias eternas, lo divino. Aunar las dos cosas es lo que constituye la armonía justa: **fundir el adentrarse en el alma del propio yo, con el ahondamiento en la esencia de las cosas, de la naturaleza para alcanzar lo Absoluto que dé sentido a la existencia terrenal pues, en última instancia, todo ello forma parte de una unidad suprema...** ¿no es precisamente esto lo que el Romanticismo más puro quiso y lo que el Simbolismo y el Modernismo (no sólo en lengua española; así por ej., el "Jugendstil" o "neorromanticismo" en Alemania) continuaron? Fray Luis de León es para el vasco quien más cumplidamente alcanza esta armonía proveniente de la fusión entre el sujeto y el objeto.

Unamuno continúa relacionando esta "filosofía" con el arte en general: como en la naturaleza, en el arte debe reflejarse el concierto armonioso de las ideas madres (ideas platónicas, esencias,...), de los elementos espirituales -y divinos-(*ibid.*pág.135). Se trata de la misma definición que da Schelling en su discurso *La relación del arte y la naturaleza*, y constituye la base de la poética unamuniana. El arte debe devolver el alma a su origen primero, debe enlazar con "la música ideal" (identificada en el sentido romántico con el alma¹³⁵) de la humanidad para llegar a la unidad, a la armonía suprema donde el alma se anega y derrite pasando a formar parte de la eternidad.

Para don Miguel, cualquier definición de la "ciencia humana" es la de que su función consiste precisamente en revelar el misterio de la existencia. Este es el humanismo de Luis de León: su "razón", su "ciencia" es la de buscar la humanidad ideal, el concierto todo de las cosas, "la buena correspondencia de todas las partes del mundo". Así, la razón se utiliza en Fray Luis en servicio de la humanidad, al buscar la unión y relación armónica del hombre con la naturaleza y con Dios

¹³⁵ No entendemos la insistencia de los críticos sobre la aversión unamuniana a la música (a lo que, por añadidura, se acogen para justificar la inexistente contraposición de la lírica unamuniana con el Simbolismo, Modernismo, etc.). Indudablemente no gustó de la que llamaba "música de tamboril", pero, como en el Romanticismo, la música representaba también para Unamuno un nuevo lenguaje de expresión de los sentimientos y, consecuentemente, un espejo del alma. "A diferencia de la pintura y la escultura, la poesía es la música del alma", cita de Abrams en la obra supra mencionada (pág.171); del mismo modo, el vasco hablará siempre de "**música interior**", es decir, del alma en su armonía, cuando comente a otros poetas. Así, esto no debe ser confundido con el miedo del vasco en ciertos momentos agónicos al efecto que produce precisamente la música de adormecer en el sentido positivo la conciencia del propio "yo", para desasirse éste de sí mismo y alcanzar la fusión con el alma de las cosas. Otras veces, esto mismo es deseado por el poeta. Sobre ello, véase también el capítulo dedicado al tema de la música en Unamuno del libro de C.Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo. El oxímoron de la música silenciosa, que buscará siempre Unamuno en su poesía, surge cuando el alma se encuentra a sí misma, cuando está en armonía y no en lucha (agonía), lo que nos recuerda a Luis de León, la mayor influencia en nuestro escritor.*

para dar un sentido a su existencia. Cristo es, tanto en Luis de León como en Unamuno, el símbolo de la unión misma entre Dios y el hombre; es la deificación del hombre y la humanación de Dios. La misma acción de unión la buscan los dos poetas en la naturaleza/hombre (objeto/sujeto); existe un gran paralelismo entre la poesía de la naturaleza del vasco y la de Fray Luis, del mismo modo que entre lo escrito alrededor del tema de Cristo (así, entre *Los nombres de Cristo* y *El Cristo de Velázquez*). El humanismo de Luis de León significa la unión entre razón y fe, entre sentimiento y pensamiento que quería Unamuno, en definitiva, una razón "humanizada". Fray Luis es el amante de la paz, de la existencia intrahistórica, de la contemplación del concierto universal (*ibid.*pág.140) que el vasco lleva también dentro. La búsqueda de la solidaridad universal y de la unidad de la variedad de Luis de León (no olvidemos, plasmada en su poesía), es para Unamuno la doctrina del verdadero renacimiento, es decir, el punto de partida de la regeneración actual. De ahí que, en el último artículo de *En torno al casticismo*, "Sobre el marasmo actual de España", al vasco sólo le reste recoger lo ya dicho: la regeneración necesaria debe realizarse desde la recuperación del sentido ideal y religioso (a través del arte y la poesía, como hemos visto; tengamos en cuenta que la solución de acogerse al catolicismo no es válida en Unamuno) "que acaso dormita en el fondo del pueblo" (*ibid.*pág.162), no desde presupuestos intelectuales, ideológicos ni políticos. Es decir, lo mismo con lo que debía conectar la que el vasco consideraba "poesía popular". En el espíritu colectivo, aquél con el que enraíza el poeta vidente, duerme la unión de los espíritus individuales sin que éstos pierdan sus propios caracteres (el "estar todos en mí y yo en los otros" de Fray Luis). Concluimos que hay una relación directa entre el humanismo de Luis de León, que reclama Unamuno para la regeneración del ser humano, con el idealismo romántico, y cómo todo ello es una influencia clara en su poesía.

Esta relación de la teoría expuesta en *En torno al casticismo* con la poética del vasco, se evidencia al analizar los versos de "La cigarra"¹³⁶, poema programático del que Unamuno envía las dos primeras estrofas a su amigo J. Ilundáin¹³⁷ en 1899 como aclaración de su quehacer poético. Veamos esta composición, muy importante para entender la poética unamuniana:

¹³⁶ No se recogió en *Poesías* de 1907. M.García Blanco incluye la versión íntegra del poema en la antología final de su libro *MUP*, mientras que en las pp.22-23, nos da noticia de alguna cuestión referida a la génesis del poema. A.Suárez lo recoge en el vol.IV de *PC*. Madrid, Alianza Tres, 1989. Pp.28-31.

¹³⁷ En *DRU*. Pág. 295

La cigarra

¡Canta, cigarra, canta sin descanso,
 une tu voz monótona y sencilla
 al coro universal hondo y solemne,
 lleva tu pobre nota repetida
 al concierto sinfónico del mundo;
 canta cigarra, canta en la campiña,
 de tu efímero paso por la tierra
 el siempre vivo amor!

Vierte tu nota, que aunque pobre es tuya,
 en el inmenso coro de los seres,
 déjala sin pensar que en él se pierda
 como en el mar inmenso gota leve...
 déjala, porque es vida soberana,
 es más profundo ser el de esa muerte;
 y así al amor universal y eterno
 confluirá tu amor!

Oye al león que en el desierto ruge,
 oye al toro que muge en la vacada,
 oye de la paloma el tierno arrullo,
 oye del ruiseñor las serenatas...
 Cantan su odio, su amor, su hambre o su hartura,
 pero no cantarán, pobre cigarra,
 tus dichas ni tus penas ni tus celos,
 tu amor no cantará!

Tus dichas sólo tú puedes cantarlas,
 sólo de ti pueden brotar tus notas;
 más altas las habrá, más penetrantes,
 más dulces y más puras, más sonoras,
 más ricas y variadas, más intensas,
 serán mejores, pero serán otras;
 lo que tú cantes en tu pobre lengua,
 otra no cantará.

De la tranquila y cristalina esfera,
 cual si brotara desde el cielo mismo,
 de júbilo triunfal baja la nota
 con que a la luz la alondra eleva un himno
 de vida y de victoria; voz celeste
 que rompiendo briosa en estallido
 de vida que desborda, en alegría
 nos hinche el corazón!

A su conjuro de la tierra sube,
 yendo a su encuentro, tu cantar humilde,
 tu monótona endecha cual antífona

en que la tierra al cielo su amor dice;
 desde la mies tu rústico estribillo
 alzas, cigarra, cuando el sol se extingue,
 cuando la alondra se calla, alzas la endecha
 de la resignación!

Prestando el corazón atento oído,
 escucha mi alma, recojida escucha
 el coro universal de acción de gracias
 que elevan en común las criaturas...
 Es un *te deum* solemne a toda orquesta
 al cual sumisa la cigarra auna
 la monótona endecha en que nos dice
 su dicha de vivir!

¡Pobre del ruiseñor que en su delirio
 en rugir sus amores ponga su empeño,
 y ay del león que cifre sus afanes
 en gorjear rendido sus anhelos!
 Del corazón pulsada en el latido,
 dé cada cual la nota de su pecho,
 aquélla en que compendia de su espíritu
 el más hondo sentir!

Hasta los seres que en silencio viven
 unen al coro su silencio mismo,
 silencio en que las voces repercuten
 y se refuerzan como en eco vivo,
 voz de la eternidad que hace viables
 las voces que en el tiempo con ruido,
 corren hasta perderse en el silencio
 allá en la eternidad!

Mas no a anularse corren, no a la nada,
 fluyen a enriquecer la sinfonía
 que inmóvil vive en el silencio eterno,
 la misteriosa música divina
 de donde emana cual de fuente augusta,
 encarnando en las voces de la vida,
 el coro universal que alzan los seres
 a la eterna Bondad!

Como del mar las nubes de ella brotan
 las infinitas voces de los mundos;
 bogan por un momento en los espacios,
 bañándose en el Sol radiante y puro,
 y luego en vasta lluvia de sonidos
 vuelven al vasto abismo siempre mudo
 vuelven en lluvia armónica y cuajada
 a perderse en el mar!

En el mar del silencio soberano,
 en el mar de la música celeste,
 en el mar insondable y sin riberas,
 en el mar, que es el fondo permanente
 de donde surgen y en que caen las voces
 del Universo todo; en que a perderse,
 pobre cigarra, va tu voz rendida...
 como gota en el mar!

No se anulan por siempre tus canciones
 aunque perdidas en el mar inmenso;
 de átomos se compone el infinito,
 la eternidad de instantes, y en el seno
 de la divina Esencia en que palpita
 la música de que es pobre reflejo
 el canto de los orbes, tus querellas
 bajan a reposar!

¡Canta, cigarra, canta sin descanso,
 vierte tu nota, que aunque pobre es tuya,
 en el coro sin fin de las edades;
 viértela resignada a tu fortuna;
 déjala que se pierda en el océano
 a que enriqueces con tu nota ruda;
 canta tus ansias, canta tus amores,
 cántalos sin cesar!

En primer lugar, cabe remarcar el hecho de que tras el símbolo de la cigarra se esconde la voz del poeta, a la que, en apóstrofe, invita a cantar. El canto de éste, su poesía, es como el de la cigarra, quien, según la fábula, se dedica a un oficio que tiene como fin el del placer y la satisfacción del espíritu, pero sin aportar utilidad material ninguna. El canto de la cigarra, como el del poeta, es del todo inútil en el marco de la sociedad materialista. En este poema, Unamuno aconseja a la cigarra que lleva dentro, que dé su nota propia, la que surge de su vida profunda e íntima, de su alma. La poesía es un oficio que requiere sinceridad para ser original, y, aun cuando el poeta repita lo que otros hayan dicho anteriormente, esto debe ser sentido de nuevo por el autor. La poesía es productora de alegría en la vida, no tiene otro fin y es independiente de cualquier interés material, social, etc.; es el amor gratuito en forma de canto que el hombre eleva al cielo dando gracias por la vida (como el rezo).

Así, la poesía es amor: el hombre, desde su condición pasajera, canta a algo que está siempre vivo, el amor que forma parte de su esencia eterna. El hombre es efímero en la tierra, pero no así el amor que perdura siempre ("canta cigarra, canta en la campiña,/ de tu efímero paso por la tierra/

el siempre vivo amor!"). La nota propia del hombre es su amor que confluye en el supremo amor universal y eterno, pero no para perderse sino para vivir en él unida. Sólo gracias al amor, a la entrega total, se puede producir la unidad cósmica que el poeta pretende. Esta muerte es más vida ("es más profundo ser el de esa muerte") que la vida objetiva y terrena que llevamos, con lo que enlazamos con el Unamuno no agónico, el que encuentra la paz al fundir su "yo" en lo supremo y absoluto. Nuestra nota va a perderse en un "mar inmenso", "en el inmenso coro de los seres", y esta nueva forma de ser es "vida soberana" más real que la vida en la tierra. De la unión final de todas las almas, cada una diferente y propia, surge esa melodía armónica y suprema que es silencio porque no tiene palabras que la describan. El poeta debe dar sólo lo suyo si quiere alcanzar esa unidad suprema; nadie puede cantar por él, ni él puede cantar por nadie. De ahí lo que el vasco da en llamar la seriedad en poesía, pues si bien reconoce que ésta es como un juego por el que el hombre recrea la creación como si fuera Dios gracias al don del lenguaje, debe jugarse con seriedad y responsabilidad, cada cual dando lo suyo, aportando su propia esencia sincera y original.

En la quinta estrofa, llena de dulce simbolismo (como el vasco describe su propio hacer), Unamuno aplica la teoría neoplatónica de la música de esferas al concierto sinfónico de las voces todas de los seres. La nota celeste dada por una alondra baja desde el cielo, "De la tranquila y cristalina esfera", para estallar en vida y alegrar nuestro corazón cuando la sentimos. Del mismo modo que encontramos la paz de corazón y de espíritu cuando escuchamos la ideal música de esferas que surge del espíritu de la naturaleza, la voz del hombre debe también dar su nota (más pobre y más ruda que la de la alondra) desde su alma para elevarla, purificándose así, y unirla finalmente a la naturaleza, al espíritu universal y eterno de la creación. Así, el hombre mismo será música de esferas, paz armónica e ideal, eternidad. La poesía es alma, amor y esencia del hombre que quiere alcanzar la unidad suprema con la naturaleza, en el espíritu universal final donde todo se eterniza (poética que lleva en sí condensado todo el idealismo romántico y la filosofía de la naturaleza de que ya hablamos).

Unamuno encarna en la cigarra no sólo su propio canto de poeta, sino también el del hombre en general opuesto al poema de la naturaleza al que quiere unirse, y simbolizado por el canto de la alondra que se silencia al morir el día para dar paso al de la cigarra. La voz del poeta-cigarra debe aunarse al canto que alza la naturaleza al cielo como en rezo de acción de gracias (*tedeum*), pero este canto silencioso sólo puede ser escuchado por el alma recogida, "Prestando el corazón atento oído". El estado por el que llegará el poeta a escuchar la melodía del alma de las cosas de

la naturaleza, de la creación toda, es de recogimiento, de apartarse del ruido exterior del mundo para escuchar el interior, el propio alma. De nuevo nos encontramos con el proceso de creación lírica como recogimiento e interiorización que lleva al poeta a desarrollar y potenciar los estados subjetivos por los que emprenda el viaje al alma de las cosas de donde surge la música ideal de esferas. A partir de ahí, en el momento en que escucha el canto del alma de la creación, el poeta-cigarra sólo debe aunar a éste su voz aunque no sea tan bella como la del ruiseñor. El canto del poeta-cigarra debe ser como el canto ideal de la naturaleza y de todos los seres creados, pero no imitando, sino en consonancia con su propio espíritu, la única manera de que se pueda unir al coro universal.

La eternidad final a la que llegan las voces todas del coro de lo creado es el silencio, donde ya no hay lenguaje ni música pues es lo indecible, lo infinito y absoluto, quizás la nada. Unamuno, como en tantos otros poemas, identifica al final del poema el mar inmenso, sin límites, con la eternidad donde sólo puede habitar un silencio que es la sinfonía, "misteriosa música divina", a donde van y de donde emanan las voces de la vida en la tierra. Fuente primera y última de donde todo nace y a donde todo va a morir, tiempo que se escapa y supera el tiempo de la vida, eternidad, inmovilidad, silencio...en fin, simbolizado en el mar. "En el mar del silencio soberano,/en el mar de la música celeste,/en el mar insondable y sin riberas,/en el mar, que es el fondo permanente/de donde surgen y en que caen las voces/del Universo todo; en que a perderse,/pobre cigarra, va tu voz rendida.../como gota en el mar!". Y aunque la voz de la cigarra se pierda como gota en el mar insondable del infinito y la eternidad (identificable con Dios o la divina Esencia, como poetiza más abajo) no se anula por siempre pues "de átomos se compone el infinito,/la eternidad de instantes". El hombre es un instante que se eleva a la eternidad con su canto poético de amor en que vierte su alma. **La poesía es así eternización de lo momentáneo, del humano vivir.**

Con esta definición de la poesía, enlazamos con la teoría de O. Paz sobre las características de la poesía moderna como sustituto de la religión, ante la crisis de ésta, es decir, como intento del hombre de alcanzar un estadio superador del tiempo, comprendido en la modernidad como un fluir incesante de instantes, que esté antes y después de éste.

En cuanto a la métrica, Unamuno agrupa los endecasílabos en catorce estrofas de siete versos que llevan un verso final heptasílabo que las cierra, mientras que las estrofas no forman rima alguna reconocible; todo ello implica gran novedad, libertad y voluntad de experimentación y renovación. Por otro lado, debemos fijarnos en la complicada trama de metáforas y símbolos que el poeta teje para expresar su pensamiento referido al significado y la finalidad de la poesía, como

elemento también sintomático de una característica importante de la poesía moderna.

El poema recoge así las ideas que vemos en los textos de estos años, pero, además, cimenta una serie de símbolos que serán una constante de su obra: la sinfonía eterna o “coro universal hondo y solemne” que canta en silencio la armonía de la naturaleza y el hombre, y adonde se anegará la voz del poeta, quien debe aportar su nota única, particular e individual, para elevarse, al fin, a universal. Ese fondo común, fuente primera, es un mar de amor universal y eterno, permanente, que supera el tiempo, el espacio y los avatares de la historia efímera que, en forma de olas, pasan por encima de él. A ello aspira la humilde cigarra, es decir, el poeta-Unamuno que empieza a dar su sencillo canto pues, al fin, todas las voces van a perderse en el mar o la eternidad. En definitiva, el símbolo del mar (tan importante en *En torno al casticismo*), a lo largo del poema, se identifica con el reposo, la eternidad, la bondad y el amor, claves de la poética unamuniana.

2.3.3. La necesidad de un *Nuevo Mundo* y el poder fundacional de la poesía.

En la novela (o, mejor, boceto de ésta) de carácter biográfico, *Nuevo Mundo*, escrito en los meses de septiembre y octubre de 1895¹³⁸, Unamuno narra sus propias experiencias (y, sobre todo, sentimientos) de juventud en la figura del "alter ego" Eugenio Rodero. El vasco traspassa a estas páginas los momentos que evidencian ya lo que culminará con su famosa crisis causada por un querer racionalizar la fe que le lleva a la pérdida de ésta. La razón anula la fe, la cual no necesita más que el amor y el cultivo del interior del hombre, puesto que Dios se lleva dentro de forma inmanente. Éste es el mensaje final de la novela para el que sólo debemos atender a las propias palabras de Unamuno, quien lo explica en una carta a Clarín del 31 de mayo¹³⁹. En la novela se

¹³⁸ *Nuevo Mundo*, edición de L.Robles. Madrid, Ed.Trotta, 1994. Según Robles, la novela (que nosotros no consideramos ni mucho menos acabada sino sólo trazada en algunas de sus líneas principales) "estaba ya terminada antes de marzo de 1896 y escrita el año anterior, durante los meses de septiembre-octubre". Sea como fuere, este boceto de novela parece que fue escrito en el año 1895. A continuación, citamos por esta edición.

¹³⁹ En Menéndez Pelayo/Unamuno/Palacio Valdés. *Epistolario a Clarín*. Prólogo y notas de Adolfo Alas. Madrid,

traza el proceso por el cual Rodero va tomando conciencia de ello; así, una serie de hechos puramente simbólicos van a restituir en el protagonista la fe perdida por un exceso de dogma y racionalización, para ser renovada o, mejor, reelaborada y vigorizada (quizá de ahí el título de la obra). El mundo devora el alma del protagonista, la razón ha hecho temblar la idea de un Dios externo al hombre, pero la visita a una iglesia como remanso de paz, el canto silencioso de la muchedumbre, la visión de los niños, "el ambiente todo, le transporta a sus años de sencillez, le saca de las honduras del alma estados de conciencia enterrados en su subconciencia, le vuelve a una edad pasada, le evoca por asociación un mundo de pureza *adolescente* (...)". El inconsciente es de nuevo la región del hombre en la que éste se une a la esencia eterna del universo (o a lo divino); en el hondón de nuestro propio espíritu, de forma inconsciente, llevamos a Dios, y a éste no puede llegarse con la razón, con la conciencia de la vigilia, con las formas que nos da la realidad del mundo externo y objetivo, sino en arrebatos en que el hombre se siente transportado a otros estados, especialmente a aquéllos más puros, como los de la infancia, en que el sueño (o, mejor, ensueño) y la imaginación tienen la fuerza y capacidad de inaugurar otras realidades en las que se cree sin más.

En la "subconciencia", despertada por un ambiente propicio, existe una edad pasada, primitiva y originaria en el hombre, "un mundo de pureza *adolescente*", donde el contacto con Dios se produce de forma directa, sin mediación ninguna más que la del amor (necesario en la unión armoniosa de las almas todas). Párrafos de puro idealismo romántico recorren las páginas de la novela; así, en el "rebrotar del sentimiento religioso", Unamuno quiere "sentir desde la tosca emoción del salvaje ante el fetiche hasta el íntimo anhelo místico del **ateo que lo es por llevar a Dios en la médula del alma**. Quería subir al cielo de la Humanidad formado de la conjunción armónica de los anhelos y de las concepciones de todos, donde el gigantesco espíritu de genio individual se pierde en el espíritu de la gigantesca muchedumbre por expresarse allí lo inexpresable todo, donde los gritos de dolor y júbilo de las madres reducen a su medida las concepciones que sirven de jalones en la pobre historia humana. **Y en aquel cielo, como melodía santa que surgía de su inmensa sinfonía armónica, veía a Dios, la idea ideal del hombre**" (la negrita es nuestra; *ibid.* págs.56-57). Y más abajo: "De siglo en siglo y generación tras generación ha ido el espíritu del universo, recogido de todas sus infinitas lontananzas, depositándose en el fondo el espíritu del hombre, **y así es que llevamos hoy heredada toda la creación en el alma**"

(*ibid.*pág.66). **Reflejar el alma en la poesía, como va queriendo Unamuno, significa recrear la creación entera (poeta-dios) donde se congregan las almas todas.**

El motivo de la infancia es reiterativo en la obra, sentirla de nuevo en el alma significa devolverle al hombre su pureza primera y su capacidad de crear y creer en lo que no se ve ni se puede comprobar racionalmente:

Vio entonces claro que al rejuvenecer en su alma los suaves sentimientos de su religión infantil había acabado de matar los viejos dogmas, de cuyas cenizas surgía vigorosa la fe, la santa fe, fe en la fe, la que crea lo que no vemos, la que hace el dogma, lo aviva, lo transforma, lo mata y lo resucita, la fe en la fe misma. Salió del templo respirando nuevas auras y creyó entrar en un nuevo mundo. (*ibid.*pág.57)

Nuestra incidencia en este tema no es gratuita, pues su importancia es relevante para entender la concepción unamuniana de la poesía, siempre relacionada con la edad de la infancia, de forma que todo poeta puro debe llevar su niñez "a flor de alma" (así lo revela en sus juicios críticos sobre otros poetas, y también lo practicará en sus propios versos). El poeta viene a ser como un niño, capaz de obtener las intuiciones más hondas, de llegar mejor que nadie a la región del inconsciente para sentir el misterio total y eterno¹⁴⁰.

El protagonista de la novela no sólo se siente perdido por la falta de fe e ideales que den sentido a su existencia, también le pesa sobre el alma el contacto "pestilente de una civilización caduca" de que "sus avanzadas son la pólvora, el alcohol, los trapos vistosos, los dogmas hueros, el dinero y la mentira" (*ibid.*pág.59). El hombre de fin de siglo siente su alma ennegrecida por el lodo de esta civilización basada en el utilitarismo, el materialismo, la hipocresía de una moral falsa..., de forma que el retorno a la infancia significa también el desquitarse de ella, de estos ropajes externos a la esencia propia del hombre para purificarse. No nos puede pasar inadvertido este mensaje unamuniano que lo acerca (y de qué forma) a las mismas inquietudes y aspiraciones que conmocionaron el espíritu del artista de la época. El hombre puro, y sólo él, puede llegar al "silencio vivo de las fuentes eternas de su ser", mientras que la vida hacia fuera ahoga la de dentro, la verdadera. "Sólo los hombres de la verdad y de la fe entran en las honduras del mundo y en las honduras del alma a la vez;" (*ibid.*pág.65), hombres-poeta con la infancia a flor del alma que,

¹⁴⁰ En *Recuerdos de niñez y de mocedad*, el capítulo "Moraleja" expone con toda claridad la relación de poesía-infancia, como se verá.

nuevamente, penetrarán no sólo en su propia alma, sino en la creación entera que llevan dentro, alcanzando así la Unidad suprema.

En las páginas finales de la novela en que Rodero-Unamuno da cuenta a través de un ensayo de este nuevo mundo "soñado" arrancado al inconsciente, de esta nueva forma de fe vital para el hombre, descubrimos una visión pacífica, armónica, de cercanía a la eternidad, propia de su personalidad contemplativa que vamos a encontrar en su poesía. Es, además, en "La cigarra", donde (como en *En torno al casticismo*) la visión soñada de ese mundo supremo y absoluto es la misma, expresada en iguales términos, metáforas y símbolos. Así lo leemos en las hermosas palabras cargadas de poesía:

He meditado mil veces en la muerte, en el aniquilamiento del pobre individuo y **he soñado en una gran alma formada de la fusión de las almas todas** que han gozado y sufrido y que allí se pierden nuestras pobres conciencias como en el mar los ríos. (...) Y otras veces he soñado en cuando rotas las capas en que se embotan los cantos de las almas vibren libres éstas dando al mundo su cantar, con ritmo y armonía libres, con su timbre propio cada una y se alce así de la Humanidad un coro silencioso y sinfónico, la verdadera música de las esferas en que fantasearon los antiguos. Por el ritmo mismo, llevadas de él, se pondrán al unísono las almas. (*ibid.*pág.68)

De todo este párrafo se pueden inferir ideas importantísimas del vasco que se encuentran en relación con su concepción de la poesía y que hemos visto en "La cigarra". El alma de cada hombre tiene una música propia, la cual, una vez liberada, ascenderá a un coro universal de voces que cantan una sola sinfonía silenciosa en el que funde su melodía para entonarla al unísono de las otras. Esta imagen metafórica es la misma que don Miguel versifica en "La cigarra": la poesía es en este poema la música del alma del autor (es decir, la cigarra de oficio no provechoso materialmente, pero sí espiritualmente) quien canta para unirse al coro universal y eterno de las voces de la humanidad. Aquí, la conciencia del hombre se pierde al fundirse así en una sola esencia, la de la Humanidad entera, pero Unamuno, en esta visión soñada, no muestra su personalidad agónica ante el aniquilamiento del yo, sino que se deja mecer pacíficamente por esta idea.

A continuación, y tras asegurar que el hombre es impenetrable, Unamuno habla del lenguaje¹⁴¹. A este nuevo mundo...¿qué lenguaje le corresponde?, ¿qué palabras le damos?

¹⁴¹ Resulta muy revelador que, en este punto, se enlace con el tema de la imposibilidad del lenguaje cotidiano para dar expresión a esta música del alma.

En concepción nietzscheana, don Miguel pone el dedo en otra de las llagas del artista de fin de siglo: la concienciación de lo arbitrario, convencional y manipulado del lenguaje, así como la imposibilidad de expresar lo inefable y el misterio de la existencia con éste, al estar encarcelado en el significado de unos falsos valores sociales (lo cual llevaría a algunos a enmudecer, como es el caso de Hofmannsthal). Así, "la santa palabra se ha hecho forma de la mentira", vive en su cárcel falsa y pide libertad (*ibid.* pág.69).

Rodero expone en su tratado que la palabra es algo inherente y natural al hombre, constituye su propia naturaleza y es, además, "santa" por su capacidad creadora de dar el "ser". Sin embargo, la palabra tiene también sus peligros: una vez ha envuelto en su caparazón a una idea, la encasilla y aprisiona limitándola. La palabra nunca llega a expresar realmente ese fecundo mundo interior, rico en matices e infinito; así, aquí constata el vasco lo que veremos luego poetizado en "Por dentro" de *Poesías*, la imposibilidad de comunicar con el lenguaje el misterio de un mundo interior e inconsciente (el espíritu), pues en cuanto sale a la luz una idea o sentimiento, la esencia de éste se pierde para siempre¹⁴². Es la imposibilidad de dar luz a las tinieblas, nos dice Unamuno en "Por dentro", de poder cantar el misterio, y el poeta, precisamente, es aquél que quiere "¡Cantar lo que no cabe/ ni en palabras ni en tonos es mi empeño,/ y decirte, mi amor, aquí, al oído,/ mi corazón entero (...)", un corazón lleno de silencio.

Otras veces veremos cómo Unamuno insiste en que sólo al poeta le es dado el poder crear de nuevo la palabra, es decir, nombrar otras realidades¹⁴³. El poeta debe conseguir que la palabra se

¹⁴² "Terrible es la palabra// y su poder, poder de mal agüero.// Muere en ella la idea cuando nace, // enterrada en su cuerpo, // como muere al dar fruto, del todo nuestro anhelo." Del poema "Por dentro" de *Poesías* en *PC* (I). Pp.135-142.

¹⁴³ De ahí que sea tan importante para el vasco el no caer en el tópico y repetir simplemente lo dicho por otros. Así, entendemos mejor su "fobia" hacia lo que él creía que era el Modernismo en cuanto a moda imitativa. Las valiosísimas cartas (probablemente aquéllas donde don Miguel expresó más ideas sobre la poesía) que cruzará más tarde con el poeta chileno Ernesto A. Guzmán son muy reveladoras en estas cuestiones. En una de ellas le dice al chileno que la misión del poeta es precisamente la de "**crear de continuo la palabra**, la misma palabra acaso que crearon otros antes" y le recomienda una y otra vez que no repita lo que otro dijo, sino que busque "expresión nueva para nuevo sentimiento", sentimiento que es siempre propio, personal e intransferible (En *Cartas de Unamuno* a Ernesto A.Guzmán. Santiago de Chile, Publicadas en el Boletín del Instituto Nacional, Año XIV, números 34, 35 y 36 de 1949 y 1950. pág.13). Se trata de descubrir cada día el Sol, y la poesía es el lugar de la palabra fundadora, "santa", que crea siempre de nuevo; éste es su concepto de poesía "pura", la creativa de verdad para el vasco (como dirá en otras ocasiones).

identifique con el alma misma, es decir, que el fondo y la forma se unan¹⁴⁴ (y ésta es la "expresión única" de que hablábamos antes). Esto significa liberar las palabras y, del mismo modo, "nuestra alma agarrotada en la conciencia" está pidiendo libertad. La conciencia aprisiona el alma y el mundo subconsciente igual que la palabra mata la idea y el sentimiento; en realidad, más adelante Unamuno nos revela que la idea es un "pedazo del alma" y sólo puede ser entendida como ligada al alma que le da vida (lo que viene a significar que las ideas son siempre diferentes en una y otra persona aunque el cuerpo que las encierre, la palabra, sea el mismo; de ahí uno de los peligros del lenguaje).

Sin embargo, hay momentos propiciados por los "generosos ensueños" en que el alma encarcelada puede volar. Cuando todas las almas puedan libertarse para fundirse unas con otras ("revolución divina"), uniéndose el mundo externo e interno en la resolución de la unidad suprema: "Entonces la Humanidad naturalizada se abrazará a la humanizada Naturaleza, entonces irá a fundirse con el mundo que nos envuelve el mundo que envolvemos, identificados entre sí" (*ibid.* pág. 69). Consuelo que propone el generoso ensueño a un hombre que se siente perdido en medio de la civilización de su tiempo, que siente la añoranza de "un ideal inasequible" frente a "la miserable lucha en que vivimos" (*ibid.* pág. 69), que vive con el desasosiego ante la posibilidad de una muerte que dé paso a la nada y el vacío.

La letra, la condenada letra autoritaria, el viejo y tradicional texto, oprime a la música social impidiendo que las discordancias lleguen a la suprema armonía, a la armonía santa de la voz de la Humanidad, una en su riquísima complejidad, voz a la que ha de acompañar cual instrumentación

¹⁴⁴ En la identificación de forma y fondo, de palabra e idea, llegará más tarde a conclusiones como la de que "La palabra, cuando de veras lo es, es de por sí idea. E idea quiere decir visión", y "El poeta, si lo es, no puede volver a la forma, porque no sabe salir de ella. La palabra es la forma de idea, su alma, y se hace poesía con palabras". En el artículo de 1934, "Andología", pág. 710, recogido por García Blanco en el apartado "Letras italianas" de *OC* (A.A) tomo VIII. Si bien aquí no declara que el pensamiento es lenguaje y que, por lo tanto, somos conscientes de "ser" gracias a él, sí lo hará en 1933, en el artículo "Dostoyevski sobre la lengua", donde leemos: "La lengua es, sin duda, la forma, el cuerpo, la envoltura del pensamiento -inútil explicar por el momento lo que es el pensamiento". Así escribía el profeta ruso, y yo digo que la lengua no es la forma, el cuerpo o la envoltura del pensamiento, sino que es el pensamiento mismo. No es que se piense con palabras -u otros signos, como los pictóricos o plásticos-, sino que se piensa palabras. Cuando Descartes se dijo aquello de: *Je pense donc je suis* -y como se lo dijo a sí mismo en francés, antes de traducirlo al latín, en francés lo cito-, debió añadir o *je suis je* o mejor *moi*, o *je suis pensée*. **Pienso luego soy yo o luego soy pensamiento. Ese decir, lenguaje, palabra.**" (la negrita es nuestra) En *OC* (A.A), tomo VIII ("Letras rusas"). Pág. 1155.

armónica el canto de la Naturaleza, los ecos de los colores, de las formas, de las líneas, de los sonidos. A este canto humano le pondrá cada hombre su letra, la suya, letra ondulante y variable. No hay más ley suprema y viva que la armonía que brota de la libertad de todos. (*ibid.*págs.69-70)

Cada hombre debe dar su propia nota, crear su propia palabra liberándola así de la falsedad a que está sometida pues "es mentira toda idea impuesta que de suyo no habría brotado cual aromada flor nativa en aquella alma oprimida". Así, no hay razón ni verdad más que la propia y "nos oprime la mentira social" de la palabra impuesta desde fuera. Para destruir "la autoridad de la ley escrita", Unamuno propone una labor primera de desnudar el alma y la palabra, y "la santa desnudez del alma producirá además el arte clásico espiritual". De esta manera, **"Se nos abre a la conquista un mundo, nuevo, de inexplorables selvas vírgenes, en que habita la veracidad indiscreta, hay que quemar las carcomidas naves que nos han traído del viejo, porque lo eterno de él somos nosotros"** (*ibid.*pág.72).

Aquí se cierra el ensayo de Rodero, el cual ha ido tomando un carácter marcadamente profético, del que narrador mismo se percata: "No todo lo que deja Eugenio Rodero es de este tono sibilítico y un poco forzado, aunque en él naturalísimo. Es como le brotaban espontáneamente las cosas cuando escribía dejando abiertos los chorros de su alma. Entre sus demás ensayos los hay naturalísimos, bien ligados, llanos y sin ensueños y fantasías, pero he escogido éste por creer que es lo más suyo, aquello en que más desnudó su pensamiento íntimo" (*ibid.*pág.73). Parapetado tras su E. Rodero, Unamuno ha fantaseado y soñado líricamente, siendo esto "lo más suyo", lo más íntimo quizá por pudor menos veces expresado al público (para ello escribirá su poesía, mientras que este tipo de escritos aparecen luego de forma más esporádica). Fijémonos en la calificación que aplica al estilo de Rodero, "sibilítico", exactamente el mismo que aplicó en 1892 al de Jean Paul Richter en el artículo "A propósito y con excusa del estilo".

Antes de cerrar *Nuevo Mundo*, el vasco habla de otras obras de Rodero para detenerse en "un ensayo acerca del poeta inglés Wordsworth". Vemos cómo en estos años de la génesis de su poesía este lírico cobra especial relieve. Allí, Rodero-Unamuno "desarrolla la tesis de cómo lo indeterminado e indefinible, lo musical de la poesía, el acompañamiento y orquestación de lo propiamente argumental puede lograrse mediante la coordinación de muchedumbre de pequeños detalles concretos y precisos que se destruyan mutuamente en su efecto de precisión. "La nebulosa" -dice- "se compone de cuerpos individuales". Gustaba en Wordsworth los efectos que

consigue con aquel acumular pequeñísimos detalles domésticos y familiares." (*ibid.* págs.73-74). En primer lugar, es ya significativa la mención a Wordsworth en un texto que expone tantas cuestiones relacionadas con la poesía y, en segundo término, es importante subrayar este concepto de la poesía de dar forma a la nebulosa, lo indeterminado e indefinible como su materia primera ("lo musical de la poesía"), a través de la conjunción armónica de pequeños detalles que veremos cómo serán características importantísimas de *Poesías*, donde, además, uno de los pilares temáticos es justamente el referido a los "detalles domésticos y familiares. Más abajo, Rodero se queja de la situación de la literatura y de la poesía actual en España (con las mismas ideas que Unamuno declarará luego en muchas ocasiones); citemos por entero este temprano texto que revela la posición del vasco respecto al momento poético que vive.

Y así sucede en la literatura, nuestro pobre pueblo pide bailables, compás marcado, **las sonatas le dan sueño por más íntima armonía que en ellas se revele**. Leen algo y se preguntan sin quererlo: "Y aquí ¿qué se dice? ¿qué se prueba?". Estamos en bruto, en bruto..." -y miraba al decirlo con tristeza los saltos y piruetas de los danzantes-. "Ve la poesía y, ¿qué encuentras? **Versos de tamboril**, de esos que recitan con énfasis y tonillo los chicos apropiados para hacerlo...décimas, quintillas, cuartetos...silogismos métricos en fin, cadenciosos pero no armónicos. Y en las ideas lo mismo. **Convéncete de que todo es música y la más elevadora y grande, la que llaman música celestial, la que se oye recogido y mata la danza; la que se oye y no se salta**" -el subrayado es nuestro- *ibid.* pág.74.

Sí gustaba de la música el vasco, de "la que se oye recogido" y no la de compás enfático, sino la dulce de la sonata (así habla de otros poetas también como de "dulces", en particular Wordsworth, y de ser su poesía "música íntima"), aquélla que viene a revelar la íntima armonía del alma. No hace falta que la poesía y la literatura prueben algo ni que instruyan, sino que traspasen los límites de la realidad para inspirar esa "música celestial" sinónimo del alma y de la armonía de la vida universal y eterna que consuela y vivifica al hombre (función principal de la poesía).

El narrador se refresca y purifica con estos ensueños, así lo declara al final de esta obra al describir cómo eran sus conversaciones con Rodero (al que podemos identificar como la otra personalidad opuesta y complementaria a la del Unamuno agónico, la del contemplativo). Así, al hablar de la situación de la cultura espiritual en España, "Esto le encendía y de tal manera **rompía a divagar y fantasear y dejarse llevar del caprichoso giro lírico de la personalísima asociación de ideas**, de tal modo se sacudía de la lógica formal y de la coherencia, que salía yo

siempre de tales conversaciones refrescado y purificado de la mala influencia de este ámbito mental español, pantano estancado donde toda regularidad, incluso la de lo irregular, tiene su asiento" (*ibid.* pág.74; el subrayado es nuestro). Unamuno descubre poco a poco la poesía como el género literario en el que puede deshacerse de "la lógica formal y la coherencia" para dar paso, gracias a la fantasía, a un mundo vago e indeterminado que se escapa de lo racional (más abajo veremos cómo esta misma idea se la expresará a su amigo Ilundain por carta). A medida que crece la necesidad en el vasco de esa otra realidad, lejos de la que conocemos y que da pie a una fe en un más allá, la poesía se convierte en el género alternativo, que da cauce a ese mundo ideal e indeterminado. El poder fundacional de las palabras en la poesía se erigirá para Unamuno en la vía de creación y entrada a un "nuevo mundo".

En la larga y ya citada carta de Unamuno a Clarín del 31 de mayo de 1895, así como en las siguientes del mismo año, aún cabría subrayar un par de cuestiones importantes para nuestro trabajo¹⁴⁵. En Clarín buscará el vasco un apoyo a su labor literaria así como un juicio sobre ésta; la influencia del autor de *La Regenta* en el joven Unamuno no debe menospreciarse, pero es el último Clarín el que le interesa, como manifiesta en la carta y por razones obvias. "He seguido con interés y cuidado la última dirección de usted, su período místico (...)". "Yo también tengo mis tendencias místicas (...)". "El período por que pasa lo comprendo bien. Hace tiempo que tengo en proyecto escribir un cuento (...) " y, a continuación, le explica el argumento de *Nuevo Mundo*, lo que revela que éste es una expresión del período crítico por el que pasa que le lleva a tener esas "tendencias místicas" (como ya hemos visto, resueltas en esos ensueños de que hablaba Rodero en su ensayo).

En otra carta a Clarín del 2 de octubre, y tras manifestar cómo "Me refresco abandonándome al lirismo de mi querida incoherencia", menciona a fray Luis: "Me enamora fray Luis de León cuando abomina de todo lo belicoso", pues supo conectar con las esencias eternas de las cosas, uniendo naturaleza y hombre, gracias a ese alejarse del mundanal ruido culpable de separar al hombre de su propio espíritu. Por otro lado, en la crítica unamuniana al Modernismo en su tendencia parnasiana y exteriorista podemos ver la huella clariniana y también de la crítica oficial de la época, la cual no siempre partía de conocimientos profundos: "Hay una crítica de usted que

¹⁴⁵ Todas ellas recogidas en: *Epistolario a Clarín* (ed. de A.Alas), Madrid, Escorial, 1941.

me parece de lo mejor que ha hecho, y es la que hace contra la *moda* y el *snobismo* (...)”. Sin embargo, es conocida la incomprensión y falta de simpatía de Clarín hacia Unamuno pues no cree que, entre *la gente nueva*, este sea ni original ni sincero, por lo que no hizo manifestaciones sobre *Paz en la guerra* (a pesar de la insistencia de Unamuno por un comentario del crítico), como tampoco valoró apenas otras de sus obras (dedicó mayor tiempo a *Tres ensayos*, y poco a *En torno al casticismo*) y, menos, sus inicios y su pretensión de ser poeta, lo que dolía enormemente el orgullo unamuniano que buscaba la aceptación y la gloria. Insistentemente, buscó nuestro autor el halago y la consideración de Clarín, el gran crítico y autor, que nunca llegó¹⁴⁶. Por ello, apuntamos que, probablemente, muchas de las manifestaciones y críticas unamunianas a la literatura nueva y joven de la época, estaban también condicionadas por esta voluntad que buscaba la aprobación del gran maestro de la época, la cual no llegaría porque precisamente Clarín lo clasificaba entre la llamada *gente nueva*, como Lissorgues, en el estudio citado, puso de manifiesto, que buscaba que su obra fuese considerada como la de “genios” (en especial, por la insistencia de Unamuno)¹⁴⁷, lo cual desagradaba al maestro. En este punto no deja de llamarnos la atención que precisamente Unamuno sea visto y juzgado por la generación anterior, realista y naturalista, como un escritor perteneciente a la nueva promoción de escritores, es decir, a la modernista¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Como Y. Lissorgues afirmó en su estudio *Unamuno y Clarín: ¿una amistad frustrada?* (en formato HTML). (Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Reproducción original: *Letras de Deusto*, núm.32, vol. 15 (mayo-junio 1988), págs. 87-101): “Unamuno no consiguió que el poderoso crítico le ayudase eficazmente a conquistar esa gloria tan anhelada y tan vitalmente necesaria para quien quería eternizarse en la historia”. Véase también el estudio de M. García Blanco, “Clarín y Unamuno” en *Archivum*, Oviedo, tomo II, 1952, pp. 113-140, sobre la relación epistolar entre estos autores y la valoración clariniana de la obra de Unamuno.

¹⁴⁷ *Ibid. Unamuno y Clarín...* (en formato HTML). pág. 1.

¹⁴⁸ Así, Clarín declaraba: “En la nueva generación yo conozco muchos jóvenes de talento, de estudios serios, de actividad fecunda para el adelanto intelectual de España; pero no veo ni poeta lírico de verdadera inspiración, ni dramaturgo de índole propiamente literaria, ni novelista [...]”. *Ibid. Unamuno y Clarín...* (en formato HTML). pág. 2; algo que dolió profundamente el orgullo de Unamuno (y de ahí proviene la incomprensión entre estos dos escritores).

2.3.4. Algunos artículos de 1896 y su relación con la poesía.

A lo largo del año de 1896 sólo vamos a encontrar una serie de artículos publicados en *Ciencia Social* y *La España Moderna* que nos ayudarán en cierta medida a complementar y aclarar algunos puntos, ya referidos, en relación con lo que pueda constituir la teoría poética unamuniana. En el artículo "La dignidad humana"¹⁴⁹, tratará el tema de la humanidad al mismo tiempo que denuncia una civilización deshumanizada y proclama una vuelta a la espiritualidad. Don Miguel se queja del olvido, en este fin de siglo, de la dignidad humana, de que todo se subordine a los intereses económicos y materialistas: "Entre literatos es frecuente, como entre industriales, no ver en el hombre más que un productor en el sentido económico, no un hombre: tantas novelas o tantos dramas por año" (*ibid.*pág.974). Así, se hace necesaria aquella espiritualidad que ya buscaba en *En torno al casticismo* para luchar contra el utilitarismo y la falta de ideales del hombre de fin de siglo. En este sentido, la poesía y el arte representan los lugares donde ese espiritualismo puede potenciarse, pero ello sin que se conviertan en artículos de lujo sino en una forma de conexión con el pueblo, al mismo tiempo que pueda ser por éste consumido (este deseo aquí expresado, e influido probablemente por sus ideales socialistas, irá perdiendo fuerza, sobre todo a raíz de su publicación de *Poesías*). El hecho de que a través de la poesía pueda espiritualizarse, y devolver al hombre fe e ideales nuevos, son razones por las que don Miguel abogó aquí por un arte para el pueblo, deseo que, por otro lado, irá menguando ante la constatación del desinterés e incompreensión de éste.

Un mayor humanismo y espiritualismo representan una búsqueda de lo esencial del hombre que nos iguala: la humanidad. Pero ello no significa perder "individualidad" ni originalidad pues cada uno debe afianzar lo propio y diferente teniendo en cuenta que todos somos hombres, que hay un fondo común y originario que nos une. Hay que llegar a la originalidad advirtiéndolo que "lo hondo, lo verdaderamente original, es lo originario, lo común a todos, lo humano" (*ibid.*pág.974). Así, se realizan dos procesos de forma paralela: el de diferenciación e integración sin que uno excluya al otro. En este ideal de búsqueda de lo esencial humano que nos une, realizado a partir de lo "original", es decir, de la personalidad, la poesía tiene precisamente para el vasco la capacidad de retornar a las fuentes primeras del hombre, a su humanidad y espíritu desde el genio

¹⁴⁹ Publicado en *Ciencia Social*, Barcelona, enero de 1896. Recopilado por M.García Blanco: *OC* (E), tomo I. Madrid, 1966, pp.971-977.

que acusa mejor que nadie la individualidad (punto que se desarrolla en "La cigarra"). Gracias a esta naturaleza propia de la poesía, ésta asumirá la tarea de espiritualización. La poesía es esencialidad del hombre que lo iguala y lo une; es reencuentro de éste con su origen primero, y, así, se convierte en redentora y purificadora de éste.

Del artículo "La crisis del patriotismo"¹⁵⁰ nos interesa subrayar una cuestión que está en relación directa con la teoría juanramoniana del Modernismo como de carácter "regionalista universalista"¹⁵¹. En este texto, don Miguel aboga por la región universal, la forma en que se armoniza el patriotismo de campanario con el de la humanidad entera. El amor a la propia tierra se debe convertir en el núcleo de la fraternidad universal. De esta manera, el hecho de poetizar la tierra de la región significa en Unamuno siempre el enraizar con lo profundo humano, eterno y universal y no el referirse a lo anecdótico, a lo propiamente español que denuncie una preocupación exclusiva por la patria (como algunos críticos han querido ver y justificar con ello una poesía propia del 98). Lo esencial humano, que es universal, es la meta última de los poetas modernistas (Modernismo en el sentido amplio juanramoniano), buscado siempre a partir de lo propio, de lo particular (y, en este sentido, la región se acerca más a lo individual que el concepto tradicional de nación). El fin último unamuniano es nuevamente, y en consonancia con la filosofía romántica idealista, el de integrar todas las particularidades en una "síntesis final". El fenómeno que Unamuno constata de desintegración del concepto de "nación" en favor de la patria chica, la región, no la ve en estos momentos negativamente pues cree que es un paso previo a la unión final (más tarde criticará la radicalización de las ideas nacionalistas, precisamente por pretender sólo la separación y no la unión de las individualidades). Así, "es la diferenciación que prepara la

¹⁵⁰ Publicado en *Ciencia Social*, nº6, marzo de 1896. Recopilado por García Blanco en *OC* (E), tomo I. Madrid, 1966. Pp.978-984.

¹⁵¹ Juan Ramón Jiménez exponía en su curso (después recogido por R. Gullón y E. Fernández en el libro *El modernismo. Notas de un curso* (1953). México, Aguilar, 1962) cómo "El modernismo universal en los distintos países de Europa es un retorno a la tradición nacional" (pág.111). "En ese período existe paralelismo entre los países de Europa y América. La idea es la de exaltar no la España universal o los Estados Unidos universales, sino **la región universal**" (ibid.pág.112). Así, Unamuno defendía la región (Cataluña, Castilla, etc.) como la que recoge mejor lo individual pero elevándolo luego a lo universal. Es la misma corriente que en América y Europa, y no se trata de algo exclusivo de la llamada generación del 98. Juan Ramón estudia esta tendencia en otros poetas como Whitman, etc.

integración suprema" (*ibid.*pág.983). **"El regionalismo se acrecienta de par con el cosmopolitismo, a expensas del sentimiento patriótico nacional mal forjado por la literatura erudita y la historia externa.** A medida que se ensancha la gran Patria humana se reconcentra lo que aquí se llama patria chica o de campanario" (el subrayado es nuestro, para que se vea, de nuevo, el rechazo al casticismo en la literatura tal y como lo entendía la crítica oficial). La poesía, como veremos, es el lugar donde se expresa esa "gran Patria humana" universal en su unidad y esencialidad. De ahí que resulte una simplificación etiquetar el tema de España, de la patria, en la lírica unamuniana (como se vio que la mayoría de críticos siguen haciendo en el apartado de "El estado de la cuestión").

En el artículo "Civilización y cultura"¹⁵², Unamuno vuelve sobre el tema de la humanidad esencial y común, así como el de la unión suprema de naturaleza y hombre que se puede realizar gracias a que en el alma misma de éste se halla el germen de esa fusión. La poesía, a este respecto, es la única que puede expresar tales ideales vagos e indeterminados. El vasco expone su teoría de la unión de lo subjetivo y objetivo, de lo externo e interno al hombre. Así, "hay un continuo flujo y reflujo difusivo entre mi conciencia y la naturaleza que me rodea, que es mía también, mi naturaleza; a medida que se naturaliza mi espíritu saturándose de realidad externa espiritualizo la naturaleza saturándola de idealidad interna. Yo y el mundo nos hacemos mutuamente" (*ibid.*pág.992). En el artículo, además, Unamuno caracteriza lo que constituye la esencia eterna del hombre (la cual debe reflejarse en la poesía, como expresa en otras ocasiones): "La semilla contiene en sí el árbol del pasado y el futuro; es lo eterno del árbol. Semillas somos los hombres del árbol de la humanidad. El hombre, el verdadero hombre, el que es un hombre, todo un hombre, lleva en sí, heroico Robinson, el mundo todo que le rodea, con su cultura civiliza cuanto maneja" (*ibid.*pág.994). "El cultivo del hombre es el fin de la civilización, el hombre es el supremo producto de la humanidad, el hecho eterno de la historia" (*ibid.*pág.996). La poesía, como espejo de las esencias eternas y universales, debe ser también ahondamiento del hombre de verdad donde éstas se recogen.

¹⁵² Publicado en *Ciencia Social*, Barcelona, 1896. Recopilado por García Blanco en *OC* (E), tomo I. Madrid, 1966. Págs.992-997.

El artículo "La regeneración del teatro español"¹⁵³ nos interesa especialmente por el comentario que hace Unamuno sobre su concepción de la modernidad. Antes de desarrollar esta cuestión, el vasco habla de lo que debe ser el teatro mezclándolo con algunas ideas sobre la poesía, ya anteriormente tratadas. Así, cree que el teatro es la expresión más genuina de la conciencia colectiva y, por lo tanto, el dramaturgo debe ser el verdadero poeta, es decir, el "creador", el que da forma gracias a su fantasía e imaginación a la materia popular. Como vemos, esto ya lo desarrolló cuando en 1894 teorizó en diversas ocasiones sobre lo que era la poesía popular. En este caso poeta y dramaturgo cumplen la misma función de dar forma, gracias a su imaginación y fuerza creadora, a unos materiales surgidos del espíritu colectivo. El poeta y el dramaturgo son aquéllos capaces de unir la conciencia colectiva con la individual del creador que da la forma. Por otro lado, Unamuno aboga aquí por una modernización del teatro unida a un "zahondar en el popularismo actual, no nacional sólo, internacional sobre todo, cosmopolita" (*ibid.* pág.898). Vemos cómo el concepto "popularismo" nada tiene que ver con lo particular de un lugar, el folclore, sino con el colectivo humano, con esa unidad, la Humanidad, universal y eterna surgida de la fusión de las almas todas de los hombres. "Popularismo", que puede llamarse "intrahistoria", que representa lo que está más allá de las fronteras nacionales (patriotismo) y del espacio temporal, así como del devenir de la historia en cuanto a sucesión de hechos.

Fijémonos en esa voluntad de modernización que el vasco aclara a continuación. Se trata de modernizarse, pero no de adaptarse a la moda (pues con ello se ha dejado de ser moderno inmediatamente dado que la moda representa lo efímero y caduco), "porque la moda es una forma de la rutina, la rutina en el cambio. Modernismo no es modernidad; lo eternamente moderno es verdaderamente moderno" (*ibid.* pág. 899). Entendiendo "Modernismo" como sinónimo de moda (que así fue como lo creía el vasco), en este caso como aquélla que causó furor y que imitaba al primer Rubén y al parnasianismo exteriorista, estaba claro que, conforme a su idea de lo que debía ser la verdadera modernidad, Unamuno no podía más que criticarlo. No se trataba de ir en contra de la renovación, la modernización, etc., sino de que ésta no significase y se convirtiese en una simple moda que al cabo de los años desapareciese sin haber conseguido nada. Por lo tanto, creemos que la crítica de don Miguel se está realizando desde los verdaderos presupuestos de lo que finalmente significaría el Modernismo en el seno de la modernidad, es decir, la punta de lanza

¹⁵³ "La regeneración del teatro español", publicado en *La España Moderna*, Madrid, VIII, n°91, julio 1896. Recogido por García Blanco en *OC* (E), tomo I. Madrid, 1966. Pp.890-910.

del posterior desarrollo de la poesía y de la literatura en lengua española del siglo XX . Unamuno aboga aquí por la "modernidad" como lo que enlaza con lo eternamente moderno, lo que nunca se pasa de moda a pesar de los cambios y el paso del tiempo...¿y no forma parte esto de la verdadera naturaleza y el significado de la literatura de todos los tiempos? Para ello, como repetirá don Miguel, hay que ahondar en aquello esencial que forma parte del hombre, lo que nos une a todos a lo largo de los siglos y las generaciones (llámesele "popularismo", o como se quiera). Temas como el amor, la muerte, el sentido de la existencia, Dios o la divinidad,... son, por ejemplo, motivos que enlazan con lo esencial humano, universal y eterno. Nada tiene que ver con lo propio de una casta, de un pueblo en particular, sino con el hombre en general, con la Humanidad en que todas las diferencias se disipan. Y, ¿no es esto precisamente lo que permite que nos emocionemos hoy en día con las coplas de Jorge Manrique, por ejemplo? Una vuelta a las raíces mismas de la literatura y de la poesía, a su significado primero que enlaza con la esencia misma del hombre, es lo que el vasco reclama para la modernidad. De esta manera, entendemos también la crítica que a continuación realiza de la literatura realista y naturalista, pues ésta es sólo la aplicación del determinismo científico al arte, lo que no puede ser una imagen del espíritu humano, teniendo en cuenta que para el vasco este exceso de racionalismo es algo exterior e impuesto a la esencia verdadera del hombre. Unamuno defiende en este punto la intuición y el sentimiento como verdadera representación de la vida (*ibid.*págs.902-903).

A partir de esta crítica al realismo decimonónico, el vasco hace una defensa del simbolismo como "comprensión de las ideas en dinamismo", "expresión de lo indeterminado e inorganizado, de lo que se escapa a los hechólogos..."(*ibid.*pág.904), es decir, como forma de representar, o mejor, aludir a la vida y el hombre verdaderos que no son precisamente algo explicable de forma racional y científica¹⁵⁴. Por otro lado, no podemos pasar por alto el valor ético-moral que da aquí

¹⁵⁴ La reacción, de carácter romántico, de Unamuno contra el positivismo es una constante en toda su obra y, probablemente, en la poesía, como cauce de lo irracional, del inconsciente y el sentimiento, tenga su más cumplido exponente. En este sentido, el vasco enlaza con el Modernismo que, como Octavio Paz decía al caracterizar el hispanoamericano, constituyó una reacción romántica ("No fue, claro, el romanticismo original de 1800, sino su metáfora", aclaraba O. Paz en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1989. Pág.233) al positivismo decimonónico. Pero éste no fue sólo un fenómeno en Hispanoamérica, aunque no vamos a negar lo decisivo del Modernismo de allí para dar mayor empuje y fuerza al español, sino que aquí teníamos ya la atmósfera que lo propiciaría (así como los precedentes literarios de un Bécquer, por ejemplo). En Europa sucedería otro tanto; en Alemania, por ejemplo, se produciría también lo que muchos críticos llamaron "neorromanticismo", denominación de por sí elocuente. El hecho es que se produjo una respuesta de signo contrario al positivismo y que enlazaba con el Romanticismo, de forma

don Miguel a lo que debe constituir la esencia misma del arte: éste debe visionar la hermosura, la bondad y la verdad de las cosas, identificadas con el ser mismo (*ibid.*pág.901).

En la última página del artículo, nos sorprende un Unamuno que, parafraseándolo, se echa a soñar y fantasear. En este párrafo podemos vislumbrar una verdadera exposición del ideal artístico unamuniano que enlaza con el idealismo romántico. Así, el vasco, hablando de que el teatro (añadamos el arte y la literatura en general) debe volver a su origen primero, a "lo que fue al nacer, religioso", desarrolla su concepción en los siguientes términos o, mejor, metáforas, imágenes y símbolos:

Es la tarde de un domingo; la muchedumbre se agolpa al aire libre, bajo el ancho cielo común a todos, de donde sobre todos llueve luz de vida, de visión y de alegría; va a celebrar el pueblo un *misterio* comulgando en espíritu en el altar del Sobre-Arte. Contempla su propia representación en una escena vigorosa de realidad idealizada y por idealizada más real, y oye con religioso silencio el eco de su conciencia, el canto eterno del coro humano. Canta su gloriosa y doliente historia, la larga lucha por la emancipación de la animalidad bruta, el inmenso drama de la libertad en que el espíritu humano se desase trabajosamente del espíritu de la tierra para volver a él, la leyenda de los siglos. **Como orquesta armónica acompaña vasta sinfonía a la voz cantante del coro humano la música de los campos y de las esferas, hecha ya perceptible con sublime arte, y a su voz siente la muchedumbre en recojimiento augusto irradiar en sus pechos Amor, intuyendo con intuición profunda el misterio de la Trinidad del Bien, la Verdad y la Belleza...** (*ibid.*pág.910), el subrayado es nuestro.

En las siguientes frases, cargadas de amarga ironía, Unamuno expresa cómo todo este sueño, que no puede ser comprobado científicamente, no le importa a nadie ("porque a nadie le importa lo que pueda soñar otro..."). No hace falta que comentemos la conexión de este sueño con el sueño romántico, pues ya lo hicimos anteriormente y aquí el vasco sólo corrobora lo que ya apreciamos en otros momentos; subrayemos sólo la "religiosidad" como parte constituyente de la esencia del arte. Cuando el hombre pueda libertarse de la preocupaciones materiales y terrenales, expone aquí Unamuno, el arte podrá recobrar su religiosidad y espiritualidad, podrá ser el vaso santo de la sustancia común de la humanidad donde todo es armonía, música de esferas, lugar donde se produce la unión suprema con la naturaleza, paraíso perdido antes de la caída del hombre. El arte

renovadora. En España, como en Hispanoamérica, no hubo un verdadero Romanticismo, como dice Paz, al no haber tenido tampoco una Ilustración, un siglo de las luces y la razón, contra el que rebelarse. Sin embargo, en el fin de siglo, tanto aquí como allí, el positivismo, como sabemos por la denuncia de los modernistas, había causado sus estragos.

debe trascender la realidad para elevarse al ideal (más real que la realidad conocida), a la Unidad Suprema, al fondo común donde irradia el Amor y se intuye "el misterio de la Trinidad del Bien, la Verdad, la Belleza...". En definitiva, el arte como unión con lo divino, con el espíritu universal y eterno.

Esta andadura por algunos artículos de 1896 que nos dan constancia del pensamiento unamuniano en los años previos a la escritura de los primeros poemas de *Poesías*, la cerraremos con un breve comentario a "El caballero de la triste figura"¹⁵⁵ en el que Unamuno refiere lo que el héroe es, relacionado directamente con lo que pensaba acerca del genio poético. La figura de Don Quijote representa para el vasco un símbolo eterno por el que se refleja la "verdad", es decir, el alma humana, castellana y universal. Unamuno define al héroe, encarnado aquí en Don Quijote, como "el alma colectiva individualizada, el que por sentir más al unísono con el pueblo, siente de un modo más personal;" (*ibid.* pág.917). El héroe, como el poeta o vate, es la conciencia del pueblo y el verbo de sus aspiraciones¹⁵⁶. Por otro lado, en este artículo, don Miguel comenta nuevamente su idea de que la verdadera belleza es la reveladora de la bondad. También sigue en la línea que lo enlaza con el idealismo romántico cuando comenta cómo "Toda la historia humana no es otra cosa que una larga y triste lucha de adaptación entre la Humanidad y la Naturaleza, (...)" (*ibid.* pág.921), que tiene como fin la unidad primordial que nos remonta al origen de la creación

¹⁵⁵ "El caballero de la triste figura. Ensayo iconológico" publicado en *La España Moderna*, año VIII, nº95, Madrid, noviembre de 1896. Recopilado por García Blanco en *OC* (E), tomoI. Madrid, 1966.Pp.911-925.

¹⁵⁶ Sobre el héroe, aparece una composición en *Poesías*, en la sección "Castilla", que resulta muy enigmática por su temática. En *PC* (I), págs. 70-72. Fechado en diciembre de 1906 (Alvar y García Blanco) por carta de Unamuno a Maragall. Aquí este último héroe proclama la victoria ("y con su Dios hablando/grita: ¡vencimos!), a pesar de su derrota pues los guerreros vencedores, que lo rodean a él y a los vencidos, serán dueños de sus tierras. En este momento se paraliza la guerra, se produce la paz y "doblan los vencedores sus rodillas", lo que se puede entender como un momento de unión entre los hombres (hermandad frente a Dios) más allá de guerras y enfrentamientos. Así, es un héroe la persona que, a pesar de perder la batalla (hecho histórico), es capaz de reconocer la unidad del hombre y de cómo la tierra, al fin, es de todos y de nadie. La bandera, que representa la patria, vuela en este poema, se deshace, y el héroe es capaz de darse cuenta de que esta no es importante, sino que todo hombre aspira en realidad a la eternidad, otra patria distinta y común a todos. Al final del poema, se alza la luna y es ella quien, con su blancura, lo riega todo de "victoria". **Este poema muestra claramente cómo es una equivocación clasificar la poesía de Unamuno como patriótica, si justamente vemos cómo el verdadero hombre-héroe unamuniano está luchando contra las imposiciones de las banderas y por la paz en la guerra. Es el hombre intrahistórico.**

misma, antes de la caída. Reintegración del hombre a la naturaleza para devolverlos a su origen en que todo era emanación de un mismo espíritu, al momento anterior a la corrupción del género humano que arrastraría la caída de la naturaleza misma¹⁵⁷. El héroe-poeta tiene la misión de guiar al pueblo mediante un proceso espiritual de "purificación" (de desechar lo superfluo y no perteneciente a la esencia del hombre), para que encuentre en sí mismo aquellos vestigios de su origen primero que lo reintegrarán a la unión con la naturaleza y la eternidad.

2.3.5. Paz en la guerra y el prólogo a *Poesía* de Juan Arzadun.

Estos textos nos confirman la relaciones entre la poesía y la contemplación de la naturaleza, y poesía e infancia. En consonancia con lo anterior comentado, las últimas páginas de la novela *Paz en la guerra*¹⁵⁸ narran la reintegración de Pachico con la naturaleza. Unamuno vierte en ellas su teoría haciendo que Pachico ponga en práctica y afluya en él este sentimiento místico por el cual se funde con lo que lo rodea e intuye la eternidad misma. Son páginas más líricas que otra cosa, como ya han señalado muchos críticos, y nos interesa subrayar de ellas precisamente la poetización en prosa de lo que hemos comentado de forma teórica.

El Unamuno intrahistórico y contemplativo, en su "alter ego" Pachico, aspira aquí a unirse con las esencias eternas, con la paz permanente identificada con la unidad del género humano, la

¹⁵⁷ A.Béguin, al hablar de la filosofía de los idealistas románticos y sus antecedentes, comentaba uno de sus puntos básicos de la siguiente manera: "En el estado actual de las cosas, el hombre conserva, en el fondo de sí mismo, los despojos de su primer destino y la oscura reminiscencia del paraíso primitivo. Si logra escuchar los signos primeros que le son dados, si logra descender de nuevo en sí mismo hasta poder adueñarse una vez más, por medio de una magia puramente espiritual, de los gérmenes que se incuban en su alma, realizará su propia reintegración en Dios y, al mismo tiempo, restituirá su unidad primordial a la creación entera" (*El alma romántica y el sueño*. Opus. cit. pág.80). El mismo adentrarse en el interior del hombre que quisieron los románticos, lo proclamaría Unamuno con la misma finalidad de reintegración a la esencia divina, y éste se conseguiría a través de la poesía. Así, por ej. en el poema "No busques luz, mi corazón, sino agua", el vasco le pide a su alma que se aleje de lo exterior a ella para reencontrarse a sí misma y, con ello, retornar a su fuente primera divina en que naturaleza y hombre eran uno. La fusión con la eternidad se consigue desde el adentramiento en uno mismo que lleva a penetrar también en el alma de la naturaleza cuyo germen original se halla en nuestro interior.

¹⁵⁸ Novela escrita entre 1888-1896. Publicada en 1897 en la editorial de Fernando Fe, Madrid. Utilizamos la edición de Juan Pablo Fusi. *Paz en la guerra*. Madrid, Alianza ed., 1988.

fraternidad final de los hombres. Pachico se aparta, en este último momento de la novela, del ruido del mundo al subir la montaña (ascensión también simbólica) y contemplar la naturaleza. Esta contemplación del paisaje, este recogimiento, es o representa también un adentramiento en uno mismo con la consecuyente "purificación" de lo que es ajeno a la naturaleza del alma del hombre, que no es otra que la de formar parte del universo eterno en que se reúnen las almas todas y en que se funde Humanidad/Naturaleza (sujeto/objeto). En esta ascensión mística y purificadora de lo fenoménico y externo al alma, el vasco trasciende la realidad objetiva y el tiempo:

(...) las diferencias de distancia se reducen a diferencias en intensidad y calidad de tonos; la perspectiva, a infinita variedad y trama de matices. Todo se le presenta entonces en plano inmenso y tal fusión de términos y perspectivas del espacio llévale poco a poco, en el silencio allí reinante, a un estado en que se funden los términos y perspectivas del tiempo. Olvídase del curso fatal de las horas, y en un instante que no pasa, eterno, inmóvil, siente en la contemplación del inmenso panorama, la hondura del mundo, la continuidad, la unidad, la resignación de sus miembros todos, y oye la canción silenciosa del alma de las cosas desarrollarse en el armónico espacio y el melódico tiempo (*ibid.*pág.320).

El convertirse en tonos y matices el espacio hasta fundirse las líneas que lo conforman, lleva a Unamuno a perder también la noción del tiempo y de la realidad objetiva (en que todo es guerra), es decir, la consciencia, para sentir la paz de la eternidad. A continuación todo es Uno, es parte de un mismo espíritu que todo lo insufla: el cielo y la tierra se abrazan fundiéndose en la infinitud; un pájaro, un abejorro, una mariposa...."parecen suspiros de la respiración de la Naturaleza".

El siguiente paso está en relación directa con la concepción unamuniana de la infancia, es decir, con la "Santa edad de la madre Poesía (...)" de *Recuerdos de niñez y de mocedad*. En la contemplación de la naturaleza que le lleva a ese estado en que descubre su íntima esencia, Unamuno verifica cómo "un espíritu purificado" vislumbra sin más la entraña misma de las cosas, es decir, quien ve en la forma su fondo mismo. Este "espíritu purificado" es el niño y el simple; del mismo modo, si la función del poeta es precisamente la de descubrir ese fondo esencial, sin cáscara ninguna, de las cosas, entendemos que, cuanto más a flor de alma tenga su niñez (como repite el vasco), más pura, creativa y verdadera será su poesía. Pero citemos este revelador párrafo que está en relación directa con las ideas sobre la poesía que Unamuno expone en el prólogo a las poesías de su amigo Juan Arzadun.

En maravillosa revelación natural penetra entonces en la verdad, verdad de inmensa sencillez: que las puras formas son para el espíritu purificado la esencia íntima; que muestran las cosas a toda luz sus entrañas mismas; que el mundo se ofrece todo entero y sin reserva a quien a él sin reserva y todo entero se ofrece. "¡Bienaventurados los de limpio corazón, porque ellos verán a Dios!..." Sí; bienaventurados los niños y los simples, porque ellos ven todo el mundo. (*ibid.*pág.321)

Visionarios, héroes, vates... son los limpios de espíritu, quienes ven a Dios mismo (como esencia de la vida toda que es) directamente, quienes poseen la verdad del mundo gracias a su mirada pura que no cuestiona las cosas ni las viste de lo que no es propio y natural a ellas mismas. Es el hombre y su civilización quien corrompe y, al hacerlo, pierde la verdad, la hermosura de la visión del alma de las cosas en que forma y fondo se identifican. Unamuno repetirá constantemente cómo el poeta puro, a modo del niño, vislumbra esta verdad simple al desnudar con su visión la esencia íntima de las cosas; así, insiste en que la forma surgirá del fondo naturalmente pues, en una visión pura del alma, la forma es el fondo mismo. Así también, contemplar es poseer, y ello gracias al profundo amor de la entrega sin reservas. El amor y el sentimiento hacia lo que se canta, la entrega, es también una cualidad necesaria en la poesía.

Finalmente, el vasco describe cómo, tras la visión de la íntima esencia de las cosas gracias al amor y purificación de espíritu, puede ya producirse la deseada unión entre hombre y naturaleza. Así, "humanizando a la Naturaleza, la sobrenaturaliza poco a poco" (*ibid.*pág.321), y viceversa. El párrafo siguiente está cargado de un rico simbolismo "místico":

(...) se le acallan y aquietan las ideas; los cuidados se le borran; desvanécesela la sensación del contacto corpóreo con la tierra y la del peso del cuerpo se le disipa. Esponjado en el ámbito y el aire, enajenado de sí, le gana una resignación honda, madre de omnipotencia humana, puesto que sólo quien quiera cuanto suceda, logrará que suceda cuanto él quiere. Despiértasela entonces la comunión entre el mundo que le rodea y el que le encierra en su propio seno; llegan a la fusión ambos, el inmenso panorama y él, que libertado de la conciencia del lugar y del tiempo, lo contempla, se hacen uno y el mismo, y en el silencio solemne, en el aroma libre, en la luz difusa y rica, extinguido todo el deseo y cantando la canción silenciosa del alma del mundo, goza de verdadera paz, de una como vida de la muerte. (*ibid.*pág.321)

Y, entonces, surge el gran problema, la imposibilidad de dar palabras a este sentimiento: "¡Qué de nubes rosadas en el cielo de oro que jamás se han de pintar!...".

Por último, el hombre vive en guerra (faceta del Unamuno agónico), sí, pero necesita de esta

paz para refrescarse, consolarse y ganar fuerzas en la batalla de la existencia. Dos personalidades que no se contraponen sino que se complementan, dos caras de una misma moneda como la vigilia y el sueño (que no sólo el de dormir), lo exterior y lo interior, lo consciente e inconsciente. La poesía como el sueño son, en este sentido, remansos de paz en que la conciencia duerme para cobrar fuerzas en la vida.

En el "Prólogo al libro *Poesía* de Juan Arzadun"¹⁵⁹, vamos a encontrar muchos motivos que nos acercan a la concepción unamuniana sobre la naturaleza de la poesía. Una primera afirmación nos pone sobre la pista de lo que "un verdadero poeta" es alguien que está "limpio de ruidosidades" (*ibid.* pág. 141), es decir, que olvida las cuestiones externas sociales e históricas para dirigir su mirada hacia el interior de las cosas (nada más lejano a una teoría de la poesía del 98 basada en su el tema central de su preocupación por el tema de España). Arzadun no es el tipo de escritor que sacrifica su persona más íntima al ente que representa socialmente, sino, bien al contrario, se trata de "un hombre a quien he oído decir más de una vez que aspiraba a pasar su vida inadvertido entre la muchedumbre". Así, para Unamuno, Arzadun es un poeta, "hombre de carne y hueso"; a un verdadero hombre le corresponde un verdadero poeta. Sólo un hombre bueno, de verdad, puede emocionar al lector: "No en vano, leyendo algunas de sus cosas, las lágrimas han asomado a mis ojos" (*ibid.* pág. 141). Y esta labor del poeta de emocionar y conmover es la más fecunda: "Los nombres literarios durarán siglos tal vez; la labor de las lágrimas será eterna" (*ibid.* pág. 141). Este tipo de poeta es "para el pueblo y la emoción inmediata"; hay otros "para la crítica, el estudio y la historia literaria". "De los unos dura más el nombre que el efecto; de los otros, más éste que aquél". El poeta de la emoción consigue que el efecto que produce dure eternamente, aunque su nombre se olvide. Así, en la visión unamuniana de la poesía, el efecto que ésta produce es muy importante, y sólo puede ser resultado de la sinceridad, de desnudar el alma y dar cauce al sentimiento profundo y sincero (es decir, no exagerado). Emocionarse y derramar lágrimas es retornar también a la pureza primera de la infancia pues "el hombre curtido" se avergüenza de ello.

Otra cuestión que le importa a Unamuno, a la hora de comentar la poesía de su amigo, es la de "la fisonomía espiritual" de éste en la que ve "las caras del alma de nuestra raza vasca". A continuación nos da el retrato de su forma de ser más profunda que relaciona con su poesía, como

¹⁵⁹ "Prólogo al libro *Poesía*, de Juan Arzadun (Bilbao, 1897)". Biblioteca Bascongada de Fermín Herrán, tomo II. Recogido por García Blanco en *OC* (A.A), tomo VII. Barcelona, 1958. Pp.140-147.

espejo que ésta es del alma del hombre. La expresión misma surge del espíritu de Arzadun y "los sentimientos, como robustos que son, se le visten de forma serena y clara", sin necesidad de "osamenta de conceptos que los sustenten y den cuerpo" (*ibid.*pág.142). El sentimiento, la expresión, no necesita de afeites ni de vestimentas conceptuales, sino que la sinceridad y bondad de éste, es de por sí belleza, forma.

A partir de este momento, Unamuno pasa a comentar el tema que más le interesa de la obra de Arzadun: **la niñez**. En primer lugar, debemos subrayar la forma de realizar crítica literaria de don Miguel: para éste la lectura de otros escritores es una vía más de conocimiento no sólo de éstos sino también de uno mismo. A través de los demás se llega al propio conocimiento; de ahí que se hable de que la crítica literaria unamuniana sea subjetiva pues cuando el vasco comenta otros autores y obras, involucra también lo suyo¹⁶⁰, el conocimiento de sí mismo a que ha llegado. En realidad esto forma parte del efecto que le ha producido lo leído; para Unamuno, es algo intrínseco y propio de la literatura ya que un autor "nos da lo suyo acrecentando lo nuestro"¹⁶¹. De esta manera, comprendemos que don Miguel nos diga que descubre ahora, en su lectura de Arzadun, la importancia del tema de la niñez en su propia obra. La hermandad de sentimiento con Arzadun lleva al vasco a entender mejor el significado de la infancia en sus escritos. Así, dice primero de su amigo cómo "La niñez le atrae, siente como a nada al niño, (...)", para descubrir que:

He derramado por publicaciones varias muchos escritos sueltos, y han pasado desapercibidos los

¹⁶⁰ Pero no estamos de acuerdo con lo que G. de Torre calificaba como "unamunización", sino que creemos más bien que se trata de lo que un autor o una obra le abren de sí mismo. Sea para concidir o para diferir, el vasco al mismo tiempo que caracteriza lo leído, habla de sí mismo, establece un diálogo con la obra. G. de Torre creía, sin embargo, que, al criticar una obra que le agradaba, don Miguel primero la hacía suya ("Al igual que respecto a todos los escritores con los que se sentía afín, don Miguel, para hacerlo más suyo, y entrañable, "unamuniza" a Martí" (en "Unamuno y la literatura hispanoamericana", *CCMU*, XI, 1961. Pág.11). Sin embargo, no creemos que, de forma tan radical, el vasco se dedique a traspasar características suyas a la obra y el autor que comenta (que esto significaría literalmente "unamunizar"). Se trata más bien de un hablar de aquello suyo que el otro autor le recuerda y le inspira. Por otro lado, y como en el caso de este prólogo a Arzadun, Unamuno profundizará más en aquel aspecto que más comprenda y con el que más se identifique (así en el motivo de la infancia).

¹⁶¹ En el prólogo al libro *Alma América. Poemas indoespañoles*, de J.Santos Chocano. En *OC* (A.A), tomo VII. Barcelona, 1958. Pp. 189-196. Aquí, por ejemplo, aunque Unamuno declare que la poesía y el espíritu de Chocano sea diferente al suyo, reconoce que "esta poesía es realmente bella y se lee con gusto" (p.190)

más íntimos y sinceros, mientras no ha faltado quien tomase nota de los menos propios. En uno de los primeros, de los que me brotaron de dentro, se fijó Arzadun; de él me ha hablado muchas veces, con motivo de él me dedicó unos versos. Era el relato de las aventuras de un niño que se escapa de junto a su niñera. En este escrito adivinó acaso lo mejor mío; el espíritu que en él palpita es el que nos ha unido más, (...). Lo escribí hace años, y hoy es cuando comprendo lo que entonces escribí. (*ibid.*pág.143)

Escritos que tratan el tema de la infancia, que reflejan el espíritu de ésta, unen a dos personas con un mismo sentir. Arzadun, su obra, abre a Unamuno el conocimiento de la suya propia, reconociendo como nadie "acaso lo mejor mío". La caracterización que don Miguel va a hacer ahora de la niñez, de la que "está penetrado" su amigo y él mismo, es un acercamiento a lo que constituirá uno de los ejes principales del quehacer poético unamuniano. La comprensión de lo que antes, hacía años, había escrito tiene estas palabras:

¡La niñez! El recuerdo, más o menos claro, de nuestra niñez es el unguento espiritual que impide la total corrupción de nuestra alma. En las horas de sequedad y de abandono, cuando se toca el terrible *vanidad de vanidades*; cuando, fatigado el espíritu de la peregrinación a través del desierto, penetra en el terrible misterio del tiempo y ve abrísele el abismo sin fondo de la nada; cuando, ante el polvo a que con el análisis lo hemos reducido todo, se ha convertido en terror loco "el estupor sin asombro de los niños, acostumbrados a ver cosas inexplicables", entonces se oye en el silencio los ecos dulces de la niñez lejana como rumor de aguas vivas y frescas de humilde arroyo que seguía fluyendo bajo las secas y ardientes arenas. Y entonces, secas las fauces y resquebrajadas las entrañas espirituales, sedienta el alma hasta la agonía, se escarba con afán el suelo hasta descarnarse las manos, para descubrir aquellas aguas rumorosas y caer postrado de bruces y beberlas y recobrar vida con el manantial que, corriendo en oscuro subterráneo, preservó su pureza y su frescura. (*Ibid.*pág.144)

Las ideas están expresadas aquí mediante toda una trama de símbolos que, por otro lado, van a estar siempre presentes en su obra, especialmente en su poesía, en concreto, la composición "Alborada espiritual" (1899), entre otras, es toda una reflexión lírica de este proceso vivencial por el que Unamuno pasa en estos años y que desemboca en la famosa, que no única, crisis de 1897. El "análisis", el intento de llegar a la comprensión de las cosas mediante la razón, ha reducido todo al polvo convirtiendo nuestra civilización y existencia en un "desierto", es decir, en un lugar sin ideales, fe, esperanza y consuelo... El espíritu, el alma está sedienta "hasta la agonía"; es la consecuencia de nuestra civilización en la que la razón destruyó los mitos, Dios, la idea de un más allá eterno, para consagrarse al progreso material, al futuro inmediato en la tierra. Sin embargo,

existe el agua que refresca y corre por dentro del desierto: hay signos que nos pueden devolver a otro estado anterior, otra forma de comprender las cosas, el mundo, etc. Esos signos están dentro de nosotros mismos: el agua que puede calmar nuestra sed es la propia infancia que permanece en el fondo del alma preservada del mundo materialista y utilitario que todo lo ha racionalizado. La niñez es lo que nos mantiene de alguna manera "puros", lo que permite que nuestra alma no se corrompa del todo y aún tenga así la posibilidad de unirse a ese estado anterior a la desigualdad del hombre y a la racionalización de nuestra cultura. Es "el estupor sin asombro de los niños, acostumbrados a ver cosas inexplicables" lo que Unamuno quiere recuperar, y, a través de la poesía, con su capacidad fundacional y de ver las cosas de nuevo para "re-crearlas", desligándolas de esta realidad corruptora que viste las cosas de lo que no son, el vasco se transforma en el niño que duerme dentro de sí mismo.

Unamuno se convierte así en uno de los máximos exponentes de la poesía moderna, claramente simbolista, pues realiza una crítica, una negación de la misma, y busca un estadio anterior a ella, que sea sinónimo de la inmovilidad armónica, de la paz original antes de la caída que provocaría el cambio continuo y la separación de la naturaleza. La inocencia primera, es decir, la infancia, forma parte de ese estadio al que se quiere retornar¹⁶².

¹⁶² Enlazamos aquí con la teoría de Octavio Paz sobre lo que es la modernidad y la literatura que a ésta le corresponde, expuesta en *Los hijos del limo* (ed.cit.). Paz cree que la poesía moderna se inicia precisamente como una crítica y negación de la modernidad, síntoma éste de la modernidad misma. El siguiente párrafo está en relación directa con las conclusiones mismas que sobre la poética unamuniana vamos extrayendo, lo que nos corrobora la idea de que ésta se inserta claramente en la tradición de la poesía moderna que se inicia con el Romanticismo: "Crítica de la crítica y sus construcciones, la poesía moderna, desde los prerrománticos, busca fundarse en un principio anterior a la modernidad y antagónico a ella. Ese principio, impermeable al cambio y a la sucesión, es el comienzo del comienzo de Rosseau, pero también es el Adán de William Blake, el sueño de Jean Paul, la analogía de Novalis, la infancia de Wordsworth, la imaginación de Coleridge. Cualquiera que sea su nombre, ese principio es la negación de la modernidad. La poesía moderna afirma que es la voz de un principio anterior a la historia, la revelación de una palabra original de fundación. La poesía es el lenguaje original de la sociedad -pasión y sensibilidad- y por eso mismo es el verdadero lenguaje de todas las revelaciones y revoluciones. Ese principio es social, revolucionario: regreso al pacto del comienzo, antes de la desigualdad; ese principio es individual y atañe a cada hombre y a cada mujer: reconquista de la inocencia original." (opus cit. pp.61-62). La teoría misma de la "intrahistoria" (que tanto tiene que ver con la concepción unamuniana de la poesía), como negación del concepto tradicional de tradición en ese momento, para instaurar otro nuevo que se basa en un principio intemporal que nos salva de los cambios históricos, es un exponente o signo propio de la modernidad, tal y como la define O.Paz. Ante todo, para Unamuno la modernidad va a ser siempre

El hombre moderno está escindido en dos: aquél que vive dentro del vértigo del cambio sucesivo y basa su existencia en la historia, en que "el trabajo substituye a la penitencia, el progreso a la gracia, y la política a la religión", afirmándose "el valor supremo de la acción temporal" (*ibid.* 98, pág.53); y el que, reconociendo los límites de esta existencia, y sintiendo el vacío a que nos somete, la niega y se rebela contra esta sociedad para proclamar otro mundo fuera de la historia, intemporal, que esté en el comienzo. Esta escisión se refleja claramente en Unamuno: a veces es el hombre externo sumergido en los límites de la historia, el hombre social (que no deja de advertir los peligros que esta forma de concebir la vida comporta), y, otras, el que logra encontrar esas aguas subterráneas que lo devuelven a la paz de la eternidad. El que sueña, **el que es un niño**, el que deja aflorar su subconsciente, el que se abandona al sentimiento y a la sensibilidad...: **el poeta justamente**, aquel capaz de construir otra realidad más profunda.

Unamuno va a buscar siempre todo aquello que nos una al "núcleo primitivo", eterno y fuera de la historia. Así, en su comentario del libro de Arzadun, no le agrada el poema "A la patria euskara" que está más influido por el ambiente externo que por el propio interno (de nuevo vemos cómo se desliga del patriotismo), por el que debe surgir "el poeta espontáneo, el del núcleo primitivo". Tampoco le agrada que la poesía peque de intelectualismo, es decir, que se vista de ropajes externos a su esencia misma. El poema "A la guerra" le parece que "está lleno de *idea*, pero peca de intelectualismo y huele a las veces a ciencia no reducida a poesía, sino vestida de forma poética." (*ibid.* págs.145-146). Esto nos lleva otra vez a recordar el poema unamuniano "Credo poético" en que expone que debe reinar la Idea en el poema, pero ésta no se identifica con la razón, el intelectualismo, tal y como deja claro en este comentario. En este poema, "A la guerra", ve Unamuno la ironía que surge de la existencia de dos hombres: uno interior "amador de la niñez" y otro exterior, el capitán de artillería (que fue Arzadun) que canta a la guerra, con el que no se aviene el primero.

A don Miguel le agrada la emoción que ha sentido al leer aquellas composiciones en que Arzadun evoca el vivificante espíritu de la niñez (*ibid.* pág.147), más que cuando compone reflejando el hombre exterior, que habla de cosas impuestas más que propias de su natural.

lo eternamente moderno -como vimos- o en términos de Paz, "el principio anterior a la historia", lo intemporal y por ello siempre actual. Pero también A.Béguin estudia en muchos de los autores románticos y franceses simbolistas cómo estos reclaman de la misma forma la infancia en el alma del hombre para recuperar ese estadio fuera del tiempo e, incluso, con la posibilidad de poder ir hacia atrás en el tiempo y recuperar la memoria del hombre en el seno materno.

Unamuno confía que su amigo no se deje vencer por las modas literarias (precisamente como símbolos del cambio continuo sintomático de la modernidad contra la que se rebela el propio poeta moderno, según la definición de O. Paz), ni por "esa tentación de ser *moderno*", pues: "espero confiadamente se deje ser como es, se abandone a su natural nativo, se sacuda de la influencia letal de un ambiente pasajero y artificioso, y bañándose en el ambiente eterno, el que llevamos en el fondo del alma (...)" construya poemas "que refresquen el ánimo a los fatigados" (*ibid.*pág.147). La poesía en que no canta el hombre interior (que en este caso es para don Miguel el amorador de la niñez), es "artificial" pues hay que cantar el adentro, el sentimiento sincero propio y no el impuesto si se quiere alcanzar la eternidad y el misterio de la vida. Aun así, en aquellos poemas en que cantaba lo externo e impuesto, el vasco veía cómo este hombre no es el verdadero "Arzadun". Los versos en que se construyen teorías ideales de carácter racional, son para Unamuno "poco poéticos" y no verdaderos. Lo verdaderamente poético (y por ello la verdadera verdad) es lo esencialmente humano, lo intemporal, lo que nos une por encima de las desigualdades, es decir, nuestro fondo común originario del que la niñez está tan cercana, más que ningún otro estado en nuestra existencia terrenal. Y Unamuno lo halla en Arzadun cuando éste evoca la infancia, la quintaesencia misma del hombre, su inocencia original previa a la caída.

Por último, mencionaremos de este prólogo la cita que hace Unamuno de "los poetas españoles contemporáneos que más adentro me llegan": hablando del poema "Correo de Buenos Aires" asegura que éste "me recuerda a nuestro Trueba, que con el salmantino Ruiz Aguilera y el dulcísimo Querol" son los que más le agradan (*ibid.*pág.145). Poetas de gran intimismo, de índole muy diversa a los que estaban entonces en boga, y que representan una veta lírica "premodernista", en la estela de Bécquer y Rosalía de Castro. No debemos perder de vista el hecho de que la crítica oficial anterior había valorado poco a estos autores (quizá a excepción de Ruiz Aguilera¹⁶³), mientras que en el último cuarto del siglo XIX, cuando Unamuno empieza a escribir e interesarse por la poesía, se llevaba un fuerte tradicionalismo ("casticismo") por el que los poetas debían seguir aferrados a unos modelos y normas poéticas instauradas desde hacía un siglo. Modelos y normas que don Miguel critica cuando habla de los versos de tamboril, de la poesía declamatoria demasiado enfática y sonora, exteriorista y colorista¹⁶⁴ (y, en esta crítica, no sólo se refiere, como

¹⁶³ En el estudio de Katharina Niemeyer, *La poesía del premodernismo español*. Madrid, CSIC, 1992. Pág.33.

¹⁶⁴ Así, por ejemplo, en la poesía del considerado mejor poeta de la segunda mitad del siglo XIX por la crítica de entonces: Zorrilla (Niemeyer habla de la recepción de este poeta, del que se alaban estas cualidades -opus cit., págs.33-

algunos estudiosos han creído, a la tendencia parnasiana del Modernismo).

2.3.6. La crítica unamuniana a la poesía oficial y castiza de la Restauración.

La crítica unamuniana a los poetas oficiales de la Restauración es muy clara en su composición “A la corte de los poetas” (*PCI*, págs.59-60) donde, con un tono satírico-burlesco, en la línea de Quevedo y Valle-Inclán, habla de cierto tipo de poetas seguidores de una moda literaria. Unamuno construye todo el poema¹⁶⁵ a partir de las metáforas centrales de la “charca muerta de la corte”, que representa la literatura decimonónica oficial, castiza y anquilosada (crítica

34). Unamuno pondría siempre como ejemplo de poesía superficial, sonora y no universal, la de Zorrilla. Léase por ejemplo el importante artículo de 1917, "El zorrillismo estético". Aquí, tras analizar y criticar estas cuestiones de la poesía de Zorrilla, reivindica a los mismos autores que cita en el prólogo a Arzadun de la siguiente manera: "No sólo nos parece una enormidad lo de que Zorrilla haya sido el más grande poeta español del siglo XIX, sino que preferimos a muchos poetas españoles del pasado siglo que pasaron sin tanto ruido, y algunos que son estimados como de segunda o tercera fila. Hasta el mismo Quintana, de quien tanto y tan lijaramente hemos maldecido, y yo el primero. Y luego Espronceda y Bécquer, y Campoamor. Y yo, por mi parte, no siento deseos de releer a Zorrilla y sí de releer a algunos de **esos poetas íntimos, recojidos, delicados que, como Vicente Wenceslao Querol, Ventura Ruiz Aguilera** y algunos más, pocos, muy pocos (...)" (La negrita es nuestra. En *De esto y aquello*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973. Pág.73). Es evidente la influencia de esta poesía intimista, subjetiva y "premodernista" (por otra parte, muy poco estudiada) en Unamuno, y que K. Niemeier considera como el antecedente más claro de la línea "simbolista" o intimista del Modernismo (que ejemplifica en los poetas Antonio y Manuel Machado, y J.R.Jiménez; pero ignorando completamente la poesía de Unamuno. Opus cit., capítulo: "La poesía "premodernista" desinteresada subjetiva y la poesía "simbolista" o intimista" (págs.349-386). No podemos estar más de acuerdo con esta autora, sin embargo no entendemos cómo, en este sentido, pudo “olvidar” la lírica unamuniana.

¹⁶⁵ La métrica empleada aquí es la de la estrofa sáfica: uso del endecasílabo sáfico combinado con el pentasílabo adónico o dactílico. Los versos se ordenan en estrofas de cuatro versos que repiten la misma estructura: los tres primeros son de 11 sílabas y el cuarto de 5, pero sin rima alguna entre ellos. Esta estructura métrica la repite en muchos poemas de su primer libro: el ritmo viene dado por los acentos internos y no por la rima final. Así: “Salamanca”, “La torre de Monterrey”, “La voz de la campana”, “La hora de Dios”. Con variantes de la estrofa sáfica tradicional: “La basílica del Señor Santiago de Bilbao”, “Las magnolias de la plaza nueva”, “En el desierto”, “Castilla”, “El mar de encinas”, “La huella de sangre de fuego”, “El último héroe”, “En la catedral de Salamanca”, “Para el hogar” y “Al Nervión”.

que, años más tarde, también realiza Valle-Inclán en *Luces de bohemia*), y de las “ranas” que son los poetas oficiales. Aquí se critica la ramplonería, es decir, lo vulgar, chabacano, el mal gusto y lo superficial de esta poesía. En el poema las ranas ascienden de renacuajos a ranas y, una vez han llegado a la orilla, “al sol se secan”. Con ello se critica también la falta de novedad, originalidad, búsqueda de nuevas fórmulas pues, una vez se les reconoce, se estancan y su literatura es mediocre. Ante cualquier novedad, estos poetas “invernan” y duermen. Unamuno ridiculiza también su comportamiento: les mueve la envidia, la sed de gloria y la fama, pero, incluso cuando se seca la charca, no se arriesgan a “volar”, sino que “saltan a gusto” pues tienen “sentido común” (siempre tan criticado por Unamuno). Así, queda claro que estos poetas no arriesgan con su literatura e imitan al resto de “ranas”, lo que implica que no sienten su obra que no tendrá alma verdadera ni originalidad e individualidad. Justo lo contrario que Unamuno defiende en su obra. En definitiva, no es una crítica al Modernismo, sino a la literatura burguesa y oficial de la época¹⁶⁶.

El Modernismo se caracteriza -y en esto parece que hay unanimidad- precisamente por su labor de renovación o, mejor, de revolución, pues quiso acabar con estos modelos, convertidos ya en una tradición anacrónica, para lanzarse a la aventura de buscar, probar y adaptar nuevas formas, ritmos, metros,... En esta aventura, Unamuno tuvo su papel como introductor del verso libre, de la utilización y potenciación en la poesía de la metáfora y el símbolo, del giro hacia un mayor subjetivismo lírico y el espiritualismo, de la influencia de la poesía romántica inglesa y alemana, y, sobre todo, del concepto de poesía como expresión de lo inefable.

2.3.7. La crisis de 1897 y el *Diario íntimo*. La infancia, la música y el paisaje para reencontrar la paz.

El año de 1897 es conocido en la trayectoria de la obra unamuniana como el de su crisis religiosa debido a un exceso de racionalismo, que le iba a llevar a buscar nuevas formas y vías de fe, ante la necesidad imperiosa de calmar el terror a la nada, el vacío existencial que le restaba como consecuencia de esta crisis. Frente a la aniquiladora razón que lleva a la muerte de los sueños e ideales, a dejar de creer en lo que no se puede ver y comprobar, Unamuno va a potenciar cada vez más todo lo que, por vía irracional, le inspire y le transporte a otra realidad que la conocida mediante la razón, a la fundación de un mundo donde reencuentre la eternidad, la paz, la armonía,

¹⁶⁶ Véase también sobre este tema: “La juventud intelectual española” en *OC. Vol. I (AA)*, pág.987. Asimismo, “La charca” en *OC. Vol. V (AA)*. Págs. 809-812.

la unión de los hombres entre sí y de éstos con la naturaleza. La infancia, la poesía, el sueño, la música y la contemplación “cristiana” de la naturaleza, como hemos ido viendo en los escritos analizados, son, entre otras, las vías irracionales y alternativas que Unamuno nos va proponiendo para alcanzar la fe; en definitiva, nuevas formas de relacionarse con la realidad.

El *Diario íntimo*¹⁶⁷, escrito entre 1897 y 1902, recoge el estado espiritual por el que pasa en estos años, que lo lanza definitivamente a la poesía, y contiene algunos pasajes que nos revelan la naturaleza de estas vías y su capacidad de evocar otro mundo. En una carta a su amigo Juan Arzadun del 30 de octubre de 1897¹⁶⁸ hace mención a este diario y a las causas y naturaleza de la crisis: "Me he sentido al borde de la Nada inacabable y he acabado de sentir que hay más medios de relacionarse con la realidad que la razón, que hay gracia y que hay fe, fe que al cabo se logra queriendo de veras creer". Unamuno rechaza claramente el intelectualismo y el racionalismo en esta carta, y, además, cree que debe reservar su yo más íntimo en el vano oficio de hombre público, de literato. Así, ese yo más íntimo en que "trabajo por dentro y hacia dentro más que nunca" preservándolo de la influencia exterior, es el que, según nuestro punto de vista, brotará, más que en cualquier otro género de mayor recepción pública, en su poesía.

En la carta a su amigo, a quien expresa su dolor, habla también del *Diario*: "Pero todo esto es muy largo, larguísimo de contar y tal vez algún día te deje los cuadernos en que desde hace siete meses anoto cuanto se me ocurre, y pienso, y siento, y descubro en mí"¹⁶⁹. Así es el diario: fugaces retazos de pensamientos, ideas sueltas que algunas veces actúan como refresco y consuelo, y otras como aguijón que lo incitan a perfeccionarse siempre, a ser más humilde y bueno, reprochándose el exceso de intelectualismo y racionalismo, además de cierta arrogancia que es sinónimo de

¹⁶⁷ *Diario íntimo*. Madrid, Alianza editorial, 1991.

¹⁶⁸ En *CMU* en la revista *Sur* de Buenos Aires, nº119 (1944). Págs.53-59.

¹⁶⁹ Al respecto de las fechas de creación del diario, hay diversas opiniones. Aquí, en octubre de 1897, Unamuno afirma a uno de sus mejores amigos, Arzadun, que escribía los cuadernos del diario desde hacía siete meses. De lo que se deduce que empezó el *Diario* en marzo o abril y que en octubre aún anotaba cosas en él. Sin embargo, las dos últimas fechas del diario son una del 28 de mayo, ya muy al final (en la edición de Alianza: pág.195), y otra cerrando los cinco cuadernos de enero de 1902 (pág.212). R.Pérez Jiménez asegura que Unamuno escribió el diario entre los meses de abril y mayo (en "Unamuno en su *Diario íntimo*" en *Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, nº14, 1977). De todo esto concluimos que Unamuno pudo escribir la mayor parte del diario entre abril y mayo, pero que aún después anotaría alguna cosa, aunque breve.

vanidad. Citemos algún pasaje de refresco en que Unamuno siente la revelación divina y de la creación por medios distintos al de la razón. Así, por ejemplo, el referido al significado y la naturaleza de la música:

Entre los dones que debemos a la Bondad de Dios es uno de los mayores el de la música. No hay música mala. Hay obras literarias malsanas, impías, desoladoras; hay cuadros que incitan a la concupiscencia. La música es según se la recibe. En un alma pura toda música produce sentimientos de pureza.

La música ahonda nuestros sentimientos, los nuestros; hace que seamos más nosotros mismos. (...)

Es la música como un sacramento natural, una revelación natural del canto con que la naturaleza narra la gloria de Dios. (...)

No hay música más grande ni más sublime que el silencio, pero somos muy débiles para entenderla y sentirla. Los que no podemos sumirnos en el silencio y recibir su gracia, tenemos a la música, que es como la palabra del silencio porque la música revela la grandeza del silencio y no nos da charla vana.

¿Porqué he sido siempre tan frío para la música, y tan charlatán, viniera o no al caso?"
(*ibid.*, págs.34-35)

Unamuno expresa aquí claramente cómo la música es vía de unión del hombre con su alma y con el espíritu todo de la creación. De ahí que se queje finalmente de no haber escuchado más a la música, es decir, a su propia alma (como expresará en muchos de sus poemas); el hombre externo de Unamuno es y ha sido sordo para la música, no así el íntimo, que sabe apreciar el sentimiento que ésta produce e inspira "la revelación natural del canto con que la naturaleza narra la gloria de Dios" (naturaleza que es el hombre también). La poesía también será música en los momentos no agónicos de Unamuno (no olvidemos cómo siempre alude a la poesía como "canto"), pues cumple la misma función de unir el hombre al espíritu, de sugerir y establecer analogías, como veremos.

El Unamuno de la poesía y la música no quiere vivir para la historia sino para la eternidad: "¡Vivir para la historia! ¡Cuanto más sencillo y más sano vivir para la eternidad!" (*ibid.*, pág.144). La calma y la serenidad del momento eternizado son también alcanzadas ante la visión de un paisaje, inspiración a la que llama el vasco "sentimiento de la naturaleza" de carácter cristiano:

El sentimiento del paisaje es un sentimiento moderno, se dice. Lo que es el sentimiento del paisaje es un sentimiento cristiano. Una puesta serena de sol en medio del campo, entre las montañas buriladas en el cielo blanco, es un reflejo del cielo, una (sic) vislumbre de su calma. ¿Cuántas veces

no deseamos prolongar aquel estado? ¿Y si en su prolongación creciera en dulce deleite, y cada momento de aquella serena quietud fuera excitante para desear sucesivos momentos? Entonces nos perdemos, y se nos ocurre rezar, no para pedir nada, sino para verter el alma. Algo así debe ser la gloria: una inmersión en eterna calma, y un verter en eterna oración el espíritu. (ibid.pág.26)

El paisaje es un espejo del cielo en el sentido divino; el tiempo queda suspendido en su contemplación, desaparecen las líneas de la realidad mientras que nada resta que no sea la calma y la serenidad. Este sentimiento que produce el paisaje es cristiano, casi místico, es acercamiento a la eternidad, vía de unión del hombre con Dios o el espíritu de la creación. La eternización de lo momentáneo, la suspensión del instante que pasa, es alcanzada en la contemplación del paisaje, como lo inspira también la música o lo crea la poesía. Como vemos, con el tiempo se irá afianzando la definición de Unamuno acerca de la poesía que es, junto a la unión con el espíritu y la esencia de las cosas, la eternización de lo momentáneo. La historia occidental, entendida como la continua sucesión de momentos que nos arrastran vertiginosamente hacia el vacío, la conciencia moderna de lo pasajero y de lo que fluye sin cesar, busca a través de la poesía una isla en la que descansar fuera del tiempo y de la realidad material y objetiva. Perderse en la calma, tocar la gloria más allá del tiempo que nos lanza a la muerte, y no "desear sucesivos momentos" siempre, que llevan al hombre a sentirse irremediabilmente perdido (como expresa don Miguel en el párrafo más arriba citado).

El *Diario íntimo* es un testimonio valiosísimo para conocer las preocupaciones y los sentimientos de Unamuno justo en los años de gestación del poeta y sus composiciones. El estado anímico que nos muestra es, sobre todo, el del arrepentimiento de su ser "exterior", racional, ególatra que lucha por labrarse un nombre y un prestigio en la vida. Sin embargo, esto le llevaría no solo a perder la fe, sino también la paz, la humildad, la inocencia, la capacidad de creer en otras realidades no materiales (del niño, por ejemplo) que reclamará en este diario para reencontrarse con su "yo" más puro e íntimo y volver a ser digno de Dios y de sí mismo. Unamuno siente que le mueve la soberbia, la vanidad, la arrogancia, el sabio que todo lo sabe..... y ello solo le ha comportado desasosiego, infelicidad, tortura interior por lo que quiere deshacerse de ello y dejar de vivir para la historia. No solo el hecho de haber querido racionalizar la fe es lo que produce el sentimiento de culpa que anida en estas páginas, Unamuno se desnuda y se arrepiente de su arrogancia por haber creído que él puede poseer la verdad, la cual no está en la razón, sino en la fe (ibid. pág.40). Verdad que le ha llevado a discutir, a querer imponerse frente a los demás, y a perder también a Dios. Veamos ese sentimiento de culpa que es el que prevalece en el diario:

¿Qué han sido durante años las más de mis conversaciones? Murmuraciones. Me he pasado los días en juzgar a los demás y en acusar de fatuidad a casi todo el mundo. Yo era el centro del universo, y es claro, de aquí ese terror a la muerte. Llegué a persuadirme que muerto yo se acababa el mundo. (*ibid.*pág.36)

Por ello pide sobre todo “humildad en acto y afectos, es la humildad interior, la humildad del espíritu y de la mente, la humilde sumisión de esta, la fe. Solo es humilde de verdad el que humilla su razón.” (*ibid.*pág. 75), la sencillez y “el arte por el arte eterno”, que identifica con la religión. (*ibid.*pág.90). Unamuno quiere acabar con este hombre externo que forma parte de una comedia que lo esclaviza, para volver a su “Miguel real y eterno, al que ahogaba y oprimía” (*ibid.* pág.98). Se trata de una verdadera crisis, no solo ya religiosa, sino también existencial y personal pues abomina de cómo ha vivido hasta el momento, de cómo se ha comportado y se ha relacionado con los otros hombres. Cultivar la ciencia, la lógica, la filosofía, el literatismo son engaños que ahogan ese mundo interior al que Unamuno quiere retornar. De ahí que su afán sea ahora volver a ser niño de nuevo y sentir el amor puro por la naturaleza, el hombre, etc., hasta el punto de declarar: “Ya no podré trabajar nada para los demás hasta haberme borrado yo, hasta haber matado mi vanidad” (*ibid.* pág.128). Como hemos visto en otros textos, Unamuno recurre al simbolismo del mar para expresar su deseo de ser un hombre nuevo:

Costra.

El hombre exterior, el de la costra, es social. Ah! Si un medio común se difundiese, medio en que se derritieran las costras, quedando solo nadando en él los hombres interiores! Un ambiente de unción, un mar común en que flotaran nivelados todos, que al despojarlos de sus costras los uniera en verdadera comunión. Un calor que derritiendo y fundiendo esas costra, costras de pecado, formara de ellas el mar común, el mar de la verdadera igualdad niveladora, de la fraternidad real. (*ibid.*pág 199)

En este *Diario*, Unamuno declara también la famosa intención de espiritualizar al hombre a través de sus trabajos: “Tendré que cultivar la vida activa del escritor, hacer de la pluma un arma de combate por Cristo” (*ibid.*pág.58). En este sentido, la poesía será el género literario por excelencia para Unamuno donde pueda exteriorizar ese hombre interior nuevo, sin costra, que, además, quiere espiritualizar también al prójimo. El libro *Poesías* muestra justamente esta crisis unamuniana y plasma el deseo de espiritualizarse a sí mismo y también al lector, función de la

poesía sin duda “religiosa”.

2.3.8. Más manifestaciones sobre la relación entre poesía e infancia:

"Cantos de la noche" (1898) y *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1891-1892).

En 1898, es central para nuestro estudio el artículo sobre *Cantos de la noche*¹⁷⁰ de su amigo ciego C. Rodríguez Pinilla. En el artículo se entremezclan las ideas unamunianas sobre la poesía (que recogen de forma ya explícita la relación infancia-sueño-poesía) con la lectura de la obra de Pinilla. Pero antes de comentar esta reseña, hay otros textos a los que queremos hacer referencia.

En febrero de 1898 escribe el artículo "El esteticismo annunziano"¹⁷¹ en el que hace una defensa de la democratización del arte y reniega del esteticismo gratuito. Unamuno, conforme a la idea romántica del arte que ya vimos, relaciona siempre belleza y bondad; de esta manera, no se trata de negar la estética y la belleza en el arte sino de unir a ésta "nobles ensueños de renovación social". **El arte tiene un fin social noble** como purificador del espíritu del hombre al tomar este contacto con su propia esencia (vemos así las inquietudes manifestadas en el *Diario*). El arte es para Unamuno belleza que surge de la bondad, amor al prójimo y humanidad purificada en la que se unen las almas individuales. La democratización del arte significa "que sea un goce para el que lo hace como para el que de él se sirve", contraponiendo esta forma de creación con aquélla de "fría sensualidad pseudoaristocrática" de Annunzio. En estos momentos, Unamuno rechaza el aristocratismo en el arte, es decir, el artista aislado de la colectividad puesto que, sólo empapándose de ella, es posible llegar a su alma. De ahí la crítica unamuniana al poeta en su torre de marfil ("turriemburnismo") que, sin embargo, menguará con el paso del tiempo. "¡Cuánto daño hace en general a los literatos y artistas la atmósfera cerrada en que se confinan!". Esto no quiere decir que el vasco no defienda la individualidad y el genio artístico, sino que, conforme con su teoría, cree que éste se afianza y se acusa más precisamente en el seno de la humanidad, en su contexto. En cuanto a esta idea de democratización del arte, debemos tener en cuenta también la

¹⁷⁰ Así titulará también un poema como "Canta la noche", que cierra la sección de "Meditaciones" de *Poesías*. El tema central de este poema es el del sueño, como veremos más adelante.

¹⁷¹ Publicado en el *Diario Catalán*, Barcelona, 8-II-1898. Recogido por M. García Blanco en el capítulo "Letras italianas" de *OC* (A.A), tomo VIII. Barcelona, 1958. Pp.657-661.

influencia, en esos momentos, del socialismo al que se adhiere. Sin embargo, el socialismo de Unamuno está más cerca de la religión (por otro lado unida a la concepción de la poesía) que de la política; se trata siempre de buscar un ideal fuera de la realidad circundante, que se configure como remedio al materialismo y exceso de racionalismo de fin de siglo, es decir, un principio utópico (del que ya hemos hablado anteriormente) o estadio de igualdad de los hombres en que reine la pureza original, y donde se produzca el reencuentro de la humanidad con la naturaleza y el espíritu universal y eterno¹⁷². Y el "otro tiempo" anhelado tiene su lugar de fundación en la poesía: esta especie de "socialismo" o religión no puede cumplirse en la realidad objetiva ni con el lenguaje de lo conocido, sino con el poder de creación de la poesía. "Buscad el reino de Dios y su justicia, y todo lo demás se os dará por añadidura" (*ibid.* pág.661), un Dios puesto en duda otras veces, pero un tiempo en que reinaría la justicia y la bondad, y que Unamuno buscó en el "socialismo". Para don Miguel, a Annunzio se le ha pegado el mal de siglo: el materialismo ("¡La lira!, ¡la peseta!, ¡el becerro de oro!"), al que le corresponde un esteticismo negativo e interesado, y que necesita "una restauración cristiana y evangélica" (*ibid.* pág.661) para ser depurado. El poema "En la catedral vieja de Salamanca" aúna socialismo y cristianismo, mientras que "La catedral de Barcelona" es lugar de espiritualización y de hermanamiento del pueblo. Las dos catedrales, sedes religiosas, se muestran como lugares salvíficos que apartan al hombre del materialismo, el progreso y la historia (véase su análisis en el apartado 4.6.2.)

¹⁷² De nuevo recordamos aquí la teoría de O. Paz sobre las características de la poesía moderna. Atendiendo a la intención de índole "revolucionaria-socialista" de Unamuno de romper, gracias a la poesía y el arte en general, con el tiempo presente para instaurar otro, leamos a O.Paz: "La razón de la ruptura ha sido la misma que la de la afinidad: revolución y poesía son tentativas por destruir este tiempo de ahora, el tiempo de la historia que es el de la historia de la desigualdad, para instaurar *otro tiempo*. Pero el tiempo de la poesía no es el de la revolución, el tiempo fechado de la razón crítica, el futuro de las utopías: **es el tiempo de antes del tiempo, el de la "vida anterior" que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas**" (la negrita es nuestra. *Ibid.* pág.71). El mismo que busca Unamuno, el tiempo del espíritu fundido con la eternidad. Ambigüedad revolucionaria y ambigüedad también frente a la religión cristiana, características típicas, según O. Paz, de la poesía moderna y que encontramos de la misma forma en Unamuno, quien unas veces niega y duda de la existencia de Dios para reencontrarlo luego apasionadamente en la contemplación de un paisaje, en la resurrección de su alma de niño, en la creación de un poema...

Dos cartas¹⁷³ de Miguel de Unamuno a su amigo residente en Alemania, P.Mugica, nos revelan la afición progresiva del vasco hacia la poesía romántica inglesa y, sobre todo, Wordsworth, quien le influirá de forma decisiva en la **relación infancia-poesía**. En la primera carta expresa: "Por unas y otras cosas cada vez me aficiono más a lo inglés, cuya ciencia me es muy grata. Cada día me gusta más el pueblo inglés, su poesía, su espíritu, su ideal" (*ibid.* pág.267). En la segunda del 30 de julio, vuelve sobre ello de la siguiente manera: "De las literaturas contemporáneas la que más me gusta es la inglesa, sobre todo en las direcciones que iniciaron Carlyle (mi favorito), Emerson y Ruskin; a la dehesa no llevé más libro de amena literatura que las poesías del maravilloso Wordsworth, un portento de sencillez real y de dulzura, un verdadero revelador del campo. Me embelesa Wordsworth" (*ibid.* págs. 269-270). (Meses más tarde, Unamuno manifiesta abiertamente a P.Mugica cómo Wordworth, definitivamente, se ha convertido en el poeta favorito de Unamuno, cuestión a la que se alude más abajo). A continuación menciona también la poesía catalana como lo único que tiene en esos momentos valor en España, y en concreto, cita a Verdaguer y el que luego será su gran amigo espiritual, Joan Maragall, con el que intercambiará uno de los epistolarios más emocionados y hermosos que se pueda leer¹⁷⁴. De este último poeta, además, transcribe el poema "La vaca cega" que traducirá en 1900.

Wordsworth acompaña al poeta vasco aportándole, no sólo el motivo de la infancia en relación con la concepción de la poesía, sino también, como aquí nos dice Unamuno, el sentimiento de la naturaleza, ese sentimiento "místico" de que ya hablamos antes (y que enlaza también con Luis de León), revelado en la poesía. Así, no nos extraña que, al iniciar el artículo sobre *Cantos de la noche* de Pinilla¹⁷⁵, Unamuno resuma el poema *The Excursion* de Wordsworth, como punto de

¹⁷³ La primera carta está fechada el 30 de mayo de 1898 y la segunda, el 30 de julio del mismo año. En la edición de S.Fernández Larraín: *CIMU*.

¹⁷⁴ Para entender y profundizar en las relaciones de Unamuno con la cultura catalana, véase el libro de A. Sotelo Vázquez: *Miguel de Unamuno: artículos en "Las Noticias" de Barcelona (1899-1902)*. Editorial Lumen, Barcelona, 1993. También el estudio de C. Bastons i Vivanco y A. Ortí Luceno: "Cataluña en la poesía de Miguel de Unamuno" recogido en el libro, *Estudios en honor del profesor Josse de Kock*. Leuven University Press, 1998. Págs. 607-616.

¹⁷⁵ Artículo publicado en *El Noticiero Salmantino*, el 17 de octubre de 1898. Recopilado por M.García Blanco en el vol.V de las *OC* (A.A), capítulo "Libros y autores españoles contemporáneos". Barcelona, 1958. Utilizamos la edición *Libros y autores españoles contemporáneos*. Madrid, Col. Austral, Espasa-Calpe, 1972. Pp.9-12.

partida de la reflexión que a continuación realizará sobre la poesía.

The Excursion refiere la historia de un niño que sintió y vivió la comunión con la naturaleza como no lo hubiera podido hacer nunca un adulto. El niño "percibió la presencia y el poder de lo grande" y luego logró mantener para siempre el espíritu de la infancia en su alma, es decir, la visión pura e inocente de las cosas y la capacidad de vivir la realidad como si ésta fuera auténticamente un sueño. Aquel niño: "Recibió un don precioso, porque al crecer en años comparó siempre con estas primeras impresiones sus remembranzas y sus ideas y, descontento siempre de lo turbio, logró una potencia activa de fijar imágenes en sus pintadas líneas hasta que adquiriesen vivez de ensueños" (*ibid.*pág.9). El protagonista de *The Excursion*, al mantener viva las visiones de la niñez, puede transformar la realidad del adulto de la que está descontento, "lo turbio", en "ensueño"; paralelamente, lo mismo puede hacer la poesía. Wordsworth es precisamente conocido como un poeta que cantó como nadie el tema de la infancia (y que consideró la relación visión infantil y poética), y es esto, junto al sentimiento de la naturaleza, uno de los motivos del inglés en los que el vasco va a fijarse siempre.

Unamuno quiere que imaginemos ahora que los ojos del niño del poema inglés se cerraron al traspasar el umbral de la infancia; así, todas sus visiones serían en el futuro como aquéllas que provienen de su niñez. El adulto viviría "la verdadera realidad íntima" y la vida como un sueño. Precisamente aquí enlazamos con el poeta Cándido Rodríguez Pinilla, ciego pero no de nacimiento, quien, como el niño del poema de Wordsworth, vio justamente en "la edad en que el sueño y la vigilia se compenetran", "en la edad en que la creación mejor nos muestra sus entrañas, porque la miramos sin intención alguna" (*ibid.*págs.9-10). La relación entre la mirada del niño y la del poeta y, a partir de ahí, la función y la naturaleza de la poesía misma, quedan de esta manera perfectamente trazadas. La poesía, en visión pura como la del niño, con su capacidad de inocencia al no poseer intención alguna, debe penetrar en la esencia de las cosas, en sus entrañas. Pinilla se convierte así para Unamuno en el poeta por antonomasia, en el cantor vidente pues su visión es la del "puro panorama de la infancia" (*ibid.*pág.11). Por otro lado, la poesía debe poder compenetrar el sueño y la vigilia, debe ser capaz de inspirar el sueño al que está despierto, de integrar en la realidad conocida su poder de evocación y creación de otra realidad. En este sentido, Pinilla nos trae, como cuando soñamos, "el frescor de sus brisas de otro mundo". No sólo la capacidad de ver las cosas en sus entrañas mismas es función poética, sino también la de crear otros mundos gracias al sueño (cosa que el niño es también capaz de realizar de forma nata mejor que el adulto). La poesía es como la visión del niño y la del sueño: pura y sin interrogación alguna; creadora y que

potencia la imaginación; que se basa en la fe de creer sin más en lo que se ve sin vestir a las cosas, y en un dejar aflorar la inconsciencia, el sentimiento, la intuición..., es decir, aquella parte de nosotros que enlaza con lo irracional. Nos encontramos con una concepción de la poesía que se inserta en la tradición de la poesía moderna, la cual parte del Romanticismo y, en España, donde realmente apenas hubo un Romanticismo "puro", en el sentido del inglés o alemán, se desarrolla en el Modernismo (especialmente en su vertiente simbolista-intimista), con el antecedente de poetas como Bécquer y Rosalía de Castro, para culminar con el surrealismo.

Pero el vasco, en su definición de poesía, aún va más allá: al mantener cerrada la visión a la realidad objetiva, el poeta tiene también la capacidad de recogerse y mirar hacia dentro para anegarse, sentir y conocer su propia alma donde vive con toda su fuerza la infancia, el germen sagrado del hombre, pero también la semilla de la creación entera, Dios. El poeta, al penetrar en sí mismo y llegar a su "centro", a su "mismo espíritu", "descubre a Dios" (*ibid.*pág.10). El poeta, ciego al exterior que lo pueda distraer, es visionario de interiores, de almas y esencias y, así, de lo que pueda ser Dios (un dios que el poeta moderno concibe como inmanente al hombre y la naturaleza). Esta poética de lo visionario y de lo místico tiene su definición en las siguientes palabras unamunianas: "Privado de la luz de los cuerpos, levántese el poeta a desear anegarse en la luz del Sol de las almas. (...) **En rigor toda intuición poética es a modo de visión de ceguera**, y no sin profundo simbolismo hicieron los griegos a Homero ciego" (el subrayado es nuestro. *ibid.*pág.10). Es una poesía que descubre el espíritu, el verdadero fondo de las cosas (con el que se identifica la forma misma al no haber ropaje exterior alguno en la visión), puesto que a Pinilla "le es dado mirar hacia dentro sin que las vulgares formas de las cosas le distraigan bastardeando la visión" (*ibid.*pág.11). La forma exterior de las cosas no es la verdadera de éstas, sino que la verdad reside en su fondo, en su alma, y la poesía debe revelarla al hombre. La revelación de la poesía es visión de lo eterno, la verdad misma del universo entero (don Miguel identificará siempre verdad y poesía). Es por ello por lo que Unamuno critique la poesía que se cuida en exceso de lo externo, así como aquélla que no conciba su misión en enlazar con la eternidad de la que forma parte la esencia del hombre y de la naturaleza. Unamuno, además, cierra este artículo con una afirmación absolutamente antimaterialista y anti-histórica (es decir, insertándose en la tradición de la poesía moderna): "Digan lo que quieran los *regeneradores* que creen que fabricando maquinitas surgirán fábricas de maquinaria y tupiendo a los niños de contabilidad aumentará la materia contable, **una de las cosas de que más necesitamos estamos es de buenos cantores y de ciegos videntes, de poetas**" (el subrayado es nuestro. *ibid.*pág.12). Como ya

intuíamos en *En torno al casticismo*, la regeneración de la sociedad que Unamuno proclamaba nada tiene que ver con la historia o la acción social o política, sino con la poesía como forma de espiritualización, de ahí que reclame, en estos ensayos de 1895, una vuelta a la lírica de nuestros autores místicos así como a la de Fray Luis de León. Espiritualización y no mero progreso científico, ni intelectual, en oposición a una sociedad volcada en el materialismo, por lo que la poesía es en Unamuno revolución, salvación y religión, dos polos de la lírica moderna, tal y como O. Paz describía en su libro *Los hijos del limo*.

En este sentido, no debemos olvidar un texto fundamental y anterior a este, en su gran parte, que corrobora y profundiza lo expuesto, lo que muestra la importancia de este tema en Unamuno: *Recuerdos de niñez y de mocedad*, constituido por una serie de artículos que, a pesar de que se publicaron bajo este título definitivamente en 1908, se escribieron y fueron publicando en *El Nervión* entre 1891 y 1892. Solo el último artículo, “Estrambote”, es de 1907, donde se habla de la educación unamuniana en el arte del dibujo y la pintura que, en realidad, apenas aporta novedades a las ideas sobre la relación entre poesía e infancia las cuales, sobre todo, vemos al final de la “Segunda parte” y en “Moraleja”. El libro, considerado esencialmente de paisajes¹⁷⁶ y, en concreto, de “paisajes del alma”, es un recorrido por los recuerdos de Unamuno de su vida en el colegio (“Primera parte”) y en bachillerato (“Segunda parte”), que nos revela la formación intelectual, vivencial y emocional del niño y adolescente que es el meollo del adulto. Al margen de las anécdotas y de la pintura de paisajes, es importante para nuestro estudio cómo el autor se desnuda al final del libro para mostrarnos la evolución íntima de su alma y su pensamiento, y cómo nace entonces ya su interés por la poesía a la que sitúa en el centro identificándola con el misterio que siempre persiste a pesar de la voluntad de la ciencia por querer proscribirlo. Y solo el niño es capaz de mirar cara a cara al misterio y de intuirlo, haciéndolo suyo, gracias a su mirada pura, incontaminada, virgen, llena de fe, y a su capacidad de ensueño y de fantasear. Unamuno nos descubre, al final de esta obra, cómo le enseñaron en la escuela y bachillerato conceptos, nombres, etiquetas, ciencia en fin, que despertó en él un profundo interés, pero, al mismo tiempo, y justamente por ello, descubrió también que la ciencia no puede explicarlo todo y que su inquietud de niño hacia el misterio no había menguado ni mucho menos, más bien al contrario, había crecido dándose cuenta de la fecundidad de la mirada infantil que alcanza mayor profundidad que la del adulto, la de la ciencia y el intelecto. Y, en este punto, es cuando el autor relaciona niñez-poesía

¹⁷⁶ Así, García Blanco en el prólogo al volumen I (A.A), Madrid, 1958.

pues esta también es creadora, contiene las mismas virtudes que la mirada infantil: desde la pureza y la fantasía se entregan al juego de la creación desinteresada del mundo enajenándose en él en una unión de almas que liberan el espíritu. En “Moraleja”, después de habernos hablado de su paso por el colegio y el bachillerato, lanza una pregunta a modo de conclusión: “¿el soplo irruptor de la ciencia ensanchó el pecho de mi alma?”¹⁷⁷. Unamuno no cuestiona cuánto o qué aprendió, sino qué le aportó todo ello a su alma, para concluir que descubrió que “las ideas madre” que traemos al nacer siguen siempre vivas y son el “tronco al árbol” del alma, y que la mirada infantil es la más reveladora y que esta es la que la poesía nos proporciona: “¡Cuántas veces volvemos la vista a la intuición serena de los primeros años, la que a fuerza de sencillez alcanzó mayor profundidad! La mayor profundidad, la que sonda el ojo creador de la poesía, cuya edad fecunda es la niñez” (*Ibid.* pág. 125). Las respuestas a los enigmas, que se planteaba el joven Unamuno, no están en la ciencia, esto lo descubre ya tempranamente, mientras que la poesía sí le proporciona visiones más profundas. En el capítulo V de la “Segunda parte” (1892), acabando ya con los recuerdos de bachillerato, el autor deja clara su preferencia temprana por la poesía y cómo esta le revelará intuiciones más profundas que la ciencia y la filosofía. Así nos explica cómo ocupaba su tiempo y qué le preocupaba (“Y ¡qué de discusiones con mis amigos acerca del principio primero y el fin último de las cosas (...) ya dando vueltas y más vueltas en la severa plaza Nueva; (...) Y yo dando vueltas a sus soportales gorjeaba mis metafísicas embriagado con el perfume del misterio”; *ibid.* pág. 107¹⁷⁸), para, finalmente, revelarnos que todavía no había escrito ningún verso,

¹⁷⁷ Pág. 123. En *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

¹⁷⁸ A la luz de estas afirmaciones, podemos entender mejor el poema “Las magnolias de la Plaza Nueva de Bilbao” (1906) de la sección “Vizcaya” de *Poesías* (en *PC I*; págs. 94-96), en el que recuerda “vagas ilusiones juveniles” y cómo paseaba dando vueltas a la plaza geométrica, austera y sobria, discutiendo sobre metafísica, tal y como lo describe en este pasaje de *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Así, conversa, como es lo habitual en su poesía, con la plaza para decirle:

“Tus soportales fueron el abrigo
de mis vagas ilusiones juveniles,
mientras el cuadro de tu pardo cielo
llovía lúgubre.
En ti a la edad en que el imberbe mozo
ternuras rima, yo en mi mente ansiosa
con abstrusos conceptos erigía
severa fábrica.
Dando vueltas en ti, nunca lo olvido,
discutía del todo y de la nada,
del principio primero de las cosas

pero que se despertó en él su preferencia por la poesía por entender que era la “más honda metafísica” (*ibid.* pág.108), abandonando la segunda, la filosofía, a favor de la primera. Esto nos revela que la poesía unamuniana no quiere ser filosofía, ni tiene que ir ligada a la razón, sino todo lo contrario, en la poesía, el ser humano puede plantearse las cuestiones referidas a la naturaleza y su razón de existir gracias a esa mirada intuitiva, pueril, fantaseadora a la que Unamuno vuelve tras su experiencia con la filosofía y la ciencia. El mismo autor lo deja bien claro en sus *Recuerdos* (*ibid.* pág.124): el hombre “vuelve siempre la vista a aquellos primeros años en que todo se nos aparece como misterio transparente. Como al niño, atrae al adulto el misterio. En vano se quiere proscribirnos mezquinamente la rebusca de lo que se llama inaccesible, de lo infinito, de lo ignorado, que como mar sin orillas se extiende más allá del mezquino campo de la ciencia y que se ensancha a medida que ésta avanza (...)”. Y cuanto más alma infantil tenga un adulto, más le atraerá y comprenderá el misterio; y si este es la materia de la poesía, cuanto más infantil sea el alma del poeta, más pura será su obra para Unamuno. El viaje espiritual o interior de la infancia es superador del tiempo (que, como veremos en el poema “La elegía eterna”, es el mayor problema del hombre, el tirano que lo esclaviza), es purificador del hombre histórico y social, mientras lo

y del fin último.

Entre tus casas orvallaba triste,
 como si al mundo el cielo aleccionase;
 era tu cielo un cielo, hoy lo comprendo,
 muy metafísico”

Aquí nos damos cuenta de cómo, de igual modo que en el libro de recuerdos, para Unamuno fue muy importante su descubrimiento de que “nada puede saberse de cierto” (*RNM*, pág. 105) a pesar del empeño juvenil que le da vueltas y vueltas a la plaza y al pensamiento. El Unamuno adulto, desde la distancia, se da cuenta de su propio proceso evolutivo que lo acercará al ensueño, a recuperar el espíritu infantil y a lograr con la poesía lo que no podía con la ciencia, acercarse más al misterio que aquí se simboliza a través de las magnolias. En el poema, la descripción de la Plaza es fría, cuadrada, geométrica, gris, hosca y el constante orvallo también es triste, pero regó estas magnolias que en primavera florecieron. Y estas magnolias, “desterradas” de América, como explica también en el prólogo al libro *Alma América. Poemas indoespañoles* de José Santos Chocano en 1906, (en *O.C.* (A. A), vol. VII, págs.189-196), sueñan “la patria mística”, recuerdan la selva y, aunque Unamuno no hubiera estado nunca en ella, pudo también, a través de su perfume, soñarla, transportándose a un mundo nuevo, desconocido, exótico y que escapa a la frialdad de la Lógica que le asedia. Así, “los pájaros celestes/bajaron a cantarme en su verdura// de amores trémulos”. Las magnolias (=poesía) configuraban un mundo mágico de ensueño y amor para el poeta en ciernes.

acerca al mundo de la imaginación donde, a salvo de la ciencia y de la razón, es posible un más allá, un mundo de almas con el que entrar en contacto (como vimos en “la cigarra”).

Como vemos, la niñez está en íntima relación con la poesía, una y otra se incluyen, se complementan en Unamuno, y son parte de su ser contemplativo de la que el agónico necesitaba. De ahí que este autor hiciera hincapié en el alma como la de un niño de distintos poetas que comentó en reseñas y prólogos. Al referirse y calificar a un poeta, cuanto mayor sea el alma infantil de este, más “pura” será su lírica. También caracterizará a esta poesía de dulce y refrescadora del alma, “beatius ille” y religión de la vida moderna, donde el hombre se retira a descansar de la vida mundana. Poetas a los que Unamuno ve el alma infantil son: C.R.Pinilla, Juan Arzadun, B.G.Candamo, A.Quesada y José Asunción Silva (la enumeración se ampliaría si tuviésemos en cuenta a poetas en otras lenguas, como Wordsworth, así como cuando Unamuno habla de la personalidad de diversos amigos suyos, sea en cartas o ensayos).

Hasta ahora no nos habíamos encontrado con una definición unamuniana de la poesía (ligada a la infancia y al sueño) tan clara y, en el momento mismo en que ésta se forja, la influencia de las poéticas románticas inglesa y alemana son decisivas. Ello sin perder tampoco de vista la lectura temprana de Baudelaire, así como de los "pre-modernistas" españoles y de algunos poetas hispanoamericanos como Silva o Martí. Unamuno ha intuido momentos distintos en que la fantasía y la imaginación han conseguido crear la ilusión, lo anhelado, sensaciones diversas a las que la razón impone; el vasco, progresivamente, ante la pérdida de confianza hacia la razón y la religión como respuesta a su necesidad de fe en un más allá que dé sentido a la existencia, siente que estos instantes pueden llegar a tener lugar gracias a la poesía. Unos meses más tarde a este escrito, Unamuno empezará a componer poemas, como veremos, dedicados al sueño, a la poesía misma, al alma de la naturaleza y del hombre, a la infancia... La poesía es el Unamuno más íntimo y profundo; probablemente y, en consonancia con su misma definición de la poesía, el más verdadero. Por otro lado, el refugio de la infancia se presenta con mayor fuerza e insistencia a partir de la crisis de 1897. Como ya vimos en textos como *Nuevo Mundo* y en el *Diario*, en el momento en que culmina un proceso que lleva a Unamuno a desengañarse tanto de la religión oficial como de la razón y el intelectualismo, la infancia surge como otra forma de relacionarse tanto con la realidad, como con lo que tras ella se esconde, lo que traspasa sus fronteras. Y de la mano de la infancia, la poesía que, a su vez, irá ocupando su lugar en el conjunto de la obra unamuniana como la alternativa en que se produce el reencuentro con las esencias universales y

eternas de la creación. El interés hacia una y otra cosa, como síntomas diversos de una misma inquietud y de una misma solución, se desarrolla simultáneamente en un mismo contexto (como hemos visto en el artículo "Cantos de la noche").

El tema de la niñez ha sido estudiado por C. Blanco Aguinaga¹⁷⁹, sin embargo, este autor no analiza su importancia en la poesía unamuniana. De casi la mayoría de poetas que comenta, Unamuno se fija en si esa niñez está o no presente, si, tras la poesía reseñada, palpita un hombre que tiene su infancia a flor de alma (tal y como lo caracterizaba). Siempre que surge un poeta con el espíritu de un niño, Unamuno se siente afín a él y se incluye en el grupo de este tipo de artistas hablando en primera persona del plural. Al referirse a esa poesía de raíz infantil (que, curiosamente, algunos críticos han entendido en otro sentido, esto es, como primitiva, ingenua, impulsiva y poco cuidada formalmente), Unamuno caracteriza a tal poeta como de "puro". También califica a esta lírica como dulce y refrescadora del alma, "beatus ille" y religión, gracias a la cual el hombre se retira a descansar de la vida moderna. Tanto en el prólogo a B.G.Candamo como en el dedicado a A.Quesada¹⁸⁰, Unamuno subraya la "infantilidad" que en los versos de estos poetas advierte. Infantilidad referida en Candamo a la "ingenuidad y sencillez" de su persona y de su obra; y en Quesada al hecho de que aún conserve la niñez que "da su frescura y su encanto" a sus versos. En este último poeta, "la melancolía misma, la seriedad, la madurez son de niño" (*ibid.*pág.331). Quesada canta desde "la voz primera"y, como A.Nervo, "a media voz" (*ibid.*pág.332), y todo su poemario va teñido con esa luz primera que es la de la infancia. Incluso "su ironía, su malicia, ¿no tienen, acaso, también un dejo de deliciosa frescura infantil?" (*ibid.*pág.332). Y esto le agrada a Unamuno pues Quesada ha dejado que "un común sentimiento íntimo" se reflejara en todo el "collar de poesías"; así, nos llega del poeta su sentimiento más íntimo que es su esencia eterna; su interior nos queda revelado a media voz y consigue conectar con la eternidad pues, desde la personalidad más acusada y propia, se enlaza con el alma universal, común, que sobrevive a cualquier circunstancia pasajera. Unamuno se deja "brezar por el eco del ritmo" de estos poemas y se sumerge en el mundo interior de los sueños para "fantasear, fantasear, fantasear" (*ibid.*pág.332).

Pero el texto en el que más desarrolla Unamuno su teoría de la niñez ligada a la poesía es en

¹⁷⁹ En *El Unamuno contemplativo*. México, El Colegio de México, 1959. Capítulo III (págs.97-104)

¹⁸⁰ "Prólogos" recogidos en el volumen VII de *OC (A.A.)* Págs. 129-468.

el prólogo a J.A.Silva¹⁸¹. Toda la poesía del colombiano, por la que sintió gran admiración, la comenta bajo la perspectiva de que este no dejó nunca de ser niño y es lo que más valora. Aunque no solo es importante citar este aspecto que nuestro autor subraya de Silva; también sintoniza con la **música interior** silvana y su **sinceridad poética en la que pensamiento y sentimiento se aúnan para revelar el alma**, lo que corresponde exactamente con la concepción unamuniana de la poesía. En Silva se revela la comunión entre fondo y forma, de la que surge una armonía que las acorda, una “música de alas”, casi silenciosa que procede del alma. Así, no es Silva un poeta de lo exterior, sino de lo íntimo. Una vez aclara esta cuestión que, evidentemente, aparta a Silva de cualquier simplificación y clasificación, Unamuno introduce su teoría sobre Silva y lo extiende al poeta en general: “como todo poeta de raíz, tenía su infancia a flor de alma” (*ibid.* pág.9). Para Unamuno, el poeta debe ver el mundo con el corazón de niño, con mirada pura e inocente, que penetra en la esencia de las cosas sin más. Lo que el poeta hace es imprimir ese sentimiento puro, no degradado por la realidad material y cotidiana, a su contemplación y entendimiento del mundo. A partir de aquí, y gracias a esta cualidad silvana, Unamuno se explica muchas características y temas de esta poesía, que alaba y con la que congenia. Por ejemplo, el que Silva añore “el reposo eterno allende la tumba” podría venirle de que la infancia posee su alma permanentemente, pues “cuanto más largos son hacia atrás nuestros recuerdos y más dulces, más largas y más dulces son hacia adelante nuestras esperanzas. En la brisa que nos viene de más atrás de nuestro primer vagido, de más allá, hacia ayer, de nuestro nacimiento, la que nos trae recuerdos convertidos en esperanzas al pasar sobre nuestro corazón, van, con la brisa misma, brisa de eternidad y misterio, más delante de nuestro último suspiro, más allá, hacia el mañana de nuestra muerte”

¹⁸¹ Unamuno, Miguel de., “Prólogo” a *Poesías* de J. A. Silva. Barcelona, Casa editorial Maucci, edición corregida, 1918 (?). Págs.: 5 a 22. Unamuno firmó el prólogo en 1908 y las ediciones que hay del libro *Poesías*, son cuatro: se publican en Barcelona en 1908; una sin datar (probablemente de 1910) y dos más en 1918 (en *The Nathional Union Catalog Pre-1956 Imprints*.vol.546. Pág. 249). Todas llevan el prólogo de nuestro autor de 1908 (aunque encontremos la errata de 1918). Después del prólogo, en el mismo año, Unamuno escribió una reseña, “José Asunción Silva”, en la que él mismo habla del prólogo que escribió antes para la primera edición de *Poesías* de Silva. Esta reseña se publica en *La Nación* de Buenos Aires, el 20 de junio de 1908. Llama la atención cómo en el escrito para *La Nación*, Unamuno, en su faceta pedagógica y moralista, se dedique más a criticar al Modernismo y a comentar otras cuestiones referidas a Sudamérica, de donde deducimos el afán de nuestro autor por influir para que los autores nuevos no se dejasen llevar por la moda francesa, parnasiana y exteriorista, y se centraran más en lo propio e indígena. Sin embargo, en el prólogo, Unamuno se olvida del Modernismo y se centra en la originalidad de Silva, más allá de cualquier encasillamiento.

(*ibid.* pág.9)¹⁸². Aquí vemos cómo el problema central de la poesía de Silva, y de Unamuno, es su preocupación por la muerte y su angustia existencial por la incertidumbre del más allá y la falta de respuestas (crisis religiosa y existencial que, como vamos viendo, es la clave de la poesía del Modernismo). La infancia se presenta así como una forma de superar esa angustia del adulto, incapaz de mirar limpiamente y sin prejuicios el misterio. Unamuno comenta cómo la poesía de Silva va teñida de muerte, cada sentimiento está presidido por el presagio de esta. Un ejemplo que evidencia Unamuno: en cada poema dedicado al amor, la muerte hace acto de presencia, va entrelazada irremediabilmente al amor, aun en el momento de mayor plenitud de este, es el beso de la muerte el que palpita en cada manifiesto de amor, el temor a que este acabe. Silva sentía “hambre”¹⁸³, no solo de eternidad, sino también de conocer el secreto de lo desconocido, lo ignoto, el más allá situado antes del nacimiento y después de la muerte. Unamuno tenía “sed” que se podía saciar con lo mismo que Silva deseaba conocer¹⁸⁴. Nuestro poeta fija su atención en un verso para corroborarnos cómo el colombiano unía infancia y nacimiento con la muerte: la naturaleza es “cuna y sepulcro eterno de las cosas” y el hombre siempre va buscando “la llave del misterio” que le permita descubrirlas. El recordar la infancia de forma dulce y larga, da esperanzas para el futuro de un más allá y, por tanto, también da fuerzas para seguir viviendo.

Resumiendo, el tema de la infancia, presente en estos autores, cumple varias funciones: la de recuperar esperanzas y fuerzas para vivir y seguir luchando a pesar de la crisis en la que está sumido este hombre de fin de siglo; también es refresco del alma, descanso en la batalla y, finalmente, es una llave que abre las puertas del misterio, de lo ignoto, llave del mundo espiritual y metafísico. La misma función que cumple el sueño, la música, la contemplación y, en fin, la poesía misma, eternizadora del alma del hombre, superadora del fluir incesante del tiempo que aboca a la nada. Unamuno, como Silva, se volcó en la poesía como una forma de dar salida al sentimiento, a la fe, a lo espiritual y a la imaginación. Admiró por ello cómo Silva, con las mismas

¹⁸² La mayoría de los poetas románticos, amantes del sueño, buscan también a través de este, “las regiones de la infancia; el retorno a la ingenuidad estupefacta de la primera edad” (A. Béguin; *opus cit.* pág.241), como una de las respuestas preferidas a las ansiedades del hombre moderno. Así, Moritz, por ejemplo, aseguraba que las ideas de la infancia son “el lazo imperceptible que nos ata a estados anteriores, si acaso lo que es ahora nuestro “yo” ha existido ya otra vez, en otras condiciones” (*ibid.* pág.68).

¹⁸³ Véase, por ejemplo, el poema “El mal de siglo” de este libro, que alude al tema con esta palabra/metáfora desde la ironía.

¹⁸⁴ Véanse los poemas de Unamuno (en *Poesías*) sobre ello; por ejemplo, “Salmo III”, “Nubes de misterio”, “La elegía eterna”, entre otros.

preocupaciones que él (“el mal de siglo”), supo traspasarnos “esas inquietudes eternas” cantándolas como un niño, desde el más íntimo y sincero sentimiento, sin filosofías que intentaran racionalizarlas; por lo que caracterizará a esta lírica como de pura y metafísica.

Hay muchos puntos de encuentro entre la poesía de Silva y la de Unamuno: los dos se interesaron en sus composiciones por motivos relacionados con la niñez como, por ejemplo, en cómo el recuerdo de esta se convierte en un paraíso de calma, de belleza y amor, superador del tiempo histórico que nos permite penetrar en un mundo donde los contornos de la realidad pierden firmeza y, por lo tanto, las cosas cobran irrealidad y misterio, una atmósfera deseada por el poeta para adentrarse en lo ignoto y desconocido¹⁸⁵. Por otro lado, la infancia está plagada de personajes y héroes de cuentos infantiles¹⁸⁶ que constituyen mitos¹⁸⁷, seres superiores que todo lo pueden y en quien el niño cree fielmente, sin necesidad de racionalizarlos. Estos héroes infantiles pasan de generación en generación, imborrables por el tiempo, permanecen en la memoria y constituyen la esencia y el alma eterna del hombre (“intrahistórica”), en definitiva, una especie de religión que nunca muere, en contraposición a la crisis religiosa de fin de siglo.

Pero, además, Unamuno expresa claramente en su poesía sobre la infancia cómo se busca en ella adentrándose en sí mismo de manera que consigue dialogar con su propia conciencia¹⁸⁸. A

¹⁸⁵ Silva escribió el poema “Infancia” que trata esta cuestión (en *Obra completa*. Ayacucho, Venezuela, 1977. Págs.3-5), mientras que Unamuno trasladó similares ideas a su soneto “Niñez” (en *PC, vol.I*. Pág.228), en “Mi niño” (*ibid.*págs.214-215) y en “Recuerdos” (*ibid.*págs.215-216).

¹⁸⁶ Véanse los poemas de Silva: “Los maderos de San Juan” (*opus cit.* págs. 6-7) y “Crepúsculo” (*ibid.* págs. 8-9). El número de poemas que vinculan este tema, como se verá, en *Poesías* de Unamuno es altísimo: “Peru y Marichu”, la sección de “Incidentes domésticos”, y en la de “Cosas de niños”, en especial, “El coco caballero”, entre otros.

¹⁸⁷ Javier Blasco, en su estudio sobre la poética unamuniana (*Miguel de Unamuno, poeta*. Universidad de Valladolid, 2003), constata cómo el poeta moderno y modernista necesita crear y creer en una nueva mitología “a través del arte” para “llenar el vacío dejado por la religión” (pág. 64). Así: “Función moderna del arte será la de erigir una nueva mitología en la que la colectividad se reconozca, se identifique y con la que se “con-mueva”” (pág.64). Como explica este autor, para Unamuno, como Darío, como Valle-Inclán...,” una de las funciones del arte será la de contribuir a crear (o a activar) los mitos de su pueblo y de su gente”. En realidad, toda la teoría de la intrahistoria, que está en la base de la poética unamuniana, tiene como función la de devolver renovados al pueblo sus mitos, su esencia, más allá de realidades pasajeras y transitorias. **Y la infancia es la intrahistoria del hombre.**

¹⁸⁸ Otra de las funciones que J. Blasco señala como características de la poética del vasco y la del Modernismo. Este autor nos habla de cómo A. Machado, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, necesitan construir el yo como

través de la visión intrahistórica del paisaje, Unamuno intentaba vivenciar lo esencial y eterno del alma de la colectividad castellana, como vimos; de la misma manera, la infancia viene a significar la intrahistoria del hombre, su esencia eterna donde se encuentran las “ideas madre” que siempre lo guían (idea que desarrolla en *Recuerdos de niñez y mocedad*). El poeta, una vez logra encontrar este yo, esencia del actual, perdido en el pasado, puede purificarse apartándose de posibles desviaciones falsas y ajenas a la persona (a las que empuja la sociedad), pues el verdadero yo es el de la niñez y no el transformado por las necesidades y las leyes arbitrarias y embrutecedoras que la sociedad impone. La purificación, el encuentro con uno mismo, es proceso propio, interior y salvador del declive social en el que el hombre se encontraba inmerso. El recuerdo de la infancia se convierte así en guía de la existencia del poeta, sobre todo en momentos de crisis (como vemos expresado en el poema “Alborada espiritual”), ayudándole a reencontrarse para mantener en su alma las virtudes de la infancia, pureza de corazón, capacidad de imaginación y ensueño que permite creer sin racionalizar. Estas cualidades se constituían en utopías, ideales en aquella época de fin de siglo en que la sociedad basaba su existencia en lo material, real y racional. Unamuno, como los artistas de fin de siglo, se rebela contra la razón y la sociedad de su época, y desea que su niñez, que reposa en el olvido, florezca por siempre en su alma para alcanzar la libertad y poder mirar el misterio. La niñez se presenta como un momento idílico en el que el hombre reencuentra una serie de cualidades perdidas que en la realidad, en la circunstancia cotidiana, le es negado desarrollar. Se produce así la oposición típicamente modernista entre lo ideal, la “utopía” y la realidad. Volver a la infancia es una “utopía” porque no puede ser conseguido de una forma total y duradera, pero se convierte en “real” en el momento en que el hombre vuelve a ella a través de un viaje interior y espiritual que se produce en la poesía. Una vez situado en la niñez, el poeta recobra aquellas virtudes necesarias para sumergirse en el mundo de lo desconocido. Entre esas cualidades destacan: la fe, sin cuestionamientos racionales que acaban con la intuición del misterio; la sensibilidad, para poder entablar diálogo con el alma de las cosas y con la de uno mismo; inocencia, pureza, sinceridad, ilusión, ansia de conocimiento, visión del ideal, sentimiento puro...en fin, las virtudes del niño que son potenciales primeros del juego del arte y de la poesía. Frente al paso irrevocable del tiempo y la angustia metafísica que se produce por un exceso de racionalismo que acaba con toda creencia no verificable, solo resta encontrar un nuevo sentido a

conciencia en su poesía, dialogar consigo mismo..., y la poesía tiene la función de mediadora de un proceso de introspección. Pero, además, es “camino y vía hacia lo desconocido” (*opus cit.* págs.73-75).

la existencia, el buscar las “esencias eternas”, el alma de las cosas y del hombre. Y esta vía es la poesía en la que Unamuno se irá refugiando cada vez más, a medida que entra en crisis.

En consonancia con el final de la reseña al libro de C. R. Pinilla, tenemos el artículo "La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración"¹⁸⁹. Aquí reclama de nuevo fe para la regeneración del hombre en crisis, descartando cualquier forma de intelectualismo, de materialismo, progreso, etc. La solución pasa de nuevo por la búsqueda de una nueva forma de espiritualismo, de retorno del alma a sí misma, a su origen primero, que no puede tener lugar a través de otras vías que no sean aquéllas en las que el propio espíritu, de forma natural y espontánea, pueda manifestarse: es decir, en la poesía, en todo lo que deje aflorar el inconsciente (el sueño, la infancia, el sentimiento inspirado por la naturaleza...). Ya que la fe no se puede alcanzar con la razón, y que el hombre, tanto el individual como el social, la necesita para seguir viviendo, ésta debe encontrarse por caminos diversos que den pie a lo irracional. Se trata de "levantar la vista al cielo" para aliviar las necesidades temporales descubriendo lo eterno, y pensar en el destino individual del hombre como el hecho más humano que existe. En lo temporal y caduco, en la Historia y lo externo al alma y la esencia propia del hombre, no puede éste buscarse, sino en el adentro que enlaza con la eternidad. **"Perdida la visión cordial y atormentados por la lógica, buscamos en la fantasía menguado consuelo"** (la negrita es nuestra. *ibid.* pág.946).

El hombre moderno quiere desembarazarse del tiempo que corre vertiginosamente, que transmuta todo lo que toca y basa todas sus expectativas en un futuro que nunca se cumple: "Esclavos del tiempo, nos esforzamos por dar realidad de presente al porvenir y al pasado, y no intuimos lo eterno por buscarlo en el tiempo, en la Historia, y no dentro de él." (*ibid.* pág.946). Este es el drama del hombre moderno a que una sociedad volcada en el progreso y en la historia ha arrastrado. Sociedad occidental que, al dejar de creer en un Dios externo al hombre y en una eternidad tras la muerte, volcó todos sus esfuerzos y la base de su existencia en el presente donde el pasado y el futuro, como el ideal, puedan materializarse. Pero esto no basta, la razón y el progreso pronto se muestran como insuficientes, y la fantasía y la sensibilidad, sin embargo, son ahora lo único capaz de devolvernos al momento anterior a la historia y a la conciencia del tiempo,

¹⁸⁹ "La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España". Publicado en *La España Moderna*, año X, n°119, Madrid, noviembre de 1898. Recogido en el vol.I de las *OC* (E). Madrid, 1966. Pp.940-946.

para intuir la eternidad que nuestra civilización moderna ha negado. "Así, inclinamos la frente al *fatum*, al Progreso, tomándolo de fin e ídolo, y nos hacemos sus siervos en vez de ser sus dueños. Y el Progreso nos tritura como el carro de Yagernaut a sus fanáticos adoradores" (*ibid.* pág.946). Inmerso en su tiempo (y no sólo el correspondiente a la geografía española), Unamuno vislumbró y sufrió los peligros y las consecuencias de nuestra forma de civilización moderna basada en el progreso y la historia, para reclamar otra diferente que se cimentara en la esencia y el alma propia del hombre y la naturaleza, y que comunicara con un más allá que no se puede ver ni comprender con la razón.

2.3.9. La influencia decisiva de Wordsworth: el sentimiento poético de la naturaleza y la necesidad de expresar lo inefable.

Este año de 1898, lo cerraremos con dos cartas: la primera a P.Mugica¹⁹⁰ y la segunda a Jiménez Ilundain¹⁹¹. En la carta escrita a Mugica, Unamuno expresa de nuevo sus preferencias literarias: "Sigo aferrado a la Alemania romántica, la de Uhland. (...) Acaso mi artículo "La vida es sueño" en "La España Moderna" le dé la clave de muchos de mis juicios. Soy todo menos progresista. **Mi poeta favorito es Wordsworth** y en general los lakistas y la poesía familiar inglesa, la del "home" rural británico. Cowper, Browning, Wordsworth...¡eso es poesía!" (La negrita es nuestra. *ibid.* pág.276). Wordsworth es ya, definitivamente y justo cuando crea uno de los núcleos más importantes de *Poesías*, su poeta favorito; no dudamos que su sentimiento de la naturaleza y de la infancia unidos a su concepción de la poesía, son paralelos a los mismos de Unamuno. En el poeta inglés, don Miguel encontró sus mismas inquietudes así como la negación y la crítica a la modernidad ante los desastres de la historia, a que él mismo llegaría. Wordsworth, igual que Unamuno, retorna también a la infancia y la poesía para ver a través de la realidad las cosas tal y como son, sin vestimenta ninguna, sin estar sometidas al devenir del tiempo y de la historia. Intuición y visión de la eternidad, como meta última, a través de la conjunción del

¹⁹⁰ Fechada el 5 de noviembre de 1898. En *CIMU*.

¹⁹¹ Fechada el 23 de diciembre de 1898. Recopilada por H.Benítez en *DRU*. "Carta III de Miguel de Unamuno" (pp.274-279). Universidad de Buenos Aires, 1949.

sentimiento y del pensamiento.

Para aclarar la importancia de la influencia de Wordsworth en Unamuno hagamos referencia a uno de sus primeros poemas de 1899. El paralelismo Wordsworth-Unamuno se manifiesta en “Al campo”¹⁹², el cual es un claro ejemplo de la unión del sentimiento a la naturaleza con el retorno a la infancia. Esta bella composición, en concreto, es interesante porque, en primer lugar viene inspirado por unos versos¹⁹³, antesala del poema, de su admirado Wordsworth y su poética de la naturaleza con la que comulgaba Unamuno, y, en segundo, porque plasma muy bien la importancia de la naturaleza en la obra de nuestro poeta así como su simbolismo, que no le abandonará en toda su obra. De esta manera, además, se corrobora una de las influencias más importantes en la lírica unamuniana.

El poeta dialoga, fórmula principal en *Poesías*, con un hipotético lector al que aconseja que se lance al campo para deshacerse del “artificio” que lo roe, las preocupaciones banales y terrenales que nos ocupan, para reencontrarse con la libertad, la belleza y la pureza de la naturaleza mucho más refinada que los lujos que nos ofrece la ciudad. Allí se recobra el verdadero aliento. En la naturaleza somos como el niño que acude al pecho de la madre para encontrar el amor, así nuestro espíritu se abreva del “néctar espiritual dulce y sabroso” que nos regala el campo y que nos limpia de tristezas, angustias y de lo innecesario. Esta imagen de la tierra-naturaleza como una madre que nos acoge, abraza y da cariño, repetida por Unamuno en otros escritos, está claramente influida por el poeta inglés. En la “Oda: atisbos de inmortalidad desde el recuerdo de la más tierna infancia” de Wordsworth, el poeta canta a la naturaleza y se siente como el niño que fue, olvidando las penas de la vida adulta y alcanzando un estado espiritual que, como reza el título, le inspira el sentimiento de eternidad, del descanso y la alegría infinita. Así renace en él la fortaleza cuando se encuentra en la naturaleza y siente que esta es como una madre que, “con maternal instinto y propósito venerable”¹⁹⁴, lo acoge para

¹⁹² Constituye uno de los diversos poemas sueltos que A. Suárez Miramón recogió en el vol. IV de *PC*. Págs.26-28. También fue recogido por García Blanco en *MUP*, pero se citará por la edición de A. Suárez.

¹⁹³ La traducción de estos versos que figuran al frente del poema sería: “Y gozos elegantes, que son tan puros como la naturaleza, demasiado puros como para ser refinados”. Unamuno repite el sentido de estos versos en el poema: “Aprenderás en su callada escuela/sencillos goces de artificio exentos/para ser refinados, harto puros”

¹⁹⁴ En *Antología bilingüe. Wordsworth. Coleridge. Shelley. Keats*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 1978. Página 15.

hacerle olvidar todas sus penas. El simbolismo de la madre-naturaleza es una constante en la obra unamuniana, así como también la del hombre que recobra su niñez, su pureza, y es capaz de sentir la eternidad, lo que se convierte en su esperanza de futuro. El ámbito donde el hombre siente en su alma su niñez es el de la naturaleza en Wordsworth, como también lo es en Unamuno en muchos de sus poemas y otros escritos, pero, en su caso, su patria chica, Bilbao, se suma como lugar en que la infancia aflora al alma (como en el soneto “Niñez”).

Unamuno desarrolla con mayor profundidad que Wordsworth este símbolo de la madre tierra en este poema. La naturaleza, como la madre, con mucho amor, nos enseñará a gozar de la pureza, alejándonos de artificios, de lo que no necesitamos pero nos lo impone la civilización como deseos que nos atan. Claramente se critica con ello a una sociedad demasiado preocupada por lo material que nos enferma y debilita. El campo nos da lo sencillo y en su contemplación los sentidos nos despierta: el tomillo, la brisa, el reposo bajo la encina....todo ello actuará como “espumosa leche nutritiva” y, entonces, “templará de tu espíritu el anhelo,/de la campiña la visión serena/ que nos revela nuestro hogar eterno”. Como en Wordsworth y en Luis de León, en Unamuno la contemplación serena de la naturaleza les llevará a sentir la paz del reposo eterno, a intuir la inmortalidad del hombre.

En esta temprana composición vemos cómo nuestro poeta aún el simbolismo de la naturaleza como refugio del hombre desgastado por las luchas terrenales donde recobrará el contacto con el alma, con la importancia de la niñez que tanto le interesó de Wordsworth. Todo lo que Unamuno expresa en cartas y en artículos en estos años, vemos que se materializa y se torna materia poética que recoge la esencia, las inquietudes más íntimas de nuestro poeta.

Volviendo a la carta a Ilundain de 1898, en ella también habla de su artículo "La vida es sueño": "Me brotó del corazón y es la expresión fiel de mi estado de ánimo a consecuencia de las desdichas patrias". Sin embargo, aunque estas "desdichas patrias" son un motivo más que recalca en su malestar, la causa primera de su reflexión crítica es (son) "mis hondas preocupaciones, las del orden inmaterial y eterno. Ni un momento dejo de sentir en lo hondo de mi espíritu el rumor de estas aguas" (*ibid.*pág.275). En cuanto a lo que él mismo llama moda de la regeneración, "estos dramas nacionales me interesan mucho menos que los que se desarrollan en la conciencia de cada uno". Sus aspiraciones e inquietudes van más allá de lo que es la historia nacional del momento:

"El destino individual de cada hombre, por ser lo más importante para todos y cada uno de los hombres, es lo más universal que cabe" (esto mismo lo expresó antes en "La vida es sueño").

Por último, Unamuno cierra con una "Nota" esta carta que es de gran importancia para nuestro estudio. En ella apunta una idea que un año después, en 1899, se convertirá en poesía: **"Me encuentro con cierta imposibilidad de expresar y dar forma a multitud de ideas inefables"** (la negrita es nuestra). Constatamos, por un lado, la necesidad de dar cuerpo a una serie de "ideas inefables", y, por otro, de la imposibilidad del lenguaje conocido y desgastado para expresar lo abstracto e inmaterial, el sentimiento más inconsciente e indeterminado. Así, cita un pasaje de su obra dramática (del que dice haber leído ya unos fragmentos a su amigo el poeta portugués Guerra Junqueiro), donde uno de sus personajes expresa su pensamiento: "La acción, la expresión empequeñecen la idea. Me bullen en la cabeza mil cosas inefables, música pura, pero música silenciosa". **Lo inefable es la música del silencio, la quietud, la serenidad, el reposo y la eternidad.** Esto mismo lo expresó en *Nuevo Mundo*: la pobreza del lenguaje de dar vía a las ideas y sentimientos que, en cuanto toman cuerpo en la palabra, en el lenguaje que hemos heredado, apresan y empequeñecen lo que antes era indeterminación, inefabilidad, inspiración, es decir, mucho más de lo que la palabra ordinaria nos da. De ahí que surja la necesidad de crear un nuevo lenguaje puro y originario, vaciado de su sentido vulgar y usual, descargado de la tradición casticista inmediatamente anterior, basada en convenciones arbitrarias impuestas por la sociedad.

La poesía es el único medio de creación de otro lenguaje diferente y, por lo tanto, de fundar otra realidad, de llevar a cabo una verdadera revolución; las ideas y los sentimientos tienen en la poesía la capacidad de deshacerse de su palabra empequeñecedora, para asociarse con formas de la imaginación y de la fantasía que potencien su verdadero sentido. La poesía da alas al pensamiento y el sentimiento pues es pura visión, imposible de apresarse en una palabra, tan grande es nuestro interior y el del universo entero. La concienciación de la incapacidad del lenguaje de expresar el rico mundo interno (que abarca también y, por primera vez en la poesía moderna, lo irracional, el sentimiento y la pasión, el inconsciente...), lleva a la consideración de la poesía y de la música como nuevas formas de lenguaje. Esta crisis del lenguaje es sin duda otra característica de la poesía moderna en la tradición que va desde el Romanticismo, pasando por el Simbolismo (tendencia donde se inserta la lírica unamuniana) y Modernismo para desembocar en las Vanguardias. El código poético de que nos habla Unamuno nada tiene que ver con el anterior y el coétaneo dominante en la época de la Restauración, correspondiente a los gustos de la burguesía culta, en especial en cuanto a que las normas no corresponden a la verosimilitud y,

además, el lenguaje pide libertad y no ser meramente castizo (de este concepto ya vimos cómo Unamuno hace toda una revisión en sus ensayos de *En torno al casticismo*).

Para cerrar este segundo capítulo, podemos concluir que, desde la primera composición poética, en 1884, hasta el año de 1899, en el cual se consolida su labor lírica pues es cuando, de forma decidida y consciente, se lanza a escribir poesía, Unamuno reflexiona mucho sobre este género literario, se acerca a él dándose cuenta de que lo necesita para expresar sentimientos y pensamientos que son inexpresables con otros géneros (menos con la filosofía y el ensayo, es decir, desde lo racional), por lo que puede decirse que, justamente, este interés nace, precisamente, de su desinterés por lo intelectual. El desnudar el alma, el adentrarse en ella para conocerla y así conectar con la esencia del mundo y la realidad, en un afán de espiritualizarse y espiritualizar, de salvar lo eterno de la experiencia y el devenir vital, se convierte en este escritor en una necesidad que solo tiene cauce en la poesía (además de algunos pasajes de novelas y artículos donde aparece el Unamuno contemplativo). Lo hemos ido reconociendo en los diversos artículos analizados, en la recopilación de ensayos de *En torno al casticismo*, en los pasajes de prosa poética de *Paz en la guerra* y *Nuevo mundo*, pero sobre todo en su *Diario íntimo*, donde hemos podido constatar cuáles eran las verdaderas inquietudes de este poeta. Todo ello sin olvidar sus manifestaciones en las cartas citadas de la época, donde, además de poder leer a un escritor que, directamente, expresa su necesidad de ser poeta por encima de todo, nos ha dado la pista de cuáles son sus poetas preferidos (curiosamente, en estas epístolas de esta época, a quienes más cita es a los poetas): por un lado, la poesía inglesa, Coleridge, Shelley (del cual llega a decir en carta a Mugica el 28 de mayo de 1893, *CIMU*, págs. 198-199 que es “portentoso”), Byron, pero, especialmente, Wordsworth, a quien alude incansablemente durante estos años; por el otro, la italiana, Leopardi y Carducci; la alemana con Heine y Goethe, entre otros; su interés por la “poesía popular”, con especial detenimiento en *Martín Fierro*, su reivindicación de la mística española, pero la constante cita, la influencia más notable de Fray Luis de León, sin olvidar la presencia de Bécquer y Rosalía de Castro. El interés y la lectura de poetas es amplísima pues también alaba a Whitmann y a muchos escritores sudamericanos como J.A. Silva, A. Nervo, J. Martí, entre otros. Vemos en sus cartas y en sus artículos cómo el abanico de lecturas e influencias es amplísimo, destacamos también su interés por la poesía catalana (Verdaguer, pero, por encima de todos, J. Maragall), la portuguesa (Guerra Junqueiro) y, a pesar de que la crítica insista en cómo Unamuno abominaba de la poesía francesa, recordemos cómo en la carta del 4 de junio de 1890, nuestro escritor le decía a su amigo P. Mugica cómo “Leopardi y Baudelaire son mis favoritos” (*CIMU*: págs. 108-109);

más adelante, veremos cómo también leyó con gusto a Verlaine (no sabemos exactamente en qué año, pero cita sus famosos versos de este sobre la necesidad del matiz, no el color en el prólogo de 1900 a B.G. Candamo a sus *Estrofas*), al cual no hacía referencia probablemente por su particular guerra contra la influencia excesiva de este y la lírica francesa en la poesía modernista, especialmente, la sudamericana.

Además, podemos ya ver qué temas son los que interesan al Unamuno poeta cuando empieza a escribir: apartarse del “mundanal ruido”, de las luchas estériles entre los hombres; sumergirse en la naturaleza y la contemplación serena de la realidad para penetrar en su esencia; conectar con su alma para entregarla al mismo tiempo que penetra en el alma de lo visible; expresar con palabras, que se desnuden de su quehacer cotidiano, la musicalidad que canta ese mundo espiritual; devolver al hombre la mirada y la experiencia de la niñez para poder contemplar y crear desde la pureza e inocencia, desechando la costra que el hombre adulto se ha hecho para sobrevivir en una sociedad materialista e individualista; y dejar que el ensueño, la imaginación (indudablemente potenciada por el espíritu de la niñez), la sensibilidad y lo intuitivo penetre en este hombre para poder crear nuevas realidades que lo liberen de la historia, del tiempo, de lo material y visible. La idea de que la poesía debe ser la eternización de lo momentáneo, del humano vivir, con un lenguaje y un ritmo poético nuevo está ya presente con toda su fuerza, un lenguaje que, por lo tanto, deberá atender a su capacidad primigénea de “crear”, de liberarse de su uso común, su atadura, para volar por otras regiones, las del espíritu y el amor. Esa capacidad de expresar lo inefable solo puede darse potenciando el ensueño, la imaginación creadora, la mirada pura infantil (sin otra influencia) y la contemplación amorosa, casi mística, a través de un lenguaje de símbolos y metáforas que establezcan correspondencias entre la experiencia interna, propia, particular de cada poeta, su alma (lo invisible), con la de la realidad que lo rodea (lo visible) para retornarlo a la fuente primera donde todas las almas nacen y mueren¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Recordemos el poema programático, “La cigarra”: la voz del poeta se perderá al fin “en el mar, que es el fondo permanente// de donde surgen y caen las voces// del Universo todo; en que a perderse; // pobre cigarra, va tu voz rendida...”, un mar simbólico que es silencioso, insondable e infinito, eterno, en definitiva. En *PCI*, págs. 28-31.

3/ Presupuestos de la poética simbolista unamuniana (las primeras composiciones de *Poesías* de 1899).

Comentamos, a continuación, algunos escritos coetáneos a esta fecha de consolidación del poeta, así como algunos poemas programáticos importantes, para profundizar, ampliar y concretar los presupuestos de la lírica simbolista unamuniana que hasta ahora hemos visto.

3.1. Eternización y universalización del alma. (consideraciones sobre la literatura hispanoamericana).

En el fructífero mayo de 1899, encontramos un largo artículo titulado "Sobre la literatura hispanoamericana"¹⁹⁶ dedicado a Rubén Darío, donde expone cuestiones importantes para nuestro estudio como es **la definición del arte como cristalización y eternización de la vida pasajera**. Unamuno expresa cómo cada pueblo debe cultivar un arte que lo eternice, pero para ello debe acusar su individualidad y personalidad sin limitarse a imitar simplemente. Si la imitación puede ser útil en un principio como ejercicio práctico que aporte mayor flexibilidad, luego cada cual debe dar su propia nota acorde con su propio espíritu para elevarse así a lo universal. Todo esto lo trae a colación porque la literatura hispanoamericana se encontraba en un estadio de búsqueda, así como de creación de su propia tradición. Unamuno criticaba que el escritor hispanoamericano se buscase sólo y exclusivamente a partir de la literatura francesa, imitada por tantos poetas, muchos de segunda fila. Rubén, sin embargo, era un poeta original, en continua renovación y exploración que no se limitaba sólo a traducir del francés, y a quien Unamuno sólo reprobó que introdujera una serie de motivos de la poesía francesa (especialmente del parnasianismo y del romanticismo exteriorista de Hugo) que se convertirían luego en tópicos y en una moda (algo de lo que huiría siempre el vasco para ser fiel a su idea de poesía como eternización de lo momentáneo, y, en este sentido, una "moda" es siempre precedera), así como en una institucionalización de una nueva tradición vaciada ya de contenido ideológico y espiritual. En realidad, Unamuno siempre reconoció en Darío un gran poeta. Como crítica, dentro del

¹⁹⁶ Publicado en *La Nación* de Buenos Aires, el 19 de mayo de 1899. Recogido por García Blanco en el capítulo "Letras de América y otras lecturas", del vol. VIII de las *OC* (A.A), Barcelona, 1958. Pp.76-82.

verdadero espíritu del modernismo, a aquel sector de éste que ponía el énfasis en lo exterior, en la forma y que, por lo tanto, fue de corta duración, don Miguel se erige en un poeta moderno por excelencia, que enlaza con las siguientes generaciones. Pero lo mismo puede decirse de aquellos poetas que, aun imitando al principio aquellas formas y tópicos de la poesía francesa parnasiana (y también simbolista pero simplificado o quedándose sólo en lo externo) como labor de taller, desarrollaron luego otra lírica cada vez más acorde con la originalidad propia, lanzándose a la búsqueda personal del símbolo y la metáfora llena de contenido individual. Así Rubén Darío, los Machado, J.A.Silva, A. Nervo, Juan Ramón Jiménez.... Unamuno realiza una crítica al modernismo que constituiría una depuración de lo accidental en busca de lo esencial que perdurara, del espíritu que luego evolucione y se prolongue en el tiempo. No está fuera sino más "dentro" (el "adentro" que él siempre preconizó y que no pasó inadvertido entre los poetas coetáneos a él)¹⁹⁷.

Así, a propósito de una anterior reseña del vasco a *La Maldonada* de F.Grandmontagne, le expresa a Rubén, en el artículo, el deseo de que, en general, los autores hispanoamericanos reflejasen "lo que constituye la vida americana", dejando de lado las "delicuescencias traducidas del francés, a que no me negará usted que son por allá no pocos jóvenes en exceso aficionados". Unamuno le pide a Darío que nos descubra lo propio americano pues "pocas cosas me interesan más que esa vida ascendente, que llegará a tener un arte que la eternice" (*ibid.pág.77*). De esta manera, se trata de que América produzca un arte original en el que lata lo propio e individual para eternizar los valores de la vida de allí. Este arte surgirá cuando el progreso se haya hecho tradición y cuando haya "una aristocracia, sea la que fuere, que pueda pasar de la posesión a la contemplación" (*ibid.pág.77*). El arte es así un proceso por el que el hombre va de la desposesión a la contemplación, a la visión de las esencias eternas que sólo puede conseguirse con una mirada pura y sin pretensión alguna. A continuación, Unamuno profundiza en su definición del arte y la poesía: en éstos es donde se vierte "lo cristalizado ya, lo que del torbellino de la vida va sedimentándose en la memoria de los pueblos", su tradición viva y eterna, su intrahistoria

¹⁹⁷ No hay más que releer las notas del ya citado curso sobre el Modernismo de Juan Ramón Jiménez para vislumbrar lo decisivo e influyente de la figura de Unamuno en el devenir de la poesía moderna en lengua española. Don Miguel hizo mirar a sus contemporáneos hacia la poesía romántica inglesa y alemana, les influyó en su forma de comprender la lírica y les condujo por los senderos de la espiritualización cada vez mayor de ésta, así como en la potenciación de la corriente simbolista e intimista, para ir desechando el parnasianismo e ir desnudando el exceso de forma aprisionadora del espíritu que todos buscaban.

(*ibid.*pág.78), así que "sólo lo tradicional es poético". El progreso, lo nuevo, la vida industrial, debe hacerse "meollo de la vida íntima" para su poetización. "El presente lo vivimos y lo gozamos, pero sólo cantamos y poetizamos en realidad el pasado, más o menos remoto, y de tal modo es esto así, que, aun los cantos al porvenir y a la esperanza, me resultan siempre, en su fondo, endechas al pasado y al recuerdo. Un espejismo naturalísimo nos hace poner como ideal en el futuro el ayer hecho ensueño. (...). El ideal es el pasado con ropaje luminoso de porvenir" (...) "La muerte, que todo lo depura, es la que hace brillar el nimbo de íntima belleza sobre las cosas que han vivido" (*ibid.*pág.78).

Unamuno cree que, como la sociedad, el arte de Hispanoamérica se está haciendo, es incipiente, y el decadentismo literario es una tentativa no definitiva. "En la América latina se están buscando, mas sin haberse encontrado aún" (*ibid.*pág.79). Consciente de ello y con su carácter de guía y "misionero", desde su Salamanca, quiso siempre indicar otros caminos a la literatura de allí que no fueran únicamente los franceses¹⁹⁸ (de ahí su crítica desmedida a veces). Teniendo un fondo común que nos une y una misma lengua, aun con variantes, la propia tradición española, depurada en *En torno al casticismo*, debía ser también revisada y tenida en cuenta por el escritor hispanoamericano. Incluso, más tarde, se convirtió en propagador del conocimiento de la literatura portuguesa (especialmente la romántica y la modernista) en Hispanoamérica, gracias a un buen número de artículos publicados en *La Nación*.

Don Miguel opina que Rubén **quiere expresar ideas "indecibles"** (cosa no negativa como han querido ver algunos críticos pues el mismo poeta vasco pretendió esto en su poesía, como vemos en la carta a Ilundain de 1898 y en el artículo acerca de la torre de Monterrey, que se comentará más adelante, dada su importancia en relación con la poesía), que nunca se han dicho ni se dicen en castellano, "que a falta de encarnar en verbo, le flotan en hermosa indecisión en la fantasía,...". Es por ello por lo que a continuación pide una labor conjunta, desde la renovación de la propia tradición particular en cada lugar (pero unida por el tronco común de una misma lengua) y la revisión de la literatura en lengua española. El vasco pide que América se haga su lengua, pero que también todo el mundo de habla hispana ayude y colabore en la necesaria renovación de la lengua española.

Para el vasco, América está en fase de crear su tradición y es natural que lo haga "por vías de

¹⁹⁸ Véase el extenso epistolario de Unamuno con América donde se ve claramente su postura: *Epistolario americano (1890-1936)*, edición de Laureano Robles, Universidad de Salamanca, 1996.

imitación", aunque cree que esto puede llevarlos a otra forma de dependencia. Lógicamente no está en desacuerdo con la independencia cultural de Hispanoamérica -de España, se entiende- puesto que siempre la apoyaría, pero precisamente por ello quería que sacaran a la luz lo suyo propio sin limitarse a la simple imitación de otra literatura. Unamuno quiere que América se haga a sí misma y a su propia literatura; al descubrirnos su alma, sus afanes y sus sueños, a través de la literatura, se descubrirán a sí mismos, "porque América es la sinfonía que del concierto de las almas de los americanos surge". Lo que implica que la literatura es una forma de conocimiento y de introspección. "Mas para esto es preciso que toda esta cultura incipiente acabe por sedimentarse, porque **el arte, que da serena eternidad a la vida, exige que pasemos de la posesión, relación primera en que el hombre se puso con las cosas, a la contemplación. El fin sublime es la contemplación posesiva; el hacerse dueño del mundo comprendiéndolo y sintiéndolo. La visión beatífica es la infinita potenciación del amor**" (la negrita es nuestra. *ibid.* pág.81). El arte es la contemplación posesiva gracias a la visión pura movida sólo por el amor. El arte es una religión y un misticismo por el cual el hombre se une con el mundo "poseyéndolo" así, gracias al amor puro y sin ninguna otra intención (material, utilitarista). Recordemos que todo ello es lo que defiende nuestro escritor en *En torno al casticismo* y vemos el entronque con la tradición de Luis de León y la mística. Unamuno sólo le pide a Rubén que nos revele ese mundo, nuevo para los españoles, de forma que, al mismo tiempo, nos descubrirá también fondos del espíritu colectivo que permanecen latentes y desconocidos en el inconsciente de nuestra cultura. El arte, al profundizar en el inconsciente del hombre y de la colectividad, nos aporta aquello que la realidad objetiva no puede revelarnos. Por otro lado, la universalización del pueblo americano, o de cualquier otro pueblo, sólo podía realizarse para Unamuno desde su propia particularidad e individualidad, y nunca intentando ser otro. Esta es la base de la crítica unamuniana a la imitación, que tuvo sus excesos, de la poesía francesa, y que el vasco llegó a identificar en algunos momentos con lo que él creía que era el Modernismo. **Concluimos que para el poeta Unamuno es relevante ser original, cantar con voz propia para revelar la esencia de la colectividad a la que este pertenece.**

El mismo día que se publicaba este artículo en Buenos Aires, Unamuno escribía una carta¹⁹⁹ a

¹⁹⁹ Fechada el 19 de mayo de 1899. Recogida por A.Ghraldo en las *Obras completas* de Rubén Darío, volumen XIII dedicado al epistolario. Madrid, Ed.de G.Hernández y Galo Sáez, 1926. Pp.164-167.

Rubén en la que expresa no entender por qué dirige su mirada a París y no a cualquier otra ciudad si, además, se tiene en cuenta que el mismo nicaragüense reconoce y se queja de que allí no les hacen el menor caso a los poetas hispanoamericanos. El vasco no acaba de entender la supremacía que el poeta hispanoamericano otorga a París y la lírica francesa pues, si bien concede que hay grandes escritores y buenos poetas galos, éstos no son los únicos y hay otras literaturas donde mirarse. Así, cita especialmente la poesía inglesa: "Ningún poeta francés moderno me produce la hondísima impresión que los *musings* de Coleridge o de Wordsworth o las monótonas melopeas de Browning, esa poesía recogida y solemne, que se confunde casi con la metafísica íntima de los fondos inefables del espíritu, henchida de seriedad, penetrada de melodía infinita" (*ibid.* pág.165). Poesía espiritual en que sentimos el infinito, la eternidad en toda su armonía de la que surge la melodía o música interior. A continuación aclara que "en el inmenso coro del universo hay sitio para todos, con tal de que cada cual dé su nota nativa, la que le es propia. Lo malo es que el ruiseñor pretenda rugir o gorjear el león. Y mi anhelo es comprender y sentir todas las voces o más bien el supremo concierto" (*ibid.* pág.167). Aquí está expresada su teoría de que la poesía debe ser voz particular que aspira y se eleva a lo universal, de forma que cada artista debe dar lo suyo propio, lo más íntimo que luego se fundirá con las voces todas del universo eternizándose (todo ello poetizado en "La cigarra"). De esta forma, la poesía se entiende como ese "inmenso coro del universo", ese fondo común a todos, el sustrato armónico o la esencia universal y eterna de la humanidad (o, lo que es lo mismo, lo inconsciente, la intrahistoria), la Unidad suprema del hombre con los otros hombres y con su entorno. De ese estadio principio y fin de todo, que traspasa las fronteras de la realidad objetiva, y supera el tiempo histórico y el espacio vivido, surge "el supremo concierto", música silenciosa e ideal de las esferas platónicas en armonía que no es más que la poesía. Dar palabras, fundar ese mundo fuera de este mundo, interior y callado, es función sagrada del poeta. Como vimos, Unamuno poetiza todo ello en poemas como "La cigarra" y muchos otros, con las mismas metáforas e igual expresión. Conforme a esta teoría -claramente en la línea romántica idealista más pura- de la poesía como unión suprema de todas las almas, es decir, de elevación de lo individual a lo universal y eterno, el poeta no puede cantar falsamente, imitando lo que no sea suyo y pertenezca a su propia forma de ser, sino que debe ahondar en su espíritu para verterlo al coro del concierto de voces que forman el universo. Enlazando con el

artículo anterior, don Miguel le pide a Rubén (en quien, por otro lado, reconoce a un gran poeta²⁰⁰) que dé lo nativo, lo propio que nos llevará a conocer más cosas del fondo común de nuestro espíritu colectivo. La imitación sólo puede ser útil en un principio para dar soltura y flexibilidad al verso y al lenguaje (Unamuno declarará esto en diversas ocasiones, y, sobre todo, lo verá bien en poetas jóvenes), pero luego, cada cual debe encontrar su nota, debe dar su voz propia. **Sólo por el camino de lo propio e individual se halla lo universal y eterno, simplemente porque lo llevamos dentro de forma inconsciente.** Unamuno, conocedor de la influencia de Rubén Darío en Hispanoamérica, simplemente le aconseja según lo que para él debía ser la poesía con una función social muy clara de espiritualizar, así como de eternizar y universalizar lo propio; de ahí su crítica a la imitación parisiense, que no significa una aversión hacia la lírica rubendariana, a la que, en realidad, daba toda su relevancia (y si no, por qué le insistió tanto, cabe pensar).

En una breve digresión, debemos insistir en que Unamuno no veía con malos ojos la labor de renovación, de probar nuevas vías aunque fueran por imitación (y, en este sentido, no infravaloraba, ni mucho menos, la poesía de Darío, entre otros poetas hispanoamericanos); esto no fue lo que criticó, sino el hecho de dar prioridad exclusiva a la forma sin cultivar fondo alguno. En una carta²⁰¹ del 3 de agosto de 1900 a Blanco Fombona (uno de los teorizadores del Modernismo²⁰²), leemos lo siguiente cuando el vasco se refiere a las evoluciones de la literatura

²⁰⁰ Juan Ramón Jiménez acaba (*El Modernismo. Notas de un curso (1953)*. México, Aguilar, 1962) con la visión del enfrentamiento entre Rubén Darío y Unamuno (que se queda en la anécdota cuando Unamuno comentó que *Azul* estaba escrito con “plumas de indio” y Rubén Darío le contestó que, efectivamente, lo había creado: “Quitándome una pluma de mi cabeza”) para hablar de su amistad, de cómo fueron dos poetas “buscándose” ya que Unamuno era “espiritual, místico, vida interior”, a quien le costaba la forma, mientras que Rubén, por el contrario, domina la forma, pero le falta esa espiritualidad que le contagió Unamuno, por lo que estos dos poetas se influyeron y enriquecieron mutuamente (págs. 66-67). Por otro lado, vemos cómo, en consonancia con su teoría poética de penetrar en lo propio para elevarse a lo universal y eterno, el hecho de que Unamuno lo considerase “indio” no es en absoluto negativo, sino todo lo contrario; y la contestación de Darío bien pudo ser irónica, no es necesario, por tanto, pensar en un enfrentamiento es quizás exagerar.

²⁰¹ Recogida por M.Balcón Briceño en *Cartas de Blanco-Fombona a Unamuno*. Caracas, Inciba, 1968. Pp.77-79.

²⁰² Blanco-Fombona escribió un interesante libro sobre el Modernismo: *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid, Ed. Mundo Latino, 1929. Fundamentalmente se centra en el Modernismo hispanoamericano, pero en el primer capítulo hace reflexiones muy interesantes que abarcan cuestiones referidas al Modernismo español. Fombona apunta como influencias en el Modernismo hispanoamericano, la parnasiana y la romántica, que se mueven como impulsos diferentes de que resultarán diversas tendencias dentro de una misma época. Así lo ejemplifica luego en los mismos

hispanoamericana: "Lo que más me agrada de ella es ese constante esfuerzo por hallar vías nuevas, por hacer algo realmente fuerte". "Así se hacen más extravagancias, es cierto, pero así se hacen cosas grandes". Para Unamuno, esto es mejor que lo que hay en España: esterilidad literaria. A continuación, le sigue inmediatamente la crítica unamuniana al inventario de tópicos parnasianos²⁰³, estética que, como hemos visto, parodiaban otros poetas como Silva. El propio Blanco-Fombona en su libro²⁰⁴ sobre el Modernismo (y desde el mirador del Modernismo) dejaría

iniciadores del Modernismo, Silva en Colombia, Rubén en Nicaragua, Casal en Cuba, que cultivan una poesía de características diversas una de otra (como él dice, no puede olvidarse que los poetas del Modernismo viven alejados entre sí y no forman un cenáculo). Por otro lado, la influencia no vino en un primer momento del simbolismo francés, dice Fombona, mientras que también se leía a escritores en lengua inglesa como Poe o Wilde, a italianos como Leopardi (en el caso de Silva) así como la literatura española. Fombona considera que el Modernismo se inició coetáneamente en España, coincidiendo en renovación, postura y sensibilidad, pero bajo influencias diferentes. Desde nuestro punto de vista, la influencia del parnasianismo francés no se produjo de la misma manera que en Hispanoamericana, en la primera fase de desarrollo del Modernismo, sino que ésta nos llegó precisamente del otro lado del océano una vez se había marido con el Romanticismo. Así, debe entenderse que hay un haz de tendencias y de influencias diversas dentro de una misma época y sensibilidad modernista. Unamuno se mantuvo al margen del parnasianismo cuando éste nos llegó vía americana (de ahí su crítica al "modernismo"), pero acusa la influencia del Romanticismo más puro, así como del Simbolismo.

²⁰³ En este mismo año, hace también inventario de tópicos parnasianos a los que critica en una carta a Candamo (del 30 de mayo. En *Índice de artes y letras*, nº110, 1958. Pág.5). Allí, vuelve sobre el tema de que la poesía debe ser eternización y no moda que pasa en unos años. Así, alude a Guillermo Valencia (de quien Fombona en su libro decía que era el poeta parnasiano puro, por excelencia) y el parnasianismo tras haber leído algún poema de éste en *Vida y Arte* de la siguiente manera: "aquello no me gusta; el verso es tamborileco y todo parece compuesto con frases leídas en otros poetas. Todo eso de que riman los cisnes de mullido plumaje con las nieves del monte, me parece de receta poética, triquiñuelas de escuela. Estoy harto de cisnes, sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, centauros...y toda la faramalla pseudo-clásica". Unamuno cree que estas formas "Las han convertido en tópicos. Es la moda y nada más en muchos". **La confusión respecto al Modernismo viene de haberlo identificado simplemente con esta estética.**

²⁰⁴ Opus cit. También puede verse el artículo "Caracteres del Modernismo" recogido por R. Gullón en el libro: *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona, Labor, 1980. Págs. 134-137. Es muy importante ver cómo, aquí, este autor critica justamente lo mismo que Unamuno insistía en subrayar en sus artículos, sobre todo los que se publicaban en la prensa sudamericana como *La Nación*, de que muchos modernistas hispanoamericanos se habían dedicado en exceso a imitar la literatura parisiense francesa, olvidando el propio espíritu, por lo que, sin alma propia, será solo una poesía de imitación. De este hecho fueron tomando consciencia los poetas hispanoamericanos y Unamuno no hacía más que repetirles que buscaran en su particularidad su esencia propia como única vía de integración a lo universal y eterno. Así, por ejemplo, vemos la clara coincidencia entre la crítica

bien claro que la estética y el ideario modernistas no pueden limitarse meramente a esa faceta parnasiana que algunos poetas amalgamaron con otras influencias extranjeras. Acorde siempre con su poética, Unamuno no se cansará de repetir también que hay que partir de lo particular, ver en su profundidad traspasando lo que los sentidos nos dan, la realidad material y objetiva, para vislumbrar el alma, la esencia que conecta con el espíritu universal y eterno. Así, no se trata de ir al otro extremo y quedarse simplemente en lo particular, pues Unamuno no defiende una poética "patriótica", "nacionalista", "popularista", etc...

Con el comentario a dos artículos y diversas cartas del vasco sobre la poesía hispanoamericana, cerraremos momentáneamente el año de 1899 en el que don Miguel está escribiendo los poemas que serán el germen de *Poesías*. El primero se titula "Una aclaración. (Rubén Darío, juzgado por Unamuno) (1)"²⁰⁵ y, como reza el subtítulo, el vasco señala algunas cuestiones referidas al vate nicaragüense y su poesía, en absoluto de índole negativo. Unamuno habla de cómo Rodó y otros consideran que Darío no es un poeta americano, para salir en su defensa al alegar que, si bien se puede admitir una primera impresión de "poeta sin patria", en lo hondo "se verá que ese exotismo de todas las tierras no es más que la corteza de un profundo patriotismo..." (*ibid.* pág.86). Darío es un poeta sin patria "en el más alto sentido de esta expresión", es decir, es universal y de todos los tiempos pues es "un exótico en todo terruño y hasta un extraño a nuestro siglo; un hijo de otra región, de la región espiritual de la fantasía, del palacio encantado de la forma pura" (*ibid.* pág.86). Solamente la forma en que Unamuno caracteriza a Rubén, es ya elocuente: éste pertenece al mundo espiritual de la fantasía, del pensamiento liberado donde la forma y el fondo se confunden (algo deseable para el vasco en el ámbito de la poesía). Esta región es universal y eterna, forma

de Blanco Fombona y Unamuno: "Una cosa hay que no me gusta de la literatura americana y es su obsesión por lo exótico, lo pseudo-clásico traducido del francés, y todo lo que a la sensualidad halaga. Abúsase de sátiros, ninfas, driadas, orientalidades, miguardises franceses del tiempo y mundo de Wateau, etc., etc. En cambio, creo que descuidan la poesía viva ambiente, la del pueblo y el paisaje en que viven. Aunque ¿quién sabe? Tal vez sea el camino para encontrarla. (...) Creo firmemente que en el seno de lo local y temporal debe buscarse lo universal y eterno, (...); que un poeta cuanto más profundamente de su tiempo y de su lugar, tanto más de todos los siglos y de todas las tierras es; ejemplo el Dante. Nos es más fácil descubrir el infinito con un microscopio en una gota de agua que con un telescopio en los cielos estrellados. Poeta es el que siente lo vivo concreto de que respira".

²⁰⁵ Escrito por Unamuno, el 26 de mayo de 1899, y publicado en *El Sol* de Buenos Aires, el 8-VII-1899. Recogido por M.García Blanco en el vol.VIII de "Letras de América" de las *OC* (A:A), 1958. Pp.83-88.

parte de aquel estadio fuera del tiempo a que el poeta moderno quiere llegar. A continuación, Unamuno habla de que el individuo, cuanto más ahonde en su propia personalidad, más cerca se hallará de su propio espíritu que pertenece y forma parte del espíritu supremo de la humanidad toda (de nuevo, enlaza con la teoría idealista de los filósofos románticos que aspiran siempre a la Unidad suprema de todas las almas en el espíritu soberano de la creación). De este modo, don Miguel cree que el hombre debe ser siempre muy personal pues debajo de nuestra individualidad descubriremos "la raíz de ella, la personalidad de nuestra casta descansando sobre el alma universal humana" (*ibid.*pág.87). El fin último unamuniano es la integración y, por lo tanto, la disolución de su individualidad en el espíritu que todo lo aglutina, origen y final de todo lo que vive en la eternidad (pensamiento, por tanto, no agónico). Pero, para ello (y como poetiza en "La cigarra"), cada hombre debe ser siempre él mismo para compenetrarse con el resto de los hombres pues nuestro fondo, identificado con el alma, es siempre común. "Sin diferenciación no hay integración posible, y a la vez es el fondo último de homogeneidad, lo que hace posibles las diferenciaciones y la integración de ellas" (*ibid.*pág.87). Tras hacer tales aclaraciones referidas a su teoría de la universalidad a partir de la individualidad, Unamuno vuelve sobre su defensa de Rubén, de quien cree se han hecho juicios injustos, para añadir: "que a mi juicio por ser Darío más hondamente americano que otros poetas de América, por ser *intra americano*, es más universal y humano que ellos, porque dentro de su alma americana, y no fuera de ella, ha buscado, conciente o inconcientemente, el alma universal, y por esto y no por otra cosa le han oído en París y fuera de París cuantos prestan oído a la voz de la humanidad y entienden a ésta cuando habla en lengua castellana" (la cursiva es del vasco; tal expresión está en relación directa con la de la "intrahistoria", sinónimo de universalidad y eternidad. *Ibid.* pág.87). La voz de Darío es universal porque habla de la humanidad que reside en todos nosotros, por eso se le puede entender en todos los sitios. Mejor defensa no podía hacer el vasco de un poeta con el que, justamente en estos años, mantiene un rico epistolario lleno de afecto mutuo, de respeto y reconocimiento hacia las labores respectivas (no se puede valorar la relación de Unamuno y Rubén solamente por una serie de malentendidos a partir de los cuales se ha creado la leyenda que los opone. El vasco siempre supo valorar la poesía de Rubén, y viceversa)²⁰⁶.

²⁰⁶ Así, por ejemplo en la carta del 16 de septiembre de 1899 en que Unamuno le dice a Darío: "De usted me gusta mucho la seriedad, la verdadera y honda seriedad, el esfuerzo por renovarse de continuo. Usted es de los que estudian; se ve en sus trabajos. (...). Es usted de los que aspiran a comprenderlo todo, de los de mente extensa y hospitalaria, que diría Coll. (...) Sin seriedad no hay genialidad verdadera; no hay más que pose." (A.Ghiraldo, *Epistolario I de OC*:

Del largo artículo "La literatura gauchesca"²⁰⁷ sólo queremos extraer un par de ideas referidas a la poesía. Unamuno defiende la literatura gauchesca porque recoge el habla popular prácticamente desaparecida, lo que la hace más poética. El vasco expone cómo la muerte depura las cosas, borrando las impurezas que tenía en la realidad vivida, objetiva, para convertirla en leyenda, en bella esencia. Algo es tanto más poético cuando "la muerte, al depurarle de las impurezas de la realidad, le abre las puertas de la leyenda. La muerte es la gran poetizadora; la muerte que sedimenta la tradición, único verdadero fondo de toda poesía. Sólo es poético lo que habiendo vivido reposa en la eternidad" (*ibid.* pág.90). El gaucho, y su habla, es para el vasco "profunda y homéricamente poético".

En el artículo, Unamuno hace una defensa de la poesía eterna y critica las modas. La poesía del gaucho está depurada por la muerte, de ella se ha asentado una tradición que se une a un fondo humano esencial al que corresponde un lenguaje inteligible para todos los hombres, mientras que la poesía de los poetas que se consideran "raros" o "extraños" no llega a ser universal. El vasco defiende y anima a la corriente americana que cultiva una literatura gauchesca; le agrada que ahora "vuelven sus ojos, su imaginación y su sentimiento a ese mundo hermoso que se hunde en lo eterno, y se abren a la poesía del gaucho, depurado por la muerte". Esto está ejemplificado por el poema *Nastasio* de F.Soto y Calvo, que Unamuno pasa a comentar. Este poema es "flor de delicado cultivo en que culminan las flores silvestres de la literatura gauchesca"; con él, el vasco dice sentir que "he recibido un soplo, tamizado por el arte, de la inmensa pampa argentina", lloviéndole sobre el alma con dulzura y reposo. "*Nastasio* recoge en culta forma literaria el preñado perfume de aquella poesía". La muerte de Anastasio en el poema es para don Miguel todo un cuadro homérico, concluyendo que, en general, "el gaucho ha muerto; la civilización le ha matado dulcemente, sin convulsiones, y ahora su alma respira otra vida más dulce, la vida del recuerdo, la de la poesía". La lírica es así depuradora de la realidad objetiva, mientras se convierte en memoria y recuerdo de la esencia de lo que antes ha sido. La poesía eterniza cuanto se vive: "la poesía eternizadora de cuanto ha vivido" (*ibid.*pág.94), es el recuerdo eterno de lo ya muerto e

pp.168-169). Del epistolario de estos años entre los dos poetas se deduce un fecundo intercambio de ideas.

²⁰⁷ Publicado en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-VII-1899. Recogido por García Blanco en el vol.VIII ("Letras americanas") de *OC (A.A)*: pp.89-95.

idealizado (una vez "depurado de la realidad"). Unamuno aplaude a Soto y Calvo por ofrecernos **"ese exquisito perfume que nos adormezca, llevándonos por un momento al reposo de la región encantada de los sueños"** (la negrita es nuestra. *Ibid.*pág.95). Nuevamente, la poesía transporta a regiones ideales que traspasan la realidad objetiva, gracias a liberarnos del pensamiento discursivo, de la consciencia, que ahora duerme para sumergirse en un sueño donde se revelan las profundidades del yo, el alma y el inconsciente. Siempre acorde con esta poética que presupone la eternidad como lo que vive en nuestro interior inconsciente, en el alma (que debe siempre por eso retornar a su esencia para reconocerse), Unamuno rechazará las modas literarias que suponen lo efímero y caduco, es decir, lo que no enlaza con el espíritu.

3.2. La analogía, la sugestión, lo vago e inefable, recursos para expresar lo "nouménico".

Dos cartas a Ruiz Contreras del mes de junio de 1899 y el poema "Nubes de misterio", que ya mencionó Unamuno en una carta de mayo a Ilundain, que veremos más abajo, ilustran la importancia de lo vago y el misterio en la poesía del vasco. En la primera carta²⁰⁸ al director de *Revista Nueva*, quien tanto le anima en su labor de poeta, Unamuno da valiosa información de su concepto de la poesía. Ruiz Contreras le propuso publicar un tomo de poemas, a lo que el vasco pone los inconvenientes de no sentirse todavía preparado, entre otras cosas porque le gusta ordenar y graduar sus composiciones²⁰⁹:

²⁰⁸ Carta fechada en "Salamanca, 7 de junio de 1899". En Ruiz Contreras: *MD*: Pp.159-162.

²⁰⁹ Así, no estamos de acuerdo con el estudioso de la poesía de Unamuno, R.Paoli, quien aseguraba en su libro *Miguel de Unamuno. Poesie*. (Firenze, Vallecchi ed., 1968) que el vasco no tenía cura del orden de sus poemas, además de que no se preocupaba en absoluto por el arte, la estética y técnicas poéticas. Según Paoli, lo más importante para don Miguel en la poesía era la efusión "ex abundantia cordis" de su persona, sin importarle la calidad sino la cantidad. Por otro lado, Paoli sostenía que el poeta no volvía a retocar un poema una vez escrito, especialmente en su primer período anterior a *El Cristo de Velázquez*, sin mostrar así voluntad alguna perfeccionista. Hoy sabemos que esto no es cierto, no sólo por las mismas declaraciones unamunianas -sobre todo en cartas- de las que se deduce meditación y conciencia en la técnica y estética a la hora de escribir versos, sino por el ejemplo de los poemas que vamos viendo que denotan una compleja estructura en la construcción de metáforas enlazadas que conforman el simbolismo unamuniano, así como una medida utilización del verso, el ritmo y la métrica, y una selección meditada del lenguaje. Por otro lado, el libro de *Poesías* se gestó durante más de ocho años y muchas de sus composiciones se retocaron y

(...)...arrancarme con un tomito de poesías, cuando apenas me conocen como poeta. **Por otra parte, me halaga ordenarlas y graduarlas.** No sabe usted el cariño, tal vez absurdo, que me inspiran estas composiciones. **Porque venía observando ya de largo tiempo que bullían en mi espíritu ciertas ideas-sentimientos, flotantes entre la Metafísica más vaporosa y la realidad más concreta; ciertas silenciosas melodías de ritmo "alógico", rebeldes a mi prosa angulosa y didáctica. Guardo a la vez, reflexiones acerca de la Poesía meditativa, sugeridas por mis frecuentes lecturas de Leopardi, de Wordsworth, de Coleridge, y notas acerca de la forma poética poco amplia y de cadencias muy tamborilesca en castellano.**

Si por fin venimos a un acuerdo y quedamos en publicar mis *Poesías*, me gustará anteponerles una especie de prólogo, en que, por vía de comentario a mi traducción de *La Ginestra*, de Leopardi, y de algunas poesías de Coleridge, hable de **los principios estéticos de que mis poesías son trasunto**" (la negrita es nuestra).

Con estas palabras se constatan diversas cuestiones relevantes. En primer lugar, el interés unamuniano hacia los principios estéticos de la poesía con el análisis de la tradición poética castellana y la poesía inglesa, y la reflexión sobre sus propias composiciones que le lleva a escribir unas notas que pueden servir de "prólogo" a la publicación de sus poemas. Por otro lado, observamos de nuevo la necesidad del vasco, que se le va haciendo día a día más evidente (y que le lleva a la poesía), de escribir sobre "ideas-sentimientos" "alógicos", vagos, que bullen en su espíritu y que no puede traspasar a su prosa. **La poesía es el lugar de lo vago e inefable que no puede manifestarse a través del lenguaje normal, sino que necesita del poder creador fundacional de la palabra poética, metafórica por excelencia, para ser expresado, aunque siempre bajo la exigencia de que no sea enteramente revelado -pues dejaría así de flotar en la vaga indecisión del misterio-, sino sólo apuntado, sugerido con imágenes cargadas de**

variaron desde su primera composición (véase Martínez Deyros, M., "El proceso redaccional de *Poesías* de Miguel de Unamuno: intento de reconstrucción". Universidad de Valladolid, 2015). Además, Paoli basa toda la poética unamuniana en su leyenda agónica y en su condición de padre respecto a sus hijos espirituales, los poemas, como portadores de su personalidad a la que eternizan. No negaremos tal vertiente en su poética (con su ejemplo más cumplido en el poema "¡Id con Dios!", escrito probablemente hacia 1906), pero no es la única ni justifica toda su poesía. Como vemos, este motivo aún no ha aparecido en el contexto de la génesis de la poesía unamuniana. Así, no coincidimos en que niegue cualquier preocupación estética de don Miguel (quien además, según Paoli, no revisaba los poemas una vez escritos), y, por otro lado, el hecho de que el crítico italiano centre sólo su estudio en la temática del Unamuno "agónico", en lucha por la inmortalidad, soslayando otros motivos y temas más importantes que éste en su poesía.

significado simbólico.

Otra cuestión debe llamar nuestra atención y es la definición implícita e inconsciente que hace Unamuno acerca de lo que es el símbolo en la poesía: las "ideas-sentimientos", de carácter "alógico", permanecen flotando entre "la Metafísica más vaporosa y la realidad más concreta". La lírica unamuniana de esta época responde exactamente a la poética del simbolismo: lo que bulle en la mente y el corazón del poeta (la unión del sentimiento y el pensamiento en el espíritu) que es lo inefable, interior e inconsciente nunca expresado, se plasma en la poesía a través de la analogía, es decir, de imágenes del mundo exterior desligadas de su realidad objetiva, en una fusión de lo interior y exterior, de sujeto y objeto. En este sentido, el poema "Nubes de misterio" es probablemente su máximo exponente; en él se funde toda una imagen alegórica, compuesta de elementos del mundo exterior, para encontrar sus correspondencias con el espíritu del poeta. Como veremos, los signos externos no son más que correspondencias de significado con lo íntimo del poeta que nos hablan de su estado del alma, lo que implica la posibilidad de la existencia de una unidad final en que se funde el hombre con su entorno, y a la que el poeta aspira. Finalmente, y confirmando esto último, en la carta, Unamuno vuelve sobre su sentimiento no-agónico -que está en la base de su poética- al creer que lo expresado en su poesía debe aspirar a unirse y fundirse con el Espíritu colectivo al que se debe (poética de "La cigarra").

Pocos días después vuelve a escribir otra importante carta²¹⁰ a Ruiz Contreras donde alude a su poema "Nubes de misterio" y critica la poesía que sigue la moda; además vuelve sobre el tema de la confección de un tomo de poemas con un prólogo: "Siempre he creído que para ser "decadente", parnasiano, simbolista, colorista, gongorino, o lo que quiera, lo primero era tener sentido común y algo que decir; pero parece que no es así. La "moda" no hace más que afeitar lo ya feo y poner más de relieve la tontería humana. Sobre este tema le enviaré un artículo que creo agradará en América, donde los más ya están hartos de esa "sinsontería" afrancesada." (...) "Por mi parte (¿qué quiere que le haga?, ¡debilidades humanas!), lo que más me preocupa y me obsesiona hoy por hoy son mis poesías, y no estaré tranquilo hasta que no las eche fuera. Entre las traducidas y las originales reúno ya once, que con una especie de prólogo en forma de carta dirigida a Vicente Colorado, formarán un regular folleto. Así que les dé la última mano y escriba la carta se las enviaré, y usted verá lo que hace de ellas". Unamuno agrega una idea que repetirá a lo largo de su vida y es que lo verdaderamente suyo es su poesía: "Cuando me produzco

²¹⁰ Fechada en "Salamanca, 22 de junio de 1899". En Ruiz Contreras: *MD*: pp.162-170.

lógicamente, no soy "yo": es el condenado catedrático de que estoy poseído; y **en cambio respiro a mis anchas cuando puedo volar por regiones nebulosas del pensamiento protoplasmático, sin conceptos ni ideas definidos, por aquellas alturas en que se funde el sentimiento, la fantasía y la razón, en que se amalgaman la Metafísica y la Poesía. Mi poema "Nubes de misterio" es una pintura de este estado**". (La negrita es nuestra). Aquí se expone claramente cómo la poesía ha de ser fusión de sentimiento y pensamiento, como se expone en "El credo poético" de la antesala a *Poesías*.

La crítica de Unamuno al parnasianismo, gongorismo y otros ismos o tendencias formalistas, se produce desde la conciencia de que, en su mayor parte, estas tendencias se convirtieron en modas literarias de imitación por parte de muchos poetas que sólo siguen la forma sin tener nada que decir en el fondo. Es una crítica a la sucesión de modas que surgen con la intención de ser más modernas, nuevas siempre, pero viejas en cuanto dan a luz y se instalan en el seno de la historia literaria. Como ya dijimos, tal conciencia crítica que lleva al poeta a buscar lo eternamente moderno, es decir, lo que está fuera del tiempo histórico, es precisamente una característica de la modernidad.

En esta carta, el vasco evidencia cómo se decanta definitivamente por su labor de poeta, la cual satisface una faceta que cree más propia de su personalidad que ninguna otra, y es la de dejar que su pensamiento vuele libremente sin las cadenas de la lógica, en fin, que se pongan en funcionamiento la fantasía y la imaginación creadoras. Sus poemas son en ese momento lo que más le preocupa, mientras que no puede admitir que lo llamen sabio (cosa que repetirá en esta época en sucesivas cartas) pues el dar obras de carácter más lógico, que apelan a la razón y el pensamiento en forma de lenguaje discursivo, no responde a su espíritu verdadero, el cual quiere desasirse justamente de la lógica y la razón que lo llevaron a la crisis de 1897, y que se revela, en su *Diario íntimo*, como el hombre que lo lleva a enzarzarse en las batallas de la vida social donde todo es ruido y vanidad. Unamuno no podía concebir a las ideas como encarceladas en el cuerpo lógico del lenguaje de lo ya conocido, no le sirve la definición absoluta de las cosas pues para él siempre queda el misterio, la libertad de la idea (que se confunde con el sentimiento cuando aún no se ha convertido en lenguaje; de ahí que hable de las "ideas-sentimientos", del pensamiento "protoplasmático" o "abismático", a que la poesía da palabras), diferente y llena de matices diversos en cada persona. Todo ello, lo expresó en boca de Emilio Rodero en *Nuevo Mundo* (1895), y, desde nuestro punto de vista, es una de las causas que lo llevaría a practicar la poesía como medio de liberar al lenguaje, es decir, al pensamiento y el sentimiento del concepto lógico

unívoco, al espíritu del hombre en el que idea y sentimiento son unidad. La crisis del lenguaje, la revelación de que nuestro pensamiento es sólo lenguaje y de que por él tenemos conciencia de nuestra existencia y de la de las cosas que nos rodean, lleva a Unamuno, y, en general, al poeta moderno, a querer liberar las palabras para lanzarlas a un vuelo inaugurador de tantas realidades como hombres existen. Como vimos en *Nuevo Mundo*, **la revolución empieza por la liberación del espíritu, desembarazándose del lenguaje en la poesía** (como decía O. Paz, la poesía es también revolución en el poeta moderno). Esta crisis del lenguaje (convertida al pensamiento abstracto filosófico por Nietzsche) responde a la constatación de la imposibilidad de éste de dar expresión a nuestro espíritu, al ser un cuerpo externo y arbitrario que aprisiona el misterio y la fantasía, el interior del hombre y su inconsciente; crisis de un lenguaje creado de modo convencional por la sociedad, que incluso llevaría, en sus últimas consecuencias, a enmudecer a poetas como Hofmannsthal, es una característica esencial de la poesía moderna.

Al trasluz de los comentarios unamunianos que justifican su cultivo de la poesía como una forma de volar por otras regiones diferentes a la realidad objetiva y donde puede unir fantasía, razón y sentimiento²¹¹, se ve la importancia de "Nubes de misterio" (1899), pintura analógica, simbolista, creada con elementos de la naturaleza que se corresponden a estados del alma del poeta. "Nubes de misterio" se configura como una verdadera traslación de lo que acabamos de comentar a unos versos plagados de metáforas encadenadas como forma de dar alas a las palabras. Veamos el poema²¹² que, de alguna manera, viene a ser programático pues expresa la causa y el

²¹¹ No olvidemos cómo, en España, Bécquer y Rosalía de Castro fueron, en este sentido, puente entre el Romanticismo y el Modernismo. Así, la poética de ambos responde a una lírica del sentimiento, de las sensaciones. Algunas características de su poesía son: naturalidad, brevedad, concisión, poesía que "brota del alma" y "hiere el sentimiento", poesía desnuda de artificio y con forma libre. En definitiva, se trata de una poesía de la sugerencia que fue, sin duda, precedente de la poesía de Unamuno, como vemos en el análisis de su poética. Véase la ya citada rima III de Bécquer, así como la I y sus "Cartas literarias a una mujer" y su artículo "La soledad" donde elogia la poesía popular de la misma manera que Unamuno y cita poetas alemanes que vemos cómo también son del gusto del vasco (opus cit. págs. 1184-1195). Las correspondencias entre Bécquer, Rosalía de Castro y la poesía de Unamuno requerirían un profundo estudio. Sobre la modernidad de Rosalía de Castro, véase el artículo de Aurora de Albornoz (1986): "Rosalía de Castro, en los inicios del modernismo hispánico". en *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (III)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, págs.235-244.

²¹² En *MUP*: pp.30-31. Blanco comenta las variantes entre el poema publicado en la revista catalana modernista

fin último de la poesía.

"Nubes de misterio"

Al cielo soberano del Espíritu
 tenue vapor se eleva desde mi alma,
 en ondulantes nubes se recoge
 a que el Sol increado en su luz baña,
 y de mi mente en la laguna quieta
 cuando se aduerme en otoñal bonanza
 sin que rompa su²¹³ tersa superficie,
 el viento que del mundo se levanta,
 con sus nubes la bóveda celeste
 a retratarse en los cristales baja
 sin dejar sus alturas, de tal modo
 que finge repetirse so las aguas.

A ellas desciende en plácido sosiego,
 del abismo evocando en las entrañas
 el azul celestial que allí dormita,
 el soterráneo cielo en que descansan,
 y en su tersura mórbidas las nubes
 en idénticas formas se retratan.

Entonces me rodean los misterios
 haciéndome soñar nubes fantásticas,
 quimeras sin contornos definidos,
 de ondulante perfil, figuras vagas,
 visiones fugitivas de otros mundos
 que se hacen y deshacen sin parada,
 sin dejarme su imagen, ni me quede
 estela o nimbo alguno en su marcha.

La procesión de vagarosas nubes,
 del lago en la tersura sosegada
 sucédesese cual números melódicos
 de alguna sinfonía honda y callada,
 en suave ritmo de ondulantes líneas,
 de tornasoles y matices, aria
 de cambiantes sutiles, himno alado
 que en silencio profundo la luz alza.
 Y el himno silencioso me despierta

Pél i Ploma en 1903 (dado a conocer más tarde por el hijo de Miguel Utrillo) y el de *Poesías*.

En García Blanco, vol.XIII, *OC* (A.A):pp.337-339.

En Alvar, *P*: pp.190-191

En A.Suárez, *PC* (1): pp.147-149.

²¹³ M.Alvar y A.Suárez recogen en sus ediciones "su", mientras que García Blanco escribe "tu". Nos decantamos por la primera posibilidad pues nos parece que tiene mayor sentido en el contexto.

inextinguibles y entrañables ansias
 de una vida mental pura y sencilla,
 sin conceptos ni ideas, abismática;
 de espirituales linfas que circulen²¹⁴
 sin cuajarones, en fluida savia,
 que vivífica fluya, en libre jugo,
 antes de que en celdillas se reparta
 y en la prisión de vasos y de brotes
 pierda su libertad el protoplasma;
 de etéreo concebir que se difunde
 por los celestes ámbitos del alma,
 pensamiento no esclavo de discurso
 que a la raíz de la vida ávido abraza
 con tan íntimo abrazo y tal deseo
 que a confundirse llegan.

La batalla

con el tenaz misterio al fin me rinde;
 al pensamiento la quietud me gana;
 y a favor del reposo en que la mente
 de su continuo forcejear descansa,
 del corazón resurgen los anhelos,
 me late lleno de amorosas ansias,
 pide su parte de oficio, quiere
 comulgar del misterio en las entrañas.
 Rendidas al amor las nubes leves,
 en suave lluvia entonces se desatan,
 y al pobre corazón riegan, sediento,
 que se entreabre a beber sus vivas aguas,
 las que me nutren del pensar el lago,
 las que forman la fuente sosegada
 de que fluye mi eterno y mi infinito
 manantial de que excelsa vida mana,
 vida de eternidad y de misterio
 que jamás empezó y que nunca acaba.

Las metáforas enlazadas, de que Unamuno nos da siempre el segundo término de la comparación, conforman un poema alegórico-simbólico de las ideas-sentimientos, del pensamiento "protoplasmático" del poeta y, en fin, de su estado interno "inconsciente". Un poema de este tipo, que de por sí pretende no dejarlo todo claro sino velado por el misterio, nunca puede

²¹⁴ García Blanco y M.Alvar en sus ediciones transcriben "circulen", mientras que en la de A.Suárez leemos "circulan". Nos decantamos por el verbo en subjuntivo porque se trata de la expresión de un deseo.

ser abordado en un intento de dar significado pleno a cada símbolo para luego construir el rompecabezas que nos dé todo el pensar y el sentir del poeta. Dejando constancia de lo absurdo de una descodificación absoluta, no nos queda otro remedio que, para llegar a entender los móviles esenciales del poema, desentrañar los signos más importantes y quizá evidentes. Pretendemos intuir algo, una mínima parte, del complejo mundo interno de una persona, y, en cualquier caso, el poema queda siempre abierto a otras explicaciones.

En primer lugar, anotemos algo achacado muchas veces a la poesía de Unamuno y que aquí no asoma por ningún lado: la efusión del sentimiento desbordado. El poeta ha meditado, en una fusión de sentimiento y pensamiento, para crear un poema que parece un paisaje, una pintura vista desde fuera, pero que en realidad habla de sí mismo. La construcción del complicado entramado metafórico, el juego analógico, la cuidada selección del lenguaje (que llena los versos de aliteraciones con resonancias musicales, como por ej., "nubes leves,/en suave lluvia..."), la utilización de figuras retóricas como la perífrasis, el hipérbaton constante, la cuidada elaboración del verso libre (sesenta y ocho endecasílabos, asonantados los pares en rima A-A), denotan una meditada puesta en escena de unas técnicas poéticas que tienen que ver con la búsqueda consciente de una estética. No vemos en este poema la simple voluntad de espontaneidad, de expresar un sentimiento vertido sin más en versos.

El juego de espejos inicia la trama simbólica de las analogías, en el sentido más moderno de la poesía. Las nubes que el poeta retrata son "tenue vapor" que de su alma surge para cuajar en el "cielo soberano del Espíritu" de la naturaleza, de la creación toda. El poeta se encuentra en un estado contemplativo de paz y serenidad por el que se entrega; "la laguna quieta" es la mente en reposo del poeta, adormida "en otoñal bonanza" sin que nada rompa la tersura de su superficie, ni siquiera "el viento que del mundo se levanta" (es decir, momento de recogimiento y de huida del alma de lo externo a ella, del mundo objetivo, que se mira ahora a sí misma). En ese lago, terso como un espejo, de la mente del poeta, la bóveda celeste y las nubes (que surgen del mismo alma del poeta como una forma de establecer comunicación con el cielo, el infinito) se retratan de forma que parecen repetirse bajo las aguas del lago-poeta. Y, en efecto, a partir de este momento, el poeta logra imaginar y sentir que se produce una comunión entre la esencia de la naturaleza (el espíritu soberano simbolizado en la bóveda celeste con el que poeta ha establecido previa comunicación, esta vez a través del vapor cuajado en nubes) y su alma; del exterior, de que ha entrado a formar parte, e interior. Algo se despierta entonces en el poeta; en sus entrañas ha entrado "el azul celestial", retratándose "en su tersura mórbidas las nubes", de modo que el poeta siente que se

evoca, que espejea también dentro de sí mismo, el "abismo", el misterio. "Entonces me rodean los misterios", el poeta se ha liberado de la realidad objetiva y material pues ha logrado penetrar en el alma de las cosas, desnudándolas de lo superficial para hacerlas parte de sí mismo, de su interior. En visión que va desde la desposesión, en entrega del alma en forma de vapor que sube al espíritu soberano, a la posesión, al hacer suyo, interiorizando, la quintaesencia de lo contemplado, el poeta puede sentir el misterio de la existencia, traspasando así la realidad de la vigilia. La riqueza nunca expresada de la naturaleza, del ser, todo lo que no se da en la vida ordinaria con el lenguaje de lo conocido, puede aparecer ahora, cuando el poeta se desase de éste y libera a su alma que se convierte en "nube de misterio". En versos de estela becqueriana, la vaguedad y lo indefinido se hacen ahora dueños del lenguaje y el pensamiento del poeta: todo se convierte en procesión de imágenes sin palabras que puedan definir las totalmente; así, todo es vaguedad, creación de formas puras igual que en el cielo se forman y transforman las nubes ("haciéndome soñar nubes fantásticas,/quimeras sin contornos definidos,/de ondulante perfil figuras vagas,/visiones fugitivas de otros mundos/que se hacen y deshacen sin parada"). Todo es ahora visión pura como la del niño: el misterio se ha apoderado del poeta, mientras que de la visionada armonía interna de las cosas sólo puede surgir una **música callada** ("números melódicos/ de alguna sinfonía honda y callada", "suave ritmo de ondulantes líneas", "aria de cambiantes sutiles", "himno alado/ que en silencio profundo la luz alza", "himno silencioso"), una sinfonía que se corresponde a esa armonía interior del alma recogida en sí misma; no hay otro lenguaje que lo inspire. De ahí que, como tantas veces repetirá Unamuno, la poesía debe ser "música interior"²¹⁵, música callada que canta silenciosamente las correspondencias entre las esencias del mundo, la unión del hombre con su entorno. Todo el himno silencioso que canta el universo entero desde un interior en que rige la

²¹⁵ Se trata de una música que conmueva al espíritu, que supla al lenguaje en su impotencia de comunicar estados subjetivos. En el mismo sentido, M. Raymond caracteriza "la música interior" como propia del simbolismo. Raymond opina que lo que los simbolistas buscaron era el llegar a conmover el espíritu, haciendo sensibles unas misteriosas "correspondencias" entre el mundo de los sonidos y el pensamiento (es decir, creación de un nuevo lenguaje). "De aquí se deduce que la "música" de las palabras sólo podría ser distinguida arbitrariamente de su significación -en su sentido más amplio- y que mejor que una armonía casi material, que complace sólo al oído, se preferirá siempre una cierta "música interior"" (En *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid, F.C.E, 1983. Pág.44) Aunque no se trataba del "encanto de las sonoridades", sin embargo muchos abusaron cayendo en "los simples juegos de sonoridad", cree Raymond. Unamuno, que concebía así la música en la poesía, se mantuvo, en la teoría, fiel a tal principio criticando siempre los excesos sonoros en que muchos poetas, que abrigaban la teoría simbolista, cayeron.

armonía, es escuchado por el poeta, quien ahora sólo siente ansias de "una vida mental pura y sencilla,/sin conceptos ni ideas, abismática;", una vida espiritual en que el alma fluya libremente sin necesidad de encerrarse en "celdillas", en cuerpos extraños, es decir, en lenguaje. En esa vida pura que quiere el poeta, el "protoplasma" (el núcleo o centro del interior) debe permanecer como algo indefinido y etéreo, "que se difunde/ por los celestes ámbitos del alma,/ pensamiento no esclavo de discurso", llegando a confundirse con la vida misma. Vida sin las cadenas del lenguaje y el pensamiento lógico. Vida que aspira a confundirse con el interior mismo, con el alma del hombre. Siendo el hombre nada más que esencia pura, sin más intermediarios que la corrompan, éste vuelve a la unión primitiva con el soberano y divino espíritu de la creación, con la naturaleza, para vivir en un tiempo anterior al tiempo, en la edad de oro del paraíso perdido (no hace falta subrayar lo lejano de cualquier momento agónico de estos sentimientos expresados por el poeta). Unamuno ha escuchado la música celestial, despertando en él el ansia de esa vida toda espíritu, presintiéndola acaso, y así logra que su mente descanse, que el pensamiento deje de batallar, que la quietud le gane para dar paso a lo que el corazón le dice. El sentimiento puro, el amor "pide su parte en el oficio" y, así, quiere penetrar también en las entrañas del misterio. De esta manera, el poeta encuentra la fe tantas veces anhelada, la fe que es amor que penetra el misterio sin necesidad de racionalizarlo, y es simple entrega, comunión con el alma de las cosas. A partir de este momento, se abre el misterio en forma de lluvia que da de beber al sediento: "Rendidas al amor las nubes leves,/en suave lluvia entonces se desatan,/y al pobre corazón riegan, sediento,/que se entreabre a beber sus vivas aguas". Simbolismo del agua; las nubes del misterio que forman parte de la existencia del hombre y la naturaleza, han logrado desatarse en lluvia que da de beber al sediento de eternidad. El agua es para Unamuno un símbolo de fe que vivifica al hombre, pues le trae recuerdos de un principio eterno de vida, de un estadio más allá del tiempo, "de que fluye mi eterno y mi infinito/manantial de que excelsa vida mana,/vida de eternidad y de misterio/que jamás empezó y que nunca acaba." El agua es la que forma "la fuente sosegada" de la edad de oro que está dentro del poeta mismo y a la que éste llega gracias a una visión beatífica²¹⁶ del mundo, es

²¹⁶ Vemos la relación y, por lo tanto, la coherencia con anteriores definiciones unamunianas de la poesía y el arte en general. Así, por ejemplo en el artículo "Sobre literatura hispanoamericana", hablaba de la función del arte de dar "serena eternidad" a la vida, a través de una "contemplación posesiva" que consistía en "hacerse dueño del mundo comprendiéndolo y sintiéndolo", pero en "visión beatífica" como "la infinita potenciación del amor", lo que implica la entrega total y la fe absoluta.

decir, penetrando el interior, el alma de las cosas a través de una entrega sin reservas, pura y llena de amor, sin el intermediario del pensamiento discursivo, del lenguaje y la razón.

Estamos ante un poema que traslada un proceso de índole casi mística, por el cual Unamuno describe la única forma de llegar a traspasar la realidad objetiva y racional que nos vela el misterio: es decir, desasiéndonos del lenguaje, el pensamiento discursivo y la razón, como forma que aprisiona el espíritu, para alcanzar un estado en que el alma vuela libremente, sin cadenas terrenales, para ser pura y ser toda amor, lo cual le permite alcanzar la fuente sosegada de la eternidad como esencia misma de las almas todas. **La poesía es, finalmente, el medio por el que Unamuno ha podido desembarazarse del pensamiento discursivo, de la razón y del lenguaje aprisionador de lo conocido, para liberar a su espíritu que puede así unirse con la fuente divina y eterna de la creación. A esta liberación solo le puede corresponder un lenguaje, el de una música ideal, la cual se describe de diferentes formas, pero siempre bajo el oxímoron de la música silenciosa y la sinestesia en la que los distintos sentidos se entremezclan pues es melodía que “la luz alza”, que se llena de matices y líneas cambiantes y ondulantes.** Unamuno partió de la base de que nuestro pensamiento racional es lenguaje (expuesta ya en *Nuevo Mundo*, aunque no de forma tan directa), así que sintió la necesidad de lanzar a éste al vuelo de la poesía para, por un lado, liberarlo de la razón, y por otro, devolverlo a su función primera, sagrada, creadora y fundacional. Para Unamuno, la poesía será la forma de "crear" de verdad, y la buena poesía es siempre para él la puramente creativa, es decir, la que devuelve al lenguaje la libertad de fundar otras realidades que el hombre imagine²¹⁷. Con esto, llegamos al meollo mismo de la

²¹⁷ Coincidimos plenamente con el estudio de J. Blasco (en su capítulo “Unamuno poeta metafísico” de *Miguel de Unamuno, poeta*. Universidad de Valladolid, 2003), quien habla de que, el poeta se asemeja a Cristo (un mito muy importante de la literatura finisecular) pues, como este, es el verbo de Dios hecho carne, por lo que es, asimismo, mediador entre Dios y el hombre (lo temporal y lo eterno); y su misión es volver a hacer hablar al Verbo, la palabra virgen, engendradora, de volver a encarnarlo. Así, el poeta es un vidente, un vate, lo que el mismo Rubén Darío, entre otros poetas de la época, defendía. Blasco señala que su labor es dar carne al Verbo y hacer palabra nuestra carne, es decir, convertir en palabras la realidad, pero reescribiéndola como un libro vivo, por lo que el mundo se recrea de nuevo y constantemente con la palabra poética. Al nombrar el mundo, el poeta proyecta sobre la naturaleza su propia conciencia y, al hacerlo, la espiritualiza, la humaniza y la convierte en mito que no es más que la revelación de verdades inefables con capacidad para impulsar a la acción, algo necesario en una época de incertidumbres y crisis. Pero, además, el hombre se crea a sí mismo y “al verbalizar sus vivencias personales, las sitúa fuera del tiempo, las perpetúa” (*Ibid.* pág. 145). Justamente esta es la finalidad de la lírica unamuniana tal y como vamos viendo tanto en sus manifestaciones como en su misma poesía.

poética unamuniana, todo lo demás será complemento, matización o motivo diverso de lo que acabamos de exponer. Podemos ya asegurar que la poesía es una nueva religión para el vasco (y para el poeta moderno en general²¹⁸; la revolución de la poesía de que hablábamos anteriormente, nos instala en una nueva religión, un nuevo espíritu y en una nueva forma de entender y de dialogar con la existencia y el mundo).

El proceso de encuentro del alma con su esencia pura simbolizada en el agua refrescante, ha empezado con un momento de contemplación y recogimiento por el que el poeta logra ver más allá, traspasando las fronteras de la realidad objetiva. Para ello, el poeta ha llegado a poseer lo visionado, a hacerlo suyo interiorizándolo al convertirse él mismo en un espejo en el que a cada signo interno le corresponde uno externo de la naturaleza. Así, en un momento de gracia, de éxtasis, el poeta penetra en el alma de las cosas que comulgan en su propio interior, deshaciéndose de lo accidental y superficial. El poeta consigue liberar a su alma de la personalidad convencional que le ha creado la sociedad (y del lenguaje como su representación), para devolverla a sí misma. Esta inmersión en el origen y el fin del propio yo, que permanece siempre latente en nuestro inconsciente, es lo que permite finalmente la reintegración a la Unidad de la que provenimos en un principio. Todo viene a formar parte de una misma fuente, de forma que, al penetrar en nuestro alma y conseguir que ésta se reconozca en su esencia, la devolvemos al lugar de encuentro con las otras almas (forma de espiritualizar de la poesía que ya cantó en "La cigarra"). De ahí que el poeta establezca toda la red de analogías entre interiores pues el hombre lleva en sí mismo el espíritu de la creación, la Unidad en que hombre y naturaleza formaban parte de este mismo espíritu. El hombre es el espejo de la naturaleza (y viceversa), pero éste no es visible a primera vista, sino que vive en su inconsciente. La poesía se convierte también en una especie de psicología según la cual el poeta, en un estado de ensoñación diurna casi hipnótica, logra penetrar en su inconsciente para liberarse del tiempo. El espejo, que vive inconscientemente en el interior del hombre, por el que se corresponde analógicamente y reintegra con el universo, sólo puede hallarse en los momentos

²¹⁸ También lo vemos claramente en las declaraciones de Darío. Véase su prólogo a *Canto errante*, libro e ideas que, ¿curiosamente?, se publican también en 1907, como *Poesías*. En él, Darío defiende estos mismos presupuestos sobre la labor del poeta: "El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación". Habla también del poder creador de la palabra, principio de todo, "manifestación de la unidad infinita"; el poeta es quien es consciente de ello, de su poder y, como dice Rubén: "Et verbum erat Deus" (Rubén Darío: *El modernismo y otros ensayos*. Madrid, Alianza editorial, 1989. Páginas 62-63).

en que el poeta consigue liberar a su espíritu de las cadenas de la realidad objetiva para retornarlo a su propia esencia²¹⁹.

3.3. La estética del matiz y de la fusión de los sentidos.

En la importante carta a Ilundain del 24 de mayo de 1899²²⁰, don Miguel nos da una pista importantísima de su poética al hablar de ella justo en el momento en que se centra, ya decididamente, en el cultivo de la poesía. Ante la necesidad de creer en algo más allá de la realidad objetiva y material, y la seguridad de que la razón es incapaz de llegar a ello, Unamuno encuentra en la poesía el lugar donde verter una parte íntima del "yo" que se escapa a la lógica y la vigilia para perderse en la niebla del inconsciente, lo que le permite penetrar en aquella otra realidad. Y, para esta poesía íntima y de la región del inconsciente del hombre que lo enlaza con la eternidad, sólo puede valer una estética del matiz que se corresponde con la nebulosidad de lo que se escapa a la luz de la razón, y una poética de la sugestión, que apela a los sentidos, para expresar lo "nouménico", es decir, la visión de las cosas en su interior, en su esencia profunda, que es lo eterno, y no ya en lo "fenoménico", en la apariencia externa de las cosas, que es sólo accidental y pasajera. Examinemos sus palabras epistolares:

¿Qué quiere Ud. que le diga, amigo Jiménez? ¡Esas mis nebulosidades es lo que más amo! Sólo la niebla, el matiz, el nimbo que envuelve a las cosas da la vida profunda. Aborrezco la engañosa diafanidad latina. Entre mis poesías, claras todas, hay una: *Alborada espiritual*, la más íntima, la más mía, en que vierto lo más dulce de mis crisis cordiales en simbolismo tenue y nebuloso. Hay que aspirar a la poesía *nouménica* sin quedarse en la *fenoménica*; que ponga algo el lector, que se deje sugerir. (La negrita es nuestra. *ibid.* pág. 296)

²¹⁹ Así, las coincidencias de fondo entre la poesía unamuniana y la línea poética estudiada por A. Bégúin que enlaza románticos y modernos, son incontestables. Bégúin estudia el camino poético iniciado por algunos románticos alemanes (y que tiene sus paralelismos en el romanticismo inglés) que tendrían su continuación en la poesía francesa moderna hasta el surrealismo. En esta línea lo más importante es la intención de irrumpir el misterio buscando la armonía total con la naturaleza. Para ello potenciaron los estados subjetivos que despertaran el inconsciente, liberaron el alma de la realidad material y dejaron volar la fantasía por otros mundos que los conectaran con lo infinito y eterno. En esta misma tradición poética ubicamos la poesía de Unamuno.

²²⁰ En *DRU*. Págs. 292-298.

Se aspira a reflejar la vida profunda de las cosas, su esencia y no su apariencia, lo que no se ve ni se entiende con la razón, lo que no tiene el lenguaje común. Para ello, hay que crear de nuevo el lenguaje, es decir, una nueva trama de metáforas que conforman todo un simbolismo aplicado ahora a la vida más íntima, al inconsciente del hombre. Pero este simbolismo no puede ser claro y diáfano (y, a pesar de lo que dice Unamuno, hasta ahora no nos ha dado ningún poema "claro"²²¹, como veremos), puesto que así mataría lo que desde un principio es y debe permanecer como lo inefable; a la nebulosidad de lo que no se ve a simple vista ni se puede comprender, le corresponde irremediamente un símbolo "nebuloso" que sugiera más que comunique explícitamente. Estética del simbolismo que intenta traspasar al lector de forma sugeridora y evocadora, a través de la re-creación del lenguaje, los estados más subjetivos del hombre, su inconsciente que se escapa a lo racional. Unamuno aboga por una poesía que penetre en las esencias de las cosas (pues todo tiene un alma), despojándolas de las apariencias, que las hacen perceptibles a los sentidos, y de los accidentes o fenómenos. Desde esta perspectiva se entiende la crítica unamuniana en algunas ocasiones a la poesía que él denomina "sensual" o de los sentidos, como aquella que se queda en lo exterior, en lo fenoménico que es lo cambiante y pasajero (esto es, la realidad falsa). Como puede deducirse, todo esto estaba ya expuesto de forma implícita en *En torno al casticismo*, y, aunque allí no haga una alusión directa y específica a la poesía²²², sí propone a Luis de León y

²²¹ Sin duda, Unamuno no quiere desmarcarse del todo del concepto oficial de literatura y poesía de la época, entre cuyas premisas "se exige que el poema sea claramente inteligible" (en K. Niemeyer. *La poesía del premodernismo español*. Madrid, CSIC, 1992; página 387) y responda al principio de la verosimilitud. Estamos de acuerdo con esta autora cuando afirma en las conclusiones de su estudio que "Premodernismo" no es un concepto precursor del Modernismo, sino que representa la literatura oficial de la Restauración y de los gustos de la burguesía. En realidad, los modernistas reaccionaron contra esta literatura, así los principios de "la no-conformidad con la ideología burguesa oficial, el apartamiento paulatino, mas no obstante claro del principio de la mimesis, la comunicación poética indirecta que obra por la evocación y la sugerencia y la falta de respeto por la norma del casticismo" (pág.392) los vemos entre los modernistas y en Unamuno del mismo modo.

²²² K. Niemeyer trata de las normas estéticas y temáticas de la poesía de la generación de la Restauración, que derivan del concepto de "casticismo" de la época identificado con "la tradición poética nacional canonizada" que Manuel Ugarte equipararía con "academicismo". En palabras de la autora: "Pero el casticismo no fue solo un principio estético consagrado, sino también un elemento de la ideología de la Restauración. Como tal lo critica Miguel de Unamuno con toda claridad en 1895, pero sin tener ningún éxito práctico" (pág. 59). El casticismo, criticado y revisado por Unamuno en estos años, no es más que la adaptación de lo nacional institucionalizado.

a los místicos españoles como vía de regeneración y de retorno a la fuente originaria de nuestra cultura, por lo que queda claro que es la lírica el arte en el que debemos mirarnos.

Por otro lado, el vasco expone aquí también su idea de que la poesía debe fundir pensamiento y sentimiento: "Estoy harto de que me llamen sabio, que es palabra fea, y que se empeñen en recluirme en la ciencia. Aspiro a la fusión de la ciencia y el arte, del pensar y del sentir, a pensar el sentimiento y sentir el pensamiento, y esto en unidad" (*ibid.* pág.297). La poesía unamuniana no es solamente el grito procedente de un sentimiento desbordado, el "yo" poético desmedido en su pasión, pues el sentimiento es pensado para ser expresado mientras el pensamiento es sentido para ser poesía. A esta unidad la llamaré en otros momentos "idea-sentimiento"²²³, la cual identifica también con "visión" y al poeta como vidente, visionario (como se ejemplificará más abajo). En su poesía, en la que, como se va viendo, no siempre prevalece el "yo" poético, pues éste pierde muchas veces su voz para fundirse con lo que le rodea, hay construcción meditada, una trama de símbolos muy bien organizada, y una preocupación por el lenguaje, el ritmo y la métrica. Del mismo modo, el Modernismo, como reacción al positivismo cientificista que pretendió explicarlo todo a través de la lógica racional, eliminando así todo lo que se escapaba a ésta, pretendió, no ya deshacerse definitivamente de la ciencia, sino humanizarla con la entrada del sentimiento. Estamos ante un fenómeno característico de la crisis del hombre de fin de siglo pero que tiene ya sus antecedentes en el Romanticismo como reacción que fue también al siglo racional y cientificista de las luces. Subrayemos, sin embargo, cómo, tanto en España como en Hispanoamérica, apenas hubo un Romanticismo en la línea alemana e inglesa pues tampoco tuvimos un revolucionario siglo XVIII de Ilustración. Probablemente, el Modernismo, en los países de habla hispana, fuera el verdadero Romanticismo, el que no se desarrolló antes, y al que, por supuesto, deben añadirse otras circunstancias histórico-sociales e influencias tanto literarias (como las de la nueva poesía francesa) como culturales en general (de lo que resultará un "Romanticismo" de signo y características diferentes, y que llevará en sí el germen de lo que se

La poética de la Restauración, además, se ceñía a la descripción realista y objetiva de la realidad, mientras que Unamuno defiende justamente lo contrario, por lo que supone una renovación en su época.

²²³ En carta a Ruiz Contreras (7-VI- 1899), las caracteriza así ("ideas-sentimiento") y cómo son de carácter "alógico" por lo que su prosa no puede encerrarlas (en *MDU*. Págs.: 155-157). El 22 de junio del mismo año, le vuelve a insistir que "cuando me produzco no soy yo; (...); y, en cambio, respiro a mis anchas cuando puedo volar por las regiones nebulosas del pensamiento protoplasmático en que se funden el sentimiento, la fantasía y la razón (...)" (*ibid.* pág. 166). Estas manifestaciones subrayan la idea de que no se trata de una poesía racional o de ideas.

desarrollará posteriormente en el siglo XX). Sin el Modernismo, y a falta de la revolución estética, espiritual e ideológica de un pleno Romanticismo como el inglés o el alemán (y hablamos de un Romanticismo que no es simplemente dar rienda suelta a los sentimientos del "yo" poético), las vanguardias y la plenitud de la lírica en lengua española en el siglo XX, quizá no se hubiera producido del mismo modo.

Para cerrar el contenido de esta carta en la que vemos cómo nuestro poeta se declara amante de la poesía "nouménica", es decir, espiritual, en la que los elementos externos son solo motivos que describen estados internos del alma, señalemos los libros que Unamuno pide que le envíe Ilundain: *Sagesse* de Verlaine (lo que demuestra cómo estaba al corriente de la poesía de uno de los precursores del simbolismo) y *Les Trophées* de Heredia. También le pregunta si Huysmans ha publicado algo más. A pesar de que Unamuno, en la línea de Clarín y el resto de la crítica oficial, manifiesta su postura antifrancesa, sobre todo en sus escritos publicados en Hispanoamérica, en el sentido en que no veía con buenos ojos que los modernistas se limitasen a imitar la poesía francesa decadente, sentía un obvio interés por la literatura que se publicaba en Francia.

La alusión a una carta a P.Mugica del 29 de noviembre de 1899²²⁴, cierra nuestro recorrido por el año 1899. En ella, Unamuno da cuenta de su interés por un poeta considerado como impresionista y representante del "Jugendstil" (modernismo) alemán, al que continuará haciendo referencias positivas en el año 1900: Detlev von Liliencron. De este poeta se conserva una obra en la biblioteca del vasco, que, por cierto, está muy anotada, especialmente el poema dedicado a la estrella "Aldebarán", que tiene puntos de contacto con la composición del mismo nombre que más tarde escribirá Unamuno (recogido en *Rimas de dentro*). Por otro lado, don Miguel insiste en esta carta en que le molesta que le tomen por sabio; si no abandona la ciencia, asegura el vasco, "es por higiene espiritual". Finalmente, lo que más le interesa en estos momentos es la poesía: "Ahora me da por hacer versos, y se me ha puesto en la mollera publicar un tomito de ellos. Voy cobrando mayor apego a todo lo cordial e íntimo, y convenciéndome de que es el intelectualismo uno de los mayores males". El convencimiento de que la ciencia y la razón no pueden penetrar el misterio de la existencia, sino que, contrariamente, nos aleja de él al negar y abolir el espíritu, es lo que gradualmente ha llevado a un hombre que se educó en ella a abandonarla para dedicarse a la poesía como forma de conectar con el alma de las cosas. La poesía es una nueva forma de

²²⁴ En S. Fernández Larraín, *CIMU*: pág.295.

conocimiento que parte del mito romántico del "alma" como conexión con lo que está más allá de la realidad objetiva y del tiempo histórico, y que nos reintegra a la Unidad suprema con nuestro entorno.

En el año 1900, cuando Unamuno fragua su labor de poeta, tenemos una importante reflexión del vasco sobre cómo debe escribirse poesía que parece haber pasado desapercibida por los críticos...¿o es que no se ha tenido en cuenta porque no respondía a la clásica imagen del Unamuno agónico y antimodernista? O, simplemente, porque era contradictoria con su postura antifrancesa, que era la imperante de la época entre la crítica y la literatura oficial.

Unamuno escribió un prólogo²²⁵ al poemario *Estrofas* de Bernardo G.Candamo a petición de éste. Dada la importancia del texto transcribiremos su parte más importante; sin embargo, previamente, quisiéramos llamar la atención sobre cómo Unamuno quiere aquí aconsejar al joven poeta sobre las técnicas que debería utilizar en la escritura. Para ello le recomienda, de forma directa y abierta, **la estética del matiz** (no es la primera vez que la defiende²²⁶), citando los famosos versos de

²²⁵ Prólogo a *Estrofas* de B.G.de Candamo (Madrid, 1900, 89 págs.). Recogido en el vol.VII de *OC (A.A)*, Madrid, 1954. Pp.154-158. No se indica aquí el mes en que se escribió, pero una carta de Unamuno al mismo Candamo (del 22 de febrero de 1900, en *Índice de artes y letras*, nº109, 1958) puede ser una pista: "Respecto a lo del prólogo, me tiene usted, desde luego, a su disposición; no tiene más que indicarme cuándo lo quiere; me remite su original, lo leo, tomo mis notas y me echo a fantasear sobre ellas por mi cuenta, procurando ceñirme todo lo posible." (Elocuente testimonio de la forma de hacer crítica literaria del vasco)

²²⁶ Ya en *En torno al casticismo* apuntaba cómo la literatura castellana, el paisaje y sus gentes, eran negados para el matiz (así por ej. cuando dice que:"sus impresiones son lentas y tenaces, faltándoles el nimbo que las circunda y une como materia conjuntiva, el matiz en que se diluye la una desvaneciéndose antes de dejar lugar a la que le sigue." *Ibid.* pág.79), mientras aboga por plasmar siempre el nimbo que circunda las cosas. Del mismo modo, en una carta a Clarín del 3-IV-1900, hablando Unamuno de Dorado, leemos: "Es, por lo demás, un perfecto castellano, ciego para el matiz y el nimbo, y sordo a lo inefable."(En *EC*: pp.74-83). En la poética del vasco se perfilan como elementos principales tanto la estética del matiz como de lo inefable (traspuesto a los versos gracias a las alusiones a la niebla, la vaguedad, el misterio...y a la fórmula del sugerir más que decir). Vemos en esta manifestación una crítica al empeño de Clarín y la generación de la Restauración de que se escribiese con palabras pertenecientes al léxico castellano más puro y castizo (ibid.124; págs. 46-53), que, **según Unamuno, no es capaz de oír/transmitir lo inefable**. En septiembre de 1903, escribía una reseña al libro *El éxodo y las flores del camino* de Amado Nervo en la que decía: "Pocos me ganarán a profesar supersticioso culto al casticismo y a creer que se hace necesario ensanchar, flexibilizar y movilizar la lengua castellana (...)" (en *OC VIII. (A.A.)* pág. 224)

En carta a Blanco-Fombona del 3 de agosto, el vasco le confiesa que lo que más le agrada de su escritura es

Verlaine, pero "silenciando" el nombre de este poeta. Don Miguel aconseja la estética simbolista, pero disimuladamente (tengamos en cuenta que, en sus recomendaciones a los jóvenes escritores hispanoamericanos, les insiste que no se dejen influir solo por lo francés). Junto a la recomendación del matiz en la poesía, encontramos la justificación: la poesía, el arte, "debe ser la eternización de lo momentáneo" (una de las definiciones que más se ajustan a la poética de Unamuno, junto a la de que la poesía es traducción de la Naturaleza en espíritu), y, por ello, debe buscarse "la impresión pasajera sedimentada" en la memoria, no el cromo como lo fijo, lo estático (muerto), sino lo fugitivo, la transición, como el punto de partida de lo que es la vida pasajera, para eternizarla. Se trata del mismo proceso de elevar lo particular a lo universal; ahora es lo fugitivo (el hombre, el momento, la naturaleza,...) lo que debe captarse para ser eternizado por gracia del arte. Nada más lejos de una poética realista basada en el principio de la verosimilitud cuyo objetivo es la comunicación práctica de ideas y valores morales que correspondan a la burguesía oficial de la época²²⁷.

En el prólogo, Unamuno empieza hablando del hombre Candamo para adentrarse luego en el joven poeta y reflexionar sobre lo que es el arte y la poesía. Tras comentar que Candamo aún necesita más impresiones sedimentadas, más conocimientos, ideas, conceptos, "y sobre todo visiones de realidad exterior para amasar en figuras de alto relieve el barro flexible y fresco de sus sentimientos" (definición del símbolo y la analogía poética), el vasco da un fragmento de una carta que le envió el joven poeta en que confiesa cómo no puede expresar las impresiones en el momento en que se producen, sino más tarde y tras reflexionar²²⁸. El vasco admira los sentimientos de Candamo (quien habla en la carta de las sensaciones que tiene ante las cosas, estremeciéndose como un niño y quedándose extasiado) y el consejo que da es en el sentido de que sepa conservarlos y cultivarlos, para darlos en poesía, sin que se solidifiquen y queden presos "en la rígida coraza de un caparazón dermato-esquelético". Unamuno quiere que Candamo siga conservando ese espíritu de la niñez y que sepa traspasarlo a la poesía.

precisamente la técnica del "Claroscuro, matizado. Responde muy bien a la idea de que tales trabajos tengo y que condensaría diciendo que hay que saber dibujar la niebla sin que deje de ser tal. Diseñar lo inconcreto sin quitarle su inconcreción es un triunfo. Con notas precisas, argentinas, limpias, sonoras, se hace una melodía vagorosa. ¡Muy bien!."

²²⁷ Véanse las conclusiones del estudio de K. Niemeyer más arriba citado.

²²⁸ Nótese cómo lo mismo expresaba Bécquer en las *Cartas literarias a una mujer*. En *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1969. Págs.: 622-624.

A partir de aquí, el vasco habla de su propia experiencia del proceso poético:

Tengo a la vista, mientras esto escribo, la sierra de Gredos. Viéndola de continuo, antes del alba, al romper el sol, al medio día, a la caída de la tarde, en días claros y en días velados, con nieve y sin ella, he pensado muchas veces en dibujar la silueta de su más alta montaña en las diferentes hojas de un álbum e iluminarla luego, reproduciendo sus diferentes revestimientos de coloración y tonalidad. Si obtuviésemos fotografías instantáneas y en color de un soto o un monte o un árbol, veríamos cuánto diferían entre sí esas diversas imágenes, esos trasuntos de diversos momentos del árbol. Y si, proyectando sobre un mismo lugar las distintas imágenes, se fundieran éstas, tendríamos la imagen compuesta, una especie de abstracto. Porque la imagen de un objeto que nos es familiar, que al cerrar los ojos se nos pinte en la memoria, es ya una abstracción -abstracción concreta-, es la fusión de las diversas impresiones que en distintos momentos nos ha dado el objeto. Al reproducirnos interiormente la figura de un amigo, rara vez lo vemos en un momento determinado; casi siempre es una imagen vaga, sin momentaneidad alguna, nada artística. Nada artística, digo, porque esto es a lo que venía a parar. El artista ve momentos de las cosas y a las cosas mismas en su proceso; para el artista no es nada el árbol sino a tal hora, con tal luz, en tal sitio. Quien no tenga la intuición de la momentaneidad de todo lo vivo, no es verdadero artista.

Hay en pintura una cosa horrible, que es el cromo, porque el cromo es la imagen compuesta, el abstracto de lo concreto. Un paisaje de cromo es un paisaje abstracto, en que no hay hora, ni día, ni estación de año, ni momentaneidad alguna. Satisface el recuerdo inartístico del común de las gentes, y hasta tal punto que declararían falsa una imagen que se eternizara en un espejo. El cromo tiene de compañero al retrato fotográfico ordinario, al de aquel a quien el fotógrafo le colocó la cara.

El arte debe ser la eternización de lo momentáneo. De nada hay que huir tanto como del cromo, y hay mucho cromo en literatura. Los más de los personajes de teatro y novela me resultan de cromo, son imágenes compuestas.

La impresión pasajera sedimentada, es lo que debe buscar este joven; la eternización de lo momentáneo -me decía leyendo las páginas de este libro.

Y es lo que busca, lo momentáneo y fugitivo, el matiz, la transición, lo que sirve de engarce a las impresiones que se suceden.

Car nous voulons la nuance encor

Pas la couleur, rien que la nuance”

(La negrita es nuestra. *Ibid.* págs.155-157).

Unamuno, no sólo describe la estética impresionista, sino que, al mismo tiempo, apunta una serie de cuestiones que serán centrales en el arte moderno del siglo xx (como la de obtener la imagen que contenga diversas impresiones, un objeto o ser en su devenir y no una imagen fija, estática, que mata la vida). No puede sorprendernos, finalmente, que el vasco se declare partidario de la estética del matiz pues ya vimos, además, la importancia de lo vago e inefable en su poética

y cómo debe capturar la esencia vital que no muere nunca. Ante el misterio que queda siempre -y debe quedar- como tal y el lenguaje cotidiano como insuficiente para expresar el espíritu, Unamuno quería la sugestión y no la claridad, la creación de otro lenguaje basado en la evocación de las palabras, su música interior, así como en el símbolo y la imagen poética forjada en la mente del poeta, quien aúna en su visión sentimiento y pensamiento. Junto a ello, se hace necesaria la estética del matiz que, como quiere Unamuno, traslada mejor esa inconcreción en que el verso debe quedar y que se corresponde con el misterio de la existencia y lo inefable. Por otro lado, el croquis representa lo muerto, lo estable y, el vasco, que huía siempre de lo fijo y estático (así, por ej., cuando desecha la idea fija, el concepto y el dogma como símbolos de muerte) quería lo que resultará más acorde con la esencia propia del hombre, con la vida y el espíritu.

El poeta moderno, frente a la tradición anterior, toma conciencia de la inestabilidad de la existencia; la realidad es transitoria y todo lo que ella nos muestra objetivamente es caduco y fugaz, mientras que, en su materialidad, es solo superficie cambiante. El simbolismo, de raíz romántica, que quiere traspasar los límites temporales y materiales que la realidad impone, abogó por una estética subjetiva que percibe interiores nunca vistos. Definitivamente, la estética del matiz, de la sugestión y de lo inefable que compartía Unamuno con los simbolistas, era la que más se acercaba a la aspiración de todos ellos de penetrar y reflejar el espíritu, la esencia de las cosas por debajo de su cáscara superficial y material que nos muestra la realidad objetiva (como ahora ya sabemos, punto de partida de la poética del vasco). Para alcanzar aquel estadio anterior y posterior al tiempo histórico real que vive el hombre fugaz y pasajero, el poeta debía captar nuestra momentaneidad para elevarla a la eternidad. El matiz permite reflejar la transición entre cada momento que se enlaza al siguiente para sucederse en una carrera imparable. El poeta nos da visiones fugaces en su tránsito y devenir que corresponde a nuestra condición de seres fluyendo en el tiempo, solo así se refleja la vida de verdad. El freno a la carrera imparable del tiempo lo pone el poeta, quien, al captar los diversos instantes en su devenir, los recrea y, como en un espejo que se proyecta al futuro, permite que el lector vuelva de nuevo a revivirlos. Este es el poder mágico de la poesía, vuelto a descubrir por el hombre moderno dada la necesidad que de él tenía.

Para ejemplificar toda esta estética simbolista haremos referencia a la visión que nos da Unamuno de la Torre de Monterrey, la cual se poetiza en una composición de *Poesías* y a la que dedica un artículo en 1916 (“La torre de Monterrey a la luz de la helada”²²⁹). En los dos escritos

²²⁹ En *OC (A.A)* vol. II. En “Andanzas y visiones españolas” (1922). Págs.: 792-798.

se nos da una visión distinta de la torre, bajo diferente luz, en momentos distintos, etc., lo que corresponde con la voluntad del artista, que expresaba en el prólogo: “para el artista no es nada el árbol sino a tal hora, con tal luz, en tal sitio”. En el poema, la visión de la torre es a la luz de la luna y, gracias a la atmósfera mágica que la envuelve, esta se libera de su condición pétreo y material para hacer soñar al poeta, quien se libera también de su parte racional, su conciencia, para sentir la eternidad pues ella le habla “del pasado y del futuro/ Renacimiento”²³⁰. En el artículo, una luz clarísima, de helada, recorre la ciudad y la naturaleza de manera que una y otra parecen confundirse, mientras que la torre de Monterrey, “a la luz cortante y fina de estas mañanas arrecidas de invierno” le habla a Unamuno: aunque los hombres pasen y queden, “estas piedras quedarán diciéndole a la Naturaleza que hubo Humanidad” (*ibid.* pág. 794), con lo que, de nuevo, se alude a su esencia eterna que dialoga con el hombre y la naturaleza. Unamuno identifica a la torre con un sueño eterno, lo permanente y duradero, mientras que todos los dolores, amores, inquietudes del hombre van pasando (las simboliza como las olas pasajeras, mientras que la torre es el mar eterno). La magnífica visión de esta torre la lleva el poeta consigo desde antes incluso de haberla visto y seguirá en él por siempre, aunque haya muerto: “ (...) y con ello me llevas de aquí a dentro de veinticinco años, más y allá, mucho más allá, a cuando, después de muerto y bien muerto, te siga contemplando, siga yaciendo y posando en el fondo del mar de las almas esta mi visión de ti que se me acuña en el alma en estas mañanas de rayos de sol cernidos por la helada. El sueño queda. Es lo único que queda: la visión queda” (*ibid.* 795). Y, por extensión, la poesía queda y, en ella, la visión, el sueño. Y, aunque la torre sea destruida, su visión nunca desaparecerá, por lo que es inmortal. “Quedaré hecha cimiento de las almas que te contemplen” (*ibid.* 796). Vemos cómo la luz y la atmósfera en que se envuelve la torre es importantísima, las dos imágenes corresponden a momentos distintos que se confunden en el alma del poeta para ser, a la postre, una sola visión eterna, un sueño inmortal. Y el sentimiento que esta despierta, nos sigue diciendo, es lo inefable, lo “indecible” que solo puede ser dicho con la “alada palabra”, de condición efímera y pasajera, pero que sea capaz de recoger la visión inmortal y eterna. Así, esta palabra poética debe desnudarse de lo que nombra en la realidad aparente (la “fenoménica”), ha de ser creadora, ha de despertar la visión en el ciego a través de su sonoridad, y ha de unir en sí todos los sentidos para poder sugerir (y no decir).

Citemos este pasaje revelador que define la poesía y el arte:

²³⁰ En *PCI*, pág.69

Y esta torre y otras torres nos meten al ánimo el ansia tormentosa de decir lo indecible, de dejar en la alada palabra que vuela sonora, y pasa, y se pierde, lo que no pasa ni se pierde: la visión que queda. Decir lo que se ve y decirlo de modo que se vea oyéndolo; ver lo que se oye: he aquí todo el secreto del Arte. El Arte hace ver a los ciegos -y lo son muchos que espejan con los ojos en la mente lo que tienen delante-, y les hace ver con la palabra; el Arte hace oír a los sordos, y lo son muchos que resuenan con los oídos lo que les suena en su derredor, y les hace oír con la visión reproducida. Un poema da vista al ciego; un cuadro da oído al sordo. **El Arte funde los sentidos**, descendiendo a lo que les une a su común cimiento, y ascendiendo a lo que los une también coronándolos. (*ibid.* pág.796) La negrita es nuestra.

La palabra poética debe ser creadora, fundadora, no imitadora de la realidad. Un ciego puede serlo también si solo refleja lo que tiene ante sí; un sordo, quien reproduce lo que oye sin más. Los sentidos de la vista, del oído, etc., por separado, no reproducen más que lo fenoménico, y la poesía y el arte no aspiran en Unamuno a ser una mera reproducción parcial de la realidad pasajera, sino la penetración en las esencias eternas e inmutables del hombre y la naturaleza a través de la fusión de todos los sentidos.

3. 4. La expresión de lo inefable: “Sin sentido”, un ejemplo de poema simbolista.

El poema “Sin sentido”²³¹ nos habla justamente de cómo ha de ser la palabra poética, de cómo se puede expresar lo “indecible” o “inefable”, en términos de Unamuno, pero también de Juan Ramón Jiménez y de Rubén Darío. Este poema²³², del que se desconoce la fecha de su

²³¹ En *OC* (A.A), vol. XIII. Págs.:453-455.

En *P*. Págs.: 297-299.

En *PC I*. Págs.: 219-221. Citamos según esta edición en el “Anexo” (página 359).

²³² El poema consta de 19 cuartetos sin rima que combinan tres versos endecasílabos sáficos con uno final pentasílabo. Así, se trata de una variante de la estrofa sáfica tan del gusto de Unamuno en *Poesías* a la que dio diversas formas libres en las que se deshizo de la atadura de la rima (como en “La torre de Monterrey” y otros muchos poemas). En todo el libro veremos cómo predomina el uso del endecasílabo que combina en muchos poemas con el heptasílabo y el pentasílabo con asonancia en los versos pares en muchos casos (fórmula que introdujo Bécquer), o, lo que es lo mismo, en silvas arromanzadas. La asonancia, y también el desligarse de la atadura de la rima para priorizar el ritmo interno, es del gusto del poeta en estos años. Todo el poema es un diálogo con el lector al cual se dirige directamente con preguntas y exclamaciones que él mismo responde. Todo ello,

composición, expresa la necesidad del poeta de dar su alma toda en ella con palabras evocadoras, “virginales”, es decir, desnudas del sentido que les damos para cobrar nuevos sentidos, por lo que expresa claramente la concepción simbolista unamuniana de la poesía de tradición romántica (inglesa y alemana). Esta composición bien podía haberse incluido en la primera sección introductoria donde Unamuno hablaba de su concepto de poesía, sin embargo lo hace en una titulada “Caprichos” que consta de tres poemas de temática dispar. Quizá el hecho de que Unamuno defienda la idea aquí de derramar palabras sin más, sin la necesidad de conferirles un sentido, sea un “capricho” para un autor creador incansable de conceptos y sentidos en otros géneros literarios. La poesía como un “capricho”, pero, como sabemos por otros escritos suyos, una necesidad para poder descansar en la ruda batalla de la vida cotidiana. Espiritualidad, que en tantos escritos y de tantas maneras reivindicó, va ligada aquí a la poesía, que es la palabra virginal desnuda de conceptos. Así es la palabra fundacional que tiene una función anterior a las mismas religiones (las cuales se fundamentan en poesía)²³³

El tema se centra en la valoración de la palabra por sí misma, por lo que esta pueda sugerir, más allá del sentido o concepto de esta, sino solo como sonido puro y musical. Este “sonido” de la palabra pura y virginal, limpia el alma de conceptos y nos acerca mejor a su esencia. En la poesía, la palabra, que tiene de por sí su propia música, puede desligarse de su sentido para sugerir y penetrar otras realidades más profundas, espirituales e inconscientes. Poesía-palabra que tiene su propia música y acerca al hombre a la paz, el sosiego, la calma y la vida interior,

junto a las repeticiones, enumeraciones y los paralelismos constantes dan el ritmo interno al poema.

²³³ Sigo en todo ello, y a lo largo de toda la tesis, a Octavio Paz. En *Los hijos del limo* (*opus cit.*), por ejemplo, nos habla de la revolución que supuso el Romanticismo inglés y alemán en poesía. Para autores como Coleridge, Wordsworth, Shelley, Hölderlin, Novalis J.P. Richter, etc., que tuvieron su línea de continuidad en Baudelaire y los simbolistas franceses (Mallarmé, Verlaine...), tan leídos todos ellos por Unamuno, “la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. Palabra del principio: palabra de fundación.” “Las mitologías poéticas, sin excluir a los de los poetas cristianos, envejecen y se vuelven polvo como las religiones y la filosofía. Queda la poesía y por eso podemos leer a los vedas y las biblias no como escrituras religiosas, sino como textos poéticos (...). Aunque las religiones son históricas y perecederas, hay en todas ellas un germen no religioso y que perdura: la imaginación poética”. Añadamos: gracias a la palabra que crea y funda. Por ello, “Coleridge afirma que la imaginación no solo es la condición del conocer sino la facultad que convierte a las ideas en símbolos y a los símbolos en presencias” (*ibid.* págs.82-87)

el alma en definitiva, que la letra-concepto, lo lógico y racional, mata.

La composición tiene un claro objetivo que se pone de manifiesto en la última estrofa: se trata de limpiar “de conceptos el espíritu” (v.74) para que se deje penetrar por la belleza de lo que nos rodea, sobre todo de la naturaleza y de las cosas más simples y rutinarias como el sonido de las campanas, y de la musicalidad que todo ello emana, a través de palabras que sugieren y no dicen, que no intentan transmitir concepto, idea alguna. Con ello, la poesía unamuniana se aleja de la etiqueta de “filosófica” o de ideas, pues, al contrario, quiere ser sugeridora de estados que bien podrían calificarse de “místicos” en los que el hombre puede penetrar en su alma y también en la de lo que nos rodea, dejándose mecer por el ensueño y la imaginación que nos sumergen en la inconsciencia y, con ello, en la paz siempre buscada por el Unamuno no agónico.

Ya en la primera estrofa, el poeta expresa el deseo de poder hablar sin buscar un sentido, para poder verter el alma. Esas palabras serán pura música sin letra, “virginales, dulces, castas/monorrítmicas, graves y profundas” (versos 10 y 11), es decir, devueltas a su origen primigenio y, así, posibles fundadoras de nuevas realidades. Por ello “recuerdan tiernas tardes/languidecidas” (v.12 y 13), o, lo que es lo mismo, sentimientos puros, emociones. Aquí el poeta exclama que le dejen dormir, en el sentido de descansar, mientras las palabras, sin sentido, caen en su alma con su melodía. Se expresa con ello el deseo de deshacerse de su yo intelectual y agónico, siempre en lucha con las ideas y los conceptos, para descansar y encontrar el sentimiento puro.

Este poema nos recuerda en muchos sentidos al de Baudelaire²³⁴, “Correspondencias”, que fue introductorio del libro *Las flores del mal*, y constituye su poética así como un manifiesto del simbolismo. Las correspondencias entre el mundo material y el espiritual están aquí también presentes. Unamuno nos habla de una naturaleza viva en la que la “primaveral verde tibieza” -subrayemos la sinestesia- (v.17), las flores frescas, la armonía del agua que corre entre el follaje y el césped, los pájaros, cantan al unísono conformando una melodía armoniosa, perfecta, infinita y eterna, música de esferas imposible de descifrar con conceptos o palabras con sentido (letra), pero que nos habla al espíritu y nos permite adentrarnos en lo más íntimo del hombre para devolvernos al alma primigenia, aquella que da la vida dulce y pacífica, lejos

²³⁴ María Pilar Celma Valero, en su artículo “Miguel de Unamuno: poeta simbolista” (en *Anales de Literatura española. Nº15*. Ed. de Guillermo Carnero, Universidad de Alicante, 2002; págs.93-107), habla justamente de la filiación Baudelaire-Unamuno en su concepción de la poesía (pág.95)

del ruido del mundo y del intelectualismo que nos separa de ella²³⁵. La naturaleza y los sonidos que de ella emanan se convierten así en sagrados, como si fuera un templo en el que la oración nos eleva y transporta al mundo espiritual. Por ello, en las últimas estrofas, el poeta compara su labor de crear un poema sugeridor de sentidos y libre de conceptos con el que baja de “la vieja torre,/ que a la oración nos llama”(v.v. 70-71) después de haber tocado la campana que llama al Angelus que anuncia la noche y la apertura del cielo, con todo el valor simbólico que ello representa. Labor así religiosa del poeta que, además, nos dice con toda sinceridad que daría “mi alma toda” (v.72) en este poema que quiere conmover, sugerir, emocionar, limpiando el espíritu de todo aquello que le es alieno a él (“conceptos”, “letra”, como los denomina, intelectualismo en fin). El poema se dirige continuamente a un lector activo al que Unamuno le pone incluso voz, al que apela con la intención clara de conmoverlo.

Es esta una de las composiciones más bellas y musicales del libro, en la que nos encontramos con un Unamuno sincero, lleno de una pasión y de gran amor a la naturaleza y a su música sin letra, a penetrar en estados cuasi místicos que elevan al ser y lo transportan al ámbito de lo espiritual, que quiere transmitir al lector. El poeta desea fervientemente que el hombre pueda sentir así también pues, con ello, y como sabemos por otros escritos, se naturalizaría, se humanizaría volviendo a ser pueblo y, al mismo tiempo, se elevaría dejando de lado las luchas pasajeras de la vida terrenal. Y, como dijo otras veces recogiendo la frase de Schiller, el arte es naturaleza, y, en este caso, solo el arte de la poesía puede fundirnos con la naturaleza para elevarnos espiritualmente. En su artículo “Los naturales y espirituales”²³⁶ de 1905, es decir, coetáneo a *Poesías*, Unamuno define precisamente al poeta como un “vidente”, “soñador”,

²³⁵ Nótese la importancia que da Unamuno a la música y cómo esta surge del alma de la naturaleza y del hombre mismo. Ejemplo de ello muy claro lo tenemos en el artículo “El perfecto pescador de caña” en el que habla del libro homónimo de Walton. Aquí defiende la vida contemplativa y admira cómo el lenguaje del libro emana “dulcedumbre y musicalidad”. En palabras de Unamuno: “Walton amaba la música, y al final de su diálogo del día cuarto incluye versos, los unos de Mr. Edmund Waller, en elogio de ella. El espíritu mismo de Walton es un espíritu musical, y el ritmo de su lenguaje y estilo obedece al ritmo de sus sentimientos. (...) ¿Y cómo no había de amar la música un espíritu contemplativo que se apacentó en la visión de tranquilas riberas, ya que es el paisaje en el reino de las formas visibles lo que la música en el reino de los sonidos? Un paisaje es una sinfonía, a que concurren agua y tierra y aire y hasta fuego”. El Unamuno contemplativo que se recoge en sus visiones de la naturaleza, como veremos en otros poemas, es amante de la música y de la paz también. Recogido en *Almas de jóvenes*. Madrid, Austral. Espasa-Calpe, 1981. Págs. 66-67

²³⁶ En *Almas de jóvenes*. Madrid, Austral. Espasa-Calpe, 1981. Páginas 113 a 133.

“utopista”, contrario al hombre de ciencia y al teólogo, y, sobre todo, **espiritual**, y, como tal, más cercano que nadie a la pura naturaleza y al pueblo (a los que llama “naturales”). Y añade: “Debemos todos abrirnos ante el pueblo el pecho del alma, desgarrarnos las vestiduras espirituales, y mostrándole nuestras entrañas decirle: he aquí el hombre. Y el pueblo que se eduque a ver hombres acabará por buscarse, zahondar en sus entrañas espirituales, descubrir en ellas la fuente de su vida y decir a los demás pueblos: ¡he aquí el pueblo!”. La práctica de ello es la poesía unamuniana, y este poema en concreto es sin duda una de sus mejores muestras puesto que en él el poeta desnuda su alma con la intención de que el lector se espiritualice también. Conocemos muy bien por sus cartas, en especial las intercambiadas con Ilundain, su voluntad de crear una sociedad “cristiana” y espiritual, es decir, que se fundamentase en los valores de Cristo para vivir pacífica y felizmente. Su poesía es una de las armas que empleará para intentar espiritualizar al lector y a sí mismo, y esta es la religión creada por Unamuno²³⁷.

El poema está lleno de símbolos que son constantes en todo el libro de *Poesías*. Así, dormir es soñar, descansar, conlleva paz, inconsciencia, y nos acerca al alma. La naturaleza se relaciona con el sueño también y la acción de dormir por lo que simboliza la calma, la paz, el sosiego, la espiritualidad en fin. La letra, sin embargo, es el intelecto, la muerte, los conceptos e ideas que matan la vida interior. La palabra pura, virginal, es la vía de contacto con el alma, musicalidad que adormece y nos acerca al interior; nos desnuda de los ropajes externos con los que el hombre cubre la realidad interior. Así, la poesía es el espacio donde esta palabra pura puede serlo de verdad y, en consecuencia, es el género que nos permite desligarnos de la realidad para imaginar, soñar, descansar de la vida-guerra mundana y nos permite establecer un vínculo con nuestro interior y lo espiritual, sin ideas ni conceptos. En este sentido es clara la influencia de la lírica inglesa espiritual y romántica y, en especial, de Wordsworth quien, en su poesía misma, manifestaba tales ideas y reprochaba cómo la sociedad acudía a la “letra

²³⁷ La poesía moderna, desde el Romanticismo hasta las Vanguardias pasando por el Surrealismo y el Modernismo, supone una ruptura con la historia y la idea de progreso, por un lado, y una respuesta a la crisis de la razón, contra la que se alza, así como a la existencial y religiosa. Ante la duda religiosa, la imposibilidad de creer en Dios y, al mismo tiempo, el cansancio del racionalismo que anulaba todo lo que no se podía comprobar empíricamente, la poesía moderna se erigió en fundación de nuevas religiones, cada poeta la suya, gracias, como afirma Octavio Paz, a la analogía, es decir, a establecer correspondencias entre los seres y los mundos. Muchos poetas, como Blake o Hölderlin, llegaron a tener su propia “religión privada compuesta de fragmentos de mitos y creencias heteróclitas” (ibid.pág.85)

escrita” sin hallar el verdadero espíritu de las cosas²³⁸. Otros poemas corroborarán esta concepción unamuniana de la poesía y su función.

En definitiva, este poema es una muestra de la estética simbolista que explora e intenta comunicar el misterio, simplemente, las experiencias ocultas e intangibles, cuya técnica se basa en el arte de la sugerencia y de la creación de símbolos. La insuficiencia de las palabras para expresar el alma y lo inefable lleva a la sugestión, lo vago y nebuloso, y la música interior, armoniosa que surge de la emoción y la evocación de imágenes donde los sentidos se entremezclan²³⁹.

²³⁸ W. Wordsworth. *Poemas*. Madrid, Editora Nacional, 1976. Página 133.

²³⁹ Sobre la definición del Simbolismo y su relación con el Modernismo, véase el libro editado por J. Olivio Jiménez, *El simbolismo*. Madrid, Taurus, 1979. Este autor nos recuerda en su introducción, cuando habla de Bécquer como precursor, cómo “el simbolismo no niega, sino que ahonda, sutaliza y acendra las esencias más genuinas del verdadero romanticismo, el alemán, que se hace sentir paralelamente en el simbolismo francés y en la vaguedad de la atmósfera lírica becqueriana.” (págs. 12-13) A continuación señala cómo esta poesía “interiorizada y honda” será la que continuarán en “el mejor modernismo español”, A. Machado y Juan Ramón Jiménez. Este autor, como R. Gullón, considera el simbolismo como una de las tendencias de la época ecléctica del Modernismo. En su acercamiento por definir el simbolismo, observamos las características que estamos analizando en la poesía (y su teoría) unamuniana. Así, por ejemplo, son reveladoras las siguientes ideas: “La concepción de la poesía como el reino de la imprecisión, la revelación y aun el enrarecimiento; la persecución y el hallazgo de las analogías; la mirada interior y la mirada en el misterio; la atracción hacia la vida profunda y la conciencia en vilo; el ascenso vertical y tortuoso, a través de la naturaleza, las sombras y el silencio, hasta el mundo de las ideas y la verdad última y unitaria del espíritu (...)” (pág.54) A lo que cabría añadir, y que sin duda refleja la poética de Unamuno que estamos trazando: “La necesidad del símbolo para reflejar la complejidad de los sutiles *estados-de-alma* modernos, la supremacía de la música en esa misma misión, y el interés por las ocultas relaciones entre los seres de la realidad y entre las sensaciones, son (...) los “puntales” del simbolismo” (pág.52).

3.5. La necesidad de la música para reflejar los estados del alma²⁴⁰.

Vemos cómo el poema “Sin sentido” da prioridad a la idea de la musicalidad de la palabra poética, por lo que se convierte en uno de los pilares más importantes de la lírica unamuniana; es ella la que ha de mecernos, como en un sueño, nos adormece para trasladarnos a regiones de hermosura, paz, calma y, en definitiva, donde el alma se encuentra a sí misma y se comunica a los demás (de la misma manera que el símbolo y la analogía).

"(...)

¿Qué os importa el sentido de las cosas
si su **música** oís y entre los labios
os brotan las palabras como flores
limpias de fruto?

Palabras virginales, dulces, castas
monorrítmicas, graves y profundas,
palabras que recuerdan tiernas tardes
languidecidas.

¡Oh, dejadme **dormir** y repetidme
la letanía del dormir tranquilo!,
¡**dejad caer en mi alma las palabras**
sonoramente!

(...)

Fluye el regato entre las frescas flores,
y es el órgano vivo cuya música
sirve de fondo al canto polifónico
que alzan los pájaros.

²⁴⁰ Vemos cómo la crítica actual empieza a tratar este tema. Así, coincidimos con María Pilar Celma (“Miguel de Unamuno, poeta simbolista”, A.L.E.U.A./Nº15, 2002) quien habla de una musicalidad que conecta con la esencia de las cosas y su espiritualidad, de manera que el ritmo surge de manera inherente, de la armonía del mismo poema en sí: “se trata de una musicalidad esencial: el ritmo material está en perfecta armonía con el contenido del poema, porque deriva natural y necesariamente de la conciencia del poeta” (pág. 98). Sin embargo, falta estudiarlo en concreto en sus poemas más profundamente. Manuel Romero Luque (“Estilo y forma poética en Unamuno” *Philologia Hispalensis* 14, 2000, págs. 219-236) también hace alusión a este tema en la poesía unamuniana, pero lo enfoca de manera distinta pues habla de la distinción entre ritmo y música, y cómo Unamuno minusvalora a la segunda en favor del ritmo, argumentándolo con los famosos versos del “Credo poético” (“algo que no es música es la poesía”), alentando así lo que él llama “un claro enfrentamiento entre ambos creadores” (pág. 230) en referencia a la poética de Verlaine, lo que nos parece una simplificación.

Brotan las melodías de los nidos
y la armonía surge de las aguas,
el coro en el follaje y entre el césped
concierta el órgano.

(...)

¡Oh, no busquéis la letra, la que mata,
lo que vida nos da, buscad espíritu!
¿qué ha querido decir?, prosigue...¡déjalo!

¡busca lo íntimo!

(...)"

(El subrayado es nuestro. En *PC* (1): págs.219-221)

Las palabras subrayadas no hacen más que llamar la atención sobre la relación **poesía-música-dormir de la conciencia-intimidad (alma)**. De forma absolutamente incomprensible se ha asegurado siempre que Unamuno no sentía interés ni sensibilidad alguna por la música y, con ello, se ha cerrado cualquier posibilidad de que este poeta perteneciese a la época del Modernismo. A esto se han acogido los críticos para, inmediatamente, oponer la poética del vasco a cualquier tendencia del momento, en especial, al Simbolismo, que, sabemos, proponía el componente musical como elemento formativo del poema. Así, sorprende luego leer textos donde Unamuno alaba especialmente a Wagner²⁴¹, y a la música, en general. Está claro que no soportó la música que él llamaba de tamboril, demasiado acompañada, pero sentía debilidad por la música que despertara y conmoviera su espíritu y el de los demás. Y lo mismo en la poesía donde la música y el ritmo, no podía ser demasiado sonoro, forzado y artificial, sino más bien dulce (como la suavidad y dulzura de la música que nos mece, por ejemplo, en el poema "Mi niño") para así conmover mejor la fibra interior del hombre. Si algunas veces, en poemas como "Música" (*Poesías*), Unamuno rehúye de ella es precisamente por lo que en él despierta: el alma, la inconsciencia, el volar por regiones fuera de este mundo, espirituales, cuando en ese momento el vasco quiere a su conciencia despierta. Y si no...¿cómo se entienden otros poemas como, por ejemplo, "Sin sentido"? La música, como el sueño y la naturaleza, son espíritu y éste se vierte en la poesía. La música de los simbolistas era entendida también (aunque luego algunos epígonos

²⁴¹ O que haga afirmaciones como "Aún no ha influido Wagner lo que debiera fuera de la música", en una nota de su artículo "La regeneración del teatro español" de 1896 (en *OC* (E), vol.I pp.890-910).

hicieran un uso zafio e imitador) como espiritual e interior²⁴². Acorde con ello, el vasco se decantó siempre por una música armónica en la poesía, que no quedase en algo simplemente exterior y que resonase sólo en los oídos (lo cual no se correspondería con el espíritu), sino más bien interior, es decir, que conmoviese al lector. En diversas cartas de este año, Unamuno retoma el tema de la tradición rítmica y musical de la poesía en lengua castellana para criticarla, mientras que aboga por otra concepción de la musicalidad poética. Por otro lado, la relación entre música, naturaleza y espíritu, la veremos claramente establecida en el artículo "Música y paisaje".

La poesía española del momento, así como, en general, la del S.XIX, interesa poco a Unamuno, quien, sin embargo, descubre la lírica catalana y la portuguesa como más ricas y acordes con su actual ideal poético (eso descontando su afición por las líricas alemana, inglesa, italiana, hispanoamericana, etc.). Por Joan Maragall, poeta catalán considerado modernista en algunas de sus obras, siente un gran apego; no sólo su poesía le agrada: a través de ésta se ha establecido una comunión de espíritus que va más allá de la estricta comunicación entre poetas. El seis de junio de 1900²⁴³, Unamuno escribe a Maragall confesándole algunas preferencias y desechando la tradición poética española. Unamuno se busca fuera, y aquí conecta precisamente con Maragall (quien también bebió de fuentes románticas, especialmente, de la alemana). Ante momentos de angustia, Unamuno le confiesa al catalán cómo le salva el que la infancia, en expresión del vasco, le suba a flor del alma para cantarle recuerdos, pero también el leer precisamente sus poemas:

(...) porque más de una vez he apacentado mi espíritu en sus *Poesies*, y una de éstas, "La vaca cega", hace tiempo que me la sé de memoria. Es una de las poesías más puramente poéticas que conozco. Ella, los "Goigs a la Verge de Núria", "Nuvial", "Conjugal" y "Paternal", las recuerdo mucho. ¡Es tan raro hallar hoy aquí verdaderos poetas, nobles, serenos, reposados, maduros!" (...) "Creo que comulgamos en un culto, y es el culto a Goethe. Casi aprendí en él el alemán, y en él aquieto las turbaciones de mi espíritu. Es con la lírica inglesa (Wordsworth sobre todo) mi pasto favorito. **La poesía castellana no me resulta; la encuentro seca y fría; en su contenido de un**

²⁴² En este sentido estamos de acuerdo con la apreciación de M^a Pilar Celma (opus cit.) de que Unamuno "se sentiría más próximo a la concepción de Baudelaire" respecto a la musicalidad en la poesía (distinta a la de Verlaine y Mallarmé), pues, para nuestro poeta, como para Baudelaire, "las palabras (como la música) tenían las mismas propiedades sugerentes que las notas musicales y eran evocadoras de sentimientos". (pág. 95) Todo ello se ve claramente en el poema "Sin sentido".

²⁴³ En *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall y escritos complementarios*. Barcelona, Edimar, 1951. Pp.9-11.

prosaísmo estilizado (para servirme de una expresión arquitectónica, como "hoja de cardo estilizada") y en su forma acompañada y cadenciosa más que rítmica y melódica.

Ahora voy a publicar poesías (tres de ellas "La flor tronchada", "El Cristo de Cabrera" y "Al sueño" las he publicado ya en revistas). Entre ellas van traducciones; cuatro. Una de Leopardi ("La retama"), otra de Coleridge, y las otras dos del catalán, "El Arpa" de Verdaguer y su "Vaca ciega".
(...)

No se tiene noticia de la traducción de Verdaguer, mientras que se fecha en 1900 la de "La vaca ciega"²⁴⁴. A Maragall, el vasco le explica también su poética basada en la analogía que aspira a fundir objeto y sujeto, naturaleza y hombre: "Yo sólo sé que toda mi vida he soñado la fusión de la ciencia y el arte, así como del hombre y la naturaleza; humanizando a la naturaleza la sobrenaturalizamos, naturalizándonos nosotros nos sobrehumanizamos. Sólo comprendo al sobre-hombre en una sobre-naturaleza". Por último, don Miguel le confiesa que él es el poeta español de su generación que más le satisface: "Verdaguer, Guerra Junqueiro (en *Os simples*) y usted son los únicos que releo." El hecho de que leyera a Maragall desde hacía tiempo, según consta en la carta, es importante y revelador, al mismo tiempo que no nos extraña dados los muchos puntos de contacto entre las poéticas del modernista catalán y el vasco. Sin embargo, no podemos detenernos en este punto que requeriría todo un estudio (sin duda muy fecundo). Por otro lado, fijémonos ahora simplemente en la afirmación unamuniana de que en la poesía española la forma no es "rítmica y melódica" (algo deseable para el vasco), sino "acompañada y cadenciosa"²⁴⁵.

²⁴⁴ Sobre ello y las variantes de la traducción, véase *MUP*: 39-41.

²⁴⁵ Numerosos artículos de Unamuno de la época sobre la lengua giran en torno a la cuestión de la poca flexibilidad y musicalidad de la lengua española. Significativo es el artículo "Sobre la dureza del idioma castellano" (en *OC* (A.A) vol. VII; págs. 470-473) de 1899, en que leemos: "Muchas veces se ha dicho que la lengua castellana es una lengua rígida y ósea, sin matices ni cambiantes, poco flexible; una lengua que por su estructura misma propende a los vastos períodos oratorios, campanudos y resonantes, o a cierta concisión angulosa y seca; pero que resiste las caricias ondulantes, las veladuras penumbrosas, la sutil ironía". El francés, sin embargo, es elegante, el italiano es flexible, el inglés se puebla de "sugestivos cuchicheos". En los versos castellanos: "no hay un envolvente nimbo que los una (a los objetos contemplados) y armonice en un conjunto superior". Si leemos nuestros romances tradicionales, dice Unamuno que: "Es como la música de nuestro popular género chico, música de notas martilleantes, sin continuidad real, música en que el ritmo se sacrifica a la cadencia. Y así es el verso entre nosotros, tamborileo, machacón, intermitente." El gongorismo y el conceptismo responden también a esta forma de entender el ritmo en la poesía. Finalmente, Unamuno aboga por la flexibilización del ritmo en la poesía que consiste no ya en adoptar vocablos nuevos, "sino más bien con la influencia dialectal y de las hablas populares,

La inmediata tradición lírica española debe, pues, romperse para dar paso a una nueva y diferente. Unamuno es consciente de que su poesía significa esa ruptura deseada en que, por un lado, se quiere instaurar un nuevo fondo que contenga ideales distintos y, por otro, se pretende también revisar la forma poética, renovando la métrica, el ritmo y la musicalidad del verso (así como el lenguaje y las figuras retóricas). Así lo evidencia también una carta que escribiría a Juan Arzadun a finales de año²⁴⁶: "Veremos cuando publique mis versos. Porque sí, no lo dudes, nuestra poesía española es en cuanto a su fondo, pseudo-poesía, huera descripción o elocuencia rimada, y en cuanto a la forma, música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata el ritmo. Sólo aquí puede pasar por gran poeta Zorrilla, encarnación de la vacuidad sonora y tattareante, con sus eternos lugares comunes y sus eternos versos agudos." Y, a continuación, el vasco se refiere a que es esta una causa por la que los poetas hispanoamericanos se buscan en otras tradiciones del momento y no en la española, sin aunar así los esfuerzos de renovación desde una misma lengua y tradición -como él quería-. "Por esto se nos van los americanos que pueden ser hoy inferiores a nosotros; pero que tienen otro oído. Y así es que soy yo el único casi que tiene prestigio en América, y me llaman europeo o universal, y no español. **Nuestro estúpido casticismo nos impide ser de veras castizos.** Y yo insisto en que nuestro pueblo está capacitado para gustar musings a lo Wordsworth o a lo Coleridge;" (...) "**¿Que por qué no me adapto a la forma y modo tradicionales? Es porque claramente, de corazón, creo que son antipoéticos,** que en España no hemos tenido apenas poesía, sino elocuencia rimada o descripcionismo más o menos sonoro" (la negrita es nuestra). Como vemos, la revolución poética que pretende Unamuno no atañe sólo al fondo, sino que a éste debe corresponderse una renovación acorde en la forma, cosa que él mismo va poniendo en práctica en la composición de sus poemas, diferentes a los de su época en cuanto a la métrica y ritmo, entre otras cosas. La insistencia, que hemos visto cómo se repite a lo largo de estos años correspondientes a la génesis de la poesía unamuniana, en este tema de la musicalidad poética, de cómo es en la tradición inmediata y de cómo debería ser tras la ruptura con la anterior, no puede pasar inadvertida. De ahí que no pueda decirse que la poesía unamuniana sólo aportó novedad en cuanto a los contenidos poéticos.

cuyo fonetismo se aparta algo de que priva la lengua literaria y oficial". Con lo que vemos la crítica de Unamuno a esta última imperante.

²⁴⁶ Carta del 12 de diciembre de 1900 a J.Arzadun. Publicada en la revista *Sur*, nº 121, año 1944. Pp.55-61.

En el artículo "Música y paisaje"²⁴⁷, Unamuno expresa la idea de la espiritualidad de la música, así como de su relación con la naturaleza y la importancia en la literatura. De forma extensiva, denotaremos la existencia de una correspondencia entre la nueva visión del mundo, la nueva sensibilidad (que sabemos introdujo ya el Romanticismo, aunque en menor medida en España), y el ritmo y la música poética, que se verá plasmada en los sistemas de metrificaci3n -algo que dejó comprobado O. Paz como un síntoma de la poesía moderna-. La consideraci3n de la música va ligada en Unamuno (así como en los románticos y los simbolistas) con la nueva sensibilidad ante la naturaleza; así, en "Música y paisaje" el sentimiento de la naturaleza -que vemos reflejado en su prosa y en su poesía- va unido necesariamente al de la música hasta tal punto que se produce una identificaci3n entre uno y otro. "El paisaje es una especie de música, de música sutil y honda" (*ibid.* pág.227), de modo que la contemplaci3n de la naturaleza lleva al vasco a hablar de ésta como de "una sinfonía de líneas y matices". Los sentidos de la vista y el oído se funden, el hombre puede así cobrar otro sentido por el que se penetra la realidad objetiva para captar las cosas en su esencialidad profunda. La naturaleza "parece perder su materialidad y no ser más que pura forma, libre y limpia de todo grosero contenido material" (*ibid.*pág.227). Y es que el paisaje sentido e interiorizado, penetrado en su esencia, es espíritu, y, de forma aún más directa, la música es el ritmo del espíritu, su sonido²⁴⁸. No debe extrañarnos ahora que, cuando el poeta vasco componga sobre la contemplaci3n de la naturaleza, ésta, visionada en lo "nouménico" y no lo "fenoménico", se vuelva inmediatamente sonido, música de esferas, órgano vivo en eterna sinfonía donde cada elemento da su propia nota (también el hombre, como poetizaba en "La cigarra"). Y la poesía es entonces también canto, música espiritual. Reléase por ejemplo el fragmento del poema "Sin sentido", supra citado, en que todo es música donde nada importa el significado, el sentido racional de las palabras y las cosas, pues con ella se nos revela directamente el espíritu sin que la letra lo haya aprisionado todavía. Cuando el espíritu está limpio de conceptos²⁴⁹, la música suena y nos

²⁴⁷ Publicado en *Las Noticias* de Barcelona, el 24 de abril de 1900. Recogido por A.Sotelo Vázquez en *Miguel de Unamuno: artículos en "Las Noticias" de Barcelona (1899-1902)*. Barcelona , Lumen, 1993. Pp.226-228.

²⁴⁸ M^a Pilar Celma apunta, acertadamente, la idea de que hay poemas de Unamuno "que son el desarrollo verbal de un movimiento rítmico de la naturaleza". Se trata, en definitiva, de una musicalidad en poesía que nace "del propio proceso creador" o, en palabras de Unamuno, "ritmo generador" (*opus cit.*, pág.97).

²⁴⁹ El poema "Sin sentido" finaliza con tal idea:

"(...)

si os limpié de conceptos el espíritu

transporta a otras esferas, armónicas, inmateriales, que pueblan la región de lo eterno donde todas las almas se funden²⁵⁰. Finalmente, Unamuno llega a la identificación de la naturaleza y la música gracias al nexo que las une, el espíritu: "**¿no podría acaso, (...), afirmar que no es la música más que la evocación de paisajes espirituales?**" (*ibid.*pág.227). Es decir, en la fusión entre sujeto y objeto, entre espíritu y naturaleza, la música es su correspondiente "evocadora", en definitiva, la gran sugeridora de analogías (como ya predijo Baudelaire).

Aquí enlazamos con la teoría de O. Paz, quien creía que la visión analógica del mundo se apoyaba en la concepción del universo como rítmico y musical²⁵¹; y con E.Wilson²⁵² quien, en su caracterización del Simbolismo, cita a Poe y Baudelaire, como ejemplos de autores que hablaron también de la correspondencia entre naturaleza-espíritu-música y de la necesidad de una lírica sugeridora, para concluir: "Y este aproximarse a la indefinición de la música iba a ser uno de los principales propósitos del Simbolismo y también de Unamuno. Este efecto de indefinición no se producía meramente por la mencionada confusión entre el mundo imaginario y el real, sino

por pagado me doy de estas estrofas
tan sin sentido"

El poema, lleno de musicalidad, quiere devolver al espíritu a su propia esencia, liberándolo de la letra que mata, del pensamiento lógico discursivo.

²⁵⁰ El eternamente citado poema "Música", para mostrar un Unamuno antimusical y, por ende, antimodernista, dice al final:

"La música es reposo y es olvido,
todo en ella se funde
fuera del tiempo;"

Gracias a la música, la voluntad, la conciencia se adormecen, van a perderse en el mar insondable que es el espíritu supremo. Consciente de ello, como vemos en esta cita, conociendo los efectos de la música, un Unamuno en lucha, antagónico del contemplativo, puede gritar también en este poema: "¿Música? ¡No! Así en el mar de bálsamo/ me adormezcas el alma;/ no, no la quiero", pues, en ese momento, no quiere dejarse llevar por ellos porque quiere a su pensamiento bien despierto ante el terror a la posible nada final (faceta del Unamuno agónico). Es la doble faceta de un poeta que muestra su escisión entre "dormir" y dejarse llevar por la inconsciencia, y el que batalla para que su yo racional y su pensamiento sigan bien despiertos, lo cual no significa, como ha querido ver siempre la crítica, que Unamuno no abogase por la música en la poesía.

²⁵¹ En *Los hijos del limo*: págs.96-99.

²⁵² En *El castillo de Axel*. Barcelona, Versal, 1989.

también por los medios de una ulterior confusión entre las percepciones de los distintos sentidos” (*ibid.* pág.20). De ahí que, a esta forma de entender la relación del hombre con su entorno, a esta nueva ideología o fondo en la poesía, le tuviese que corresponder también un nuevo sistema de metrificación del que resultase otra musicalidad y ritmos poéticos. Unamuno buscó nuevos metros y ritmos en la poesía, lo vemos en sus poemas y conocemos su intencionalidad gracias a las manifestaciones en cartas. Esta búsqueda viene asegurada por esa concepción analógica del universo en que al interior del hombre le corresponden signos externos de la naturaleza con la que así se reintegra armónicamente. De la armonía final surge la música que es el lenguaje del espíritu. En la poesía, sabemos que Unamuno quería que el lenguaje se liberase, retornando a su origen primigenio para poder expresar el espíritu del hombre y la naturaleza. De este modo entendemos la relación unamuniana entre música y poesía; la música interior, armónica, espiritual, dulce, melódica y no en exceso sonora, acompañada y artificial (en adjetivos unamunianos), es el lenguaje ideal de la poesía. El pensamiento antidiscursivo que el vasco necesitaba desarrollar en sus versos es analógico y, por lo tanto, esencialmente rítmico y melódico.

Esta forma de entender la música poética es, en su teoría, la que se corresponde al Simbolismo europeo. Unamuno intentó desarrollar esta teoría en la poesía; a veces le salió bien, otras menos (lo cual, si se tiene en cuenta la gran cantidad de poemas que escribió, es natural). En su poesía, en el momento en que el vasco establecía la analogía, fundiendo hombre/naturaleza, la música surgía para evocar el espíritu; así podemos comprobarlo en el poema "Nubes de misterio". Aquí se libera el alma del hombre de conceptos y del lenguaje racional, reencontrándose a sí mismo para fundirse con el exterior, con lo contemplado, traspasando cualquier materialidad de forma que, sin otro posible lenguaje que pudiese hacer referencia a las "protoideas" que en el poema se forja, Unamuno deja surgir la música de esferas. Don Miguel nos habla en este poema de "números melódicos" (en concepción platónica), de una "sinfonía honda y callada,/en suave ritmo de ondulantes líneas,/de tornasoles y matices, aria/de cambiantes sutiles, himno alado/que en silencio profundo la luz alza". No sólo se habla aquí de la música, sino que en estos versos la música acompaña rítmica y melódicamente a su propio significado.

Por último, subrayaremos de este inspirador artículo (que nos ha permitido recoger algunas ideas que quedaban sueltas sobre la música poética) la queja unamuniana de que en la literatura castellana no hay sentimiento de la naturaleza ni, claro, sensibilidad musical adecuada (a excepción de la mística castellana y de Luis de León, como ya dejó dicho en *En torno al casticismo*). El pueblo castellano, dice, no tiene afición por la música ni sabe captar la belleza de

su paisaje, así que tuvo que venir un extranjero para cantar y descubrir esta naturaleza: "un hombre que ha tenido como pocos el sentido de la forma y de lo visible, Teófilo Gautier, y quedó encantado con el vasto parámetro de Castilla, describiéndolo con brillantísimo color". Y es que, "El poeta español canta al hombre; rara vez a la naturaleza. Es lo que da tan singular relieve a Fray Luis de León, que (...) entona dulcísimos cantos a la vida campestre y traza maravillosos paisajes. Y este mismo poeta ha sido quien más inspiradas estrofas ha dedicado entre nosotros a la música" (*ibid.* pág.228). Esto nos permite añadir que el paisaje que se canta en la poesía no es propia y exactamente el exterior, la realidad objetiva, pues el poeta, al hacerlo suyo interiorizándolo, lo pasa por el tamiz de su imaginación y sentimiento, para devolvérselo depurado de materialidad grosera, en pura forma, fundido en el espíritu del hombre. Y la música es la voz de la naturaleza traducida a la poesía en su espíritu (parafraseando la definición unamuniana de poesía).

Y entonces...¿por qué se ha insistido siempre en la falta de sentido musical de Unamuno?, ¿acaso para justificar mejor su antimodernismo? Los críticos, en general²⁵³, han recurrido al comentario del poema "Música"²⁵⁴ para justificar el espíritu antimusical y, por extensión, de nuestro poeta. Veamos mejor el sentido de esta composición.

En este poema, de fecha desconocida²⁵⁵, la música es símbolo de adormecimiento de la conciencia, produce que la voluntad se debilite y que se pierda el rumbo, lo que la personalidad del Unamuno agónico no desea en muchos momentos. Todo el poema puede interpretarse a través de la red de símbolos que Unamuno teje y que son una constante en su obra, por lo que nos resultan familiares. Así, la música es "reposo y olvido" (deseado por la personalidad del Unamuno contemplativo), en ella se funde el alma de las cosas todas y se anula el tiempo. Las "heridas" de que nos habla el poema, que simbolizan los sentidos en el sentido positivista y racionalista, son las resultantes de su guerra por anhelar la supervivencia de su conciencia y ahora están "sangrando anhelo" de eternidad de esta. La luz, aquí, es esta conciencia, soñar,

²⁵³ En este sentido, aparte de María Pilar Celma, Francisco Yndurain es uno de los pocos críticos con el que podemos estar de acuerdo en su análisis sobre la importancia de la música en la poesía de Unamuno (y en la interpretación de poemas como "Música"). Véase *Unamuno en su poética y como poeta* en *Miguel de Unamuno* (edición de A. Sánchez Barbudo), Madrid, Taurus, 1974.

²⁵⁴ En *PC (I)*, págs. 186-187. En *OC (A.A)*, págs. 394-395. En *P*, págs. 241-242.

²⁵⁵ El hecho de que se trate de un romance heroico en tercetos que siguen la estructura de versos de 11-7-5: 11-7-5, etc., con rima asonante en los pentasílabos, nos puede dar la pista que estamos ante un poema escrito hacia 1899-1900, pues es una fórmula del agrado de Unamuno en estos años.

pero despierto, es decir, con la razón (en identificación calderoniana de la vida es sueño). En contraposición, el mar de sonidos, la cadencia de olas es la música que adormece la conciencia. La luz del alba y del crepúsculo, que corresponden a los momentos vagos de transición al verdadero sueño y que en otros momentos tanto inspiran a Unamuno, son símbolo de muerte en este momento pues comportan la inconsciencia. En la gran mayoría de poemas, observamos que, justamente, el deseo del poeta es el de dejar mecer su conciencia, de dormir, soñar para encontrar la paz y la eternidad. Pero la compleja personalidad de Unamuno aflora en esta composición; aunque solo de forma engañosa, como demuestra su final.

Estamos ante el poema que, quizá, nos dé la mayor clave de Unamuno, no solo de *Poesías*, sino de toda su obra y que tanto confunde a lectores y críticos. El poeta expresa claramente la escisión entre sus dos personalidades²⁵⁶: la que quería reposar por siempre y dejar que su conciencia se fundiese con la del alma de todo lo que nos rodea, dejando que su ego se olvidase de sí mismo; y la del que quería luchar sin tregua para que su conciencia estuviese siempre bien despierta, constantemente, en vida y en muerte. El Unamuno agónico niega aquí la música, pero no tiene nada que ver con la musicalidad en la poesía ni mucho menos²⁵⁷, pues justamente una de las tareas más importantes para Unamuno siempre fue buscar un ritmo para su lírica, aunque lejos del tamborileo español, dado a la rima fácil²⁵⁸). Así, no se trata de un poema

²⁵⁶ No solo C. Blanco Aguinaga supo ver agudamente la escisión que vivía Unamuno, que no se trata más que de la dialéctica moderna entre el hombre “histórico, revolucionario, activo”, que desea vivir en su tiempo, participar de los avatares de la historia y la sociedad, y, asimismo, que su conciencia/pensamiento individual no muera nunca; y aquel que busca otro tiempo anterior a todo, donde se da el reposo y la aniquilación de la conciencia individual (véase también a O.Paz en *Los hijos del limo* cuando habla de esta problemática del poeta moderno. El mismo autor en su *Diario íntimo* lo manifestaba dramática y continuamente. Así, por ejemplo, podemos leer desgarradoras palabras sobre sí mismo cuando reflexiona sobre su deseo de fe y de eternidad: “**O ¿es que hay en mí dos yos y uno traza estas líneas y otro las desaprueba como delirios?**” (la negrita es nuestra; pág. 139) Consciente de esta continua escisión, siempre aseguró que la paradoja era lo que mejor lo definía.

²⁵⁷ En este sentido, la interpretación que da M^a Pilar Celma adolece de simplificación pues interpreta brevemente el poema como una oposición “a la musicalidad más externa, al artificio poético de imitar el sonsonete” (opus cit. pág.96). Compartimos su idea de que “es la materialización de la musicalidad, convertida en mero artificio, lo que molesta a nuestro poeta”, pero este poema va más allá de esta y refleja la personalidad unamuniana.

²⁵⁸ Sobre este tema, véase su epistolario y, en concreto, sus cartas a Ruiz Contreras, R. Jaimes Freyre en marzo de 1906, y a C. Vaz Ferreira el 29 de mayo de 1907. En esta última y larga carta (en *EA*, págs.273-279), Unamuno expone toda su teoría acerca del ritmo y la métrica en poesía, justo cuando se acaba de publicar su primer

que quiera luchar contra el Modernismo y su búsqueda de la musicalidad en la poesía. Aquí se trata de la música en general, la que, en tantos otros momentos, el poeta desea y busca. Porque esta música, que podría denominarse de esferas y que nos recuerda el poema de Fray Luis de León a Salinas²⁵⁹, simboliza el adormecimiento del alma y la conciencia, significa poder dormir y soñar dejándose mecer por la inconsciencia. En la estela de Fray Luis, entonces, quedan anulados los sentidos, aquí identificados con “las heridas” que sangran deseando la supervivencia de sí mismos, es decir, de su conciencia de la realidad tal y como ahora la

poemario. En ella defiende cómo el ritmo brota del contenido poético el cual identifica con cantar lo que uno lleva dentro. Ahora dice que no le interesa la rima, “que me parece demasiado sensual”, aunque empieza a practicar el soneto (hay una serie de ellos en *Poesías*). Defiende el verso libre y la silva como una novedad: “La mayor novedad técnica de mis versos es la silva en verso libre de pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos. He llegado, a posteriori claro está -yo hago los versos a oído y no a ojo- a su teoría”, confirmando así que esta era la forma que le salía de dentro de forma natural. Bécquer cultivó también la silva asonantada, sobre todo en combinación de endecasílabos y heptasílabos; y esta fórmula halló en los poetas modernistas, como A. Machado, gran éxito. La novedad o renovación unamuniana proviene sobre todo de la introducción de pentasílabos y heptasílabos combinados con el endecasílabo, pues como él mismo dice a Ferreira: “Vea, pues, como me salen, *a oído* repito, silvas en que meto heptasílabos y pentasílabos y sueltos y otras veces enlazados en el endecasílabo compuesto. Y observe que lo ordinario es combinar endecasílabos con uno de sus dos componentes, ya con pentasílabos, ya con heptasílabos.” Sin embargo, vemos que, a pesar de su interés por la renovación, no desecha la tradición: “Respecto al valor de las restauraciones métricas clásicas coincido con usted más de lo que usted cree a juzgar por su carta. En mi *Poesías* verá muchos sáficos al modo carducciano, pero los he hecho a oído, repito. Lo que me molesta, le repito, es la rima, que me parece sensual y externa, y los versos que llamo de tamboril -de que abusaba nuestro Zorrilla- con sus agudos.” Véase la importancia que le da al hecho de que la métrica que emplea le brota de forma natural cuando insiste en que sus versos surgen “a oído”.

T. Navarro Tomás (*Métrica española*. Barcelona, Labor 1986) estudió cómo la estrofa sáfica (cuatro versos sueltos, los tres primeros endecasílabos sáficos y el cuarto pentasílabo dactílico) se empezó a cultivar en el Renacimiento por influencia italiana, mientras que la silva empezó a cultivarse con mayor asiduidad en la segunda mitad del s. XVIII, “por su falta de sujeción a toda disciplina formal”, pero fue en el Romanticismo cuando esta se cultivó más, con mayor soltura y combinando versos de 11 y de 7. Sin embargo, este estudioso muestra cómo fue en la época del Modernismo cuando la silva alcanzó su mayor auge, en todas sus variantes, con combinaciones de versos distintos (así lo ejemplifica con poemas de Rubén Darío, A. Machado y Unamuno) y cita el caso de Bécquer como el precursor de la silva asonantada, aunque los modernistas la emplearían mayoritariamente sin la construcción de las estrofas de 4 versos que este empleaba. Vemos así que la métrica unamuniana de su primer poemario se inserta claramente en la renovación modernista.

²⁵⁹ Oda III. Véase, por ejemplo, en la edición del padre Ángel Custodio, *Poesías*, Barcelona, ed. Planeta, 1980. Págs. 15-17.

percibe; se aniquila también la voluntad, se pierde el rumbo racional y el alma vuelve a sí misma, a su origen primero. La música se identifica también con el “mar de sonidos”, “cadencia de olas” que adormece “el pensamiento” (versos 19-21), es decir, la razón, contra lo que lucha el agónico quien necesita a su conciencia bien despierta siempre. Por ello, expresa que desea la luz plena, los sentidos bien despiertos a la realidad material y objetiva que puede percibirse a través de ellos. El adormecimiento de estos sentidos que nos ligam a la realidad es el camino seguido por los místicos para alcanzar otras realidades, emociones y sentimientos que se alejan de la racionalidad. Este poema bien podría ser una contestación al de Fray Luis de León quien sí se dejaba adormecer por la música y dejaba que su alma navegase, reposase, se olvidase de lo terrenal mientras recordaba su origen desnudo de todo ropaje exterior. Parece que Unamuno rechace este sentimiento, lo que, sin embargo cambia al final del poema.

De esta manera, el poema refleja, por un lado, al Unamuno racional, al positivista que también lleva dentro, que se deja dominar por la razón y por el afán de eternizar su conciencia ante la certidumbre científicista de un aniquilamiento de esta; y aquel otro muy distinto, que busca encontrar otras vías de conocimiento relacionadas con el inconsciente, las emociones y el sentimiento. Los dos son una sola persona (como vemos en el poema “Vencido”²⁶⁰), pero a veces una domina sobre la otra, o quiere dominar... pues el final del poema deja la puerta abierta. Aunque rechace “los hijos del crepúsculo/mortales sueño” (versos 8-9), en otros poemas, sin embargo, vemos que esta luz es la deseable, la que desdibuja la realidad material y tangible, aporta reposo, paz y le devuelve a la inconsciencia de la infancia (como en “Alborada espiritual”). También busca aquí a los fantasmas con esqueleto, los reales, que tengan huesos que pueda hacer crujir (versos 16-18); pero estos “fantasmas” se identifican entonces con personas de carne y hueso que son los que busca tanto en vida como en la muerte, metáfora que nos devuelve a la idea de la necesidad de revivir la misma vida que aquí existe, es decir, la continuación de las conciencias tras la muerte. Y rechaza aquellos fantasmas que no puede comprender con los sentidos que le dan la realidad, los “flotantes e indecisos,/sin esqueleto”, aquella otra realidad que no puede comprender, concebir racionalmente.

Pero las últimas estrofas dan un giro completo al poema (versos 25 a 36) y nos muestra el Unamuno contemplativo que ya no niega de la misma manera la música: “La música me canta

²⁶⁰ Es este un poema-diálogo (en *PC I*, págs.184-186) en el que Unamuno se desdobra en su yo racional y batallador, por un lado, que no quiere darse por vencido, y su faceta contemplativa que no desea la lucha.

¡sí, sí!, me susurra”²⁶¹, y, aunque quiera azuzar a su voluntad, parece dejarse arrastrar finalmente por ella por comprender que, al fin, “La música es reposo y es olvido” que lo desliga por siempre del tiempo, al que califica en otros poemas de tirano y cruel (como en “La elegía eterna”). Nada se puede contra ello, “la voluntad se duerme”, no tiene fuerza suficiente pues todo se diluye tras la muerte, las almas todas se funden y deja de tener sentido “toda finalidad”. La música tiene el poder de transportarnos al mundo de la inconsciencia y del sueño eterno. Es por ello que el Unamuno racional e histórico se revuelva contra ella, pero parece que, finalmente, el otro Unamuno, el intrahistórico y atemporal, reconozca que nada puede contra ello, que nuestro destino no es seguir viviendo conscientemente tras la muerte. Finalmente, vemos en este poema cómo la música puede transportar al hombre “fuera del tiempo”, liberándolo así de la atadura del hombre histórico.

3.6. La poesía es espíritu y religión: los *Tres ensayos* (1900).

En las cartas escritas en el mes de enero de 1900, Unamuno habla tanto de su afición a componer poemas, como también del ensayo “¡Adentro!” que estaba escribiendo²⁶². En marzo de

²⁶¹ *PCI*, págs. 186-187:

Música

La música me canta ¡sí, sí!, me susurra
y en ese sí perdido
mi rumbo pierdo;
dame lo que al decirme ¡no! Azuce
mi voluntad volviéndome
todo mi esfuerzo.
La música es reposo y es olvido,
todo en ella se funde
fuera del tiempo;
toda finalidad se ahoga en ella,
la voluntad se duerme
falta de peso.

²⁶² En las cartas antes mencionadas a Darío y Soto y Calvo, por ejemplo, habla también largamente en los mismos términos que en “¡Adentro!”. Al poeta argentino Soto y Calvo, le aconseja que no imite modas ni nada que venga de París, sino que ante todo sea él mismo y, además, “más hondamente argentino, único medio de ser cada vez más humano” (meta última unamuniana). La justificación de que no imite modas es “porque es dentro, no me cansaré de repetirlo, y no fuera, donde hemos de buscar al Hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno”, es decir, que la poesía debe centrarse en el Hombre, como la humanidad en todos nosotros, aspirando así a lo universal y eterno. De aquí la razón por la que el vasco criticaba

1900, ya había escrito los otros dos ensayos, "La ideocracia" y "La fe", que se reunirían luego bajo el título de *Tres ensayos*²⁶³. Una tarjeta postal del 4 de marzo a L.Gutiérrez Abascal²⁶⁴ es testimonio de ello, así como de la definitiva resolución unamuniana a decantarse hacia el espíritu y no el concepto, y de la mención inmediata y significativa a su poesía. "Voy a publicar tres ensayos (en un tomo) ¡Adentro!, *La ideocracia* (que es lo que publiqué contra la tiranía de las ideas muy ampliado) y otro"(...) "Espíritu y no conceptos, amor más que lógica abstracta, fe más que dogmas! Daré también a luz mis poesías, en que he puesto lo mejor de mi alma; es cosa con que estoy encariñado. Las que se refieren a la niñez me llenan el meollo".

El contenido de los tres ensayos está en relación directa con la poesía unamuniana del momento, y, en definitiva, con la línea iniciada en *En torno al casticismo*. Los tres breves ensayos presuponen el alma del hombre -tema sobre el que giran-; a partir de esto," ¡Adentro!" trata de la necesidad del conocimiento del hombre de su propia alma para poder reintegrarse así al universo entero (universalizándose y eternizándose); "La ideocracia" trata de la también necesidad de liberar al espíritu de las cadenas de las ideas fijas, de los conceptos y el cuerpo aprisionador del lenguaje discursivo y de lo conocido; mientras que "La fe" devuelve al hombre su capacidad de creer gracias a la posible elevación y unión por amor puro de su alma con la Esencia divina. Evidentemente, todo ello tiene mucho que ver, no sólo con el idealismo romántico, sino también con la misma concepción poética unamuniana. La poesía es el lugar donde el alma se libera, reencuentra y reconoce de nuevo, y, por lo tanto, donde puede darse solución y vía a todas estas "necesidades" del hombre en crisis de fin de siglo.

"modernismos", como veremos más abajo: "Déjese usted de modernismos y aténgase al eternismo; no se cuide de que le comparen con éste o con el otro, sino de ser a su modo y medida incomparable; porque es cada cual único e insustituible y en serlo a conciencia debemos cifrar nuestro anhelo todos". La finalidad de la obra es el de unirse al Todo, al espíritu de la humanidad universal y eterna; así acaba la carta, animando a Soto y Calvo a que continúe "buscando en la vida de su pueblo a la humanidad entera", y cerrando el consejo con unos versos que nos recuerdan a "La cigarra": "**Deje usted, en fin, que su río vaya al mar y sin perderse/en él se espacie, y su caudal difunda/en la solemne ubicuidad del Todo**" (la negrita es nuestra; opus cit.).

²⁶³ Tomo publicado en el año de 1900 por B.Rodríguez Serra en Madrid.

²⁶⁴ Cartas de los hermanos Abascal y Unamuno recogidas por J. González Durana en *Cartas íntimas*. Bilbao, Eguzki. Pág.105.

En "¡Adentro!"²⁶⁵, Unamuno insiste en que hay que buscar dentro de uno mismo pues allí hallaremos no sólo nuestra alma, sino la del universo entero. El centro de todo está en uno mismo, así que el hombre debe aprender a escucharse a sí mismo, recogiénose, para oír y hablar a "la congregación de las cosas todas" que viven dentro nuestro, en el centro (o alma). Unamuno pide vivir en las honduras de uno mismo y no en el exterior, pues allí se le revelará la eternidad de la humanidad entera. "Avanza, pues, en las honduras de tu espíritu, y descubrirás cada día nuevos horizontes, tierras vírgenes, ríos de inmaculada pureza, cielos antes no vistos, estrellas nuevas y nuevas constelaciones." Espíritu y no conceptos, es decir, vida interior, potenciación de la imaginación creadora del hombre capaz de descubrir y fundar algo nuevo cada día; y el lugar donde el espíritu se libera, donde el hombre puede vivir de verdad sus fondos más íntimos e inconscientes, es en la poesía. Así nos lo dice claramente: "Cuando la vida es honda, es poema de ritmo continuo y ondulante. No encadenes tu fondo eterno, que en el tiempo se desenvuelve, a fugitivos reflejos de él". La poesía quiere siempre ser espíritu en el vasco, fondo eterno del hombre que lo une y reintegra al universo todo. La obra, para serlo de verdad, debe ser espejo del alma; de ahí que todo lo que no tenga que ver con esto, no pertenece al ámbito del arte y la poesía. Unamuno recomienda (también a sí mismo) no tener como meta el influir en "la marcha de la cultura, ni en el ambiente social, ni en tu pueblo, ni en tu época, ni mucho menos en el progreso de las ideas", "sino en el crecimiento de las almas, en cada alma, en una sola alma y basta. Lo uno es para vivir en la Historia; para vivir en la eternidad lo otro". Unamuno vivió en su hombre externo (quién puede sustraerse a ello), en la Historia, pero, en realidad, desde siempre (ya en *En torno al casticismo* estaba expresado), lo más importante para él era el hombre interior, el espiritual y contemplativo. Esta vertiente es la que se desarrolla en la poesía. Si a Unamuno le importó más vivir para y por el espíritu que la historia, no se entiende el encasillamiento de éste en una "generación del 98" que basa su existencia en cuestiones como la preocupación por el momento histórico-social. En "¡Adentro!", como en su poesía, el vasco insiste en aspirar a lo inasequible, poniendo la mira muy alta (más allá del tiempo y el espacio real y objetivo), buscando siempre "el ideal, el de tu alma". La meta es la unión con la naturaleza y el universo, la fusión del objeto y el sujeto que alcanzan así el centro de todo (que reside en uno mismo), es decir, el espíritu divino (Dios), universal y eterno, la fuente toda de la vida -como expresa simbólicamente en sus poemas-. El final del artículo es ilustrativo de este aspirar a la fusión con el universo para poder

²⁶⁵ En el vol.I de *OC* (E): pp.947-953. Madrid, 1966.

unirse así a Dios mismo (pues todo vive dentro de él, y él dentro de nosotros), derramándose en él -y, por lo tanto, disolviéndose la conciencia del "yo" de carne y hueso -.

El espíritu, materia de la poesía, debe desembarazarse de aquello que lo aprisiona. "Ideocracia"²⁶⁶ gira en torno a la necesidad de la "idea viva" (que se corresponde con el espíritu) como aquella que no está fijada en el cuerpo del pensamiento lógico, es decir, del lenguaje. Las ideas se convierten así en "vehículo del espíritu", instrumentos para verter cada cual su vida íntima y, por lo tanto, deben ser también sinónimo de libertad absoluta. Cuando en su poema "Credo poético", Unamuno quiere que la Idea reine en el poema, se refiere a esta idea viva que se corresponde con lo más íntimo del hombre, cuando todavía es espíritu y no ha tomado cuerpo de lenguaje racional y de lo conocido. Unamuno cree que el escritor que utilice en este sentido las ideas, contribuirá a lo que quería ya en *En torno al casticismo*, a la espiritualización del ámbito social (que es la verdadera regeneración para el vasco). Así, no entiende el que se le admiren más las obras de compromiso en que sólo puso la mente (las ideas fijadas, racionales y muertas), y empieza a quejarse de que no se entienda e incluso se censure su poesía (descubrimiento que irá en aumento), para defenderla como el verdadero fruto de su espíritu. **"Por mi parte, cuando mis amigos officiosos 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 negrita es nuestra. *ibid.*pág.957). Gracias al poder de la poesía de dar alas al lenguaje, descontextualizándolo de la realidad objetiva y de lo conocido, Unamuno puede verter en ella su "libertad", lo inefable e inconcreto de su espíritu, que no puede ser representado con las palabras vulgares y gastadas. Lo mismo que vemos en los poemas unamunianos, y, especialmente, en "Nubes de misterio" (donde aquí dice bañarse cuando se dedica a su poesía), el vasco quería una vida mental pura y sencilla, sin conceptos ni ideas definidas, espiritual, "protoplasmática", en que pensamiento y sentimiento son uno. En la poesía se recobra la libertad. Se evidencia así la relación entre este artículo y la poesía unamuniana. Don Miguel se decanta aquí decididamente a favor del "misterio" en sus escritos; saber la verdad, tanto si hay eternidad como no, es insoportable para el hombre (otro descubrimiento de la modernidad). La poesía es ese consuelo que suscita el ámbito del misterio, que lo deja todo flotando en la vaguedad y la inconcreción, lo que vivifica al hombre. El misterio, en realidad, es parte de nuestro espíritu más vivífico.

²⁶⁶ En el vol.I de *OC* (E): pp. 954-961. Madrid, 1966.

Finalmente, de nuevo aparece el tema de la unión con el espíritu universal y eterno en el cual se funden nuestras almas, como la única verdad posible consoladora. "¿Verdad?, ¿verdad, decís?. La verdad es algo más íntimo que la concordancia lógica de dos conceptos, algo más entrañable que la ecuación del intelecto con la cosa (...), es el íntimo consorcio de mi espíritu con el Espíritu universal" (*ibid.*pág.958). Y para estar más cerca de la verdad, hay que cultivar la vida interior espiritual (aquí conecta con "¡Adentro!"). La verdad no es la de la razón, la de la ciencia pura. "La verdad puede más que la razón, dijo Sófocles, y la verdad es amor y vida en la realidad de los espíritus, y no mera relación de congruencia lógica entre las ideas. Unción, y no dialéctica es lo que nos vivificará.

Cuando reine el Espíritu se le someterá la Idea, y no ya por el conocimiento ideal, sino por el amor espiritual comunicarán entre sí las criaturas" (*ibid.*pág.961). Y en la poesía debe reinar la Idea como Espíritu puro, comunicándolo no ya con la "congruencia lógica entre las ideas" (es decir con el lenguaje discursivo), sino por una especie de "amor espiritual", de contacto a través de un sentimiento irracional e intuitivo que pueda establecerse entre autor y lector, y que no necesita de explicaciones racionales. De aquí también la estética de la sugestión (como un nuevo lenguaje de carácter anti discursivo) y de la vaguedad más que la claridad.

Si de alguna manera, Unamuno llegó a creer en Dios, fue en el sentido de identificar (igual que en el Romanticismo) a éste con la idea del Espíritu Absoluto -en términos hegelianos-, principio

y fin de todo el universo donde van a anegarse las almas todas²⁶⁷. Así, finalmente, en "La fe"²⁶⁸, el vasco relaciona Dios y Espíritu de forma que, en consonancia con lo anteriormente dicho, a él no puede llegarse a través de la razón, sino con una fe pura, libre de dogmas, "la que con la esperanza y el amor se confunde". Este Dios es inmanente, inconsciente e irracional, es vida íntima que late en nuestro centro mismo, y a él sólo puede llegarse con amor, con entrega pura sin cuestionamiento racional ninguno. "Dios en nuestros espíritus es Espíritu y no Idea, amor y no dogma, vida y no lógica". La fe es creer en lo que no se ve, creer por amor, es decir, porque uno quiere; de ahí que, sean el niño y el hombre puro los más capacitados para poseer esa fe. Para Unamuno, Cristo es la representación simbólica que nos revela que el hombre está en Dios y Dios en el hombre.

Según la concepción unamuniana de la fe y de Dios, la poesía, como lugar de encuentro del hombre con su centro, su alma, es, al mismo tiempo, una vía de conocimiento divino por revelación. La poesía es revelación del alma de las cosas²⁶⁹ a través de la mirada pura, como la

²⁶⁷ No en vano, O.Paz señaló acertadamente que "El romanticismo continúa la ruptura protestante. Al interiorizar la experiencia religiosa, a expensas del ritualismo romano, el protestantismo preparó las condiciones psíquicas y morales del sacudimiento romántico" (en *Los hijos del limo*, ed.cit. pág.95). Del mismo modo, en el fin de siglo se produjo también el llamado "modernismo teológico" (o protestantismo moderno), paralelo y convergente con el literario -aunque la denominación procede del teológico-, que promulgaba también una religión más interior, haciendo inmanente la idea de Dios. El modernismo teológico espiritualizó, haciéndolo interior, a Dios, del mismo modo que lo entendieron los románticos (filósofos y escritores) con el precedente protestante. No es pues de extrañar el interés unamuniano por la religión protestante, especialmente, la alemana (lo que no implica necesariamente que fuera protestante). Unamuno forjó su propia idea de Dios en la que creía y de la que dudaba. Sobre el modernismo teológico y su influencia en el literario, véase el libro de G.Azam, *El modernismo desde dentro*. Barcelona, Anthropos, 1989. En este libro, el autor trata también la figura de Unamuno, pero no estamos de acuerdo con todos sus juicios; así, por ej., cuando asegura que el vasco "puede considerarse como modernista, desde un punto de vista espiritual y no estético" (pág.56). Por otro lado, encontramos alguna grave errata: precisamente en la página 63, Azam dice que el "breve ensayo *La fe*", fue "publicado en 1907".

²⁶⁸ En el vol.I de las *OC* (E): pp.962-970. Madrid, 1966.

²⁶⁹ En una carta a Candamo del 31 de agosto de 1900 (En *Índice de artes y letras*, nº111, 1958. Pág.11), es decir, pocos meses después de escribir "La fe", Unamuno resume su concepción de la poesía: "**prefiero la poesía poética, la revelación del alma de las cosas. Para mí la poesía es una traducción de la naturaleza en espíritu**". Y la naturaleza, la creación toda en su espíritu, es la idea más cercana a lo que Dios pudiera ser para Unamuno (conectando así con el idealismo, la filosofía romántica de la naturaleza, y, si quieren, con el pensamiento krausista español como

de un niño, del poeta, y, por tanto, viviendo las esencias en el seno del Espíritu divino, éste nos puede también ser revelado por la poesía. Finalmente, la poesía es la reintegradora del hombre al seno de la naturaleza en su espíritu, en el origen y final de todo, superando el tiempo histórico y la realidad objetiva. Se trata siempre de alcanzar el ideal superando la realidad, y ello sólo puede conseguirse gracias a tener fe en ello; "Sinceridad para descubrir el ideal siempre y oponerlo a la realidad; tolerancia hacia las diversas creencias que dentro de la común confianza caben; misericordia hacia las víctimas del pasado y del presente incoercibles. Esta es fe."

La naturaleza de la poética unamuniana no es agónica: el poeta, que llega a creer en la idea (que ya no es el dogma católico) de Dios como el Espíritu de todo lo que vive, de la Naturaleza, que vive en nosotros así como nosotros en él, puede reencontrarse con éste gracias a la poesía como vía de conocimiento introspectivo. En otras palabras, si Unamuno pudo concebir a Dios como algo inmanente que vive en nuestra alma, la poesía, como medio de llegar a las profundidades abismáticas (alma, inconsciente, etc.) del hombre y a la esencia de las cosas, supone una forma de conocer a Dios mismo. El camino por el que Dios se hizo esencia interior de todo lo que existe, viene desde el Romanticismo (con el precedente decisivo del protestantismo). La filosofía romántica lo hizo pensamiento abstracto y los poetas nos lo dieron en la poesía; este espiritualismo, soterrado durante el positivismo científico, tuvo su continuación hasta despertar definitivamente en el fin de siglo europeos con corrientes idealistas que recorren tanto la literatura como la religión (así por ejemplo en el "modernismo" teológico) y la filosofía. En España, por ejemplo, el pensamiento krausista, como heredero indirecto del idealismo alemán, retomaba esta idea inmanente de Dios en la Naturaleza como espíritu que todo lo insufla y a donde todo va anegarse (idea panteísta de Dios como la del Romanticismo, en general, y la poesía moderna). En la poesía europea de fin de siglo, un "neoespiritualismo" que entiende la posibilidad de la existencia y el encuentro con Dios de otra forma que la Iglesia oficial, es considerado por ésta como parte de la herejía que había iniciado el modernismo teológico²⁷⁰. Sin duda, se produce también de forma paradójica y paralela una negación del Dios oficial y católico, pero, como ya indicó O. Paz, en el fondo de esta crítica se halla el deseo verdadero, la necesidad humana, de creer en algo más allá de la realidad objetiva. Junto a la crítica del Dios racional y oficial, la Re-

sucedáneo de lo anterior).

²⁷⁰ Sobre esto, véase Azam, G., *El modernismo desde dentro*. Barcelona, Anthropos, 1989.

espiritualización, el encuentro con otra forma de concebir lo divino. Y ello gracias al conocimiento que la mirada y el lenguaje poéticos les proporcionaban.

Unamuno dudaba y mostraba su persona rebelde y angustiada de quien no puede creer en la idea racional y católica de un Dios exterior al hombre. Hay muchos poemas que versarán sobre ello; caso siempre ejemplificador son los "Salmos" de *Poesías*. Sin embargo, la poética unamuniana responde a esta traducción de la naturaleza en espíritu, a penetrar en el alma de las cosas que lleva al hombre a presentir y visionar la eternidad en nuestro fondo, el espíritu origen y final de todo. Éste, identificado bajo los símbolos del "mar insondable" o "el cielo inmenso", puede, en última instancia, ser también la nada, o el todo; finalmente, es algo que queda siempre en el aire como el misterio mismo de la existencia, inescrutable siempre y vivificador por ello. Al fin y al cabo, la idea hegeliana de Dios como el Espíritu que todo lo absorbe y disuelve, puede llegar a ser también aterradora. Todos estos aspectos los recoge el vasco, y de uno a otro poema, según el papel que el poeta represente, la postura que tome, varía la nota que, finalmente y parafraseando al vasco, surge de los acordes de una misma sinfonía. A veces, el poema se instala en la idea racional y católica de Dios (que Unamuno tuvo en su niñez) para quejarse del abandono de éste; otras, el poeta encuentra lo que hay más allá de las apariencias, establece analogías que funden el objeto y el sujeto, dejando que su conciencia sea absorbida por ese espíritu universal y eterno que vive en todo. **En este caso, aquellos motivos que potencien los estados subjetivos que establezcan comunicación con nuestra alma serán primordiales: la música, la infancia, el sueño... la poesía misma.** Cuando, en otro poema, el terror a la nada, a que ese espíritu supremo pueda sumergirlo tras ser absorbida su conciencia, aparezca, los mismos elementos que antes (cuando, aun a pesar de ser también consciente de esa nada, ésta no le produce terror) eran positivos, se convierten en negativos. ¿Paradoja?, ¿contradicción?... sí y no; aspectos de una persona que reivindicó el derecho a la libertad de espíritu, especialmente en el seno de la poesía.

Sin embargo, prevalece siempre la poética que aspira a la traducción del espíritu. La poesía es creadora por excelencia, tiene la capacidad de fundar nuevos mundos que traspasen las fronteras de la realidad objetiva y, además, de que el hombre llegue a creer en ellos (como el niño) devolviéndole la fe y el consuelo; en última instancia, la poesía es una nueva forma de religión en que la palabra recobra el sentido del verbo sagrado recreador. Y, aquí, Unamuno se configura como otro poeta más de los que desarrollaron un nuevo concepto de la poesía, el más viejo, en el seno de la modernidad.

El proceso de la revelación del espíritu, del retorno del alma a sí misma y el encuentro de esta

con la eternidad, tal y como lo describe Unamuno en *Los tres ensayos*, queda patente en uno de los poemas más importantes de *Poesías*: “No busques luz mi corazón, sino agua”, que incluimos en el “Anexo” (poema 2º, página 361), pues todas las ideas que defiende en estos artículos, que acabamos de analizar, cristalizan en él.

Si se estudia la estructura de este poema, una variante renovada de la silva²⁷¹, que Unamuno dirige, en apóstrofe, a su corazón, el poeta expone, en una especie de introducción (versos 1 a 16), el pasado, las causas de su situación actual, empleando el pretérito perfecto simple. A partir del verso 17, se emplea el presente que no se abandonará hasta el verso 80, que es el que da el título del poema y recoge el mensaje de este. En los versos 17 a 22, a modo de transición, se hace hincapié en lo que no es positivo para su alma, lo que desemboca ya en el consejo: “huye, mi corazón, no seas loco” (verso 22). A partir de este momento y hasta el final de la composición, todo será un consejo a su corazón, salpicado de razones por las que no debe continuar por el camino que no le conviene. El verso 80 funciona a modo de epifonema e inicia la parte final del poema en el que encontramos un verbo en futuro que señala lo que logrará su corazón si sigue la recomendación del poeta. En esta última parte se encuentra el mensaje final de reencuentro del poeta con su alma. Vemos así cómo esta composición es una reconstrucción del proceso de crisis vivido por el poeta, de su estado actual y de sus deseos en el futuro (el camino que desea tomar).

Este poema debe partir de la interpretación del complicado entramado simbólico que el poeta teje. Al principio de la composición, Unamuno le dice a su alma que se metió “en las corrientes revueltas de la vida” (versos 1 y 2). Las “corrientes”, los “torrentes” y el “torbellino”, que aquí se citan, conforman el movimiento de la vida exterior del hombre en sociedad y son las que han hecho que su alma perdiese el “tino”. Las raíces de su alma se han quedado sin tierra donde crecer y hacerse ricas, han perdido vida, así como “sustento” para poder expandirse. En definitiva: el alma pierde su propia esencia, su identidad, cuando el hombre se preocupa solo por lo exterior a él mismo y al espíritu general de la humanidad, por lo accidental y lo efímero de la vida, la historia de los hechos pasajeros. El alma, el espíritu del hombre y de la humanidad, están llamados a la eternidad, a lo interior invisible, a lo que fluye por debajo de

²⁷¹ Métrica: variante renovada de la silva con combinación de versos de 11, 7 y 5 con libertad de disposición de rimas consonantes.

los hechos superfluos y caducos, y que es verdadera sustancia de progreso humano, es decir, a la intrahistoria en la que reina la paz, la calma y es fe de vida pura y sencilla. Y es lo que en este poema, en conclusión, el poeta se recomienda a sí mismo: una vida “adentro”, dedicada a lo interior, al espíritu, donde encontrará la paz, la eternidad y la fe deseada; y no ya al hombre “costra”, exterior, que se pierde en las luchas terrenales y busca la fama, todo lo cual es solo efímero y vano. Al mismo tiempo, subrayamos cómo se aconseja a sí mismo apartarse de la luz como lo racional que seca las raíces, el espíritu del hombre, el cual debe abrevarse del agua que corre por dentro.

Así, este poema debe entenderse en conexión con la teoría expuesta en *En torno al casticismo* (1895), en *Los tres ensayos* (1900), con lo novelado líricamente en *Paz en la guerra* y con las manifestaciones íntimas del *Diario íntimo*, que nos alejan de la visión del Unamuno agónico, la leyenda del hombre siempre en lucha consigo mismo por su duda religiosa, su imposibilidad de encontrar a Dios con la razón, su sed de inmortalidad como hombre de carne y hueso, su continua autoafirmación, su egotismo y su espíritu agitador y crítico en el medio social e histórico que lo rodeaba. Este poema, además, es “metapoema” y se configura como aglutinador de buena parte del significado de *Poesías* pues nos acerca a su visión de una lírica que debía ser intimista, búsqueda del interior del hombre, vía alternativa de encuentro con lo ideal, recipiente del espíritu donde puede verterse el sentimiento, donde cabe el misterio, el sentimiento, lo irracional, que nos abre posibilidades alternativas de alcanzar un conocimiento más profundo que el que nos da la razón y el discurso lógico.

Unamuno está aquí desnudando su alma en un poema autobiográfico, que responde a una crisis, que bien podría ser la de otros artistas de fin de siglo. El poeta le dice a su alma que sus raíces se han quedado “sin apoyo ni fuerza ni alimento,/faltas de todo abrigo/¡recio castigo!” (versos 14 a 16) a causa de esos rayos aniquiladores del “Sol” , de ese aire exterior que las secaron. Interpretamos (aludiendo así a un doble sentido que se complementa) esa claridad y luz, ese “Sol” cegador en mayúsculas, como símbolos, no solo de lo exterior, accidental, efímero e histórico, sino también de la razón, de ese positivismo y cientificismo con el que intentó dar respuesta a su sed de conocimiento metafísico y trascendental. Unamuno buscó a Dios racionalizando su fe y la perdió. A partir de ese momento, el camino debía ser otro: lo irracional, el sentimiento, la intuición, el amor sin cuestionamientos, el descubrimiento de lo ideal oponiéndolo siempre a lo real, la potenciación de la fantasía, el sueño, la imaginación que

solo en la poesía encuentra su cauce. El espíritu y el dogma se contradicen; fe y razón son incompatibles, como bien expuso en su artículo de 1900, “La fe”. “Las ideas no viven ni vivifican, ni aman. Fe cristiana consiste en que en el Cristo del Evangelio, y no en la teología, se nos presente y nos lleve a sí el Dios vivo, cordial, irracional, o si queréis, soberracional o intrarracional, el dios el imperativo religioso, no el Sumo Concepto abstracto (...). Dios en nuestros espíritus es Espíritu y no Idea, amor y no dogma, vida y no lógica”.²⁷² Estas palabras están en consonancia con lo que el poema expresa. Así, la búsqueda de Unamuno es la de la fe para devolverle la paz en la lucha que se había establecido en su persona, por ello el poeta solo puede recomendarle a su corazón que huya del “Sol”, la razón, y de las corrientes efímeras de la vida, la historia, la lucha social, el ruido del mundo, en fin, de todo lo exterior a él, para adentrarse en sí mismo a través del sentimiento que le es más propio a su naturaleza, cultivándose y haciéndose así más vivo y, por tanto, más cercano a ese Dios que no es Idea, sino Amor. El alma es esencia del hombre y, al mismo tiempo, de todos los hombres, y está llamada a unirse a Dios. El poeta quiere que su corazón huya de la luz y busque el secreto, se interne en el seno de las tinieblas (el interior es descrito en imagen de Santa Teresa: “que con agudas púas alto seto/ guarda de asaltos”, versos 24-25), pues allí encontrará ese “locus amoenus” de paz y tranquilidad, lejos del mundanal ruido (con resonancias de Luis de León) que le estorba en su labor de autoconocimiento y descubrimiento para llegar así a la verdad y eternidad que se esconde en uno mismo. Abrevarse el alma “en la fuente de la vida/siempre florida” (versos 29-30) es beber de la verdad, fluir con la eternidad.

Los versos que siguen, “Porque la luz, mi alma, es enemiga/ de la entrañada entraña/ en que vuelve el espíritu a sí mismo” (v.v. 34 a 36), son harto reveladores y resumen perfectamente lo dicho: el alma que se busca en su interior, que se aventura en el autoconocimiento y se cultiva a sí misma, se revivifica, se hace fuerte y vive la verdadera vida. Sin embargo, la luz, el exterior, la razón...son enemigos del espíritu. Dios, como esencia y alma del hombre, vive en su centro, en su interior, al que no llega el rumor de lo visible; el espíritu, vuelto a sí mismo “en el seno de Dios se baña” (verso 38), llega a su centro. En lo oscuro y tenebroso de ese centro se encuentra por fin el agua de que las raíces del alma tienen sed, agua que beberán en “íntimo sosiego/dentro de su cuna” (versos 49-50). El agua es un elemento simbólico en la obra

²⁷² En *OC* vol. I., Madrid, Escelicer, 1966. Pág.965.

unamuniana muy importante; no se trata aquí de las aguas en movimiento²⁷³, pues estas son las que están a merced de los fenómenos exteriores, del viento, etc. (es decir, de la historia y de los hechos efímeros), sino de aquellas que “se aduermen bajo el suelo” (v.47).

Unamuno nos ha descrito hasta aquí la necesidad de lo secreto e interno del hombre, el conocimiento de su esencia y espíritu para poder llegar al fin último: recobrar la fe en la eternidad y a Dios. A partir de este momento, verso 50, el poeta habla del hombre exterior y social del que debe apartarse su alma. La imagen alegórica es la del hombre-alma como un árbol²⁷⁴: la copa, el follaje, crece hacia afuera en busca de la luz; las raíces penetran la tierra y buscan el agua profunda que en ella se encuentra. Unamuno nos describe el ámbito del hombre que puede dirigirse a la luz, pero siempre y cuando su alma pueda abreviar sus raíces en las aguas profundas. Sin ellas, ese hombre-árbol, no crecerá.

Nuevamente, el mensaje se plasma a través de una red de símbolos: a la luz (Sol) se dirige el follaje (al que califica de “ropaje” también) que en la noche es vencido, es sombra sin remedio. El término “ropaje” nos da quizá la clave más claramente en cuanto se refiere siempre a aquello exterior, que cubre al hombre, al mismo tiempo que le permite ponerse en comunicación con el medio social que le rodea. Pero es “follaje-ropaje” que necesita de la luz, de lo exterior, efímero y mortal, y, claro, de la razón y de la ciencia, que es lo que hace explicable la realidad visible, tangible y, en fin, la percibida por los sentidos. Sin embargo, “la raigambre”, las raíces, el alma del hombre, está llamada a la eternidad, “siente sed de agua y de tierra, siente hambre/mas no de lumbre” (versos 59-50). Sed de inmortalidad que es propia del espíritu del hombre, de su naturaleza. De ahí que el poeta aconseje a su corazón lo que le es propio, el ahondar y conocer su interior que le llevará a la eternidad anhelada. **No debe el corazón del poeta apostarse “junto al río/que de pronto sale de su cauce/lleño de brío” (versos 61 a 63), es decir, sumergirse en las corrientes de la vida exterior, fugitiva, en el “remolino/de las formas esclavas del Destino” (versos 70-71), sino tenderse junto al “lago de misterio” (v.69) donde hundir sus raíces.** Ese “lago”²⁷⁵ de aguas quietas es nada menos que “espejo” de Dios:

²⁷³ La movilidad del agua (lluvias, ríos, etc.) es imagen de la vida terrenal. En M. Escartín Gual. *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona, PPU, 1996. Pág.27.

²⁷⁴ El árbol representa la vida y también la eternidad, es el eje del mundo que une infierno, tierra y cielo. “Sus tres partes -raíces, tronco, ramas- simbolizan al hombre-cuerpo, mente, espíritu”. *Ibid.* págs. 49-50.

²⁷⁵ “Las aguas claras de un lago donde alguien se mira representan la actitud contemplativa”. *Ibid.* pág. 27.

(...)“de sus aguas dormidas al espejo,
 de sus aguas sencillas
 de sus aguas sin ondas
 en que nacen de noche las estrellas,
 meditando al reflejo
 que del cielo y de ti se junta en ellas.” (...)

Vemos aquí cómo el agua, del que siempre nos habla Unamuno, en el que quiere abreviar su sed de inmortalidad, es agua sencilla, quieta, sin ondas que se formen en el exterior como fenómeno caduco; es agua-espejo de Dios, lugar donde divinidad (=cielo) y alma se unen. Así, esta agua, tranquila y profunda, es símbolo de unión mística. La última parte del poema, a partir del verso 80, no hace sino profundizar más en esta última idea. El tono del poema, a diferencia de algunos exasperantes, agónicos y en lucha como “El buitre Prometeo” (los cuales, en número, son pocos en comparación con los que reflejan la actitud de un Unamuno contemplativo y en paz), es tranquilo y relajado. En esa agua que se encuentra en los abismos del interior del hombre, se fraguan “las visiones del amor eterno” (verso 83), el amor místico entre el alma y Dios. Lo exterior de la vida caduca, la vanidad de lo temporal, no llega a tocar esas aguas donde el corazón debe bañarse. **Camino místico que Unamuno ha creado a través de un universo de símbolos: el corazón –alma- del poeta se purificará para llegar a la visión de amor eterno, de Dios, apartándose de lo mundanal-caduco, cultivándose y conociéndose a sí mismo.** Cultivar el espíritu y lo ideal es ya elevarse de esta realidad efímera y no verdadera (y la poesía es vía para ello), pues solo lo eterno es verdad. El agua íntima, comunión del alma del hombre, es sinónimo de verdad y eternidad; roerá siempre “los duros peñascales” (v.89) y “sustancia es de los cielos de que llueve” (v.91). Agua que del cielo proviene y que tiene su lago en lo profundo de cada alma. Este mundo en el que vivimos “sobre el cielo se sustenta:/ el cielo está a tus pies, corazón mío” (v.v.96-97). El cielo –la eternidad/dios- está en nosotros mismos, en nuestro propio interior, y, para llegar a él, hay que desnudarse de lo externo, del ropaje caduco y banal, hay que buscar lo esencial. Este es el tema central del poema: la recomendación que el poeta se hace a sí mismo, consciente de lo trivial e insignificante de la vida exterior en el mundo efímero y no verdadero –por no definitivo-, de buscar el agua interior del alma como lugar de unión mística con lo eterno y verdadero. Es decir, recogerse el poeta a cultivar y escuchar su alma.

En el artículo-carta “El secreto de la vida”, publicado en 1906 en *La España Moderna*²⁷⁶, aparece la metáfora del hombre-árbol que solo da fruto y follaje si tiene bien asentado su espíritu en lo profundo de sí y lo cultiva. Es el secreto de la vida, la semilla, que “enterrado en el alma, no le ve nadie ni llega el sol a él”. Y más adelante: “Las raíces de nuestros sentimientos y pensamientos no necesitan luz, sino agua, agua subterránea, agua oscura y silenciosa, agua que cala y empapa y no corre, agua de quietud. Lo que necesita aire y luz es el follaje de nuestros sentimientos y pensamientos, es lo que de ellos arrojamos al mundo, y al darlo al mundo del mundo es”. A continuación expresa lo que vemos en otros poemas: cómo “tenemos que expresar con el lenguaje del mundo” lo que brota de nuestras raíces que se abrevan en el agua subterránea interior. Y, en ese momento, en el que aprisionamos nuestro yo más profundo, este pierde su verdadera esencia y deja de ser libre. “La libertad está en el misterio; la libertad está enterrada y crece hacia dentro, y no hacia a fuera”. “Árbol espiritual de muchas y hondas raíces dará regalado fruto, por áspero y hostil que el ambiente le sea. Y las raíces son el secreto del alma”. Luego habla de los tratados científicos, necesarios sí, pero impersonales en su mayoría; solo los que nacen de raíces cordiales, de pensamientos que vienen del misterio del corazón, son las que dan sus mayores frutos. Por lo tanto, son las obras que nacen de la pasión, las que verdaderamente quedan; y, para Unamuno, la poesía es la obra que nace de la pasión y sabe expresar mejor el secreto de la vida gracias a su otra forma de comunicar, que no es la del lenguaje lógico y exterior a nuestro espíritu.

Este poema conecta con otros por su simbología y temática como “Por dentro”, “La elegía eterna”, “La flor tronchada”, “Al sueño”, “Salamanca”, “A la torre de Monterrey”, “Hermosura”, “El Cristo de Cabrera”, etc. Responden a un Unamuno no agónico ni exasperado, sino contemplativo, en paz, refugiándose en el interior de su alma y del alma de lo que le rodea. Así, la vía propuesta de regeneración del hombre, en escritos como *En torno al casticismo*, gracias a la espiritualización y a la recuperación de Fray Luis de León y el misticismo, para superar la crisis existencial del hombre de fin de siglo, vemos cómo se lleva a cabo en este poema.

²⁷⁶ En *O.C. (A.A)*, vol. III, págs. 1027-1042.

4/ ESTUDIO DE *POESÍAS*.

4.1. La consolidación del poeta. Introducción al estudio de *Poesías*: líneas generales y recepción de la obra.

En el año de 1899²⁷⁷, Unamuno escribirá un buen número de poemas de *Poesías*: las ideas sobre la lírica y la poética que hemos analizado se concretan en versos que dejan patente cómo la necesidad, que hemos ido viendo, de dar un nuevo lenguaje - una vez descontextualizado de su significado vulgar y gastado- a lo inefable, a sentimientos y pensamientos que se refieren a lo que traspasa las fronteras de la realidad objetiva, se transforma en lírica. Unamuno, a estas alturas, tiene claro cómo ha de ser la poesía y cuál es su función. Además de los poemas que ahora escribe, en estos dos años son importantes las cartas en que don Miguel da testimonio de su aventura como poeta, así como de explicaciones diversas sobre su concepción de la poesía y su forma de ponerla en práctica. Hay un menor número de artículos, especialmente prólogos y reseñas que pueden ser de nuestro interés y a los que se harán puntuales referencias pues aluden a los presupuestos teóricos unamunianos sobre la poesía y aportan algunas novedades sobre ellos. A partir del año 1900, el vasco escribirá un buen número de reseñas y prólogos²⁷⁸ a poemarios y libros diversos que constituyen asimismo una fuente de información acerca del programa poético unamuniano que debe añadirse a las obras ya comentadas.

El libro *Poesías* (1907) se compone de quince secciones entre las cuales se reparten de forma desigual 89 poemas escritos entre 1880 y 1907 (sin tener en cuenta las traducciones ni los poemas no recogidos en el libro), aunque es en 1899 cuando se consolida la labor del poeta. Todos ellos responden a la teoría poética que hemos visto a través de los escritos analizados (y

²⁷⁷ Como testimonia M. Alvar en su prólogo a *Poesías* (Madrid, Labor, 1975): “Los poemas fechados comienzan a partir de 1899” (pág.8), a excepción del “Árbol solitario”. Y la mayoría de ellos fueron escritos entre este año y el de 1907, cuando se publicó. Sobre esta misma cuestión, véase el estudio de M. García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954. También, Martínez Deyros, M., “El proceso redaccional de *Poesías* de Miguel de Unamuno: intento de reconstrucción”. Universidad de Valladolid, 2015.

²⁷⁸ Miguel de Unamuno empezó prologando libros de amigos salmantinos y bilbaínos por circunstancias vitales, para continuar luego con autores españoles, hispanoamericanos, portugueses, catalanes e italianos. De esta manera, el corpus de prólogos a libros de autores contemporáneos es muy importante en este autor, como puede verse en el vol. VII de Afrodísio Aguado (Madrid, 1958) y en el prólogo de M. García Blanco de este.

que acabaremos de concretar en esta introducción), anteriores o coéctaneos a la escritura de este libro, y que, sin ser poesía en sí, atestiguan, sin embargo, el interés unamuniano por la lírica que va creciendo con el paso de los años pues, como vimos en el poema anterior, este género literario constituye la anhelada reespiritualización del vasco. Así, aunque la obra se considere, incluso por el mismo poeta, de madurez (“flores de otoño”) cuando se publica, en realidad su gestación se remonta a un Unamuno más joven que, desde temprana edad, se interesó por la poesía, como se ha ido viendo en páginas anteriores. El interés creciente de Unamuno por la lírica como el género literario por excelencia, a través del cual se puede llegar a espiritualizar y regenerar tanto al individuo, a sí mismo, como a la sociedad, queda patente en el estudio de los textos unamunianos (en especial *En torno al casticismo*) hasta el punto de que, para este autor tan prolífico, llegaría a ser lo más importante. Pero, como ya vimos, el texto que evidencia el cambio unamuniano de rumbo hacia una literatura más espiritual y, por tanto, hacia la poesía como forma de creación más excelsa, es el *Diario íntimo*²⁷⁹ que constituye el testamento vital de una crisis existencial y religiosa la cual está en la base de la lírica unamuniana, eternización y universalización de la vivencia efímera de Unamuno. Durante los años de creación de *Poesías*, especialmente entre 1899 y 1907, Unamuno llegaría a considerarse poeta mientras que todo lo demás, novela, artículos, dramas, etc., era por añadido, dada la necesidad que sentía de expresar sus sentimientos-pensamientos más hondos.

En cuanto a la recepción de este libro, este no tuvo gran aceptación ni por parte del lector ni de la crítica²⁸⁰, cosa que molestaría a este escritor, no pasó desapercibido entre poetas de la

²⁷⁹ Como ya se explicó, el *Diario* se empieza a escribir antes de marzo de 1897, coincidiendo con el año de la crisis, se interrumpe hasta 1899, cuando se retoma y se sigue hasta 1902. Así vemos cómo en el momento en que Unamuno escribe los poemas, está también hablando de sus circunstancias vitales en el *Diario* por lo que este es una fuente importantísima para entender su lírica. Este hecho fue apuntado por Alvar (*Poesías*. Opus cit. pág. 88), pero este autor no llega a realizar un estudio profundo sobre las intertextualidades entre el *Diario* y *Poesías*.

²⁸⁰ A. Suárez Miramón en su edición de la *PC*, vol. I, pág.49: “(...) las críticas a su primer libro fueron en su gran mayoría negativas por entender que prescindía de la forma en poesía. Rubén Darío fue el único que realmente comprendió el valor de sus versos y se mostró de acuerdo con el concepto de poeta y de poesía presentado por Unamuno.” Sorprende esta recepción del libro cuando, en ningún momento, Unamuno prescindió de la forma en su poesía ni manifestase que había que hacerlo.

altura de R. Darío²⁸¹, A. Machado, Juan Ramón Jiménez²⁸² y, más tarde, por J.M. Valverde²⁸³, G. Diego, Federico de Onís y Luis Felipe Vivanco entre otros²⁸⁴, que aplaudieron y comprendieron al poeta Unamuno. Además, la mayoría de poemas de 1899, se publicaron en esta fecha en revistas, por lo que la labor del Unamuno-poeta era ya conocida por los poetas del momento. Sin duda, influyó en la evolución de sus obras, como se verá en las conclusiones.

Desde un primer momento, Unamuno manifestó su preocupación por la recepción que pudieran tener sus poemas. Así, por ejemplo, cuando envió a Ruiz Contreras uno de sus primeros poemas expresa su preocupación por que la técnica, su forma de tratar el versolibrismo, así como la estética del poema fueran entendidas. Las palabras de Unamuno denotan cómo en este poema ha puesto su corazón, por lo que le importaría y dolería mucho si este cayese en la indiferencia: “Me condeule que me celebren aquello en que no pongo más que inteligencia, y pasen de largo junto a aquello en que pongo mi corazón” (*MD*, pág.157). Sin embargo, la recepción de *Poesías* en España no fue la que el poeta esperaba, como así lo manifiesta en carta a Ilundain del 29 de julio de 1907 (en *DRU*, páginas 417-418): “También yo creo que mis *Poesías* son lo más mío que he hecho, y aun cuando aquí en España han sido recibidas con la desconfianza de la extrañeza, por ahí fuera y en América se hacen su camino”. Y en carta del 16 de enero de 1908 manifestaba: “La publicación de mis *Poesías* ha sido hasta

²⁸¹ R. Darío escribió un artículo en 1909 en el que elogiaba el primer libro de poemas de Unamuno (en *La Nación*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1909). Este artículo fue introducido por el mismo Unamuno como prólogo al poemario *Teresa* de 1924 y puede leerse en la edición de la *PC*, vol. II, de A. Suárez Miramón, págs. 107-112.

²⁸² El mismo Juan Ramón Jiménez lo repetiría muchas veces, como ya vimos en la “Introducción” también. Un ejemplo de ello lo tenemos en las *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* de R. Gullón (Madrid, Sibilina, 2008. Pág.45). Aquí, el poeta manifestó: “A Machado y a mí al principio no nos gustaba Unamuno. Hay que pensar en la diferencia de edades: él tenía treinta y cinco años cuando nosotros dieciocho, y por eso no es extraño que prefiriésemos a poetas de menos edad, más juveniles y cercanos a nosotros. Cuando en 1907 publicó *Poesías* (Unamuno), me lo envió, y ese libro sí influyó en nosotros. El poema “Duerme, habrá un mañana”, es un poema modernista”. Aclaremos que este último poema, el cual citará en diversas ocasiones Jiménez como uno de sus predilectos, se publicó en *Poesías* bajo el nombre: “Duerme, alma mía”.

²⁸³ J. M. Valverde, en su curso de doctorado (curso 92/93) sobre poesía, al cual tuve la fortuna de asistir, explicaba cómo este libro de Unamuno era uno de los que más influyó en su poesía (junto con la de Rilke). Justamente él me animó a estudiarla y presenté un trabajo de análisis de uno de sus poemas favoritos, “No busques luz, mi corazón, sino agua” para su curso.

²⁸⁴ Sobre la recepción del Unamuno lírico entre los poetas, véase el libro de José Ignacio Tellechea Idígoras, *Unamuno y los poetas*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994.

hoy mi mayor escándalo (...)"'. Así comenta también en este mismo libro Hernán Benítez (pág.417) cómo el libro "fue recibido en España con un poco de desconfianza y un mucho de extrañeza, pues era tenido su autor por un enjuto profesor de griego y un ensayista prosaico hasta por demás". En este sentido, el libro de Ramón de Garciasol (*Unamuno al hilo de "Poesías" 1907*. Madrid, SGEL, 1980) es muy esclarecedor sobre la recepción de *Poesías* entre la crítica. En el apartado: "Opiniones sobre Unamuno: 1917" pone de relieve cómo la crítica, en general, consideraba la lírica unamuniana como antiestética, dura, bronca y claramente filosófica o de ideas, de "pensamientos sibilinos" (*ibid.* pág.114), mientras que, además, Garciasol, a pesar de valorar positivamente esta poesía, sigue negándole la forma para considerarla de contenido e ideas. No obstante, es de gran valor y revelador cómo pasa revista a la crítica contemporánea a la obra de Unamuno y cómo, con la excepción de algún estudioso (las valoraciones positivas de Salvador de Madariaga y Valbuena Prat, aunque, como siempre, negándole la estética, el arte y la musicalidad), la mayoría de esta fue muy negativa y dura con su lírica, o, simplemente, se silenciaba en estudios y manuales de la época (como hoy en día). También hace mención a la crítica positiva y acertada tanto de Rubén Darío, Gerardo Diego, como de Antonio Machado, los únicos que supieron entender esta poesía (los poetas). Sin embargo, yerra cuando comenta el juicio de Juan Ramón Jiménez al cual, por lo visto, no leyó por entero puesto que fue uno de los poetas que más alabó la lírica unamuniana. Glosa, asimismo, el juicio de Maeztu, quien, insiste, como la mayoría, en la falta de musicalidad y armonía ("Es la expresión hablada, pintada, plástica o armónico-melódica de una felicidad interna que nunca ha conocido el señor Unamuno", *ibid.* pág.121). Así, queda patente cómo el juicio de la época sobre la poesía de Unamuno, dilapidó completamente la posibilidad de su estudio y consideración.

Aparte de los poemas recogidos en el libro con sus quince secciones, M.García Blanco y luego A.Suárez Miramón²⁸⁵ recogieron otros poemas sueltos escritos en las fechas coetáneas a la escritura de *Poesías*. Si Unamuno no quiso recogerlas en su libro, sus razones tendría, por lo que solo se han tenido en cuenta dos de los poemas sueltos, tanto por su calidad literaria como por las aportaciones novedosas que proporcionan a este estudio. Así, se ha hecho

²⁸⁵ Todas las citas que se realizan de los poemas de Unamuno se toma de la edición de A. Suárez Miramón. *Poesía completa (I)*. Madrid, Alianza editorial, 1987; y se contrastan con las de M. García Blanco. *Obras completas vol. XIII*. Barcelona, Vergara-Afrodisio Aguado, 1958 y la edición de M. Alvar.

referencia a dos de ellos, “Al campo” y “La cigarra”, por lo que de programático tienen.

Lo primero que llama la atención, en cuanto a la retórica y el estilo, al leer o estudiar cada uno de los poemas de este libro, es que, en prácticamente todos, el poeta quiere establecer un “diálogo”²⁸⁶. Para ello, recurre constantemente al apóstrofe²⁸⁷ ya sea para dirigirse a la naturaleza, la torre de Monterrey, a su poesía misma, a su alma, etc., a los cuales personifica y da vida. O bien se dirige al lector directamente, al cual, a veces, incluso da voz, de manera que introduce un diálogo ficticio en el poema. La razón es clara en este poeta puesto que consideraba que en la poesía debía darse en un lenguaje vivo, que lo retornase a la vida (valga la redundancia), en palabras y no letra muerta, y nada más cercano a la vivencia real expresada con palabras que el diálogo, aunque el objeto al que se dirija el poeta no pueda contestarle. Además, la poesía, enlazando con el simbolismo, debe ser expresión de lo inefable, del alma del poeta y la letra no puede encerrarla, como vemos que nos dice en muchos poemas, como “Sin sentido”, y esta debe poder comunicarse con otra alma por el poder sugeridor y evocador de la palabra viva (o, como a veces dice, mejor con el silencio), creadora, metafórica y llena de musicalidad por sí misma, pero en cuanto es diálogo con el otro o con uno mismo. Se trata así de la expresión de lo inefable de Bécquer que recogió después Juan Ramón Jiménez, poeta que explicó su significado en muchos de sus escritos²⁸⁸. Y también, de esta forma, vivificando la naturaleza, las piedras, los edificios, las ciudades, los lugares, etc., con los que entabla conversación, Unamuno los desposee de su grosera materialidad, como tantas veces repetía, para penetrar en su alma.

El poeta busca la comunión espiritual con el otro a través de un lenguaje que no sea artificioso sino que evoque por sí mismo, por su poder de crear una visión a través de las

²⁸⁶ Llama la atención cómo A. Machado en *Soledades, galerías y otros poemas* (1907), emplee también el mismo recurso en muchos de sus poemas, diálogos con la tarde (por ejemplo, el poema VII), con la fuente (poema VI), la noche (poema XXVII), son ejemplos de este recurso que estudió R. Gullón en su libro *Direcciones del Modernismo* (Madrid, Alianza ed., 1990). De esta manera, esta fórmula retórica fue una de las novedades modernistas, en su vertiente simbolista, de la época. María Pilar Celma confirma también “la forma apelativa en el poema” como una constante en la lírica de este poeta, a la que dedica un apartado en su capítulo “La formalización poética unamuniana” en el libro *Miguel de Unamuno, poeta*. Universidad de Valladolid, 2003.

²⁸⁷ En carta de 24 de mayo de 1899, Unamuno le manifiesta a Ilundain: “La forma del diálogo me permite mezclar con inducciones científicas fantasías poéticas”. Esta carta es importantísima para entender las inquietudes poéticas de don Miguel de estos años. En *DRU*. Págs.292-298.

²⁸⁸ Véase en notas anteriores.

metáforas, los símbolos y otras asociaciones, el sentimiento y la emoción, que, al ser comunicados con el lenguaje, deberá ser pensado²⁸⁹ también. Todo ello lo desarrolla Unamuno en sus poemas de la “Introducción” (sección primera de *Poesías*) y en otros. Pero también en diversos escritos deja claras estas ideas, por ejemplo en su artículo “Soliloquio”, en el que expresa lo siguiente para justificar su forma de escribir dirigiéndose siempre al lector o a él mismo: “El pensamiento depende del lenguaje, puesto que con palabras se piensa y el lenguaje es una cosa social; el lenguaje es conversación. (...) La necesidad de dar a tu pensamiento expresión transmisible es lo que le ata a proceso vivo y eficaz. (...) Pensar es pensar para los demás; pensar es una función social”²⁹⁰. Si lo trasladamos al ámbito de la poesía en la que se trata no ya de transmitir pensamiento, sino de comunicar el alma con la función de re-espiritualizar, comprenderemos cómo el uso del apóstrofe es una constante del poeta para que su lenguaje cumpla la función social de transmisor de vivencias hondamente sentidas. Este interés por el lenguaje conversacional en la poesía se traduce también en el gran número de exclamaciones y preguntas (retóricas o no, pues en muchos casos el poeta las contesta), que salpican estos poemas que son, por lo general, expresión de sentimientos y que lanzan al lector hondos cuestionamientos para conmoverlo. La preferencia por el lenguaje vivo y hablado lo vemos también en Wordsworth, que tanto le influyó (ya hemos visto su creciente interés por el

²⁸⁹ Aunque sin identificar “pensamiento” con el hecho de “establecer relaciones entre ideas diversas”, como manifestó en su *Diario íntimo* (Madrid, Alianza editorial, 1991. Pág.181). Aquí deja bien clara la diferencia entre **meditar** (que identifica con la poesía y lo espiritual; así, por ejemplo, una sección de *Poesías* lleva como título “Meditaciones” y algunos poemas tratarán esta cuestión) y **pensar** como la parte intelectual del ser humano que lleva, en su más alto grado, a “la construcción de un sistema filosófico” que sirve para ser más sabio, pero no para ser mejor persona. La poesía de Unamuno no puede calificarse como filosófica, ni de ideas o de pensamiento, pues el poeta mismo rechaza el intelectualismo para decantarse por el espiritualismo en el ámbito de lo personal y de su lírica. de Teresa Imízcoz Beunza, (*La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Universidad de Navarra, Pamplona, 1996) que, como ella misma expone, no estudia en sí “la poesía de Unamuno o su significación dentro del panorama poético del siglo XX” (pág. 15), sino solo el pensamiento poético de este autor, relacionándolo, sobre todo, con su filosofía. De ahí que no podemos estar más en desacuerdo con estudios como el de Teresa Imízcoz Beunza, (*La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Universidad de Navarra, Pamplona, 1996) que concluyen que “la suya es una lírica de ideas en la que el pensamiento es lo más importante” (en la línea de los estudios tradicionales) y niegan una estética de esta, reforzando también la idea generalizada y simplista de que su poesía es contraria al Modernismo, pues este se ve desde la óptica de seguir “unos cánones generalizados” (pág. 234).

²⁹⁰ Miguel de Unamuno. *Soliloquios y conversaciones*. Madrid, Austral. Espasa-Calpe, 1979. Páginas 44 y 45

poeta inglés) quien, en su “Advertencia” (prefacio) a las *Baladas líricas*²⁹¹, expresaba cómo sus poemas “Fueron escritos principalmente con la intención de probar hasta qué punto el lenguaje de la conversación de las clases medias y bajas de la sociedad se adapta a los propósitos del deleite poético” y rechazaba el exceso de retoricismo (como Unamuno dejó dicho en innumerables ocasiones). Si se lee la poesía de este autor, puede comprobarse cómo el apóstrofe dirigido a la naturaleza, sobre todo, es también uno de sus recursos más frecuentes. Además, y también en cuanto al estilo, llama la atención la importancia que Unamuno da a las metáforas y los símbolos²⁹², y cómo su poesía se articula en torno a ellos. En su prólogo a la versión castellana de la *Estética*, de B.Croce (1912)²⁹³, Unamuno expresaba, en primer lugar, cómo “La verdadera materia del arte literario, de la poesía, es el lenguaje que contiene en sí el tesoro todo de nuestras intuiciones. Expresar es nombrar”. Y más adelante leemos estas palabras tan esclarecedoras que confirman también el interés de este poeta por crear un tono vivo y conversacional en su lírica: “Exactísimo que la primera obra de arte es la lengua, que nos da el mundo intuido. Y una lengua se compone de metáforas y de símbolos. La palabra es siempre metáfora y siempre símbolo. Mas la verdadera obra de arte es el lenguaje hablado y vivo. Una poesía bella, es decir, una poesía, es la que habla como un hombre, es decir, como un libro que no habla como un hombre. El lenguaje es siempre poesía, afirma muy bien Croce”. Y en otro artículo de 1924, “A pescar metáforas”²⁹⁴, vuelve a manifestar la relación lenguaje-poesía-metáforas: “Se las pesca en el mar de la filología. Y es para lo mejor que sirve estarle hurgando y escarbando las entrañas a un lenguaje: para sacar metáforas y resucitar así a las palabras. Que solo son vivas, que solo son poéticas, que solo son evocadoras cuando nos muestran sus metáforas”. De nuevo, se manifiesta la necesidad de crear un lenguaje vivo que para ello debe ser también revelador de las metáforas que contienen las palabras. Las citas sobre esta cuestión podrían alargarse, pero creemos que estas palabras son ya testimonio suficiente de la importancia que Unamuno daba a las metáforas en la poesía.

En líneas generales, Unamuno empleó, además, un gran número de recursos estilísticos

²⁹¹ W. Wordsworth y S.T. Coleridge. *Baladas líricas*. Madrid, Cátedra, 1994.

²⁹² Cabe destacar que la crítica actual, J. Blasco, M^a Pilar Celma y Romero Luque, también subrayan la importancia del uso de las metáforas y los símbolos en este poeta, así como de su preocupación por la creación de un lenguaje siempre vivo y en continua creación. Véanse estudios arriba citados.

²⁹³ En *OC(A.A)* vol. VII. Madrid, 1958. Páginas 254-255.

²⁹⁴ *OC (A.A)* vol. XI, Madrid, 1958, Página 814.

relacionados con la creación de musicalidad y no ritmo acompasado, una de las mayores preocupaciones del poeta. Así, son constantes en todos y cada uno de los poemas, las aliteraciones de sonidos, los recursos de repetición como los paralelismos, las anáforas y los políptotes o derivaciones, las anadiplosis, epanadiplosis y, prácticamente en cada verso, el hipérbaton y los encabalgamientos²⁹⁵. A lo largo del estudio se irá ejemplificando puntualmente el uso de todos estos recursos que tienen como fin la creación de un ritmo interno en el poema, más allá de la creación o no de rima, y que responden a un estilo unamuniano muy particular y original, como él quiso.

En cuanto a los temas de este libro son muy variados y resulta complicado poder agruparlos ya que, mayoritariamente, encontramos en un poema diversos temas al mismo tiempo. Sin embargo, para poder dar sentido a este estudio, se han buscado unos núcleos temáticos bajo los que puedan ordenarse las piezas de este rompecabezas que es *Poesías*.

Así, los temas más importantes son los de la reflexión sobre la poesía en sí misma (metapoesía) y la música interior, o, lo que es lo mismo, el lenguaje de la poesía; el contacto con el alma (la revivificación de esta); la naturaleza y la contemplación, y el encuentro con la eternidad²⁹⁶, con distintos subapartados, dada la amplitud del tema, y el gran número de símbolos que en torno a ello forjó Unamuno, la sed de inmortalidad (o el Unamuno agónico), el destino, el paso del tiempo y la muerte, la religión (fe y duda), el amor y la familia, la niñez, el sueño, la poesía “social” como arma de espiritualización y, por último, otros que se escapan a cualquier etiqueta.

Abordaremos el estudio de este poemario analizando cómo se desarrollan en él estos núcleos temáticos. Para ello partiremos de los poemas que se escribieron en 1899, año de consolidación del poeta, pues estos contienen el germen de lo que se desarrollará en el libro. Los poemas, de que se tiene constancia que fueron escritos en 1899, son: “El Cristo de Cabrera”, “La flor tronchada”, “Al sueño”, “Alborada espiritual”, “Nubes de misterio”, “La vida es limosna” y

²⁹⁵ María Pilar Celma en su estudio “La formalización poética unamuniana” (*opus cit.*), también subraya el uso de esta retórica.

²⁹⁶ Todo ello gracias al Unamuno contemplativo. Seguimos el término acuñado por C. Blanco Aguinaga en su libro *El Unamuno contemplativo*. México, El Colegio de México, 1959.

“La elegía eterna”²⁹⁷, siguiendo el orden en que aparecen en *Poesías*. Los poemas sueltos de 1899, que no se publicaron en este libro, “La cigarra” y “Al campo” se analizan en este estudio por ser reveladores de los presupuestos teóricos poéticos unamuninanos y, en el segundo caso, además, por cómo evidencia la temprana influencia de Wordsworth. Desgranamos ahora cuáles son estos temas, resumiendo, al mismo tiempo, las líneas generales de la poética de Unamuno, que hemos ido trazando, las cuales nos confirman la relación de esta lírica con el simbolismo de la época que tanto influiría en la evolución de jóvenes autores como A. Machado y Juan Ramón Jiménez, y en la dirección nueva que toma Rubén Darío.

²⁹⁷ M. Martínez Deyros en su estudio: “El proceso redaccional de *Poesías* de Miguel de Unamuno: intento de reconstrucción” (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015), investiga, sobre todo a través del epistolario con Ruiz Contreras, Ilundain, P. Mugica, L. G. Abascal y G. Candamo, cuál es el orden cronológico de estos poemas. Martínez Deyros incluye, en 1899, los siguientes poemas, once en total, que Unamuno quería publicar con un prólogo a Vicente Colorado sobre su poética, no solo por las citas de estos en cartas, sino también por la estructura métrica arromanzada: “La cigarra”, “La flor tronchada”, “Alborada espiritual”, “El Cristo de Velázquez”, “Nubes de misterio”, “Al campo”, “Al sueño”, “Elegía eterna” y las traducciones de Coleridge y Wordsworth. Quedaría saber cuál es el undécimo poema, Martínez Deyros se aventura a decir que pudieron ser: “La vida es limosna”, “Emilio y Margarita”, “Libérta-te” y “Recuerdos”. Nosotros, siguiendo la edición de M. García Blanco, y teniendo en cuenta que “Emilio y Margarita” y “Recuerdos”, no se publicarían en la edición de 1907 de *Poesías*, ni tampoco se incluyeron en las poesías sueltas, nos decantamos por incluir en el estudio de los primeros poemas “La vida es limosna”, atendiendo a la justificación que da este autor: “Por el papel y el tipo de letra del autógrafo, creo que este poema puede ser fechado, como el que le precede, en 1899” (*O.C. (A.A.)*, vol.XIII, págs. 340-343). Manuel Alvar no fecha este poema en su edición de *Poesías* (opus cit.), pero sí Ana Suárez. Por otro lado, Martínez Deyros nos descubre que ya en este año escribe algunos sonetos, pero no tenía intención de publicarlos puesto que: “todos estos datos nos sugieren que Unamuno, aunque proyectaba un poemario con un tipo de versificación novedosa en literatura española, no solo se centraba en la práctica de este tipo de metros libres al estilo italiano, sino que también practicaba versos más tradicionales, en particular, el soneto; pero que, al menos en un primer momento, no se decidió a publicarlos”; de lo que deducimos el interés unamuniano por publicar poemas novedosos y originales, con un nuevo ritmo y para renovar la métrica en lengua española, característica y empeño de los poetas modernistas. Estos sonetos, además, se publicarían, finalmente, en 1907 con bastantes cambios.

4.2. Los núcleos temáticos de *Poesías* a partir de los poemas de 1899.

En el mes de mayo de 1899, en la carta de Unamuno a Ilundáin, en la que el vasco define su concepción de la poesía, al mismo tiempo realiza algún comentario acerca de los últimos poemas escritos y cita los poetas que más le interesan e influyen. "Ahora me ha dado por la poesía. El próximo número de la *Revista Nueva* publicará "La flor tronchada", parte de la cual conoce Barco. Después daré "La cigarra", luego "Alborada espiritual", más tarde "El Cristo de Cabrera" (...). Es un Cristo impasible, como la naturaleza que le rodea. Un Cristo sedante, que parece abrazar al campo en abrazo eterno y silencioso" (*DRU*. pág.294).

Es el año de la consolidación del poeta: en 1899, Unamuno está ya volcado en la tarea de escribir poemas uno tras otro, y no ya como anteriormente, de forma muy esporádica. A partir de la progresiva constatación de que la poesía podía convertirse en vía de salida a todas las inquietudes unamunianas, al ser una forma de penetración en el inconsciente humano que conecta con el espíritu universal y eterno, don Miguel se decanta definitivamente por el cultivo de ésta e incluso proyecta escribir un poemario. "Mí propósito es publicar en un tomito mis poesías, con dos traducidas: una de Leopardi y otra de Coleridge. Tengo la pretensión de que mi poesía aporta algo a las letras españolas de hoy. En su forma es casi toda, no toda, al modo del verso libre italiano, y el resto en romance endecasílabo. En cuanto al fondo se parece a los *musings* ingleses, a la poesía meditativa inglesa, la de Coleridge, Wordsworth, Browning, etc. Debe cada cual dar su nota, sin empeñar en gorjear el león ni en rugir el ruiseñor. Hay que dejar que se pierda nuestra voz en el coro universal en que cabe todo" (*DRU*. pág.295). Como vemos aquí repite de nuevo la misma idea que versifica en "La cigarra", de la cual da Unamuno dos estrofas ejemplificadoras. Es una poesía no agónica la que el vasco nos describe en su teoría poética, pues, a partir de nuestra propia voz, ésta va luego a unirse y fundirse en una suprema que recoge a todas las que conforman el universo. La leyenda del Unamuno agónico pierde su razón de ser en cuanto nos acercamos a su poética. En la raíz de la concepción unamuniana de la poesía, existe la voluntad no agónica del poeta de fundir su voz individual en la suprema del coro sinfónico universal. La poesía se convierte en fusión de esencias diversas, del espíritu de todos los hombres y de la naturaleza; así, el vasco expresa que le complace tener cada vez un público mayor pues de esta manera "podré verter mejor mi espíritu en más espíritus y unir mejor mi voz, "que aunque pobre es mía", al coro universal" (*DRU*. pág.296).

En todos los textos estudiados hasta ahora en que Unamuno habla de poesía y arte hemos visto cómo se repiten una serie de **motivos o núcleos temáticos (alma, infancia, música silenciosa, sueño, contemplación (=eternización) y naturaleza)** que están todos relacionados con la manera cómo el hombre moderno y Unamuno puede superar el tiempo histórico²⁹⁸, la realidad material y objetiva, y el destino irremediable que lo esclaviza, lo atormenta y lo ata a la lucha terrenal, para sentir (que no razonar) la paz y la eternidad. En el *Diario íntimo* así como en sus epistolarios de estos años vemos claramente cómo Unamuno, tras intentar racionalizar la fe, pasar una época de febril científicismo e intelectualismo y, además, preocuparse demasiado en su yo externo (al que denomina, metafóricamente, “costra”), sufre una profunda crisis, se siente angustiado, desorientado y agotado, por lo que, por un lado, necesita liberarse de ese ser demasiado preocupado por sí mismo, por lo que se dirá de él, por su fama, y, por otro, sentir de nuevo la fe, la calma y la paz de la infancia, de creer sin cuestionamientos ni razonamientos. Así, su deseo es el de escapar de la tiranía de la Historia y el tiempo, de volver al hombre antes de su caída tras probar el fruto de la razón que lo llevó al deseo de ser dios. Volver a una vida sencilla, pura, primitiva, humilde, llena de bondad y amor... Aunque en el *Diario*, Unamuno, con gran sinceridad, nos dice que es consciente de que esto es imposible en su vida real, que lo intentará, pero que quizás todo caiga en el mero empeño y se esté autoengañando (de hecho, en este sentido, el *Diario íntimo* parece una especie de “mantra” en el que Unamuno cita a los evangelios y otros escritos “místicos” para repetirse cómo ha de ser este hombre nuevo), en *Poesías*, así lo busca, lo expresa y lo siente. En su poesía es el hombre que desea ser, el que se libera del exterior para centrarse en el alma y la esencia suya y de todo lo que la rodea. Hay un pasaje clarísimo en este sentido (*Diario*. Opus cit. págs. 96-97), del que solo citaremos lo más importante:

Esclavitud. Con nuestra conducta, con nuestros actos, hechos y dichos, vamos tejiéndonos nuestro propio remedo, que acaba por esclavizarnos. (...) Y nos encontramos con un yo que el mundo nos ha hecho, o que nos hemos hecho esclavizándonos a él, y es todo nuestro empeño ser fieles al papel que en el miserable escenario nos hemos arrogado y representarlo del modo que más aplausos nos gane. (...) Es cosa terrible vivir esclavo del yo que el mundo nos ha dado, ser fieles al papel sin ver fuera del teatro la

²⁹⁸ Véase en *Diario íntimo* el deseo unamuniano: “¡Felices aquellos cuyos días son todos iguales! (...) Han vencido al tiempo; viven sobre él y no sujetos a él. (...) Rara vez se forman *idea* de su Señor porque viven en él, y no lo piensan, sino que lo viven. Viven a Dios, que es más que pensarlo, sentirlo o quererlo. (...) ¡Santa sencillez! Una vez perdida no se recobra.”

inmensa esplendidez del cielo y la terrible realidad de la muerte, tener que ser lógicos dentro de él.

La poesía, como dirá tantas veces, es liberación del alma y “eternización de lo momentáneo”, de todo lo que fluye y está en el tiempo y, por tanto, del hombre mismo. No olvidemos también cómo esta poesía quiere ser social, en el sentido de influir positivamente sobre la sociedad espiritualizándola, como vemos en la carta a Ilundáin. Todos los poemas de Unamuno giran en torno a este tema, especialmente los primeros que escribe en 1899. Partiremos de “La elegía eterna” porque en este poema se expresa con gran claridad la crisis del hombre de fin de siglo y del Modernismo, que es el problema que lanza al poeta a la búsqueda de esos estados “místicos” en que se refugia el hombre. En este poema aparecen ya casi todos los núcleos temáticos de *Poesías* que luego se irán desgranando y estudiando.

“La elegía eterna” (cuyo núcleo central es el paso del tiempo y su tiranía), “Alborada espiritual” (que nos presenta el tema de la infancia como refugio y salvadora del hombre adulto en crisis existencial y religiosa), “Nubes de misterio” (nos habla del sueño, el misterio, el lenguaje de lo inefable, la música callada, lenguaje del alma, la conexión con el alma y con la Unidad final o eternidad) y “La vida es limosna” pertenecen a la sección “Meditaciones”²⁹⁹; “El Cristo de Cabrera” (que versa, sobre todo, sobre el sentimiento de la naturaleza y el Unamuno contemplativo) a “Castilla”, “Al sueño”, cuyo título ya expresa el tema, y “La flor tronchada” (que nos habla de la necesidad de la reespiritualización del ser humano) a la sección “Cantos”, aparte de “La cigarra” (trata sobre la poesía) y “Al campo” que son poesías sueltas y, como vimos, programáticas. Estos son los poemas con los que Unamuno, como manifiesta a su amigo, quiere hacer un tomito de poesías³⁰⁰. Sin duda, en ellos aparecen los temas más importantes del primer poemario de Unamuno.

Estos poemas son todos muy extensos, por un lado, y comparten similar forma métrica: hay una preferencia clara por el endecasílabo y por la asonancia, en muchos casos siguiendo la estructura del romance, es decir, en los versos pares, por lo que predomina la silva arromanzada. Aunque, en otros poemas, la asonancia se dispone de forma libre, por lo que puede confirmarse el afán unamuniano de renovación y de romper con los esquemas conocidos.

²⁹⁹ **Meditar**, para Unamuno, no es pensar, sino que se “medita rezando; la oración es la única fuente de la posible penetración en el misterio”. En *CI*, pág. 38. La poesía como rezo que penetra el misterio.

³⁰⁰ Muchos de estos poemas se publicaron ya en revistas (como se indicará en su comentario), por lo que puede decirse que esta era conocida por otros poetas y escritores interesados en la obra de Unamuno.

Por otro lado, los endecasílabos se combinan en la mayoría de los poemas con pentasílabos y heptasílabos, a excepción de “Nubes de misterio” que es un romance heroico (endecasílabo). Solo el poema “Al sueño” sigue una rima consonante, pero libremente dispuesta. Todo ello se corresponde con las ideas que comenta epistolarmente. Así, en carta a Ruiz Contreras del 14 de mayo de 1899³⁰¹, Unamuno expone alguna de sus ideas sobre la poesía, además de remitir a su amigo, el director de *Revista Nueva*, los versos de "La flor tronchada" para que los publique. Es especialmente interesante el comentario unamuniano acerca de su forma de componer; citémoslo en su extensidad:

Mi querido amigo: Al mismo que esta carta, recibirá una *poesía* (!!!) que le remito para la revista y que deseo le guste. Subrayo esa palabra y le añado tres admiraciones, porque es la cuarta vez, desde hace catorce o quince años, que escribo versos. No sé lo que parecerán éstos, pero he puesto el alma en ellos. En cuanto al artificio externo o formal, están inspirados en la manera italiana de hacer el verso libre, sobre todo Leopardi. Los asonantes, y aun consonantes, que van entre los versos sueltos, los he dejado caer adrede, porque, si bien sé que la "preceptiva" comúnmente aceptada en la versificación castellana los rechaza en verso libre, no lo creo fundado en principio alguno de estética acústica. Nadie me quita de la cabeza que cuantos aseguren que les disuenan los asonantes en verso libre, es porque los oyen con "oído preceptivo". Por lo demás, tal preceptiva no rige en Italia, sin duda por tener allí el oído menos delicado que en Castilla lo tienen. Leopardi los usa, y en "La Ginestra" hay hasta cuatro asonantes al final de cuatro versos consecutivos...". A continuación, Unamuno expresa su interés por la acogida que pueda tener su poesía, y le agradecería a Contreras "cualquier observación de carácter técnico, o estético, o moral (...) porque he puesto mucha alma en esta sencilla meditación" (se refiere a "La flor tronchada") -*ibid.* págs.155-157-.

Constatamos gracias a esta carta³⁰², la preocupación unamuniana de lo que llama "estética

³⁰¹ Las cartas de Unamuno a Ruiz Contreras fueron recogidas por el mismo destinatario en su libro: *Memorias de un desmemoriado*. Aguilar, Madrid, 1943. También se publicaron bajo el título "Autorretrato de Unamuno" en *El Español*. núms. 40-42-43 y 44, julio y agosto de 1943.

³⁰² También en carta a L. Gutiérrez Abascal del 15 de enero de 1901, le habla de muchos de sus poemas y expone cómo quiere escribir un prólogo donde defienda su idea del ritmo, “ritmo menos machacante que el usual más ondulante. Fuera de España se van adoptando más esos ritmos sueltos. Nuestra poesía ordinaria tiene más de cadenciosa que de rítmica, el compás ahoga la melodía, hay algo en ella de tamborilesca”, por lo que se decanta por la asonancia y el versolibrismo. A continuación, dice cómo se deja influir por la lírica inglesa. En *CI (Cartas íntimas. Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*. Bilbao, Eguzki, 1986). Al mismo Leopoldo Gutiérrez le recomienda que escriba con asonancias, a pesar de que el público le critique por

acústica" que rechaza en primera instancia la tradición anterior que, como sabemos, le suena a demasiado declamatoria y artificial, para explorar e inspirarse en otra diferente que, en este caso, enlaza con el verso libre italiano, especialmente el de Leopardi³⁰³. La vertiente técnica y estética (en este caso "acústica") es también importante para el vasco, y no sólo lo que el poema diga. Así, le pide a su amigo opinión y consejos en estos puntos, si hiciera falta, y defiende su forma de hacer, consciente como era de que aquello constituía una novedad que rechazaba la preceptiva vigente y a la que el oído castellano no estaba acostumbrado. La renovación métrica, además de la del lenguaje, las figuras retóricas y el empleo del símbolo, era una labor principal por realizar dentro de la lírica del Modernismo, y Unamuno no sólo la practicó, sino que siempre la defendió cuando hablaba de otros poetas. Don Miguel quiso traspasar en lenguaje sentimientos e ideas que en castellano apenas nadie había expresado, decir lo indecible; en este sentido, y siguiendo a Juan Ramón Jiménez, Unamuno fue desde sus inicios un poeta simbolista.

ello. En la carta Ilundain del 24 de mayo de 1899 también manifestaba sus preferencias métricas en esta fecha: "En su forma es casi toda, no toda, al modo del verso libre italiano, y el resto el romance endecasílabo." (en *DRU*. Pág.295). Otras manifestaciones importantísimas sobre este tema las podemos encontrar en otras cartas como la enviada a Vaz Ferreira en 1907 (en *EA*, págs.273-279), que ya comentamos, o a R. Jaimes Freire en 1906 (en *EA*, págs. 242-247). En esta última carta, Unamuno envía el soneto "A la rima", de 1900, que muestra su interés en esta fecha por la rima consonante y este poema clásico (al que dedicará una sección en *Poesías*). Con ello subrayamos de nuevo el interés unamuniano por el ritmo y la métrica que le llevó a buscar distintas fórmulas y a experimentar con ellas, buscando siempre la novedad y la renovación típicas del Modernismo.

³⁰³ Unamuno adapta el ritmo del verso libre italiano y leopardiano, según su forma de poner los acentos, como ya vimos más arriba. Es, sin embargo, interesante fijarnos en cómo el vasco señalaba, en algunas páginas de los *Canti* de Leopardi que tenía en su biblioteca (y que aún se conserva), las rimas entre los versos, en que se ve cómo el italiano efectuaba la combinación, que cita Unamuno en la carta, de rimas cambiantes y libres de asonantes y consonantes, con versos sueltos intercalados. Todo ello delata que, aunque la adaptación del ritmo sea algo diferente del original, Unamuno se inspiraría, para su primer libro *Poesías*, en una forma de disponer las rimas y en una utilización libre de asonantes que en la lírica castellana tenía poca tradición.

4.3. “La elegía eterna”: germen de *Poesías*. La crisis existencial del hombre de fin de siglo.

M. García Blanco fechó este poema a finales de 1899 y principios de 1900 por una carta a su amigo Ilundain del 26 de enero de 1900 en la que se refiere a este. Sin embargo, Martínez Deyros ha podido retrotraer la fecha de creación del poema a mediados de 1899. Esta autora se basa en un manuscrito encontrado en la Casa Museo de Unamuno, con signatura 71/12, en el que el poema está en “una fase redaccional bastante avanzada”³⁰⁴. El hecho de que el poeta dedicase tanto tiempo para este poema muestra la importancia de este, al mismo tiempo que la preocupación unamuniana por cuidar minuciosamente la creación de una composición.

En enero de 1900, el vasco escribe otras epístolas en las que se refiere a este poema y denota un interés tanto hacia la poesía como por la escritura del ensayo “¡Adentro!”, que contiene motivos

³⁰⁴ En palabras de Martínez Deyros: No obstante, nosotros proponemos retrotraer la fecha de composición, al menos, a mediados de 1899. En los fondos del archivo de la Casa Museo de Miguel de Unamuno, hemos localizado un borrador, con signatura 71/12, que contiene una versión de “La elegía eterna”. Se trata de una fase redaccional bastante avanzada, pues, aunque el mismo manuscrito de trabajo presenta en sí varios estados diferentes de textualización y de revisión, la *dispositio* del poema se mantendrá intacta hasta la versión impresa de 1907. Diferente es el caso en el nivel de la *elocutio*, donde sí se aprecian numerosas variables, al cotejarla con el texto definitivo. Como soporte de escritura, Unamuno ha reutilizado una carta que su amigo Daniel Cortés le escribe el 11 de julio de 1899. De ahí que deduzcamos que don Miguel venía trabajando durante mucho tiempo en este poema y que, a mediados de julio de ese año, ya lo tenía bastante avanzado. También es necesario observar cómo en este borrador 71/12, la composición aparece con su título definitivo. Esto resulta interesante si tenemos en cuenta la carta enviada a Candamo el 16 de abril de 1900, en la que le ruega haga entrega de su manuscrito de poesías a Martínez Ruiz, quien ha demostrado su interés por leer su poema “El tiempo”. Este no sería otro que “La elegía eterna” y para demostrarlo hacemos referencia al manuscrito 78/5, donde encontramos otro borrador que presenta una fase redaccional inicial, si bien no prerredaccional, en el que comienza, a lápiz, la escritura de un poema que titula “El tiempo. Cronos”, seguido de los primeros versos: “Una vez más el sempiterno canto / la queja que no acaba / como todo pasa y nada queda”, que recordarían los del poema de 1907: “Una vez más la queja, / una vez más el sempiterno canto / que nunca acaba, / de cómo todo se hunde y nada queda, / que el tiempo pasa”. No cabe duda de que la idea heraclitana del *παντα ρει* estuvo bien presente en la concepción de la poesía desde el principio y que, probablemente, su autor oscilara en repetidas ocasiones entre estos dos rótulos posibles. (“El proceso redaccional de *Poesías* de Miguel de Unamuno: intento de reconstrucción”. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, pág. 25).

muy importantes de su ideario, como vimos. El día 23 de enero escribe dos cartas: una a Mugica³⁰⁵ y otra a Ruiz Contreras³⁰⁶. En las dos habla de "¡Adentro!", mientras que en la primera vuelve sobre su deseo de publicar un tomo de poemas. A Mugica, don Miguel le confiesa que busca que su estilo sea universal, traducible a todos los idiomas, y no sólo destinado al oído español; por ello "busco en el estilo las cualidades íntimas, las del ritmo del pensar y la fuerza de expresión traducibles (...)". A ello añade su interés por algunos autores con los que dice tratar ("Me trato con Goethe, Hegel, Shakespeare, Platón, Schopenhauer, Kant, Ibsen"), especialmente los del Romanticismo alemán: "No me canso de repetírselo; admiro y quiero tanto a la gran Alemania, a la que salió del romanticismo, a la de Kant y Hegel y Schopenhauer y Herder y Goethe y Schiller, como me parece despreciable la de los mercachifles y los militares con ese mamarracho de emperador a la cabeza". Sin embargo, no hace aquí mención a ningún poema en concreto hasta la carta a Ilundain del 26 de enero³⁰⁷. A este amigo, el vasco le habla de "¡Adentro!", así como de su intención de publicar "un tomito de poesías", para citar a continuación unos versos de "La elegía eterna", traídos a colación al comentar su preocupación por el tema del tiempo. "Eso del tiempo me preocupa mucho. El tiempo es para mí el misterio de los misterios: De cómo todo pasa y nada queda./En el cristal de las fluyentes linfas/se retratan los álamos del margen/que en ellas tiemblan;/y ni un momento a la temblona imagen la misma agua sustenta". Versos que delatan la angustia del hombre moderno provocada por pensar la existencia como un continuo flujo de instantes, uno tras otro, sin que puedan ser retenidos y que lo abocan irremediabilmente a la nada y la disolución de su conciencia. Unamuno quiere conocer la causa de ese vertiginoso devenir de todo lo que existe, del presente que jamás se para, siendo inmediatamente pasado. El misterio de la existencia, del tiempo, es el tema de "La elegía eterna", que lleva a don Miguel a desear y, finalmente, encontrar en los versos el silencio de la eternidad, con el que quiere comulgar, que es el lenguaje de la unión de las almas.

"La elegía eterna"³⁰⁸ es un largo poema de la sección "Meditaciones", dedicado al misterio del

³⁰⁵ En *CIMU*: pág.297.

³⁰⁶ En *MD*: pp.171-175.

³⁰⁷ En *DRU*: pp.306-315.

³⁰⁸ En *MUP*: pp.34-35.

tiempo que todo lo engulle y deja a su paso a un hombre angustiado, uno de los temas más frecuentes del Modernismo³⁰⁹, así como el del interrogante sobre el más allá, que está compuesto por ciento veintinueve versos endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos distribuidos en estancias de número variable separadas algunas de ellas por puntos suspensivos. Parece como si el autor hubiera querido señalar gráficamente el silencio que queda tras las sucesivas preguntas sobre el misterio del tiempo (algo que, por cierto, han utilizado muchos poetas modernos del s.xx). La composición se va interrumpiendo por silencios de manera que parece que esté construido por instantes diversos, momentos diferentes que reflejan cambiantes estados de ánimo y pensamientos-sentimientos, que van fluyendo de forma deshilvanada. Probablemente, esta forma tiene que ver con el contenido mismo del poema que sostiene la idea de Heráclito de que la vida es un continuo ir fluyendo en una realidad siempre cambiante como lo es también el pensamiento-sentimiento del autor que va pasando, a lo largo del poema, por fases distintas, y son como notas de un mismo tema, el del sentido del tiempo, que, asimismo, son dudas e incertidumbres del poeta, que no pueden ser expresadas de una forma lógica. De ahí la sensación de caos e incoherencia, de falta de trabazón entre esos momentos que muestran la angustia del poeta frente al problema irresoluble del paso inexorable del tiempo. Esta sensación que deja el poema bien se corresponde justamente a la concepción unamuniana de la poesía como eternización de lo momentáneo.

A lo largo del poema, Unamuno se muestra consciente de que canta algo que ha sido siempre repetido a lo largo de la historia por otros poetas; es "la elegía de siempre./de cómo el tiempo corre/y no remonta curso la corriente." (*PC I*,pág.162). Pero, por más que avance la ciencia, el misterio queda siempre impenetrable para el hombre (tema típico del Modernismo, que, además, era una constante en la obra de Bécquer). Tras la búsqueda de respuestas, sólo resta el silencio que

En García Blanco, vol.XIII de *OC* (A.A): págs.356-360.

En Alvar, *P*: págs.207-210.

En A.Suárez, *PC* (1): págs.161-165. Citamos por la edición de García Blanco con todos los asteriscos y puntos suspensivos que esta incluye. A.Suárez no incluye los asteriscos en su edición, aunque, en su lugar aparece un espacio en blanco, lo mismo que en la edición de Alvar. Véase "Anexo", página 365, donde se incluye.

³⁰⁹ En el *Diario íntimo* vemos su preocupación por este tema con palabras que incluso nos recuerdan este poema: "¡Terrible misterio el del tiempo! ¿Cuándo estaremos libres del tiempo, del tiempo irreversible e irreparable?" (ibid. pág. 69). Unamuno expresa tal inquietud al hilo del recuerdo de sus terrores nocturnos producidos por el sentimiento de la muerte y de la nada.

significa tanto la imposibilidad de contestar a la cuestión sobre la naturaleza del tiempo, como lo que pudiera identificarse con el sonido de la eternidad. Así, el alma vuelve y repite una y otra vez la elegía eterna del hombre, que vivirá siempre mientras éste exista. Lo mismo es que la cante este u otro poeta, es una endecha, en realidad, anónima y colectiva, es la elegía de todos los hombres. Así, Unamuno vuelve a utilizar los tópicos de Jorge Manrique, que sólo hace falta volverlos a sentir para hacerlos suyos (como expresará en algunas ocasiones el vasco). La corriente del agua de la vida jamás se para, la "imagen" de un instante no puede retenerse ni vuelve a repetirse de la misma manera. Este suceder sin descanso alguno lleva al hombre a la desesperación, a ser siempre esclavo de algo que no puede llegar a controlar nunca. Toda esperanza que se vuelca en el mañana, una vez el mañana se hace pasado, desaparece en la nada, lo que provoca la angustia existencial de la que es víctima el hombre moderno (descrita por O. Paz en *Los hijos del limo*). El drama de este hombre de fin de siglo, a que ha llegado tras desconfiar de religiones, ciencias y filosofías, es, en realidad, "siempre el mismo" a lo largo de los siglos, mientras que el repetirlo en la poesía es "consuelo".

La primera parte (versos 1 a 10) es una especie de grito, subrayado por las exclamaciones, que expresa la tiranía del tiempo a la que está sometido el ser humano y cómo es un misterio pues, aunque el pasado no vuelva, se tiene la sensación de que la historia siempre se repita: “¡antigua historia!/ Antigua, sí, pero siempre la misma”. Y, además, el hombre está destinado a repetir la cantinela de este misterio, siempre la misma a pesar del paso de los siglos. Se constata así de que este sentimiento une a los hombres desde siempre y para siempre, es nuestro fondo común y universal.

Tras el primer silencio, el poeta, en los versos 10 a 13, entona una especie de “ubi sunt”: si la conciencia del hombre desaparece una vez muerto, ¿qué queda de ella? De nuevo se produce el silencio que deja el interrogante abierto ante la imposibilidad de conocer la respuesta, para dar paso otra vez, en los versos 14 a 18, a la queja de que somos esclavos del tiempo quien es nuestro “verdugo”. Es la única evidencia.

Los versos 19 a 37 ahondan en esta verdad, la única verificable, de que el tiempo fluye irremediabilmente, de que todo pasa y “la vida es un morir continuo” (v. 28). Aquí, el poeta compara la vida con un río siempre fluyendo, y siempre es el mismo río, pero las aguas nunca son las mismas, lo que nos recuerda la teoría de Heráclito, que otras veces citaría Unamuno, de que el fundamento de la naturaleza es ser siempre cambiante, y a Platón mismo que sostenía

que nada permanece y que uno no se puede bañar dos veces en el mismo río. Aunque aquí el poeta expresa que el río, como el fluir del tiempo y de la vida, es siempre el mismo, pero no el agua en que se baña, esta será siempre distinta. Así, constatación del siempre cambiante río de nuestras vidas en estos versos y, en contraste, cómo la misma preocupación, invariablemente, recorre la vida del ser humano. Si para Unamuno la poesía es eternización de lo momentáneo, esta debe captar lo profundo del ser humano, lo que permanece inmutable a pesar del paso del tiempo, que es inevitable y forma también la esencia de este.

Tras otro silencio, Unamuno vuelve a la reflexión sobre el significado del pasado y el porvenir (versos 38 a 59). Fijémonos, pues, en cómo el poeta salta de un pensamiento-sentimiento a otro, dejándose mecer por lo que el corazón le vaya dictando. El pasado y el futuro revierten en la nada, mientras que el presente, “el instante que pasa” está también destinado al vacío. El tiempo fluye tan rápidamente que este presente es ya pasado. La esperanza del momento se torna en recuerdo “que se aleja” y “se pierde para siempre”. Y, volviendo al principio del poema y a su título, el poeta recuerda que el hombre siempre vuelve a cantar esta misma pena (es evidente el tópico del “tempus fugit” que tiene eco en tantos poetas, pero quizá con mayor fuerza en Quevedo y otros poetas del Barroco). Pero aquí introduce una idea nueva: repetir esta elegía es “consuelo”; tantos poetas han cantado esta queja que Unamuno parece así no sentirse solo en su pena que hermana a los hombres a lo largo de este tiempo que fluye sin cesar. Así, parece que algo sí que queda, la misma preocupación que une a poetas desde siempre, por ello puede ser “consuelo”, una señal de que no todo desaparece al fin. Lo que en la historia, como paso del tiempo, vive eternamente, es nuestra humanidad, unas mismas preocupaciones e inquietudes. Así, este poeta está contribuyendo a la eternización de un dolor que siempre ha sentido el ser humano y, con ello, se integra en esa corriente universal e infinita que une a los hombres, eternizándose a sí mismo.

Sin embargo, los versos 71-74 (“¡Qué pobres las palabras...!/La sed de eternidad para decirnos/el lenguaje no basta,/es muy mezquino...”), dan un giro al poema e introducen una idea nueva acorde con la **preocupación simbolista**. Unamuno recuerda, como hace en otros poemas, la imposibilidad de expresar, con el lenguaje “mezquino”, la sed de eternidad que le invade. Tantos poetas han cantado la endecha del irremediable fluir del tiempo, pero qué pobres, aun así, las palabras para expresar tales sentimientos. Esa sed “marchita para siempre el alma” (la tortura infinita a que está condenada) que contempla “el océano”, la nada en que todo acaba con profunda amargura. Ese océano no apaga la sed.

A partir de este momento, verso 82, el poeta buscará el consuelo verdadero, su alma no puede seguir contemplando siempre la imagen de la nada que la perturba. Unamuno buscará ahora dar su propia “solitaria nota honda y robusta” (verso 85). Muchos poetas han cantado y cantan sobre el paso del tiempo, pero solo el silencio es la melodía que puede expresar el sentimiento de eternidad, “mientras esclava vive/ la eternidad del tiempo...” (versos 91-92). Y solo al poeta le es dada la capacidad de liberar a esta eternidad como creador de mundos nuevos donde la realidad objetiva y material, tal y como la conocemos, pueda superarse. El poema quiere dar un espacio y un sentimiento de liberar a la eternidad del tiempo tirano que la esclaviza. Para ello no es suficiente romper el reloj (versos 93,94), la única manera de conseguirlo es “dormir del tiempo” (v.114) y **dejarse vencer por el sueño** en el que se funden pasado-presente-futuro, recuerdo y esperanza. En una especie de trance místico, el poeta niega los sentidos que engañan; lo que “la vista llena” (verso 80) no es reveladora de la verdad, por ello solo quiere las imágenes que inspiren “acordes varios” (v.86) de una melodía que se vaya atenuando, hasta llegar al silencio. Una vez alcanzado este estado de recogimiento interior, en el dulce sueño del silencio en el que el alma se sumerge, aparece la imagen simbólica del “lago sereno” (constante en la obra unamuniana) donde ya por fin el tiempo es vencido y todos los ríos, todas las vidas que pasan, van a parar a descansar por siempre. Esta visión final, “baño de consuelo”, es la nota diferente que Unamuno ha aportado a la elegía eterna de la inquietud humana por el paso del tiempo inevitable. Desde el deseo y la poesía se puede vencer la tortura de este pensamiento para crear una visión distinta que se opone a la del océano que no sacia la sed de eternidad; es en el lago sereno donde el alma por fin descansa y deja de preocuparse de la desaparición de su conciencia y del tiempo que esclaviza³¹⁰.

A lo largo del poema, sentimos a los dos Unamunos: el agónico que se queja de la tiranía del tiempo a que estamos sometidos sin tregua los hombres, al que teme perder su conciencia y que esta se derrita en la nada y el vacío; y al que, todo lo contrario, desea por fin descansar de su sufrimiento y sentir cómo su alma entra en comunión con el continuo eterno superando los límites impuestos por la realidad objetiva. Unamuno expresaba también, a través de Pachico, este sentimiento en *Paz en la guerra* (1897).

³¹⁰ Sin embargo, no hay más que leer a A. Béguin (ibid. *El alma romántica y el sueño*) para darse cuenta que Unamuno sigue claramente la misma tendencia de los románticos alemanes y alguno francés (como Sénancour, tan leído y admirado por nuestro poeta), línea que continuó luego en los poetas franceses que inauguran la modernidad y el Simbolismo.

Subrayemos, en definitiva, unos temas que serán constantes en Unamuno-poeta. El hombre siempre ha estado aquejado de "sed de eternidad" cantada en la poesía, pero Unamuno subraya la inutilidad del lenguaje vulgar para expresar ciertos sentimientos profundos. El lenguaje de lo eterno buscado por el hombre, es el silencio expresado en esta elegía (silencio también en el uso de los puntos suspensivos que dejan las ideas en suspense, sugiriendo), en el canto del poeta que debe ser hondo y de "desnudez profunda" como un lamento callado. Lenguaje de la poesía que no lleve un exceso de "imágenes" que nos desvíen de la música de la eternidad, sino que sean como "acordes varios" (análogicamente, los que corresponden a la visión fragmentaria de la realidad, a sus apariencias múltiples) que inspiren el silencio, sin caer en sonoridades excesivas. De esta manera, acorde con la poética del vasco, interpretamos las dos estrofas que siguen a la constatación del poeta de la pobreza del lenguaje para dar palabras a la sed de eternidad. Tras un espacio en blanco, el poeta irrumpe:

"¿Imágenes? Estorban del lamento
la desnudez profunda,
ahogan en floreos
la solitaria nota honda y robusta...
Pero imágenes, sí, acordes varios
que el motivo melódico atenúen....

... ..

Es la elegía que el silencio entona,
el silencio, lenguaje de lo eterno,
mientras esclava vive
de la eternidad del tiempo..."

... ..

Los puntos suspensivos y toda la disposición del poema son ya elocuentes: finalmente, la elegía que este poema canta, debe acercarse todo lo que pueda al silencio y a la desnudez de la eternidad, no hay otro lenguaje posible que le corresponda. Imágenes sí, pero sólo las necesarias, sin desviar nuestra atención del objetivo; melodía también, pero honda y callada. En definitiva: desnudez inspirada por el espíritu para remontarnos, superando el tiempo y la realidad objetiva, a la eternidad.

A continuación, y como en una sucesión de pinceladas sueltas, fragmentarias, del pensamiento del poeta, Unamuno da el consejo del sueño para vencer al tiempo:

"¿Hiciste añicos el reló? ³¹¹¡No basta!
 ¡Acuéstate a dormir... es lo seguro,
 hundido para siempre en el sueño profundo
 habrás vencido al tiempo
 tu implacable enemigo!"

El sueño, motivo constante en la poesía de Unamuno, es una alternativa, aquélla que, gracias a un profundizar en el inconsciente, lleva a trasponer los límites de la realidad para sumergirnos en **un mundo sin tiempo histórico**, intramundo. Por fin, ante el dolor, el poeta, que nada puede hacer para frenar el caballo en galope del tiempo, la cadena por la que se sucede sin parar ayer, hoy y mañana, pide dormir para siempre para derretirse en lo eterno donde todo se funde en unidad. Así, vemos cómo aquí se anuncia el sueño como uno de los temas más importantes de *Poesías*.

"Quiero dormir del tiempo
 quiero por fin rendido
 derretirme en lo eterno
 donde son el ayer, hoy y mañana
 un solo modo
 desligado del tiempo que pasa;
 donde el recuerdo dulce
 se junta a la esperanza
 y con ella se funde;
 donde en **lago sereno** se eternizan
 de los ríos que pasan
 las nunca quietas linfas;
 donde el alma descansa
 sumida al fin en baño de consuelo
 donde Saturno muere;
 donde es vencido el tiempo."

³¹¹ Es conocida la obsesión de Baudelaire por el tema de los relojes y salir del Tiempo. Ante la imperfección de la vida humana, el crítico A. Béguin afirma que este poeta busca la conexión con la Eternidad y "una presencia misteriosa tras las cosas y en el fondo del alma". Así, cita el texto de *Cohetes* donde Baudelaire mismo habla de estos "éxtasis": "En ciertos estados del alma casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela íntegramente en el espectáculo, por corriente que sea, que tenemos ante los ojos. Se convierte en su Símbolo". (ibid. pág. 460). Una y otra vez vemos cómo Unamuno busca lo mismo: la revelación de la profundidad de la vida, la cual se convierte en símbolo, el más frecuente es el del "lago sereno".

En la eternidad, simbolizada en el "lago sereno", alma contemplativa y en paz, todo se funde en unidad, lo que conlleva a que el poeta, al sumergir su alma en él, pierda con ello la conciencia de su propio "yo". Deseo de inconsciencia, de sueño eterno en el que se derrite la conciencia. Aspiración de Unamuno gracias a la poesía, y que conecta con el poeta de la modernidad (tal y como lo describían Paz y Béguin, entre otros) que anhelaba también encontrar un espacio donde se anulara y fundiera el ayer, hoy y mañana.

En este poema están condensados casi todos los temas de *Poesías* y confirman la inserción de esta lírica con el simbolismo de su época³¹². Por un lado, nos encontramos aquí con un hombre en crisis, desgarrado (como puede verse en su *Diario íntimo*), anhelante de respuestas sobre el más allá y el misterio de la existencia humana. ¿Cómo puede superar este hombre de fin de siglo este estado de angustia y ansiedad, esta desorientación ante la incertidumbre de la existencia de Dios y de un más allá? Diversas son las fórmulas que el poeta propone aquí, todas ellas tendrán lugar en la poesía misma, con lo que esta se convierte en consuelo, religión, amor, salvación en fin. La poesía será la forma de superar el problema del tiempo que tanto angustia, como aquí vemos, será, pues, "la eternización de lo momentáneo". Por ello, dada su importancia, un tema será el de la metapoésía y el del lenguaje de esta como expresión de lo inefable ("música silenciosa"). En el ámbito de la poesía, el alma bucea y se adentra en sí misma, es recogimiento de esta para escucharse, lo que constituye otro de los temas esenciales que versifica en "No busques luz, mi corazón, sino agua". Además, en la lírica puede adormecerse la conciencia, la cual se deja mecer por el sueño, para imaginar libremente y escapar de la tiranía del tiempo. El núcleo de poemas dedicados al sueño y a dormir (adormecer la conciencia) es muy importante en *Poesías*. Asimismo, otro tema aquí presente es el del dolor ante el paso del tiempo y el Unamuno agónico que lucha por mantener viva su conciencia. Otras formas de superar el tiempo, que ya hemos visto presentes en sus escritos y que veremos que son núcleo de otros poemas de 1899 y de *Poesías*, es el de **devolver al hombre a la edad de la niñez** para recuperar la fe, la ilusión, el alma pura y

³¹² Para una definición del simbolismo, véase la obra de E. Wilson (opus cit.). Aquí este autor estudia cómo el simbolismo francés es heredero del romanticismo alemán e inglés. Todas las características de la que nos habla, las podemos ver en el análisis que efectuamos de la lírica unamuniana: la reacción a un exceso de racionalismo, la reivindicación del misterio, de lo vago e inefable, la invención de un nuevo lenguaje expresión de personalidad y sentimientos propios que recurre al símbolo y la analogía, el interés por sugerir a través de sentidos que se entremezclan y de la fusión de imágenes, la búsqueda de lo espiritual, etc.

soñadora. También **el amor (sin el que no es posible la vida), la contemplación del paisaje, de la naturaleza, pero, además, la ciudad salmantina y las iglesias-catedrales, despiertan en nuestro poeta el sentimiento de eternidad que lo libera de su angustia vital.** Todo ello sin perder de vista la función social de la poesía que debe ayudar a otros hombres a encontrar su propia alma. En definitiva, estos son los núcleos temáticos en torno a los que podemos agrupar la gran mayoría de composiciones de *Poesías*.

El simbolismo que vemos aquí es reconocible en los textos que ya hemos tratado y, además, será una constante de su obra. El torrente, el río, la corriente representan la vida pasajera y lo efímero, constituyen ese caballo desbocado que es el tiempo que no deja de correr. En contraposición, el lago sereno es el espacio donde todo se para y deja de fluir, donde todo se une y permanece en calma y paz, por lo que es un símbolo claro de la eternidad. La sed del poeta es su anhelo de eternidad, el cual no puede ser apresado por la letra, por las palabras comunes del lenguaje desgastado, sino que solo “el silencio” de la poesía fundadora de otro lenguaje, música callada, es capaz de expresarlo. En la poesía, el alma puede recogerse y dormir de la vida; con el sueño se escapa del tiempo y se le vence para sentir, vivir otra realidad, la anhelada, en la que toda angustia se desvanece. En el sueño, en definitiva, se funden presente, pasado y futuro, y el recuerdo se torna esperanza porque ya nada está sometido a la lógica del tiempo.

En definitiva, constatamos, gracias a este poema, que los temas de *Poesías*, que analizamos a continuación, son procesos internos y subjetivos, por los que Unamuno alcanza vivencias superadoras del tiempo histórico y la realidad social, a través de un lenguaje que no es el común y ordinario.

4.4. El tema del sueño³¹³.

Como vemos, el sueño y dormir son núcleos esenciales de la poesía unamuniana y enlazan con otros temas; serán una de las primeras fórmulas que el poeta propone para escapar de la tiranía del tiempo y para entender la cuestión eterna del destino de la especie humana, que como hemos visto en “La elegía eterna”, es la mayor inquietud del hombre tanto moderno como de todos los tiempos. Así, se presentan como una escapatoria a la angustia de un hombre en crisis, no solo religiosa, sino también existencial y social, dado el desacuerdo del poeta con las circunstancias históricas y sociales del momento que vive (la imperfección de la realidad).

En una carta³¹⁴ al poeta Vicente Medina, fechada en enero de 1899, Unamuno expresa su idea de lo que es la "poesía propiamente lírica": "expresión de propios pensamientos y sentimientos" (*ibid.*pág.60), la cual desarrollará más tarde en "Credo poético". Esto enlaza con la poética de

³¹³ Como ya hemos citado, A. Béguin en su libro *El alma romántica y el sueño*, estudió cómo este tema fue fundamental en el Romanticismo, ilustrándolo con autores alemanes leídos por Unamuno y, después, cómo este será recogido y se prolongará en los autores románticos y simbolistas franceses (como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud...). El sueño se presenta como evasión de la realidad, refugio, consuelo, etc., pero, sobre todo, como liberador del alma, de distintas maneras, pero siempre con esta función en los autores estudiados. Unamuno se inserta claramente en esta tradición. Béguin habla de cómo la experiencia de Sénancour en su *Obermann*, obra que tanto admiró y releyó nuestro poeta, la encontramos en autores como Novalis, aunque recogida con fórmulas distintas: “**analogía entre el hombre y la naturaleza, percepción de lo invisible a través de los objetos**, esperanza de dominar sus propios estados de alma y de servirse de ellos a fin de conquistar un poder nuevo sobre el mundo, mística de los números y **búsqueda de la unidad más allá de las apariencias múltiples.**”(el subrayado es nuestro y enfatiza lo que, justamente, estamos estudiando en Unamuno, *ibid.* pág.403). En el estudio de Béguin sobre Sénancour, nos damos cuenta de cómo coinciden las poéticas de uno y otro, pues nos habla de cómo este autor, igual que Unamuno, “no llega por un proceso intelectual a esta solución dada a la angustiosa cuestión de los destinos de la creatura y de la especie humana. (...) *Obermann* está organizado íntegramente en torno a estos instantes: liberada de la realidad sensible, el alma ya sólo escucha sus revelaciones interiores (...)” (*ibid.* pág. 405). Lo mismo podemos decir de la poesía unamuniana que busca esa liberación para sentir la esencia última del universo. Por ello también, Unamuno emplea el monólogo (lo mismo que Sénancour) del alma liberada y el diálogo con un “universo dotado de transparencia” (*ibid.* pág.405). Como es sabido, Unamuno fue un admirador de la obra *Obermann* a la cual se refiere a lo largo de toda su vida, como así nos lo recuerda Ana Rodríguez en su libro (opus cit. pág. 178) en la que el héroe romántico realiza toda una excursión por el alma humana poblada de montañas, páramos, abismos...

³¹⁴ Carta a Vicente Medina: "Salamanca, 30,I,99". Recogida por L.Robles en *Epistolario inédito I (1894-1914)*. Austral. Espasa-Calpe, Madrid, 1991. Pp.60-62.

Wordsworth teorizada en su Prefacio a las *Baladas líricas*, así como con la de Bécquer; las dos obedecen a un principio según el cual la poesía surge de la emoción recordada. En el momento mismo en que irrumpe con fuerza un sentimiento, éste no puede aún expresarse, hará falta que repose para que pueda ser pensado, es decir, para convertirse en lenguaje.

Unamuno le dice a Medina que conoce su obra y que lo considera un "verdadero poeta". Sin embargo, considera que sus poemas (de los que señala sus más y menos preferidos) más que propiamente líricos son lo "que los griegos llamaban *idilio*", es decir, "para el cuadro de géneros o de costumbres". De nuevo vuelve a hacer mención a los poetas españoles que citó en el prólogo a Arzadun (y que seguirá recordando años más tarde en artículos como "El zorrillismo estético"): "La poesía de usted me recuerda la de tres de mis más preciados autores de nuestra literatura contemporánea, que son mi paisano Trueba, el valenciano Wenceslao Querol y el salmantino Ruiz Aguilera. Es poesía de la que yo llamo *láctea*, suave, sencilla y nutritiva como la leche, como la leche sedante y campesina" (*ibid.* pág.61). Poesía sedante, que refresca y consuela al hombre es la de Medina; así, Unamuno le aconseja que no desmaye en componerla pues "es uno de los mayores bienes que pueden hacerse al prójimo el de aliviarle las penas y moverle el corazón" (*ibid.* pág.61). Función de la poesía de aliviar y consolar el corazón del hombre, paralela a la misma de la religión, las dos nos acercan a la paz de la eternidad.

El 28 de febrero de 1899 se publica en la *Revista Contemporánea* de Madrid (tomo CXIII, pp.408-411)³¹⁵ el poema escrito por Unamuno, "Al sueño"³¹⁶ el cual muestra ya tempranamente cómo este será uno de los núcleos del libro gracias a su poder de liberación del alma. Para realizar un comentario que enlace con las ideas sobre la poesía que hemos ido deduciendo, se hace necesaria la transcripción del poema a partir de la versión definitiva de 1907. (Véase el "Anexo"

³¹⁵ Cifrado por M.García Blanco en *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Universidad de Salamanca, 1954. Pág.14. Sobre las variantes entre la edición posterior de *Poesías* de 1907, y la primera de 1899, véase este estudio de García Blanco.

³¹⁶ En la edición de García Blanco: *OC* (A.A), vol.XIII. Barcelona, 1958.Págs.273-277.

En la edición de M.Alvar: *Poesías*. Labor, Barcelona, 1975. Págs.133-136.

En la edición de A.Suárez, *PC* (I). Alianza ed., Madrid, 1987. Págs.103-107.

La puntuación del poema la sigo por las ediciones de García Blanco y A.Suárez (que es la misma). Éstas difieren de la de Alvar. Véase "Anexo", pág. 370.

de poemas). Este poema, compuesto de 138 versos bajo la forma poética de la silva³¹⁷, es toda una loa al sueño y anuncia, ya en 1899, uno de los núcleos temáticos más importantes de *Poesías* que, al mismo tiempo, enlaza la lírica unamuniana con la tradición romántica y luego simbolista que se desarrollará en el Modernismo. El sueño se equipara en este poema, y veremos que en otros también, con la "leche nutritiva" surtida del seno de la madre en cuyo regazo dormimos³¹⁸. Por ello, gracias a él, retomamos el sentimiento de la infancia y nos dejamos mecer y alimentar por él. Se trata de la misma "leche" que Unamuno señalaba aplicada a la poesía en la carta anteriormente mencionada a su amigo Medina (opus cit. pág.101). En esta carta, la poesía era como la leche, sedante que da descanso en la batalla y alivia la penas y el dolor del hombre. El sueño cumple la misma función que la poesía, son de la misma naturaleza, y no es gratuito que uno de los primeros poemas unamunianos, extensísimo por cierto, verse sobre el sueño, pero es que, además, este aparece en la mayoría de poemas en los que Unamuno inicia el proceso de liberación del alma para vislumbrar la Unidad cósmica. Penetremos ahora en cómo son y qué nos dan el sueño y la poesía -pues uno y otra van ligados- que nos lleva a alcanzar esa paz ansiada, esa calma, serenidad y sentimiento de eternidad (que no tiene nada que ver con un Unamuno agónico o filosófico, en el sentido de que prevalezca la razón y la conciencia). Recordemos que, en el *Diario íntimo*,

³¹⁷ Unamuno mezcla aquí los versos de cinco, siete y once sílabas, sin un orden sistemático en las estrofas, a veces formando combinaciones regulares y otras con variantes diversas y de forma más libre. La silva, tanto métrica (aunque eliminando las estancias) como amétrica, es una de las formas más utilizada por Unamuno en *Poesías* y, como ya vimos en carta a Vaz Ferreira, es la que en estos primeros años como poeta emplea más; el vasco llega a combinar diversos versos en múltiples y libres combinaciones, con libertad de disposición y de rimas (lo que constituyó toda una novedad). Lo más frecuente es la combinación de 7 y 11; y de 5, 7 y 11; también introduce a veces versos de 9. La silva, en sus versiones más o menos libres, es un tipo de composición muy utilizado por todos los poetas modernistas, renovando el antecedente de Bécquer y alguno de sus contemporáneos, quienes combinaron endecasílabos y heptasílabos bajo forma de cuartetos con asonancia en los pares ("silva arromanzada"). Véase sobre todo esto el libro de T.Navarro Tomás: *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1986. En la página 401, Navarro dice: "La poesía modernista, mientras de una parte prescindió de la estancia poniendo fin a su larga y culta historia, convirtió la silva, de otra parte, en una de las formas métricas más corrientes y variadas". La silva permitía, sin duda, la introducción de múltiples variantes en sus combinaciones de versos, por su gran flexibilidad y capacidad para adaptarse al ritmo del pensamiento. En la revolución métrica, como búsqueda de nuevos ritmos acordes con la nueva sensibilidad, que caracterizó la poesía del Modernismo, Unamuno ocupa un lugar importante dada su labor de practicar, renovar y potenciar nuevas formas, como ésta y la del verso libre.

³¹⁸ Sobre la relación simbólica "sueño-madre", claves del Unamuno contemplativo, véase el capítulo V del libro anteriormente citado de C.Blanco Aguinaga.

Unamuno vierte sus preocupaciones, las cuales se centran, sobre todo, en la necesidad de encontrar un camino distinto al de estar siempre batallando en la vida, al de imponer su yo a los demás para vivir con mayor humildad y con fe. El sueño, como la infancia, como la poesía, forman parte de la nueva vía que Unamuno quiere explorar.

El estribillo de seis versos que inicia y cierra el poema, es ya elocuente: en las luchas de la vida, el sueño, como la poesía, es consuelo, paz en la guerra; es amigo del alma enferma del hombre, en crisis, y en su seno ésta se libera. El sueño puede traernos recuerdos que yacen en nuestro interior, dormidos, de lo que hay más allá de la muerte, por eso es "del último reposo/ el apóstol errante y misterioso" que nos trae el "remedio contra el sueño de la vida". Así, el mundo objetivo de lo "real" es menos real que aquel primer universo anterior y eterno (que se reencuentra tras la muerte), es el "otro" sueño del que el sueño verdadero, el que nos conduce por nuestros abismos interiores, nos despierta. La "otra" realidad de los estados subjetivos e interiores del alma es más real que la objetiva del dato externo, algo que ya expresó Unamuno en el texto del año 1893, "En Pazagarri", en que penetraba, a través del sentimiento que le producía la naturaleza (paralelo al del sueño), en el mundo del alma de las cosas que no se puede ver en la realidad objetiva, y que es más real que ésta. Entonces, el vasco manifestaba que el arte debe reflejar "esa imagen más real del mundo real que la que nos da la conciencia ordinaria" (opus cit. pág.28) y que se halla en el interior del artista mismo, en su propia alma.

La analogía y correspondencia existente entre nuestro interior y el exterior que debe expresarse en la poesía (Simbolismo), es ahora hallada a través del sueño como forma de desatar "del sentido los lazos", de la razón y la conciencia la prisión. En nuestra alma llevamos un reflejo del universo más verdadero que el que percibimos de ordinario en la vigilia de la conciencia, porque enlaza con la eternidad, con ese estadio anterior a la precipitación de la historia a que Unamuno, y el poeta moderno, quiere llegar. El sueño nos conduce a nuestro interior, a lo profundo del alma que nos une a la eternidad, la cual duerme y permanece inconsciente en la vida normal donde prevalece la conciencia, sinónimo del sentido y la razón; con el sueño nos liberamos de la realidad objetiva de la vigilia que limita al hombre, precipitándolo en una carrera que desemboca irremediamente en una muerte sin vida alguna, sin esperanza, en una pérdida de las ilusiones y de la fe. El sueño es como la creación poética³¹⁹: cuando se ha perdido la ilusión y el

³¹⁹ Seguimos enlazando con la tradición poética que nace ya en el prerromanticismo, desarrollándose luego en el Romanticismo, la poesía francesa del XIX, el Modernismo (en sus diversas tendencias) y posteriormente en las vanguardias, especialmente, el surrealismo. En esta línea, como ya estudió magistralmente A.Béguin, "la comparación

alma está agotada por el tumulto y el caos del "mundo de la luz", en el sueño y la poesía la fantasía puede reinar soberana y libremente para dar "cuerpo y figura" a todo aquello anhelado. "La creación del alma soñadora" se convierte en un "beatus ille" de la sociedad moderna, en que el hombre descansa del mundanal ruido para disfrutar el sosiego que nos propone la intuición de la eternidad que duerme dentro de uno mismo. El infinito no se puede ya "comprender" (mejor "sentir") más que desde lo subjetivo. El sueño se convierte así en "divina escuela" que nos enseña las cosas como con la mirada del niño: de forma "neta y desnuda y sin extraño adorno". La visión poética que nos da las cosas en su esencia, sin vestido alguno, es la del niño y la del sueño³²⁰, constituyéndose así en nueva forma de fe "viva y robusta" que consuela al hombre. En el sueño y la poesía "la creación augusta se revela", nada tiene ya límites, el sol del día que nos engaña se ha escondido y ahora el campo aparece "sin medida", el mar "sin fondo y sin orilla" (metáfora de la intrahistoria en *En torno al casticismo*), todo se torna mágico e infinito y, en éxtasis místico final, intuimos "el fondo eterno de la vida humana" (culminación del poema tras la que Unamuno vuelve sobre el estribillo).

El sueño nos revela la "verdad eterna y viva" que, como aclara más abajo, es la fe en que hay vida más allá de la muerte. Aquí se vislumbran las influencias bíblicas, lectura constante del poeta, sobre todo en estos años de crisis (como así lo sabemos por el *Diario íntimo* también)

entre el sueño y la creación poética será uno de los temas constantes del romanticismo" que se prolongará a lo largo de toda la modernidad. Así, por ej., "Jean Paul compara al soñador con el poeta; cree en la omnipotencia creadora de la imaginación, única que puede satisfacer nuestra innata necesidad de comunicación con el Infinito" (*El alma romántica y el sueño*. Pág.30). Como Jean Paul, Unamuno quiere satisfacer su ansia de infinito y de eternidad, y, ante la imposibilidad de conseguirlo a través de la razón, la imaginación potenciada por el sueño, la visión infantil, el sentimiento de la naturaleza...la poesía, son nuevas formas de relación con lo que queda más allá de la realidad objetiva. En ese proceso de interiorización, Unamuno se inserta perfectamente en la poética romántica; Béguin nos dice: los románticos "se apoyan en un metafísica idealista (...): para ellos, son precisamente el sueño y los demás estados "subjetivos" los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que "es más nosotros mismos" que nuestra propia conciencia"(*ibid*.pág.29). Los que Béguin llama "estados subjetivos" son precisamente los que el vasco va a potenciar en su poesía.

³²⁰ Infancia y sueño, como estados subjetivos ideales para la creación poética, son motivos románticos por excelencia. Béguin comentaba: "el primer universo del niño es del todo subjetivo, y a medida que crece, se va liberando laboriosamente de él para conocer el mundo objetivo de lo "real". En el adulto, los sueños son supervivencias, "residuos" de ese primer universo, sometido en su totalidad al principio de placer" (*ibid*.pág.29). Recuperar esa visión que nos proporcionaba la infancia, en que se potencia y libera la imaginación y la fantasía, es misión de la poesía.

pues Dios, la verdad, se revelaba muchas veces a través de los sueños, como en el caso de José cuando fue informado por un ángel del señor de que Jesús había sido engendrado en María por el Espíritu Santo.

El sueño, al contrario que la razón, parece confirmar a Unamuno que, a pesar de que nuestro “yo” deje de tener conciencia de sí mismo, este sigue existiendo, aunque de otra manera, lo que le consuela. En “La cigarra” hemos visto cómo también podía concebir, sin oponerse, el derretir de su “yo consciente” en la fusión de todas las almas en una común que, en ocasiones, identifica con Dios mismo. Se trata de ese Unamuno que vislumbra la paz en ello y que no se opone a la pérdida de su yo tras la muerte.

Como vemos, el Unamuno agónico no tiene lugar en este poema; así, no cabe hablar más que del poeta que reencuentra la eternidad a la que se une, gracias al estado subjetivo del sueño que lo libera de la vigilia, de la razón, del tiempo, potenciando su fantasía. El profundo significado del poema se expresa a través de símbolos y metáforas que aparecerán una y otra vez en el Unamuno poeta. Lo inefable e intangible de estos sentimientos casi místicos, el terrible grado de abstracción, novedad y subjetividad de éstos, sólo puede alcanzar la palabra que lo comunique, el cuerpo de la expresión, con la creación de un nuevo lenguaje (que no es más que la fundación de una nueva metáfora, un nuevo símbolo que haga corresponder el nuevo estado subjetivo con una realidad conocida). **El mar sin fondo y orilla, el lago silencioso y hondo, la isla vaga, el campo sin medida, la madre tierna que nos da la leche nutritiva, la fuente, son símbolos que nos remiten a la paz de la eternidad, el lugar y el momento en que reina la fantasía y deja de imponerse la razón y la conciencia.** Estos lugares y momentos se sitúan fuera de la historia y del tiempo vivido, y nos remiten a un estado anterior en que el hombre y la naturaleza se fundían con el espíritu divino y eterno. Son puertos del inconsciente, donde, aun en el presente del hombre, viven y cantan en armoniosa melodía el alma de las cosas. Aquí soñamos lo anhelado mientras descansan las pasiones que nos remueven el alma hasta agotarla. La vigilia y el sol nos engañan, simbolizan la apariencia, la falsedad, mientras que, por oposición, la noche desata el sueño y revela la verdad. Los ruidosos torrentes, las escarpadas montañas y las abruptas vertientes aluden siempre (no solo en este poema) a las dificultades de la vida social e histórica, pero también son las pasiones, la lucha interior y exterior, la guerra del hombre consigo mismo y con lo que le rodea. El espíritu de este poema y toda su simbología en torno al sueño, lo podemos ver reflejado en

otros poemas como, por ejemplo, “La torre de Monterrey” escrito en mayo de 1906³²¹. En el poema “La torre de Monterrey”, el sueño se presenta también como liberador de esta realidad material y visible que nos eleva a una realidad superior de eternidad y de amor, y, finalmente, el poeta se une a este sueño de la torre y se funde con su alma. La torre de piedras pierde toda su grosera realidad material, se desnuda de ella para alcanzar un estadio de espiritualización con el que se funde el poeta.

Pero, previamente al comentario de este poema que desarrolla el tema del sueño, mencionamos de nuevo, aunque desde otro ángulo, el artículo: “La torre de Monterrey a la luz de la helada”³²², escrito en 1916 y publicado en *Andanzas y visiones españolas* (1922), con el cual hay muchas intertextualidades. Este artículo nos ayuda a comprender mejor la identificación que Unamuno establecía entre esta torre y el sueño, así como el significado de este para nuestro poeta. Así, aquí se expresa cómo la torre de Monterrey ha llegado al fondo del alma del poeta, el cual llevará siempre consigo una visión cristalizada en su mente que irá donde él vaya. Esa visión, o símbolo, es un sueño de piedra y, como sueño, es eterno porque: “(...) mi torre de Monterrey (...) me dice que la vida no es soplo que pasa y se pierde, sino sueño que queda y se gana”. (*ibid.* pág.798) “Todo esto es un sueño, ¡conformes! Pero este sueño de piedra, a la luz cernida por la helada, nos dice que el sueño es lo que queda, lo duradero, lo permanente, lo sustancial, y que sobre él, sobre el sueño, como sobre el mar las olas, pasan rodando nuestros dolores y nuestros goces, nuestros odios y nuestros amores (...); pero ellos, dolores, goces, odios, amores, recuerdos, esperanzas, pasan y el sueño se queda. Y se queda así, hecho piedra (...)” (*ibid.* pág.794) . Con la torre, a la que define como “diamante de espíritu” (*ibid.* pág.795) dialoga Unamuno tanto en el artículo como en el poema, establece una comunicación en la que uno confirma al otro, se dicen el uno al otro, se dan vida siempre, es decir, se eternizan mutuamente. Unamuno, al hilo de todo ello y teniendo en cuenta su definición de la poesía como eternización de lo momentáneo, aprovecha para hablar del Arte y de la poesía como de “decir lo indecible” y lo que siempre queda: **la visión eterna**, de manera que “un poema da vista al ciego; un cuadro da oído a un sordo. El Arte funde los sentidos, descendiendo a lo que les une a su común cimiento, y ascendiendo a lo que les une también

³²¹ M.G. Blanco da la fecha por las referencias en una carta a F. Onís del 6-V-1906. Se publicó en el diario *La Publicidad*, Barcelona, 19-VIII- 1906. Citamos por la edición de García Blanco (*OC*. A.A. págs.:221-223) y de A. Suárez (*PC*. Págs.:67-69)

³²² *OC* (A.A) vol. I, págs.792-798.

coronándolos”. “Decir lo que se ve y decirlo de modo que se vea oyéndolo; ver lo que se oye: he aquí todo el secreto del Arte”. (*ibid.* pág.796).

En este sentido, el poema³²³ es justamente una hermosísima visión de la torre de Monterrey a la que eterniza en su memoria por siempre. Es de noche, el poema se abre resaltando cómo el poeta y la torre se encuentran “A la luz de la luna”, la cual aparece aquí como la madre del sueño, como en el poema anterior y que se identifica también con la noche. El sentimiento de belleza y amor que despierta la visión de la torre bañada por la luna lleva a Unamuno a un estado “místico”, febril, propio de los poetas románticos y entre ellos Bécquer, que le permite sentir más allá de lo material para incluso “despertar en mi pecho los recuerdos/ de tras la vida”, derretir la conciencia y fundirse con el alma de lo que le rodea.

En este poema, como en la mayoría de *Poesías*, Unamuno proyecta en lo visionado, en este caso la torre, su propio estado de ánimo y sus anhelos, pero, además, hay un tono constante de elogio hacia diversas virtudes de la torre que llaman la atención del poeta. Con un juego de palabras, Unamuno se refiere a cómo la torre es pasado (nacida en el Renacimiento), pero también futuro, es decir, por un lado simboliza el renacimiento del verdadero “yo” del poeta que siente su alma ante la presencia de la torre a la luz de la luna (“Renacer me he sentido a tu presencia”, verso 25). Pero, por otro, con este renacimiento, no se alude únicamente al reencuentro del poeta con su propia alma, sino también a la posibilidad de continuidad de vida de esta tras la muerte, anhelo que se proyecta continuamente a lo largo del poema. La mención a todo ello abre y cierra el poema a modo de estribillo: “tú me hablas del pasado y del futuro/Renacimiento” v.v. 43 y 44), lo que subraya su importancia.

El alma de Unamuno vuelve a nacer aquí, el poeta logra sentirse en lo más profundo gracias a la transformación que la luz de la luna logra cuando se refleja sobre la torre. La luna “unge” con su luz, lo que convierte a este hecho y momento en algo sagrado, mientras que se resalta la dignidad de la torre y se libera su verdadera esencia (lo mismo que el poeta ante la presencia luz de luna/torre). Esta luz consigue que se desvanezca todo lo material y el alma de la torre aparece desnuda ante el poeta. Esta alma se libera de la “ley de piedra” a que está condenada y aparece “un mundo inmaterial, **todo de sueño**,/de libertad, de amor (...)”(v.v.29-30, la negrita

³²³ Incluido en la sección “Castilla”. Citamos por las ediciones de A. Suárez (*PC I*), págs. 67-69; y la de García Blanco (*OC.vol.XIII*), págs.221-222. García Blanco nos informa que se publicó en el diario *La Publicidad*, Barcelona,19, VIII, 1906. Véase el poema en el “Anexo”, página 374.

es nuestra) con el que entra en contacto el alma misma del poeta quien también se libera así de su realidad material y su conciencia racional. La “ley de piedra” material es la que domina durante el día bajo los rayos del sol; entonces la torre vive “enajenada” de sí misma (no es ella) y solo de noche, en el ensueño, puede revivir en su belleza y soñarse en la eternidad. La comunicación entre almas puede establecerse, el poeta puede identificarse con la torre y despertar como ella de la vida y la muerte para soñar la eternidad.

“Y un mundo inmaterial, **todo de sueño**,
de libertad, de amor, sin ley de piedra,
mundo de luz de luna confidente
soñar me hiciste.”

La torre, o, mejor dicho, su alma, liberada y toda envuelta en “luz de luna” se ha convertido en “confidente” de Unamuno, de manera que este puede desvelar sus secretos, sus íntimos anhelos y es aquí cuando el poeta lanza dos preguntas retóricas sobre el más allá. La primera se cuestiona si tras la muerte nos aguarda el sol, al que califica de “brutal”, o la “luna compasiva” que es “madre” del sueño, es decir, la que libera la conciencia. Las dos opciones parecen claras si las relacionamos con los dos Unamunos (el agónico y el contemplativo): ¿seguirá viviendo la conciencia de la que somos esclavos en la vida o podremos liberarnos de ella? A continuación se cuestiona sobre quién unirá a las almas tras la muerte: ¿“ley de piedra” o “libertad de ensueño”? Si el poema se abría con una estrofa en la que Unamuno calificaba de “cuadrada” a la torre, lo que se relaciona con su arquitectura y las piedras que la forman (“ley de piedra”), en los últimos versos, el poeta vuelve a dirigirse a ella, pero, en este caso, la trata como la “soñada”, la que ha visto “mis ensueños madurar” (v.v.41-42), por lo tanto, la que representa la “libertad de ensueño”. Así, gracias al sueño y la poesía, aparece el Unamuno soñador de una eternidad que lo libera de la tiranía del tiempo, en la que su conciencia se desvanece, lejos del “yo” agónico que lucha a toda costa por mantenerla intacta más allá de la vida.

El tema del sueño aparece en *Poesías* en distintos momentos, pero de forma constante, por lo que se consolida como uno de los más importantes de esta obra. El sueño como revelador de

la eternidad aparece también en el poema “El aventurero sueña”³²⁴, y el acceso de entrada a este sueño de calma y sosiego es la contemplación serena de una naturaleza que reside en el interior del poeta y es pura imaginación. La luna, como en “La torre de Monterrey”, revela al poeta la verdad; aquí, como si fuera un “¡mágico espejo!” (verso 45), la visión de la unidad del cielo y de la tierra, la armonía suprema de todo, la superación del tiempo y el espacio.

Por ello, se trata de un poema descriptivo en el que se habla de los mundos de ensueño por los que quiere viajar “un aventurero”, claramente en el sentido metafórico. Este viaje es un sueño del que Unamuno habla muchas veces pues es el que él desearía también poder tener sin angustiarse. El deseo unamuniano de poder pensar en el más allá, en una muerte que implique la disolución de su conciencia sin rebelarse, asumiéndolo tranquilamente, se refleja en este poema. Unamuno se identifica con el aventurero quien, gracias a la ensoñación, puede vislumbrar “nuevos mundos/ encendidos, cual nubes,/todo portentos”. Para describir este sentimiento de paz y de voluntad de volver “de Dios al seno” sin angustia y dolor, sin cuestionamientos, el poeta alude a una naturaleza imaginada y simbólica que nos transporta a él:

“Y más allá también de las estrellas
soñó los valles recónditos
de un mundo eterno,
un mundo de oro líquido en que el alma
cobra frescor de vida
del mismo fuego”

³²⁴ Aparece también en la sección “Castilla”, el paisaje imaginado, que rodea al poeta-aventurero que sueña, está inspirado, sin duda, en el castellano. Citamos solo la primera estrofa, la cual es ya de por sí harto elocuente. En *PC I*, págs.72-73. En García Blanco (*OC. Vol. XIII*), págs. 227-228.

EL AVENTURERO SUEÑA

Soñó la vida en la llanura inmensa
bajo el cielo bruñido
como un espejo,
la soñó inacabable y reposada
llevando el mundo todo
dentro del pecho.

(...)

Desde el principio se presenta al aventurero soñando, en primer lugar, la vida misma como “inacabable y reposada”, pero, después aparecen los elementos de la naturaleza que le permiten soñar más allá de esta. Parece que la contemplación del atardecer, con un horizonte de nubes teñidas por el sol que las “enciende”, le permite imaginar “nuevos mundos”, magníficos, que sabe que tienen su fin (ceniza) sin por ello angustiarse. Con una hermosa metáfora se alude a la llegada de esta: la noche aparecerá cuando el cielo, padre, despierte al abrir sus “ojos infinitos”. Pero incluso puede continuar su viaje más allá de las estrellas para soñar “un mundo eterno” a pesar de saberse mortal. Aquí, “en la serena noche”, llega a un momento de verdadero éxtasis en el que el aventurero se deja mecer por una música celestial y llega a sentir la plenitud, cómo desaparece el miedo a la muerte. Entonces, la luna llena se convierte en espejo de la unión de toda la naturaleza, símbolo de toda la creación, y el aventurero-poeta asume, sin estremecimiento ninguno, que todo ello será “polvo”, “ceniza” que volverá a unirse y perderse en Dios. Este sueño, esta vida profunda alejada de la realidad da consuelo al alma del hombre, rendido del batallar de la vida.

En estos momentos en que Unamuno desea volver a creer en el más allá ya que la razón lógica y el mundo materialista han acabado con su fe (como lo atestigua su diario), el aventurero-poeta, gracias a la poesía, sueña con esta eternidad sin rebelarse contra la idea de perder su conciencia. Quizá la aventura consista en creer que este sueño vivido sea la verdad revelada y la auténtica realidad. Sin duda, la crisis existencial del hombre de fin de siglo, sus inquietudes y sus anhelos, se ven plasmados en este poema.

Podemos considerar este poema de autobiográfico del mismo modo que lo es “Muere en el mar el ave que voló del buque”³²⁵, cuya protagonista, el ave, intuye también la eternidad gracias al sueño, pero, en este caso, justo cuando está a punto de morir. La diferencia de esta composición es que juega con el tópico calderoniano de la vida es sueño. El poema es una

³²⁵ Includido en la sección “Narrativas”. En *PC I*, págs. 173-176. En *OC vol. XIII*, págs. 375-377. En *P* de Alvar: 22-225. No se tienen datos acerca de su fecha de composición. El poema consta de 24 tercetos de dos versos dodecasílabos dactílicos con rima consonante (con hemistiquios de 6-6) y un tercero hexasílabo que rompe la rima y acaba en agudo. Esta fórmula se cultivó mucho durante el Romanticismo, mientras que en el Modernismo lo emplean muchos poetas como Gutiérrez Nájera, Darío, A. Machado, etc. (Véase en Navarro Tomás, pág. 426). Así, confirmamos de nuevo cómo Unamuno formó parte de los autores que llevaron a cabo una renovación métrica muy importante en la época del Modernismo. En “Anexo”, página 376.

metáfora de la vida como una lucha en que se siente perdido el poeta sin saber nada cierto; todo es incertidumbre del destino y cuestionamiento de si la vida es un sueño. En él se expresa el deseo de eternidad que al final se cumple: si la vida es un sueño, la muerte también lo será, pero ya sin dolor de conciencia.

En este poema es el ave, *alter ego* de Unamuno, quien toma la palabra y nos explica su experiencia, salpicada de exclamaciones de desesperación y de preguntas retóricas irresolubles para ella misma y para el lector. La identificación ave-poeta es clara pues, ya desde el principio, esta se presenta cansada de luchar, como Unamuno expresa continuamente en todos los escritos de la época. La vida es una lucha en la que el ave se siente rendida, pero, además, ha elegido abandonar el buque que, al menos, le daba seguridad para lanzarse, en un vuelo arriesgado (una aventura como en el anterior poema), a la búsqueda de “la isla de la paz duradera” (v.5), es decir, de la eternidad serena. El buque simboliza aquí la seguridad, y en él, aunque no fuera su bosque real, su tierra nativa, de la cual parece haber sido “expulsada”, el ave lo soñó cuando en él estaba (“Mi buque velero, soñé en tus cordajes/ del bosque nativo los dulces follajes, /mi nido de amor.” (versos 37 a 39). Yendo más lejos, podríamos interpretar que el buque es la fe religiosa católica (en la que fue educado que no le da paz, sino que lo lanza a la agonía de la duda), aunque, como expresa el ave, quizás no sea la verdad y solo sea un sueño. Pero el poeta-ave siente ansias de paz eterna, abandona la vida y la religión católica segura, la única conocida, el buque, para buscar la verdad. Sin embargo, el viaje a esa Ítaca se convierte en un verdadero infierno, pues la isla no aparece y el ave expresa continuamente su desesperación, su lucha agónica, pero, en este caso, por descansar y dejar de sufrir.

Es esta composición una expresión clara del Unamuno cansado de preguntarse sobre el enigma de la existencia humana, que expresa claramente su deseo de descansar y de sentir, por fin, querer ya “dormir el sueño de que no se vuelve” (v. 46). El ave, convencida de que la vida actual, su buque, quizá no fuera más que un sueño (el poema recrea en este sentido la obra calderoniana) y que el destino sea incertidumbre también pues se cuestiona, en el momento en el que todo se confunde, mar, cielo, tierra y se siente morir, si “¿es esto morir?” (v. 68) o “¿es esto vivir?” (v. 71). Y, por fin, el ave flota sobre el mar, ya muerta y es entonces cuando “me entra entero el mar” (v.74, véanse las aliteraciones). Pero, dentro de él, en la última estrofa, el ave nos dice que sigue volando, soñando, durmiendo “sin jamás parar” (v. 77). Aunque no ha arribado a la isla de paz que buscaba, sí ha conseguido, muriendo, encontrar la eternidad simbolizada en ese mar en el que todo se une y confunde, cielo y tierra. Las alas, que tanto le

dolían en la vida, dejan de sufrir (v. 72) y en el “abismo” que se abre ante el ave justo antes de morir, el poeta tiene una hermosa visión: “¡Oh, qué hermoso cielo veo en el abismo!” (v.63), visión mística del Unamuno contemplativo capaz de dejar volar su alma para derretir su conciencia.

El poema plantea la duda de si al morir seguimos viviendo o no, pero parece que la estrofa final encuentra una respuesta, **la del sueño eterno**. El ave-poeta, desnortada, buscando su lugar, sus raíces, se arriesga a morir sin conocer su destino, sobre el que plantea dudas a lo largo del poema, pero, al final, se cumple su deseo. El Unamuno contemplativo logra aquí vencer a su “yo” agónico, que sufre de sed de saber, y descubre la unión con la naturaleza y el alma de todo lo que la rodea para seguir viviendo más allá sin sentir ya dolor alguno. El poema es un deseo, como la mayoría de los poemas de Unamuno, una visión que nos expresa esa otra tendencia de su ser que tiende a querer dormir y soñar en la eternidad que fluye por debajo de la realidad, despojándose de su conciencia que solo le produce dolor. Es, por tanto, esta ave muy otra que el buitre de Prometeo con el que se inicia la serie “Meditaciones” que es esa conciencia dolorosa a la que pedía seguir viviendo. El mar, a lo largo de la obra unamuniana, simboliza la quietud y la eternidad en su fondo, las olas que aquí son “traidoras”, no tienen “sustento”, pasan y ruedan, el ave no puede aferrarse a ellas para descansar, pues simbolizan lo efímero y pasajero, el mundo de las apariencias. Las certeras palabras de C. Blanco Aguinaga: “La mar, quietud eterna, continuidad de vida verdadera sin tiempo”, se confirman en este poema en el que el ave consigue que este mar entre en su pecho por siempre. Y al anularse el tiempo, se deja ya de sufrir, se vence a la agonía de la vida pasajera y se llega a la paz que el ave buscó al abandonar el buque. En la lucha agónica del ave-poeta por descubrir la verdad, su isla, Unamuno consigue alcanzar un estado de paz y eternidad.

El sueño como descanso, contrario a la leyenda del Unamuno siempre en lucha, aparece también en el poema “Canta la noche”. En esta composición, en la que resuenan ecos de “Al sueño”, que cierra la sección de las “Meditaciones”, las estrellas en silencio, las tinieblas, la noche, en definitiva, cantan a los hombres arrullándolos en un “sueño dulce” que consigue curar “los llagados pechos” para que estos, por fin, descansen y se alivien (poesía que es consuelo). El hombre cae en un dulce olvido y la noche consigue lavar “las visiones que al alma congojosa/ le metió bajo el sol que el cielo cierra/ el silencio mortal del mediodía”. Vemos aquí cómo el sol es la lucha, la razón y que solo produce un silencio, pero no vivificante, como otras veces vemos, sino **mortal**. La noche y el sueño aquí funcionan como la madre protectora

(del mismo modo que se poetizó en “Al sueño”) que acoge a todos los hombres en su regazo “bajo una sola manta negra y suave” para darles alivio y alejarlos del batallar del día. Los hombres, entonces, no guerrean entre ellos, no “luchan por la luz”, sino que todos “se abrazan/en el regazo de la buena madre”. Es el deseo de Unamuno que se hace realidad en estos hermosos versos donde todo es paz y amor. Ningún hombre lucha aquí por tener la verdad (de lo que renegaba en su diario), la razón pues la noche con su sueño los acoge a todos por igual, hermanándolos.

4.4.1. Del sueño y sus relaciones: madre, padre, familia y amor, remanso de paz y vida recogida.

Vemos en los poemas anteriores y en los últimos versos comentados, cómo el sueño y la madre se relacionan, es en su regazo en el que los hombres-niños se cobijan y se dejan mecer por el dulce sueño que da consuelo, paz en la guerra. La madre y, en el caso concreto de Unamuno, su esposa Concha, significa amor, remanso de paz, fondo de eternidad, pura humildad, fe, quien más alta sabiduría posee y, sin embargo, la que menos soberbia muestra. Así, vemos cómo en el *Diario íntimo*, Unamuno se refugia en la Madre de todos, en la Virgen María, citándola una y otra vez con admiración y gran respeto, pero, por extensión, en la madre en sí, capaz del amor y la entrega más absoluta y desinteresada (así lo manifiesta a lo largo de su vida en múltiples escritos). Todo ello se relaciona también, como el mismo autor repitió, en la experiencia que sufrió en su famosa crisis de 1897, cuando en una de sus noches de angustia vital, debido al exceso de racionalismo/intelectualismo y su pérdida de la fe, Unamuno explica cómo su esposa lo acoge en sus brazos mientras le dice: “¡Hijo mío!”; es entonces cuando nuestro escritor dice sentirse como un niño y se refugió en la infancia (este tema lo veremos en otros poemas, pero, sobre todo, la experiencia se revela directamente en “Alborada espiritual”). Vemos, pues, que su poesía es trasunto de sus vivencias y es autobiográfica (también el tema de la enfermedad y la muerte de su hijo Raimundo tiene un espacio considerable en este primer libro). En diversas cartas explica este suceso que tanto le marcó, pero ejemplifiquémoslo con una a Jiménez Ilundain³²⁶ (3 de enero de 1898): “Me cogió la crisis de un modo violento y repentino, si bien hoy veo en mis escritos el desarrollo interior de ella. Lo que me sorprendió fue su explosión. Entonces me refugié en la niñez de mi alma, y comprendí la vida recogida, cuando al verme

³²⁶ En *DRU*, págs. 260-261.

llorar se le escapó a mi mujer esta exclamación viniendo a mí: “¡Hijo mío!” Entonces me llamó hijo, hijo. Me refugié en prácticas que evocaran los días de mi infancia (...). Como sabemos por el *Diario*, Unamuno intenta volver a la fe de su infancia, por un lado, y a una vida fuera de las tentaciones de la vanidad del mundo, pasajera, que nada tiene que ver con el hombre humilde, bueno, sin orgullo ni soberbia, que quería ser. Por ello, Concha, pero también la madre en general, simboliza todo lo que nuestro poeta admira y a lo que aspira, todo lo que para él suponía paz, recogimiento, sentimiento de eternidad y contacto con su alma. Por ello entendemos también que, en la mayoría de poemas en los que canta este deseo de paz, amor y espiritualización (es decir, en la mayoría de *Poesías*), aparezca el símbolo de la madre, la leche materna, el seno materno, el regazo, etc., relacionado asimismo con el sueño y la infancia, pero, como vimos en “Al campo”, con la naturaleza misma. Símbolos positivos que traspasan este poemario.

En este sentido, hay un poema de *Poesías*, “Quejas de la esposa”³²⁷ que expresa esta experiencia de la crisis desde el punto de vista de la esposa y el amor que esta le traspasa y le ayuda para seguir viviendo. Unamuno, en un juego de espejos habitual en muchos de sus poemas, da voz a su esposa, la cual se queja al ver cómo sufre por haber perdido su fe y dialoga con su hijo pequeño, que es el mismo Unamuno devuelto a su niñez. Como es sabido, Concha Lizárraga, esposa del poeta, era una creyente católica tradicional, sin resquicios de duda, de ahí su deseo de que su “hijo pequeño” (el que lleva dentro nuestro poeta) rece con ella para pedir a Dios que le devuelva la fe a Unamuno. La pérdida de fe supuso un gran dolor en Unamuno que padecía crisis, noches de insomnio, tristeza, como, por ejemplo, la famosa crisis de 1897, que compartía con su esposa, por lo que Doña Concha sufría también mucho, de ahí el título del poema. El poema expresa este sufrimiento y, también, cómo no lograba acabar de entender la agonía íntima de su esposo, pero cómo le acompañaba siempre y, a pesar de todo, lo consolaba deseándole paz. El poema muestra así el amor entre Unamuno y su esposa, la fidelidad con la que siempre estuvieron uno al lado del otro y cómo Doña Concha se unía a su dolor, pidiendo a Dios que el poeta recobraría su fe.

En la estrofa segunda la esposa le pide que recen juntos por el alma del poeta, que ha perdido

³²⁷ En *PC I*, págs. 176-178. En *OC (A.A.)*, vol. XIII. Págs. 378-380. En *P* de M. Alvar: págs. 226-228. Véase el poema en el “Anexo”, pág. 379.

la fe, para que este vuelva a “mi jardín recogido” (v. 7) que simboliza la tranquilidad, la seguridad y la confianza de su fe. La esposa siente que el poeta “lucha perdido” (v.9) en “lo peor de la selva” (v.8), lo que se contrapone a la tranquilidad del “jardín recogido” de ella, es decir, a su paz y su religión serena. El “hechizo engañoso” (v. 10), es decir, el racionalismo y la busca de un nombre (la selva en la que lucha perdido), es lo que ha confundido al poeta, sumiéndolo en ese mar de dudas y de tortura interior que la esposa también sufre, y es lo que les separa y rompe la armonía de sus vidas. En las estrofas cuarta y quinta, Doña Concha consuela al hijo-Unamuno que llora y le pide que unan la inocencia, pureza y limpieza del alma del niño a su pesar para reencontrar la armonía deseada en la familia.

La esposa le pide al alma pura del niño-Unamuno que rece por el Unamuno adulto pues Dios escuchará mejor esa voz inocente que no busca otro interés de manera que no se corrompa “la dicha” que les da la familia. La esposa y el hogar es el “río de la costumbre”, “fuente de sosiego” (versos 41-42) que aleja a Unamuno de su agonía y su lucha. Está claro que Doña Concha simboliza el reposo y el sentimiento de eternidad, del fluir de la inconsciencia pura y limpia que el Unamuno contemplativo desea. Por ello, pone en voz de su esposa lo que él mismo siente, para acabar con lo que sabe que les rompe la paz y la armonía. Es el poeta mismo el que desea la paz perdida y las quejas de su esposa son también las suyas, solo el amor podrá vencer lo que les separa. Por ello, la mujer pide “que en mis brazos olvide/sus fugitivos ardores” (versos 46-47), pasajeros y extraños a ellos, para alcanzar la serenidad que fluye eterna en el hogar. Además, los ojos delatan el deseo unamuniano de sosiego y, cuando el padre besa al hijo mira a la esposa a su vez, a la que comunica así cuál es su verdadera felicidad (estrofa 12), la del amor a su familia. Se observa en otros poemas, dedicados a su esposa, la importancia de la comunicación de dicha sinfín y paz interior a través de los ojos.

El niño, “hijo mío”(v.15 y otros), es “pureza” de corazón y alma, aún no siente el dolor de la vida y de la muerte, ni se plantea esos “ardores” que confunden al hombre adulto, de ahí la insistencia de la madre-esposa por que rece por ellos, por devolver la paz al hogar. Hacia el final del poema, cesa el llanto del niño y, con ello, vuelve la sonrisa al hijo y a su madre. Así desea Doña Concha ver a su hijo-Unamuno, “risueño” (v.72), pues eso le devuelve a ella también la tranquilidad y serenidad. Sin embargo, la última estrofa del poema es inquietante: aunque ahora el niño deje de llorar, cante y corra feliz, el “pesar tan fiero” (v. 89) sigue acechándolos, y la esposa se despide con la queja de no poder seguir sufriendo esta situación en la que vive, o, mejor, muere su marido, sus dudas, sus angustias y miedos.

La exclamación, “¡hijo mío!”, para consolarlo en su crisis más violenta, no será nunca olvidada por el poeta. Así, identificaba muchas veces a su esposa con la madre en sentido metafórico, la mujer que le aportaba paz y sosiego y que, en el seno del hogar y la familia, le devolvía a la fe de su infancia y al niño que él fue, muy distinto al Unamuno agónico siempre en pie de guerra, un niño contemplativo, sereno y feliz. A través de los ojos de Concha, Unamuno percibía la paz interior, el dulce dejarse mecer por un sentimiento de seguridad y eternidad, como en su niñez. De ahí que en la interpretación de este poema pueda decirse que este “hijo mío” pueda identificarse también con el Unamuno-niño que el poeta deseaba reencontrar. En su esposa puede verse como tal y se despierta en él ese sentimiento de paz que le ayuda a seguir viviendo. Pero esa paz se ve rota una y otra vez, por lo que la voz de la esposa, es decir, del poeta mismo también, se cuestiona cuánto tiempo seguirá aún sufriendo, cuándo cesará ese “pesar tan fiero” que acaba con él. Este poema delata fielmente la complicidad entre marido y mujer pues el sufrimiento es compartido por ambos y, Unamuno, consciente de ello, se pone en el lugar de su mujer para comunicar el deseo común.

Sin embargo, en la sección “Brizadoras”³²⁸ encontramos poemas en los que el sueño es la figura paternal quien acuna, cobija, y mece para liberar el alma y dar consuelo. El símbolo que identifica el sueño y la madre ya lo hemos visto en los poemas anteriores de este apartado, pero ahora se expresa de manera que también es el mismo padre quien mece para que el niño-hombre duerma y, por lo tanto, descanse en paz (en el fondo se puede establecer una relación entre estos poemas de “Brizadoras” con la experiencia del padre que sabe que va a perder a su hijo, Raimundo). Vemos, pues, que no solo es la madre quien aporta sosiego, **sino que todo lo que es el hogar, la familia, el padre, la madre, los hijos..., constituyen un pilar de amor y seguridad en nuestro poeta, quien no duda en cantar en su libro sobre ello. Pocos poetas han cantado este tema con tanta emoción como Unamuno.**

³²⁸ Brizar significa acunar y estos poemas se presentan como canciones de cuna. Unamuno defendió el término puesto que se criticó que fuera anticuado, pero nuestro poeta adujo que en la provincia de Salamanca era una voz muy viva y empleada.

En el primer poema de esta sección, autobiográfico, “Al niño enfermo”³²⁹, se muestra el dolor de Unamuno por la enfermedad de su hijo Raimundo y la inminente muerte que le aguarda, así que parece claro que es la figura paterna la que mece y acuna al niño enfermo. Pero no se trata de un momento de desesperación ante tal hecho, sino que, al contrario, el poeta desea que su hijo descansa y duerma en el doble sentido: el de soñar y descansar de su dolor en vida, y de dormir para siempre en la muerte. Unamuno acuna a su hijo para que este duerma tranquilo mostrando así el desasosiego del padre que sufre ante la enfermedad del hijo, al mismo tiempo que sabe que la muerte lo acecha, pero que esta será por fin consuelo y descanso de su pobre niño. La vida rechaza a su hijo (“te rechaza la vida”, verso 43) y es la muerte-sueño quien lo quiere y lo desea acoger, por lo que el padre la asume no ya como una desgracia, sino como el final del sufrimiento de su hijo y, por lo tanto, el “único asilo” (verso 48), la salvación de este. En este caso, el poeta incluso parece desear este final para su hijo y señala que es una suerte que la vida lo rechace dada la imposibilidad de no poder hacer nada por librarle de la enfermedad que padece. Unamuno padeció mucho por la enfermedad de su hijo, que fue el detonante de su crisis de 1897 y nunca pudo saber hasta qué punto este era consciente de su estado, si sufría o no. Quizá por ello, el poeta mencione la “sonrisa triste” de su hijo y se pregunte también sobre lo que este pueda soñar cuando duerme (“¿Qué es lo que en sueños dices/a tu nodriza?”, versos 31-32) ya que en vida era una incógnita su estado. Fijémonos cómo el poeta se refiere a este como a la nodriza, es decir, la mujer que lo amamanta y le proporciona “una paz santa”³³⁰. En definitiva, la muerte, obsesión y tortura unamuniana, es aquí el descanso deseado de una vida de sufrimiento y es, por ello, un dulce sueño eterno.

³²⁹ Fecha: 1900. Esta poesía es mencionada en carta a Darío de 8 de febrero de 1900. En *Epistolario Americano* de L. Robles, Salamanca, 1996. Pág. 83. Califica este poema de sentido, popular e íntimo. Métrica: combinación de versos heptasílabos y pentasílabos ordenados en estrofas de cuatro. Los versos 2º y 4º de cada estrofa, que son los pentasílabos, riman entre sí en consonante. La rima es cambiante en cada estrofa. Se trata, por lo tanto, de una variante de la seguidilla, estrofa popular tradicional española. De hecho, el poema se encabeza con una cita de una estrofa popular que el autor imita. Destinada al baile y la canción.

³³⁰ En *PC I*,pág.124.

A tu nodriza eterna
siempre piadosa,
la Tierra en que en paz santa
todo reposa.

El sueño también cura del temor a la nada tras la muerte en el poema “Duerme, alma mía” de esta sección³³¹. **El poeta mece aquí a su alma y le asegura que puede confiarse al sueño puesto que está en su casa, su hogar, remanso de paz: “Duerme sin sobresaltos,/ duerme, mi alma;/ puedes fiarte al sueño,/ que estás en casa;/ ¡duerme!”**³³². Para el poeta, el hogar, su casa, su esposa y sus hijos, simbolizan la quietud, la paz, la tranquilidad y el sentimiento de continuidad, de eternidad en la que el alma se recoge para estar a salvo del ruido y la guerra exterior (esta cuestión se refleja también en *Paz en la guerra*). A pesar de que en este poema aparece también el sentimiento de la duda de si habrá un mañana, el hecho de que su alma esté en casa le reporta serenidad y paz.

Esto se confirma en el breve, pero hermoso poema³³³, que sigue a este en la sección “Brizadoras” y no tiene título, también es un diálogo de Unamuno, pero se dirige a un “tú” femenino, que podría identificarse con su esposa, a la que pide que duerma para que se despierte su alma y así podrá verla “blanca cual nieve” (“Con mis brazos por cuna/ confía y duérmete,/ que quiero ver tu alma/ blanca cual nieve.”). Los brazos del poeta se erigen en defensores de su amada, mientras que el alma de ella son su protección: “Duerme, duerme en mis brazos/ que te defienden,/ dame, dame tu alma/ que me protege.” Uno y otro se aman y se protegen, el uno descansa en el otro y viceversa. Es la entrega amorosa y la confianza absoluta la que vemos en estos versos tan sencillos y profundos: “A través de tu pecho,/cuando él se aduerme,/ mi corazón al tuyo/ volar le siente”. Aquí el sueño une a los amantes para protegerlos a los dos. El alma se revela en el sueño y esta se puede mostrar y entregar al otro en puro amor.

Intimidad, protección, isla de paz, recogimiento y sentimiento de eternidad, es el ámbito del hogar, del amor y la familia. La muerte poco importa si va unida al amor, es entonces una muerte “benedicida”, silenciosa y en paz cuando se siente compartida en él, como puede verse en el poema de “Narrativas”: “Beso de muerte”, cuyo tema se repetirá en el libro *Teresa*. La muerte real del hijo, Raimundo, en 1902 se poetiza también, pero en la sección de “Incidentes

³³¹ Publicado en el diario *La publicidad*, Barcelona, 19, VIII, 1906. El poema es una variante de la seguidilla: combinación de versos heptasílabos y pentasílabos ordenados en estrofas de 4 versos con rima asonante (a-a) en los versos pares, correspondientes a los pentasílabos. El poeta añade un quinto verso a las estrofas como estribillo: “¡duerme!”.

³³² En *PCI*, pág. 125.

³³³ En *PCI*, págs. 126-127. El poema es una seguidilla: cuartetos de heptasílabos y pentasílabos con rima asonante (e-e) en los versos pares, que son los de 5 sílabas.

afectivos”, en la cual vemos asimismo otras composiciones dedicadas al amor, al hogar y la esposa.

A pesar del tono doloroso y triste del poema “En la muerte de un hijo”³³⁴, que gira en torno a la muerte del hijo de Concha y Unamuno, Raimundo, en 1902, la composición quiere ser también consuelo y fe en la vida. El poeta, en apóstrofe, se dirige a su esposa para pedirle que, juntos y gracias al amor que se profesan, puedan superar la tragedia que supone la pérdida de un hijo. Unamuno se consuela a sí mismo y a su esposa pues, aunque ya nada puedan hacer por el hijo perdido, la vida volverá a renacer (estrofa 2ª). Por ello, todo el canto de dolor debe convertirse en esperanza de futuro, pues, si existe el misterio de la muerte, también está el de la vida que nace (“pasará de un misterio a otro misterio”, verso 15). La canción de lamento, la “endecha” debe ser música que acune el “sueño sosegado” (v.19) del hijo muerto, ruego por la salvación del futuro, de la vida que renacerá. Mientras alguien muere, otro nace, ese es el gran misterio que debe ser consuelo, pues, mientras la esposa llora la desgracia por la pérdida de su hijo y sienta que “el sol enlute el cielo” (v.21), el poeta le pide que piense que “a esta hora de mi duelo/para alguien sale el sol” (versos 23-24). De la misma manera, en otro lugar, otra persona sentirá también la oscuridad y el frío por la pérdida de un ser querido porque, al fin, esa es la rueda eterna que no cesa: vida y muerte que se suceden como “día y noche; estío, invierno;” (verso 29), es la ley a la que está sometido el ser humano sin que se pueda conocer el sentido de todo ello (ni se lo cuestione aquí, no notamos la voz agónica unamuniana). Y a quien le toca vivirlo, como ahora a ellos, es “¡tragedia de la suerte!” (v.32), contra la que nada se puede. La última estrofa vuelve a ser ruego, rezo, deseo de que se pueda “con cantos a la muerte henchir la vida” (v.35), este es el único consuelo del hombre ante la rueda que gira y gira. Así, esta canción, endecha, elegía de dolor debe ser esperanza de futuro, pues así como se

³³⁴ En *PCI*, págs. 196-197. Aunque no se conoce la fecha, debemos recordar que la muerte de Raimundín, su hijo enfermo, sucedió en 1902, por lo que el poema es posterior a esta fecha. Apareció publicada en *La publicidad*, Barcelona, 19-VIII-1906 (M. García Blanco).

Se compone de nueve cuartetos de rima alterna y consonante: AbAb. Los versos 1º y 3º son endecasílabos, mientras que el 2º y el 4º son heptasílabos agudos. Recordamos que la combinación de versos diferentes fue muy empleada en el Modernismo y, en Unamuno, predominó la de versos de 11, 7 y 5. Aquí, esta combinación supone una renovación de las estrofas clásicas de 4 versos. Una de las estrofas más empleadas por el Modernismo fue el cuarteto endecasílabo. Darío cultivó el tipo AbAb de endecasílabos y heptasílabos, igual que aquí, en algún poema. Así, como nos dice el propio Unamuno, una de sus aportaciones novedosas es esta combinación de versos de 11 y 7 con los pentasílabos.

muere, también se nace.

Este poema quiere ser consuelo para ambos, pero, sobre todo, está dedicado a su esposa, por lo que no hay cuestionamientos acerca del más allá, sino solo esperanza de futuro, constatación de que la vida siempre renace para que el dolor de la muerte no la embargue y la derrumbe. Por ello, le pide a la esposa: “Trueca en cantar los ayes de tu llanto,/ la muerte dormirá;/ rima en endecha tu tenaz quebranto,/ la vida tornará.”

La simbología del hogar como tabla de salvación para el ser humano que vive los embates de la vida se ve claramente en el poema de esta misma sección: “Para el hogar”³³⁵, en el que se narra la llegada del náufrago Unamuno a un refugio donde otro náufrago mantiene viva la llama de un hogar con las maderas de todos los naufragios que allí se suceden. Es toda una parábola de una vida externa que es tormenta, guerra, naufragio, mientras que el hogar, donde queman los restos de estos naufragios, reporta seguridad y esperanza. De la misma manera, nos dice al final el poeta, “se queman los recuerdos/ al calentarnos en las noches tristes, /cuando empapado el corazón en agua/ de tempestad del mundo/ tiembla de frío”. La tempestad sigue afuera, la vida es un continuo batallar, pero en el hogar podemos reconstruirnos, reconfortarnos, convirtiendo los restos del naufragio en esperanza y consuelo. Así, en la última estrofa:

“Y el mar no cesa, su cantar prosigue,
devora nuestras vidas y a la orilla
lanzando destrozados sus despojos
nos dice consolándonos:
“¡encendeos con ellos el hogar!”

En *En torno el casticismo* el poeta nos dio ya las claves de la simbología del mar, que aquí se hace patente. El fondo del mar es lo que permanece, la quietud, la paz, la tradición y la eternidad inconsciente, mientras que las olas que ruedan en un mar embravecido, son símbolo

³³⁵ En *PCI*, págs. 199-201. Se compone de quince estrofas de 5 versos sin ningún tipo de rima entre sí (a veces coincidencia de asonantes, pero libre). Los tres primeros versos son endecasílabos, el cuarto es heptasílabos, mientras que el quinto es pentasílabo, en todas las estrofas.

del devenir de la Historia, de los sucesos efímeros, el ruido y la apariencia de un mundo que es teatro. Este poema se presenta como una parábola que contiene una enseñanza: aquí se habla del mar bravío, enfurecido, cuyas olas y tempestades han hecho naufragar al hombre. Unamuno explica, en un modo narrativo, cómo se refugia junto a uno de esos naufragos, y, justo uno de los tablones que queman para poder calentarse es el trozo del timón en el que podía leerse “Firme esperanza” (verso 35). Así, el significado queda claro, el hombre, que ha confiado en poder luchar en la Historia y sobrevivir, ha fracasado.

De esta manera, toda la parábola nos está diciendo que nos apartemos de todas esas luchas terrenales inservibles y que creemos nuestro verdadero hogar, el que está fundado en el amor, la esperanza, la fe, los hijos, la eternidad inconsciente que en nosotros vive, es decir, en nuestra familia, que nos dará la seguridad lejos de tormentas y olas que pasan. Unamuno insiste en la idea de la necesidad de su hogar que lo aparta de la Historia y le da el sosiego que necesita. Vivir solo para la Historia convirtió a este ser, naufrago con el que se encuentra, en alguien solitario y olvidado, muerto ya en vida, condenado a recoger los restos de todos los naufragios (nótese la fuerza de la metáfora).

4.4.1.1. El amor de Concha.

El alma ha de retornar a sí misma para no naufragar, recordarse, pues el olvido de esta es su muerte definitiva. Así nos lo recuerda en los poemas dedicados a la infancia, al sueño, etc., todo ello formas de recuerdo del alma. La poesía es retorno al alma que se perdió con el frío intelectualismo y ahora quiere retomarse gracias a la poesía. Esto nos lo recuerda en el poema “No eres tuya”³³⁶ y vemos cómo su libro *Poesías* es un continuo devolver a su alma al recuerdo.

³³⁶ En *PC* (1), página 190. En *O.C.* (A.A.), vol.XIII, página 401. Véase el poema en el “Anexo”, página 383.

Se trata de un poema dodecasílabo ternario distribuidos en 6 estrofas de cuatro versos (variante estrófica de las canciones populares que adquirió gran importancia en la poesía modernista, véase Navarro Tomás, pág.427).

Aquí lo emplea en cuartetos con terminación octosílabo: ABCb. La rima asonante de los versos pares es constante en cada estrofa: í-a. Así, la estructura sería: ABCb: CBDc, etc.

El poeta emplea el apóstrofe pues se dirige a su alma, la cual identifica con una niña pues la Infancia es el origen del alma. Se ven, como en la mayoría de poemas, las figuras retóricas de ritmo como las repeticiones, derivaciones, geminaciones, paralelismos, así como la paradoja (“vives muerta”), las preguntas retóricas y exclamaciones, que recuerdan una poesía viva y hablada. El hecho de que el poeta se dirija a su alma como si esta fuera una niña pequeña tiene sus referencias biográficas claras: Unamuno expresó en su *Diario íntimo* cómo su alma-niña y su infancia, que quiso siempre recuperar, se había perdido tras su inmersión en el intelectualismo, el racionalismo y la vida social que lo habían alejado de su fe antigua y su sentimiento de infancia. Parece que el poema rememora aquellos años en el que el poeta se quejaba de su desorientación, de cómo no sabía qué rumbo dar a su vida y de cómo su confianza en la razón y el afán por tener un nombre entre los intelectuales, lo habían alejado de su yo más íntimo. Aquello que lo llevó a la crisis tan honda de 1897, es la que aquí vemos sigue latiendo, de ahí que el consejo, la amonestación (que forma parte del titular de esta sección: *Reflexiones, amonestaciones y votos*) a su alma siga siendo la misma: cuando el alma se alejó de sí misma, se dejó de querer, y, por lo tanto, dejó de vivir como tal. Se alejó de sus recuerdos y, por ello, ahora el poeta se recuerda a sí mismo que si no sabe querer a su propia alma, conservar su esencia, jamás podrá querer a nadie y, por ende, nadie podrá quererlo. El amor es el punto de encuentro consigo misma y, por lo tanto, con los demás. Quien no sabe conservar pura su alma, no sabrá entregarse ni sentirá jamás el amor, por lo que, su muerte será “definitiva (verso 24). Finalmente, el poeta vuelve a insistir a su alma que se bañe en su infancia, que no deje de olvidar su origen porque este es el principio de todo, de la vida misma cuando la persona muere. Teniendo el alma viva, recordándose siempre esta a sí misma, la muerte del poeta no será “definitiva”. Con ello, el poeta presenta la idea de la creencia en un más allá del alma que no tiene nada que ver con la conciencia, es decir, con la supervivencia de su “yo” tal y como la vida lo ha conformado.

Este poema de diciembre de 1906 (como García Blanco certifica por carta a Azorín), **no solo nos habla de la necesidad de recordar el alma, sino, además de cómo el olvido de esta lleva a no saber amar, y, por tanto, a que nadie lo ame nunca más, por lo que se secará el amor por siempre y no hay mayor muerte que ello. Una vez se pierda la capacidad de amar y ser amado, la vida deja de existir.**

El amor se convierte así en uno de los ejes fundamentales de *Poesías*. No es un amor sensual sino mucho más profundo, que implica la salvación del hombre y, por ello, el amor a Concha, a sus hijos y a su hogar, cobra gran relevancia en esta obra.

El poema que más claramente expresa cómo Concha es su refugio, su anhelada paz, el amor, quien le devuelve la fe, el alma, la vida y la libertad, es “A sus ojos”³³⁷ de la sección “Incidentes afectivos”. Este poema es uno de los que expresan con mayor claridad la vertiente del Unamuno contemplativo estudiada por C. Blanco Aguinaga. Aquí no se contempla la naturaleza, ni las iglesias, ni las ciudades de otros poemas, como vías de acceso al sentimiento de eternidad inconsciente, en las que el poeta descansa de su agonía y se deja mecer por la plácida idea de la pérdida de conciencia cuya idea lo desquiciaba. Es aquí su mujer quien, con sus ojos que son “dulces luceros” (v.25), sumerge al poeta en la paz y el sosiego anhelado por Unamuno. Los adjetivos empleados para describir estos ojos giran en torno a esta idea de mansedumbre que lo aleja de las batallas del mundo y la sociedad que tanto lo agotaban, pero también de su idea persistente de terror a la muerte, a la nada y a la pérdida de su conciencia. Por el contrario, los ojos de su amada lo salvan de todo ello, y se serena su espíritu entregándose plenamente a la idea de que sus “congojas dormirán” (v.42) y su mirada, en el día postrero en que él muera, le llevará “al reposo/ del sueño sin despertar” (versos 53-54), es decir, a la pérdida de su conciencia.

³³⁷ En *PCI*, págs. 193-196. Fecha: 26 de octubre de 1905. Según M.García Blanco: “La fecha consignada al final de esta poesía procede del autógrafo, y no pasó al texto impreso”. En *OC (A.A)*, vol. XIII, págs. 407-410. **Véase el poema en el “Anexo”, página 384.** Se trata de una copla de pie quebrado (tradicción románica y muy empleada en el Romanticismo): 17 estrofas de seis versos con semiestrofas de tres que mantienen el mismo número de sílabas en los versos (8-4-8: 8-4-8). La rima consonante se repite en el primero y segundo verso de cada semiestrofa, mientras que el tercero, agudo, mantiene la misma rima consonante en toda la estrofa. Así, la estructura que sigue es la siguiente: aaé: bbé. Cada estrofa de seis versos cambia la rima.

Cuando el poeta bebe en la mirada de su esposa su alma llega “a plenitud” (v.6), siente el amor más intenso que pueda haber pues en ella todo es dulzura y es capaz de amar todo “en derredor” (v.12) sin cuestionamientos racionales. Esos ojos son, así, “ojos de mi alma” (v.13) y le infunden “paz serena” (v.16), la misma con que “mira el cielo al mar” (v.15), metáfora, que vemos en otros lugares de su obra, con el mismo sentido de calma y sosiego. Así, esperar la muerte no es ya una desgracia sino “dicha” (v. 18) ya que en ella ve el poeta la pureza, la verdad y la fe que el mundo le niega. Cuando se deja mecer suavemente por la mirada de ella, se serenán sus penas y consigue volver a la resignación (estrofa 4^a), es decir, a concebir la muerte de una manera distinta que no le aterrorice. Porque en esos dos luceros, el poeta, que pidió tantas veces una señal de Dios, puede por fin recibirla, es un hecho constatable: **Dios está en la luz de los ojos de su esposa y, gracias a ello, Unamuno siente también la mirada y la respiración de Dios, sin dudas que lo asedien** (estrofa 5^a expresado en presente de indicativo). Esta estrofa se repetirá, con cambios, al final del poema, por lo que la idea es central en él. Su esposa lo protege, le devuelve la fe perdida, le infunde fuerzas cada vez que está acongojado, como repite en varias estrofas. Admira tanto la pureza del corazón de su esposa, quien se entregó completamente a su familia, su tranquilidad, sosiego y paz frente a las adversidades del mundo, que puede recibir la señal de Dios a través de ella. Los ojos de la esposa son un “puerto,/ siempre abierto,/ al mar de la eternidad” y ella le cantará, “brizará”, con canciones silenciosas que emanan de sus dos luceros para que el poeta pueda descansar por siempre tras su muerte. La mujer, con sus canciones de cuna, devuelve al hombre a su subconsciente del niño que todos llevan dentro, y al sueño prenatal del claustro materno, lejos de la conciencia que el mundo y la vida le confirió, como bien estudió Aguinaga. Es un “desnacer” que Unamuno siente a través de esta luz y melodía callada de su esposa y, por tanto, un devolverlo a la continuidad inconsciente y a la comunión con lo eterno anterior al nacimiento a la vida terrenal. Por lo tanto, se aleja de la muerte como la idea de la nada final y, por ello, el poeta expresa como volverá al “eterno hogar” (v.63), a “los ojos del Eterno” (v. 61) y su alma será entonces una gota más de lluvia que se anegará, diluirá en el océano (estrofa 11). Comunión con lo eterno, vida inconsciente más allá de esta, que Unamuno no teme de la mano del amor de su esposa, donde ya, por fin, se vence a la muerte.

El final del poema se cierra con la idea de que si él muriese antes que ella, esta se lleve sus ojos para que su luz en Dios se aneguen pues nada destruirá el amor que los une y que se perpetuará así más allá. Desde el más allá, los ojos de su esposa seguirán guiándole en la tierra,

seguirán siendo su esperanza pues, gracias a este amor inmenso, el poeta siente la libertad, es decir, lo liberan de la esclavitud de esta vida terrenal efímera. Pero el poema acaba con un anhelo: que esos ojos que siempre le acompañan le sirvan de guía, cuando muera, al sueño “donde duerme/para siempre el corazón” (versos 71-72 y 95-96). En la estrofa final, que, como dijimos, se repite, cambia “manaderos” por “veneros”, en realidad casi sinónimos aquí, pues son símbolo, común en nuestro poeta, del agua purificadora que son estos dos ojos, pero en el segundo caso parece que el autor hace hincapié en la idea de que estos son la procedencia y el origen de su persona. También cambia los verbos que dejan de estar en presente del indicativo para convertirse en subjuntivo, es decir, el poema acaba con el deseo de que, si en tierra, en la actualidad, esos ojos le hacen sentir a Dios en él, que lo sigan haciendo más allá de la muerte. De nuevo, el poema se convierte en deseo, en oración a Dios. La seguridad con la que Unamuno describió sus sentimientos es ahora deseo de que ello siga siendo así por siempre. Todo lo que transcribió Unamuno en su *Diario íntimo*, es decir, su deseo de bondad, humildad, serenidad, fe sin cuestionamientos, etc., que ve de forma natural en la mujer y en el misterio más dulce y vivo para él, el de la Virgen María, se cumple en este poema.

En la misma sección de “Incidentes afectivos” encontramos otro poema dedicado a Concha en el mismo sentido que en el de “A sus ojos”. En “Tu mano es mi destino”, Unamuno expresa cómo la unión con la esposa (a través de la metáfora de las manos que se apoyan mutuamente) le ayuda a tener fuerzas para poder caminar en la vida con la seguridad que necesita. La vida renace al contacto de la mano de la esposa sobre su hombro, pero incluso siente que ella lo eleva por encima del destino y lo transporta a la seguridad del hogar, como el seno de la eternidad: “Cuando en mi hombro rendido/ posas con dulce paz tu blanda mano/ parece que me elevas/ por encima del hado,/ el implacable”³³⁸. Ella le da fuerzas en la vida que se le abre

³³⁸ En *PC I*, págs.202-203. En *O.C. (A.A.)*, vol.XIII, págs. 421-422. En *P.*, págs. 266-267. Esta composición, como otras, podría prestarse a confusión ya que podría pensarse, que la mano que se une amorosamente a él, es la de su esposa, quien sabemos que le dio fuerzas, consuelo y paz para vivir. Pero, podemos tener en cuenta que la mano que el poeta dice que le da fuerzas, bien podría referirse a su estado interior, a su alma (véase el libro de símbolos de Cirlot), con lo que estaríamos ante un poema en el que Unamuno habla consigo mismo y se aconseja sobre el camino a seguir en la vida. Así, podemos interpretar que esta mano es la de la esposa, pero también la de su propia alma; al fin y al cabo, Unamuno identificó en muchas ocasiones una y otra. Sea como fuere, el simbolismo es claro puesto que esa mano representa la protección, la energía vital y el pilar de la vida de un hombre (lo que fue Concha para Unamuno y más si tenemos en cuenta la sección en la que el poeta introdujo esta

esperanzadora, todo se torna más ligero, como si el contacto de su mano se transformara en alas que le nacen “por encanto”. Finalmente, remarquemos la metáfora de la luz que se desarrolla en el poema, luz interior que guía el alma, la alumbró y le da fuerza para seguir el rumbo de la vida con paso firme.

A modo de resumen de las metáforas e interpretaciones anteriores, el poema “Veré por ti”³³⁹,

composición).

El poema se compone de 8 estrofas de diferentes versos que combinan endecasílabos y heptasílabos con asonancia (a-o) en los versos pares. Es, pues, una variante del romance heroico en la que se introduce el verso heptasílabo.

³³⁹ En *PC I*, págs. 201-202. En *O.C. (A.A.)*, vol. XIII, págs. 419-420. En *P.* págs.264-265. Fechado el 16-V-1906.

“Veré por ti”

«Me desconozco», dices; mas mira, ten por cierto
que a conocerse empieza el hombre cuando clama
«me desconozco», y llora;
entonces a sus ojos el corazón abierto
descubre de su vida la verdadera trama;
entonces es su aurora.

No, nadie se conoce, hasta que no le toca
la luz de un alma hermana que de lo eterno llega
y el fondo le ilumina;
tus íntimos sentires florecen en mi boca,
tu vista está en mis ojos, mira por mí, mi ciega,
mira por mí y camina.

«Estoy ciega», me dices; apóyate en mi brazo
y alumbró con tus ojos nuestra escabrosa senda
perdida en lo futuro;
veré por ti, confía; tu vista es este lazo
que a ti me ató, mis ojos son para ti la prenda
de un caminar seguro.

¿Qué importa que los tuyos no vean el camino,
si dan luz a los míos y me lo alumbran todo
con su tranquila lumbre?
Apóyate en mis hombros, confíate al Destino,

de la misma sección, es una reflexión del amor como la unión que ilumina la vida y el alma de los seres que caminan juntos en un mismo destino. En la segunda estrofa, el poeta repite uno de sus tópicos preferidos, que vemos a lo largo de su obra y que tiene ecos inconfundibles de Bécquer: solo llegamos a nuestro conocimiento cuando “un alma hermana que de lo eterno llega” (verso 8) nos ilumina y, solo con un leve toque, encuentro visual, se conocen y se aman. De aquí nace también todo el simbolismo referido al silencio, a la música callada, así, por ejemplo, como vimos en el poema “Por dentro”, Unamuno expresaba cómo el interior del alma es imposible encerrarlo en palabras, no puede hacerse así comprensible, por ello le pide a su alma que calle, que solo se comunice con el amor, el sentimiento, la emoción. Y en carta a Jiménez Ilundain del 23 de diciembre de 1898, Unamuno le explica lo que dice uno de sus personajes del drama que estaba preparando: “¿Por qué no habíamos de entendernos directamente las almas, en íntimo toque, sin necesidad de signos? Apenas despierto se me desvanecen los ensueños más hermosos y creo que la divina sabiduría está tan dentro de nosotros que jamás llegaremos a ello”. En muchas ocasiones expresó cómo las almas se encuentran y se comprenden en íntimo toque, sin necesidad de lenguaje ninguno, del mismo modo, aquí expresa el mismo sentir, el encuentro con su alma amiga, Concha, le ayuda a comprenderse mejor y a orientarse en el camino de la vida. Por ello le pide a su alma hermana seguir caminando juntos, aunque vaya ciega (recordemos que la ceguera simboliza también la sabiduría, con lo que nos está diciendo que, en realidad, ella sí conoce el camino), pues él será los ojos que le iluminen en la vida y encontrarán almas hermanas que les ayuden a iluminar también la senda. Pero todo ello es, claro, recíproco: los ojos de su alma, sabia, iluminan la vida del poeta que nada sería sin el alma hermana, su amor. El poeta encuentra su alma, busca el camino espiritual que lo han de apartar del “lodo” (v.23) de una vida terrenal y efímera basada en la ambición y lo material. Con ello está diciéndose a sí mismo cómo debe dejarse

Veré por ti, mi ciega, te apartaré del lodo,
te llevaré a la cumbre.

Y allí, en la luz envuelta, se te abrirán los ojos,
verás cómo esta senda tras de nosotros lejos,
se pierde en lontananza
y en ella de esta vida los míseros despojos,
y abrísenos radiante del cielo a los reflejos
lo que es hoy esperanza.

guiar por una vida espiritual y moral, lejos del ruido de la Historia, que podrá conducirlo a “la cumbre” (verso 24), es decir, a la superioridad moral que le abra las puertas de la eternidad y la divinidad. Aquí no encontramos a un Unamuno agonista que nos hable de la necesidad de eternizar su conciencia, sino que solo se refiere a cómo su camino debe ser el espiritual, lleno del amor que encuentra en su esposa, el que le llevará a lo deseado que, en la última estrofa, es todo luz y esperanza. El alma, Unamuno, dejará de ser ciego en una vida que se perderá inevitablemente, por lo que solo quedarán “miseros despojos” (verso 28), una vida que, por tanto, no es la que le interesa realmente. Como dijo en su *Diario íntimo* : “¡Vivir para la historia!;Cuánto más sencillo y más sano vivir para la eternidad!” (pág.144).

Esta sección de “Incidentes afectivos” se cierra con una alusión al árbol de Guernica, el roble donde Concha y Unamuno se encontraban (recordemos que el primer poema escrito fue dedicado a este árbol, el cual simboliza al mismo Unamuno), lo que confirma cómo esta sección está dedicada a su esposa, al hogar y a su familia (recordemos que aquí se vierten los poemas “En la muerte de un hijo”, “A sus ojos” y “Para el hogar”, entre otros). En esta composición, “Al pie de un roble”³⁴⁰ Unamuno le habla a su alma para recordarle cuándo se fraguó el amor hacia su esposa. El roble del poema es el de Guernica, al que iban a cobijarse él y su aún novia, Concha. El árbol, tan querido y recordado por ambos, fue testigo del surgimiento de este amor, y siempre que el poeta viajaba a la ciudad, visitaba su árbol, el cual simbolizaba el amor entre los dos. Por ello, Unamuno repite en la composición cómo fue allí donde nació ese amor, y le recuerda a su alma cómo el árbol les fue fiel, estuvo allí siempre para acompañarles, reprochándole el olvido en que esta parece haber caído (“¿ya lo olvidaste?”, verso 5). Recordarlo le da fuerzas y esperanzas de futuro. Aquello sucedió en el pasado, como nos dice en las dos primeras estrofas de forma repetitiva, pero, a partir del verso 9, el poeta vuelve al

³⁴⁰ En *PC I*, pág. 206. En *O.C. (A.A.)*, vol.XIII, pág.427. En *P.*, pág. 272. Fecha: Diciembre de 1906. Carta a Azorín. Métrica: cuatro estrofas de cuatro versos cada una que combinan versos endecasílabos (el 1º y el 3º de cada estrofa) y heptasílabos agudos que riman en asonancia (vocal e). El esquema que sigue es: AbCb: DbCb, etc. Así, es una variante de la silva asonantada con orden de estrofas e introducción del heptasílabo que es el verso par que rima en asonante de forma regular en todas ellas. También podría considerarse una variante de la cuarteta asonantada (empleada por Bécquer), de carácter popular, con la variante de la introducción del verso endecasílabo, tan del gusto del poeta.

presente, y el árbol sigue ahí, fiel, como siempre, recordando el amor y cómo nada ha cambiado a pesar del paso del tiempo (el árbol así lo simboliza). Aquel momento ya desapareció y el poeta se queja de ello (“¡oh mi perdido bien!, verso 10), y tiembla ante su presencia, pero le pregunta a su “alma dura” (verso 11), si no se conmueve ella también. Con ello, el poeta expresa cómo el alma se endurece con el paso del tiempo, parece que incluso se conmueva menos ante el recuerdo que las mismas hojas verdes del árbol que presenciaron el amor (última estrofa). Por ello insiste el poeta, al final de la composición que recuerde y sienta como antaño, que se deje conmover por un recuerdo que es también presente. El poema se convierte así en una petición a su alma a la que le pide que se deje llevar por el sentimiento, el que fue, ha sido y es, y no se deje endurecer por las luchas mundanas y terrenales que la rodean. El árbol sigue fiel, firme, a pesar de su vejez, y, de la misma manera su alma debe creer en el amor que todo lo mueve.

Es, así, un poema autobiográfico que nos descubre la preocupación de un poeta que desea seguir sintiendo el amor de su juventud y el de la vida toda. Los años de lucha, que seguirían a este momento, fueron resecaando ese alma que puso en duda su fe, que olvidó la fuerza del amor y el sentimiento al intelectualizarse y racionalizarse. De ahí el tono de reproche a su alma y la necesidad de volver a sentir como antaño.

La sección de “Reflexiones, amonestaciones y votos” es, en su mayoría, una reflexión del poeta sobre el estado de su propia alma a la que hace una serie de recomendaciones que parecen, en algunos casos, consejos a un hijo y a su propia alma. Pero, aun así, lo citamos aquí también pues llama la atención cómo el poeta emplea el simbolismo de la familia y las relaciones paterno-filiales para desdoblarse a sí mismo y establecer comunicación con su alma. Sin embargo, aquí podemos encontrar también alusiones directas a Concha. En el poema “Dices que no me entiendes...”, Unamuno se dirige a su esposa en apóstrofe para decirle que, a pesar de que uno no entienda al otro (aludiendo a su crisis religiosa y a sus dudas existenciales, que Concha no tenía), lo importante es que se entregan el corazón el uno al otro, se aman abiertamente, por lo que el poema se cierra con la seguridad de que “aquí, en tu rinconcito/ por siempre viviremos”³⁴¹ a pesar de que haya cosas de uno y otro que no hagan que no se entiendan. Así, el amor lo puede siempre y garantiza la continuidad, la tranquilidad, en definitiva, el sentimiento de eternidad que Unamuno necesita.

³⁴¹ En *PCI*, págs. 190-191. En *O.C. (A.A.)*, vol. XIII, pág. 402.

El amor es tema de otros poemas, pero cerraremos el apartado con la mención a “Los ángeles de la guarda”³⁴² y “El rosario del amor”³⁴³. El primero es de tono conversacional y está dirigido en un apóstrofe a su esposa Concha. En los cuatro primeros versos introductorios y desde el presente, el poeta le cuestiona a su mujer qué se dicen sus respectivos ángeles de la guarda cuando están juntos. A partir del verso 5º, Unamuno recuerda el pasado, “siendo niños”, y cómo su criado y la niñera de ella, es decir, sus cuidadores, en analogía a esos ángeles que nos guardan, se decían palabras de amor al oído mientras ellos, niños, jugaban “libres” hacia lo que “luego/nos llevó el mundo”. Esto le lleva a plantearse la tan cuestionada pregunta de si los ángeles tienen sexo, a lo que contesta ahora con la seguridad de la madurez que, sin duda, sí lo tienen puesto que el poeta siente cómo su ángel, emulando al criado de la infancia, cuando esposa y marido están juntos, lanza requiebros, expresiones de admiración y amor a su mujer pues “¡Es ángela tu ángel!” (verso 17). El alma del poeta, ese ángel que lo guarda y del cual dice Unamuno que abusa pues no puede haber espíritu más libre que él (es decir, que se deje someter por nada ni nadie), expresa en silencio el amor y la admiración a su esposa. Por ello, el poema se cierra con un deseo: esos ángeles, almas, son tan puros y guardan tanto su amor, que habrá que cuidar de ellos para que nadie ni nada los manche de impureza. En definitiva, este poema es, de nuevo, un deseo de preservación del amor, de que ese amor continúe siendo tan puro, profundo y duradero.

En definitiva, el poema es una oda de amor a su esposa, que, a través de la fórmula metafórica de los ángeles de la guarda aquí mensajeros de ese amor, el poeta siente fuerte y duradero. Así, no necesita de palabras, la admiración y el amor que se profesan mutuamente están custodiados por la pureza de las almas que se entregan y se hablan. A pesar de la rebeldía de Unamuno a no dejarse someter por ideologías y religiones, de su actitud combatiente en la vida mundana y terrenal, hay siempre un pilar que sustenta su vida espiritual y es la fe en el amor conyugal que se mantuvo siempre intacta en su corazón.

³⁴² En *PC I*, págs.222-223. En *O.C. (A.A.)*, vol. XIII, págs. 458-459. Sección “Caprichos”. Es un romance endecasílabo (heroico) que combina los endecasílabos con los pentasílabos. La rima asonante en los versos pares recae en los pentasílabos y sobre las vocales u/o.

³⁴³ En *PC I*, págs.227-228. En *O.C. (A.A.)*, vol. XIII, pág.469. En la última sección: “Sonetos”. Se trata de un soneto en el que los dos cuartetos los versos endecasílabos se articulan en forma de diálogo. Los tercetos son encadenados.

El soneto “El rosario del amor” se presenta de forma peculiar y original pues los endecasílabos de los dos cuartetos se articulan en forma de diálogo. Las intervenciones de los dos amantes se van replicando en cada verso de 11 sílabas. Estas giran en torno al amor: uno le pregunta al otro si le quiere, a lo que contesta la pareja que sí; pero el amante insiste en que se lo repita y que le confirme que es lo que más quiere en la vida, que su amor es lo más importante y será eterno. El diálogo se cierra cuando la amante (podemos interpretar que se trata de un Unamuno y Concha jóvenes, aunque bien podría ser cualquier pareja joven) le dice que sea él primero quien se lo diga.

Los tercetos son una reflexión a posteriori, una vez ha pasado el tiempo tras este diálogo ficticio y, a la vez, tan típico y siempre “actual”, es decir, eterno, de los recién enamorados. El poeta califica con la metáfora de “cuentas del rosario” a esa conversación entre enamorados, cuentas que pasan como cuando se va rezando con el rosario en mano. El amor se equipara así con la religión, el rezo, la esperanza, la fe, que, como hemos visto en otros poemas, van siempre asociados en Unamuno. Las cuentas del “rosario del amor” van sucediéndose como en un rezo hasta que un día alcanzan la gloria, el paraíso, y el amor se apacigua mientras que las palabras de ese rezo se silencian. Las bocas, metafóricamente, se unen, “casan”, y se dirigen hacia otro misterio, el del paso del tiempo, el de la vida y la muerte. Es siempre “la eterna historia”, el amor juvenil pasa en el tiempo, pero los “goces” que ayudan a soportar la “miseria” de nuestras vidas, aunque caigan en el olvido, dejan su poso por siempre en nuestra memoria. Solo así podemos comprender la paradoja que cierra el poema: “de olvido alimentando a la memoria”. Quizá, ese misterio, que apunta Unamuno en el verso 12, hacia el que se dirigen los dos amantes sea el de si ese amor que se profesan con tanta fuerza será eterno, al ser este uno de los temas centrales de la obra de este poeta. La metáfora de las cuentas del rosario del amor que rezan, bien podrían certificar el deseo unamuniano de la pervivencia de este amor tras la muerte.

En resumen, **la experiencia vital del amor** (su esposa Concha y el fruto de este, sus hijos) es uno de los temas más importantes en *Poesías*; Unamuno conecta en estas composiciones con su interior, su alma, gracias a esta vivencia que le aporta el sosiego, la paz y la serenidad que consigue apartarlo de la corriente fugitiva del tiempo y de las guerras de los hombres, del tiempo histórico, por lo que es una forma de sentir la eternidad al mismo tiempo que su poetización implica la eternización de esta experiencia. Además, el amor le proporciona al poeta la vuelta a la niñez así como al mundo del ensueño, lo que le aleja de la idea de la muerte,

del Unamuno agónico que se sumerge aquí en una fe que le da fuerzas, lo salva de sus crisis y de su egotismo. En “La elegía eterna” veíamos a un poeta que pedía poder liberarse de la tiranía del tiempo³⁴⁴ y, justamente, vemos que a través de la vivencia del amor puede liberarse de este.

4.4.1.2. El hogar: lugar del sueño y reencuentro con la infancia.

La sección de “Incidentes domésticos”³⁴⁵ se ocupa enteramente de su hogar, su familia y la relación con el sueño. Esta composición de carácter narrativo, que consta de ocho partes, se inicia con un romance introductorio en el que el poeta describe su llegada al hogar que, como deja constancia Unamuno en todos sus escritos, representa para él su refugio y consuelo del batallar de la vida. En este breve romance, el poeta subraya la paz y el silencio con el que se encuentra al llegar al hogar. Todo duerme y puede sentir la respiración sosegada de sus hijos quienes viven ahora en el sueño “que la vida alarga” (v.8). Esta paz y sosiego confieren la confianza y serenidad que el poeta necesita, por eso esta parte se convierte en una oda al sueño que, como hemos visto en otros poemas, permite seguir viviendo al hombre, pero de otra forma: dejando que la consciencia de la realidad y el tiempo que fluye se detenga para dar paso a otra realidad, como si el sueño fuera “el anticipo/ de la vida que no acaba,/vida pura que respira/debajo de lo que pasa.” (versos 13 a 16). Así, esa otra realidad fluye por debajo de la que percibimos a través de la conciencia y la vigilia, y podría ser un émulo de la que nos espera tras la muerte, es decir, una vida en la que ya no tendríamos consciencia del tiempo, que se disfrutaría en su plenitud, sin más cuestionamientos racionales y, por tanto, que podría ser la eterna, la que perdura, la verdadera. El sueño se convierte así en esperanza y en fe; Unamuno puede entrar en otra atmósfera distinta a la de la realidad, se le abre un camino de penetración en el misterio distinto y, entonces, parece oír, en la respiración profunda y sosegada de sus hijos durmiendo, una oración, un rezo que se eleva al cielo.

Los últimos cuatro versos son un apóstrofe en el que el poeta se dirige directamente al sueño con el que se encuentra en su hogar para alabarlo y depositar su confianza y fe en él. No nos encontramos aquí a un Unamuno agónico, que desea a su consciencia despierta perdurando por

³⁴⁴ Citemos algunos versos donde tal idea queda patente: “Quiero dormir del tiempo/ quiero por fin rendido/ derretirme en lo eterno/ donde son el ayer, hoy y mañana/ un solo modo/ desligado del tiempo que pasa;”. En *PCI*, pág. 162.

³⁴⁵ En *PCI*, págs. 207-212 (citamos por esta edición). En *O.C. (A.A.)*, vol. XIII, págs. 431-440. En *P.* págs.275-

siempre, sino, al contrario, al que desea el adormecimiento de esta como forma de vivir más allá de la realidad actual de lucha y paso del tiempo. En este sentido, este romance nos evoca y remite a otro poema: “Al sueño” y vemos la relación clara entre el tema del sueño y el del hogar como refugio.

En la siguiente parte (II), Unamuno nos transmite la sensación que produce el momento transitorio de adormecimiento que borra las fronteras entre la realidad y la irrealidad, la consciencia y la inconsciencia, el sueño y la vida. La cama en la que yace parece una tumba en la que se espera el sueño, como se espera la muerte, mientras que el poeta, que se encuentra junto a la cuna de su hijo, vislumbra, en el fondo “bajo una lámpara/ de mansa luz de verde derretido” (versos 8 y 9), las figuras de su madre, su esposa y su hermana rezando ave-marías, como si él estuviese ya muerto. La atmósfera creada por el poeta quiere borrar los límites de la realidad, por ello las sitúa en el “lindero” entre este mundo y el otro, bañadas de una luz irreal, casi fantasmagórica, en el que el verde, símbolo, en general, de esperanza, se derrite y esparce por la habitación. El susurro de las voces de sus mujeres más queridas, que siempre han representado para él la fe pura, sin cuestionamientos racionales, y las guardianas de la tradición, mujeres intrahistóricas remanso de paz del poeta, se expande como “un incienso,/invisible, sonoro” (versos 50 y 51) en un entorno inmóvil donde reina el silencio. La paradoja de escuchar la voz del silencio, tan empleada por Bécquer para crear la atmósfera propicia de lo sobrenatural, nos traslada aquí también una situación irreal y fantástica que produce en el poeta el sentimiento de eternidad (verso 55) justo antes de dormirse, “...luego la nada”, una vez duerme. En el momento del adormecimiento, en el que se borran las fronteras de la realidad, el poeta tiene una visión de eternidad que le da paz, pero, al mismo tiempo, le hace dudar de si está vivo o muerto, por ello, en medio de las tinieblas, el poeta toca a su hijo para cerciorarse, con su contacto, de que aún está vivo. Pero, a pesar de ello, de saber que está vivo, Unamuno sigue viendo a las mujeres inmóviles, paradas en el tiempo y deteniéndolo también, pues todo en derredor se inmoviliza y el rezo es un suspiro que surge de la tierra para regar, como el rocío, el cielo (es decir, a la inversa de lo habitual), es un contacto entre este mundo y el del más allá. Así, este rezo no es porque él esté muerto, aunque sí pudiera ser una premonición de ello, como lo es el siguiente poema. El sueño, como en la parte anterior, parece ser la metáfora o el preludio de la muerte en vida, pero de una muerte serena y esperanzadora que sumerge al poeta en la eternidad .

Al día siguiente, una vez despierto, el poeta mantiene el recuerdo vivo de la imagen

“inmóvil, verde, la visión tranquila” (verso 59) que sigue rezando, es decir, que sigue esperando ese más allá de paz y eternidad.

El conocido poema de la parte III es un presagio de la muerte del poeta, quien parece testigo de lo que acaecerá treinta años después, el 31 de diciembre de 1936, en su estudio. La composición está firmada por el mismo autor en “Noche Vieja de 1906”. Unamuno describe la atmósfera transfiguradora de la realidad que lo llevará al presentimiento de su muerte: reina la noche, él se encuentra solo y su lámpara de aceite derrama una luz de paz sobre las cuartillas en que escribe. Esta soledad y paz es tan profunda, nos dice, que puede sentirse a sí mismo sin nada que lo distraiga y lo que siente es la agitación de su corazón y el movimiento de su sangre en los que concentra todo su pensamiento. No hay nada más, lo que le permite escuchar su propia sangre como un “susurro” que “llena el silencio” (verso 8) y ese fluir constante le recuerda el paso inevitable del tiempo. Los libros que lo rodean guardan silencio, no son ya estudio y preocupación del poeta quien solo se siente a sí mismo; todos los pensadores y poetas que llenan las páginas de esos libros “duermen” y ello, como en las anteriores partes de esta sección, le inspira de nuevo la cercanía de la muerte que ronda en torno suyo. Duerme la consciencia y aparece el sueño que evoca la muerte. El poeta personifica a esta muerte que parece que le aceche y le busque e intenta incluso descubrirla entre las sombras de la noche. Y, entonces, no puede evitar pensar en su “edad viril”, en su “angina” de pecho que tantas noches le angustia, y la muerte se convierte en “una tentación dominadora” (verso 28), un deseo incontrolable provocado por la soledad y el silencio, la paz que no encuentra en la lucha de la vida diaria. Esta situación lo aboca al presentimiento de su propia muerte y se ve a sí mismo “pálido y frío” (verso 36), sin que en su pecho se agite el corazón, helándose la sangre en sus venas, como una “cosa” que fue, pero que, ahora, “espera” (verso 37). En esta paradoja reside parte de la interpretación del poema: aunque esté ya muerto y su cuerpo deje de funcionar, él se presenta todavía como alguien que espera. El final del poema nos da la clave final, el poeta dice acabar temblando estos versos que no quieren que parezcan “extraño testamento” (verso 46), sino un “presentimiento” movido por el ansia de eternidad. Así, el que espera, vivo o muerto ya, desea la eternidad más allá de esta vida. Pero aquí, el poeta no está en lucha consigo mismo, angustiado, batallando por la prolongación de su consciencia tras la muerte, (la leyenda del agonista), sino que el momento de la muerte se acompaña aquí con un sentimiento de paz y serenidad, sin cuestionamientos acerca de cómo ha de ser esa vida eterna que desea.

La composición de la parte IV es muy diferente a las anteriores y el poeta cambia completamente de tema: si antes giró en torno al sueño y la muerte, ahora se centra en la importancia de la infancia y su relación con la función del artista por lo que enlazamos ya con el siguiente apartado de la infancia. De carácter narrativo el principio, Unamuno habla de cómo ve a su hijo dibujando a un hombre primitivo, comparándolo con el que antaño “luchara con el oso cavernario” (verso 7) en las cuevas. El poeta observa cómo el niño insufla vida a este “dibujo prehistórico” (verso 9) haciéndolo hablar como si fuera real y verdadero. Este hecho, que parece poco relevante por su cotidianidad, sin embargo, le da pie al poeta para hacer una reflexión sobre la función del artista y su capacidad de crear una realidad nueva que puede ser tan viva y verdadera como la que se vive. Unamuno equipara al artista con un “niño eterno”, aquel que es capaz de crear otros mundos, de hacer vivos a sus personajes (como así llevó a extremo en su novela *Niebla*, cuyo protagonista se hace tan real que incluso se rebela contra su creador). Ello nos remite a otros escritos suyos en los que también nos habla de la infancia como la edad virginal en la que el niño es capaz de creer en el misterio, sin haber sido todavía contaminado por la razón y la ciencia que destruye la posibilidad de creer en otras realidades fuera de esta (motivo de su crisis, como podemos leer en su diario). Al final de su libro *Recuerdos de niñez y de mocedad*, Unamuno expone esta teoría sobre la función del arte y, en concreto, de la importancia de la poesía y el juego, que nos remite a la infancia, los cuales nos devuelven la capacidad del sueño, la alegría y la ilusión que el duro trabajo diario al que estamos condenados nos quita. La poesía, a la que califica de madre, además, nos aparta de “la inquisición laboriosa y desecante de la ciencia”, para devolvernos la paz y “refrescarnos” del duro batallar de la vida³⁴⁶. El juego es el padre, la poesía la madre, y juntos, pues, recordando a Schiller, el arte nació del juego, tienen una misión salvífica del hombre que lo devuelve a la infancia como la edad en la que todo es posible. El poeta, necesariamente, ha de mantener vivo en su alma a este niño, como el que contempla aquí Unamuno, pues, como nos dice en estas páginas, cree que “hay un misterio, hay un más allá, hay un dentro.” Y añade: “Mas solo conservando una niñez eterna en el lecho del alma, sobre el cual se precipita y brama el torrente de las impresiones fugitivas, es como se alcanza la verdadera libertad y se puede mirar cara a cara el misterio de la vida”. El hombre se ata a la lucha diaria, pero todo ello es efímero y caduco, por ello la poesía, que es en Unamuno anhelo, deseo, rezo, esperanza, ilusión...., nos

³⁴⁶ Véase *Recuerdos de niñez y mocedad*. Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1980; páginas 124 a 129.

salva de ella y nos impregna de eternidad, paz y consuelo ya que logra conectar con el alma, los sentimientos más puros y ese adentro que nos inspira el misterio de nuestra existencia, el cual nos permite seguir viviendo.

En la V parte, la observación de la niñez y el juego, le llevan a Unamuno a otra reflexión distinta, la de la soledad del ser humano. Uno de los niños, sus hijos, dice que quiere “vivir solo”, a lo que le contesta Marita que si estuviera solo, se perdería y lloraría. El poeta se siente identificado con esta respuesta de su hija, aludiendo a cómo la soledad lleva a la desorientación y el dolor, para luego hacer una generalización: al fin y al cabo, todos vivimos solos, cada uno vive en sí mismo y, por ello, todos se sienten “perdidos y llorando” (verso 15) pues, en el fondo, “nadie nos oye” (verso 16). Con ello, en una visión muy pesimista de la sociedad, el poeta expresa el dolor que inflige el que cada persona sufra en soledad sus pesares pues, de forma egoísta, nadie escucha realmente al otro y cada uno solo piensa en lo suyo. Aquí comprendemos una de las preocupaciones del poeta, quien lo expresó en muchas de sus cartas, la de sentirse incomprendido por los que le rodeaban, en su reflexión continua sobre el más allá, su necesidad de creer en Dios y sus dudas.

En este sentido, la parte VI se complementa con la anterior. Aquí el poeta desea salvaguardar a su hijo de este secreto, sus preocupaciones sobre el más allá y la posible existencia de Dios, pues este envenenaría luego su vida, cuando Unamuno muriese, y ensombrecería su alegría. En su epistolario más íntimo, por ejemplo en las cartas a Ilundain, Unamuno expresó cómo quería, gracias a la influencia de la madre, doña Concha, que sus hijos creyeran y crecieran en la fe cristiana, para que no sufriesen las dudas que a él le invadían y le angustiaban, lo que se refleja en este poema y se convertirá en su personaje-alter ego más importante de su obra, Don Manuel. Sin embargo, a partir del verso 7, se produce un cambio: a pesar de que desee que sus hijos no vivan angustiados como él, reconoce que solo los santos y los imbéciles viven alegres y sin dudas. Y, por supuesto, no desea que estos sean imbéciles, pero, además, “de santo... ¡no sé lo que decirte!” (verso 13). A Don Manuel lo convierte en santo, pero también en mártir, un cura que no creía pero deseaba la felicidad de los que sí lo hacían, a los que protegió siempre de su secreto. Este poema parece un anticipo de su novela *San Manuel Bueno, mártir*. Así comprendemos que, en el fondo, el poeta nos está diciendo que vivir sin dudas es imposible, y con ellas es una tortura; el que asume, como él hizo con gran parte de su obra, la tarea de mantener la esperanza viva en los demás a pesar de no estar seguro de sus creencias, sufre más

que nadie. Estamos, pues, ante un poema autobiográfico que avanza lo que luego desarrollaría en su novela. Es muy revelador y significativo este breve poema que nos deja entrever a un Unamuno que dudaría siempre, pero desearía poder creer de verdad en Dios.

La parte VII es, de nuevo, un breve poemilla que parte de una anécdota para llegar a una honda reflexión. En el presente del poema, Unamuno le pide a su hijo que avive el fuego del brasero pues hace frío y el sol, en invierno, dura poco. Y ello le lleva al pensamiento de un futuro sombrío, frío, en el que el sol y la vida morirán por siempre. Todo será un “memento” en la que vivos y muertos serán solo ya difuntos en “la frente inmensa” (verso 6) de Dios. Así, el poema nos recuerda el final inevitable de toda vida: la muerte.

Y, a pesar de ello, en el poema VIII, se nos recuerda cómo un personaje de una novela, Quintín, permanece vivo aun con el paso del tiempo. El poeta contempla cómo lee la novela, *Quintín Durward*, su hijo, cómo también lo hiciera él de pequeño y cómo, quizá, también lo lean un día sus nietos. Mientras permanezca vivo el lector y se mantenga la tradición, seguirá viviendo un personaje de ficción, que así se eterniza y permanece en la memoria de los hombres, tema que ya vimos en los poemas de la “Introducción” y que es una constante en la obra de Unamuno.

Así, a pesar de la visión pesimista del poema anterior, aquí el poeta, cierra todas estas reflexiones hogareñas, con una nota positiva y alentadora.

4.5. El tema de la infancia, hogar eterno del hombre.

En el epígrafe 2.3.8., así como a lo largo del estudio hemos ido viendo la importancia del motivo de la infancia en la teoría poética unamuniana. Repetidamente, en toda su obra y desde el principio³⁴⁷, el vasco ligará poesía e infancia: recordemos que en su crítica, prólogos y artículos, de la lírica, un poeta será más puro y más de su agrado, cuanto más viva tenga en el alma su niñez³⁴⁸. Así, en una carta de enero de 1900 a Soto y Calvo³⁴⁹, su mejor consejo como poeta que pueda darle, es que reviva los recuerdos de la infancia en su alma para luego darlos en verso. Para ello, Unamuno le recomienda que se recoja en soledad, lejos del ruidoso París: "recójase para irradiar, madurando, los recuerdos de su infancia, recuerdos que dan ciento por uno al poeta, **mantenedor de la infancia eterna en el alma de los pueblos**, de esa infancia que ha de formar el lecho de las hazañas de la edad madura, porque es el niño el padre del hombre: *The child is father of the man*, que dijo el dulcísimo Wordsworth" (la negrita es nuestra. *ibid.*pág.71). Aquí, el poeta tiene la misión de mantener viva la llama de la infancia con todo lo que ella acarrea (es decir, pureza en la mirada y la intención, ilusión, fe, desnudez de lo impuesto por la sociedad, potenciación de la fantasía, etc.), no sólo en su alma sino también, como visionario que capta el alma de su pueblo y de la humanidad, en la de la colectividad.

La infancia es el origen conocido del hombre y, por lo tanto, la raíz y el padre de éste. La función del poeta es saber devolvernos a este origen más puro, pero, sobre todo, mucho más cercano al verdadero espíritu del hombre y de la humanidad entera, que luego se va corrompiendo. Estamos ante otro de los grandes mitos románticos que se prolongará y desarrollará en la poesía

³⁴⁷ Así en obras como el *Diario íntimo*, *Nuevo Mundo* y *Recuerdos de niñez y de mocedad*, las cuales se escriben justamente en los años de la fragua del poeta, hemos visto la importancia de este tema y cómo se relacionaba siempre con la poesía.

³⁴⁸ Así, en este mismo año de 1900, Unamuno escribe un breve prólogo a modo de fragmento de una carta, para el libro *Fuente de salud* de Salvador Rueda (*OC* (A.A): pp.152-153), en que declara que este poeta es "**tan infantil en el mejor sentido, en el sentido divino de esta palabra**" -la negrita es nuestra-. El vasco defiende así la poesía de Rueda de la que le agrada la mirada sencilla y pura, "sin segunda intención", la frescura y las ganas de vivir que da, y, como ingrediente propio de lo "infantil" en la poesía, el que el poeta nos descubra las cosas como si éstas fueran siempre algo nuevo bajo el sol. Este último punto es el que el vasco subraya de Rueda: el que cada día sea algo nuevo y diferente al anterior, el que cada momento sea "un nuevo nacimiento", de forma que el poeta "vive naciendo siempre", como en la infancia.

³⁴⁹ Recogida por L.Robles en *Epistolario inédito I (1894-1914)*. Madrid, Austral. Espasa-Calpe, 1991. Pp.70-73.

moderna.

Como ya se ha apuntado anteriormente, en el poema “Alborada espiritual”³⁵⁰ de 1899, que traslada la crisis religiosa y existencial profunda unamuniana, el poeta logra superar este estado de desasosiego y angustia gracias a la recuperación onírica de la **infancia**. En carta a Ilundain del 24 de mayo de 1899³⁵¹, Unamuno habla de este poema que describe justamente una crisis nocturna, ante el presentimiento de la nada como resultado de un exceso de racionalismo. Volver al espíritu de la niñez aparece como único consuelo y salvación en un momento de terror. La poesía se presenta también como consuelo y refresco, salvación y remanso de paz del hombre de fin de siglo, cansado de confiar en un intelectualismo que solo desvanece la posibilidad de un más allá. Así define Unamuno a su poesía en esta carta: “¡Esas mis nebulosidades es lo que más amo! Sólo la niebla, el matiz, el nimbo que envuelve a las cosas da la vida profunda. Aborrezco la engañosa diafanidad latina. Entre mis poesías, claras todas, hay una: “Alborada espiritual”, la más íntima, la más mía, en que vierto lo más dulce de mis crisis cordiales en simbolismo tenue y nebuloso. Hay que aspirar a la poesía nouménica sin quedarse en la fenoménica; que ponga algo el lector, que se deje sugerir.”

En este sentido, el poema³⁵² es claramente simbolista y aborda uno de los temas constantes de Unamuno, pero que es común a muchos poetas de su época. Aquí, a través de un entramado de símbolos³⁵³, el poeta expresa un momento de crisis nocturna (¿se refiere a la famosa de

³⁵⁰ Sección “Meditaciones”. En *PC I*, págs. 143-147. En *O.C. (A.A.) vol. XIII*; págs. 331-336. En *P* de Alvar: págs. 185-189. Véase el poema en el “Anexo”, página 388.

³⁵¹ En *DRU*. Págs.292-298.

³⁵² Se trata de una combinación de versos endecasílabos y heptasílabos sueltos y sin orden de estrofas. En carta a Ruiz Contreras del 14 de mayo de 1899 (en *MDU*. Págs.155-157), Unamuno comenta la métrica de este poema en concreto: “En cuanto al artificio externo o formal, están inspirados a la manera italiana de hacer el verso libre, sobre todo Leopardi. Los asonantes, y aun consonantes, que van entre los versos sueltos, los he dejado caer adrede, porque, si bien sé que la “preceptiva” comúnmente aceptada en la versificación castellana los rechaza en verso libre, no lo creo fundado en principio alguno estética acústica. Nadie me quita de la cabeza que cuantos aseguren que les disuenen los asonantes en verso libre, es porque los oyen con “oído preceptivo”. En la mayoría de poemas de *Poesías*, Unamuno emplea la asonancia.

³⁵³ Simbolismo: el paisaje descrito es interior, refleja su propia alma. Noche: espiritual y misteriosa (momento en el que su espíritu vaga libremente). Luna: alumbra su pensamiento, es compañera del momento de angustia ante el sentimiento de la nada; fría, triste, pero consuelo pues es testigo de su crisis y precursora del Sol (gracias

1897?), lo que él califica de “crisis cordial”, como dice en la carta a Ilundain, es decir, desde el sentimiento. En una especie de duermevela (“¡Todo en la paz sumido dormitaba,” verso 36³⁵⁴), Unamuno presiente la muerte y la nada más allá de esta, lo que le produce un terror inmenso. En la contradicción: “los campos de mi espíritu/con pesar aspiraban a la nada,/ temiéndola a la vez...” (versos 27-29), se expresa el debate interno (razón/corazón) ante la idea de la muerte y de la nada. Por un lado, aspira a ella, pero, el temor está también presente. De esta manera, parece que no se trata solo del terror que le infunde la nada, sino, además, de sentir que su espíritu le lleve también a esta idea. Con ello, y teniendo en cuenta su *Diario íntimo*, el poeta podría estar aludiendo a su crisis espiritual a la que llegó por un exceso de racionalismo, que le llevará a descreer de su fe en un más allá. La razón, que conforma también su espíritu, le ha llevado a sentir la nada: ¿tendrá que renunciar a ella? Esta idea también le martirizaba, como puede leerse en el *Diario íntimo* (ibid. pág. 139). Así, su espíritu llega a creer en esa nada por lo que se debate y tortura y, por ello, el poeta quiere que este estado acabe. El consuelo se describe en este poema, como el momento en que aparece la primera luz del día, el albor que anuncia el Sol, que acabará con sus dudas. Pero este albor es espiritual, como reza el título del poema, pues su alma renace a la paz y el sosiego cuando se traslada al momento de su niñez. El Sol que Unamuno quiere que nazca es el de su niñez, es la “aurora de su alma” (versos 113-135), el momento en el que poeta no se torturaba con análisis y razonamientos, y que implica la pureza y la inocencia de su espíritu que podía creer sin más. El alba traerá el rocío (“el celestial rocío de la gracia”, verso 11) que, junto a su primera luz (“blancura virginal”, verso 94), regarán y harán renacer “del corazón las flores” (verso 95). Y esas flores, todo corazón, despojadas ya de la razón, acabarán con estas ideas que le torturan, las cuales se derretirán y desaparecerán. Todo este simbolismo, el resucitar de “las perfumadas flores” (verso 101), “los lirios de blancura inmaculada/ de los deseos de pureza henchidos” (v.105-106), el renacimiento de “las tiernas rosas”, “los nardos”, “las violetas”, significa la recuperación de la infancia y el retorno a la pureza del alma³⁵⁵. En Unamuno resuenan ahora los ecos “de mi niñez” (verso 115)

al giro de la Luna, aparece el Sol). Aurora/albor: infancia del poeta. Sol: vida/recuperación de la infancia.

Perfumadas flores: memorias y recuerdos de la infancia, inocencia y pureza.

³⁵⁴ Todas las citas de *PCI*

³⁵⁵ Las flores son un elemento simbólico recurrente. Aquí, Unamuno se acerca al simbolismo místico de San Juan de la Cruz, en cuanto a que son virtudes que atesora el alma. Por otro lado, las flores que el poeta cita aquí son también las típicas de la imaginería cristiana y mística: los lirios como símbolo de pureza, la rosa que remite a la

con la esperanza de recobrar “las memorias/de mi edad auroral fresca y hermosa” (versos 116-117) cuando su fe era pura, sin cuestionamientos racionales que la pusieran en peligro.

De nuevo su *Diario íntimo* arroja luz sobre estos versos tan cercanos a su crisis de 1897:

¡La niñez! El recuerdo, más o menos claro, de nuestra niñez es el bálsamo que impide la tal momificación de nuestro espíritu. En las horas de sequedad y de abandono, cuando se toca el tremendo *vanidad de vanidades*, cuando fatigado el espíritu por la peregrinación a través del desierto penetra en el misterio del tiempo y ve abírsele el abismo sin fondo de la nada, entonces se oyen en el silencio los ecos dulces de la niñez lejana como rumor de aguas frescas y vivas de humilde arroyo que seguía fluyendo bajo las secas y ardientes arenas. Y entonces, secas las fauces y resquebrajadas las entrañas espirituales, sedienta el alma hasta la agonía, se escarba con afán el suelo hasta descarnarse las manos para descubrir aquellas aguas y caer postrado de bruces y beber y recobrar vida con el manantial que corriendo en oscuro subterráneo preservó su pureza y su frescura (*ibid.* pág.136).

Por un lado, vemos que son las mismas ideas con las mismas palabras y los mismos símbolos, prácticamente, que empleó en el prólogo a Arzadun al comentar su poesía y su valor salvífico que descubre, no solo en su amigo, sino en sí mismo (lo que, sin duda, le impelerá hacia ella irremisiblemente como forma de encontrar la paz). Por otro, el poema traslada también exactamente estos pensamientos, envolviéndolos, como dijo a Ilundain, de simbolismo. En ese momento de terror nocturno en el que Unamuno siente el vacío y el abismo de la nada que le lleva incluso a pensar en el suicidio (como recuerda el poeta en su diario: “Esto es insufrible. Ahora me persigue la idea del suicidio”, *ibid.* pág.124), el recuerdo de su niñez le hace renacer a la esperanza: si una vez su espíritu vivió tranquilo y ajeno a todo lo que

Virgen María, la violeta, la humildad... En los poetas del Modernismo, vemos también la importancia de las flores y sus perfumes, que significan el paso del tiempo y el recuerdo de otras épocas más felices (en Unamuno, la infancia y la vida espiritual). Véase para este simbolismo, el libro de M. Escartín: *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona, PPU, 1996. Pág.145. El poema “La flor tronchada” (1899) es también ejemplo del interés de este poeta por el simbolismo de la flor siempre positivo de fecundidad y vida espiritual que surge del interior, del alma profunda. Esta flor da fruto: será “pan”, es decir, buen alimento del hombre si este es capaz de arar, cultivar su interior. Si no, la flor morirá, se tronchará. Toda la parábola de este poema está fundada en el capítulo XIII del Evangelio según San Mateo del Nuevo Testamento y la exégesis del poema está también en el artículo “El secreto de la vida” (*Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*. Madrid. Espasa Calpe, 1968, pág.34).

ahora le martiriza, ¿por qué no se puede recuperar de nuevo ese espíritu? A través de la poesía, Unamuno lo consigue. Esta se convierte aquí en salvación y en religión. Así, el poema se cierra cuando, una vez recuperado el espíritu de la infancia, el poeta puede esperar y recibir con todo su corazón y su mente, de forma pura y solo con el “eterno amor”, su encuentro con el “Sol del eterno amor”. El poeta adora esa luz de la infancia con la que podrá sentir con “corazón y mente” (v.177) el eterno amor (no se hace referencia a Dios, por lo que la interpretación solo puede hacer referencia a la idea de eternidad, contraria a la de la nada tras la muerte).

Se puede entender ahora por qué Unamuno le dijo a Ilundain que en este poema escribió “lo más dulce de mis crisis cordiales”, que evidencia que no se trató solo de un hecho puntual, sino de un estado que llevó al poeta a una hondo desasosiego. Más clara es la carta a L.G.Abascal³⁵⁶, donde Unamuno habla claramente de la terrible crisis y de su abrazo a la infancia: “Después de la crisis casi explosiva que usted conoce he venido a dar en una especie de **nueva infancia**, en un período por una parte de dudas, de vacilaciones, de temores y tristezas, y por otro de reconstitución lenta”. Este poema refleja esta vivencia, este momento de reconstitución gracias a la memoria viva de su infancia, motivo que constituye uno de los ejes centrales de *Poesías*.

Unamuno ejemplifica en esta carta su poética con "Alborada espiritual"³⁵⁷ en que dice haber vertido su "yo" más íntimo, su alma, en "simbolismo tenue y nebuloso". Efectivamente, el autor poetiza, como ya vimos, una de sus "crisis cordiales". En ese simbolismo de que habla el vasco a su amigo, el yo poético es su propia alma, quien, al mirarse a sí misma (en visiones que describen una naturaleza hecha interior, como "costas de mi mar", etc.) en esta noche, solo encuentra vacío. Así, todo lo que en otros poemas es símbolo positivo es ahora negativo (la noche, el sueño...), es la otra cara de la moneda, la agonía en que se sume el hombre al percibir la posibilidad de la nada. Y, al contrario, el sol y la vigilia que Unamuno rechaza tantas veces por simbolizar la razón, aquí toman otro significado, el que despierta al poeta del sueño de la nada.

La luz de la luna simboliza en estos versos la frialdad de la nada y el vacío, aunque también la compañera de las penas del poeta. La luna es otra cara que conforma el alma del poeta, y en la que alguna vez ésta se mira: "El alma recojida/al palpase palpaba su vacío, me penetraba el frío,/¡el frío de tu luz...!/Y mirando a tu rostro de tristeza/del fondo del vacío del espíritu/subíame un anhelo./oscura aspiración informe y vaga/cuyo vuelo en las nieblas se perdía/que las cumbres de

³⁵⁶ Cartas a Abascal del 12 de febrero de 1898 y del 4- III- 1900. En *CI*.

³⁵⁷ M.García Blanco en *MUP* (pp.23-24), dice no haber encontrado otras variantes. No aporta información importante sobre el poema. Todos los estudiosos fechan este poema por la carta del 24 de mayo a Ilundain.

mi alma coronaban,/¡el anhelo del Sol...!" (ibid.pág.144). En realidad, los símbolos flexibilizan sus significados y se transforman dependiendo del estado del alma del poeta. Aquí, el sol es la vida, y se anhela al haber sentido la frialdad de la nada a que puede llevar la muerte. Todo esa conciencia despierta en la noche crítica, el pensamiento espoleado que lleva al alma del poeta a presentir el vacío de su existencia, ha tomado cuerpo de luz de luna que desaparece, blanqueando, cuando el sol alborea. Los términos se invirtieron, y es ahora la noche y la luna los que despertaron la conciencia y la razón del alma del poeta que lo llevan al terror de la nada. El pensar es aquí la luz de la luna que ilumina la conciencia del poeta, mientras que, a medida que amanece, el sol blanquea su rostro haciendo desaparecer esa luz cegadora de la razón: "Y cual perdido témpano que boga/del cielo por la bóveda serena,/blanco quedóse de la Luna el rostro,/como cuajada nube;/blanca y sin luz de mi pensar la Luna/al anunciarse el Sol que la ilumina,/blanca y perdida en la extensión inmensa/del cielo de mi espíritu (...)" .

Un símbolo permanece sin embargo inmutable, el de la luz identificado siempre con el pensar y la razón aniquiladora (como vimos en el poema que escribió más tarde: "No busques luz, mi corazón, sino agua", donde el símbolo de la luz, es decir, la razón, es aquello que no permite llegar al hombre a Dios, a su propio espíritu y a la eternidad). En este caso es la luz de la luna que, aun siendo de noche, ilumina la conciencia del poeta; otras veces será la luz de la vigilia y el día. La luz del pensamiento lógico y la razón, es productora de angustia pues lleva a la solución final de la nada. La conciencia frente a la inconsciencia, el hombre exterior y el interior, son los dos polos que mantienen la tensión de la obra y la personalidad del vasco. Conciencia como luz, razón y pensamiento frente a la inconsciencia simbolizada en la niebla como camino hacia el amor y la fe; el sentimiento, en fin, como otra forma de conocimiento que penetra el interior de las cosas hasta llegar al espíritu.

Sin embargo, Unamuno no le retrae nada a la luna, sino que, al contrario, le agradece el haber sido su compañera, el haber presenciado esa crisis de su alma, sintiéndose así menos solo. Justo cuando el sol aparece, el poeta se despide agradecido de la luna para acoger el renacimiento de su espíritu (recordemos el título de "Alborada espiritual"), apagado por la imposición de la luz de la razón. El sol es retorno a la vida tras haber presentido la muerte que lleva a la nada; mientras que la luna es "precursora del Sol", es decir, consuelo en noche de angustia, pues si ella existe, tarde o temprano aparecerá también el sol (o, de otra manera, si existe la muerte, existe también la vida). Ahora, el poeta siente que sus ideas, apenas el alma renace, desaparecen: "Y así como al romper la aurora cándida/antes que el Sol se muestre,/derrítense sumisas las estrellas,/así se han derretido

mis ideas/en la aurora de mi alma,". El alma amanece y, con ello, "las flores se entreabren", mientras que el poeta se ve envuelto por una "Blancura virginal suave". En una larga enumeración surgen nardos, lirios, violetas, rosas... símbolos de la pureza del amor y del alma en su esencia, despojada de los signos externos de la sociedad y de las ideas impuestas por una razón también externa al espíritu del hombre. Renace el alma y con ella el amor y la pureza del hombre, salvado de interés alguno; y, justo en el momento en que el alma del poeta se encuentra a sí misma en su pureza esencial, desparramándose los aromas de las flores, la infancia irrumpe en el poema:

De mi alma hacia el oriente
 en el lejano bosque en que dormitan
 de mi niñez los ecos,
 donde esperan tranquilas las memorias
 de mi edad auroral fresca y hermosa,
 para romper en cánticos de gozo
 así que el Sol las bañe,
 allí mi cielo se colora y viste
 de purpurino manto,
 de oro acendrado en el crisol divino
 de la antigua inocencia...! (*ibid.*pág.146)

En el renacer del alma, ésta retorna sobre la edad de la inocencia de la niñez. Así, el poeta, que logra retornar al espíritu de la infancia, ansía ahora el día, el amanecer de nuevo de las cosas con ilusión renovada. En hermosos versos, Unamuno hace ahora todo un cántico de amor a la vida, al amanecer del día que quiere disfrutar con energía renovada, con la ilusión del niño, como si cada día fuera algo nuevo a estrenar. Cada pequeña cosa la quiere disfrutar el poeta en entrega total, en amor puro. El despertar del alma a su niñez, a su fuente primera, despojándose de la razón y de lo impuesto, lleva a la fe que es la entrega, el amor sin condición ni cuestionamientos. Al final del poema, Unamuno sólo quiere henchirse de amor para entrar en comunión con el alma de las cosas, de la naturaleza y de los hombres para fundirse con ellas. Versos llenos de simbolismo, que raya lo "místico", que vienen a poetizar el proceso de la crisis espiritual unamuniana, de que ya hemos hablado, y que le lleva a potenciar estados en que se produce un reencuentro con la fe, es decir, la niñez, el inconsciente..., y ello en la poesía. Por la poesía, Unamuno llega a lo "nouménico", a trascender la realidad objetiva de los fenómenos superficiales, para llegar al alma de las cosas (y la suya propia) que lo conecta con lo absoluto e infinito. La poesía es salvación, himno a la vida,

entrega y amor puro.

Te cantarán un himno no aprendido
 los alados recuerdos de mi infancia
 ebrios con la fragancia
 de las flores brotadas del amor.
 ¡Agosta con tus rayos mi maleza
 Sol del eterno amor!
 Mi ser todo te adora,
 ¡enciéndeme en tu brasa avivadora,
 híncheme cuerpo, corazón y mente
 en la luz del Amor! (ibid.pág.147)

En realidad, vemos cómo importa poco la realidad objetiva del sol o la de la noche y el día como tiempo concreto, pues Unamuno utiliza los signos externos de la naturaleza y del tiempo real objetivo para convertirlos en símbolos que aluden a su propio estado interno, a su alma. Se produce una fusión entre lo externo y lo interno en el momento en que el poeta establece toda una complicada red de correspondencias. Lo abstracto e indecible, un sentimiento sin palabras, toma cuerpo en el símbolo creado. La "maleza" del corazón del poeta (aquello que no le permite la entrega, el amor, el encuentro del alma consigo misma); el "sol" como fe de vida...; el interior del poeta, su alma, está compuesto de flores, hijas del amor, pureza, que abren su perfume lleno de recuerdos de un pasado nostálgico³⁵⁸, de pájaros que cantan (fijémonos en la asociación de los sentidos), en fin, de signos del amor con que el poeta puede y quiere entregarse a las cosas, a la vida. La poesía de Unamuno no sólo ha sido siempre entendida de forma parcial (entre otras cosas, bajo la leyenda del Unamuno agónico), sino que además no se conoce en su estética y se ha llegado a descifrar muy poco de la intrincada red de símbolos que tejía para exponer estados del alma, lejanos de aquel "yo" en lucha por la eternidad de su propia conciencia. La exposición de esta "crisis cordial", apenas vislumbrada, y las consecuencias en el poeta, no se realiza de forma ordenada y lógica, ni siquiera sabríamos de qué nos habla el poeta si no tuviéramos tantos datos acerca de su vida (que él mismo da en cartas y en su diario). Como Unamuno decía a Ilundain, el significado se basa en la sugestión: al lector le son dados una serie de signos que, como en un

³⁵⁸ Recordemos la importancia de las fragancias y los perfumes asociados al recuerdo en la poesía modernista. Véase, por ejemplo, en *Diccionario de símbolos literarios* de M. Escartín. Barcelona, PPU, 1996. La asociación flor-fragancia-recuerdo- niñez es constante por ejemplo también en A. Machado.

jeroglífico, deben ser descifrados. El lector debe ir encajando las piezas y, aun así, no todo queda claro; al finalizar el poema tenemos la impresión de que múltiples sensaciones y símbolos quedan aún por desentrañar, el misterio forma parte de la esencia misma de la composición, mientras que el poeta consigue que todo quede flotando en la vaguedad, como su mismo espíritu. La claridad y diafanidad no son precisamente cualidades de este poema (en consonancia con lo que el vasco quería), sino que es la sugestión del lenguaje y la evocación de los símbolos en sus imágenes la que nos lleva a vislumbrar un poco de lo que el poeta ha imaginado. Que el lector ponga de su parte, que se deje sugerir y, efectivamente, en el poema debemos "trabajar" en un doble sentido: por un lado hay que dejarse llevar por la impresión primera de la sugestión, por otro el intelecto se lanza a desentrañar claves, símbolos que deben ser puestos en relación. La oscuridad del poema (respondiendo a lo que Unamuno mismo dice aquí: "oscura aspiración informe y vaga", que tanto nos recuerda a Bécquer), proveniente de la libre asociación que establece el poeta entre imágenes e ideas-sentimientos nacidas en su imaginación con palabras referidas a signos externos, pero descontextualizadas para luego asignarles un nuevo sentido conforme a lo visionado, se manifiesta como una característica principal de la poesía moderna³⁵⁹.

³⁵⁹ H. Friedrich en su libro *La estructura de la lírica moderna* (Barcelona, Seix Barral, 1959), señalaba como característica de ésta el ser una poesía más que inteligible, sugeridora, de oscuridad premeditada y que se basa en la relación simbólica de imágenes y en la libertad del lenguaje. Si bien el lenguaje unamuniano no llegaría a la sonoridad sugestiva de, por ejemplo, un Mallarmé, sí evidencia en muchas ocasiones un dejarse llevar por la musicalidad (de oído muy personal) que enlaza las palabras; así, no es gratuito en este poema la gran cantidad de aliteraciones, la unión de sustantivos y adjetivos no ya de forma lógica y esperada, sino por el efecto de su musicalidad y de la imagen creada. Así, por ejemplo "al besarlas la brisa soleada", "oscura aspiración", "blancura virginal suave me envuelve", etc. El impulso del lenguaje que cede la iniciativa a las palabras (parafraseando a Mallarmé), es también característica de la poética unamuniana; el vasco concedió siempre al lenguaje una función divina que tendría su fuerza mayor en la poesía. Por otro lado, la actitud unamuniana de poesía como desobjetivación de la realidad, de creación de otro mundo que enlaza con el inconsciente y la imaginación -gracias a la función recreadora del lenguaje- y que es más real que la realidad objetiva y material, son también signos señalados por Friedrich como principales de la poesía moderna. Unamuno huye del dato objetivo "fenoménico" del que no se fía, y pretende llegar a la idea pura, a su esencia espiritual con la re-creación de la palabra desobjetivadora, que desnude de lo accidental, para centrarse en lo "esencial" (como dirá en muchas ocasiones; a esta poesía la calificará de "pura", con lo que se acerca al concepto de Mallarmé). Por último, señalemos también otra característica de la lírica moderna señalada por Friedrich en su libro (*ibid.* pp.225-227) que encontramos en este poema: el de la contradicción entre una lírica que al mismo tiempo que es alógica y libre (en cuanto a la no ordenación del pensamiento y el dejarse llevar el poeta por la asociación de las imágenes y del lenguaje), necesita de todo un proceso intelectual por parte del lector para llegar a comprender un poco de su significado (pues

El lenguaje utilizado es rico y variado; el poeta echa mano tanto de palabras cultas e incluso "exquisitas" y utilizadas por muchos otros poetas modernistas, como de términos propios de la tierra y más populares (como "cizaña", "abrojos"...). La mezcla de un lenguaje más culto junto con otro nativo y de carácter más popular es también una característica de la lírica modernista. El lenguaje propiamente "modernista" se refleja en expresiones como "crisol divino", "blancura virginal", "el oriente sopla", "tenue esencia", "aspiración informe y vaga", "océano cristalino", "lirios de blancura inmaculada", y tantas otras. Pero como el poeta mismo le decía a Ilundain (recordemos: "simbolismo tenue y nebuloso"), se trata de una tendencia, dentro del modernismo de la época, más alada e íntima, de menor colorido y sonoridad, más tenue y lleno de brumas y nieblas. De ascendente becqueriano, evidencia aquella vertiente dentro del modernismo más intimista y que conecta con el simbolismo de que hablaba Juan Ramón Jiménez, y que formaría parte de un mismo estado de espíritu y de una misma voluntad de renovación. Estas expresiones, su adjetivación e, incluso, el ritmo poético de los versos nos recuerda en gran medida la lírica de J.A.Silva, poeta también de línea más intimista y con el que encontramos muchos paralelismos en esta primera fase de la poesía unamuniana.

Gracias una carta a Rubén Darío³⁶⁰ sabemos que, hacia estas fechas de la epístola a Abascal, Unamuno componía precisamente varios poemas con el tema de la infancia como protagonista. Citemos las palabras unamunianas sobre los últimos poemas escritos: "La otra tarde la pasé toda entera con mi amigo el gran poeta portugués Guerra Junqueiro, según muchos, el primer poeta de la península. Su obra *Os simples* (Los sencillos) es una maravilla de ternura y profundidad; hay que oírse la cantar más que leer. Y la otra tarde, hablándome de sus experiencias y teorías sobre la luz (de la física se eleva a la metafísica, y de ésta extrae poesía sencilla, clara y limpia) me sacudió tanto que tardé en dormirme, y en la cama, insomne, recordando la leyenda de la estatua de Amenofis III, que hendida por un terremoto, cantaba al salir el sol (la ebullición del rocío), a la que tomaron los griegos por Memnón, hijo de la Aurora, que saludaba a su madre, compuse el siguiente soneto, que título: "Memnón". "Este soneto figurará, con otros, en el tomo de poesías que pienso dar en breve a luz. Creo que las más sentidas, las más populares, las más íntimas, son

no se pretende una comprensión racional total).

³⁶⁰ Del 8 de febrero de 1900. Recogida por Ghirardo en el vol.XIII de las *OC* de Rubén Darío. Pp.169-173.

las que usted no conoce, la "Canción de cuna al niño enfermo", "El coco caballero" (la muerte) y "Mi niño". No creo que estos poemitas pequen de *demasiado sólidos*, como otras cosas mías." Unamuno envía a Rubén el primer soneto conocido que compuso³⁶¹, cuyo tema es justamente el que el vasco describe en la carta (y que, por ser de menor interés, no comentaremos). El encuentro con Junqueiro y la conversación mantenida, debió dejar honda huella en el vasco, visible no sólo por la composición de este soneto, sino también porque Unamuno refiere este encuentro en otras cartas a diversos amigos casi en los mismos términos.

Los tres poemas que giran en torno a la niñez son, para don Miguel menos "sólidos" (a raíz de un comentario dariano sobre la solidez de los versos unamunianos). La solidez de los poemas del vasco hasta ahora compuestos, podría ser entendida como lo compacto y difícil de la trama simbólica en ellos desarrollada, en la que, como hemos ido viendo, el poeta no suele dejar un cabo suelto, envuelto en la figura del símbolo y la metáfora. Estos poemas, sin embargo, son en este sentido menos densos en cuanto a la trama simbólica, más directos, pero no por ello menos profundos.

"Al niño enfermo" y "El coco caballero" están compuestos a modo de cancioncillas populares. Nos detendremos más en "Mi niño", pues implica una serie de motivos que están en relación directa con la poética unamuniana que hasta ahora hemos ido describiendo. "Al niño enfermo"³⁶² (que en la carta a Rubén llevaba el título "Canción de cuna al niño enfermo") se comentó anteriormente por lo que nos detenemos ahora en "Mi niño", como un poema que lleva al escritor a sentir de nuevo la infancia y a querer intuir lo que hay más allá de esta.

En *Diario íntimo* también repitió su voluntad de volver a la infancia y a la fe de esta. Pero es en *Paz en la guerra* donde encontramos una fusión clara entre la idea de penetrar en el sueño, conectar con el alma, revivir la infancia e intuir estados anteriores. Ignacio, a la caída de la tarde,

³⁶¹ En este mismo año escribió otros sonetos: "Mirando el cielo" (en junio) y "Hai Ben Yocdan" que no están recogidos en *Poesías*. A. Suárez los recoge en el vol.4 de *PC*. M. García Blanco en *CPI*. En *MUP* (pág.35), Blanco señala también que no ha logrado dar fecha a otro soneto anterior a éste.

³⁶² Incluida en el apartado "Brizadoras" de *Poesías*.

En *MUP*: pág.37. No hay variantes.

En García Blanco, vol.XIII de *OC* (A.A): pp.305-306

En Alvar, *P*: pp.24-25

En A. Suárez, *PC* (I):pp.123-124.

en medio de la guerra, se siente desfallecer y, entonces, cae en el sueño y revive su infancia. Así nos describe Unamuno el proceso que nos recuerda claramente el que se describe en “Mi niño”:

“Sentíase desfallecer por momentos; que se le iba la cabeza, **liquidándosele la visión de las cosas presentes, y luego una inmersión en un gran sueño. Cerráronse por fin sus sentidos al presente; se desplomó su memoria, se recogió su alma, y brotó en ella, en visión espesada, su niñez** en brevísimo espacio de tiempo. Tendido en el campo el cuerpo, pendiente al borde de la eternidad el alma, revivió sus días frescos, y en un instante, preñado de años, desfiló, en orden inverso al de la realidad, el panorama de su vida. Vio a su madre, que, a vuelta él de una cachetina, le sentaba en sus rodillas y le limpiaba el barro de la cara; asistió a sus días de escuela; vio a Rafaela, a los ocho años, de corto y trenzas; revivió las noches en que oía a su padre los relatos de los siete años. (...) En su cara quedó la expresión de una calma serena, como la de haber descansado, en cuanto venció a la vida, en la paz de la tierra, por la que no pasa un minuto: Junto a él resonaba el fragor del combate, mientras las olas del tiempo se rompían en la eternidad.”³⁶³

El poema "Mi niño"³⁶⁴, en este sentido de revivir la infancia, contiene elementos importantes que queremos analizar, de ahí que lo transcribamos aquí:

³⁶³ *Paz en la guerra*. Alianza editorial, Madrid, 1988. Pág.251.

³⁶⁴ García Blanco apenas dice nada del poema en *MUP*: pág.38. Sólo que se compone, como "El coco caballero", de versos decasílabos y hexasílabos con rima asonante e-o (métrica muy diferente a la hasta ahora utilizada). Efectivamente, la composición alterna versos de distintos metros y con rimas asonantes en algunos de ellos, sin orden estrófico. Es una muestra del versolibrismo de corriente simbolista que libera el verso de la preceptiva formal. La musicalidad proviene del ritmo interior de las palabras y en como estas se distribuyen en el verso, por ejemplo, a veces formando quiasmo entre dos versos o gracias a las repeticiones de estas en lugares estratégicos. Las repeticiones de palabras claves como también de versos enteros en fórmulas paralelísticas, imprimen ritmo y musicalidad así como enfatizan el tema central. Las palabras que se repiten constantemente y que tienen mayor peso en el poema son: “Sueño- dormir”, “cielo infinito”, “luz” y “niño”. Vemos el simbolismo de “desnacer” como volver al seno materno y, con ello, al origen (“hogar celestial”), más allá de esta vida, donde todas las almas se funden en una sola y la conciencia individual queda absorbida.

En García Blanco, vol.XIII de *OC* (A.A): pp.445-446.

En Alvar, *P*: pp.289-290.

En A.Suárez, *PC* (1):pp.214-215.

"Mi niño"

Sus ojos, sus ojos de cielo cerraba
al peso del cielo;
sonrisa en los labios,
sonrisa en los labios abiertos...
Las manos cruzadas,
cruzadas las manos,
quedóse mi niño dormido...
Y junto a la cuna, velando su sueño,
quedéme dormido
velando a mi niño...
con mi sueño velando
su sueño tranquilo.
Soñé que subía,
subía yo al cielo
en alas llevado
de mi pequeñuelo,
de mi dulce niño.
Henchíame todo
el cielo infinito;
eran luz mis entrañas,
eran luz que llenaba mi cuerpo,
mi cuerpo rendido.
De negro y de oro
me vi revestido,
del negro de noche serena
y del áureo polvo que viste
el lácteo camino.
De mi niño en las alas deshice
de mi vida el curso,
remontando hacia atrás, a los días
en que era yo niño.
En mi boca sentía ya el gusto
del pecho bendito,
y de pronto sentí *desnacerme*
¡tras leve quejido!...
En el cielo inmenso,
en el cielo inmenso, quedéme absorbido

en el cielo inmenso,
 ¡en mi hogar celestial difundido...!
 Y, de pronto, despierto con ansias...
 ¡lloraba mi niño!
 Y me puse a acunarlo cantando:
 ¡alma mía...mi niño...mi niño!

Hasta ahora no nos habíamos enfrentado con un poema en que Unamuno fuera tan claro (es decir, sin aquella compleja trama de símbolos) a la hora de describirnos el proceso que le lleva a liberar su alma de las cadenas de la realidad objetiva. En este poema se funden, de nuevo, los dos motivos de la infancia y el sueño, como los que dan alas al espíritu del poeta. Los primeros versos de la composición mecen al poeta hasta que queda dormido y empieza el sueño. El efecto de acunar está conseguido gracias a ese encadenamiento de elementos de uno a otro verso en un avance lento, muy rítmico y musical (de vaivén), de significado: "Sonrisa en los labios,/sonrisa en los labios abiertos.../Las manos cruzadas,/cruzadas las manos,/quedóse mi niño dormido...." . Este mecer y velar el sueño del niño, finalmente, produce el mismo efecto en el poeta (y, añadamos, en el lector, a quien va adentrando también en esa especie de trance previo al sueño). Pero el poeta aún va más allá: una vez queda dormido igual que el niño al que vela y con el que se inicia un proceso de identificación, en el sueño es el niño, o, mejor, la infancia, la que guía al poeta en una ascensión al "cielo". Esta ascensión al cielo en alas de la niñez, tiene toda una carga simbólica: se trata de un proceso de purificación por el que el alma del poeta puede mostrarse desnuda, tal y como es en su esencia, sin los accidentes y los ropajes externos de que se sirve para andar por el mundo de la realidad objetiva y material. De ahí que ahora el poeta pueda decir que sus entrañas son luz, que el cuerpo "rendido" está lleno de esa luz procedente de un "cielo" infinito. El poeta se desprende de lo material, de su cuerpo mismo fatigado, para ser sólo luz, es decir, espíritu que a partir de ese momento, una vez liberado, recobra la fuerza y la virtud de la fantasía, como cualidad propia e inherente para volar donde quiera. El alma del poeta es toda infinitud que se lanza al espacio sin límites. Así, una vez desnudada, se viste luego del "negro" de una "noche serena", plagada de la luz de las estrellas que invaden su firmamento, y de "oro" procedente del polvo dorado de la vía láctea ("lácteo camino"). El alma puede caminar por el firmamento en su infinitud, lo que significa que el poeta ha conseguido traspasar los límites del tiempo y del espacio, la realidad objetiva. Es en este momento cuando, libre de todas las cadenas, el poeta puede remontar hacia atrás el curso de su vida para volver a ser niño de nuevo (como hemos visto más

arriba en la cita de la experiencia del personaje de *Paz en la guerra*), y de ahí a cuando era un bebé, llegando incluso a sentir el "pecho bendito" de la madre en la boca, y de ahí... a cuando aún no era. En una voluntad de remontar en el tiempo, el poeta pretende "desnacerse" para conocer el origen y el final de la existencia, el misterio de la vida, la posible vida del alma cuando aún no estaba unida a su cuerpo, a la materia. En el momento en que el poeta siente desnacerse se produce un leve quejido que da paso a una especie de éxtasis místico, de suspensión de los sentidos y absorción del alma del poeta en "el cielo inmenso", en el "hogar celestial", o espíritu supremo y divino de la creación adónde van las almas a anegarse (como sabemos ya por otros poemas y escritos). A veces, el alma del poeta se funde en el cielo inmenso y otras, en el mar insondable o en el lago sereno, símbolos de una misma esencia, lo absoluto, la Unidad, la eternidad. Tras el éxtasis, gracias al sueño y a la niñez, en que el poeta llega a sentir la comunión con la eternidad, éste despierta de nuevo a la realidad al escuchar los lloros del niño. Pero al acunarle de nuevo, el poeta canta: "¡alma mía...mi niño...mi niño!...", en una identificación del alma y la niñez como origen y esencialidad pura del hombre.

En el último verso apela al niño significativamente como "alma mía", "mi niño", con lo que, no solo podría estar refiriéndose a su hijo, sino también al niño mismo que él lleva dentro, a su propia alma, la cual debe recuperarse para alcanzar la paz y la fe que el hombre-Unamuno perdió (como puede verse en otros poemas). La esperanza, así, no está en creer que tras los años vividos, una vez muerto, el hombre alcanzará la eternidad, sino que esta se encuentra en el origen, anterior al paso del tiempo al que estamos sometidos; remontando el curso del tiempo en sentido contrario, consigue Unamuno romper con las leyes que este impone para penetrar en el misterio del más allá. En muchos momentos de este poemario (recordemos, sobre todo, "La elegía eterna"), el poeta se queja del Tiempo al que califica de tirano que nos somete como esclavos a su ley, pero vemos cómo es capaz de escapar de él gracias a estos procesos de interiorización y liberación de su alma.

El significado de la infancia en la poesía se ve así claramente en esta composición: es aquel estadio dentro del hombre más cercano a la esencia misma del alma (con cualidades propias de ella, como la pureza, la fe, el amor, la no racionalización, la mirada que penetra en la esencia de las cosas, el desinterés materialista y utilitarista, etc.) y lo que le permite poder conectar, aun de adulto, de nuevo con ésta. En este poema, los mecanismos de la niñez se han puesto en

funcionamiento de forma que, finalmente, han permitido que el poeta pueda volar por regiones más altas, desligadas de esta realidad. La infancia, como el sueño al que se une en este poema (en realidad una y otra cosa van siempre de la mano en la poética unamuniana, como vimos al comentar el artículo "Cantos de la noche" de 1898), son vías de conexión, que aún lleva en sí el hombre, con su espíritu particular y, de ahí, con el universal y eterno (en una elevación de lo individual a lo universal). Desde la vuelta del hombre a su alma puede luego producirse la esperada reintegración de éste con su entorno. Pero sólo en la poesía puede desarrollarse de esta manera el motivo de la infancia, pues sólo gracias a su "recreación" del lenguaje y a sus virtudes, como hemos visto, el alma puede liberarse para retornar a las fuentes de su origen y devolver al hombre a su niñez. El motivo de la infancia como el del sueño, así como la función de éstos en el seno de la poesía, son características esenciales de las poéticas románticas alemana e inglesa que luego se desarrollarían y potenciarían en la poesía francesa del XIX (sobre todo en los simbolistas y sus conocidos precursores) y en el modernismo y la poesía del fin de siglo no sólo en España e Hispanoamérica, sino también en Alemania, Italia, Francia, etc.

El poema "El coco caballero"³⁶⁵ tiene también el aire de poemilla popular aunque no como el anterior para ser cantado. El tema central es el dolor del padre ante la enfermedad del hijo y la cercanía de la muerte, descrita magistralmente como un jinete veloz que monta el caballo del tiempo (metáfora que utilizó también en "La elegía eterna"). La parte más interesante es la final en la que Unamuno da la descripción física de ese macabro jinete (que es el coco caballero para los niños) quien consigue llevarse al niño a grupa del caballo. Nuevamente, el niño enfermo duerme y, en el sueño del que no despierta, imagina cómo el coco se lo lleva. El coco que el poeta describe no es sólo la clásica imagen creada para asustar a los niños, sino la misma que al adulto acecha en sus sueños.

En esta sección de "Cosas de niños", encontramos también la sencilla loanza a la niñez, "Peru y Marichu"³⁶⁶, cuyo tema gira en torno a cómo el alma de la infancia no se pierde, siempre se

³⁶⁵ Incluida en la sección "Cosas de niños" de *Poesías*.

En *MUP* (pág.38), García Blanco señala las variantes.

En García Blanco, vol.XIII de *OC* (A.A):pp.443-444.

En Alvar, *P*: pp.287-288.

En A.Suárez, *PC* (1):pp. 213-214.

³⁶⁶ En A.Suárez, *PC* (1): pág. 218.

encuentra en nuestro interior influyendo en nuestra vida. De ahí la necesidad de recuperar esa infancia interior, de conectar con nuestro yo más profundo. El cuento que de niño escuchó Unamuno y que, en este poema, recuerda, es una parábola o alegoría que le da pie al poeta para reflexionar sobre tal necesidad. La casa de sal que construyeron Peru y Marichu se deshizo por la lluvia, pero, aunque perdieron su hogar, lo más importante, la esencia de este, fue a parar al mar. Teniendo en cuenta poemas anteriores, incluso de la misma sección como “Recuerdos”, el mar simboliza lo eterno e inconsciente donde todas las almas se anegan. Por lo tanto, Peru y Marichu, no lo perdieron todo, sino que el alma de su hogar fue a parar a ese fondo eterno. Del mismo modo, el cuento escuchado se convirtió en sal para Unamuno que fue a parar al fondo de su alma y, aunque el paso del tiempo conlleva el olvido, **el poso de los cuentos infantiles** permanecen allí por siempre. La infancia deja siempre su huella y alimenta nuestra alma por siempre a pesar del paso del tiempo, nos aleja de las luchas externas, del frío intelectualismo que reseca el alma y nos devuelve la paz ansiada. De ahí que, en este poema, Unamuno, a pesar de dejar claro que la esencia de la infancia permanece siempre en nuestro interior, finalice la composición con dos versos inquietantes: si la misma infancia perdiese su alma, nada nos consolará ya en esta vida y perderemos también la nuestra propia, así que esta nunca debe perderse y en la poesía tiene su lugar natural.

Cerraremos este apartado con el soneto “Niñez”, publicado en la última sección (“Sonetos”), que viene a ser resumen de lo estudiado. A este poema hace referencia Unamuno en su prólogo al libro *De mi país*,³⁶⁷ escrito en 1902. También nos sirve de ayuda para su interpretación la “Moraleja” final que el poeta escribió para su libro *Recuerdos de niñez y mocedad* en la que no solo habla de la importancia y el significado que tiene para él la infancia, sino que dedica un capítulo a su ciudad natal, Bilbao. Este soneto refleja perfectamente el porqué de la importancia de este tema en su vida y su obra.

³⁶⁷*De mi país*. Madrid. Austral, Espasa-Calpe, 1964. Páginas 11 a 13.

NIÑEZ³⁶⁸

Vuelvo a ti, mi niñez, como volvía
a tierra a recobrar fuerzas Anteo,
cuando en tus brazos yazgo, en mí me veo;
es mi asilo mejor tu compañía.

De mi vida en la senda eres la guía
que me aparta de todo devaneo,
purificas en mí todo deseo,
eres el manantial de mi alegría.

Siempre que voy en ti a buscarme, nido
de mi niñez, Bilbao, rincón querido
en que ensayé con ansia el primer vuelo,

súbeme de alma a flor mi edad primera
cantándome recuerdos, agorera,
preñados de esperanza y de consuelo.

Los dos cuartetos del poema hablan de la importancia de la niñez, mientras que en los tercetos recuerda a Bilbao, donde nació, dirigiéndose a la ciudad en un apóstrofe. Infancia y Bilbao, la tierra natal, se asocian siempre en la obra de este poeta. Así lo vemos en el prólogo a *De mi país* y en *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Al principio del poema, Unamuno expresa cómo volver a recordar la niñez supone “recobrar fuerzas” y se compara con Anteo, que era invulnerable siempre que pisase la Tierra (Gea, su madre). No es casual la comparación con tal mito puesto que era un gigante que obligaba a todos los viajeros que pasasen por Libia, su tierra, a que luchasen contra él, lo que nos recuerda la personalidad guerrera de Unamuno, siempre luchando y polemizando en su vida terrenal, mundana (que no espiritual). La infancia-Bilbao (tierra natal) se equipara así con la tierra que pisaba Anteo, que lo convertía en inmortal; de la misma manera, Unamuno se sentía también invulnerable en su interior cuando recobraba

³⁶⁸ En *PC I*, pág.228

En *OC (A.A.) vol. XIII*. Pág. 470.

En *P* de M. Alvar: pág. 312.

Fecha en 1901. Véase para su génesis el prólogo de Unamuno a *De mi país*.

el espíritu de la infancia y el recuerdo de su tierra, alejándolo de las luchas mundanas que no eran para él las importantes. Es una vuelta a la raíz espiritual, latente en nuestro interior y que insufla fuerzas para seguir viviendo. Cuando escribió sus *Recuerdos de niñez y mocedad*, empleó exactamente la misma comparación e identificó poesía e infancia como redentoras y purificadoras del alma que nos dan fuerza en la vida: “La intuición pueril del mundo, el santo soplo de la madre Poesía refresca al alma. Por ella, los hombres, rendidos del batallar de la vida, cobran hálito como el gigante Anteo del contacto con la tierra.”³⁶⁹ Entendemos así cómo en el segundo cuarteto la infancia se convierte en la “guía” del camino de la vida, la cual le aparta de todo aquello que no dura (“devaneo”), que es lucha terrenal vana y pasajera con la que se pierde el tiempo. Es, además, purificadora de “todo deseo” que lo aleje de su vida interior y espiritual, la cual es más importante, y es fuente de alegría siempre.

En el primer terceto, Unamuno se dirige a hablar con Bilbao en un apóstrofe. Esta ciudad es donde se busca de verdad, donde encuentra a su yo limpio, “sensitivo” opuesto al intelectual e incluso al sentimental, como nos dice en el prólogo a *De mi país*. Aquí nos explica cómo Bilbao, “patria chica” es el ámbito de su niñez, el espacio que le evoca su infancia y le hace revivirla de nuevo. Cuando marchó de su patria chica, se dio cuenta de que se alejaba de su vida sentimental, “y aun más que sentimental, imaginativa”, para lanzarse a una vida intelectual al iniciar sus estudios en Madrid. Bilbao es el lugar querido de Unamuno pues allí pudo ver y tocar realmente, con lo que el sentimiento se transformó en lo sensitivo y, así, su recuerdo le transmite esas sensaciones que vivió de niño, le devuelve la infancia de verdad, como nos dice en el último terceto:

súbeme de alma a flor mi edad primera
cantándome recuerdos, agorera,
preñados de esperanza y consuelo.

La misma metáfora (subir a flor de alma la niñez) es empleada por el poeta en su prólogo para, a continuación, explicar lo que en el poema se expresa: “ese pasado, cada vez más remoto, es el que sirve de núcleo y alma a mis ensueños del porvenir remoto”. Los recuerdos de la infancia son lo que dan esperanza a Unamuno de una vida tras la muerte, la cual constituiría un “desnacer”, del mismo modo que nacer es un “desmorir”. De ahí que, en el poema, los

³⁶⁹ En *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1980. Página 126.

recuerdos de Bilbao-infancia le auguren, no ya desgracias, sino esperanzas de un más allá, es decir, consuelo en la vida.

La infancia y Bilbao asociada a ella son pues ese refresco del alma, el consuelo y el ensueño de poder creer en una vida más allá de esta.

4.6. La poesía contemplativa³⁷⁰.

Vemos cómo todo *Poesías* es el proceso del alma unamuniana de retornar a sí misma, de recordarse, pues el olvido de esta es su muerte definitiva. En el paisaje y en la contemplación está también la recuperación del alma.

En las secciones de “Castilla” y “Vizcaya” de *Poesías* encontramos el mayor número de poemas dedicados a la naturaleza de forma directa, sin embargo, hay, asimismo, muchas composiciones que tratan de estados espirituales en los que el alma se expresa a través de símbolos inspirados en la naturaleza. Así, por ejemplo, “Alborada espiritual”, “Nubes de misterio”, “Por dentro”, etc., y en otros donde se contemplan paisajes urbanos.

El sentimiento que provoca la contemplación de la naturaleza y estos paisajes urbanos queridos por el poeta es el de paz, quietud, sosiego, infinitud y eternidad. Por lo tanto, muy lejos de aquel otro Unamuno en lucha continua, sino, todo lo contrario, su amor a la naturaleza y al estado contemplativo lo lleva a querer escaparse en cuanto tiene tiempo para reencontrarse con la paz que la lucha diaria le niega³⁷¹. De ahí que todo el entramado de símbolos que crea este poeta, fraguados en la contemplación serena de la naturaleza, de Salamanca y de algunos

³⁷⁰ Véase el interesante estudio de Ana Rodríguez sobre los numerosos artículos de Unamuno de sus viajes, sus excursiones a la naturaleza (de las que tanto gustaba, sobre todo de la montaña, pero también del mar), aunque también por algunos lugares, especialmente, pueblos, ciudades pequeñas, antiguas, de provincias (como Salamanca) y espacios como las iglesias, las catedrales, las plazas, las calles, etc. Esta autora, acertadamente, ve en este Unamuno al contemplativo que busca la espiritualidad del paisaje, expresada con símbolos, que se deja mecer por el sueño, el sosiego y la paz que estos lugares le inspiran, eternizándolos, en fin, con la palabra. Espacios que, muchas veces, le retornan a la infancia (*ibid.* pág.194). Es el viajero soñador el que descubre esta autora en estos artículos, el mismo que vemos en su poesía (apunto así un posible estudio sobre las intertextualidades poesía-artículos de viajes). En *Trajinantes de caminos. Reportajes, crónicas, impresiones y recuerdos de viajes en los escritores del fin de Siglo*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2018.

³⁷¹ Véase el artículo “El sentimiento de la naturaleza” sobre ello. En el vol. I, *O.C. (A.A.)*, páginas 588-597.

edificios se relacionen con este estado de paz que le genera, a su vez, un sentimiento de eternidad y plenitud al que nos tiene poco acostumbrados la leyenda del Unamuno agónico.

Pero no se trata simplemente de contemplar, sino de comulgar, como vimos en la primera parte de este estudio, de sentir hondamente, en entrega de amor puro, uniéndose a lo visionado para penetrarse de la esencia divina y eterna de las cosas (“visión de la divina esencia por amor”, como decía en *En torno al casticismo* al hablar de Luis de León). Del nacimiento de esa unión surge el símbolo que contiene un hondo significado relacionado con el sentimiento-pensamiento del poeta. En el artículo “El sentimiento de la naturaleza”, Unamuno habla de este tema y de cómo lo tratan algunos escritores. Al referirse a Pereda, explica cómo, a pesar de ser “hábil” en sus descripciones de la naturaleza, se notaba que no sentía el campo, como así se lo confirmó personalmente este escritor cuando le dijo que no le agradaba este. Y añade: **“Y esto lo había yo adivinado al ver lo poco panteístico de su sentimiento, la dificultad con que convertía sus estados de conciencia en paisajes y los paisajes en estados de conciencia. No comulgaba con el campo; permanecía frente a él, separado de él, viéndole con ojos de presa, con ojos perspicaces; viéndole muy bien; con perfecto realismo, pero sin confundirse con él”**. No puede ser más claro el poeta para evidenciar cómo esos paisajes son también estados del alma, sentimientos y pensamientos internos; no se tratará pues de una naturaleza vista desde el ángulo realista y objetivo, sino que, como los románticos, simbolistas y modernistas, esta se siente desde dentro de sí misma y del poeta gracias a la fusión entre el alma de este y la de la naturaleza³⁷². Ahora bien, sí podemos diferenciar entre los poemas en los que los referentes de la naturaleza tengan un contenido real (para hacer una clara distinción que facilite la estructura de este estudio) y aquellos que reflejan su estado de ánimo, su alma, y son puramente imaginados. En palabras del mismo Unamuno: paisajes convertidos en estados de conciencia y estados de conciencia convertidos en paisaje.

³⁷² Comunión espiritual que trasladó maravillosamente Bécquer a sus rimas y leyendas. Léase, solo por citar un ejemplo, el momento en que Fernando, en “Los ojos verdes”, entra en comunión con la naturaleza, lo que permite que se produzca el hecho sobrenatural. En la edición de A. Rodríguez Fischer. *Leyendas*. Barcelona, Clásicos Edebé, 2008. Págs.: 118-119.

4.6.1. El tema de la contemplación de la naturaleza (paisajes naturales).

En nuestro estudio, ya vimos la importancia del sentimiento poético de la naturaleza, especialmente bajo la influencia de Luis de León y Wordsworth, quien también es decisivo en el tema de la infancia. En el poema “Al campo” vimos cómo estos dos temas se unen ya que naturaleza y niñez devuelven al hombre la sencillez y la pureza necesarias para poder recobrar el alma perdida. También vimos cómo, ya tempranamente, en textos como la novela *Paz en la guerra* y artículos, “En Pagazarri”, “La Flecha”, el ensayo de *En torno al casticismo*, Unamuno percibía la comunión entre el hombre y la naturaleza, la correspondencia entre uno y otra en una visión de entrega total, para, finalmente, sentir la paz, la unidad suprema e infinita. De esta manera, el hombre logra superar cualquier frontera espacio-temporal, ideal y real. Y es en la poesía donde esta comunión se convierte en un tema central y no ya solo en un motivo más que forma parte de una novela o de comentario en un artículo.

Los versos de "El cristo de Cabrera"³⁷³ de los que Unamuno habla también epistolarmente a Ilundain³⁷⁴, poetizan el sentimiento de la naturaleza que hemos ido viendo en escritos anteriores

³⁷³ Que lleva el subtítulo "Recuerdo del 21 de mayo de 1899", lo que corrobora su composición en el mismo mes de mayo de la carta a Ilundain del día 24 donde le habla del poema. Se trata de una composición de ciento cincuenta y ocho versos de once, siete y cinco sílabas, de nuevo agrupados en silvas asonantadas, metro preferido por Unamuno en *Poesías*.

Este poema muestra variantes entre la publicación en *Revista Nueva* (año I, núm.17, 25 de junio de 1899, pp.787-790) y la de *Poesías* (1907). Sobre ello, véase el estudio de M.García Blanco *MUP*: pp.24-29.

En la edición de M.García Blanco, vol.XIII de *OC*: pp.236-240. Aquí Blanco señala que se publicó el 25 de julio (y no junio).

En la edición de M.Alvar de *Poesías*: pp.96-100.

En la " " de A.Suárez, *PC* (1):pp.78-82. Citamos por esta edición. **Véase el poema en el “Anexo”, página 394.**

³⁷⁴ En carta del 24 de mayo de 1899, explica, con entusiasmo, cómo está dedicado a la poesía ya que tiene tantas ideas inexplicables que no sabe de qué otro modo trasladar. Así habla con efusión de “Alborada espiritual”, de “La cigarra”, la cual cita parcialmente, “La flor tronchada”, y se detiene en “El cristo de Cabrera” del que dice: “cuyo pensamiento y algunos trozos he traído de una excursión que acabo de hacer a la ermita de ese Cristo y a Terrones. Es una imagen muy tosca, de expresión hierática e impasible, rodeada de exvotos, y en una ermita que se alza en un campo solemne y austero, de reposadas encinas.” Sigue hablando de este campo y el Cristo que en

del vasco. Lo más importante del poema es la unión que se produce entre el poeta y el espíritu de la naturaleza, por la que se llega a la eternidad. Este Unamuno contemplativo en posesión de una visión beatífica que va más allá de lo que la realidad le ofrece, lleva en sí la decisiva influencia de Luis de León -reflejada en las expresiones mismas-, además de la del Romanticismo y del desarrollo posterior de esta tendencia en el Simbolismo.

En primera instancia, Unamuno nos lleva a un lugar que es retiro, "beatus ille" de calma y paz, donde el hombre puede liberarse de la esclavitud del tiempo y trascender la realidad: "¡Valle de selección en que el silencio/melancolía incuba,/asilo de sosiego,/crisol de la amargura,/valle bendito,/solitario retiro/(...)". En este lugar propicio, donde vive el cristo de Cabrera, en el que el tiempo se para y se presiente el infinito, el poeta reencuentra su alma, paso previo para llegar a la comunión con la naturaleza. Aquí, un Unamuno contemplativo siente que "el morir" es "un derretirse dulce"; el alma del poeta reencontrada desea anegarse en el "mar eterno" de "vida soberana" (que es símbolo de la vida espiritual, más real que la terrenal). El cultivo del alma, que logra palpase a sí misma tocando la eternidad, significa "un retorno a la fuente del ser" mismo, al origen del hombre, principio y fin de todo, anterior a la historia y el tiempo: "allí callan las horas/suspensas del silencio/bajo el misterio,/voz de la eternidad!". El alma presiente el misterio: el tiempo acallado, suspendido en el silencio que es la voz de la eternidad. Todo el campo canta una "oración mística", mientras que la luz se torna difusa envolviendo las cosas con un halo de tristeza y melancolía que proviene de la "calma serena". Así describe Unamuno un momento de transición en que el alma del poeta empieza a ver más allá de la realidad objetiva: "Mana cordial tristeza/de la difusa luz que de la encina/el ramaje tamiza/y es la tristeza/calma serena". En ese valle de suave reposo donde la conciencia se duerme para que el alma despierte, la capilla del Cristo recoge las oraciones del espíritu de la naturaleza toda que rinde así culto "del Hombre al Hijo", "diciendo a su manera/con misterioso rito/que es cristiana también Naturaleza." Sentimiento religioso de la naturaleza por el que Unamuno encuentra fundidos en abrazo al campo y a Cristo (como expresa en la carta a Ilundain). Cristo considerado como Hombre y Dios, como hombre divinizado y Dios humanizado (del mismo modo que el vasco quiere la fusión hombre-naturaleza, humanizando la naturaleza para sobrenaturalizarla, y naturalizando el hombre para sobrehumanizarlo).

él se encuentra para subrayar cómo este es "sedante" y "parece abrazar al campo en un abrazo eterno y silencioso". En *DRU*, pág.294.

A continuación, el poema refiere una escena de Cristo tras la última cena, en que, luchando dentro de él hombre y dios, se entrega definitivamente a la voluntad divina de morir en la cruz sudando sangre que baña de tristeza la tierra desde entonces. La lírica escena simboliza el dolor del hombre que perdura a lo largo de los siglos, y la tierra, en el rojo atardecer del sol cuando se acuesta, repite el eco que le llega a través de los siglos del dolor del hombre sometido y resignado a la voluntad divina de la muerte. Para la gente del valle, la rústica imagen del hombre que se resignó a la cruz es el foco de sus anhelos, allí van a consolar sus pesares en fe viva. Ese cristo de Cabrera llama la atención del poeta por su fealdad y monstruosidad; su figura rústica, con un leño a modo de cruz, simboliza para Unamuno una "sencilla fe" por la que el hombre se une a la eternidad, la que él mismo anhelaba y reencontraba en aquellos parajes donde se le despertaba el alma (como sabemos que expresó en su *Diario íntimo*). Es un cristo como el campo y las gentes que le rodean, con las que se funde. Esto es probablemente lo que más inspiraría e impresionaría al poeta: el visionar la comunión del alma de la naturaleza y la del hombre (con Cristo-dios-hombre como su máximo representante) en aquel valle de serena calma³⁷⁵. Con la hermosa visión de aquella fea imagen de "dulce efluvio sedante", el hombre puede sentir "adormirse" las penas para retornar al "sueño de la vida" en que "el infinito Amor" baja a la tierra para abrazar el campo. En aquel valle, donde vive la tosca figura del Cristo de Cabrera, Unamuno puede tener el dulce ensueño de unirse al infinito amor con que lo acoge la naturaleza. El cristo que allí yace es el alma del campo al que el poeta abraza; es el lazo del hombre con la eternidad. Este sentimiento religioso de la naturaleza es paralelo al de los románticos, quienes sentían que en el campo palpataba el espíritu de la creación y lo divino (lo mismo que dentro de nosotros mismos), y al que querían

³⁷⁵ En una carta de Unamuno a Ruiz Contreras del 14 de mayo de 1900 (En *Memorias de un desmemoriado*: pp.175-179), el vasco expresa este sentimiento de la naturaleza que llena sus versos, centrándose en el proceso por el cual pasa a unir su yo íntimo con lo externo de la naturaleza contemplado. Al comienzo de la carta, Unamuno cita a Verlaine: "Está el día lluvioso; el cielo tristón, y el ambiente, tibio. Recordando a Verlaine, podría decir yo "que llueve también en mi alma" (...)". **A continuación habla del campo al que se retira a meditar. Allí, en recojimiento del alma, se produce la comunión perfecta entre lo interno y lo externo: "se llega a la comunión más íntima entre lo de fuera y lo de dentro; entre el Alma del universo y nuestra propia alma. En el campo llego a respirar con la tierra que me rodea; a ver, con el cielo; a oír, con los árboles. Mi conciencia se llena de todo lo que tengo delante, y en ello se convierte..."** En su poesía, el vasco pone directamente en verso esta comunión entre lo externo y lo interno, resultando siempre una especie de pintura analógica y simbólica entre el alma del poeta y lo contemplado; aquí explica el proceso directamente. El subrayado es nuestro.

unirse. La muerte no es aquí un sentimiento agónico, sino un dejar que el alma vaya a fundirse con el Espíritu divino de la creación, adonde todo fluye, para anegarse en él; esta es la dulce y sencilla fe que el poeta reencuentra en el campo donde yace este cristo que es parte de la tierra misma.

En una carta de Unamuno a B.G. de Candamo del año 1900, le expresa cómo la publicación de "El cristo de Cabrera" produjo sorpresa en cuanto a su forma, no sólo por la novedad de su métrica con esa combinación de versos de once, siete y cinco sílabas en silvas asonantadas, sino también por el ritmo del poema y la manera de expresar sentimientos e ideas. Unamuno meditaba sobre la técnica del poema, el cual no respondía a meras explosiones de pasión, y ello lo demuestran estas líneas a Candamo (con quien intercambió cartas valiosísimas en que habla de poesía): "Lo que de mis poesías me dice, me parece en la parte definida muy exacto. No son, es cierto, explosiones de pasión, sino algo recogido y humilde. Es fácil que las haga preceder de un prólogo en que exponga y sostenga sobre todo mi modo de *sentir*, la forma poética, lo externo, el ritmo. El consonante me repugna, me parece un artificio de música tamborilesca, de hotentotes o bechuanas. A muchos chocó la forma de mi Cristo de Cabrera, y lo cierto es que todo es allí meditado. El ímpetu rítmico y acompasado de las décimas de Bernardo López García me disuena, y me encanta la melodía dulce y algo monótona de los buenos versos ingleses. Tampoco me gustan los versos fácilmente cantables, los de zarzuela. Como especialista en filología, he pensado bastante en la técnica poética, y me ha chocado el poco juego que en castellano se saca del acento secundario. (*Perdonaté* no es en rigor un esdrújulo como *lágrima*). Pero éstas son minucias acaso."³⁷⁶ "El cristo de Cabrera" es un poema muy conseguido en cuanto a que responde a esta forma unamuniana de entender el ritmo poético, dulce, suave y sin disonancias, sin acentos forzados ni sensación de artificio (cosa que, sin embargo, cambiará en la composición de algunos sonetos, no todos, del *Rosario de sonetos líricos* de 1911, en que la rima consonante aparece a veces un tanto forzada y artificial, llevando al poeta a cometer ciertos ripios).

³⁷⁶ La cartas del año 1900 de Unamuno a Candamo, se publicaron íntegras en la revista *Índice de artes y letras*, año 1958, núms.109 a 114. Esta se publicó en el nº112, pág.21; no lleva fecha pero está situada entre una de agosto y otra de noviembre. Ahora encontramos todo el epistolario en la edición de J.A. Blázquez, *Unamuno y Candamo. Amistad y epistolario (1899-1936)*. Madrid, Ediciones 98, 2007.

Los versos ingleses de **Coleridge y Wordsworth** son siempre el ejemplo para Unamuno del buen hacer poético, y, así, pueden considerarse como guías e influencias en la génesis de su propia poética. Vimos cómo el interés hacia esta poesía iba creciendo con el paso de los años (en detrimento de otros poetas que deja de citar con la misma asiduidad) y, especialmente, **hacia el sentimiento de la naturaleza que en estos poetas encuentra, muy similar al suyo propio**. Así, en este año de 1899, Unamuno traduce, por un lado, un poema de Coleridge y escribe, por otro, la composición "Al campo" que lleva como cabecera unos versos de Wordsworth. El tema del poema en versos endecasílabos de Coleridge, "Reflexiones al tener que dejar un lugar de retiro"³⁷⁷, es uno de los preferidos de Unamuno: la naturaleza es un lugar de retiro donde el alma se recoge para contemplarse a sí misma y reconocerse en su esencia; un "beatus ille" de descanso espiritual. En este momento de paz, el alma logra entrar en comunión con la naturaleza llegando a visionar las esencias eternas y divinas de la creación. Curiosamente, este lugar es, como en "El cristo de Cabrera", un valle al que tanto el poeta inglés como el vasco califican de "retiro", "bendito" y "divino". En él, uno y otro encuentran a Dios: "¡Dios parece/que aquí se ha alzado un templo;", y los dos cobran fuerzas para seguir luego batallando en la lucha de la vida. Siempre que busquen reposo y contacto con lo divino y eterno, Coleridge como Unamuno se retiran donde el ruido del mundo no alcanza a molestar, en un valle bendito. Recordemos que el tema del poema "Al campo", escrito por Unamuno en 1899, trata también de la naturaleza como lugar de reposo y calma espiritual, en ella el alma vuela libre para reencontrar en la naturaleza su "hogar eterno", como ya vimos más arriba.

En definitiva, el tema de la contemplación serena de la naturaleza, aparece en el núcleo de los primeros poemas de Unamuno de 1899, pero, ya antes, en la prosa unamuniana³⁷⁸. Más tarde, en

³⁷⁷ En la ed. de M.García Blanco: *MUP*: pp.33-34.

En la edición de A.Suárez, *PC* (1): pp.241-244.

³⁷⁸ Todo el volumen I de las *OC.* (A.A.), Madrid, 1958, por ejemplo, está dedicado a este tema. Asimismo, el paisaje es vital en su novela de 1897, *Paz en la guerra*, como también, con fuerte carga simbólica, en *San Manuel Bueno, mártir*. Véase el estudio de Ana Rodríguez "País, paisaje y paisanaje: Miguel de Unamuno" (opus cit. págs. 157-227) sobre este tema y cómo, acertadamente, apuntaba la idea de que "un buen número de poemas brotaron a raíz de estas andanzas y visiones" (pág.161). Asimismo, esta autora subraya la idea de que las excursiones de Unamuno eran "ejercicios estéticos y espirituales", pues, siguiendo a Byron, "un paisaje es un estado de conciencia"- pero también, a la vez, un estado de conciencia es un paisaje" como afirmó el autor en su

las secciones “Castilla” y “Vizcaya” encontramos la mayoría de composiciones en las que el poeta describe un paisaje con el que comulga y se une.

La sección “Castilla”, según García Blanco en su introducción³⁷⁹, fue escrita en 1906. En el primer poema, titulado “Castilla”³⁸⁰, el paisaje real con el que comulga el poeta para

artículo “Soñando el Peñón de Ifach” (pág.174). Todo ello evidencia cómo Unamuno emplea el simbolismo de unir lo visible y lo invisible, de verter su estado en forma de paisaje y a la inversa, de trasmutar el paisaje en estado de conciencia, unión entre la realidad y el alma que tiene lugar en su poesía.

³⁷⁹ *O.C.* (A.A). vol. XIII.

³⁸⁰ En *PC (I)*, pág.61. En *OC* (A.A.) vol.XIII, pág.213. En *P.* pág.63.

Castilla

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!

El poema sigue la métrica de la estrofa sáfica que se compone de versos endecasílabos sáficos y pentasílabos dactílicos reunidos en cuartetos (el 4º verso es el pentasílabo). En realidad, se trata de una variante de esta estrofa puesto que se introduce la rima asonante (a/o) en los versos pares lo que nos acerca a la fórmula de la silva arromanzada. El esquema es el que sigue: ABCb: DBEb:

transformarlo en espiritual, deviene un altar desde el que Unamuno lanza sus rezos que elevan su alma. Se establece así una relación entre el paisaje y la ascensión espiritual de índole religiosa. En este poema, Unamuno identifica Castilla con un gran altar, “ara”, pues este lugar es capaz de elevar el espíritu del poeta quien se siente en él más cerca del cielo/lo divino. Castilla es también una “mano” de palma rugosa que levanta el poeta al cielo y, además, es una “madre de corazones y de brazos”, es decir, Unamuno personifica a esta tierra que se humaniza como madre que reparte amor y da unión entre los seres que la habitan, como vimos en “Al campo”. Esta madre, comprensiva, amorosa, es capaz de que el poeta sienta la elevación de su espíritu. Pero Unamuno siente predilección también por esta tierra por otras cualidades: su sencillez, su fuerza, su vigor, el ser “nervuda”³⁸¹, su desnudez, sobriedad, parquedad, escasez... De esta manera, la vista no puede distraerse y la presencia del cielo es evidente pues la desnudez del campo linda con este en el horizonte en toda su extensión. La “extensión redonda” del campo castellano y su altura acercan el cielo allá donde se mire, y Castilla es toda “cima” y “cumbre”, la cúpula (“pradera cóncava”) del altar que permite sentir el más allá, trascender la realidad material y objetiva. El sentimiento de infinitud y de eternidad que provoca este paisaje se describe a través de toda esta simbología y también de la presencia constante del pasado hecho presente (“toma el presente en ti viejos colores/ del noble antaño”). **Así, se rompen las fronteras entre cielo y tierra, entre pasado y presente.**

Por otro lado, el sol, como símbolo de la vida, tiene en esta tierra su “cuna”, “sepulcro” y “santuario”, metáforas que aluden, por un lado, al ciclo de vida-muerte así como al paso del tiempo, pero, además, la tierra se convierte en un templo en el que se venera este ciclo y se

Todo el poema es un apóstrofe que se dirige a Castilla y la personifica. Otros recursos que se emplean son los paralelismos, las anáforas y repeticiones (“cielo”, “tierra”, “ti”, “te”, “tu” en referencia siempre a Castilla), las enumeraciones, las aliteraciones y el hipébaton que dan ritmo al poema, así como el tono exclamativo emocionado y de alabanza. El simbolismo alude al cielo, la cima-cumbre, la pradera cóncava como el espíritu divino, el amo de la creación terrenal. La tierra, los desnudos campos y los páramos son los medios de elevación espiritual del hombre. La naturaleza es así divina pues se convierte en el altar desde el cual el poeta reza. El paisaje que se retrata es intimista y refleja el sentimiento místico del poeta por lo que no se trata de una descripción objetiva y realista (como criticaría en Pereda). De ahí, también, la importancia de la metáfora y el símbolo.

³⁸¹ Además de tener templanza, sus tendones y sus músculos están desarrollados, lo que vemos que en el poema “Denso, denso” es justamente deseado para la poesía, esta debía ser carne prieta y fuerte, para ser esencia pura del poeta. Véase Anexo de poemas.

aspira a la trascendencia y el más allá. Este paisaje es toda alma y sustancia que nos permite sentir mejor la propia y, en ella, la universal y eterna.

La última estrofa es algo distinta, en ella Unamuno expresa su deseo de dejar volar su poesía en ese “aire de cumbre” para que descienda al mundo. Ello puede interpretarse como una identificación entre la poesía como expresión y contacto con el alma, y esta tierra, paisaje castellano, que propicia la inspiración, permite entrar en un estado de “trance místico” para alcanzar un sentimiento de trascendencia y libertad espiritual. Esta tierra se corresponde a la personalidad de Unamuno y, en consecuencia, es el lugar idóneo donde poder expresarse a sí mismo, llegar a su interior y, con ello, unirse al alma misma de la naturaleza infinita y eterna.

El poema “El mar de encinas”³⁸², de la misma sección, también refleja una naturaleza que pertenece al entorno real del poeta, pero que, tras la contemplación serena, se convierte en espiritual y en espejo de lo divino. Aquí Unamuno proyecta su anhelo íntimo de aspirar a la eternidad en Dios. Este paisaje de encinas es una eternización de lo fugaz y pasajero en el que está vivo el pasado en el presente, al mismo tiempo que este se proyecta hacia un futuro en el que “la tierra y el cielo” se fundirán en eternidad (abrazo y unión de lo terrenal pasajero con el más allá, lo divino), de ahí que le inspire al poeta el sentimiento de unirse también a él. Estos motivos los vemos asimismo en “Castilla”.

En la composición se elogian una serie de cualidades y virtudes de estas encinas que son las que llaman la atención de Unamuno y las que le llevan a poder imaginar/sentir la identificación con ellas. Para Unamuno, “imaginar” implicaba llegar a sentir la sustancia, el alma, de los otros y del mundo³⁸³. En este sentido, que podría calificarse de empático, Unamuno puede creer en aquello que él también anhela. Pero, ¿cómo es el alma de la encina con la que el poeta se identifica?

Este “mar”, símbolo que se identifica en Unamuno con la eternidad en la que todas las almas se funden, como vemos en toda su obra, ha contemplado el paso del tiempo y se sitúa fuera de

³⁸² En *PC (I)*, págs. 62-63. En *O.C. (A.A.)*, vol. XIII, págs. 214-215. En *P.* 74-75. El poema, escrito en Zamora el 13 de septiembre de 1906, es, de nuevo, una variante de la estrofa sáfica que sigue la misma estructura que el poema “Castilla”. Citamos por la edición de A. Suárez, véase el poema en el “Anexo”, página 399.

³⁸³ Para ello, véase, por ejemplo, el artículo “Plenitud de plenitudes y todo plenitud” de 1904. En *Almas de jóvenes*. Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1981. Págs. 45-63.

las luchas de los hombres (no es historia sino intrahistoria) y es sinónimo de paz y sosiego que invita al reposo “sin tedio”, es decir, sin pesar ni rechazo ninguno por parte del poeta. Aquí vemos claramente la voz del Unamuno contemplativo, no el agónico que quiere estar siempre en lucha.

Este mar es también fuente de la que mana “toda tradición” por lo que en él está patente el pasado, pero está esperando un futuro, desea que se produzca el “supremo abrazo”, la unión entre el cielo y la tierra, la cual tendrá lugar gracias al amor (“fuerte beso”). Ese momento que se desea será una “confusión” (donde “cielo y tierra se confundan”) en el sentido en que se fundirán cielo y tierra de manera que pierdan su entidad/conciencia. **Así, puede interpretarse que este mar de encinas anhela la fusión en unidad eterna de todas las almas y podríamos decir que este es justamente el deseo del mismo poeta (Unamuno contemplativo), su propio sentir.** Este mar de encinas es una proyección del alma unamuniana, de su sentir en este momento, de su actual estado de ánimo en el que se libera de su miedo a la nada imaginando una verdadera eternidad en la que su conciencia, su yo, se perderá sin dolor.

Hay otra serie de virtudes o cualidades que son las que llevan a Unamuno a elegir la encina como proyección de su deseo (tras sufrir, como se conoce, su fuerte crisis de la razón). En este momento, Unamuno necesita creer en la eternidad y la encina le consuela porque su hoja es siempre perenne y porque siempre ha estado y estará junto al hombre. Por ello, el poeta hace referencia a cómo pasa el tiempo, cómo se suceden las generaciones mientras que la encina acompaña siempre al hombre y es fruto de “esperanza eterna” pues también estará al lado de “un hombre nuevo”. La encina es recuerdo de infancia y, por ello mismo, esperanza de futuro. Aquí no encontramos a un Unamuno desasosegado, en lucha con sus dudas, sino lleno de esperanza y de sentimiento de eternidad que la naturaleza le brinda. Cree y espera, como la encina, en ese momento de unión amorosa entre el cielo y la tierra. **Y es que la encina es “todo corazón”**, he aquí una de las claves del poema, solo dejando que el corazón sienta se puede tener fe pues conocemos que, en la lucha agónica unamuniana, es la cabeza la que la racionaliza y acaba con ella. La descripción de la encina es clara en este sentido pues el poeta subraya la firmeza de este corazón, cómo brotó de lo más hondo de la tierra castellana (“flor de piedra”) y es nobleza también. Pero, además, su pecho (corazón) ha sido lavado por “lustrales aguas” por lo que se convierte en víctima de un sacrificio gentílico (siempre se buscaba la más pura) para que pueda producirse la reconciliación del cielo (Dios) y la tierra (el hombre). Así, el anhelo unamuniano que se expresa en este poema es el de reconciliación con Dios y de

expiación de los pecados.

Si nos remitimos al *Diario íntimo*³⁸⁴, nos damos cuenta de cuál era el estado de este poeta en estos años previos o coetáneos a la escritura de *Poesías: el sentimiento de culpabilidad le invade por haber querido racionalizar su fe, lo que le llevó a perderla, y por haber sido soberbio y haberse creído el centro del universo intentando tener siempre la razón. Esta falta de humildad* la reconoce continuamente en el diario y es la que le llevó a sentirse pecador y culpable pues lo separó de Dios. **En la encina está justamente la humildad, el sosiego, la templanza y la firmeza que el poeta necesita para que, no solo él, sino el hombre/la humanidad pueda reconciliarse con Dios.** Así, al final del poema y tras haber descrito la unión entre cielo y tierra, Unamuno identifica a la encina con un “místico espejo” del pueblo, de la humanidad a la que “cobija”.

Los símbolos del poema se refieren a la tierra como madre (símbolo que vemos cómo se reitera) y la identifica también con las entrañas, la firmeza y la roca. Tanto el agua y el fuego simbolizan aquí la pureza de la encina. El cielo representa lo divino y espiritual mientras que el conjunto de encinas no conforma un bosque sino un mar verde donde se refleja el cielo. El mar, aquí compuesto de encinas, simboliza la unión entre la tierra y el cielo, es la eternidad e infinitud donde se unen las almas todas. De esta manera, la encina es también eternidad, además de amor, calma, sosiego, esperanza, fe y humildad, es decir, lo contrario a las olas y tormentas de la historia (los sucesos efímeros). La encina se identifica también con una flor de piedra ya que nace de las entrañas de una tierra que es “rocosa” y “toda hueso”, por lo que se confirma que el mar es la unión de la tierra y el cielo. Su verdor es “pardo y austero” en correspondencia con el alma de Unamuno. Finalmente, las nubes, que aparecerán en tantos otros poemas y son el centro de “Nubes de misterio”, son mensajeras de lo eterno.

Los símbolos de lo inmóvil y eterno los encontramos también en el poema “Hermosura” de la misma sección, fechado por A. Suárez en 1906³⁸⁵. El tema, como en el resto de poemas sobre

³⁸⁴ Unamuno, Miguel de., *Diario íntimo*. Madrid, Alianza editorial, 1991. Ejemplo de ello: páginas 36-37

³⁸⁵ En *PC (I)*. Pág.76. Cabe señalar que ni García Blanco ni M. Alvar informan de tal fecha. En *O.C. (A.A.)* vol. XIII, págs. 233-235. En *P.*, págs.93-95. Véase el poema en el “Anexo”, página 401.

El poema es otra variante de la estrofa sáfica en la que se combinan versos endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos sin rima ni orden de estrofas.

la contemplación, en este caso de la naturaleza y de la ciudad de Salamanca, gira en torno a cómo la visión de un hermoso paisaje propicia el sosiego interior, el contacto espiritual con Dios, lo que nos remite de nuevo al Unamuno contemplativo, pero con el añadido de que, en esta composición, además, la visión despierta el sueño y la voluntad del hombre duerme en paz.

En un apóstrofe, que personifica a la belleza de la naturaleza, el poeta expresa el deseo de sumarse al sentimiento de paz y eternidad que le infunde el paisaje. Los elementos que destaca en este paisaje son citados en otros de la sección. Todos ellos, agua, álamos, vegetación, torres doradas salmantinas, tienen la característica de permanecer inmóviles a lo largo del tiempo; reposan sosegadamente en Dios y están lejos de “todo querer humano” (en el sentido materialista, utilitarista y pragmático del hombre). Unamuno evidencia la fusión de todos estos elementos que lo rodean y admira esta visión que no quiere nada más allá pues ya vive en Dios eternamente. El deseo de abolir la voluntad que lo lleva a la congoja se ve aquí apaciguado con la visión de una belleza que es imperecedera, que mata la “Esfinge”, es decir, la duda trágica que lo asalta continuamente sobre la existencia de Dios. Si la naturaleza es creación divina, toda ella es un canto de Dios mismo, y este sentimiento, que le llena el alma, consigue momentáneamente que el poeta, en arrebató místico, pueda también descansar, dormir, soñar en Dios, reclinando su voluntad. Sin embargo, en contraposición con otros poemas del mismo tema, aunque Unamuno se deja mecer por este sentimiento, aquí aparece de nuevo la congoja y la duda en una última estrofa separada del resto como en una especie de epílogo. Vemos cómo el tiempo transcurre dentro del poema: al final, ha caído la noche y ya no puede contemplar la hermosura que conseguía apaciguarlo³⁸⁶. Ahora dice aquí que se vuelve a sentir hombre, por lo que podemos deducir que, en la contemplación del paisaje, consiguió sentirse parte de este, desnudarse de su “materialidad” siendo solo espíritu y uniendo así su alma a la de la naturaleza para penetrar en el misterio de la eternidad. Si lo relacionamos con el resto de poemas y de su obra, se confirma que, durante su contacto con la naturaleza, el poeta logra desasirse de su yo racional y consciente, y se deja penetrar por el sentimiento de eternidad, paz y sosiego en el que no hay cuestionamientos. Pero, una vez vuelto de nuevo a él mismo, como

³⁸⁶ El paso del tiempo en la poesía de A. Machado, es decir, cómo en ella va atardeciendo hasta que cae la noche, es uno de los temas constantes estudiado en profundidad por J^o M^a Valverde (en *Antonio Machado*. Madrid, Siglo XXI de España editores, 1986)

hombre real con toda su conciencia individual, surgen las dudas que lo atenazan y le cuestiona a Dios si esta belleza logrará acabar con el tormento del hombre por la idea de la muerte y el anonadamiento de la conciencia humana.

A lo largo del poema, se desarrolla cómo la naturaleza descansa en Dios, no tiene voluntad, no quiere nada sino vivir en Dios y es su palabra limpia de pecado y, así, el Unamuno contemplativo, poeta, puede dejarse absorber por esta visión para dormir y soñar (“Nada deseo,/mi voluntad descansa,/mi voluntad reclina/de Dios en el regazo su cabeza/ y duerme y sueña...”). Por ello, esta visión de hermosura pregonada la gloria de Dios, es la oración de este. El agua es el cimiento eterno y profundo (corre en su interior y es la sustancia espiritual de todo), por ello es toda pureza; los álamos (y la verdura), las torres de Salamanca, el cielo, el agua y todos los elementos de la naturaleza que se citan simbolizan la unión, la inmovilidad, la quietud, el sosiego, la paz y la eternidad, anhelados por Unamuno. Todo el poema es también un rezo a Dios, como la mayoría de poemas de este libro. Pero, finalmente, cuando el sol se pone: “La noche cae, despierto,/me vuelve la congoja,/ la espléndida visión se ha derretido,/vuelvo a ser hombre.”, el poeta, despierto, vuelto hombre se cuestiona de nuevo sobre su ser mortal.

El tema de una naturaleza viva y espiritual en la que todos sus elementos se unen amorosamente³⁸⁷, también está presente en el primer poema de la sección “Vizcaya”, del mismo título. Pero aquí es protagonista la identificación del paisaje nativo, no ya el castellano (el “adoptivo”), con el alma de Unamuno. La fecha es probablemente de 1906, según García Blanco³⁸⁸.

³⁸⁷ Lo que nos recuerda la rima IX de Bécquer. En *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969. Pág.411.

³⁸⁸ En *O.C. (A.A.)* vol.XIII, pág.253. En *PC* (I), pág. 89. En *P.*, pág.113.

VIZCAYA

Las montañas de mi tierra
 en el mar se miran,
 y los robles que las visten
 salina respiran.

De mi tierra el mar bravío
 briza a las montañas,
 y ellas se duermen sintiendo
 mar en las entrañas.

El simbolismo aquí presente puede verse también en otras composiciones. Para empezar, todos los elementos de la naturaleza están personificados y llenos de vida. El mar simboliza las entrañas, el interior, la hondura y profundidad del alma, espejo del cielo y de la naturaleza, lo terrenal y espiritual que se unen en él. Montañas, robles (árboles) y cumbres se identifican con la cercanía al cielo, es decir, facilitan la elevación espiritual. Finalmente, el mar y las montañas se funden también simbolizando la unión de tierra y cielo, de lo divino y humano, de lo terrenal y lo espiritual. Fusión amorosa, en fin, de todos los elementos de la naturaleza y del alma del poeta.

El poema consta claramente de dos partes: en las dos primeras cuartetos, el poeta describe cómo se unen las montañas y el mar de Vizcaya, mientras que en las dos siguientes, Unamuno se dirige, en apóstrofe, a esta naturaleza en un tono de oda y de recuerdo nostálgico que responde a la circunstancia vivencial del poeta, quien recuerda a su tierra desde Salamanca.

La descripción de Vizcaya no puede considerarse como realista u objetiva, como tampoco ninguna de las que aparecen en el libro; el poeta elige aquello que caracteriza, simboliza, a su tierra y no se detiene en detalles descriptivos: las montañas (y sus robles) que se elevan al lado de un mar bravío y se unen armoniosamente. Se trata de una pintura sencilla, pero, sin duda,

¡Oh mi Vizcaya marina,
tierra montañesa,
besan al cielo tus cumbres
y el mar te besa!

Tu hondo mar y tus montañas
llevo yo en mí mismo,
copa me diste en los cielos
raíz en el abismo.

El poema consta de cuatro estrofas de 4 versos cada una, que combinan versos octosílabos y hexasílabos. En cada estrofa hay una rima asonante en los versos pares (los hexasílabos) diferente. El esquema métrico que sigue es: abcb: defe, etc. Así, esta composición es un romance compuesto por cuatro cuartetos, debido a la agrupación en estrofas de cuatro versos (entre ellos octosílabos), con asonancia en los pares. Aunque, por la combinación de octosílabos y hexasílabos, podría considerarse también una “desfecha”. Sin duda, se ve aquí la voluntad de renovación métrica de Unamuno que mezcla diversos metros tradicionales castellanos.

efectiva pues es una imagen característica, sobre todo si tenemos en cuenta cómo había sido descrita Castilla, llanura y yermo, toda cumbre que se eleva al cielo. Aunque, como veremos, no hay una contraposición entre los dos paisajes pues la intención de Unamuno, en el fondo, es la misma. Esta naturaleza, en lenguaje unamuniano, se “sobrenaturaliza” y se humaniza, pues las montañas se miran en el mar, “los robles (...) salina respiran” y el sonido de estas olas bravías son canción de cuna de estas montañas que duermen sintiendo al mar en su alma. En esta naturaleza viva parece que el mar cuide amorosamente de estas montañas, como una madre a su hijo. Las claves del poema están en las dos últimas estrofas: las cumbres de las montañas se elevan hacia el cielo, al que “besan”, asimismo el mar asciende a lo espiritual pues “besa” a ese cielo también, y es espejo y madre de las cumbres que duermen también en lo hondo de su alma. Toda esta naturaleza se siente en unión, se penetran montañas y mar que simbolizan lo más hondo, las entrañas de la tierra, su alma, que asciende a lo más elevado y trascendente. En la última estrofa, se produce la unión absoluta: esas montañas y ese mar arraigan también en el interior del poeta que siente espiritualmente el alma de una naturaleza que le permite elevarse más allá de lo terrenal. Así, esta naturaleza, como cuando se describía a Castilla en el poema que lleva el mismo nombre, es espiritual y expresa el estado anímico del poeta, su anhelo de trascender los límites de lo material y objetivo. Una naturaleza acorde con un sentimiento, plenamente simbólica.

En conclusión, si comparamos con el poema “El mar de encinas”, este árbol, la encina, simbolizaba el recuerdo del pasado que, por ello mismo, se convertía en esperanza de futuro. De igual modo, la naturaleza vizcaína arraiga en Unamuno desde su infancia por lo que también podemos interpretar positivamente este poema y todos los referidos a la contemplación de la naturaleza: la unión con la ella le devuelve al poeta la paz y el sosiego, una manera de sentir a Dios o la esencia divina universal y eterna inmanente, y de recuperar así su fe perdida por un exceso de racionalismo.

4.6.2. Paisajes urbanos, iglesias y catedrales.

¿Podemos encontrar a un Unamuno contemplativo, sereno y en paz en la ciudad del mismo modo que lo hemos visto en la naturaleza? Aunque es conocido que el poeta huyó siempre de Madrid y no era amante de las grandes ciudades ni de las aglomeraciones, sino que buscaba siempre pasear en plena naturaleza y escapar del bullicio y el estrés de estas, en Salamanca, pequeña y hermosa ciudad, Unamuno encontraba también la paz deseada. Tanto como cuando se encontraba en medio del campo. Probablemente porque, si Madrid era el lugar donde se producían luchas e intrigas (la historia), Salamanca se mantenía alejada de todo ello y permanecía, en su fondo, inmóvil y eterna (intrahistoria)³⁸⁹.

El poema “Salamanca” se escribió en 1904³⁹⁰, fecha que coincide con la del artículo “Plenitud de plenitudes y todo plenitud”³⁹¹ donde expone su teoría poética, la cual se refleja claramente en este poema. Así, en el artículo Unamuno habla del poeta y lo contrapone al filósofo: “El poeta es el que nos da todo un mundo personalizado, el mundo entero hecho hombre, el verbo hecho mundo”. Sin embargo, el filósofo no acompaña las palabras que emplea de la emoción y el sentimiento que duerme en ellas desde que fueron creadas. “Pero viene el poeta, es decir, el vidente y no el coplero, y en prosa o verso exhala en palabras su espíritu (...)”, contrasta Unamuno; de ahí que el poeta adopte frente al mundo “una posición estética” o, lo que es lo mismo para este autor, el paisaje y la realidad son unamunizados y viceversa, creándose una unión entre espíritus, por lo que, a través de ellos, sentimos vibrando el alma del poeta. Ejemplo clarísimo es esta composición.

El tema, en general, es una oda a Salamanca en la que Unamuno entra en comunicación con

³⁸⁹ Sobre esta cuestión, así como la importancia de Salamanca en Unamuno, véase el libro de L. González Egido: *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1983. Aquí, Egido realiza un amplio y certero estudio tanto de este poema como del significado de Salamanca y de Castilla en Unamuno. Dada la extensión y profundidad con la que este autor trata este tema, no nos detendremos en exceso en este poema, sino que solo aludiremos al simbolismo de este.

³⁹⁰ Ana Suárez no lo fecha en *PC (I)*, págs.63-67. Pero sí lo hace García Blanco en *O.C. (A.A.)*, vol.XIII, págs. 216-220 donde nos remite a su libro *Don Miguel de Unamuno y sus poesías* para su génesis y las distintas variantes (Salamanca, 1954, págs. 51-67). También Alvar en *P.*, págs.76-80.

La métrica, como “Castilla” y “El mar de encinas castellano”, es una variante de la estrofa sáfica: treinta y una cuartetas de tres endecasílabos sáficos sueltos con un cuarto verso pentasílabo dactílico, que no siguen rima alguna. Véase el poema en el Anexo, página 403.

³⁹¹ En *Almas de jóvenes*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981. Páginas 45-63.

el alma de esta ciudad para expresar su estado íntimo y sus anhelos. Salamanca, en fin, como metáfora de Unamuno, con las palabras acertadas de L.G.Egido. Los recursos son el apóstrofe con el que el poeta se dirige a Salamanca a la que personifica. Las metáforas y símbolos son los mismos que vemos en el resto de poemas de la sección y en su obra en general. Las torres de Salamanca se identifican con un bosque (“alto soto de torres”) y la ciudad misma con un “bosque de piedras”. Las piedras, palabra que más se repite en el poema, nacen de las “entrañas de la tierra madre” por lo que simbolizan la unión entre Salamanca y la tierra-naturaleza que ocupa. Así, Salamanca, como la naturaleza, es la madre, símbolo tan querido por el poeta, en cuyo regazo puede soñar y dormir sin miedo Unamuno, garantizando la paz y el sosiego deseados por este. Se produce también una identificación entre el follaje pardo de las encinas y el de la piedra (bosques) que simbolizan la perennidad. La metáfora de la flor, que se repite en otros poemas, surge de las entrañas, así que está fuertemente arraigada y conecta con lo interior y profundo, y refleja el alma y el sentir del pueblo. El atardecer es dormir, soñar, reposar, aunque también morir; símbolo modernista del inevitable paso del tiempo con fuerte carga melancólica, mientras que el amor es “fuente sin fondo”, “sabiduría”.

“El mar de encinas” castellano y “Salamanca” tienen similares virtudes y características que el poeta canta. En primer lugar, los dos son paisajes, aunque, en el segundo caso urbano, que invitan al reposo, a la quietud, la calma, el sosiego, la paz... y que se mantienen al margen de las luchas de la historia (siendo así intrahistoria). Los dos contemplan el paso del tiempo con serenidad pues les caracteriza la firmeza y la perennidad. El pasado puede palpase vivo en Salamanca, como si no hubiera transcurrido el tiempo, y la voz de los recuerdos puede escucharse siempre. Ello le da esperanza de futuro y le pide poder “soñar” con ella “el sueño de no morir”, el sueño de vivir siempre, trasladando así el deseo íntimo unamuniano de eternidad. La sustancia, el alma de Salamanca es ese transcurrir lento, ese soñar la eternidad con lo que comulga Unamuno. Parece que todo duerme en ella: la paz, la esperanza, el recuerdo y, por ello, vemos aquí de nuevo un Unamuno no agónico, dispuesto a dormir y soñar también. Así lo dice claramente el poeta, Salamanca le da “fe, paz y fuerza” para seguir luchando y viviendo. Pero esta ciudad es, sobre todo, amor. Unamuno dedica varias estrofas a esta idea: Salamanca no es solamente amor de vida, sino que también en ella están vivos los amores pasados de las personas que en ella vivieron. Unamuno concede gran importancia a este tema que relaciona con el mundo de los estudiantes que él vivió de cerca como rector de la Universidad. El poeta canta al amor en mayúsculas y lo califica de “fuente sin fondo” y

“sabiduría”. Mientras que las aulas se caracterizan como “tristes”, “frías” y “oscuras”, el amor es “redentora del estudio” y los estudiantes pueden alegrar sus corazones y sentir la vida realmente cuando aman. También se puede relacionar con la propia vivencia unamuniana pues es en Salamanca donde se afianza el amor hacia su esposa y donde nacen la mayoría de sus hijos. Esta ciudad simboliza para el poeta el amor, la paz, el reposo y la seguridad que tanto deseaba cuando llegó de Bilbao. En conclusión: sueño, amor, sentimiento de eternidad, sosiego, paz y serenidad es el anhelo unamuniano que encuentra en estos lugares con lo que se une espiritualmente.

Al final del poema, Unamuno expresa que lleva a Salamanca siempre en lo más hondo de su corazón y le hace una petición a la ciudad: que una vez él muera, ella pueda decir con su “lenguaje de lo eterno” que ha existido. De nuevo, le pide a un alma, que considera eterna, que lo immortalice a él también. El poeta se siente con derecho a ello probablemente porque, como expresa en la penúltima estrofa, se entrega completamente y con amor a Salamanca (y así lo corrobora su biografía).

Sin embargo, esta ciudad no es siempre sosiego y consuelo; así, en el breve poemilla de la misma sección, “El regazo de la ciudad”³⁹², Unamuno trata la paradoja que vive en su interior de querer creer en Dios y en la inevitable disolución de su conciencia, pero de la oposición de su misma conciencia ante ello. De ahí, el uso continuo de la paradoja para expresar su estado de ánimo. Salamanca, a la que el poeta se dirige en apóstrofe, se identifica con la paz, el sosiego, el amor y el silencio. En contraste, la duda agónica de Unamuno se expresa a través de la inquietud que preña este lugar de sosiego, los “abismos tormentosos”, la “abismal congoja”, la “amargura”, el “combate” y la “guerra”.

Esta composición expresa la agonía unamuniana a través de una sucesión de paradojas. La ciudad de Salamanca simboliza siempre, para Unamuno, la paz, el amor y la idea de eternidad, como pudo verse en el anterior poema. El poeta emplea la metáfora del “regazo” de la ciudad en el que se siente arropado, querido y consolado, por lo que compara a Salamanca con el ser amado, la madre y, en su caso, con su mujer, la cual estaba siempre junto a su marido en los momentos de congoja y lucha interna. Sin embargo, y a pesar de sentir ese amor sereno, el

³⁹² En *PC* (I), págs. 73-74. En *O.C. (A.A.)*, vol. XIII, pág. 229. En *P.*, pág. 89. Es un poema en forma de una estrofa de 6 versos y dos de 4 que combinan, sin orden fijo, endecasílabos y heptasílabos, y sin rima.

poeta está en lucha consigo mismo, de ahí la continua paradoja de esta composición: vive en la paz, en un “sereno mar”, pero torturándose con la idea de la muerte y la anonadación de su conciencia. Esta es su lucha: desearía no sentir estos “abismos tormentosos”, poder entregarse a la idea de una eternidad en la que se derrita su conciencia, su “yo”, pero, en este poema, evidencia la imposibilidad de ello.

Como vemos, de nuevo, un poema nos transmite el estado de ánimo, los sentimientos más profundos de Unamuno a través de símbolos y metáforas que encontramos repetidos en otros poemas y escritos.

En la ciudad de Salamanca, Unamuno, además, se fija en algunos edificios, en especial la torre de Monterrey, que traslada al poeta al mundo del ensueño y le reporta el sentimiento de traspasar las fronteras de la realidad. Como vimos, el poema “La torre de Monterrey. A la luz de la luna” es una maravillosa composición de tradición romántica, que se retoma en el Modernismo y Simbolismo: la hermosa visión que se obtiene de la torre de Monterrey bajo la luz de la luna transporta al poeta al mundo del ensueño y a penetrar en el más allá de lo material y consciente para conectar con el alma de la torre³⁹³.

Otros espacios urbanos por los que Unamuno siente especial predilección son **las iglesias y las catedrales**³⁹⁴, como islas de acogimiento y paz dentro de las ciudades, a las que, en este libro, dedica tres composiciones: “La catedral vieja de Salamanca”, “En la basílica del Señor Santiago, de Bilbao” y “La catedral de Barcelona”. Estas tienen la función de espiritualizar, no solo al Unamuno que las contempla y abraza amorosamente, sino también al pueblo, la colectividad, por lo que pueden ser calificados como poemas sociales.

En el poema “En la catedral vieja de Salamanca”³⁹⁵ vemos cómo socialismo y religión van de la mano, y también es una muestra clara de cómo la poesía tiene esta misión salvífica,

³⁹³ En este sentido, nos recuerda la obra de Bécquer y, en especial, su ensayo “A la claridad de la luna”. En *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969. Págs. 651-656.

³⁹⁴ C. Blanco Aguinaga destaca la preferencia de Unamuno por las iglesias como espacio donde el hombre puede soñar (incluido en el capítulo dedicado a la luz difusa). En *UC*, págs. 334-342. Así lo confirma también Rodero-Unamuno en *Nuevo Mundo* (opus cit.)

³⁹⁵ García Blanco señala la fecha de composición en 1906 en el vol.XIII de Afrodísio Aguado/Vergara, 1958 (pág.232), como también Ana Suárez (*PC I*, pág. 76). Alvar no la fecha. Esta poesía se publicó en el diario *La publicidad* de Barcelona, 19,VIII, 1906. Véase **Anexo de poemas para su lectura (páginas 411-419)**.

convirtiéndose en el mito que la colectividad necesita para fraternizar a sus individuos³⁹⁶. El tema de la crisis de la religión católica late en el poema que lanza la esperanza de que renazca un nuevo culto libre de dogmas acorde con los principios cristianos y socialistas, que recoja el verdadero sentir libre del pueblo, sus actuales necesidades y preocupaciones. El poema³⁹⁷, todo un apóstrofe en que Unamuno se dirige a la catedral de Salamanca, personificándola, se abre con el recuerdo del pasado de la catedral, la cual fue “el hogar de la ciudad”³⁹⁸ donde todo el pueblo rezaba unido. Se detiene, en especial, en mencionar cómo dio fuerza y consuelo al pueblo cuando luchaba contra los árabes (“el infiel”) y cómo ayudó a que naciese el sentimiento de la patria. Así, la catedral promovió la unión del pueblo y aunó ideales en el pasado. Sin embargo, el presente es diferente: la mayoría no entra ya en la catedral y quien lo hace no se mira entre sí, es decir, ha perdido su función de cohesionar al pueblo. Ahora, el culto que hizo tanto servicio en el pasado, ya no responde a las necesidades y las preocupaciones del pueblo, por lo que debería renovarse. Mientras en la calle suena la voz del pueblo cual un salmo libre “del dogma y de la liturgia”, el silencio invade la catedral. Sin embargo, en el pueblo nace una nueva fe que lo empuja y le une. Sin duda, Unamuno se refiere aquí al socialismo que él quería asociar con un nuevo cristianismo; el hecho de que, al final del poema, el poeta desee que se alce un nuevo culto y que se oiga en “salmo” la Marsellesa (canto que defendía los derechos revolucionarios), así lo verifica. Unamuno pide una renovación de la Iglesia, que atienda a los intereses del pueblo y se cuestiona que, si las antiguas basílicas permitieron que se creara el culto que entonces redimía a la ciudadanía, dónde podrá el pueblo ahora desarrollar su nuevo culto. Así, el poema finaliza con el deseo unamuniano de que la catedral de Salamanca pueda

³⁹⁶ Javier Blasco cita también este poema en su estudio sobre la poética unamuniana (recogido en el libro: V.V.A.A., *Miguel de Unamuno, poeta*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2003). Este autor demuestra cómo Unamuno es un poeta modernista pues sus ideas sobre la lírica, así como esta misma, responden a las de la época de fin de siglo. Uno de los puntos más importantes es cómo esta lírica nace tras una fuerte crisis religiosa de manera que la poesía se vincula a la religión como “intérprete y oráculo de lo absoluto” (pág.62). Estamos totalmente de acuerdo con las apreciaciones de este autor en cuanto que, ahora, tras la muerte de la creencia firme en Dios, los poetas, tanto Unamuno como Darío, tienen como misión crear una nueva mitología.

³⁹⁷ La métrica que sigue es el de la estrofa sáfica: dieciséis cuartetos compuestos de dos endecasílabos sáficos sueltos con un tercer verso heptasílabo y un cuarto pentasílabo dactílico. No siguen rima alguna. Se trata de una variante de este tipo de estrofa por la introducción de un verso heptasílabo en lugar del tercer endecasílabo. Lo mismo en “El último héroe”.

³⁹⁸ En *PCI*, págs. 74-76.

ser ese lugar, con lo que vemos que este autor relacionaba claramente socialismo y cristianismo para renovar la catedral, transformándola en nuevo mito.

En el poema “La catedral de Barcelona”, de la sección “Cataluña”³⁹⁹, la catedral también personificada, habla al pueblo y cumple la misma función salvífica que la de Salamanca, ser la patria universal y eterna en la que todos los hombres se hermanan⁴⁰⁰. Aquí subrayamos cómo su poesía se escapa a la etiqueta de cultivar el tema del patriotismo y la preocupación por España. Este poema, en el que la catedral se erige también en mito, consta de dos partes clarísimas: hasta el verso 15, la catedral se describe como algo vivo a través de elementos de la naturaleza, mientras que, a partir del verso 16, esta se dirige directamente al “mortal afligido” para invitarle a que entre en su “pecho” y que pueda producirse una unión entre almas. La voz de la catedral se convierte aquí en voz maternal (“manos de madre”) que dará amor y consuelo a quien lo quiera.

Lo primero que nos llama la atención es la forma en que la catedral se describe: como algo orgánico y lleno de vida (que nos recuerda mucho la arquitectura modernista de Gaudí). Las columnas son palmeras, atributo de Cristo (hombre) para expresar su triunfo sobre la muerte, cuyas copas se entrelazan en las bóvedas, y de las que cuelga su follaje que lo invade todo con su frondosidad, hasta arraigar incluso en la tierra. Así, como en otros poemas, simboliza la unión de la tierra y el cielo, el afán de espiritualidad del hombre. La descripción de este todo orgánico, se cierra con el verso “tienda de paz en vasto campamento”; en medio del bullicio y lo artificial de la ciudad, la catedral se erige como una isla de grandiosa naturaleza celestial donde reina la paz.

Las entrañas de la catedral son un milagro de fe que hace que la piedra de que está hecha pierda su grosera materialidad. Su piedra no es algo inerte y sin vida, sino que “florecente”

³⁹⁹ Recordemos el viaje a Cataluña de Unamuno, en otoño de 1906 (irá en otras ocasiones, pero las composiciones dedicadas a Cataluña en *Poesías* son producto de este viaje), y cómo plasmaría sus impresiones en diferentes artículos, así como en su epistolario. Por ejemplo, el artículo “Barcelona” en *O.C (AA)*, vol. I, págs. 465-472. Véase también el estudio de las relaciones Unamuno-Cataluña de A. Sotelo (opus cit.).

⁴⁰⁰ En *PC (I)*, páginas 83-85. Véase en **Anexo de poemas para su lectura**.

Sobre la poesía de Unamuno dedicada a Cataluña, véase el artículo de C. Bastons i Vivanco y A. Ortí: “Cataluña en la poesía de Miguel de Unamuno” en *Estudios en honor del profesor Josse de Kock*, Leuven (Belgium), Leuven University Press, 1998. Págs. 607-616.

comunica su alma al hombre. Se convierte así en espíritu, en ideal, que se hace patente al visitante por las sombras y las tinieblas, “formas de misterio” que nos llegan del más allá, que nunca serán claras porque no hay en ello nada de racional, y toda ella es iluminada por una “luz humilde” que anuncia un “alba eterna” a través de los colores de sus vidrieras. Así, se convierte en esperanza y reconforta el alma que busca una respuesta al sentido de su existencia. Esta alma se siente aquí a sí misma, se recoge en su interior para escucharse lejos del ruido del mundo. El poeta puede atravesar aquí lo material para vislumbrar más allá.

La catedral invita al “mortal afligido” a entrar en su “pecho” para comulgar el uno con el otro, levantando a su semejanza un templo de fe en su interior. En él todos los contrarios se funden; el dolor que une a los mortales en ella se revierte; todo el ruido del exterior se convierte en silencio; el forastero encuentra aquí su “patria universal”; finalmente, las luchas de los hombres se apaciguan. En la catedral todos los hombres forman, aun con sus “lenguajes diferentes”, “un susurro solo y solitario” (fijémonos en las aliteraciones), “un salmo común” en el latín “de que fluyeron los romances nobles”.

La catedral, símbolo de espíritu y fe, deviene en este poema la intrahistoria de Barcelona: es humanidad eterna que fluye siempre igual, mientras el mundo parece cambiar con sus combates. Aquí, no importa el lenguaje diferente, ni la patria, ni ideologías diversas, pues lo que nos iguala y nos une es nuestra esencia de mortales que sufren y aspiran a tener fe en otra vida. La catedral de Barcelona es hermandad: “tienda del cielo soy acá en la tierra, /del cielo, patria universal del hombre”.

Con este hermoso poema, Unamuno se nos revela por encima de las luchas entre hermanos, sean catalanes, castellanos, vascos...o de cualquier otra nacionalidad. Su preocupación es bien distinta: como se refleja en las emocionadas cartas con Maragall, en quien encontró unión de sensibilidades por encima de sus procedencias patrias, lo importante es la comprensión, la convivencia, la tolerancia y, sobre todo, el misterio de la muerte y la preocupación por el más allá que nos une a todos por igual. “La catedral de Barcelona”, dedicado a Maragall⁴⁰¹, significa el anhelo de universalidad y eternidad del hombre por encima de las limitaciones espaciales y temporales; es símbolo, en definitiva, de la amistad que unía a estos dos poetas. Unamuno ha tejido en este poema todo un entramado de símbolos: la catedral es cielo, fe en el más allá en

⁴⁰¹ Enviado a Maragall por carta el 7/XI/1906. Se publicó en el diario *La publicidad*, Barcelona, 19/VIII/1906 (Según Blanco). Luego en *La Vanguardia*, Barcelona (?)

que sueñan todos los hombres por igual, “fábrica de ideal” en cuanto proporciona al hombre ese sueño que cura los dolores. Pero, además, la catedral es aquello universal en que se funden las diferencias, y aquello que permanece inmutable, fuera del tiempo y del espacio, más allá de las luchas de los hombres. Es esencia misma del hombre y del pueblo.

Una mención aparte merece el poema “En la basílica del Señor Santiago, de Bilbao”⁴⁰² pues, en este caso, el poema es claramente la biografía de Unamuno y el estado en el que se encuentra, por lo que, necesariamente estableceremos paralelismos con su *Diario íntimo* que nos ayuda a interpretarlo.

Este largo poema pasa por distintos momentos que evocan el sentir y el pensar de Unamuno el día que visitó la basílica del Señor Santiago en Bilbao en 1906. Con la repetición constante de la anáfora “aquí”, que llega hasta la estrofa 24, se vislumbra una parte del poema que describe, en pasado, por un lado, los recuerdos de infancia del poeta despertados por su entrada en la basílica y cómo esta, no solo fue y ha sido refugio de Unamuno, sino también del pueblo bilbaíno, sobre todo en los momentos difíciles de la tercera guerra carlista. El poeta se dirige a la basílica, como es habitual en su poesía, aunque la composición da un giro en la estrofa 28, cuando toma protagonismo la ciudad de Bilbao con la que también conversa, por lo que, en realidad, podría decirse que la primera parte del poema se alarga hasta esta estrofa, si bien las estrofas 25, 26 y 27 pueden considerarse de transición ya que el poeta pasa a situarse en el momento presente (“Y hoy”). Finalmente, en las estrofas 32 a 36, Unamuno vuelve a dirigirse

⁴⁰² Unamuno da la fecha exacta de la composición: el martes de Semana Santa, 10 de abril de 1906. En *PC* (I), págs. 90-94. En *OC* (A.A.) vol. XIII, págs. 254-259. En *P.*, págs.114-118. **Véase Anexo de poemas para su lectura: pág. 414.** Métrica: variante de la estrofa sáfica: los endecasílabos sáficos se agrupan en treintaisés estrofas de cuatro versos en las que el último es un pentasílabo esdrújulo sin rima alguna. La retórica está plagada de simbolismos que vemos cómo se repiten en su obra. “Lago de tormenta” significa congoja, crisis y duda religiosa, lucha corazón/cabeza. “Paramo, yermo austero, desiertos de la Esfinge” son soledad, incompreensión, duda existencial sobre si hay vida tras la muerte. “Basílica, iglesia, catedral” es el lugar de paz y sosiego, isla de consuelo en el mundo (lucha), asilo. “Pobre bajel de mi tesoro” es su alma, el espíritu e interior de Unamuno que es envuelta, en el “mar”, por la “tormenta”, es decir, la duda y la lucha entre el corazón y la cabeza. Bilbao es la villa tormentosa, la lucha entre distintos bandos con la que se identifica. Subrayamos también el ritmo creado por las anáforas, los paralelismos y las repeticiones.

a la “santa basílica” para hacerle una petición.

En la primera y extensa parte, Unamuno inicia el poema con la descripción de su estado de ánimo cuando entra en la basílica. El poeta entra asediado por sus dudas, maltrecho, en plena crisis existencial pues, siguiendo su *Diario íntimo*, no solo la cuestión religiosa es la que le preocupa, sino también por haber podido ser soberbio, arrogante, por su orgullo y falta de humildad, por su preocupación excesiva por labrarse un nombre, es decir, lo que él mismo denominaba un exceso de “yoísmo” y, por haber querido racionalizar su fe, lo que le llevó a perderla. Quizá por ello, Unamuno exprese que entró allí “fuera de mí”, lo que confirma, la expresión de sentirse “como un sonámbulo”, sin encontrarse a sí mismo. En el *Diario íntimo*, página 110 entre otras, Unamuno critica su tendencia a enzarzarse en vanas disputas y cómo hay que “empezar por hacernos niños y vivir vida humana y oscura, de humilde paciencia”. Así, al entrar en la basílica que tantas veces visitara de niño, el poeta quiere volver a soñar como en su infancia y a dejar mecerse por los sentimientos que entonces tenía, en un intento de reencontrarse a sí mismo y a la fe. Unamuno nos habla de los sueños de su infancia “de santidad y ambición tejidos”, los cuales no fueron solo celestiales sino también terrenales, pues ya entonces ansiaba “el trono y el altar, el yermo austero, /la plaza pública”. El niño Unamuno, en este sentido, no se alejaba tanto de su sentir del presente hombre ¿cuál es pues la diferencia? ¿qué es lo que le lleva a desear volver a sentir como antaño? El mismo poeta lo confiesa aquí: sintió por primera vez “el hambre de Dios”, pero con un corazón limpio y henchido por tanto sentimiento que no cabía en sí mismo (estrofas 7 y 8). Es decir, el niño no había pasado todavía por “la plaza pública” y no había bebido del intelectualismo del que en su *Diario* tanto se quejó, su sed de Dios era pura, real y la guiaba solo el corazón y no ya la cabeza. Su exceso de racionalismo había acabado con la inocencia de poder creer en los misterios sin más. Pero este cuestionamiento de la existencia de Dios ya empezó a sentirla Unamuno en la basílica, suponemos que a medida que fue creciendo y en siguientes visitas, porque, más abajo, el poeta expresa cómo aquí también empezó a sentirse “solo en el páramo” y ya comenzaba a cuestionarse el misterio del más allá (“cruzaba los desiertos de la Esfinge/en su cuna y en pos de su destino/mi pobre espíritu”).

A continuación, se produce un cambio en el poema pues el protagonista ya no será su estado anímico y sus recuerdos, sino que, ahora, cambia el enfoque y pasa a hablar de los “hijos de este Bilbao”, de cómo ellos también buscaron asilo y refugio en esta basílica. Unamuno da énfasis a los momentos de las guerras civiles carlistas, en concreto a la tercera, y cómo acudían

a pedir venganza, suerte, “pan para sus hijos”, y, en fin, a llorar y buscar esperanza mientras “mi mente/ya se abría al mundo”, lo que confirma cómo el poeta describe su paso al mundo adulto. Sin embargo, a pesar de guerras y revueltas mundanas, la basílica se erigía en “isla” y lugar de paz que da consuelo, siendo testigo de la historia de Bilbao: “en ti de mi Bilbao duerme la historia/sueño enigmático”. Aquí, en un nuevo punto de inflexión, el poeta pasa a hablar del presente del que partía el poema (“Y hoy al entrar en ti (...)”) para volver a atestiguar su estado de sufrimiento que identifica con la vida tormentosa de su ciudad.

Del mismo modo que en Bilbao lucharon en distintos momentos históricos bandos opuestos, en su interior se libra una batalla que le acongoja, la de no saber qué le depara el más allá. Bilbao pasa a simbolizar así ese estado que le atormenta y que, según Unamuno, caracteriza también a la ciudad cuyo cielo llueve “tristeza a fino orvallo”, el mismo cielo de “mi alma triste” que llora y sufre también. El poeta siente que la ciudad vive en él pues en ella se fraguaron sus “dolores” y “ansias ávidas”. Así en Bilbao se forjó su personalidad atormentada que luego se trasladaría a Salamanca. En los poemas dedicados a Salamanca (y también a Castilla, la torre de Monterrey y el mar de encinas castellano), sin embargo, la ciudad se describe de forma muy distinta: es lugar de reposo, paz, sosiego, que se mantiene al margen de las luchas de la historia. Aquí, en estos poemas, también se identifica con la ciudad, con Salamanca, a través de ella expresa su anhelo de eternidad, pero de una forma muy distinta: desde la esperanza y el sosiego, y no la congoja y la lucha interna.

En las cuatro últimas estrofas, Unamuno expresa su deseo y la razón por la que vuelve a esta basílica que lo vio crecer. Dirigiéndose ahora a ella y presentándose como el pueblo mismo al que cobija, le pide que adormezca “este sufrir” para poder seguir sintiéndolo. A cambio le promete que seguirá luchando para “levantar a mi pueblo” con sus dolores para que las “almas tormentosas canten/otra basílica” y para que, una vez desaparezca, el poeta pueda entornar sus “glorias últimas”. Unamuno juega aquí a la ambigüedad: le pide al lector que corrija el verbo entornar por entonar en una nota a pie de página, lo cual no implica una contradicción atendiendo a la siguiente posible interpretación. Unamuno pide así a su pueblo y su patria que dejen de luchar entre sí y que abandonen guerras fratricidas para poder construir una iglesia distinta que los una en su seno. La basílica que acogió estas luchas quizá caiga “rendida” en la batalla y el poeta podrá, por un lado, cerrar la puerta de su historia (entornar), pero también elevarla a canto y poesía eterna (entonar “tus glorias últimas”). Probablemente, en todo ello, también hay referencias a Santiago el Mayor, su leyenda guerrera, su condición de patrono de

España y de esta basílica. Santiago, representado como soldado a lomos de un caballo blanco en actitud de lucha, defendía el catolicismo frente todo el que pudiera ser su enemigo, en especial de los moros, de ahí que fuera adoptado como patrono del arma de caballería (con el lema famoso de “Santiago y cierra España”), del ejército y de un sector católico y civil intolerante e intransigente con otras religiones, así como con actitudes y pensamientos que pudieran considerarse paganos. Unamuno estaría criticando estos sectores españoles que cerraban sus puertas a las nuevas ideas y que defendían sus ideas desde el fanatismo, frenando así la modernización y la regeneración del país. Por otro lado, y en consonancia con el poema “En la catedral vieja de Salamanca”, Unamuno deja constancia aquí de la necesidad de una iglesia que una al pueblo y sepa guiarlo y ayudarlo en las circunstancias actuales. En definitiva, una modernización de la iglesia que deje a un lado intereses egoístas. Por último, no debe olvidarse el papel que jugó parte de la Iglesia en el País Vasco que defendió el bando carlista frente a los republicanos, lo cual se critica en el poema ya que, para Unamuno, la Iglesia debería fomentar la paz y no la guerra.

Para cerrar este apartado, subrayemos cómo la catedral (o la iglesia) fue un símbolo importantísimo ya en *Nuevo Mundo*, de 1895, pues el protagonista, Rodero, al final de la obra, encontraba por fin la paz a su conflicto interno entrando en ella para sentir de nuevo la infancia, “el soplo de su niñez rediviva”, la sencillez, el desquitarse de su “yoísmo”, la humildad y, sobre todo, cómo su individuación se rompía para fundirse con la muchedumbre en una “conjunción armónica de los anhelos y las concepciones de todos”, y sentir así lo universal y eterno⁴⁰³. Pero puede concluirse que toda la poesía que estamos viendo se resume muy bien en expresiones contenidas en esta obra, por ejemplo: “Quería subir al cielo de la Humanidad (...) donde el gigantesco espíritu del genio individual se pierde en el espíritu de la gigantesca muchedumbre por expresarse allí (refiriéndose al murmullo y el rezo de la gente en la catedral) **lo inexpresable todo** (...). En aquel cielo la idea de Dios” (el subrayado es nuestro).

⁴⁰³ *Nuevo mundo*. Editorial Trotta, Valladolid, 1994. Véanse especialmente las páginas 82 a 93 donde se expone claramente todo lo que Unamuno poetiza en *Poesías*.

4.7. Metapoesía.

La primera sección de este libro lleva como título “Introducción” y en ella nos encontramos con seis composiciones que giran en torno a la poesía y su función, pero también hay otros poemas en el libro que versan sobre ello. Así, como ya vimos y comentamos, “Sin sentido”, de la sección “Caprichos”, “Música” de “Reflexiones, amonestaciones y votos”, “A la rima” de “Sonetos” y “La cigarra”, entre las poesías sueltas. Es curioso que Unamuno manifestase en diversas ocasiones la voluntad de escribir un prólogo sobre su poética que encabezase este libro, pero ello no fue así, sino que nos encontramos con esta serie de poemas que hablan de la poesía en sí. La voluntad de hacer esta “Introducción”⁴⁰⁴, poesía que trata de la poesía, es el único manifiesto poético en sí que realizó Unamuno en estas fechas de 1884-1907 (aunque hemos podido reconstruir su pensamiento acerca de la poesía gracias a las distintas ideas que diseminó en artículos, cartas, etc.), del mismo modo que Bécquer escribió sus poemas acerca de la lírica o Wordsworth su prefacio a las *Baladas líricas*. Podría pensarse que estos poemas son suficientes para entender la poética unamuniana, sin embargo, nada más lejos de la realidad: estos poemas, que se escribieron el año previo a la publicación de *Poesías*, no responden a todo lo que después contiene este libro y están plagados de tópicos del Unamuno agónico, en lucha por su inmortalidad, que quiere que su poesía sea canto-hijo que retumbe en el lector a lo largo de los siglos para así eternizarlo. Da la sensación de que el autor se viera como “obligado” a hacer una reflexión sobre su poesía, ya que tantas veces lo manifestó, de ahí que estos se escribieran justo antes de la publicación del libro, pero están muy alejados de los poemas de 1899-1900 que son el núcleo o germen de la lírica unamuniana. También, seguramente, porque sus poemas, que habían ido publicándose en una y otra revista, no tuvieron la acogida por él esperada (solo entre los poetas de la época), de manera que parece que, con estas composiciones, que abren el libro, el poeta quiera justificar su forma de hacer. Quizás, por ello, la crítica se haya detenido y apoyado demasiado en estos versos introductorios para caracterizar esta lírica (lo que es una simplificación). Aunque no nos parece el mejor testimonio de la poética unamuniana por su parcialidad (y, probablemente también, por la premura), intentaremos desentrañar en estos poemas introductorios, otros motivos, además de los que expresan la necesidad de perpetuidad unamuniana.

⁴⁰⁴ Todos los poemas de este apartado se encuentran en el Anexo (orden cronológico del análisis), en las páginas 420-431.

Así, por ejemplo, la identificación de la poesía con la melodía o música interior (espíritu) del poeta queda clara y fundamentada en el poema ya comentado (“Sin sentido”) y también en la primera composición del libro, “¡Id con Dios!”, donde califica de “cantos” a sus poemas. El poema fue escrito según M. Alvar en 1903⁴⁰⁵, mientras que M. García Blanco cree que la mayoría de poemas de esta sección se gestaron entre los años 1906-1907, justo antes de la publicación del libro y a modo de prólogo.

Con el recurso del apóstrofe, el poeta personifica a sus cantos, se dirige a ellos y también al lector. Esta poesía se identifica con una “flor de otoño” (en referencia a la edad de Unamuno, aunque sabemos que ya en 1884 escribió sus primeros versos); sin embargo la definición/metáfora que emplea con mayor frecuencia es la de “cantos” con lo que se establece una relación entre poesía y música. El poeta irá definiendo qué tipo de cantos son: por un lado, de lo “secreto”, por otro son “hijos del alma” y revelan el sentimiento, son “penas”, pero, gracias a la expresión de estas en la poesía, se las transforma en “consuelo”. **Así, la poesía es consoladora y, como expresa en múltiples ocasiones, refresca el alma.**

Al principio del poema, notamos ya la influencia de Bécquer (véase rima I) cuando el poeta expresa que el “canto” que se quiere “enjaular” en palabras, se olvida (se desvanece) no llega a expresarse pues “faltos de aire de ritmo se murieron”; sin embargo, aquellos que encuentran su ritmo son los que aquí presenta, en su primer poemario. **Vemos, pues, la importancia que da Unamuno al ritmo y la musicalidad que surge del interior del escritor en la poesía.**

Estos cantos, al ser revelación del alma del poeta, aspiran a ser eternos, a pervivir en la memoria y en el tiempo. Unamuno contrapone la poesía con sus otras obras, las cuales identifica con sus hechos, mientras que la primera es libertad, sentimiento y, por ello, siente que son su verdadera identidad, su “yo” más auténtico. Al ser sentimiento, y no mero hecho “fenoménico”, la poesía es la eternización del poeta, lo momentáneo. De ahí que el poeta exprese que en el resto de sus obras no se siente él mismo, en contraposición con el sentimiento de pertenencia, de ser él realmente en estos cantos.

¡Hijos de libertad! y no mis obras
en las que soy de extraño sino siervo;
no son mis hechos míos, sois vosotros,

⁴⁰⁵ Unamuno, Miguel de., *Poesías*, (ed. De M. Alvar). Barcelona, Labor, 1975. Es un romance heroico compuesto de versos endecasílabos con rima asonante en los pares (e/o).

y así no de ellos sois, sino soy vuestro.

(...)

Del tiempo en la corriente fujitiva
flotan sueltas las raíces de mis hechos,
mientras las de mis cantos prenden firmes
en la rocosa entraña de lo eterno.

La relación poesía-religión es clarísima en este poema puesto que, por un lado, le pide a sus cantos que vayan con Dios ya que de él provienen por el valor demiúrgico de la palabra (cuestión que llamó la atención de Rubén).

Íos con Dios, pues que con Él vinisteis
en mí a tomar, cual carne viva, verbo,

Aquí se hace referencia implícita a cómo el verbo fue el principio de la creación. Y la poesía es el espacio natural de ella puesto que la palabra, libre, podrá expresar de cada poeta su sustancia, su alma, diferente y propia siempre. Estos cantos, además, son “actos de fe” y revelan la esperanza unamuniana de que vuelvan a Dios “a tomar en lo eterno, por fin, puerto”. Gracias a la poesía, Unamuno puede creer en Dios (sin discutir de qué concepto de Dios se trata), sin agonía ninguna, dejando que su alma se diluya y derrita en la eternidad, “en el fondo del silencio”. **Poesía, en definitiva, como eternización de lo fugitivo en el seno de unión de todas las almas** (confirmando todo lo que hemos ido viendo a lo largo de estas páginas).

Íos con Dios, corred de Dios el mundo,
desparramad por él vuestro misterio,
y que al morir, en mi postrer jornada
me forméis, cual calzada, mi sendero
el de ir y no volver, el que me lleve
a perderme por fin en aquel seno
de que a mi alma vinieron vuestras almas,
a anegarme en el fondo del silencio.

El poema “Denso, denso”⁴⁰⁶, que parece una continuación del “Credo poético”, al que se aludirá más abajo, sigue perfilando cómo debe ser la poesía e insiste también en la importancia del ritmo.

Siguiendo la estela del “Credo poético”, tanto el pensamiento como el sentimiento deben ser en estos “cantos” densos, es decir, deben decir lo más que se pueda en pocas palabras. De ahí que la poesía deba buscar lo ESENCIAL y la palabra exacta que lo exprese (cuestión que será vital para entender la evolución de la lírica de Juan Ramón Jiménez). Este poema se relaciona así con el “Credo poético” pues completa la idea de una lírica que no es retórica simplemente sino que busca lo íntimo del poeta. Unamuno emplea la metáfora de la poesía como “vaso” (con frecuencia empleada en la época del Modernismo por diversos autores como J.A. Silva⁴⁰⁷) en que se deben verter los deseos “de tu sentir” y las preocupaciones “de tu pensar”, pero buscando siempre la condensación, la esencialidad y un ritmo que les dé cohesión sin que sobre nada (véase la última estrofa en la que insiste en que los versos no deben contener “grasa”, sino que deben ser “carne prieta”, por lo que el ritmo se convierte en “hebra recia”, esto es, fuerte, robusta y vigorosa, que cohesione el poema).

Por último, en el poema se hace referencia al paso del tiempo, alusión que nos recuerda a A.Machado en algún poema de sus *Soledades*⁴⁰⁸ ; por un lado, el camino de la vida se nos presenta como “largo”, pero, por otro, el tiempo pasa rápidamente, de ahí que deba buscarse la esencialidad en la poesía, que debe recoger la sustancia sin perderse en otros asuntos.

En definitiva, poesía que huye de la retórica y de la rima consonante, es decir, de una métrica rígida, mientras que acude a otros elementos rítmicos. Ya que el poeta insiste aquí tanto en la

⁴⁰⁶ Se trata de un romance compuesto de estrofas de cuatro versos con rima asonante en los pares (e/o). Los versos octosílabos se combinan con pies quebrados tetrasílabos en cada cuarto verso de cada estrofa que es el estribillo, pues se repite el motivo central del poema: “denso, denso”. Estamos ante una meditada estructura que, además, condensa mucho ritmo gracias a los paralelismos, las anáforas, el estribillo y las estrofas que recogen elementos diseminados a lo largo del poema (correlación). Véase Anexo.

⁴⁰⁷ Así en el poema “Ars” que es también una poética en la que Silva pide que se vierta en ella “un pensamiento puro”, los recuerdos, las emociones y el sentimiento. El verso se convierte así en “santo” pues tiene la capacidad de enternecernos y curarnos de nuestra “existencia mísera”. Nótese la coincidencia en la forma de concebir de los dos poetas. J.A. Silva. *Obra Completa*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho (importador n°454, ed. Lumen), 1977. Página 23.

⁴⁰⁸ Así, por ejemplo, en el poema LXXIX, de *Soledades, galerías y otros poemas*. En la edición de O. Macrí. *Poesía y prosa*. Tomo II. Madrid, Espasa-Calpe, 1989. Página 482.

importancia del ritmo, veamos qué recursos estilísticos emplea para conseguirlo (los cuales, por otro lado, son también típicos de la poesía unamuniana en general). En primer lugar, cabe mencionar la introducción del estribillo en el cuarto verso de cada estrofa que, además, refuerza la idea central del poema. Por otro lado, el poeta emplea anáforas y paralelismos, así, por ejemplo, a principio de las estrofas entre los versos 1, 5 y 14, o bien en el interior de ellas entre los versos segundo y tercero de cada una de ellas con el recurso del hipérbaton también (“de tu sentir los anhelos/de tu pensar los cuidados”, versos 10 y 11). Además, se introducen las repeticiones y derivaciones, como en el verso 14 (“y corto, muy corto (...)”) y en los 21 y 22 (“hebra”, “hebreros”). Pero las palabras que más se repiten son aquellas que, como en el caso de “denso”, condensan la idea central del poema, en este caso “sentimiento” y “pensamiento”, y sus fórmulas derivadas. La cohesión rítmica del poema se ve muy clara en este poema, así en el verso 2º de la primera estrofa, el poeta menciona al “pensamiento” y, de forma paralela, en el verso también 2º pero de la segunda estrofa, vemos “sentimiento”. En la estrofa siguiente, la tercera, el poeta reúne los mismos términos, aunque no ya como sustantivos sino como infinitivos, con una fórmula paralelística, recogiendo así los elementos diseminados en esta correlación. Asimismo, vemos la preferencia unamuniana por el uso del hipérbaton (constante en su poesía y de eco becqueriano).

Y el vaso en que nos escancias
de tu sentir los anhelos,
de tu pensar los cuidados,
denso, denso

Deseos y preocupaciones, que son pensados y sentidos ambos, deben verterse en el poema, por eso ahora el poeta emplea la fuerza del verbo en infinitivo, recogiendo además en una estrofa lo que expresó en las dos primeras. Estos recursos rítmicos (sin olvidarse las rimas internas y las aliteraciones) no los vemos solo en este poema sino que son una constante en cada una de las composiciones del libro y demuestran la preocupación del poeta por el ritmo, por imprimir musicalidad al verso, aunque propia y particular. Este poema trata el tema, además, de la necesidad de encontrar siempre la condensación, la esencialidad, la palabra exacta, desnuda de artificios. En resumen, podemos deducir ya claramente que **los recursos de estilo** empleados por este poeta son los anteriormente mencionados, que aportan ritmo al

poema, junto a las metáforas y los símbolos por la importancia del poder creativo de la poesía, el apóstrofe, las exclamaciones y las preguntas para conmover al lector.

La insistencia en la definición de la poesía como **canto** y en su función eternizadora del alma del poeta, la encontramos también en el poema “Credo poético”⁴⁰⁹ en el que vemos desarrollada la idea que Bécquer expresó en sus rimas III y IV de que sentimiento y pensamiento forman un todo en la lírica. Sin duda, aquí hallamos ecos de la teoría poética del Romanticismo (sobre todo de Wordsworth y Coleridge) y del Simbolismo.

En este poema se dirige a un poeta ficticio (que podemos identificar con Unamuno mismo) al cual recomienda cómo debe ser su poesía. Esta se identifica de nuevo con un canto que debe aunar el sentimiento y el pensamiento (el sentimiento debe ser pensado y el pensamiento debe ser sentido). Y estos sentimientos pensados (y viceversa) deben tener raíz en la tierra, o, metafóricamente, en el interior del poeta para que, cuando vuelen y sean ya del lector, no se pierdan. Si lo relacionamos con los poemas anteriores, deducimos que ese vuelo es hacia la eternidad, es decir, que esta poesía siempre debe comunicar sustancia/alma al lector para que perdure en el tiempo. La poesía debe cargarse de ese sentimiento-pensamiento; no puede ser solo “humo” o “música”⁴¹⁰ que se disipe con el paso del tiempo (lo que no implica que Unamuno deseche la musicalidad y el ritmo en la lírica, como hemos visto, pero esta no puede ser únicamente eso). Por otro lado, el sentimiento “puro” no existe, siempre es pensado pues, como expresa más adelante, “el lenguaje es ante todo pensamiento” y el ser humano tiene conciencia de sí mismo y de la realidad gracias a este (lo que nos diferencia de los animales, como dirá en otros escritos).

Otra tema central que se expresa aquí es que la poesía no debe ser pura retórica, solo forma, sino que la Idea (en mayúsculas) debe estar desnuda pues es hermosa ya de por sí y no necesita de más artificios. La tarea del poeta es la de “escultor” y no de “sastre” pues no se trata de vestir o adornar sino de llegar a lo profundo. En este punto nos dice que incluso la niebla tiene

⁴⁰⁹ La métrica de este poema es distinta a la mayoría que encontramos en el libro. Así, se compone de cuartetos de tres versos dodecasílabos agrupados en cada estrofa con terminación octosílabo (esquema: ABCb) y la misma rima asonante (e/a) en los pares de cada cuarteta, por lo que se trata de un dodecasílabo ternario. **Véase Anexo.**

⁴¹⁰ La crítica en general ha visto en estos versos la manera rápida de oponer tajantemente la poesía unamuniana con cualquier tendencia modernista o simbolista de la época, lo que es solo una mera simplificación.

líneas que pueden esculpirse⁴¹¹. No se trata de dar forma a la Idea, el poeta debe encontrar “el alma” tras la “carne”. En la quinta estrofa, el poeta identifica el alma con la idea mientras que la carne sería la forma tras la que se encuentra aquella. También en la última estrofa se define la Idea: es una verdad de espíritu, es la entraña de la forma pasajera, lo que queda por siempre. De nuevo, estamos ante la concepción de que la poesía es la eternización de lo efímero (“entraña de lo pasajero”).

En definitiva, estamos ante la renovación estética de Unamuno quien aboga por una poesía desnuda, del alma, que busque la esencia sin perderse en las formas y la retórica. No puede ser únicamente música ni tampoco forma, pues tanto una como la otra son inherentes al alma cuando esta se expresa sinceramente.

Unamuno hace referencia también a la ciencia, de la que dice que con sus fórmulas no llega a la verdad de la vida; sin embargo, el poeta sí que puede revelarla. La consecuencia que extraemos de todo ello es que la poesía busca la esencia, el alma, el espíritu que se encuentra tras lo visible y material (véase el ejemplo claro del poema “La torre de Monterrey” más adelante), por lo que se convierte en una forma de conocimiento de la verdad del ser humano, es revelación de su verdad. La poesía es, en definitiva, el lenguaje del alma, que tiene su “ancla en tierra” (interior del poeta) al mismo tiempo que se alza en vuelo, en una visión metafórica de unión entre el cielo y la tierra.

No puede por tanto simplificarse la poesía de Unamuno como una lírica de ideas y filosófica puesto que el concepto de Idea que aquí se desarrolla no se refiere a la que asociamos con conocimiento, concepto, etc., sino que se refiere al sentido platónico de Idea en cuanto a verdad eterna e inmutable, la que se encuentra en lo profundo de cada ser humano.

El poema 4º de la serie introductoria, “Cuando sea viejo”⁴¹², también podría comentarse en relación a la eternización de la poesía y a la necesidad de entregar el alma personal. Pero se

⁴¹¹ En diversas cartas ha manifestado Unamuno cómo la poesía es aquello vago y nebuloso que no cabe ser expresado en prosa. Así en carta a L. Gutiérrez del 15 de enero de 1901 (en *CI*). También en carta a Jiménez Ilundain del 24 de mayo de 1899 (en *DRU*), expresa cómo “¡Esas mis nebulosidades es lo que más amo!” refiriéndose a su poesía.

⁴¹² “Cuando yo sea viejo” es una combinación de versos de 7, 11 y 5 con rima asonante en los pares (i-o). Es, por lo tanto, una variante de la silva arromanzada por la introducción del verso pentasílabo, poema muy del agrado de Unamuno (e insistimos en el precedente becqueriano). Véase Anexo.

introduce aquí una idea nueva: cómo, por un lado, el alma es cambiante y el poeta puede llegar a no reconocerse en su obra con el paso del tiempo y, por otro, cómo el lector reinterpreta la obra que ya deja de ser del poeta que la escribió, recreando así nuevos yos de este. En este poema se refleja también la lucha entre los dos Unamunos (que él mismo reconocía como se ve, por ejemplo, en el *Diario íntimo*⁴¹³) pues la idea de no reconocerse en su obra y de perderse su “yo” verdadero una vez la obra pertenezca ya al público, implica que se la puede reinterpretar como quiera y, por tanto, una pérdida de su yo, lo que correspondería con la preocupación del Unamuno agónico que deseaba perpetuarse por siempre. Este miedo palpita en este poema que está escrito en un lenguaje casi conversacional pues Unamuno no solo increpa al lector, sino que le hace hablar, construyendo así un diálogo ficticio que, en realidad, es un desdoblamiento de sí mismo, entre el que quiere a su conciencia siempre despierta e invariable, y el que se complace en la disolución de esta (lo que no significa necesariamente muerte, como vimos en poemas anteriores). Este lenguaje conversacional se ve reforzado por las exclamaciones y las preguntas, las repeticiones, la alusión continua y directa a un “vosotros” o los lectores, las expresiones coloquiales (por ejemplo: “hecho un basilisco”), etc. Se busca así un lenguaje vivo y real que nos da la sensación de estar ante el poeta en el momento de la lectura, que era lo que pretendía Unamuno⁴¹⁴.

Al principio del poema, el poeta alude hipotéticamente al momento de su vejez y cómo entonces no sentirá los cantos que ahora escribe (idea de que el alma va cambiando). Pero en ese momento justamente siente que solo él podrá entenderlos y la tentación de tener la exclusividad sobre el significado de estos. Por ello, acto seguido, expresa su voluntad de escribir un libro que explique el verdadero sentido de estos cantos que da al lector. Parece, pues, tener miedo a que se pierda su “yo”, a que no se le entienda, por un lado, y a pertenecer a los demás, por el otro, diluyéndose su personalidad.

Unamuno parece contradecirse en este poema, sin embargo lo que quiere decirnos con él es

⁴¹³ Ello queda claro a lo largo de todo el diario donde se ve la lucha interna entre sus dos “yos”. Pero él mismo lo manifiesta en la página 139: “O ¿es que hay en mí dos yos y uno traza estas líneas y otro las desaprueba como delirios?”. En *Diario íntimo*. Madrid, Alianza ed., 1991.

⁴¹⁴ Véase el artículo “La lengua escrita y hablada” para ello y cómo Unamuno aboga aquí por escribir como si de una conversación real se tratara. Llega incluso a defender la idea de escribir con notaciones musicales y mímicas (gestuales) para que nos acerquemos más a lo que es una conversación. En *OC vol. XI*. A.A., Madrid, 1958. Páginas 705- 708. Es interesante subrayar el año de su escritura, 1900, coetáneo a la génesis de *Poesías*.

que, una vez se entrega la poesía, por mucho que se empeñe el poeta en querer darle su propia interpretación, esta ya pertenecerá a los lectores y cada uno entenderá según su espíritu. Así es como debería ser, por mucho que el poeta se aferre a sus versos y al sentido que este quiso darles.

En el poema, las ideas se van contraponiendo y observamos a un Unamuno “rebelde” por miedo a que desaparezca su “yo” (la leyenda del agónico), en contra de la idea de que al entregar su alma en estos cantos, esta dejará de ser solo suya y que cada lector podrá interpretar según su espíritu. Sin embargo, a través de lo que los lectores (de él mismo) deberán decirle al poeta (pues pone en boca de estos lo que han de contestarle), nos damos cuenta de que, en realidad, a pesar de este miedo, Unamuno está apoyando la idea de entrega y la posibilidad de que cada uno pueda interpretarlo a su manera. Al final, descubre que es justamente así como él seguirá viviendo y vibrando: cada lector hará su propia interpretación de los cantos que, en su día, reflejaban quién era Unamuno en el momento que los escribió. Cuando el lector los recibe y los interpreta, esta alma vuelve a vivir, aunque se descubran nuevos sentidos que el poeta ni siquiera vislumbró. De esta manera, aunque no importe ya quién sea Unamuno-hombre, su esencia no caerá en el olvido porque siempre dirá algo nuevo al lector, quien llegará a saber más del propio autor que este sobre sí mismo (tanto si muere como si “sobrevive” tras la muerte).

En definitiva, en esta lucha entre un Unamuno que teme perder su “yo” y el que entrega su alma para que se una con otras almas, diluyéndose/modificándose quizá parte de su sentido, vence este último pues reconoce que solo así se puede perpetuar. Puesto que la función salvífica de la poesía es la de la eternización de lo pasajero y fugitivo, en un claro paralelismo con el consuelo de la religión.

Cabe mencionar que M.García Blanco ha recogido un lema en la versión manuscrita que no se incluyó en la impresa. Se trata de una cita de E.Barret Browning: “The poet looks beyond the book he has made/Or else he had not made”. Es decir, “el poeta mira detrás o más allá del libro que ha escrito o de otro que no ha escrito”. Lo que está en consonancia con la idea unamuniana expresada en este poema: cada lector “escribe” un nuevo libro con su interpretación nueva. Esta idea se puede reforzar haciendo alusión a múltiples escritos de Unamuno, pero, por poner solo un ejemplo, en el artículo “Sobre el fragmentarismo”, el poeta expone claramente cómo cada uno interpreta a su manera una obra: “Sin que sea preciso que repita una vez más aquí que no estimo que un autor cualquiera, aunque sea Cervantes, entienda

una cualquiera de sus obras, aunque sea el *Quijote*, mejor que otro, y tenga derecho a imponer su interpretación. En esto estriba precisamente la objetividad del arte. Y hasta una misma composición repetida por otro adquiere nuevo sentido” (lo que J.L.Borges tan bien entenderá). Así, este poema es expresión de esta última idea a la que, en realidad, no se opone Unamuno, por mucho que se rebele contra ella.

Todos los poemas hasta aquí comentados subrayan la capacidad de eternización de la poesía pues en ella se entrega el alma del autor que se une así al coro universal y eterno de todas las almas. Sin embargo, “Para después de mi muerte”⁴¹⁵, pone en duda esta idea, se contradice, lo que forma también parte del alma unamuniana, de su forma de ser; en cada poema entrega su sentir y pensar y, como sabemos, en este poeta los estados son cambiantes (como expuso en “Cuando yo sea viejo”), pero todos llevan el sello de su inconfundible personalidad oscilante y paradójica (por tanto, “viva”, en concepto unamuniano). A pesar de estar incluido en la primera sección del libro en que se habla de la poesía en general y en el que, sin duda, también se hace referencia a esta, responde a un momento claro de crisis del poeta que refleja muy bien al Unamuno agónico. La composición responde a la desesperanza, a la preocupación de que todo, incluida su poesía, al fin, se perderá y morirá definitivamente. La idea de la caducidad de las cosas (y de la poesía) se impone en este poema. El tema central no parece ser la poesía, sino el anhelo de perpetuidad que aquí se niega: ni siquiera la poesía, que en otros poemas hemos visto que era salvífica y aseguraba “una existencia” más allá de la muerte de Unamuno, puede asegurar una vida de ultratumba de ninguna manera (aunque sea un alma que se diluya en otras almas). Así, nos encontramos con un tono muy desesperanzado que responde a un momento de angustia sin consuelo posible.

En la introducción (11 primeros versos), el poeta expresa un hondo sentimiento de tristeza y aflicción: “vientos abismales” y “tormentas de lo eterno” han sacudido el fondo de su alma

⁴¹⁵ El poema es una combinación de versos de 11, 7 y 5 sueltos, sin rimas ni orden de estrofas, en el que, de nuevo, se produce un diálogo ficticio (desdoblamiento, según Alvar: “soliloquio”) con el lector ya al principio del poema (“Oye...”). Como en el poema anterior, el lenguaje conversacional y vivo queda patente a través de las anáforas, repeticiones, paralelismos, enumeraciones, exclamaciones y preguntas. Según Alvar en la introducción a *P.*, la exhortación al lector e increpación a los cantos estructuran el texto. A ello se añaden las paradojas y las antítesis que describen la lucha interna y la contradicción a la que se ha hecho referencia. **Véase el poema en el Anexo.**

y ahora su vida se ve empañada por la tristeza. La imagen metafórica que emplea se refiere a un hecho que lo ha conmocionado tanto que su vida ha cambiado y las “heces” de esta sacudida enturbian la conciencia de Unamuno. Por ello, seguramente, el poeta se esté refiriendo con todo ello a sus crisis espirituales y religiosa, y a su anhelo de eternidad que lo empaña todo.

A continuación, en un desdoblamiento de sí mismo, se dirige al lector para pedirle que “medite”, es decir, en palabras del poeta mismo, que “sueñe”. Esta identificación entre meditar y soñar cobra sentido en una poesía en la que el pensamiento es poético, “sentido” y poblado de visiones e imágenes (véase “Id con Dios” y “Credo poético”). De hecho, una sección de este libro lleva el nombre de “Meditaciones” como forma de soñar, distinta a la de pensar. El poeta le pide al lector que le sueñe, una vez esté ya muerto, y que haga suya la “voz de un muerto” que no podrá oírse a sí mismo. Así, cuando el poeta deje de ser, su poesía seguirá viviendo en el lector. El poeta se describe a sí mismo con una larga enumeración de motivos antitéticos (por ejemplo: “goces y dolores”, “instintos, raciocinios”) o complementarios (“voces y gestos”), y cada verso recoge un conjunto de ellos; por ello llama la atención que aúne en el mismo verso “esperanzas, recuerdos”, aunque, como se ha ido viendo, para Unamuno, los recuerdos son esperanzas de futuro. También se refiere a sí mismo como “sombra de vida” mientras vivía y “sombra de mi sombra,/mi triste nada” cuando muera. Aquí se denota claramente, por un lado, el momento de tristeza y pesimismo en el que vive, acechado por la falta de fe, la duda religiosa y la pérdida de esperanza de una vida de ultratumba que lo lleva a desconfiar de la poesía misma como eternización de lo pasajero, que en otros poemas y textos defiende.

Unamuno increpa a sus cantos pues parece que le duela que estos lo sobrevivan (“¡Y que vivas tú más que yo, mi canto!”), pero este, nos dice, es el doble milagro de la palabra y de la letra (palabra escrita), y emplea las siguientes metáforas para referirse a ellas en su unión: “voz atada en tinta”, “aire encarnado en tierra” (véase la contradicción aquí con otros momentos en los que considera que la letra mata). En este momento, en que se evidencia su falta de fe en el más allá, un Unamuno agónico se cuestiona sobre el misterio de la existencia humana y deja abierta la problemática sobre si “acaso” estas obras, “hijas del alma”, podrán resonar en su oído una vez haya muerto, al mismo tiempo que, en preguntas retóricas, plantea si estas no podrían darle vida cuando esté muerto. En otros términos, el poeta se pregunta sobre el misterio del más allá, expresa su deseo de perpetuidad y, con la duda lógica, abre la esperanza a que él pueda seguir viviendo una vez haya muerto. Se trata de un Unamuno agónico pues desea seguir

oyendo sus propias obras, el hombre de carne y hueso quiere perpetuarse aunque sus oídos “floten/en polvo”.

¡Acaso resonéis, dulces palabras,
en el aire en que floten
en polvo estos oídos
que ahora están midiéndoos el paso!

En una digresión, aquí vemos que se apunta otra cuestión relacionada con el credo poético unamuniano: el poeta mide “el paso” de estas palabras en el poema, con lo que se subraya la importancia del ritmo y la versificación aunque se opte por la falta de rima.

El final del poema es demoledor; Unamuno grita al oído del lector en repetidas ocasiones y con gran fuerza: “¡Yo ya no soy hermano!”, y alude a su canto como aquel que le sobrevive. Sin embargo, no hay esperanza ninguna en este poema, aunque Unamuno aluda a cómo el lector puede seguir oyéndolo a pesar de que haya muerto gracias a su obra, él no puede oírse a sí mismo, y esta idea que califica de “verdad trivial”, es decir, hartamente sabida, se convierte, en este momento de la vida del poeta, en motivo de amargura y tristeza (“es lluvia de tristeza,/ es gota del océano/de la amargura.”) Pero la desesperanza aquí va incluso más allá puesto que no solo desaparecerá Unamuno sino también su canto:

¡Tú también morirás, morirá todo,
y en silencio infinito
dormirá para siempre la esperanza!

Esta es la vertiente unamuniana que ha quedado como leyenda, pero que soslaya a otro poeta, el contemplativo, el que quiere dejarse por el sueño y la música silenciosa, el del amor, el que retorna a la infancia, el que se desnuda en alma que vierte y une a otras almas. Hay poemas en este libro que son grito y reflejan su agonía de querer a su conciencia viva, en lucha y reclama la seguridad de la voz de Dios que le asegure su eternidad: en especial, “El buitre Prometeo” y los de la sección de los “Salmos”. Estos, justamente, son los poemas que han llamado más la atención de la crítica, pero, paradójicamente, son los minoritarios en este libro, por lo que no nos hemos detenido en ellos.

4.8. La poesía de la duda.

Solo mencionaremos y analizaremos un poema bellissimo, "Elegía en la muerte de un perro"⁴¹⁶, lleno de hondura y sentimiento, que traslada la vertiente de un Unamuno buscador de certidumbres, pero convencido, finalmente, de que nada puede saberse. Sería simplificador ver aquí solo al Unamuno agónico que lucha por asegurarse la eternidad de su conciencia, sino, más bien, es aquel que nos traslada su duda, saber qué nos depara el más allá a través de la experiencia de la muerte de un perro. Esta vivencia, que seguramente todos hemos experimentado, se eterniza aquí en un poema magnífico y universal que bien podría ser un resumen de todo el deseo de Unamuno con sus *Poesías*.

C. Blanco Aguinaga interpretó este poema como el deseo unamuniano de que la vida fuese un calco tras la muerte en un eterno ciclo nietzscheano (*UC*, pág. 23), sin embargo, el tema central aquí es el planteamiento irresoluble de cómo será la vida de ultratumba y de si esta se producirá o no. Lo que se reproduce es el sentimiento de no saber si volveremos a ver y sentir a los seres amados tras la muerte.

El poema se abre con una pequeña introducción (versos 1-11) que dará paso al apóstrofe⁴¹⁷. El poeta canta la muerte de su fiel perro y expresa el sentimiento de cómo nunca más volverá a clavar sus ojos en los suyos ni lamerá ya su mano. Así, parece dejar clara en la introducción la idea de que nunca más volverán a estar juntos. Sin embargo, a partir del verso 12, el poeta se dirige al perro muerto para plantear toda una serie de interrogantes sobre si esta muerte

⁴¹⁶ Se publicó en *La publicidad* de Barcelona, 19-VIII-1906. García Blanco y Suárez lo fechan entre 1905-1906. Unamuno adjuntó, como pie de página al poema, una aclaración en la que dice que Francis Jammes escribió un poema con similar temática que publicó en 1906. Unamuno nos dice, para los suspicaces que quisiesen ver un plagio, que este poema suyo ya lo había escrito antes que este se publicase y que lo había leído a "no pocos amigos". Se trata de una silva libre en la que se combinan versos de 11, 7 y 5 sin rimas ni orden de estrofas. En *O.C. (A.A)* vol. XIII, págs. 348-352. En *P.* págs. 200-203. En *PC (I)*, págs. 155-158. Citamos por esta edición. Véase el poema en el "Anexo", pág. 434.

⁴¹⁷ En cuanto a la retórica, vemos la constancia del uso del apóstrofe para dirigirse al perro muerto. Además, abundan las preguntas retóricas sobre lo que será la vida más allá de la muerte, como también gran número de exclamaciones y aposiopeses que expresan dolor, en un lenguaje vívido que "parece" natural y espontáneo diálogo con su perro muerto. Como siempre, vemos las anáforas, repeticiones, paralelismos y aliteraciones que imprimen ritmo y musicalidad al poema. Se emplea asimismo la identificación perro-hombre, que sienten las mismas inquietudes de la incertidumbre del más allá y están unidos por el mismo destino, en una humanización/personificación del perro. También vemos la analogía Dios-hombre para el perro, al mismo tiempo que Unamuno desea ser el perro que cree firmemente en su Dios-amo-hombre (¿"perrificación" del hombre?).

supondrá o no el final de las experiencias vividas con él, o si, quizá, esta relación continúe de otra forma distinta, o si, simplemente, todo desaparecerá y se desvanecerá en la nada.

El poema es inquietante y conmovedor porque todo ello puede trasladarse, evidentemente y de forma metafórica, a la posibilidad o no del reencuentro con los seres amados tras la muerte. Es mucho más que un poema dedicado a su perro muerto pues traslada cuestiones referidas a las inquietudes humanas sobre el más allá humana. Por ello, el poeta se dirige al perro, una vez muerto, para plantear las dudas e incertidumbres del ser humano: ¿dónde estará ahora su perro? ¿cómo será el mundo, si lo hay, en que ahora “habita”? ¿será igual que este? Ese “mundo de espíritus” (v.28) ¿será como este? ¿veremos la misma naturaleza que nos rodea? ¿volverá el poeta a tener el mismo perro al que ama? Unamuno plantea la duda de si seguiremos rodeados de las cosas que vemos y percibimos con los sentidos de la misma manera a como es en esta vida, y contestándose a sí mismo, habla de que ese otro mundo será **espiritual y, por tanto, inevitablemente distinto**, será “espíritu puro” (verso 53), y, acto seguido exclama: “Oh, terrible pureza, /inanidad, vacío!” (versos 54-55). La constatación de la pérdida de la propia conciencia disuelta en la nada (y parece que aquí cree en la seguridad de ello) queda así explícita, pero el poeta sigue planteándose si volverá a repetir las vivencias que ha tenido con su perro, deseando que así sea. Así, se desata una lucha interior entre el deseo de seguir viviendo tras la muerte, y la evidencia e impotencia de que esto no es así. Por otro lado, el poeta establece un paralelismo entre el amo y Dios pues el perro ha creído en él, ha sido siempre fiel y confiado en su dueño al que se ha entregado con el amor más puro. Por ello, el poeta dice que él fue su “religión” y su “gloria” (verso 71), y quizá llegó a soñar también en otro mundo con su dueño.

Pero es que el perro mismo es Unamuno, el “Dios” que también morirá (verso 77) y, en clara alegoría, el poeta expresa a través de este sus propios anhelos e inquietudes. El perro murió “con tus ojos/ en mis ojos clavados, /tal vez buscando en estos el misterio/que te envolvía” (versos 78- 81), del mismo modo que Unamuno intenta buscar en su Dios una respuesta que dé sentido a su existencia. Y el poeta, como el perro, se pregunta: “¿A dónde vamos?” (verso 86). Nada parece distinguir al hombre y a su perro con un mismo “anhelar oscuro” (v. 88), porque este ha sido humanizado, y, así, lo distingue del lobo que no conoce tales deseos. Hermanado con el perro, el poeta se cuestiona si quizá no soñó ser hombre una vez muriese, como el hombre desea ser Dios tras esta existencia, es decir, vivir vida superior, eterna. Pero, al final, el poeta le descubre la verdad a su pobre perro: su Dios-hombre morirá

también, pero en otras condiciones más dolorosas porque él murió siendo “fiel creyente” (v.96), “en mansedumbre”, “con dulzura”, es decir lleno de fe, esperanza y confianza. Sin embargo, Unamuno, desesperanzado, “ya muerto en vida” (v.118), dada su falta de fe, se tortura “y aúlla al cielo suplicando muerte”. Quizá con ello, en un momento de desesperación y dolor por sus dudas, Unamuno exprese preferir morir ya del todo que seguir sufriendo por su incertidumbre. Al menos, el perro parece que presentía seguir viviendo en la memoria de su dueño-Dios, pero el poeta, aquí, ni siquiera tiene esa esperanza que le consuele de la muerte. Por ello, en el final, tristísimo del poema, Unamuno pide paz y descanso para su perro y expresa su duelo: “los dioses lloran cuando muere el perro” (verso 125), pero no saben contestar a la honda pregunta “¿a dónde vamos?” con la que se cierra el poema. Irresoluble para el hombre, el Dios del perro muerto. ¿Y Dios llora cuando muere el hombre?

La interpretación del poema se clarifica gracias a otros textos, como el *Diario íntimo*, y otros poemas de este libro. Unamuno querría ser como este perro, que vivió adorando a su dueño-Dios, que confió en él plenamente, y que murió clavando su pupila en la pupila de su amo, seguro de su amor. Esta fe, entrega y humildad es la que Unamuno quisiera para sí.

5/ CONCLUSIONES: Unamuno: poeta modernista.

"Dos poderosas personalidades literarias inician el cambio y el ascenso de la poesía española contemporánea hacia el espíritu (...): un hispanoamericano y un español, Miguel de Unamuno y Rubén Darío".

Juan Ramón Jiménez en "Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)"

El estudio realizado de los textos unamunianos, comprendidos en el período de 1884 a 1900, años que se corresponden a los inicios de Don Miguel como poeta, nos ha permitido constatar la necesidad progresiva de nuestro escritor de dar salida a unos "sentimientos-pensamientos" (o especie de "imágenes" aún no formuladas) no racionales ni expresables a través del lenguaje discursivo, que le llevaría, finalmente, al cultivo de la lírica como modo de comunicar esas "proto-ideas" que forman parte del espíritu mismo. En la base de la poética del vasco está la recreación del mito del alma de raíz romántica en el que el hombre moderno, ante la crisis espiritual y la desorientación en que se encontraba, necesitaba de nuevo volver a "creer". El exceso decimonónico del positivismo cientificista, del mismo modo que un siglo antes en países como Alemania e Inglaterra con la Ilustración, llevó a una falta de ideales, de fe hacia lo que no se pudiese comprobar empíricamente, y, por lo tanto, a olvidar el espíritu como aquello indemostrable, como lo inefable e inconsciente que duerme en el interior del hombre. Unamuno y el poeta moderno en general, en el Romanticismo y después en la lírica europea de fin de siglo, quiso devolvernos este espíritu que yace en nuestro interior y que constituye el eje de unión con lo que pueda haber más allá de la realidad objetiva y material. Estos poetas finiseculares, entre los que se encuentra a Unamuno, que sufren una crisis causada por el choque entre fe y razón, constatan que no todo se puede explicar y que, por otro lado, este misterio de la existencia es rico, fecundo y necesario para la vida. De esta manera, el poeta quiere ahora traspasar los límites que impone la razón que sólo nos muestra la realidad objetiva material, para penetrarla más allá y visionar nuevos mundos. El objetivo es vislumbrar el infinito, asomarse a lo absoluto y obtener una nueva visión según la cual el hombre pueda dar sentido a una existencia que, bajo la perspectiva racionalista y empirista, quedaba reducida a lo material, caduco y efímero.

En la estela de Fray Luis de León, el alma debe retornar a su origen primero, pero, previamente, hay que liberarla de la conciencia lógica y del lenguaje que expresa lo exterior a ella. Sólo al poeta le es dado retirarse a escuchar "la música de esferas" íntima del espíritu,

inexpresable con los ropajes del lenguaje vulgar y mezquino ⁴¹⁸. Sólo a él le es posible romper los lazos lógicos, los tópicos y las “metáforas” gastadas del lenguaje común. El artista, que profundiza tanto en su propio adentro como en el interior de lo que lo rodea, enlaza con la música ideal de la humanidad para llegar a la unidad, a la armonía suprema con la naturaleza donde el alma se anega y derrite pasando a formar parte de la eternidad, tal y como hemos visto que Unamuno canta en su primer poemario, además de expresarlo en los escritos anteriores y coetáneos a su época de escritura (como, por ejemplo, en *En torno al casticismo*). En este sentido, Unamuno conecta claramente con la teoría idealista romántica que, juntamente con el platonismo⁴¹⁹ y el humanismo de Fray Luis de León, son, en nuestra opinión, sus influencias más claras que lo configuran como el punto de enlace entre Bécquer y la lírica española del Modernismo.

El idealismo romántico y la poesía moderna, efectivamente, se convirtieron en la vía que dio cauce a una nueva sensibilidad, a otra forma de entender la relación del hombre con el universo que reivindicaba lo subjetivo, lo interior, el espíritu, el inconsciente, lo irracional, la imaginación, etc., como formas de conocimiento y de establecer nuevos vínculos. Así, hemos visto las continuas alusiones unamunianas a los idealistas románticos y sus teorías, a los poetas ingleses y alemanes del Romanticismo más puro, como a Shelley, Byron, Wordsworth, Coleridge, como a Heine, Goethe, Jean Paul Richter,... sin olvidar, por supuesto, al italiano Leopardi, e incluso al francés Baudelaire⁴²⁰, que se multiplican en epistolarios y artículos de este período, al mismo tiempo que nace y crece su interés hacia la poesía como una de las manifestaciones del arte más pura y divina. En realidad, vemos cómo en casi todos sus escritos coetáneos a la génesis de *Poesías*, Unamuno reivindica constantemente la poesía como forma de revolución y transformación que va de lo íntimo a lo externo, a la historia del hombre y del ser humano.

El espíritu era el punto central de enlace; si el poeta logra conectar con él a través de estos

⁴¹⁸ G.A. Bécquer es el precedente inmediato del Modernismo poético hispano en muchos sentidos, pero probablemente el más interesante sea el de la imposibilidad de dar expresión al espíritu a través del lenguaje común.

⁴¹⁹ Recordemos a este respecto como A. Béguin en su libro *El alma romántica y el sueño* (Madrid, F.C.E., 1993), señalaba precisamente los antecedentes del Romanticismo en el neoplatonismo renacentista (pág. 78). En España, Luis de León (como Meister Eckhart en Alemania) introdujo el neoplatonismo en el Renacimiento.

⁴²⁰ Recuérdese, por ejemplo, la carta a P. Mugica del 4 de junio de 1890, manifestaba como “Heine y Goethe con mi Leopardi y Baudelaire son mis favoritos...”. En S. Fernández Larraín. *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno* (a P. Mugica). Ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1965.

estados subjetivos de conocimiento que proporciona la poesía, podrá también retornar a la fuente y el origen mismo de todo el universo para reintegrarse en él y escapar de las garras de lo temporal⁴²¹, intuyendo y sintiendo por un momento de gracia lo absoluto, la eternidad. La poética unamuniana, como el Simbolismo francés o el Modernismo alemán, gira en torno al espíritu; en última instancia se pretende que éste sea recobrado de nuevo, que el hombre vuelva a él para recuperar cualidades y características diversas, fuera de la realidad objetiva, de la civilización moderna que oprime y degenera. El alma retorna a su propia esencia, despertando el hombre a virtudes que están en su origen primero, antes de ser corrompido por la sociedad, y que duermen en su inconsciente. Para devolver al hombre a su espíritu, necesariamente, Unamuno, como el poeta moderno, se aleja del ruido exterior, se recoge y, como el místico, se dedica a descubrir en su interior signos que le conduzcan por galerías subterráneas del conocimiento que nada tengan ya que ver con la razón y la lógica como pertenecientes a la vigilia de la realidad objetiva de que se quiere escapar. Se potencian así los estados subjetivos: el sueño que viaja por el inconsciente, el recuerdo de la infancia que nos acerca a nuestro origen, la música armónica de "esferas" como lenguaje del espíritu, el sentimiento y las visiones irracionales, la fantasía y la imaginación, la contemplación serena, el amor y la entrega.

En la poesía unamuniana, como en la moderna, las visiones o imágenes de esa otra realidad se forman en el inconsciente y no en la vigilia razonadora, y son más verdaderas que la realidad objetiva y material que percibimos con la conciencia. Pero éstas no tienen palabras y, por lo tanto, el poeta debe devolver al lenguaje su función primera, creadora, a su esencia pura metafórica. El lenguaje se libera de la realidad objetiva en que el hombre externo vive, para pasar a representar imágenes o visiones que se forman en el interior de éste y que dejan de aludir a lo material y superficial para penetrar lo contemplado en su esencia profunda. Se trata de traducir el alma de las cosas, del hombre y de la naturaleza, y el lenguaje discursivo no es válido para ello. El poeta moderno, desde el Romanticismo, inventa así la analogía y el lenguaje de lo inefable: la fusión del estado interno del hombre con lo externo que lo rodea. Unamuno plasma estados subjetivos en la poesía a través de una recreación del lenguaje en la que la palabra no refiere lo objetivo y visible, sino que, como a través de un espejo, el alma del poeta se contempla, se siente y se expresa en lo exterior. Comunión o fusión del poeta con el alma de las cosas que le permite reintegrarse con lo

⁴²¹ El fluir incesante del tiempo, máxima preocupación del hombre que lo lanza a la angustia vital, como vimos en "La elegía eterna", poema que es origen y núcleo de los temas de *Poesías*, como se ha demostrado en este estudio.

que lo rodea, con la naturaleza, tal y como el idealismo y la filosofía del naturaleza de los románticos (poetas y filósofos) alemanes e ingleses buscaron. **Su concepción de la poesía es, en definitiva, una forma de reintegrar el hombre a la creación entera gracias a la penetración en la esencia de las cosas, un fondo inconsciente que se revela común, una Unidad suprema, superadora del tiempo, del espacio y de lo particular.**

Así, la poesía es definida por Unamuno como aquella que, surgiendo de la particularidad, aspira a la unidad, es decir, a lo que él llama "universalidad". De esta manera, un pueblo, como una persona, debe dar lo suyo propio pues sólo la sinceridad de su voz puede llevar a que alcance la unidad suprema (vimos cómo todo ello se ha reflejado en múltiples poemas y no es solo mera teoría). El arte, la poesía, justamente por ello, es concebido por Unamuno como esencialmente analógico; el análisis de textos y poemas que hemos realizado así lo han evidenciado: el vasco, en sus versos, ha creado toda una red de correspondencias por la que su espíritu y lo que le rodea se funden en uno. En el seno de la identidad final, en la unidad, las diferencias se integran, y el poeta Unamuno puede hablar tranquilamente de costas de su interior, de flores que pueblan su alma emitiendo sus perfumes al aire, de nubes que están en su propio cielo,... y todo por mediación del juego de espejos por el que cada cosa refleja a la que mira hasta ser ella misma. La poesía moderna aspiró siempre a la unidad, superando la alteridad y la progresiva separación y diferenciación que la sociedad imponía. Citando a O. Paz: "La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad"⁴²². O, de otra manera, por la metáfora las diferencias se resuelven en unidad, consiguiendo que el hombre se reintegre con su entorno (tal y como Bégúin resumía la poética de románticos, simbolistas y surrealistas). Unamuno aspiraba a esa unidad siempre, por encima de razas, pueblos, personas, etc., pero, como el poeta moderno, siempre desde la alteridad, con consciencia plena de ella para así poder integrarla a la unidad. No hay otro camino: la unidad, que lleva en su seno todas las pluralidades a las que armoniza, sólo puede alcanzarse desde el primer estadio que conocemos, lo particular. Al poner en marcha la analogía reintegradora, ésta no anula para siempre las diferencias (como decía Unamuno en el poema "La cigarra"), sino que, en palabras de O. Paz, las "redime" haciendo "tolerable su existencia" en la vida real y objetiva. De ahí se entiende también la sinceridad por la que el Romanticismo, el Modernismo y Unamuno abogaron siempre, la necesaria autenticidad del espejo que sólo así podrá reflejar lo que ve. Sinceridad e individualismo que no riñen con el universalismo y la unidad de la humanidad toda

⁴²² *Los hijos del limo*: opus cit. pág.110.

(y de ésta con la naturaleza). Es en este sentido en el que entendemos la insistencia unamuniana sobre la particularidad desde la que debe partir siempre la obra para ser verdaderamente universal y humana (y, por lo tanto, "eterna", pues podrá comunicar siempre con cualquier hombre de cualquier tiempo y lugar). La poesía es, para Unamuno, **eternidad**, eternización de lo momentáneo -del hombre mismo como fugitivo instante- y es **universalidad**, universalización de lo particular -de un hombre para ser todos los hombres. La poesía es una vía de superación del tiempo histórico lineal, una forma de traspasar las fronteras del tiempo y el espacio reales y objetivos, para reintegrar al hombre particular en la esencia de todos los hombres, en hermandad, y de éstos con su entorno. Acorde siempre con su poética, Unamuno no se cansará de repetir también que hay que partir de lo propio, ver en su profundidad traspasando lo que los sentidos nos dan, la realidad material y objetiva, para vislumbrar el alma, la esencia que conecta con el espíritu universal y eterno. Así, no se trata de ir al otro extremo y quedarse simplemente en lo particular, pues Unamuno no defiende una poética "patriótica", "nacionalista", "popularista", etc..., pero, sin duda, esta fue la razón por la que insistió siempre tanto en que los poetas no podían caer en la imitación de fórmulas que pasaran de moda, y, en el caso de la poesía hispanoamericana, su preocupación fue que esta se mirase solo en la estética llegada de París, sin atender a lo propio. Sin embargo, la labor de renovación, el interés por hallar vías nuevas, que esta efectuó, siempre fue aplaudida por Unamuno quien la comparaba con la esterilidad literaria española.

El Romanticismo y la lírica moderna de fin de siglo, en la que la poética unamuniana se inserta, no sólo pretenden penetrar el propio espíritu individual, sino que, haciendo inmanente a través de la analogía (de la fusión sujeto y objeto que se produce a través de la poesía o lo que es lo mismo, de encontrar las "correspondencias" entre lo visible e invisible) el alma de la naturaleza y del universo entero, llegan a conectar con el origen y el final de todas las cosas, con la fuente de todo, que vive en un estadio fuera del tiempo y el espacio reales. En definitiva, llegar a intuir ese principio anterior al tiempo histórico que puede identificarse con una nueva idea de concebir a Dios (un Dios inmanente al hombre y la naturaleza), con el Espíritu supremo y absoluto de donde todo proviene y adonde todo va, es un objetivo poético. La lírica se convierte así en una forma diferente de conocimiento y de religión, en un intento de creer y de fundar una realidad que se sitúa más allá de lo objetivo y percibido en la existencia terrenal. La poesía, se erigió en Unamuno (y en el poeta moderno) en el medio por el que el hombre puede desembarazarse del pensamiento discursivo, de la razón y el lenguaje aprisionador de lo conocido, para liberar a su espíritu que puede así unirse con la esencia divina y eterna de la creación. Consecuentemente, la lírica

unamuniana **no puede caracterizarse como "filosófica", intelectual o de ideas**, pues, tal y como hemos visto a lo largo del estudio, el vasco quería precisamente desechar la razón y el lenguaje del pensamiento discursivo en la poesía, para dar alas a la imaginación y a los estados subjetivos que le permitían otra forma de conocimiento que conecta con lo irracional, inconsciente, íntimo y más profundo del hombre. Recordemos cómo esa crisis existencial, religiosa y de poner en duda la supremacía de lo racional y la ciencia, que tantos intelectuales y artistas vivieron en el fin de siglo, Unamuno la sufrió de tal manera que llegó a provocar ese conflicto interno, esa angustia que no lo dejaba en paz y que le llevaría a buscar nuevos caminos, nuevas formas de pensar y sentir, que se ven reflejadas en *Poesías*. **Vimos así cómo el *Diario íntimo*, donde el poeta volcaba no ya solo la crisis sufrida entre los meses de abril y mayo de 1897, sino, sobre todo, la solución que él mismo encontró, la consciencia de cómo debía actuar, sentir, ser,... para no recaer en ese estado de angustia vital, está todo ello luego poetizado en su primera obra lírica; las intertextualidades entre las dos obras quedan patentes y más teniendo en cuenta que Unamuno concibe la poesía como diario de vida, como vaso de experiencias vitales. En concreto, el primer libro de poemas de Unamuno es esa nueva consciencia que surge de la crisis intelectual y religiosa que sufrió, una consciencia que busca la superación de los hechos históricos, de la imposición del tiempo y el lugar, de la soberbia que le embargó, del exceso intelectualista, de su egocentrismo, etc.**

Pero no solo en la nueva sensibilidad y en el fondo poético puede basarse la conexión de la poética unamuniana con la lírica moderna, la utilización del símbolo y la metáfora, de la estética del matiz, la sugestión, lo vago y la "música interior" poética, la renovación formal y la revolución métrica y del lenguaje (ante la crisis de éste), que hemos ido viendo como características de la lírica del vasco, evidencian la relación de ésta con el Simbolismo y el Modernismo europeo e hispanoamericano de fin de siglo. Por otro lado, las bases del ideario y la nueva sensibilidad de esta poesía (tanto la simbolista europea como la unamuniana) tienen sus antecedentes en el Romanticismo alemán e inglés. Críticos como Béguin, Raymond o Paz, dejaron asentadas las filiaciones entre la poesía romántica más pura con la poesía francesa de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Verlaine como precursores del Simbolismo europeo y de la poesía pura y el Surrealismo del S.XX. En este sentido, tanto por la temática, los motivos en la poesía producto de la nueva sensibilidad e ideología (como ya estudiamos: el sueño, la infancia, el amor, el mismo lenguaje y la función y naturaleza de la poesía, el alma, el inconsciente, el sentimiento de la naturaleza, el espíritu absoluto -o Dios-, la música de esferas...., temas esenciales de la lírica

unamuniana), como por la estética, la aplicación de técnicas y recursos poéticos, y la renovación métrica, podemos concluir que la poética del vasco se instala en el seno de la modernidad, funcionando como punto de enlace entre el Romanticismo más puro y la poesía del S.XX.

Como hemos comprobado con el estudio de estos poemas, la lírica unamuniana no puede concebirse como "agónica" -aunque escriba también alguna composición bajo esta perspectiva-; tampoco como un simple grito que deja escapar el sentimiento de forma efusiva y espontánea, sin atenerse a estética alguna. La base de esta poesía se fundamenta en una estética acorde con una nueva forma de concebir la relación del hombre con el universo, que la ubica en la línea de la poesía moderna que hunde sus raíces en el Romanticismo más puro para desarrollarse luego en el Simbolismo. Unamuno rompe en España con la tradición inmediatamente anterior, la cual rechaza como anacrónica, para recoger las influencias románticas y de la lírica moderna europea, y crear una idea nueva, distinta, de la poesía y otra estética, una nueva sensibilidad, que lo enlaza con el espíritu poético que flota en Europa y, en particular, con el Simbolismo.

La poesía de Unamuno, como ya señaló acertadamente Juan Ramón Jiménez, es representante del Modernismo español de tendencia simbolista. Si se quiere entender el Modernismo como una tendencia poética que fue cultivada en Hispanoamérica -y luego importada a España- en un primer momento por algunos poetas como el primer Rubén y G.Valencia, y que amalgamó un Romanticismo, sobre todo el francés, más exteriorista, de un Hugo y Gautier, con el parnasianismo, también francés, de Heredia y Leconte de Lisle, evidentemente, Unamuno no sería modernista. Pero, en realidad, esta fue la faceta de una primera fase dentro del Modernismo hispanoamericano (aunque no de todos los modernistas hispanoamericanos) que el vasco criticaría por poner demasiado énfasis en lo exterior y lo sonoro, olvidando el fondo, y que luego, precisamente por ser solamente esto, caería en el tópico fácil, en la institucionalización, en "moda" -como repetía Unamuno- de vida efímera. El Modernismo significó mucho más, cambió el rumbo de la poesía en lengua española (aquí y allí) no sólo en la forma sino también en el fondo. Debe tenerse en cuenta, como señaló Blanco-Fombona (véase el apartado 3.1.), que en Hispanoamérica había también diversas tendencias; no puede equipararse de la misma manera la lírica de un Silva más intimista (que acusa las influencias de un Bécquer, Poe, Baudelaire y Leopardi) con la de Darío de *Azul*, ni ésta con la de un Martí o con la del parnasiano Guillermo Valencia. Así, el Modernismo no es sólo la vertiente esteticista de imitación francesa, especialmente del Parnasianismo, sino que esta tendencia fue cultivada por algunos poetas y sirvió como labor de

taller, como meros ejercicios (así los calificaba también Unamuno) para renovar técnicas y flexibilizar la métrica y el lenguaje en la poesía. Cuando Rubén trajo esta forma de componer, muchos lo imitaron, el mismo Jiménez, los Machado, Valle-Inclán, Marquina, Villaespesa..., incluso algún rastro del lenguaje y retórica típicamente considerados modernistas y de alguna de sus metáforas la hemos visto también en Unamuno. Pero, esto sólo representó una fase de una renovación modernista que abarcó diversos ámbitos, que fue mucho más profunda y de la que participaron todos, los tradicionalmente considerados modernistas como los mal llamados "noventayochistas". En realidad, como ha estudiado K.Niemeyer⁴²³, a cuyo estudio nos hemos referido a lo largo de este estudio, en España existía ya un ambiente poético premodernista, que, en una de sus vertientes, tenía como antecedente más claro la lírica de Bécquer y de Rosalía de Castro, de tono más intimista y que se acerca a la poética simbolista. De esta manera, no puede aislarse la poesía unamuniana en el desarrollo de la lírica moderna, pues se inserta en una tradición europea que, por otro lado, se empezaba a producir tímidamente también en España (así, Unamuno se declaraba lector de Bécquer, de Querol, de Reina, entre otros).

En el marco de la poesía, se quiso romper con la tradición inmediatamente anterior como anacrónica (tanto en el fondo como en la forma) respecto a esa nueva sensibilidad que quería fundamentarse, y a otras inquietudes y necesidades que invadían al hombre moderno, para instaurar otra poética. Como indicó Fombona, el haz de diversas influencias aquí, pero también en Hispanoamérica, dieron como fruto diferentes soluciones estéticas. Sin embargo, estas estéticas llevaron a una evolución que fue muy similar entre los poetas importantes de la época y proviene precisamente de ese espíritu, esa nueva sensibilidad que los aúna y que actúa como motor de fondo. La poesía se fue desnudando de ropajes externos excesivos: el Parnasianismo duró sólo unos años, mientras que poetas como Rubén y Jiménez, se acogieron a la vertiente simbolista de tono más íntimo, desnudo y esencialista que Unamuno cultivaba. Pero, como ya dijimos, no todos los poetas considerados como modernistas desde un principio practicaron la moda rubendariana, de lo que se deduce que no puede caerse en la simplificación identificándose solo el Modernismo con aquella tendencia. La riqueza y las tendencias estéticas diversas del Modernismo no deben impedirnos entenderlo en unidad, y, sobre todo, si se tienen en cuenta sus resultados, es decir, la evolución y el rumbo que, gracias a éste, tomó la lírica. Finalmente, consideramos que la poesía

⁴²³ En *La poesía del premodernismo español*. CSIC, Madrid, 1992. Esta autora vislumbra en España también dos vertientes en el premodernismo: una más exteriorista y otra más intimista (lo mismo que en Hispanoamérica).

unamuniana se ubica en el seno del Modernismo en su vertiente simbolista (tal y como sostenía Juan Ramón Jiménez) y que, incluso, se convertiría para algunos en una influencia para tener en cuenta -junto con otras, como la lectura de la poesía inglesa- en el cambio de rumbo de su poesía⁴²⁴.

La nueva sensibilidad de la poesía simbolista y modernista, como forma de expresar lo inefable, solo puede darse potenciando el ensueño, la imaginación creadora, la mirada pura infantil (sin otra influencia) y la contemplación amorosa, casi mística, a través de un lenguaje de símbolos y metáforas que establezcan correspondencias entre la experiencia interna, propia, particular de cada poeta, su alma (lo invisible), con la de la realidad que lo rodea (lo visible) para retornarlo a la fuente primera donde todas las almas nacen y mueren⁴²⁵. Tras el estudio de *Poesías*, concluimos que la poesía unamuniana potencia estos estados subjetivos deseables como forma de penetración y conocimiento del espíritu y de la creación toda. El poema que nos ilumina en cuáles son las causas que llevan a Unamuno a poetizar los procesos internos y subjetivos con los que alcanza vivencias superadoras del tiempo histórico y la realidad social, a través de un lenguaje que no es el común y ordinario, es “La elegía eterna” (1899). En realidad, todos sus primeros poemas de 1899 giran en torno a ello y hemos visto cómo, en este año, nacen los núcleos temáticos que se desarrollan en su primer poemario (y que luego se perpetúan en el resto de su obra): **el sueño** que permite el viaje al inconsciente, “rompe con puño fuerte/ del sentido los lazos” y nos libera de la “vigilia engañadora”, en el poema “Al sueño”⁴²⁶ (1899). En esta composición, “el insondable mar”, que se revela en Unamuno un símbolo de lo inmutable y eterno que corre por debajo de la realidad efímera, puede abrirse al hombre en el sueño. Cuando el sol deja de engañarnos con su alumbramiento de la realidad pasajera que es

⁴²⁴ Así, por ejemplo, lo estudió A. Sotelo en el contexto de la poesía juanramoniana (aunque creemos que esto mismo puede extenderse a otros como Rubén en su último poemario -no sabemos la evolución posterior hacia la que éste le llevaba dada su muerte-, indudablemente A.Machado y A. Nervo, con quienes, además, el vasco tenía gran amistad y afinidad). En "Miguel de Unamuno y la forja de la poesía de la poesía desnuda en Juan Ramón Jiménez" en *Hispanic Review*. vol.55, University of Pennsylvania, Philadelphia (1987). Pp.195-212.

⁴²⁵ Recordemos el poema programático, “La cigarra”: la voz del poeta se perderá al fin “en el mar, que es el fondo permanente// de donde surgen y caen las voces// del Universo todo; en que a perderse; // pobre cigarra, va tu voz rendida...”, un mar simbólico que es silencioso, insondable e infinito, eterno, en definitiva. En *PCI*, págs. 28-31.

⁴²⁶ En *Poesía Completa* (I): págs., 103-107

apariencia, y llega la noche donde se desata el sueño, “la creación del alma soñadora” hace que surjan del espíritu “mundos sin cuento”. El sueño constituye un momento de calma, sosiego, “paz en la guerra”, que facilita el reencuentro del alma con “el fondo eterno de la vida humana”, es decir, con su propia esencia.

El recuerdo de **la infancia** también nos acerca a nuestro origen primero y nos devuelve tanto la pureza y la inocencia antes de su corrupción, como la imaginación y la fe; así lo vimos en “Alborada espiritual” (1899), en algunos poemas de la serie “Cosas de niños” escritos en 1900, en el soneto “Niñez” de 1901 (todos en *Poesías*), y en diversos artículos y cartas en los que habla de la poesía. Como en el “*beatus ille*” del sueño, en la infancia se desata la conciencia no ordinaria, liberándose de lo racional para explorar nuevas vías de conocimiento. Recordemos la importancia del temprano “Prólogo al libro *Poesía* de Juan Arzadun”⁴²⁷, donde Unamuno dice descubrir, gracias a este poeta, la importancia del tema de la niñez en su propia obra. La comunidad de sentimiento con Arzadun le lleva a entender mejor el significado de la infancia en sus escritos. Las ideas están expresadas en este texto a través de toda una trama de símbolos que, por otro lado, van a estar siempre presentes en su obra, especialmente en la poesía. Sintetizando lo más importante y utilizando los mismos símbolos, don Miguel expresa cómo el “análisis”, el intento de llegar a la comprensión de las cosas mediante la razón, ha reducido todo al polvo convirtiendo nuestra civilización y existencia en un “desierto”, es decir, en un lugar sin ideales, fe, esperanza, consuelo... El espíritu, el alma está sedienta “hasta la agonía”, lo que es consecuencia de nuestra civilización en que la razón destruyó los mitos, dios, la idea de un más allá eterno, para consagrarse al progreso material, al futuro inmediato en la tierra. Sin embargo, existe el agua que refresca y corre por dentro del desierto: hay signos que nos pueden devolver a otro estado anterior, otra forma de comprender las cosas, el mundo... Esos signos están dentro de nosotros mismos: el agua que puede calmar nuestra sed es la propia infancia que permanece en el fondo del alma preservada del mundo materialista y utilitario que todo lo ha racionalizado. La niñez es lo que nos mantiene de alguna manera “puros”, lo que permite que nuestra alma no se corrompa del todo y aún tenga, así, la posibilidad de unirse a ese estado anterior a la caída del hombre. Es el estupor sin asombro de los niños, acostumbrados a ver cosas inexplicables lo que Unamuno quiere recuperar, la visión pura del niño en el

⁴²⁷ “Prólogo al libro *Poesía* de Juan Arzadun (Bilbao, 1897)”. Biblioteca Bascongada de Fermín Herrán, tomo II. Recogido por García Blanco en *OC* (Afrodisio Aguado/Vergara), tomo VII. Barcelona, 1958. Pp.140-147.

lenguaje de la poesía con su capacidad fundacional, que contempla de nuevo las cosas para “recrearlas”, desligándolas de esta realidad corruptora que viste el mundo de lo que no es. En la mirada poética, Unamuno -como repetirá en otros escritos- quiere recuperar el espíritu de la infancia que duerme en nuestro interior, capaz de ver y creer en lo invisible, en el misterio. Lo mismo que nuestro escritor admiraría en uno de sus poetas predilectos: Wordsworth. En el libro *Recuerdos de niñez y de mocedad*, Unamuno expresa como no hay “concepción más honda de la vida que la intuición del niño, que al fijar su vista en el vestido de las cosas sin intentar desnudarlas ve todo lo que las cosas encierran, porque las cosas no encierran nada; sienten el misterio total y eterno (...)”; y, más arriba, nos dice que la infancia es la edad de la poesía y el juego (“del que, como enseñaba Schiller, nació el arte”), mientras que “la intención pueril del mundo” es “el santo soplo de la madre Poesía” que refresca el alma⁴²⁸. La inocencia primera, es decir, la infancia, forma parte del estadio al que el poeta moderno quiere retornar. Unamuno, en consonancia con la modernidad, realiza una crítica, una negación de la misma, y busca un estadio anterior a ella, que sea sinónimo de la inmovilidad armónica, de la paz original antes de la “caída” que provocaría el cambio continuo y la separación de la naturaleza. Recordemos cómo Paz⁴²⁹ cree que la poesía moderna se inicia precisamente como una crítica y negación de la modernidad, síntoma éste de la misma. El siguiente párrafo está en relación directa con la poética unamuniana que hemos analizado, lo que corrobora la idea de que ésta se inserta en la tradición de la poesía moderna que se inicia con el Romanticismo: “Crítica de la crítica y sus construcciones, la poesía moderna, desde los prerrománticos, busca fundarse en un principio anterior a la modernidad y antagónico a ella. Ese principio, impermeable al cambio y a la sucesión, es el comienzo del comienzo de Rousseau, pero también es el Adán de William Blake, el sueño de Jean Paul, la analogía de Novalis, **la infancia de Wordsworth**, la imaginación de Coleridge. Cualquiera que sea su nombre, ese principio es la negación de la modernidad. La poesía moderna afirma que es la voz de un principio anterior a la historia, la revelación de una palabra original de fundación.” (*ibid.* págs.61-62; la negrita es nuestra). La teoría misma de la “intrahistoria” (base de la concepción unamuniana de la poesía) como negación del concepto de tradición, por lo tanto, con voluntad revolucionaria, transformadora en su época, que se basa en un principio intemporal y en el espíritu universal y eterno, que nos salva de los cambios históricos, es un exponente o signo propio de la modernidad. **Para Unamuno, y de ahí su**

⁴²⁸ En *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1980. Págs.126-129.

⁴²⁹ En *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1989.

crítica al Modernismo, la modernidad es lo eternamente moderno, lo intemporal y por ello siempre actual.

Otra forma de intuir lo eterno es a través del sentimiento panteísta y religioso que produce **la contemplación** de la naturaleza (como ya vimos), pero también de otros espacios y lugares, en la que don Miguel aduerme su conciencia razonadora (agónica) para intuir el espíritu “divino” de lo que le rodea. Esto, por ejemplo, lo pudimos ver en poemas como “Al campo” y “El cristo de Cabrera”⁴³⁰, ambos de 1899. En el “valle bendito,/solitario retiro” de este último, lugar de paz donde se encuentra el humilde cristo de Cabrera, el tiempo se para y se presiente el infinito, el poeta reencuentra su alma, paso previo para llegar a la comunión con la naturaleza. Aquí, el Unamuno contemplativo siente que “el morir” es “un derretirse dulce”; el alma del poeta, reencontrada de nuevo, desea anegarse en el “mar eterno” de “vida soberana”. El volver del alma a su propia esencia, significa “un retorno a la fuente del ser” mismo, al origen del hombre, principio y fin de todo, anterior a la historia y el tiempo. El alma presiente el misterio: el tiempo acallado, suspendido en el silencio que es la voz de la eternidad, mientras, todo el campo canta una “oración mística”, y la luz se torna difusa envolviendo las cosas con un halo de tristeza y melancolía. En definitiva, en este valle de suave reposo, como en otros espacios donde gana la contemplación serena y la penetración en el misterio, la conciencia se duerme para que el alma despierte. El campo, o el espacio en cuestión, simboliza así la comunión y fusión del hombre y la naturaleza, y de éstos con dios (en palabras de Unamuno, la naturaleza se humaniza, y al revés; del mismo modo que Cristo es hombre divinizado, y dios humanizado). El Cristo que yace en aquella capilla es el alma misma del campo y el lazo del hombre con la eternidad. Este sentimiento religioso de la naturaleza es paralelo al de los románticos⁴³¹, pero también al misticismo castellano y, sobre todo, al humanismo de Fray Luis de León, como vimos en el apartado 2.3.2⁴³², quienes sentían que en el campo palpitaba el

⁴³⁰ En *PC* (1): pp.78-82.

⁴³¹ No es tampoco una casualidad que en 1899, Unamuno traduzca a Coleridge en un poema que incluye estos motivos: “Reflexiones al tener que dejar un lugar de retiro” (en *Poesía completa* (1), pp.241-244).

O que el poema “Al campo” (1899) anteponga una cita de Wordsworth, mientras nos expresa cómo “templará de tu espíritu el anhelo, /de la campiña la visión serena/que nos revela nuestro hogar eterno” (en *Poesía completa* (4), pp.26-28).

⁴³² Aquí estudiamos la relación entre el humanismo de Luis de León y el idealismo romántico, que están en la base de la poética de Unamuno.

espíritu de la creación y lo divino al que querían unirse. La muerte no es aquí un sentimiento agónico, sino un dejar que el alma vaya a fundirse con el espíritu divino de la creación, adonde todo fluye, para anegarse en él.

También podemos concluir que **la experiencia vital del amor y su “espacio” (mejor, refugio), el del hogar** (paralelo al simbolismo de la madre Tierra), su esposa Concha y el fruto de este, sus hijos, es uno de los motivos más importantes en *Poesías*, pero no con una visión conservadora del concepto “familia”, como algunos críticos han querido ver; Unamuno conecta también en estas composiciones llenas de amor con su interior, su alma, gracias a esta vivencia que le aporta el sosiego, la paz y la serenidad que consigue apartarlo de la corriente fugitiva del tiempo y de las guerras de los hombres, del tiempo histórico, por lo que es una forma de sentir la eternidad al mismo tiempo que su poetización implica la eternización de esta experiencia. Hemos visto, además, cómo el amor le proporciona al poeta la vuelta a la niñez así como al mundo del ensueño, lo que le aleja de la idea de la muerte, del Unamuno agónico que se sumerge aquí en una fe que le da fuerzas, lo salva de sus crisis y de su egotismo. Aquí, como en el resto de temas citados, vemos cómo **el poeta consigue liberarse de la tiranía del tiempo** (lo que quería en “La elegía eterna”).

Finalmente, en la poesía unamuniana, como en la lírica moderna de fin de siglo, las visiones o imágenes de esa otra realidad se forman en el inconsciente de la persona y no en la vigilia, y son más verdaderas que la realidad objetiva y material que percibimos en la conciencia. Para expresar estas visiones o imágenes, siempre nuevas, distintas y personales, se devuelve el lenguaje a su función primigenia metafórica. He aquí otro de los temas vitales de la poesía simbolista, en torno al cual Unamuno dará tantas vueltas en este periodo. No hay más que recordar el texto de *Nuevo Mundo*⁴³³ para entender la lucha de don Miguel con el lenguaje: aquí, después de expresar el ideal de que “los cantos de las almas vibren libres”, Roderó, “alter-ego” de Unamuno, expone cómo la palabra, que constituye la naturaleza del hombre y es, además, “santa” por su capacidad creadora de dar el “ser”, en la actualidad, siendo manifestación de una sociedad falsa, “se ha hecho forma de la mentira”. Por otro lado, la palabra tiene sus peligros: una vez ha envuelto en su caparazón a una idea, la aprisiona y

⁴³³ Todas las citas que doy a continuación entrecomilladas, están extraídas de las pp.68-70, de la ed. de Laureano Robles supra citada.

encasilla limitándola. En consecuencia, el lenguaje común ha perdido su eficacia para revelarnos ese fecundo mundo interior, rico en matices diversos, infinito y diferente en cada hombre. Así, la “cigarra” no puede dar su nota particular para unirla, sin que se pierda, a la sinfonía común de todas las voces.

Pero, en la poesía, a la palabra le es dado poder crear de nuevo otras realidades y no caer en el lugar común y el tópico, de lo que deducimos también su crítica al primer Modernismo⁴³⁴. El lenguaje se libera de la realidad material y objetiva a que hace referencia; se sacude de la idea que un día fundó, y que ahora ha perdido ya eficacia por gastada y común. El lenguaje debe recobrar su valor primero fundacional para representar imágenes o visiones, aquellas “proto-ideas”, que se forman en el interior del hombre, en su espíritu. Se trata de traducir el alma del hombre que encuentra así su unión con la naturaleza, y el lenguaje discursivo, por lógico y por gastado, no es válido para ello. Para Unamuno-Rodero, cuando todas las almas puedan liberarse para fundirse unas con otras (“revolución divina”), uniéndose el mundo externo e interno en la resolución de la unidad suprema, la Humanidad naturalizada se abrazará a la humanizada Naturaleza, todo se fundirá, identificándose todas ellas entre sí. Consuelo que propone el generoso ensueño a un hombre, el protagonista de *Nuevo Mundo* o Unamuno, que se siente perdido en medio de la civilización de su tiempo, añorando “un ideal inasequible” frente a “la miserable lucha en que vivimos”, y angustiado ante la posibilidad de una muerte que dé paso a la nada y el vacío.

El poeta moderno, desde el Romanticismo, se sirve de la analogía, es decir de la fusión del estado interno del hombre con lo externo que lo rodea (del sujeto y del objeto como quería Fichte), para comunicar lo que nadie antes ha expresado -liberando así a la palabra y, por lo tanto, su alma-. Unamuno plasma estados subjetivos en la poesía a través de una “re-creación” del lenguaje en la que la palabra no interesa referir lo objetivo de que se habla, sino que, como

⁴³⁴ Las valiosísimas cartas (probablemente aquéllas donde don Miguel expresó más ideas sobre la poesía) que cruzará más tarde con el poeta chileno Ernesto A. Guzmán son muy reveladoras en este sentido. En una de ellas le dice al poeta chileno que la misión del poeta es precisamente la de **crear de continuo la palabra**, la misma palabra acaso que crearon otros antes”, y le recomienda una y otra vez que no repita lo que otro dijo, sino que busque “expresión nueva para nuevo sentimiento”, sentimiento que es siempre propio, único. De esta manera, se entiende también la polivalencia del símbolo en la poesía (y, en general, la literatura) unamuniana. Véase: *Cartas de Unamuno* a E.A. Guzmán. Publicadas en el Boletín del Instituto Nacional, Santiago de Chile, Año XIV, números 34, 35 y 36 de 1949 y 1950.

a través de un espejo, el alma del poeta se contempla, se siente y se expresa en lo exterior. En “Nubes de misterio” de 1899, como poema representativo de tantos otros, vimos cómo el poeta consigue alzar el vuelo por regiones de la imaginación, del misterio, y, desembarazándose del pensamiento lógico y su lenguaje, expresa estados inconscientes del alma a través del simbolismo (entramado de metáforas que revelan el mundo interior del poeta). De esta manera, el espíritu liberado gracias al proceso analógico que se desarrolla en el poema, puede sentir la fuente divina y eterna de la creación. Unamuno parte de la base de que nuestro pensamiento, nuestra conciencia es lenguaje⁴³⁵, así que ésta aprisiona el espíritu, que no puede ser explicado únicamente a través de la razón y de lo conocido. En la poesía, liberadora de las palabras de su servidumbre cotidiana, el espíritu puede ser expresado.

Otro símbolo de la inutilidad e insuficiencia de las palabras para expresar el alma, es el del “silencio” como el único lenguaje posible que puede comunicar la eternidad, la infinitud e inmensidad que se sitúa más allá de esta realidad, y con la que enlaza el espíritu reencontrado en la poesía. Así se desarrolla en “La elegía eterna” de 1900, y en otros poemas posteriores como “Por dentro” en el que Unamuno expresa su deseo de dar luz al misterio a través de la música silenciosa, la que se canta con el amor más profundo. En un paralelismo nada sorprendente con la rima I de Bécquer⁴³⁶, Unamuno expresa cómo muere la idea al nacer en la palabra, pues el alma de donde surge no puede apresarse en ella. Es mejor callar, dejar que ese mundo tan rico sea sugerido por el silencio: “Calla, que hay otro mundo/por dentro del que vemos,/un mundo en el que tejen las tinieblas/y es todo cielo”. A veces, como en el poema “Sin sentido”, son las palabras “uncidas sin sentido” y vertidas por su música, las que pueden expresar el alma, lo que, como vemos, se mantiene en última instancia como lo más importante en la poesía unamuniana.

Para esta poesía íntima y de la región del inconsciente del hombre que lo enlaza con la

⁴³⁵ En el artículo “Dostoyevski sobre la lengua” (en *OC. Afrodisio Aguado*, tomo VIII, “Letras rusas”) de 1933, manifiesta: “No es que se piense con palabras -u otros signos, como los pictóricos o plásticos-, sino que se piensa palabras. (...) Pienso luego soy yo o luego soy pensamiento. Es decir, lenguaje, palabra”, lo que nos recuerda a Nietzsche.

⁴³⁶ En ella, el poeta habla de la imposibilidad de expresar “un himno gigante y extraño”, sin embargo, este interior del poeta podría ser “cantado” al oído de la amada, lo que nos recuerda estos versos de “Por dentro”: “Cantar lo que no cabe/ ni en palabras ni en tonos es mi empeño, / y decirte, mi amor, aquí, al oído, / mi corazón entero,/ con su ritmo, sin música, ni letra, /con todo su silencio!”. *PC (I)*, págs. 136-137.

eternidad, además, sólo puede valer una estética del matiz que se corresponde con la nebulosidad de lo que se escapa a la luz de la razón, y una poética de la sugestión, que apela a los sentidos fundidos entre sí, para expresar lo "nouménico", es decir, la visión de las cosas en su interior, en su esencia profunda, que es lo eterno, y no ya en lo "fenoménico", en la apariencia externa de las cosas, que es sólo accidental y pasajera. El poeta moderno, frente a la tradición anterior, toma conciencia de la inestabilidad de la existencia; la realidad es transitoria y todo lo que ella nos muestra objetivamente es caduco y fugaz, mientras que, en su materialidad, es sólo superficie cambiante. En conclusión, el Simbolismo, de raíz romántica y como tendencia dentro del Modernismo, que quiere traspasar los límites temporales y materiales que la realidad impone, se sirvió de una estética subjetiva, de la música interior silenciosa, el matiz, la sugestión, lo vago y lo "nebuloso" en la poesía (el mismo título "Nubes de misterio" de uno de los poemas de 1899, nos remite a esta estética). Unamuno aspira a esta poesía nouménica, que conecta con la esencia, sin quedarse en lo fenoménico, para que el lector ponga de su parte y se deje sugerir. En su lírica se cumple tal aspiración, la niebla que envuelve los versos de muchos de sus poemas nos sugiere el espíritu de Unamuno.

Por último, la "música interior", necesaria en la poesía, a la que alude en artículos, prólogos a poetas y en las mismas composiciones de *Poesías*; la misma renovación y revolución métrica y del lenguaje que defendía y que llevó a cabo, evidencian la relación de la lírica de Unamuno con el Simbolismo y el Modernismo europeo e hispanoamericano de fin de siglo. En definitiva, estamos ante la renovación estética de Unamuno quien aboga por una poesía desnuda, del alma, que busque la esencia sin perderse en las formas y la retórica, pero sin descuidarlas. No puede ser únicamente música ni tampoco forma, pues tanto una como la otra son inherentes al alma cuando esta se expresa sinceramente.

En conclusión, con esta investigación se ha querido acabar con varios clisés que rodean y asedian la lírica unamuniana desde que dio a luz su primer libro, *Poesías*, hasta hoy en día pues, por más que algunos estudiosos, a los que hemos citado, estén abriendo nuevas sendas, en los libros de texto de los institutos y en los manuales de historia de literatura española, estos siguen vigentes (los profesores de secundaria y bachillerato de lengua y literatura española, conocemos bien este hecho). Por un lado, podemos asegurar que el interés de Unamuno por la poesía y por escribir un libro de este género literario no es un capricho tardío que tiene poco peso en la obra de este autor (recordemos solamente los tres volúmenes de poesía de los catorce tomos de sus *Obras Completas*. Barcelona, Afrodisio Aguado- Vergara, 1958). Como él mismo aseguraba, Unamuno

era, sobre todo, un poeta que, además, cuidó esmeradamente la publicación de su primer libro de poesías (más de siete años) y que se interesó por la lírica, como el gran género literario por excelencia, desde el principio de su labor literaria.

Por otro, hemos descubierto cómo Unamuno sí se interesaba por la forma y la estética; su poesía, además, no es meramente filosófica o de ideas, como la mayoría de la crítica ha querido ver, pues justamente se convirtió en el vaso donde nuestro poeta podía detener el tiempo, sentir la eternidad, escapar de las garras del mundo material, de la ciencia, de la razón y de su “yo” intelectual que, recordando el *Diario íntimo* también, lo ahogaba y le provocaba las crisis por las que fue pasando. Pero, asimismo, no se entiende que se caracterice a esta lírica de agónica simplemente (pocos poemas versan sobre este tema en *Poesías*), de grito convulso y conciencia individual desgarrada luchando siempre por su eternidad, que pide a Dios que se le muestre para acabar con sus dudas y asegurarle su más allá. Finalmente, tampoco se entiende que se haya querido ver que uno de los temas fundamentales de esta poesía es el de la patria, cuando hemos demostrado que esta lírica aspira a lo universal y rompe, no solo con los límites del tiempo, sino también con los del espacio. Y, por último, tampoco se entiende cómo se sigue considerando a esta lírica como una anomalía⁴³⁷ en su época.

“Se nos abre a la conquista un mundo, nuevo, de inexploradas selvas vírgenes, en que habita la veracidad indiscreta, hay que quemar las carcomidas naves que nos han traído del viejo, porque lo eterno de él somos nosotros”

Miguel de Unamuno (en *Nuevo mundo*)

⁴³⁷ En el libro de texto de 2º de bachillerato de la editorial Oxford, *Lengua Castellana y Literatura*, aún sigue leyéndose en el apartado de “Otros poetas de fin de siglo”: “La poesía de Unamuno fue anómala en el panorama de fin de siglo (...)” aludiendo a su antimodernismo. Y, a continuación, “en su poesía se distinguen tres grandes temas: la familia, la patria y la religión (...)”, sin duda, una descripción que parece remontarse a otras épocas no tan lejanas. La última edición que manejo de este manual, que se sigue empleando, es la de 2013 (ISBN: 9788467377750); véase la página 130. En este libro, al menos se nombra la poesía de Unamuno, la cual se silencia en prácticamente todos.

ANEXOS
SINOPSIS CRONOLÓGICA DE LOS TEXTOS ANALIZADOS
 (entre los años 1884 a 1900)

<i>Fecha</i>	<i>Poemas-artículos ensayos-cartas....</i>	<i>Bibliografía</i>
1884	Poema: "El árbol solitario" (<i>Poesías</i>)	<i>MUP</i> : pp.12-14 <i>OC (A.A)</i> vol.XIII: pág.262 <i>PC (1)</i> : pág.96 <i>P</i> : pág.121
18-Nov-1889	Artículo : "En Alcalá de Henares"	Hoja literaria de <i>El Noticiero Bilbaíno</i> . Recogido en el libro <i>De mi país</i> (1903). <i>OC (A.A)</i> , vol.I.
16-mayo-1890	"Carta a P.Mugica"	En <i>CIMU</i> : pág. 105
4-junio-1890	"Carta a P.Mugica"	En <i>CIMU</i> :pp.108-109
Entre 1891 y 1892	<i>Recuerdos de niñez y de mocedad</i>	Artículos que se publicaron (excepto el último, "Estrambote")

en *El Nervión*.

Empleamos la edición de Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1980.

18-julio-1892 "A propósito y con excusa del estilo.
Cartas de libre divagación I" Publicado en
El Nervión
En *OC (A.A)*, vol. XI: pp.691-697

31-julio-1892 "A propósito y con excusa del estilo.
Cartas de libre divagación II" Publicado en
El Nervión.
En *OC(A.A)*, vol. XI:pp. 697-701

3-agosto-1892 "Carta a Juan Arzadun" En *CMU*, nº119:pp.51-53

28 -agosto-1892 Traducción del poema de A.Chamisso:
"El crucifijo. Leyenda de un artista" Publicado en
El Nervión
(Bilbao) nº532

26-febrero-1893 Poemas: "Varia" Publicado en
El Nervión, nº711

28-mayo-1893 "Carta a P.Mugica" En *CIMU*: pág.196

23-julio-1893 Traducción del poema de Leopardi:
"La retama" Publicado en
El Nervión

(Poesías)

(Bilbao) nº853

..(?)..1893 "Carta a P.Mugica" En *CIMU*: pp.198-999
 7-octubre-1893 "Carta a P.Mugica" En *CIMU*: pág.207

Septiembre de 1892 Artículo "En Pagazarri" Publicado en el
 Publicado el 22-oct.-1892 *Eco de Bilbao*, nº1
 En *OC* (E),vol.I, 1966
 ("Paisajes y ensayos"): pp.509-512

Febrero de 1894 Artículo: "El gaucho Martín Publicado en la
 Publicado el Fierro. Poema popular *Revista Española*,
 5-marzo-1894 gauchesco de don José (Madrid) año I,nº1
 Hernández (argentino)" En *OC* (A.A)
 vol.VIII: pp.47-63

Marzo de 1894 Prólogo al libro de Luis Maldonado: En *OC* (A.A) vol.VII:
Querellas del ciego de Robliza págs. 129-138

...(?)..1894 Poema: "Romance a Luis En *PC* (4):pp.21-24
 Maldonado por sus *Querellas*
del ciego de Robliza"

Octubre de 1894 Artículo: "La enseñanza del latín Publicado en
 en España" *La España Moderna*

En *OC* (E), vol. I: págs. 875-890
 En *OC* (A.A), vol. III: págs. 306-330

-
- | | | |
|-----------------|-------------------------------|---|
| Febrero de 1895 | Ensayo: "La tradición eterna" | Publicado en <i>La España Moderna</i>
En <i>OC</i> (A.A) vol.III: págs. 169-195
En <i>ETC</i> : pp.35-57 (citamos por esta edición) |
|-----------------|-------------------------------|---|
-
- | | | |
|---------------|--|--|
| Marzo de 1895 | Ensayo: "La casta histórica de Castilla" | Publicado en <i>La España Moderna</i>
En <i>OC</i> (A.A) vol.III: págs. 195-223
En <i>ETC</i> : pp.62-85 |
|---------------|--|--|
-
- | | | |
|---------------|----------------------------------|---|
| Abril de 1895 | Ensayo: "El espíritu castellano" | Publicado en <i>La España Moderna</i>
En <i>OC</i> (A.A) vol.III: págs. 223-256
En <i>ETC</i> : pp.89-120 |
|---------------|----------------------------------|---|
-
- | | | |
|--------------|----------------------------------|--|
| Mayo de 1895 | Ensayo: "De mística y humanismo" | Publicado en <i>La España Moderna</i>
En <i>OC</i> (A.A) vol.III: págs. 256-282
En <i>ETC</i> : pp.123-146 |
|--------------|----------------------------------|--|
-
- | | | |
|---------------|---|---|
| Junio de 1895 | Ensayo: "Sobre el marasmo actual de España" | Publicado en <i>La España Moderna</i>
En <i>OC</i> (A.A) vol.III: págs. 286-304
En <i>ETC</i> :pp.149-168 |
|---------------|---|---|
-
- | | | |
|-----------------|----------------------------|---|
| Sept.-oct./1895 | Novela: <i>Nuevo Mundo</i> | Edición de L.Robles.
Madrid, Trotta,1994 |
|-----------------|----------------------------|---|
-

31-mayo-1895	Carta a Clarín	En <i>EC</i> : pp. 49-56
2-oct.-1895	Carta a Clarín	En <i>EC</i> : pp.61-67
Enero de 1896	Artículo:"La dignidad humana"	Publicado en <i>Ciencia Social</i> En <i>OC</i> (E) vol.I: pp.971-977
Marzo de 1896	Artículo: "La crisis del patriotismo"	Publicado en <i>Ciencia Social</i> En <i>OC</i> (E) vol.I: pp.978-984
.....1896	Artículo: "Civilización y cultura"	Publicado en <i>Ciencia Social</i> En <i>OC</i> (E) vol.I: pp.992-997
Julio de 1896	Artículo: "La regeneración del teatro español"	Publicado en <i>La España Moderna</i> En <i>OC</i> (E) vol.I: pp.890-910
Noviembre de 1896	Artículo: "El caballero de la triste figura. Ensayo iconológico"	Publicado en <i>La España Moderna</i> En <i>OC</i> (E) vol.I: pp.911-925
Escrita entre 1888 y 1896	Novela: <i>Paz en la guerra</i>	Publicada en 1897 en la editorial Fernando Fe, Madrid

Mayo de 1897	"Prólogo al libro <i>Poesía</i> de Juan Arzadun"	Empleamos la edición de J. P. Fusi Madrid, Alianza edit., 1988 En <i>OC</i> (A.A) vol.VII: pp.140-147
Abril-Mayo de 1897 (Últimas anotaciones de 1902)	<i>Diario íntimo</i>	Primera publicación en 1970 (ed. De M. García) Empleamos la edición de Alianza ed., Madrid, 1991
21-oct.-1897	"Carta a R. Altamira"	En <i>EI</i> (I), pp.51-54
30-oct.-1897	"Carta a J.Arzadun"	En <i>CMU</i> : pp.53-59
Febrero de 1898	Artículo: "El esteticismo annunziano"	Publicado en el <i>Diario Catalán</i> En <i>OC</i> (A.A) vol.VIII: pp. 657-661
30-mayo-1898	"Carta a P.Mugica"	En <i>CIMU</i> :pág.267
28-julio-1898	"Carta a P.Mugica"	En <i>CIMU</i> : pp.269-270
17-oct.-1898	Artículo: "Cantos de la noche"	Publicado en <i>El Noticiero Salmantino</i> En <i>OC</i> (A.A) vol.V: págs. 271-275. Utilizamos el libro de <i>Libros y autores</i> <i>Españoles contemporáneos</i> .

Madrid, Espasa-Calpe, 1972; págs. 9-13

Noviembre de 1898	Artículo: "La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España"	Publicado en <i>La España Moderna</i> En <i>OC</i> (E) vol.I: pp.940-946
5-nov.-1898	"Carta a P.Mugica"	En <i>CIMU</i> : pág.276
23-dic.-1898	"Carta a J.Ilundain"	En <i>DRU</i> : pp.274-279
30-enero-1899	"Carta a V.Medina"	En <i>EI</i> (I): pp.60-62
28-II-1899	Poema: "Al sueño" (<i>Poesías</i>)	Publicado en <i>Revista Contemporánea</i> En <i>MUP</i> : pág.14 En <i>OC</i> (A.A) vol.XIII: pp.273-277 En <i>P</i> : pp.133-136 En <i>PC</i> (1): pp.103-107
14-mayo-1899	"Carta a Ruiz Contreras"	En <i>MD</i> : pp.155-159
Primera referencia el 14-mayo-1899 en la carta a Ruiz Contreras.	Poema: "La flor tronchada" (<i>Poesías</i>)	Publicado en <i>Revista Nueva</i> (25-VI-1899) En <i>MUP</i> : pp.15-21 En <i>OC</i> (A.A) vol.XIII:pp.267-272

19-mayo-1899	Artículo: "Sobre la literatura hispano-americana. A Rubén Darío"	En <i>P</i> : pp.127-132 En <i>PC</i> (1): pp.98-103 Publicado en <i>La Nación</i> En <i>OC</i> (A.A) vol.VIII: pp.76-82
24-mayo-1899	"Carta a J.Ilundain"	En <i>DRU</i> : pp.292-298
Referencia en carta a Ilundain del 24-mayo-1899	Poema: "La cigarra"	En <i>MUP</i> : pp.22-23 En <i>PC</i> (4): pp.28-31
Referencia en carta a Ilundain (28-mayo-1899)	Poema: "Alborada espiritual" (<i>Poesías</i>)	En <i>MUP</i> : pp.23-24 En <i>OC</i> (A.A) vol.XIII: pp. 331-336 En <i>PC</i> (1):pp.143-147 En <i>P</i> : págs. 185-189
21-mayo-1899	Poema: "El cristo de Cabrera" (<i>Poesías</i>)	Publicado en <i>Revista Nueva</i> (25-VI-1899) En <i>MUP</i> : pp.24-30 En <i>OC</i> (A.A) vol.XIII: pp.236-240 En <i>P</i> : pp.96-100 En <i>PC</i> (1): pp.78-82
26-mayo-1899	Artículo: "Una aclaración. (Rubén Darío juzgado por Unamuno)"	En <i>OC</i> (A.A) vol.VIII: pp.83-88

7-junio-1899	"Carta a Ruiz Contreras"	En <i>MD</i> : pp.159-162
22-junio-1899	"Carta a Ruiz Contreras"	En <i>MD</i> :pp.162-170
Referencia en carta a Ruiz Contreras 22-junio-1899	Poema:" Nubes de misterio" (<i>Poesías</i>)	En <i>MUP</i> : pp.30-31 En <i>OC</i> (A.A) vol.XIII: pp.337-339 En <i>P</i> : pp.190-191 En <i>PC</i> (1): pp.147-149
22-VII-1899	Artículo: "La literatura gauchesca"	Publicado en <i>La Ilustración Española y Americana</i> (Madrid). En <i>OC</i> (A.A), vol.VIII: pp.89-95
16-septiembre-1899	"Carta a R. Darío"	En <i>OC</i> de R. Darío, vol.XIII (<i>Epistolario-I</i>), pp.168-169
29-nov-1899	"Carta a P.Mugica"	En <i>CIMU</i> : pág.295
...(?)..1899	Traducción: "Reflexiones al tener que dejar un lugar de retiro" de Coleridge (<i>Poesías</i>)	En <i>PC</i> (1): pp.241-244
...(?)...1899	Poema: "Al campo"	En <i>CPI</i> : pp.37-40 En <i>PC</i> (4): pp.26-28

23-enero-1900	"Carta a P.Mugica"	En <i>CIMU</i> : pág.297
23-enero-1900	"Carta a Ruiz Contreras"	En <i>MD</i> : pp.171-175
26-enero-1900	"Carta a J.Ilundain"	En <i>DRU</i> : 306-315
<p> Finiales de 1899- principios de 1900. Fechada por García Blanco por referencia en carta a Ilundain (26-I-1900). M. Martínez Deyros la fecha a mediados de 1899 por un borrador hallado en la Casa Museo Unamuno con signatura 71/12 (véase: <i>El proceso redaccional de Poesías de Miguel de Unamuno: intento de reconstrucción</i>. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015). </p>	<p> Poema: "La elegía eterna" (<i>Poesías</i>) </p>	<p> En <i>MUP</i>: pp.34-35 En <i>OC</i> (A.A) vol.XIII:pp.356-360 En <i>P</i>: pp.207-210 En <i>PC</i> (1): pp.161-165 </p>
Enero de 1900	"Carta a Soto y Calvo"	En <i>EI</i> (I): pp.70-73
Principios de 1900 (referencias en las cartas supra citadas)	Ensayo: "¡Adentro!"	Publicado juntamente con "Ideocracia" y "La fe" en <i>Tres ensayos</i> (1900) En <i>OC</i> (E) vol.I: pp.947-953 En <i>OC</i> (A.A.) vol.III: pp. 418-428
8-II-1900	"Carta a R. Darío"	En <i>OC</i> de R. Darío; vol.XIII, (<i>Epistolario-I</i>): pp.169-173
..(?)...1900 (Referencia en carta)	Poema: "Memnón" (<i>Poesías</i>)	En <i>MUP</i> : pp. En <i>OC</i> (A.A) vol.XIII:pág.471

a Darío del 8-II-1900)		En <i>P</i> : pp.313 En <i>PC</i> (1): pág.229
..(?)..1900 (Referencia en carta a Darío del 8-II-1900)	Poema: "Al niño enfermo" (<i>Poesías</i>)	En <i>MUP</i> : pág.37 En <i>OC</i> (A.A) vol.XIII: pp.305-306 En <i>P</i> : pp.161-162 En <i>PC</i> (1): pp.123-124
..(?)..1900 (Referencia en carta a Darío del 8-II-1900)	Poema: "El coco caballero" (<i>Poesías</i>)	En <i>MUP</i> :pág.38 En <i>OC</i> (A.A) vol.XIII: pp.443-444 En <i>P</i> : pp.287-288 En <i>PC</i> (1): pp.213-214
..(?)...1900 (Referencia en carta a Darío del 8-II-1900)	Poema: "Mi niño" (<i>Poesías</i>)	En <i>MUP</i> : pág.38 En <i>OC</i> (A.A) vol.XIII:pp.445/46 En <i>P</i> : pp.289-290 En <i>PC</i> (1): pp.214-215
12-II-1900	"Carta a B.G.Candamo"	En <i>CU</i> (nº109): pp.3-4
22-II-1900	"Carta a B.G.Candamo"	En <i>CU</i> (nº109): pág.4
.....1900 (Referencia en carta a L.G.Abascal del 4-III-1900)	Ensayo: "La ideocracia"	En <i>OC</i> (E) vol.I: pp.954-961 En <i>OC</i> (A.A.) vol. III: pp. 428-441

3-agosto-1900 "Carta a Blanco-Fombona" En *Cartas de Blanco- Fombona a Unamuno*
(ed.de Falcón Briceño): pp.77-79

31-agosto-1900 "Carta a B.G.Candamo" En *CU* (nº111): pp.10-11

19-octubre-1900 "Carta a J.Ilundain" En *DRU*: pp.319-324

...(?)...1900 Artículo: "Arte y cosmopolitismo" Recopilado en
Referencia en la carta *Contra esto y aquello* (1912)
a Ilundain del 19-oct.-1900 En *OC* (A.A) vol.IV
Utilizamos la ed. de Espasa- Calpe, Buenos Aires (1950). Pp.116-122

12-XII-1900 "Carta a J.Arzadun" En *CMU* (nº121): pp.55-61

...(?)...1900 "Prólogo a *Estrofas* de Bernardo G. de Candamo En *OC* (A.A) vol.VII:
(Madrid, 1900)" pp.154-158

Nota: a pesar de este "Anexo" de textos analizados, se han explorado otros fuera de esta cronología y se ha hecho referencia, a lo largo de la investigación, a los que aclaran aspectos relevantes sobre la interpretación de algún poema, así como para reforzar cuestiones acerca de la poética unamuniana. Sin embargo, dado lo extenso de la obra de este autor, necesariamente se imponía la acotación cronológica. Cabe subrayar la importancia del volumen VII de las *OC* (A.A.) porque recoge la gran cantidad de prólogos que Unamuno escribió a libros de distinta índole (poemarios, ensayos, etc.) que resultan interesantísimos para entender el mismo quehacer literario

de este autor, por lo que queda pendiente un estudio centrado en ellos.

Finalmente, citamos la labor importantísima de María Martínez Deyros (opus cit.; también en <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara> 31, págs.31-32), quien ha dado luz sobre el tema de la génesis del primer poemario de Unamuno. Esta autora ha demostrado, gracias a un borrador encontrado en la Casa Museo Unamuno, que, en 1901, Unamuno tenía preparado un índice con los siguientes poemas para publicar (con la intención de ponerles un prólogo), por lo que, el resto de poemas de *Poesías*, se escribieron a partir de este año hasta su publicación en 1907.

1. La retama
2. Coleridge
3. Al campo
4. Al sueño
5. La flor tronchada
6. Alborada espiritual
7. Nubes de misterio
8. La cigarra
9. El Cristo de Cabrera
10. Sonetos (6) [En el recto, escribe los títulos: “Piedad”, “Fortaleza”, “Resignación”, “Fe”, “Hai ben Yocdán” y “Memnón”]
11. Hero worship [aparece subrayado]
12. Emilio y Margarita
13. Canción de cuna al niño enfermo
14. El coco caballero [Traza un signo que indica la inversión de las palabras ‘coco’ y ‘caballero’]
15. Cruzando un lugar
16. Mi niño
17. El idiota y su perro
18. Limosna es la vida
19. Libértate, Señor! [Agrupando este soneto y el siguiente, dibuja un corchete junto al que escribe la palabra “Salmos?”]
20. Perdón!
21. La elegía eterna
22. Recuerdos

ANEXO DE POEMAS ESTUDIADOS (en el orden cronológico del estudio; no se incluyen todos a los que se hace referencia y se analizan)

SIN SENTIDO

Quisiera no saber lo que dijese,
Nada decir, hablar, hablar tan sólo,
con palabras uncidas sin sentido
verter el alma.

¿Qué os importa el sentido de las cosas
si su música oís y entre los labios
os brotan las palabras como flores
limpias de fruto?

Palabras virginales, dulces, castas,
monorrítmicas, graves y profundas,
palabras que recuerdan tiernas tardes
languidecidas.

¡Oh, dejadme dormir y repetidme
la letanía del dormir tranquilo!,
¡dejad caer en mi alma las palabras
sonoramente!

¡Oh, la primaveral verde tibieza
que en mi pecho metiéndose susurra
secretos a mi oído y misteriosa
nada me dice!

Claros mañanas de esperanzas henchidas,
serenas tardes del vivir desnudo,
noches calladas de sosiego dulce.

¿Cuál vuestra lengua?

Y luego... ¿qué? ¡no sé! Y eso, ¿qué importa?

Podéis cortar donde queráis; ¡el cuento
nunca se acaba y por lo tanto acaba
donde se quiera!

Fluye el regato entre las frescas flores,
y es el órgano vivo cuya música
sirve de fondo al canto polifónico
que alzan los pájaros.

Brotan las melodías de los nidos
y la armonía surge de las aguas,
el coro en el follaje y entre el césped
concierta el órgano.

Y no calla de día ni de noche,
nos canta sin cesar su canto eterno
que, como no empezó a nuestros oídos,
tampoco acaba.

Y ¿qué dice? ¿Qué dice? Si dijera
lo que decís que dice no diría
lo que queréis que diga y al decirlo
no lo oirías.

Suena el regato entre las frescas flores
acompañando al canto de los pájaros,
y si este es de dolor y si es de júbilo
igual el órgano.

¡Oh, no busquéis la letra, la que mata,
lo que vida nos da, buscad espíritu!
¿qué ha querido decir?, prosigue... ¡déjalo!
¡busca lo íntimo!

Mientras duermen los campos el rocío
vivifica a las flores soñadoras;
duerme, mi alma, que el rocío dulce
de la palabra
caerá sobre tus flores, tus sentires,
que luego beberán esa celeste
esencia de la noche, cuando el beso
del Sol les dore.

¿Queréis que acabe ya? ¡Bueno! Ahí os queda
 ese zumbar que deja la campana
 muriéndose en el ámbito sereno
 de blanca tarde;
 ese sagrado trémolo que muere
 derretido en la luz que se derrite
 cuando al Ángelus nacen las estrellas.
 Si os dejara en el alma un vago trémolo
 y se abre el cielo,
 como el que baja de esa vieja torre,
 que a la oración nos llama, os dejaría
 mi alma toda.
 Acabo ya y continuad vosotros;
 si os limpié de conceptos el espíritu
 por pagado me doy de estas estrofas
 tan sin sentido.

NO BUSQUES LUZ, MI CORAZÓN, SINO AGUA⁴³⁸

Te metiste, alma mía, en las corrientes
 revueltas de la vida,
 perdido el tino,
 y así te fue; con furia los torrentes
 en recia acometida
 de torbellino
 te arrancaron la tierra
 mollar y grasa y rica

⁴³⁸ Para la fecha (1905), vid. *MUP* : página 73. También las referencias en carta a A.Gordon (1905-XI-13) a quien le envía este poema para que se lo dé al Sr.Olmsted. En la edición de L.Robles: *Epistolario americano*. Salamanca, 1996. Pág.224. Citamos por *PC I*, donde detectamos una errata en el verso 25: no es “esto” como consta, sino “seto”. Véase la edición de García Blanco: *OC (A.A)* vol.XIII. 1958, págs.353-355. También en *Poesías* de M.Alvar: págs. 204-206.

en que la savia del vivir se encierra,
y tus pobres raíces descubiertas
perdieron el sustento,
y quedaron al aire libre abiertas
y al duro hostigo,
sin apoyo ni fuerza ni alimento,
faltas de todo abrigo
¡recio castigo!

Con sus rayos el Sol, ciego verdugo,
Las raíces te seca
de sus hebrillas rechupando el jugo
y así te vas quedando mustia, enteca,
poquito a poco;
huye, mi corazón, no seas loco.
Huye la luz y busca en el secreto
del tenebroso asilo
que con agudas púas alto seto
guarda de asaltos,
para tus ansias un lugar tranquilo,
donde en íntima paz, sin sobresaltos
te abeves en la fuente de la vida
siempre florida,
y bebas la verdad
que a oscuras fluye de la eternidad.
Porque la luz, mi alma, es enemiga
de la entrañada entraña
en que vuelve el espíritu a sí mismo;
cuando la toca sin piedad la hostiga
dentro del abismo
en que en el seno de su Dios se baña,
creyéndose a seguro,
con agua soterraña

que se remansa en el regazo oscuro.
Quieren las raíces en lo oscuro riego
sin luz alguna;
quieren sorber en íntimo sosiego
dentro en su cuna,
las aguas que a favor de las tinieblas
se aduermen bajo el suelo,
dejándole a la copa que entre nieblas
busque la luz del cielo.
El que es hijo de luz es tu follaje
que al sol se mece
y al sol viste de gala su ropaje
de ancha verdura,
y en la noche y la sombra languidece
de honda tristura
vencido a pesadumbre,
sin tener cura,
mas tu raigambre
siente sed de agua y de tierra, siente hambre
mas no de lumbre.
Mejor que junto al río
que de pronto se sale de su cauce
de su ribera
te desnuda las raíces de manera
que te es la luz del Sol ofensa y muerte,
mucho mejor, mi alma, te es tenderte
del lago del misterio a las orillas
fuera del remolino
de las formas esclavas del Destino,
y allí hundir tus raicillas,
y se miren tus frondas
de sus aguas dormidas al espejo,

de sus aguas sencillas
de sus aguas sin hondas
en que nacen de noche las estrellas,
meditando al reflejo
que del cielo y de ti se junta en ellas.
No busques luz, mi corazón, sino agua
de los abismos,
y allí hallarás la fragua
de las visiones del amor eterno;
allí donde no llegan del invierno
los temporales,
ni llegan los cataclismos,
allí están las visiones cardinales.
Y esta misma agua mansa
que de roer los duros peñascales
jamás se cansa,
sustancia es de los cielos de que llueve,
y el cielo mismo, el cielo en que se mueve
el coro de las luces siderales,
verás, si miras bien, cómo se asienta,
y como en el vacío
la tierra sobre el cielo se sustenta:
el cielo está a tus pies, corazón mío.

LA ELEGÍA ETERNA

¡Oh tiempo, tiempo,
 duro tirano!
 ¡Oh terrible misterio!
 El pasado no vuelve,
 nunca ya torna
 ¡antigua historia!
 Antigua, sí, pero la misma siempre,
 ¡aterradora!
 siempre presente...

.....

La conciencia deshecha,
 de la serie del tiempo
 ¿qué es lo que queda?
 ¿qué de la luz si se rompió el espejo?

.....

Feroz Saturno
 ¡oh Tiempo, Tiempo!
 ¡Señor del mundo,
 de tus hijos verdugo,
 de nuestra esclavitud lazo supremo!

Una vez más la queja,
 una vez más el sempiterno canto
 que nunca acaba,
 de cómo todo se hunde y nada queda,
 que el tiempo pasa
 ¡irreparable!
 ¡Irreparable! ¡irreparable! ¿Lo oyes?

¡Irreparable!
 ¡Irreparable, sí, nunca lo olvides!
 ¿Vida? La vida es un morir continuo,
 es como el río
 en que unas mismas aguas
 jamás se asientan
 y es siempre el mismo.
 En el cristal de las fluyentes linfas
 se retratan los álamos del margen
 que en ellas tiemblan
 y ni un momento a la temblona imagen
 la misma agua sustenta.

¿Qué es el pasado? ¡Nada!
 Nada es tampoco el porvenir que sueñas
 y el instante que pasa,
 transición misteriosa del vacío
 ¡al vacío otra vez!
 Es torrente que corre
 de la nada a la nada.
 Toda dulce esperanza
 no bien la tocas
 cual por magia o encanto
 en recuerdo se torna,
 recuerdo que se aleja
 y al fin se pierde,
 se pierde para siempre.
 ¡Oh Tiempo, Tiempo!
 Repite, mi alma, sí, vuelve y repite
 la cantinela
 de letanía triste

la inacabable endecha,
 la elegía de siempre,
 de cómo el tiempo corre
 y no remonta curso la corriente.

El ¡ay! con que se queja el que padece
 de antigua pena,
 es siempre el mismo,
 el lamento de siempre;
 repetirlo es consuelo,
 en rosario incesante, como lluvia,
 una vez y otra y ciento...
 ¡Oh Tiempo, Tiempo,
 duro tirano!
 ¡oh terrible misterio!
 ¡potro inflexible del humano espíritu!
 ¡Qué pobres las palabras...!
 La sed de eternidad para decirnos
 el lenguaje no basta,
 es muy mezquino...
 Terrible sed,
 sed que marchita para siempre al alma
 que el océano contempla
 ¡inmenso océano!
 que nuestra sed no apaga,
 sólo la vista llena,
 ¡océano inmenso de ondas amargas!

¿Imágenes? Estorban del lamento
 la desnudez profunda,

ahogan en floeos
 la solitaria nota honda y robusta...
 Pero imágenes, sí, acordes varios
 que el motivo melódico atenúen...

.....

Es la elegía que el silencio entona,
 el silencio, lenguaje de lo eterno,
 mientras esclava vive
 la eternidad del tiempo...

.....

¿Hiciste añicos el reló? ¡No basta!
 ¡Acuéstate a dormir... es lo seguro,
 hundido para siempre
 en el sueño profundo
 habrás vencido al tiempo
 tu implacable enemigo!

* * *

¡Ayer, hoy y mañana!
 Cadena del dolor
 con eslabones de ansia...

* * *

¡Con las manos crispadas te agarras
 a la crin del caballo,
 no quieres soltarla
 y él corre y más corre,
 corre desbocado
 cuanto tú más le aprietas
 con más loco paso!

* * *

No así me masculles en tu boca
¡feroz Saturno!
¡acaba, acaba presto, de tus horas
implacable enemigo!
cesa el moler continuo
¡acaba ya!
Quiero dormir del tiempo
quiero por fin rendido
derretirme en lo eterno
donde son el ayer, hoy y mañana
un solo modo
desligado del tiempo que pasa;
donde el recuerdo dulce
se junta a la esperanza
y con ella se funde;
donde en lago sereno se eternizan
de los ríos que pasan
las nunca quietas linfas;
donde el alma descansa
sumida al fin en baño de consuelo
donde Saturno muere;
donde es vencido el tiempo.

AL SUEÑO

¡Dueño amoroso y fuerte,
 en los reveses de la ciega suerte
 y en los combates del amor abrigo,
 del albedrío dueño,
del alma enferma cariñoso amigo,
 fiel y discreto sueño!
 Eres tú de la paz eterna y honda
 del último reposo
 el apóstol errante y misterioso
 que en torno nuestro ronda
 y que nos mete al alma
 cuando luchando por vivir padece,
 la dulce y santa calma
 que a la par que la aquieta la enardece.
 Al débil das escudo,
 robusto y bien ceñido,
 para el combate rudo,
 ¡el escudo compacto del olvido!
 Fortificas al fuerte
 dando a su vida fuerzas de la muerte.
 Tú con tierno cariño
 nos meces en tu seno
como la madre al niño,
cantándonos canciones
 con suave ritmo de caricias lleno;
 y cuando llega tu hora,
 jadeantes se tienden las pasiones
 a dormir a tu sombra bienhechora.
 En tu divina escuela,
 neta y desnuda y sin extraño adorno,
 la verdad se revela,

paz derramando en torno;
 contenta y recojida,
 como el ave en su nido,
 libre de ajeno lazo,
 desnuda alienta la callada vida,
 acurrucada en recatado olvido,
lejos del mundo de la luz y del ruido;
lejos de su tumulto
que poco a poco el alma nos agota,
 en el rincón oculto
 en que la fuente de la calma brota.
 De tu apartado hogar en el asilo,
como una madre tierna
 da en su pecho tranquilo
 al hijo dulce leche nutritiva,
 tú nos das la verdad eterna y viva
 que nos sostiene el alma,
 la alta verdad augusta,
 la fuente de la calma
 que nos consuela de la adversa suerte,
 la fe viva y robusta
 de que la vida vive de la muerte.
 Cuando al que sirve sin rencor ni dolo
 del ideal en el combate duro,
 puesta la vista en el confín futuro,
 a la verdad tan solo,
 le dejan solo en la tenaz porfía,
 tú no le dejas;
 tú le sirves de atenta compañía,
 tú con **voz silenciosa** le aconsejas,
 y en horas de tristeza
 le das tu soledad por fortaleza.

Cual se lanzan ruidosos los torrentes
de escarpadas montañas
por abruptas vertientes
a descansar del lago en las entrañas,
donde en mullido lecho
los despojos que arrastran de desecho
son de vidas innúmeras la cuna,
así nuestras pasiones
arrastran a tu lecho, sueño manso,
perdidas ilusiones
que a favor del remanso
entretejen en ti una isla vaga,
isla de libertad y de descanso,
retiro de la maga
soberana señora fantasía,
que da cuerpo y figura
a cuanto el pecho ansía,
sacando de tu hondura
en la dulce visión sin consistencia,
consuelo de la mísera existencia.
Eres el lago silencioso y hondo
de reposada orilla,
el lago en cuyo fondo
descansa del desgaste el sedimento,
donde toda mancilla
se purga a curso lento,
y en que por magia de sutil mudanza
se convierte en recuerdo la esperanza.

Cuando se acuesta el sol en el ocaso
deja tras su carrera,
vibrando luminoso en la alta esfera

el áureo polvo de su augusto paso,
polvo que lento posa
en las faldas oscuras
de la noche callada y tenebrosa;
y allá, por las alturas
del infinito, abriéndose encendida,
la creación augusta se revela
en campo sin medida
que con engaño el sol de día cela
al mostrarnos cual sólida techumbre
que a nuestro mundo encierra
el insondable mar del firmamento
en que esta pobre tierra
se pierde en la infinita muchedumbre
de los mundos sin cuento.
Al disiparse así en tu regazo
el sol de la vigilia engañadora,
¡oh,sueño!, ¡mar sin fondo y sin orilla!,
mundos sin cuento surgen de tu seno
en que palpita y brilla
la creación del alma soñadora,
en campo tan sereno
cual el del cielo en noche recojida
que a la oración convida;
y brotan a lo lejos
de remotas estrellas ideales
los pálidos reflejos,
envolviéndose en magia soberana
el fondo eterno de la vida humana.

¡Dueño amoroso y fuerte
en los reveses de la ciega suerte,

y en los combates del amor abrigo,
 del albedrío dueño,
 del alma enferma cariñoso amigo,
 fiel y discreto sueño!
 Acójenos con paz entre tus brazos,
 rompe con puño fuerte
 del sentido los lazos,
 ¡apóstol de la muerte!
 ¡Pon tu mano intangible y redentora
 sobre el pecho que llora,
 y danos a beber en tu bebida
 remedio contra el sueño de la vida!
 (el subrayado es nuestro)

**LA TORRE DE MONTERREY
A LA LUZ DE LA LUNA**

Torre de Monterrey, cuadrada torre,
 que miras desfilar hombres y días,
 tú me hablas del pasado y del futuro
 Renacimiento.

De día el sol te dora y a sus rayos
 se aduermen tus recuerdos vagarosos,
 te enjalbega la Luna por las noches
 y se despiertan.

Velas tú por el día, enajenada,
 confundida en la luz que en sí te sume,
 y en las oscuras noches te sumerges
 en la inconciencia.

Mas la Luna en unción dulce al tocarte
despiertas de la muerte y de la vida,
y en lo eterno te sueñas y revives
en tu hermosura.

¡Cuántas noches, mi torre, no te he visto
a la unción de la Luna melancólica
despertar en mi pecho los recuerdos
de tras la vida!

De la Luna la unción por arte mágica
derrite la materia de las cosas,
y su alma queda así, flotante y libre,
libre en el sueño.

Renacer me he sentido a tu presencia,
torre de Monterrey, cuando la Luna
de tus piedras los sueños libertaba
y ellas cedían.

Y un mundo inmaterial, todo de sueño,
de libertad, de amor, sin ley de piedra,
mundo de luz de luna confidente
soñar me hiciste.

Torre de Monterrey, dime, mi torre,
¿tras de la muerte el Sol brutal se oculta
o es la Luna, la Luna compasiva,
del sueño madre?

¿Es ley de piedra o libertad de ensueño
lo que al volver las almas a encontrarse

las uniré para formar la eterna
torre de gloria?

Torre de Monterrey, soñada torre,
que mis ensueños madurar has visto,
tú me hablas del pasado y del futuro
Renacimiento.

MUERE EN EL MAR EL AVE QUE VOLÓ DEL BUQUE

Me duelen las alas, rendidas del vuelo,
el pecho me duele; arriba está el cielo
y abajo está el mar.

No veo ya el buque ¿por qué de él saliera
creyendo a la isla de paz duradera
poder arribar?

El cielo callado no ofrece ni rama
que pueda tenerme y fiero el mar brama;
¿por qué te dejé?

Ni en aire ni en agua posible es posarme;
las alas me duelen; el mar va a tragarme
¡y muero de sed!

Las alas me duelen, la sed me enardece;
ya casi no veo; la Esfinge me ofrece
sus aguas sin fin.

Y el canto de cuna, me canta la tumba
y espera cantando que pronto sucumba;

tragarme ella en sí.

Volando, volando, no encuentro un islote,
ni un tronco perdido; y el viento es mi azote;
no puedo posar.

Las olas traidoras, sus crestas me brindan
que fingen peñascos, que tal vez me rindan,
me logren tragar.

Son olas traidoras, del cielo las crestas,
pedrisco tan sólo soportan a cuestras,
en su cerrazón.

Nos mienten sus flancos; les falta sustento;
en ellos no puedo, posada un momento,
cobrar corazón.

Aire sólo arriba, sólo agua debajo,
yo sólo mis alas, ¡qué recio trabajo
éste de volar!

¿Por qué, oh dulce buque, dejé tu cubierta,
volando a la patria, que encuentra desierta,
de la inmensidad?

Mi buque velero, soñé en tus cordajes
del bosque nativo los dulces follajes,
el nido de amor.

Tus velas me dieron su sombra y su abrigo,

dejé tu cubierta, ¡qué duro castigo
me aguarda ,Señor ;

Me duelen las alas, ¡ay! me duele el pecho,
y terribles ganas —abajo está el lecho—
siento de dormir;

de dormir el sueño de que no se vuelve;
mi encrespada cama ¡cómo se revuelve!
¿qué será de mí?

Ahora, mar encima, cielo abajo veo
todo ha dado vuelta, menos mi deseo,
¡fuerza me es volar!

Sobre mí el océano siento se embravece,
a mis pies el cielo tiéndese y me ofrece
su seno de paz.

Sobre mi cabeza ruedan ya las olas,
ved que ye me muero, que me muero a solas,
¡sin consolación!

¡Oh, qué hermoso cielo veo en el abismo!
¿si será aquel cielo? ¿si será éste el mismo?
si será ilusión?

Va el cielo a tragarme; ¿es que subo o caigo?
¿es que me desprendo, o es que prendo arraigo?
es esto morir?

¿Dónde está el abajo? ¿Dónde está el arriba?

¿es que estoy ya muerta? ¿es que estoy aún viva?
es esto vivir?

¡Oh, ya no me duelen, ved, sobre ellas floto,
la cabeza hundida, y en el pecho roto
me entra entero el mar!

Voy en él durmiendo, voy en él soñando,
voy en él en sueños volando, volando,
sin jamás parar.

QUEJAS DE LA ESPOSA

Cuando te pones de hinojos
el corazón se me ensancha;
alza a la Virgen tus ojos,
ojos sin mancha,
reza conmigo, mi amor.

Reza por él, por que vuelva
a mi jardín recojido,
en lo peor de la selva
lucha perdido,
tras hechizo engañador.

Pide, hijo mío, a mis brazos
la dulce Virgen le traiga;
de la hechicera en los lazos

pide no caiga;
reza, hijo mío, con fe.
¡Oh, te engendró en mi cariño,
de mis recuerdos tesoro!;
¡calla, no llores, mi niño...
si es porque lloro
yo contigo lloraré...!
Entre lágrimas mezclemos
mi pesar y tu inocencia,
tal vez así lograremos
de la clemencia
del Señor le torne la paz.
Tú no sabes por qué lloras,
si no lloras por mi llanto,
llegarán las tristes horas
de tu quebranto
y lo que hoy llorás sabrás.
Reza tú, que no conoces
el peligro que te amaga,
oye mejor Dios las voces
a que no estraga
de la dicha el interés.

Reza tú, limpio cordero,
reza conmigo, hijo mío
pide le vuelva al sendero,
vera del río
donde sus penas lavé.
Del río de la costumbre
sola fuente de sosiego,
pide a la Virgen le alumbre
¡pobre, está ciego!
pide que le vuelva a mí.
Y que en mis brazos olvide
sus fugitivos ardores,
pide, que siempre el que pide
por ley de amores
vence y logra recibir.
Los besos con que hoy te besa
llevan veneno y mancilla,
y en ellos sucia pavesa;
por lo sencilla
no mancha a tu alma su ardor.
Cuando te besa bien veo
cómo tus ojos me miran,

tú no lo sabes, mas creo
que ellos suspiran
mientras sonríes, mi amor.
Torpes votos me provoca
de rencor mi desventura...
reza tú, porque en tu boca
pura se apura
la oración de toda su hez.
Lleva a la virgen mis duelos
en alas de tu pureza;
reza alegre, que en los cielos
es mi tristeza
de la carne pequeñez.
Reza, hijo mío...¿Sonríes?
Así te quiero, risueño...
(Corazón, no desconfíes
de que tu dueño
si te esfuerzas, vuelva a ti.)
Levántate ya, hijo mío,
que estoy serena y tranquila,
¿no ves que también sonrío?
ya no vacila

mi pobre fe, ¡ya vencí!
Ven a mis brazos, mi prenda,
quiero en los ojos besarte...
contigo al lado en mi senda,
Dios de mi parte,
¿qué me importa lo demás?
Y ahora vete, corre, canta...
¡adiós!... ya se fue... ¡Me muero!
¿hasta cuándo, Virgen santa,
pesar tan fiero?
¡me muero...no puedo más!

NO ERES TUYA

No eres tuya, no eres tuya; no recuerdas;
no te quieres, no te quieres, pobre niña,
y si no recuerdas, dime, ¿cómo quieres
llamar tuya a esa vida?
Esa tu alma -así la llamas-, niña, dime,
si en tu pecho de recuerdos no es tejida
¿cómo es alma? ¿Cómo es tuya? ¿Cómo vive?
¡Vives muerta, pobrecilla!

Llegará un día muy triste, no lo dudes,
en que llores en silencio de agonía
porque no puedas querer a quien te quiera
y ¡ay de tu alma en aquel día!
Buscarás en las honduras de tu pecho,
llanto tierno como riego de la dicha
¡seco encontrarás el corazón y muerta
la corriente de la vida!
No te quieres, no te quieres, ¡desgraciada!,
y si no sabes quererte, pobre niña,
cuando de otros el cariño necesites
será la hora ya tardía.
Búscate alma en el recuerdo y serás tuya;
nunca lo olvides, que el que olvida
pierde el alma y no la encuentra, y es su muerte
al morir definitiva.

A SUS OJOS

Mansos, suaves ojos míos,
tersos ríos
rebosantes de quietud;
a beber vuestra mirada
sosegada
llega mi alma a plenitud.

Sois, mis ojos, viva fuente
sonriente
de que fluye vivo amor;
al tomar vuestra luz pura
es dulzura
cuanto amáis en derredor.
Me miráis, ojos de mi alma,
Con la calma
con que mira el cielo el mar,
con bendita paz serena
toda llena
de la dicha de esperar.
En vosotros se depura
toda horrura
que prenda en mi corazón,
en vosotros se serena
en honda pena
y vuelvo a resignación.
¡Oh mis dulces dos luceros,
manaderos
de la luz que a Dios pedí
Dios por vosotros me mira
y respira
por vosotros Dios en mí!
Cuando mi alma va perdida,
sin salida,
del mundo en la confusión,
al mirarnos en los míos
me da bríos
vuestra dulce y casta unción.
Cuando llegue a mí la Muerte,
¡trance fuerte!,

y apague mi loco afán,
a la luz de esas pupilas
tan tranquilas
mis congojas dormirán.
Y al sonarme la partida,
tan temida,
el Ángel de Libertad,
tomaré en vosotros puerto,
siempre abierto,
al mar de la eternidad.
Brizará aquel recio día
mi agonía
de tu mirada el cantar,
llevándome silencioso
al reposo
del sueño sin despertar.
Se hundirán mis pobres ojos,
luego flojos,
en los tuyos al morir,
y de allí alzarán su vuelo
hacia el cielo
en que a muerte va el sentir.
Y en los ojos del Eterno,
Padre tierno,
De vuelta al eterno hogar,
gota de lluvia en océano
soberano,
se habrá mi alma de anegar.
¡Oh, mis ojos, sólo quiero,
solo espero
que al volar de esta prisión
me guiéis hasta perderme

donde duerme
para siempre el corazón!
Y a si a ti, mi compañera,
Te cumpliera
de este mundo
antes partir,
la luz toda de mis ojos
luego rojos,
con los tuyos se ha de ir.
Llevarás a la otra vida
derretida
de mis entrañas la flor,
y de Dios al seno amigo
va contigo
de tu amor preso mi amor.
Y en la noche de este mundo,
errabundo
veré tus ojos brillar
cual luceros de esperanza,
de que alcanza
libertad quien sabe amar.
¡Oh, mis ojos, sólo quiero,
sólo espero
que al volar de esta prisión
me llevéis hasta perderme
donde duerme
para siempre el corazón!
¡Oh, mis dulces dos luceros,
mis veneros
de la paz que a Dios pedí,
Dios por vosotros me mire
y respire

por vosotros Dios en mí!

ALBORADA ESPIRITUAL

¡Gracias a Dios que al fin se fue la noche!

se fue la noche en que sumida el alma
por infecundas horas transcurría...

El celestial rocío me despierta,

—de la gracia el rocío—,

con frescura que llega a las entrañas.

Cuanto en nocturno sueño adormecida,

y el corazón en su latir menguado,

más fría el alma yazga,

con más amor le bañará piadoso

el celestial rocío de la gracia,

en su torno cuajando desde el cielo,

y refrescando su inmortal anhelo.

...

La noche ya pasó con sus negruras,

la espiritual y misteriosa noche,

en cuyo ocio las horas trascurrían

infecundas corriendo a disolverse

en el eterno abismo.

Tan sólo de la luna el rostro pálido,

del padre de la luz manso reflejo,

con su triste mirada me infundía

placentera tristeza...

Su lumbre melancólica y lechosa

bañaba a mi campiña

en lividez de resignada muerte;

bajo ella parecía que mis campos,

los campos de mi espíritu,

con pesar aspiraban a la nada,

temiéndola a la vez...
Fantásticas regiones
fingían de mi espíritu abatido
los valles y montañas,
los bosques y desiertos,
los ríos y los lagos silenciosos,
¡las costas de mi mar...!
¡Todo en la paz sumido dormitaba,
en la paz de la muerte,
en profundo sopor de que surgía
sueño de vanidad...!
¡Todo a tu luz, oh luna solitaria,
la oquedad de su seno me mostraba;
el íntimo vacío de mi vida
me anegaba en sopor...!
El alma recogida
al palparse palpaba su vacío,
me penetraba el frío,
¡el frío de tu luz...!
Y mirando a tu rostro de tristeza
del fondo del vacío del espíritu
subíame un anhelo,
oscura aspiración informe y vaga
cuyo vuelo en las nieblas se perdía
que las cumbres de mi alma coronaban,
¡el anhelo del Sol...!
¡Mas poco a poco el rostro de la luna
de palidez mortal se fue cubriendo
al par que en el océano cristalino
de la celeste bóveda
se infiltraba sutil la tenue esencia
del blanco albor...!

Y cual perdido tímpano que boga
 del cielo por la bóveda serena,
 blanco quedose de la Luna el rostro,
 como cuajada nube;
 blanca y sin luz de mi pensar la Luna
 al anunciarse el Sol que la ilumina,
 blanca y perdida en la extensión inmensa
 del cielo de mi espíritu, bañado
 en matutinas lumbres de esperanza,
 en agorero albor.

¡Adiós, Luna de mi alma,
 piadosa compañera de mis noches;
 tú con tu pobre lumbre
 prestada y de reflejo
 estrujaste dulzor de mi tristeza;
 tú guiaste mis pasos inseguros
 de la penumbra en medio;
 tú templaste la ausencia
 del Sol por que suspira mi alma toda;
 tú fuiste mi consuelo,
 faro de mis eternas correrías,
 centro de mis anhelos,
 precursora del Sol!

¡Adiós, Luna de mi alma,
 no dejes de girar en torno mío,
 y que el Sol te ilumine y te sostenga,
 espejo de su luz!
 Y así como al romper la aurora cándida
 antes que el Sol se muestre,
 derrítense sumisas las estrellas,
 así se han derretido mis ideas

en la aurora de mi alma,
antes que el Sol sobre ella resplandezca.
Blancura virginal suave me envuelve,
del corazón las flores se entreabren,
ofreciendo su cáliz perfumado,
al recibir el matutino beso
que del oriente sopla;
al besarlas la brisa soleada,
resucitando se abren
las perfumadas flores que brotaron
entre cizaña, abrojos y maleza,
del corazón en el cerrado huerto,
de la virtud con la feraz simiente...;
los lirios de blancura inmaculada
de los deseos de pureza henchidos;
de la resignación las violetas;
las tiernas rosas del zarzal silvestre
de las dulces palabras de consuelo
con que animé a mi hermano;
¡los nardos que aromáticos surgieron
de las obras de amor!
De mi alma hacia el oriente
en el lejano bosque en que dormitan
de mi niñez los ecos,
donde esperan tranquilas las memorias
de mi edad auroral fresca y hermosa,
para romper en cánticos de gozo
así que el Sol las bañe,
allí mi cielo se colora y viste
de purpurino manto,
de oro acendrado en el crisol divino
de la antigua inocencia...!

¡Vivas memorias de mi cara infancia,
remembranzas benditas,
pajarillos del alma
que allá del corazón en la espesura
anidáis en silencio,
pronto al brillar el Sol sobre vosotros,
y al beber de su rayo soberano
cernido en el follaje
del árbol de mi vida,
romperéis en un cántico de gloria,
himno cordial de triunfo,
de eterno amor al dulce Amor eterno.
Todo impaciente aspira
al misterio solemne
de abrirse tras la noche el claro día;
¡el día va a nacer!
¡Sal pronto sobre mí, de la luz, Padre,
envuélveme en el manto luminoso
tejido con tus rayos impalpables,
fecundando la acción de tu rocío...!;
¡el día va a nacer!
Todo te aguarda pronto,
mis flores y mis pájaros te esperan,
con su perfume aquellas
dormido en sus corolas recogidas,
y aquestos con sus trinos
que duermen en la lira de sus pechos;
te espera ansioso el corazón despierto;
te espera el alto cielo que le cubre,
el aire espiritual de que respiro;
te espera mi alma toda,

en su preñada aurora...
¡el día va a nacer!
¡Dame a beber tus rayos, Sol de vida;
está pronto el altar!
¡A su ara ven propicio, Sol divino;
todo para adorarte está de hinojos;
el día va a nacer!
¡Rompe en tu gloria ya, Sol de mi vida,
amor de los amores,
eleva a ti el perfume de mis flores,
recoje de mis pájaros el canto,
el canto de victoria,
que al esplendor de tu divina gloria,
hinche mi corazón!
Te cantarán un himno no aprendido
los alados recuerdos de mi infancia
ebrios con la fragancia
de las flores brotadas del amor.
¡Agosta con tus rayos mi maleza
Sol del eterno amor!
Mi ser todo te adora,
¡enciéndeme en tu brasa avivadora,
híncheme cuerpo, corazón y mente
en la luz del Amor!

EL CRISTO DE CABRERA

(Recuerdo del 21 de mayo de 1899)

¡Valle de selección en que el silencio

melancolía incuba,

asilo de sosiego,

crisol de la amargura,

valle bendito,

solitario retiro

del Cristo de Cabrera,

tu austera soledad bendita sea!

La encina grave

de hoja oscura y perenne

que siente inmoble

la caricia del aire,

derrama austeridad por el ambiente,

y como en mar, allá, del horizonte

en el confín se pierde...

¡Ay, quién me diera

libre del tiempo,

en tu calma serena

descansar renunciando a todo vuelo,

y en el pecho del campo

bajo la encina grave

en lo eterno, alma mía, asentarte

a la muerte esperando!

Aquí el morir un derretirse dulce

en reposo infinito debe ser,

en el río que fluye

del mar eterno,

un henchirse en su seno

de vida soberana,

en que se anega el alma,
un retorno a la fuente del ser...

¡Oración mística
del ámbito allí se alza silenciosa,
resignación predica
e inconciente esperanza la campiña;
allí callan las horas
suspensas del silencio
bajo el misterio,
voz de la eternidad!
Mana cordial tristeza
de la difusa luz que de la encina
el ramaje tamiza
y es la tristeza
calma serena.
Del Cristo la capilla,
humilde y recojida,
las oraciones del contorno acoje;
es como el nido
donde van los dolores
a dormir en los brazos del Cristo.

Del sosegado valle
el espíritu suave
cual celestial rocío en el santuario
cuaja invisible;
es el alma del campo
que a su vez culto rinde
del Hombre al Hijo,
diciendo a su manera
con misterioso rito

que es cristiana también Naturaleza.

.....

La noche de la cena
 con el alma del hombre
 henchida hasta la muerte de tristeza,
 se retiró Jesús como a oratorio
 del olivar al monte,
 y allí puesto de hinojos
 y en él el Hombre y Dios en recia lucha
 pidió a su Padre le apartara el vaso
 de la amargura,
 hasta que al fin sumiso
 vencedor del combate soberano,
 manso cordero, dijo:
 «¡Mi voluntad no se haga, mas la tuya!»
 Bajó entonces del cielo
 a confortarle un ángel
 y en las angustias del dolor supremo
 sudó gotas de sangre,
 gotas que descendían a la tierra,
 a la tierra, su madre,
 las entrañas bañándola en tristeza
 y en zumo de pesares.
 Por eso cuando el sol en el ocaso
 se acuesta lento,
 como perfume espiritual del campo
 sube místico rezo,
 que es como el eco
 que de los siglos al través repite
 el resignado ruego
 ¡de la pobre alma hasta la muerte triste,
 de aquel sudor de sangre es el incienso!

Allí en Cabrera,
al caer de la tarde
al corazón acude aquella escena
del más fecundo duelo,
mientras desciende al valle
santo sosiego!
Rústica imagen
de foco sirve
a los anhelos de la pobre gente
que al conjuro sutil de aquel paraje
concorre triste
a cerner sus pesares
del encinar en la quietud solemne,
o rebosando gozo,
de la promesa en alas,
para rendir de gratitud el voto
acude consolada.
No es tal imagen ni aun trasunto vago
del olímpico cuerpo que forjaron
los que con arte y fuego
poema hicieron de la humana forma,
sino torpe bosquejo
de carne tosca
con sudor amasada del trabajo
en el molde de piedra
sobre la dura tierra.
Aquella fealdad y grosería
de pobre monstruo humano
que en sí el fruto recoge
que los vicios sembraron de los hombres,
honda piedad inspiran
al pobre Cristo

amasado con penas,
al Cristo campesino
del valle de Cabrera.
Del leño a que sus brazos
están clavados,
penden de ex-votos cintas
y pinturas sencillas
que en tosquedad al Cristo se aparejan
en la cámara ostentan
sencilla fe.
¡Cuántos del corazón el cáliz vivo,
de congojas henchido,
llevaron a sus pies cual pía ofrenda,
la más preciada y tierna,
y rebasó la pena,
y en llanto se vertió!
¡Cuántos bajo el mirar de aquella imagen,
mirar hiératico,
dulce efluvio sedante
sintieron que sus penas adormía
y que el divino bálsamo
tornábales al sueño de la vida,
a la resignación!
Y al salir de la ermita
al esplendor del campo,
llevando en la retina
del tosco Cristo los tendidos brazos,
soñar debieron en borroso ensueño
que desde el alto cielo
lleno de paz,
el Amor que en su seno recogiera
del mundo las flaquezas,

del trabajo las penas,
 ¡a posarse piadoso bajó al suelo
 y abrazó al campo con abrazo tierno
 el infinito Amor!

EL MAR DE ENCINAS

En este mar de encinas castellano
 los siglos resbalaron con sosiego
 lejos de las tormentas de la historia,
 lejos del sueño
 que a otras tierras la vida sacudiera;
 sobre este mar de encinas tiende el cielo
 su paz engendradora de reposo,
 su paz sin tedio.

Sobre este mar que guarda en sus entrañas
 de toda tradición el manadero
 esperan una voz de hondo conjuro
 largos silencios.

Cuando desuella estío la llanura
 cuando la pela el riguroso invierno,
 brinda al azul el piélagos de encinas
 su verde viejo.

Como los días, van sus recias hojas
 rodando una tras otra al pudridero,
 y siempre verde el mar, de lo divino
 nos es espejo.

Su perenne verdura es de la infancia
 de nuestra tierra, vieja ya, recuerdo,
 de aquella edad en que esperando al hombre
 se henchía el seno

de regalados frutos. Es su calma
manantial de esperanza eterna eterno.

Cuando aún no nació el hombre él verdecía
mirando al cielo,
y le acompaña su verdura grave
tal vez hasta dejarle en el lindero
en que roto ya el viejo, nazca al día
un hombre nuevo.

Es su verdura flor de las entrañas
de esta rocosa tierra, toda hueso,
es flor de piedra su verdor perenne
pardo y austero.

Es, todo corazón, la noble encina
floración secular del noble suelo
que, todo corazón de firme roca,
brotó del fuego
de las entrañas de la madre tierra.

Lustrales aguas le han lavado el pecho
que hacia el desnudo cielo alza desnudo
su verde vello.

Y no palpita, aguarda en un respiro
de la bóveda toda el fuerte beso,
a que el cielo y la tierra se confundan
en lazo eterno.

Aguarda el día del supremo abrazo
con un respiro poderoso y quieto
mientras, pasando, mensajeras nubes
templán su anhelo.

En este mar de encinas castellano
 vestido de su pardo verde viejo
 que no deja, del pueblo a que cobija
 místico espejo.

HERMOSURA

*¡Aguas dormidas,
 verdura densa.
 piedras de oro,
 cielo de plata!*

Del agua surge la verdura densa;
 de la verdura.
 como espigas gigantes, las torres
 que en el cielo burilan
 en plata su oro.
 Son cuatro fajas:
 la del río, sobre ella la alameda.
 la ciudadana torre
 y el cielo en que reposa.
 Y todo descansando sobre el agua,
 fluido cimiento,
 agua de siglos,
 espejo de hermosura.
 La ciudad en el cielo pintada
 con luz inmoble;
 inmoble se halla todo,
 el agua inmoble,
 inmóviles los álamos,
 quietas las torres en el cielo quieto.
 Y es todo el mundo;
 detrás no hay nada.
 Con la ciudad enfrente me hallo solo

y Dios entero
 respira entre ella y yo toda su gloria.

El tiempo se recoge;
 desarrolla lo eterno sus entrañas;
 se lavan los cuidados y congojas
 en las aguas inmortales,
 en los inmortales álamos.
 en las torres pintadas en el cielo,
 mar de altos mundos.

El reposo reposa en la hermosura
 del corazón de Dios que así nos abre
 tesoros de su gloria.

Nada deseo,
 mi voluntad descansa,
 mi voluntad reclina
 de Dios en el regazo de su cabeza
 y duerme y sueña...
 Sueña en descanso

Toda aquesta visión de alta hermosura.

¡Hermosura! ¡Hermosura!,
 descanso de las almas doloridas,
 enfermas de querer sin esperanza.

¡Santa hermosura.
 solución del enigma!
 Tú matarás la Esfinge,
 tú reposas en ti sin más cimiento;
 Gloria de Dios, te bastas.

¿Qué quieren esas torres?

Ese cielo ¿qué quiere?

¿qué la verdura?

y qué las aguas?

Nada, no quieren:

su voluntad murióse;
 descansan en el seno
 de la hermosura eterna;
 son palabras de Dios, limpias de todo
 querer humano.

Son la oración de Dios, que se regala
 cantándose a sí mismo,
 y así mata las penas.

.....

La noche cae, despierto,
 me vuelve la congoja.
 la espléndida visión se ha derretido,
 vuelvo a ser hombre.

Y ahora dime, Señor, dime al oído:
 tanta hermosura
 ¿matará nuestra muerte?

SALAMANCA

Alto soto de torres que al ponerse
 tras las encinas que el celaje esmaltan
 dora a los rayos de su lumbre el padre
 Sol de Castilla;
 bosque de piedras que arrancó la historia
 a las entrañas de la tierra madre,
 remanso de quietud, yo te bendigo,
 ¡mi Salamanca!

Miras a un lado, allende el Tormes lento,
 de las encinas el follaje pardo
 cual el follaje de tu piedra, inmoble,
 denso y perenne.
 Y de otro lado, por la calva Armuña,

ondea el trigo, cual tu piedra, de oro,
y entre los surcos al morir la tarde
duerme el sosiego.

Duerme el sosiego, la esperanza duerme
de otras cosechas y otras dulces tardes,
las horas al correr sobre la tierra
dejan su rastro.

Al pie de tus sillares, Salamanca,
de las cosechas del pensar tranquilo
que año tras año maduró en tus aulas,
duerme el recuerdo.

Duerme el recuerdo, la esperanza duerme
y es tranquilo curso de tu vida
como el crecer de las encinas, lento,
lento y seguro.

De entre tus piedras seculares, tumba
de remembranzas del ayer glorioso,
de entre tus piedras recojió mi espíritu
fe, paz y fuerza.

En este patio que se cierra al mundo
y con ruinoso crestería borda
limpio celaje, al pie de la fachada
que de plateros

ostenta filigranas en la piedra,
en este austero patio, cuando cede
el vocerío estudiantil, susurra
voz de recuerdos.

En silencio fray Luis quédase solo
meditando de Job los infortunios,
o paladeando en oración los dulces
nombres de Cristo.

Nombres de paz y amor con que en la lucha
buscó confort, y arrogante luego
a la brega volviése amor cantando,
paz y reposo.

La apacibilidad de tu vivienda
gustó, andariego soñador, Cervantes,
la voluntad le enhechizaste y quiso
volver a verte.

Volver a verte en el reposo quieta,
soñar contigo el sueño de la vida,
soñar la vida que perdura siempre
sin morir nunca.

Sueño de no morir es el que infundes
a los que beben de tu dulce calma,
sueño de no morir ese que dicen
culto a la muerte.

En mi florezcan cual en ti, robustas,
en flor perduradora las entrañas
y en ellas talle con seguro toque
visión del pueblo.

Levántense cual torres clamorosas
mis pensamientos en robusta fábrica

y asiéntese en mi patria para siempre
la mi Quimera.

Pedernoso cual tú sea mi nombre
de los tiempos la roña resistiendo,
y por encima al tráfago del mundo
resuene limpio.

Pregona eternidad tu alma de piedra
y amor de vida en tu regazo arraiga,
amor de vida eterna, y a su sombra
amor de amores.

En tus callejas que del sol nos guardan
y son cual surcos de tu campo urbano,
en tus callejas duermen los amores
más fugitivos.

Amores que nacieron como nace
en los trigales amapola ardiente
para morir antes de la hoz, dejando
fruto de sueño.

El deajo amargo del Digesto hastioso
junto a las rejas se enjugaron muchos,
volviendo luego, corazón alegre,
a nuevo estudio.

De doctos labios recibieron ciencia
mas de otros labios palpitantes, frescos,
bebieron del Amor, fuente sin fondo,
sabiduría.

Luego en las tristes aulas del Estudio,
frías y oscuras, en sus duros bancos,
aquietaron sus pechos encendidos
en sed de vida.

Como en los troncos vivos de los árboles
de las aulas así en los muertos troncos
grabó el Amor por manos juveniles
su eterna empresa.

Sentencias no hallaréis del Triboniano,
del Peripato no veréis doctrina,
ni aforismos de Hipócrates sutiles,
jugo de libros.

Allí Teresa, Soledad, Mercedes,
Carmen, Olalla, Concha, Bianca o Pura,
nombres que fueron miel para los labios,
brasa en el pecho.

Así bajo los ojos la divisa del amor,
redentora del estudio,
y cuando el maestro calla, aquellos bancos
dicen amores.

Oh, Salamanca, entre tus piedras de oro
aprendieron a amar los estudiantes
mientras los campos que te ciñen daban
jugosos frutos.

Del corazón en las honduras guardo
tu alma robusta; cuando yo me muera

guarda, dorada Salamanca mía,
 tú mi recuerdo.
 Y cuando el sol al acostarse encienda
 el oro secular que te recama,
 con tu lenguaje, de lo eterno heraldo,
 di tú que he sido.

EN LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA

*Sancta Ovetensis, Pulchra Leonina,
 Dives Toletana, Fortis Salmantina.*

Sede robusta, fuerte Salmantina,
 tumba de almas, dura fortaleza,
 siglos de soles viste
 dorar tu torre.

Dentro de ti brotaron las plegarias
 cual verdes palmas aspirando al cielo
 y en rebote caían
 desde tus bóvedas.

Este el hogar de la ciudad fue antaño;
 aquí al alzarse en oblación la hostia,
 con las frentes dobladas
 y de rodillas,

temblando aún los brazos de la lucha
 contra el infiel, sintieron los villanos
 en sus ardidos pechos
 nacer la patria.

Mas hoy huye de ti la muchedumbre

y tan sólo uno y otro, sin mirarse,
buscan en ti consuelo
o tal vez sombra.

Templo esquilado por un largo culto
que broza y cardo sólo de sí arroja,
tras de barbecho pide
nuevo cultivo.

Sólo el curioso turba tu sosiego,
de estilos disertando entre tus naves,
pondera tus columnas
elefantinas.

El silencio te rompe de la calle
viva algazara y resonar de turbas,
es el salmo del pueblo
que se alza libre.

Libre de la capucha berroqueña
con que fe berroqueña lo embozara,
libre de la liturgia,
libre del dogma.

¡Oh mortaja de ¡piedra, ya ni huesos
quedan del muerto que guardabas, polvo
por el soplo barrido
del Santo Espíritu!

Ellos sin templo mientras tú sin fieles,
casa vacía tú y fe sin casa
la nueva fe que a ciegas

al pueblo empuja.

En tus naves mortal silencio, y frío,
y en las calles, sin bóvedas ni arcadas,
calor, rumor de vida
de fe que nace.

Las antiguas basílicas, las regias
salas de la justicia ciudadana
brindáronle su fábrica
del Verbo al culto.

Y el Espíritu Santo que en el pueblo
va a encarnar, redentor de las naciones,
¿dónde hallará basílica,
de sede regia?

Quiera Dios, vieja sede salmantina,
que el pueblo tu robusto pecho llene,
florezca en tus altares
un nuevo culto,

y tu hermoso cimborrio bizantino
se conmueva al sentir cómo su seno
renace oyendo en salmo
la Marsellesa.

LA CATEDRAL DE BARCELONA

A Juan Maragall, nobilísimo poeta.

La catedral de Barcelona dice:
 Se levantan, palmeras de granito,
 desnudas mis columnas; en las bóvedas
 abriéndose sus copas se entrelazan,
 y del recinto en torno su follaje
 espeso cae hasta prender en tierra,
 desgarrones dejando en ventanales,
 y cerrando con piedra floreciente
 tienda de paz en vasto campamento.
 Al milagro de fe de mis entrañas
 la pesadumbre de la roca cede,
 de su grosera masa se despoja
 mi fábrica ideal, y es sólo sombra,
 sombra cuajada en formas de misterio
 entre la luz humilde que se filtra
 por los dulces colores de alba eterna.
 Ven, mortal afligido, entra en mi pecho,
 entra en mi pecho y bajaré hasta el tuyo;
 modelarán tu corazón mis manos,
 —manos de sombra en luz, manos de madre—
 convirtiéndolo en templo recogido,
 y alzaré en él, de nobles reflexiones
 altas columnas de desnudo fuste
 que en bóvedas de fe cierran sus copas.

Alegría y tristeza, amor y odio,
 fe y desesperación, todo en mi pecho
 cual la luz y la sombra se remejen,¹
 y en crepúsculo eterno de esperanza
 se os llega la noche de la muerte

y os abre el Sol divino, vuestra fuente.

Cuerpo soy de piedad, en mi regazo
duermen besos de amor, empujes de ira,
dulces remordimientos, tristes votos,
flojas promesas y dolores santos.

Dolores sobre todo; los dolores
son el crisol que funde a los mortales,
mi sombra es como místico fundente,
la sombra del dolor que nos fusiona.

Aquí bajo el silencio en que reposo
se funden los clamores de las ramblas,
aquí lava la sombra de mi pecho
heridas de la luz del cielo crudo.

Recuerda aquí su hogar al forastero,
mi pecho es patria universal, se apagan
en mí los ecos de la lucha torpe
con que su tronco comunal destrozan
en desgarrones fieros los linajes.

Rozan mi pétreo seno las plegarias
vestidas con lenguajes diferentes
y es un susurro solo y solitario,
es un salmo común, una quejumbre.

Canta mi coro en el latín sagrado
de que fluyeron los romances nobles,
canta en la vieja madre lengua muerta
que desde Roma, reina de los siglos,
por Italia, de gloria y de infortunio

cuna y sepulcro, vino a dar su verbo
a esta mi áspera tierra catalana,
a los adustos campos de Castilla,
de Portugal a los mimosos prados,
y al verde llano de la dulce Francia.

Habita en mí el espíritu católico,
y es de Pentecostés lengua mi lengua,
que os habla a cada cual en vuestro idioma,
los bordes de mi boca acariciando
de vuestros corazones los oídos.

Funde mi sombra a todos, sus colores
se apagan a la luz de mis vidrieras;
todos son uno en mí, la muchedumbre
en mi remanso es agua eterna y pura.

Pasan por mí las gentes, y su masa
siempre es la misma, es vena permanente,
y si cambiar parece allá en el mundo
es que cambian las márgenes y el lecho
sobre que corre en curso de combates.

Venid a mí cuando en la lid cerrada
al corazón os lleguen las heridas,
es mi sombra divino bebedizo
para olvidar rencores de la tierra,
filtro de paz, eterno manadero
que del cielo nos trae consolaciones.
Venid a mí, que todos en mí caben,
entre mis brazos todos sois hermanos,
tienda del cielo soy acá en la tierra,
del cielo, patria universal del hombre.

EN LA BASÍLICA DEL SEÑOR SANTIAGO DE BILBAO

I

Entré llevando lacerado el pecho,
convertido en un lago de tormenta,
entré como quien anda y no camina,
como un sonámbulo;

II

entré fuera de mí y en tus rincones
brotó mi alma de entonces y a cantarme
tus piedras se pusieron mis recuerdos
de anhelos íntimos.

III

Bajaron compasivas de tus bóvedas
las oraciones de mi infancia lenta
que allí anidaran y en silencio a mi alma
toda ciñéronla.

IV

Aquí soñé de niño, aquí su imagen
debajo de la imagen de la Virgen
me alumbró el corazón cuando se abría
del mundo al tráfago.

V

Aquí soñé mis sueños de la infancia,
de santidad y de ambición tejidos,
el trono y el altar, el yermo austero,
la plaza pública.

VI

Soñé sueños de gloria, ya terrena,
ya celestial, en tanto que sus ojos
mi ambición amansaban y encendían
amonestándome.

VII

Aquí lloré las lágrimas más dulces,
más limpias y fecundas, las que brotan
del corazón, que cuando en sí no coge
revienta en lágrimas.

VIII

Aquí anhelé el anhelo que se ignora,
aquí el hambre de Dios sentí primero,
aquí bajo tus piedras confidentes
alas brotáronme.

IX

Aquí el misterio me envolvió del mundo
cuando a la lumbre eterna abrí mis ojos,
y aquí es donde primero me he sentido
solo en el páramo.

X

Aquí en el Ángel de tu viejo claustro
me hacían meditar a la lectura
de un Kempis que leía en voz gangosa
un pobre clérigo.

XI

Nadie le oía y al austero hechizo
del zumbar monótono del armonio
que nos mecía el alma, cada uno
le daba pábulo.

XII

Y brizado en el canto como el niño
Moisés del Nilo en las serenas aguas
a ser padre del pueblo iba en su cuna
durmiendo plácido,

XIII

dormido en las armónicas corrientes
 cruzaba los desiertos de la Esfinge
 en su cuna y en pos de su destino
 mi pobre espíritu.

XIV

Aquí, bajo tus piedras que adurmieron
 los pesares de cien generaciones
 de hijos de este Bilbao de mis entrañas,
 gusté al Paráclito.

XV

Aquí lloraron ellos, en sus luchas
 revueltas, suplicaron en los días
 en que a tus puertas derramaban sangre
 de rabia lívidos.

XVI

Este su asilo fuera en las candentes
 peleas de los bandos y el empuje
 de sus oleadas de pasión rompía
 contra tu pórtico.

XVII

Madre de la Piedad, dulce patrona,
 llorando aquí vinieron a pedirte
 pidieras al Señor dura venganza
 viudas y huérfanos.

XVIII

Y venganza clamaban contemplando
 sobre el altar, en su corcel brioso,
 al Apóstol blandir, del Trueno Hijo,
 su espada fúlgida.

XIX

Aquí en torno de ti, en las machinadas,
 rugió la aldeanería sus rencores,

mientras, isla, te alzabas por encima
del mar de cóleras.

XX

Aquí bajo el silencio de tus piedras
mientras la nieve se fundía en sangre,
siguió a la noche triste de Luchana
Tedéum de júbilo.

XXI

Y aquí, más tarde, cuando ya mi mente
se abría al mundo, resonó de nuevo
al verte libre en alborear de Mayo,
la gloria cívica.

XXII

Aquí mientras cruzaba el mar el buque
del mercader, trayendo la fortuna,
venía él a pedir propicios vientos
para su tráfico.

XXIII

Y aquí han llorado muchos su ruina,
y aquí han venido, ¡oh Madre dolorosa!,
a preguntarte el pan para sus hijos
dónde buscárselo.

XXIV

Aquí, bajo tus piedras confidentes,
mientras el cielo en lluvia se vertía,
vertieron en secreto sus pesares
tus hijos míseros.

XXV

Tú sabes los dolores que murieron,
tú las tragedias que tragó la tumba,
en ti de mi Bilbao duerme la historia
sueño enigmático.

XXVI

Y hoy al entrar en ti siento en mi pecho
 luchas de bandos y civiles guerras,
 y con rabia de hermanos se desgarran
 en mí mis ímpetus.

XXVII

Y la congoja el corazón me oprime
 al ver cómo al bajel de mi tesoro
 lo envuelve la galerna mientras cruza
 de Dios el piélagos.

XXVIII

¡Oh, mi Bilbao! Tu vida tormentosa
 la he recogido yo; tus banderizos
 junto a tus mercaderes en mi alma
 viven sus vértigos.

XXIX

Dentro en mi corazón luchan los bandos,
 y dentro de él me roe la congoja
 de no saber dónde hallará mañana
 su pan mi espíritu.

XXX

Vives en mí, Bilbao de mis ensueños;
 sufres en mí, mi villa tormentosa;
 tú me hiciste en tu fragua de dolores
 y de ansias ávidas.

XXXI

Como tu cielo es el de mi alma triste
 y en él llueve tristeza a fino orvallo,
 y como tú entre férreas montañas,
 sueño agitándome.

XXXII

Y no encuentro salida a mis anhelos
sino hacia el mar que azotan las galernas,
donde el pobre bajel de mi tesoro
zozobra náufrago.

XXXIII

Por eso vengo a ti, santa basílica,
que al corazón gigante de mi pueblo
diste para aplacarle de tus naves
la calma gótica.

XXXIV

Yo soy mi pueblo, templo venerando;
aplaca mis congojas, adormece
este sufrir, para que así consiga
seguir sufriendolo.

XXXV

Hazlo y te juro yo con mis dolores
levantar a mi pueblo por los siglos
donde sus almas tormentosas canten
otra basílica.

XXXVI

Y tal vez cuando tú rendida entregues
tus piedras seculares a mi tierra,
la altiva flecha de mi templo entone
tus glorias últimas.

POEMAS DE LA SECCIÓN “INTRODUCCIÓN”**¡ID CON DIOS!**

Aquí os entrego, a contratiempo acaso
flores de otoño, cantos de secreto.
¡Cuántos murieron sin haber nacido,
dejando, como embrión, un solo verso!
¡Cuántos sobre mi frente y so las nubes
brillando un punto al sol, entre mis sueños
desfilaron como aves peregrinas,
de su canto al compás llevando el vuelo
y al querer enjaularlas yo en palabras
del olvido a los montes se me fueron!
Por cada uno de estos pobres cantos,
hijos del alma que con ella os dejo,
¡cuántos en el primer vagido endeble
faltos de aire de ritmo se murieron!
Estos que os doy logré sacar a vida
y a luchar por la eterna aquí os los dejo;
quieren vivir, cantar en vuestras mentes,
y les confío el logro de su intento.
Les pongo en el camino de la gloria
o del olvido, hice ya por ellos
lo que debía hacer, que por mí hagan
ellos lo que me deban, justicieros.
Y al salir del abrigo de mi casa
con alegría y con pesar los veo,
y más que no por mí, su pobre padre,
por ellos, pobres hijos míos, tiemblo.
¡Hijos del alma, pobres cantos míos,
que calenté al arrimo de mi pecho,
cuando al nacer mis penas balbucíais

hacíais de ellas mi mejor consuelo!
Íos con Dios, pues, que con Él vinisteis
 en mí a tomar, cual carne viva, verbo,
 responderéis por mí ante Él, que sabe
que no es lo malo que hago, aunque no quiero,
si no vosotros sois de mi alma el fruto;
 vosotros reveláis mi sentimiento,
 ¡hijos de libertad! y no mis obras
en las que soy de extraño sino siervo;
no son mis hechos míos, sois vosotros,
y así no de ellos soy, sino soy vuestro.
 Vosotros apuráis mis obras todas;
 sois mis actos de fe, mis valederos.
Del tiempo en la corriente fugitiva
flotan sueltas las raíces de mis hechos,
mientras las de mis cantos prenden firmes
 en la rocosa entraña de lo eterno,
los con Dios, corred de Dios el mundo,
 desparramad por él vuestro misterio,
y que al morir, en mis postrer jornada
me forméis, cual calzada, mi sendero,
 el de ir y no volver, el que me lleve
 a perderme por fin en aquel seno
de que a mi alma vinieron vuestras almas,
 a anegarme en el fondo del silencio.
Id con Dios, cantos míos, y Dios quiera
que el calor que sacasteis de mi pecho,
 si el frío de la noche os lo robara,
 lo recobréis en corazón abierto
donde podáis posar al dulce abrigo
para otra vez alzar, de día, el vuelo,
los con Dios, heraldos de esperanzas

vestidas del verdor de mis recuerdos,
 íos con Dios y que su soplo os lleve
 a tomar en lo eterno, por fin, puerto.

CREDO POÉTICO

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

Peso necesitan, en las alas peso,
 la columna de humo se disipa entera,
 algo que no es música es la poesía,
 la pesada sólo queda.

Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido.
 ¿Sentimiento puro? Quien en ello crea,
 de la fuente del sentir nunca ha llegado
 a la vida y honda vena.

No te cuides en exceso del ropaje,
 de escultor, no de sastre es tu tarea,
 no te olvides de que nunca más hermosa
 que desnuda está la idea.

No el que un alma encarna en carne, ten presente,
 no el que forma da a la idea es el poeta
 sino que es el que alma encuentra tras la carne,
 tras la forma encuentra idea.

De las fórmulas la broza es lo que hace
 que nos vele la verdad, torpe, la ciencia;
 la desnudas con tus manos y tus ojos
 gozarán de su belleza.

Busca líneas de desnudo, que aunque trates
 de envolvernos en lo vago de la niebla,

aun la niebla tiene líneas y se esculpe;
ten, pues, ojo, no las pierdas.
Que tus cantos sean cantos esculpidos,
ancla en tierra mientras tanto que se elevan,
el lenguaje es ante todo pensamiento,
y es pensada su belleza.
Sujetemos en verdades del espíritu
las entrañas de las formas pasajeras,
que la Idea reine en todo soberana;
esculpamos, pues, la niebla.

DENSO, DENSO

Mira, amigo, cuando libres
al mundo tu pensamiento,
cuida que sea ante todo
denso, denso.

Y cuando sueltes la espita
que cierra tu sentimiento
que en tus cantos éste mane
denso, denso.

Y el vaso en que nos escancies
de tu sentir los anhelos,
de tu pensar los cuidados,
denso, denso.

Mira que es largo el camino
y corto, muy corto, el tiempo,
parar en cada posada
no podemos.

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

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

CUANDO YO SEA VIEJO

Cuando yo sea viejo,
 —desde ahora os lo digo—
 no sentiré mis cantos, estos cantos,
 ni serán a mi oído
 más que voces de un muerto
 aun siendo de los muertos el más mío.
 Pero entonces pondré, de esto no dudo,
 más esforzado ahínco
 en quedarme con ellos, y su llave
 para uso reservármela exclusivo.

Y acaso pensaré —¡todo es posible!—
 en publicar un libro
 en que punto por punto se os declare
 cual es su verdadero contenido.

Cuando yo sea viejo
 renegaré del alma que ahora vivo
 al querer conservarla como propia
 y no comprenderé ni aun a mis hijos.

Y a vosotros entonces

—me refiero a vosotros, no nacidos
 en mayoría acaso,
 los que busquéis a esta mi voz sentido—
 me volveré diciendo: «No, no es eso,
 el cantor nunca quiso
 semejantes simplezas dar al canto,
 fue muy otro su tiro;
 no le entendéis, él era
 de un espíritu al vuestro muy distinto!».

Y vosotros muy dentro del respeto
 —que no me le neguéis es lo que os pido—
 debéis firmes decirme:

«Todo eso está muy bien, buen viejecito,
 pero es que estos sus cantos,
 cantos a pecho herido,
 son de su edad de voz y esa es la nuestra,
 son de otro que en su cuerpo fue vecino,
 y hoy más nuestros que suyos!»

Y entonces yo, hecho un basilisco,
 con senil impaciencia revolviéndome
 os habré de decir: «¿Habrased visto
 petulancia mayor, sandez más grande,
 pretender estos niños
 comprender de unos cantos
 mejor que no el cantor cual el sentido?
 ¿Mejor que no él sabrán los badulaques
 qué es lo que decir quiso?»

Mas no os inmutéis, sino decidme:
 «¿Quién es él?, en buen juicio,

¿quién es él?, ¿dónde está?, ¿cómo se llama?»

Y os diré yo mirándoos de hito en hito:
 «¿Es que de mí se burlan los mocosos?
 ¿Pretenderán acaso estos chiquillos
 pobres de juicio y hartos de osadía
 negarme lo que es mío?»

«¿Suyo? —diréis—, no!, del que fue un tiempo
 y hoy le es extraño ya, casi enemigo;
 al dejámoslo aquí, en estos cantos,
 de él se desprendió, y aquí está vivo...»

Y yo protestaré, cual si lo viera,
 pero estará bien dicho.
 El alma que aquí dejo
 un día para mí se irá al abismo;
 no sentiré mis cantos;
 recogeréis vosotros su sentido.
 Descubriréis en ellos
 lo que yo por mi parte ni adivino,
 ni aun ahora que me brotan;
 veréis lo que no he visto
 en mis propias visiones;
 donde yo he puesto blanco veréis negro,
 donde rojo pinté, será amarillo.

Y si ello así no fuera,
 si estos mis cantos —¡pobres cantos míos!—
 jamás han de decir a mis hermanos
 si no esto que me dicen a mí mismo,
 entonces con justicia

irán a dar rodando en el olvido.

Por ahora, mis jóvenes,
aquí os lo dejo escrito,
y si un día os negare
argüid contra mí conmigo mismo,
pues os declaro
—y creo saber bien lo que me digo—
que cuando llegue a viejo,
de este que ahora me soy y me respiro,
sabrán, cierto, los jóvenes de entonces
más que yo si a este yo me sobrevivo.

PARA DESPUÉS DE MI MUERTE

Vientos abismales,
tormentas de lo eterno han sacudido
de mi alma el poso,
y su haz se enturbió con la tristeza.
del sedimento.

Turbias van mis ideas,
mi conciencia enlojada,
empañado el cristal en que desfilan
de la vida las formas,
y todo triste,
porque esas heces lo entristecen todo.

Oye tú que lees esto
después de estar yo en tierra,
cuando yo que lo he escrito
no puedo ya al espejo contemplarme;
¡Oye y medita!

Medita, es decir: ¡sueña!

«Él, aquella mazorca
de ideas, sentimientos, emociones,
sensaciones, deseos, repugnancias,
voces y gestos,
instintos, raciocinios,
esperanzas, recuerdos,
y goces y dolores,
él, que se dijo yo, sombra de vida,
lanzó al tiempo esta queja
y hoy no la oye;
¡es mía ya, no suya!»

Sí, lector solitario, que así atiendes
la voz de un muerto,
tuyas serán estas palabras mías
que sonarán acaso
desde otra boca,
sobre mi polvo
sin que las oiga yo que soy su fuente.

¡Cuando yo ya no sea,
serás tú, canto mío!

¡Tú, voz atada a tinta,
aire encarnado en tierra,
doble milagro,
portento sin igual de la palabra,
portento de la letra,
tú nos abrumas!

¡Y que vivas tú más que yo, mi canto!
 ¡Oh, mis obras, mis obras,
 hijas del alma!
 ¿por qué no habéis de darme vuestra vida?
 ¿por qué a vuestros pechos
 perpetuidad no ha de beber mi boca?
 ¡Acaso resonéis, dulces palabras,
 en el aire en que floten
 en polvo estos oídos,
 que ahora están midiéndoos el paso!
 ¡Oh, tremendo misterio!
 En el mar larga estela reluciente
 de un buque sumergido;
 ¡huellas de un muerto!
 ¡Oye la voz que sale de la tumba
 y te dice al oído
 este secreto:
 «¡Yo ya no soy, hermano!»
 Vuelve otra vez, repite:
 «¡yo ya no soy hermano!
 Yo ya no soy; mi canto sobrevíveme
 y lleva sobre el mundo
 la sombra de mi sombra,
 ¡mi triste nada!»

¿Me oyes tú, lector?, yo no me oigo,
 y esta verdad trivial, y que por serlo
 la dejamos caer como la lluvia,
 es lluvia de tristeza,
 es gota del océano
 de la amargura.

¿Dónde irás a pudrirte, canto mío?
 ¿en qué rincón oculto
 darás tu último aliento?
 ¡Tú también morirás, morirá todo,
 y en silencio infinito
 dormiré para siempre la esperanza!

A LA CORTE DE LOS POETAS

Junto a esa charca muerta de la corte
 en que croan las ranas a concierto,
 se masca como gas de los pantanos,
 ramplonería.

Los renacuajos bajo la ova bullen
 esperando que el rabo se les caiga
 para ascender a ranas que en la orilla
 al sol se secan.

Y si oyen ruido luego bajo el agua
 buscan el limo, su elemento propio,
 en el que invernan disfrutando en frío
 dulce modorra.

Sólo de noche, a su cantada luna,
 se arriesgan por los campos aledaños,
 a caza de dormidos abejorros,
 papando moscas.

¡Oh qué concierto de sonoras voces
 alzan al cielo cuando el celo llega!
 ¿están pidiendo rey o están cantando

al amor trovas?

¿O es que envidiosas de redonda vaca
se están hinchiendo de aire los pulmones?
¿es que les mueve en su cantar furioso
la sed de gloria?

Cuando pelechen nacerá sobre ellas
el sol que les caliente al fin la sangre,
alas les nacerán, y sus bocotas
darán gorjeos.

Se secará la charca y hasta el cielo
irán en busca de licor de vida,
querrán, alondras, de las altas nubes
libar el cáliz.

¡Pero no!, nuestras ranas son sesudas,
no les tienta el volar, saltan a gusto,
Jove les dio como preciada dote
común sentido.

¡Oh imbéciles cantores de la charca,
croad, papad, tomad el sol estivo,
propicia os sea la sufrida luna,
castizas ranas!

BIENAVENTURADOS LOS POBRES

Publicado en *Los lunes del Imparcial*, 14 de julio de 1913

Cruzan los sin patria, esto es, sin trabajo,
por el polvo estéril del viejo camino,
ganando por Dios su limosna a destajo.
una vida perra que truncó el destino.

Con el polvo de la senda en el estío,
a empolvarlos llega tamo de las eras,
donde, siervos, trillan los del señorío
junto al libre paso de las carreteras.

Sus abuelos con su sangre cimentaron
estos campos de la patria en vana guerra,
pues con ella, los muy necios, remacharon
sin saberlo los grilletes de la tierra.

Donde vayan se tropiezan con un coto;
son libres de manos; mas de pies son siervos;
sólo tendrán propio para el cuerpo roto
una huesa que les guarde de los cuervos.

Mas el suelo en que le atasca el potentado,
en el ojo de la aguja, que es la puerta,
su grosura, cuando al pobre, resignado,
quien va en puros huesos, le resulta abierta.

Arrojaron a los vivos las ovejas
y a poblar van, desterrados, los desiertos
de la América, tragándose sus quejas,
y han arado el camposanto de sus muertos.

Mientras brotan de otro lado de los mares
de la raza, aquí ya seca, verdes ramos,
con las piedras que ciñeron sus hogares
ha hecho cercas la codicia de los amos.

Hasta el cielo se elevaron agoreras
dos columnas de humo: sobre los huidos
la del harto buque; la de las hogueras
con que por ahorro rozaron sus nidos.

Huyen mozos, ¡los ingratos!, desertores
de este noble solar patrio, la hipoteca
que responde a los patriotas tenedores
de la Deuda que el sudor sobrante seca.

Y a los que ni pueden emigrar, ¡los pobres!,
la ciudad de las paneras da el asilo
que, ya muerto, con sus rentas Juan de Robres
levantó, para ir al cielo más tranquilo.

Pues que al lado de aquel ojo de la aguja
hay portín secreto que abre llave de oro,
y a saber si allí también no es que le estruja
al que se lo cría quien guarda el tesoro.

ELEGÍA EN LA MUERTE DE UN PERRO

La quietud sujetó con recia mano
al pobre perro inquieto,
y para siempre
fiel se acostó en su madre
piadosa tierra.
Sus ojos mansos
no clavará en los míos
con la tristeza de faltarle el habla;
no lamerá mi mano
ni en mi regazo su cabeza fina
reposará.

Y ahora, ¿en qué sueñas?
¿dónde se fue tu espíritu sumiso?
¿no hay otro mundo
en que revivas tú, mi pobre bestia,
y encima de los cielos
te pasees brincando al lado mío?

¡El otro mundo!
¡Otro... otro y no éste!
Un mundo sin el perro,
sin las montañas blandas,
sin los serenos ríos
a que flanquean los serenos árboles,
sin pájaros ni flores,
sin perros, sin caballos,
sin bueyes que aran...
¡el otro mundo!
¡Mundo de los espíritus!
Pero allí ¿no tendremos
en torno de nuestra alma

las almas de las cosas de que vive,
el alma de los campos,
las almas de las rocas,
las almas de los árboles y ríos,
las de las bestias?
Allá, en el otro mundo,
tu alma, pobre perro,
¿no habrá de recostar en mi regazo
espiritual su espiritual cabeza?
La lengua de tu alma, pobre amigo,
¿no lamerá la mano de mi alma?
¡El otro mundo!
¡Otro... otro y no éste!
¡Oh, ya no volverás, mi pobre perro,
a sumergir los ojos
en los ojos que fueron tu mandato;
ve, la tierra te arranca
de quien fue tu ideal, tu dios, tu gloria!
Pero él, tu triste amo,
¿te tendrá en la otra vida?
¡El otro mundo!...
¡El otro mundo es el del puro espíritu!
¡Del espíritu puro!
¡Oh, terrible pureza,
inanidad, vacío!
¿No volveré a encontrarte, manso amigo?
¿Serás allí un recuerdo,
recuerdo puro?
Y este recuerdo
¿no correrá a mis ojos?
¿No saltará, blandiendo en alegría
enhiesto el rabo?

¿No lamerá la mano de mi espíritu?
¿No mirará a mis ojos?
Ese recuerdo,
¿no serás tú, tú mismo,
dueño de ti, viviendo vida eterna?
Tus sueños, ¿qué se hicieron?
¿Qué la piedad con que leal seguiste
de mi voz el mandato?
Yo fui tu religión, yo fui tu gloria;
a Dios en mí soñaste;
mis ojos fueron para ti ventana
del otro mundo.
¿Si supieras, mi perro,
qué triste está tu dios, porque te has muerto?
¡También tu dios se morirá algún día!
Moriste con tus ojos
en mis ojos clavados,
tal vez buscando en éstos el misterio
que te envolvía.
Y tus pupilas tristes
a espiar avezadas mis deseos,
preguntar parecían:
¿Adónde vamos, mi amo?
¿Adónde vamos?
El vivir con el hombre, pobre bestia,
te ha dado acaso un anhelar oscuro
que el lobo no conoce;
¡tal vez cuando acostabas la cabeza
en mi regazo
vagamente soñabas en ser hombre
después de muerto!
¡Ser hombre, pobre bestia!

Mira, mi pobre amigo,
mi fiel creyente;
al ver morir tus ojos que me miran,
al ver cristalizarse tu mirada,
antes fluida,
yo también te pregunto: ¿adónde vamos?
¡Ser hombre, pobre perro!
Mira, tu hermano,
ese otro pobre perro,
junto a la tumba de su dios, tendido,
aullando a los cielos,
¡llama a la muerte!
Tú has muerto en mansedumbre,
tú con dulzura,
entregándote a mí en la suprema
sumisión de la vida;
pero él, el que gime
junto a la tumba de su dios, de su amo,
ni morir sabe.

Tú al morir presentías vagamente
vivir en mi memoria,
no morirte del todo,
pero tu pobre hermano
se ve ya muerto en vida,
se ve perdido
y aúlla al cielo suplicando muerte.

Descansa en paz, mi pobre compañero,
descansa en paz; más triste
la suerte de tu dios que no la tuya.
Los dioses lloran,

los dioses lloran cuando muere el perro
que les lamió las manos,
que les miró a los ojos,
y al mirarles así les preguntaba:
¿adónde vamos?

Bibliografía:

• I/ OBRAS DE MIGUEL DE UNAMUNO:

- *Obras completas*, XVI vols. Edición de M. García Blanco, Madrid/Barcelona. Editorial Afrodísio Aguado/Vergara, 1950-1964.
- *Obras completas*, IX vols. Ed. de M. García Blanco. Madrid, Escelicer, 1966-1971.
- *Poesía completa*, IV vols. Ed. de A. Suárez, Madrid, Alianza Tres, 1987-1989.
- *Poesías*. Ed. de M. Alvar, Barcelona, Labor, 1975.
- *Cincuenta poesías inéditas*. Ed. de M. García Blanco, Madrid-Palma de Mallorca, Papeles de Sons Armadans., 1958.
- *Antología poética*. Edición de José María Valverde. Madrid, Alianza ed., 1986.
- *Diario íntimo*, Madrid, Alianza ed., 1978.
- *Paz en la guerra*. Edición de Juan Pablo Fusi, Madrid, Alianza ed., 1988.
- *Nuevo Mundo*. Edición de L. Robles, Madrid, Trotta, 1994.
- *En torno al casticismo*. Edición de L. González Egido, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- *Libros y autores españoles contemporáneos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- *Contra esto y aquello*. Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1950.
- *Miguel de Unamuno: Artículos en "Las Noticias" de Barcelona (1899-1902)* Edición de A. Sotelo, Barcelona, Lumen, 1993.
- *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*. Edición de Pollux Hernández, Madrid, Oportet editores, 1917.

EPISTOLARIO:

- **BENÍTEZ, H.**, *El drama religioso de Unamuno* (cartas Unamuno-Ilundain). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires, 1949.
- **BLÁZQUEZ, Jesús Alfonso**, *Unamuno y Candamo. Amistad y epistolario (1899-1936)*. Madrid, Ediciones 98, 2007.

- "CARTAS de Miguel de Unamuno" (a J. Arzadun) en la revista *Sur* de Buenos Aires, núms. 119-121 (1944).
- "CARTAS de Unamuno" (a B. G. Candamo) en *Índice de artes y letras*, núms.109-114, Madrid, 1958.
- **DARÍO**, R., *Obras completas*, vol. XIII: *Epistolario I* Edición de A. Ghiraldo, G. Hernández y Galo Sáez. Madrid, 1926.
- **EPISTOLARIO** entre Miguel de Unamuno y Juan Maragall y escritos complementarios. Barcelona, Edimar, 1951.
- **EPISTOLARIO** a Clarín. Edición de A. Alas, Madrid, Escorial, 1941.
- **FALCÓN BRICEÑO**, M., *Cartas de Blanco-Fombona a Unamuno* (incluye una carta de Unamuno a Fombona). Caracas, Inciba, 1968.
- **FERNÁNDEZ LARRAÍN**, S., *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno* (a P. Mugica). Santiago de Chile, Zig-Zag, 1965.
- **GONZÁLEZ DE DURANA**, J., *Cartas íntimas. Epistolario entre Miguel de Unamuno y los hermanos Gutiérrez Abascal*. Bilbao, Eguzki, 1986.
- **MALLO**, J., "Relaciones epistolares entre Darío y Unamuno" en *Revista Iberoamericana*, núms. 17 y 18 (1945).
- **ROBLES**, L., *Epistolario inédito*, II vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- **ROBLES**, L., *Epistolario americano (1890-1936)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.
- **RUIZ CONTRERAS**, L., *Memorias de un desmemoriado*, cap. VI, "Autorretrato de Unamuno" (cartas de Unamuno). Madrid, Aguilar, 1943.

II/ESTUDIOS:

A/ Estudios sobre la poesía de Unamuno.

- *Actas del congreso internacional cincuentenario de Unamuno*. Edición de D. Gómez Molleda. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- **ALVAR**, M., "Motivos de unidad y evolución en la lírica de Unamuno" en *CCMU*, III, Salamanca (1952). Pp.19-40.
- **ÁLVAREZ CASTRO**, L., *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005. Véase capítulo "El concepto de poesía en Unamuno".
- **ASCUNCE**, J.A., *La poesía de Miguel de Unamuno*. San Sebastián, Universidad de Deusto, 1987.

- **BLANCO AGUINAGA, C.**, *El Unamuno contemplativo*. México, El Colegio de México, 1959.
- **BLASCO, J., CELMA, María Pilar y GONZÁLEZ, J.**, *Miguel de Unamuno, poeta*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.
- **BUSTOS TOVAR, E. de.**, "Miguel de Unamuno, "Poeta de dentro a afuera"" en *CCMU XXIII*, Salamanca (1973).
- **CELMA, María Pilar**: "Miguel de Unamuno, poeta simbolista", *A.L.E.U.A./Nº15*, 2002.
- **CELMA, María Pilar**: "El modernismo lingüístico de Miguel de Unamuno en sus *Poesías* (1907)", *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Sevilla, 1991, vol. II, págs.597-607.
- **DE KOCK, J.**, *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno*. Madrid, Gredos, 1968.
- **ENGUÍDANOS, M.**, "Dos poetas paralelos: Miguel de Unamuno y Rubén Darío" en *Fin de siglo. Estudios literarios sobre el período 1870-1930 en España*. Madrid, Porrúa, 1983.
- **FERNÁNDEZ, Pelayo H.**, *Bibliografía crítica de Miguel de Unamuno*. Madrid, Porrúa, 1976.
- **GARCÍA BLANCO, M.**, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*. Salamanca. Universidad de Salamanca, 1954.
- **GARCÍA BLANCO, M.**, *En torno a Unamuno*. Madrid, Taurus, 1965.
- **GARCÍASOL, Ramón de.**, *Unamuno al hilo de "Poesías" 1907*. Madrid, SGEL, 1980.
- **GODOY, G. J.**, "Bécquer en Unamuno" en *Duquesne Hispanic Review*. Pittsburg (Pennsylvania), año IX (1970).
- **IMÍZCOZ BEUNZA, Teresa**. *La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Navarra, Eunsa, 1996.
- **LAIN, M.**, *La palabra de Unamuno*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1964.
- **LAIN, M.**, "Aspectos estilísticos y semánticos del vocabulario poético de Unamuno" en *CCMU IX*, Salamanca (1959).
- **LETRAS de Deusto**. Universidad de Deusto. Núm. 14. Julio-dic. (1977). (Artículos sobre poesía: "Las ideas estéticas de Unamuno" de C. Morón y "El sistema poético de Unamuno" de J. Caminero).
- **MARTÍNEZ DEYROS, María**: "La concepción del poema en prosa como obra orgánica en Miguel de Unamuno". *Revista de Literatura*, 2018 julio-diciembre, vol. LXXX, nº160. Págs. 435-462.
- **MARTÍNEZ DEYROS, María**: "El proceso redaccional de *Poesías* de Miguel de Unamuno: intento de reconstrucción". Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015.
- **MAYER, G.**, "Unamunos Beziehungen zur deutschen Dichtung" en *Germanische-Romanische Monatschrift*, Band XI, Heidelberg (1961).

- NAVARRO, A., "De las noches de Fray Luis a las noches de Unamuno" en *CCMU XXII*, Salamanca (1972).
- PAOLI, R., *Miguel de Unamuno. Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1968.
- PARÍS, C., *Unamuno. Estructura de su mundo intelectual*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- PRIETO, A., "En el "Credo poético" de Unamuno" en *Analecta Malacitana* 1:2 (1978).
- REULA, J.A., "Las claves modernistas de Miguel de Unamuno desde la perspectiva juanramoniana" en *Actas del congreso internacional cincuentenario de Unamuno*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana: *Trajinantes de caminos. Reportajes, crónicas, impresiones y recuerdos de viajes en los escritores del fin de Siglo*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2018.
- ROMERO, LUQUE, M. *Poesía y visión poética en Miguel de Unamuno*. Sevilla, Padilla libros, 2000.
- ROMERO LUQUE, M. "Estilo y forma poética en Unamuno" *Philologia Hispalensis* 14, 2000, págs. 219-236.
- SOTELO VÁZQUEZ, A., "Miguel de Unamuno y la forja de la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez" en *Hispanic Review*, Univ. de Pennsylvania, 1987.
- VALDÉS, M.J., y VALDÉS, M.E., *Catalogues of Unamuno's readings*. Canadá, Univ. of Toronto Press, 1973.
- VALDÉS, M.J., "Archetype and Recreation: A comparative Study of William Blake and Miguel de Unamuno" en *University of Toronto Quaterly*, núm.40, Canadá (1971), pp.58-72.
- VALVERDE, J.M., "Notas sobre la poesía de Unamuno" en *Primeras jornadas de lengua y literatura hispanoamericana II*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1956.
- *VOLUMEN Homenaje Cincuentenario de Miguel de Unamuno*. Salamanca, Casa Museo Unamuno, 1986.
- YNDURAIN, F., "Unamuno en su poética y como poeta" en *Miguel de Unamuno*. Madrid, Taurus, , 1990.
- ZAMBRANO, María: *Unamuno*. Barcelona, Debate, 2003.

B/ Estudios de teoría poética (en especial en torno al Romanticismo, Simbolismo y Modernismo).

- ABRAMS, M.H., *El espejo y la lámpara*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- AZAM, G., *El modernismo desde dentro*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- BALAKIAN, A., *El movimiento simbolista*. Madrid, Guadarrama, 1969.

- **BÉGUIN, A.**, *El alma romántica y el sueño (ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa)*. Madrid, FCE, 1993.
- **BÉGUIN, A.**, *Creación y destino* II vols. México, FCE, 1987.
- **BELLO VÁZQUEZ, F.**, *G. A. Bécquer, precursor del simbolismo en España*. Caracas-Madrid. Ed. Fundamentos, 2005.
- **BLANCO-FOMBONA, R.**, *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid, Ed. Mundo Latimo, 1929.
- **BLOOM, H.**, *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- **BLOOM, H.**, *Poemas y poetas. El canon de la poesía*. Madrid. Ed. Páginas de Espuma, 2015.
- **CASTILLO, H.**, *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid, Gredos, 1974.
- **CARRETER, L.** *Como se comenta un texto literario*. Madrid, Cátedra, 2004.
- **DARÍO, R.**, *El Modernismo y otros ensayos*. Madrid, Alianza ed., 1989.
- **DE VILLENA, L.A.**, "El 98 es simbolista" en *Ínsula* 614, Madrid, febrero de 1998
- **ESTEBAN, A.**, *La modernidad literaria de Bécquer a Martí*. Granada, Impredisur, 1992.
- **FERRERES, R.**, *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid, Gredos, 1975.
- **FRIEDRICH, H.**, *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- **GONZÁLEZ LÓPEZ, E.**, "Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo" en *Ínsula*, núm.350, año XXXI, Madrid (1976).
- **GULLÓN, R.**, *Direcciones del modernismo*. Madrid, Alianza Univ., 1990.
- **GULLÓN, R.**, *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona, Guadarrama, 1980.
- **GULLÓN, R.**, *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid, Gredos, 1969.
- **GULLÓN, R.**, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Taurus, 1958.
- **GULLÓN, R.**, "Del Darío sonoro al Rubén interior" en *Homenaje a Casaldueiro*. Madrid, Gredos, 1972.
- **GUTIÉRREZ GIRARDOT, R.**, *Modernismo*. Barcelona, Montesinos, 1983.
- **HAUSER, A.**, *Historia social de la literatura y el arte*, vols. 2 y 3. Barcelona, Labor, 1992.
- **HINTERHÄUSER, Hans.**, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980.
- **JIMÉNEZ, J.R.**, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*. México, Aguilar, 1962.
- **JIMÉNEZ, J.R.**, *Política poética*. Madrid, Alianza Tres, 1982.
- **LITVAK, Lily**: *El Modernismo*. Madrid, Taurus, 1986.
- **LÓPEZ MORILLAS, J.**, *Krausismo: estética y literatura*. Barcelona, Lumen, 1990.
- **MARTÍNEZ CACHERO, José M^a.**, "Reacciones antimodernistas en la España de fin de siglo" en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*. Córdoba, 1985.

- **NAVARRO**, Rosa: *La mirada al texto*. Barcelona, Ariel, 1995.
- **NIEMEYER**, J., *La poesía del premodernismo español*. Madrid, CSIC, 1992.
- **OLIVIO JIMÉNEZ**, J., *El simbolismo*. Madrid, Taurus, 1979.
- " " - *Antología de la poesía modernista*. Madrid, Hiperión, 1992.
- **PALENQUE**, Marta; *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2009.
- **PAZ**, O., *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1898.
- **PAZ.O.**, *El arco y la lira*. México, F.C.E., 1986.
- **PAZ**, O., *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza editorial, 1986.
- **RAYMOND**, M., *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid, FCE, 1983.
- **RIVERA RODAS**, O., *La poesía hispanoamericana del S.XIX (del romanticismo al modernismo)*. Madrid, Alhambra, 1988.
- **SAFRANSKI**, R., *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona, Tusquets, 2014.
- **SCHELLING**, F., *La relación del arte y la naturaleza*. Madrid, Sarpe, 1985.
- **SCHMIDT**, A.M., *La literatura simbolista*. Buenos Aires. Ed. Universitaria, 1962.
- **SCHULMAN**, I., *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid, Taurus, 1987.
- **VALVERDE**, J.M., *Vida y muerte de las ideas*. Barcelona, Ariel, 1989.
- **V.V.A.A.**, *Theorie des literarischen Jugendstils*. Stuttgart, Reclam, 1984.
- **V.V.A.A.**, *La memoria romántica*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- **WILSON**, E., *El castillo de Axel*. Barcelona, Versal, 1989.
- **ZAMBRANO**, María: *Filosofía y poesía*. Madrid, F.C.E., 1993.
- **ZWEIG**, S., *El misterio de la creación artística*. Madrid, ed. Sequitur, 2012