Introducción a las Poesías *de Unamuno*

Introducción

Las *Poesías* que Unamuno publica en 1907 constituyen una nutrida colección de más de 350 páginas. Decir que no todas son de la misma época o que se escribieron en tiempos diversos, sería de una ofensiva vulgaridad. Ya no lo es tanto intentar saber cómo se gestó el volumen, qué relación tiene cada texto con la situación espiritual de su autor, qué circunstancias llevaron a la selección. Porque aquí —y lo he dicho alguna vez— está buena parte del Unamuno futuro, está —también lo he dicho— el Unamuno de una problemática que intuíamos, aunque no poseyéramos la clave de su desvelo, y está, por si fuera poco, una de las creaciones más densas y originales de nuestra poesía contemporánea. Todos estos presupuestos necesitan aclaración y a todos ellos intentaremos dar respuesta. Pero procedamos con orden.

García Blanco merece nuestra gratitud por cuanto investigó la historia de los textos unamunescos. Para evitar repeticiones, me remito a él en este momento y recomiendo la lectura de unas páginas suyas[1] a las que voy a resumir: en 1899, escribió a Pedro Jiménez Ilundáin y a Luis Ruiz Contreras con su pretensión de publicar un tomito de poemas originales y algún otro traducido[2]. Un año después, los once textos originales eran ya veintisiete y, cuando el libro ve la luz, alcanzaron la respetable suma de cien[3].

[1] Las 9-124 de *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros*, «Acta Salmanticensia», VIII, Salamanca, 1954.

[2] La nómina no nos es completamente conocida, pero al parecer, se incluían en ella los siguientes textos: *La flor tronchada*, *La cigarra* (que no publicó nunca, y que puede leerse en las págs. 367-370 del libro recién citado de García Blanco), *Alborada espiritual*, *Nubes de misterio*, *El Cristo de Cabrera*, *Al sueño*, y las traducciones *La retama* (de Leopardi), *Reflexiones al tener que dejar un lugar de retiro* (de Coleridge), *El arpa* (de Verdaguer) —que no fue incluida— y *La vaca ciega* (de Maragall). Creo que a las enumeraciones de García Blanco hay que añadir el *Árbol solitario*, el más antiguo de los poemas de Unamuno (1884) e incluido en *Poesías* (pág. 86 de la edición de 1907). Cfr. *EUM*, pág. 22, y, después, pág. 34.

[3] Cien en el índice; 102 en realidad, pues en él no se incluyeron *Al sueño* y *La sacerdotisa*.

Poco importarían estas minucias si en ellas no hubiera otra cosa que los números aducidos; pero desde 1884, fecha del *Árbol solitario*, hasta 1907 hay una serie de hitos a los que referir el quehacer del escritor: la crisis religiosa de 1897[4], el desastre nacional de 1898 y el final de su *Diario íntimo* (1902) con todo su hondo significado. A la luz de estos hechos cobrará su verdadero sentido cuando intentemos comentar.

Los poemas de la crisis religiosa

Los poemas fechados comienzan a partir de 1899, excepción hecha del de 1884, al que ya nos hemos referido. En aquellos días, la gran crisis religiosa había concluido, pero necesitamos unas breves palabras antes de pasar adelante. Por 1895, la fe de Unamuno se ha debilitado; busca en Alcalá a su antiguo director espiritual —como antes en 1887 y 1888; como después en 1895 y 1897[5]—; su hijo, de pocos meses, tiene un ataque de meningitis y queda gravemente enfermo[6], Unamuno desespera y la crisis religiosa se consuma; el *Diario* había sido comenzado antes de marzo de 1897[7], llega a mayo de ese año, se interrumpe hasta 1899. Después no hay sino una breve apuntación de 1902, cuando Unamuno ya es rector de la Universidad (1900) y se acaba la vida del hijo enfermo.

Los poemas que con certeza se pueden fechar por estos días de 1899-1902-1903 no son muchos, como acabo de anotar; en ellos se reflejan los temas que conturbaron al poeta hasta pocos años antes, y ninguno tiene la serenidad que inaugura la bellísima oda de *Salamanca* o la de tantos cantos dedicados a tierras y ciudades de España. También en ellos las preocupaciones literarias de los que encabezan el volumen. No quiero decir con esto que podamos establecer una fácil dicotomía: antes y después de 1902-1903.

[4] Fue estudiada por Antonio Sánchez Barbudo, «La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva: la crisis de 1897» (*Hispanic Review*, XVIII [1950], págs. 217-243), y discutidas sus conclusiones por Armando Zubizarreta, «Miguel de Unamuno y Pedro Corominas. Una interpretación de la crisis de 1897» (*CCMU*, IX, 1959, págs. 5-34).

[5] Vid. E. Rivera de Ventosa, «La crisis religiosa de Unamuno en su retiro de Alcalá año 1897» (*CCMU*, XVI-XVII [1966-1967], págs. 107-133); Emilio Salcedo, *Vida de don Miguel*, Salamanca, 1970, págs. 55 y 86.

[6] Salcedo, *op. cit.*, pág. 82.

[7] No es segura la hipótesis de Salcedo, *op. cit.*, pág. 91.

No. Porque en los cuadernos que perpetúan la crisis religiosa hay mucha problemática que pasará a la obra futura de don Miguel, y que será *como un contrapunto nunca extinguido, cuanto más en* los años iniciales de nuestro siglo. Simplemente: creo encontrar en ellos un talante espiritual que los une en forma y en contenido, o en forma y sustancia de contenido, *como dicen los sabios de hoy.* Y, recíprocamente, entre los poemas posteriores a 1903 están los que manifiestan una decidida preocupación por el quehacer teórico (todos los que tienen que ver con su credo poético) y un cuidado más riguroso por las formas clásicas (estrofas de endecasílabos sáficos y pentasílabos adónicos).

Alguna vez he hablado de lo que el *Diario íntimo* significa para la creación literaria de Unamuno. Ignorado hasta hace bien poco, sirve ahora como acompañamiento de cualquier intento de explicación. Por eso no resulta extraño que las confesiones puedan darnos la clave de algún aspecto de la obra de don Miguel. Lo dije a propósito de *Para después de mi muerte*[8] y confío ampliarlo ahora. De 1899 son unos cuantos poemas que nos reclaman *(Al sueño, La flor tronchada, El Cristo de Cabrera)*, y de 1900, otro *(La elegía eterna)*, que no puede separarse de ellos. Para acercanos a la rápida comprensión de tales textos permítaseme narrar, muy abreviadamente, su contenido.

Al sueño es un canto de corte tradicional, sin perdonar —tampoco— ciertos ribetes retóricos. El poeta invoca al sueño en una serie de sus atributos, pero ve —también— en él al mensajero que nos hace sentir la tranquilidad que aquieta y enardece a nuestras almas. En el sueño el hombre encuentra fuerzas, y la verdad se revela esparciendo la paz; en él, la verdad eterna que nos mantiene serenos. El sueño es compañero de quienes aspiran al ideal o el lago donde reposan las ilusiones perdidas. Y como el sol, cuando se pone en el ocaso, deja vislumbrar los misterios que cercan a la tierra, así la vigilia engañadora se disipa en el sueño y deja brotar entonces las aspiraciones del ideal. El obligado prosaísmo de estas líneas sólo se justifica por la brevedad que nos han permitido, pero basta para asentar ese pilar que necesitábamos para nuestro apoyo. Veamos el segundo: en el *Diario íntimo* se van hilando conceptos semejantes:

---

[8] Vid. *Unamuno en sí mismo*, apud *El comentario de textos*, volumen organizado por Andrés Amorós, Madrid, 1973, págs. 242-244.

Una puesta serena de sol en medio del campo [...]. Algo así debe ser la gloria, una inmersión en eterna calma[9].

Mucha mayor complejidad tiene el poema a *La flor tronchada.* En sus 187 versos está un continuado paralelismo entre el campo en el que grana la semilla y el hombre dispuesto a hacer fecundar las ideas que recibe. Y del mismo modo que se bendice al Dios que permite el logro del pan, debe bendecirse al Dios que deja sazonarse a las almas. Hay que tratar de comprender a este Dios «que destruyendo crea y creando destruye», y, a imitación suya, luchar en la vida con las ideas fecundadoras por más que pueden producir daño. Fe, Esperanza y Amor con el vencido al que nos hemos de unir en abrazo fraterno para conseguir la vida de eterno Amor.

Todo esto no es otra cosa que la paráfrasis de unos cuantos motivos del *Diario íntimo:* el Dios Padre es Amor[10] y en su eternidad cobra sentido la esperanza de la vida perdurable, aunque nazca del dolor[11], y al entregarnos intensamente a la vida se lograrán las virtudes cristianas[12].

Un tercer poema, muy distinto, *El Cristo de Cabrera,* significa el hallazgo del paisaje, transcendido del amor de Cristo. En un solo verso se acuña una larga exposición:

es el alma del campo
que a su vez culto rinde
del Hombre al hijo,

[9] Página 35. Cfr.: «Cuando se acuesta el sol en el ocaso / [...] / la creación augusta se revela / [...] / La creación del alma soñadora, / en campo tan sereno / cual el del cielo en noche recogida / que a la oración convida, / [...] envolviéndose en magia soberana / el fondo eterno de la vida humana / [...] 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!» *(Al sueño.)*

[10] Cfr.: «Padre; he aquí la idea viva del cristianismo. Dios es Padre, es amor» (pág. 20), «Lo más característico del cristianismo es la paternidad divina, el hacer a los hombres hijos del Creador, no criaturas meramente, sino hijos» (pág. 44), «La existencia del amor es lo que prueba la existencia de Dios Padre. El amor, no un lazo interesado ni fundado en provecho, sino el amor» (pág. 96), «La gracia divina nos la da Dios por ser nuestro Padre [...] como Padre nos ha redimido y como Padre nos ha hecho herederos de su gloria» (pág. 393).

[11] En las págs. 188-189, se lee: «Del fondo del dolor, de la miseria, de la desgracia, brota la santa esperanza en una vida eterna, esperanza que dulcifica y santifica al dolor.»

[12] «Hay que vivir con toda el alma, y vivir con toda el alma es vivir con la fe que brota del conocer, con la esperanza que brota del sentir, con la caridad que brota del querer» (pág. 192).

diciendo a su manera
con misterioso rito
que es cristiana también Naturaleza[13].

Poco más o menos lo que en el *Diario íntimo* aparece claramente formulado: «El sentimiento del paisaje es un sentimiento moderno, se dice. Lo que es el sentimiento del paisaje es un sentimiento cristiano» (pág. 34). La conclusión se infiere de consuno: «Más de una vez había escrito yo que el hombre se sobrehumaniza naturalizándose. Sí, entrando en la naturaleza primitiva, la anterior al pecado [...]. Y a la vez se sobrenaturaliza a la naturaleza aquella humanizándola en Cristo» *(Diario,* 142), o en otras palabras:

Y al salir de la ermita,
al esplendor del campo
que [...]
soñar debieron en borroso ensueño
a posarse piadoso bajó al suelo
y abrazó al campo con abrazo tierno
el infinito Amor! (pág. 60)

La elegía eterna (1900) está formada por una serie de comentarios en torno a la fugacidad del tiempo («el pasado no vuelve, / nunca ya torna») que constan en el *Diario;* partiendo de fray Luis de Granada, Unamuno glosa:

> «Volver atrás es imposible; pasar delante es intolerable; estarse así no se concede; pues, ¿qué harás?», ¡terrible misterio el del tiempo! ¿Cuándo estaremos libres del tiempo, del tiempo irrevertible e irreparable? (págs. 118-119).

Y como contestando a la pregunta, unos versos que —con vario tornavoz— resonarán siempre:

Acuéstate a dormir... es lo seguro,
hundido para siempre
en el sueño profundo
habrás vencido al tiempo
tu implacable enemigo! (pág. 196)

[13] Página 57 de la primera edición de *Poesías.*

En el *Diario* se diría «vivir para morir» (pág. 41)[14] y «tenemos la experiencia de la muerte si es que no hay otra vida, y esta experiencia es la del sueño profundo. Morir sería entonces dormirse para siempre» (pág. 293).

A lo largo de estas páginas irán asomando acercamientos y correlaciones. Basten ahora estas pocas líneas de introducción: el contenido de muchos poemas no será otra cosa que el del *Diario;* lo que variará será la forma de expresión. pero no podemos hacer insolidaria la problemática de *Poesías* de la experiencia vivida por el hombre. En el momento oportuno veré en qué consiste la oposición y los logros que se alcanzan de una u otra manera. Quede señalado ahora —tan sólo— el acercamiento en ese manojo de textos.

Temas reiterados

En *Poesías* están algunos motivos que se repetirán continuamente en la obra de Unamuno. Por más que la crisis religiosa terminara, no acabó nunca la preocupación por algo que era mucho más que un episodio. La crisis significó, sí, la necesidad de decidir; no la capacidad de relegar el drama al olvido. Antes bien, quedaba el sedimento de cuanto se había sufrido como un sustento de la propia vida.

En el *Diario íntimo* se escriben unas cuantas palabras angustiadas: «Quiero consuelo en la vida y poder pensar serenamente en la muerte. Dame fe, Dios mío, que si logro fe en otra vida, es que la hay» (pág. 35), y unas páginas después ampliará sus conceptos: «La esperanza es la fuente de la felicidad, y la fe la madre de la esperanza» (pág. 190)[15]. Pero lo que Unamuno buscaba no llegó; acabado el *Diario* se había perdido la fe y con ella la esperanza. Si en un soneto de *Poesías* se dice

---

[14] En el mismo poema se escribe este endecasílabo: «¿Vida? La vida es un morir continuo» (pág. 194), que reaparecerá en el *Rosario de sonetos líricos* («este vivir, que es el vivir desnudo, / ¿no es acaso la vida de la muerte?», soneto IV), y en *Teresa* («Vivir es solamente, vida mía, / saber que se ha vivido, / es morir a sabiendas dando gracias / a Dios de haber nacido», poema 15). «¿Vida? La vida es un morir continuo», *Poesías,* 194, recuerda claramente a Quevedo.

[15] Cfr. Charles Moeller, *Desesperación esperazanda y esperanza bíblica,* en el estudio que dedica a nuestro autor *(Literatura del siglo XX y cristianismo,* t. IV, Madrid, 1958, págs. 150-160).

Tengámosla, no importa en lo que sea
fe pura y libre y viva, abrasadora
[...]
fe en la fe misma, inacabable aurora![16]

El *Salmo II*[17] plantea ya unos problemas totalmente distintos; son los que atañen a la duda y que se arrastrarán años y años. Unamuno trata de justificarse con el *Evangelio* y la cauda durará toda la vida, desde el *Diario* hasta *La agonía del cristianismo*[18]. En un texto escrito entre los días 16 y 19 de mayo de 1897, dice:

> Perdí la fe pensando mucho en el credo y tratando de racionalizar los misterios, de entenderlos de modo racional y más útil. Por eso he escrito muchas veces que la teología mata al dogma. Y hoy, a medida que más pienso, más claros se me aparecen los dogmas y su armonía y su hondo sentido. ¿Cabe mayor mostración del dedo de Dios? Me hace recobrar lo que perdí por camino inverso a aquel porque lo perdí; pensando en el dogma lo deshice, pensando en él lo rehago. Sólo que donde hay que pensarlo y vivirlo es en la oración. La oración es la única fuente de la posible comprensión del misterio (pág. 329).

Pero Unamuno no permaneció en estas palabras. Quiso que la oración sirviera para resolver sus propias congojas, las que le nacían del dolor del niño enfermo sin culpa, y las negaciones le llevaron a la ruptura con su propia fe. Humanamente estos desgarros nos producen un profundo respeto y una sincerísima explicación[19]; las razones intelectuales que puedan justificarlos son de muy otra naturaleza. El *Diario íntimo* termina con dos brevísimas apostillas (de 1899 y de 1902), a las que preceden las últimas líneas de 1897:

---

[16] *Fe*, pág. 320, de *Poesías* (1907).

[17] No tenemos referencias a su fecha; por el tono y la temática creo que corresponde a una época tardía dentro del conjunto. Me atrevo a pensar en el año 1906 cuando se escribieron los *Salmos* I y III.

[18] Vid. *Unidad y evolución en la lírica de Unamuno*, apud *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, 1971, págs. 113-114.

[19] «¿Contradicción? ¡Ya lo creo! ¡La de mi corazón, que dice sí, y mi cabeza, que dice no!» (*Del sentimiento trágico de la vida*, O. C., XVI, pág. 140). La solución de la crisis está clara en el epistolario con Jiménez-Ilundáin: «Ahora que he entrado en relativa calma, creo que voy rehaciéndome interiormente, merced a la *razón práctica*, al corazón, que edifica sobre las ruinas que la *razón teórica* acumuló» (*UI*, página 263).

> Esa sombra pura que atraviesa los siglos, sobre las aguas del mundo y sin sumergirse en ellas crees sea un fantasma, más aún si le pides poder caminar también tú sobre las aguas del mundo sin hundirte en ellas. Pero te falta fe y te sientes sumergirte y le pides que te salve. Y entonces te dice: «Hombre de poca fe, ¿por qué has dudado?» (págs. 409-410).

Pocas líneas después, el *Diario* acaba. Lo que parecía una fórmula retórica era —nada menos— la proyección sincerísima de un alma. La poca fe llevó a la duda y, luego, a su total pérdida. Todo lo que después se intente no será sino el deseo de comprender el propio drama personal. Es harto sintomático que el libro proyectado como *Tratado del amor de Dios* acabara siendo *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*[20], y en él se leen unas líneas que necesito incorporar a estos comentarios:

> ¡Creo, Señor; socorre a mi incredulidad! Esto podrá parecer una contradicción, pues si cree, si confía, ¿cómo es que pide al Señor que venga en socorro de su falta de confianza? Y, sin embargo, esa contradicción es lo que da todo su más hondo valor humano a ese grito de las entrañas del endemoniado. Su fe es una fe a base de incertidumbre. Porque cree, es decir, porque quiere creer, porque necesita que su hijo se cure, pide al señor que venga en ayuda de su incredulidad, de su duda de que tal curación pueda hacerse tal es la fe humana[21].

Necesito de estas líneas porque hay un claro trasunto de lo que fue el proceso anímico de don Miguel. También él, con el hijo enfermo, pidió; pretendía que el milagro, bajo la forma de

---

[20] En 1896 escribió a *Clarín* que tenía presto un libro, *El reino del hombre*, que —luego— pensó refundir con *El reino de Dios* (1897). En esta última fecha inicia unas *Meditaciones evangélicas*, que alimentaron las páginas *Del sentimiento* y de las cuales leyó un anticipo en el Ateneo madrileño (1899). Vid. el Prólogo de M. García Blanco al t. XVI de las O. C., págs. 13-22, y una carta (1903) a Maragall *(EUM*, pág. 28). Tanteó la forma dialogal en alguno de estos proyectos según contaba en 1900 a su amigo Jiménez-Ilundáin *(UI*, pág. 204). Sabemos que el *Tratado* lo comenzó en 1906, pues en una carta a Pedro de Múgica (13. IV. 1909) le dice: «Sigo trabajando en mi *Tratado de amor de Dios*, donde voy dejando, hace ya tres años, todas mis inquietudes y tristezas» (cita de O. C., XVI, pág. 21). Al empezar las entregas *Del sentimiento* en la *España moderna* (1911), dice a Jiménez Ilundáin que ha fundido en él su *Tratado (UI*, pág. 426).

[21] O. C., XVI, pág. 248. Cfr. *La agonía del Cristianismo*, O. C., XVI, págs. 468 y 507.

la curación, pudiera hacerse, pues —bien lo sabía don Miguel— tal es la condición de la fe humana: «He tentado al Señor pidiéndole un prodigio, un milagro patente, cerrados los ojos al milagro vivo del universo y al milagro de mi mudanza» *(Diario*, pág. 20). Si este milagro era, como parece, la curación de Raimundín, cierto que no se cumplió, y la fe humana quedó aniquilada en el camino. Entre estos hitos (el proceso que señala el *Diario*, la explicación *Del sentimiento)* están los *Salmos I* y *II* de *Poesías*, respuestas a Richepin[22], pero —también— tortura de su propia conducta, desasosiego de una crisis religiosa que no se resolvió con la ruptura. Quijotescamente podría decir: «Mi cuerpo vive gracias a luchar momento a momento contra la muerte, y vive mi alma porque lucha también contra su muerte momento a momento. Y así vamos a la toma de una nueva afirmación [... y] proclamarán los nietos de nuestros nietos la afirmación última, y crearán así la inmortalidad del hombre»[23]. Estos *Salmos* eran el anhelo de comunicación religiosa que palpitaba en el *Diario íntimo*, pero eran lo que el poeta, como poeta, quería transfundir. No una confesión en voz baja cuyo secreto se quebrantaría al difundirse, sino la comunicación lírica que lograra el resón de simpatía en los demás[24]. No creo que Unamuno consiguiera su propósito: en 1907 publica *Mi religión*, y por si hacía falta aclarar las cosas, descorre el velo, con lo que el recato se rompe y el sentido queda transparente:

> Los salmos que figuran en mi volumen de *Poesías* no son más que gritos del corazón, con los cuales he buscado hacer vibrar las cuerdas dolorosas de los demás. Si no tienen esas cuerdas, o si las tienen tan rígidas que no vibran, mi grito no resonará en ellas y declararán que eso no es poesía, poniéndose a examinarlo acústicamente [...]. Esos salmos de mis *Poesías*, con otras varias composiciones que allí hay, son mi religión[25].

Religión y poesía se habían identificado en el alma de don Miguel, algo así como Walt Whitman querría:

---

[22] Vid. *El problema de la fe en Unamuno*, apud *Estudios y ensayos* ya citados, páginas 139-159.

[23] *Vida de don Quijote y Sancho*, O. C., IV, pág. 228.

[24] Cfr. José Miguel de Azaola, «Las cinco batallas de Unamuno contra la muerte» *(CCMU*, II [1951], págs. 57-65).

[25] O. C., XVI, pág. 123.

After the noble inventors, after the scientists, the
chemist, the geologist, etnologist,
finally shall come the poet worthy that name,
The true son of God shall come singing his songs[26].

Estamos devanando una serie de problemas que no hacen sino cercar a una palabra testimonial: *dolor*[27]. Y en este momento se nos enlazan la biografía (angustia ante el hijo hidrocefálico), la vida histórica (la tragedia de la patria) y la religión (el silencio de Dios). Incapaz de encontrar solución humana a cuanto le rodea, Unamuno descubre el auténtico sentido del dolor. He aquí una nobilísima conducta acaso no valorada. Porque estamos acostumbrados a ver en don Miguel una serie de comportamientos espectaculares en sí mismos o en cuanto tienen de posibilidades de repetición colectiva: su religiosidad, como espejo de una crisis del catolicismo nacional; su conducta política, como expresión de la trágica dicotomía del pueblo español; su valentía cívica, como repudio de la cobardía acomodaticia[28]. Pero nos olvidamos mucho —naturalmente hay que hacer salvedades[29]— de esa veta de ternura y de emoción humana que va surgiendo silenciosa y continuamente del alma de don Miguel. Y es, precisamente, lo que expresa la palabra *dolor*, tan llena de connotaciones a lo largo de su obra; pero es bueno no olvidar que los primeros textos que tienen un sentido perdurable son, justo, unas apostillas del *Diario íntimo* y su desarrollo a partir de unos poemas de su primer libro. En sus confidencias había escrito:

Del fondo del dolor, de la miseria, de la desgracia, brota la santa esperanza de una vida eterna que dulcifica y santifica al dolor. Del

[26] *Complete Poetry and Selected Prose*, edit. James E. Miller, Jr. Cambridge, Mass., 1959, *Passage to India*, § 5, págs. 290-291.

[27] Acepto *le mot-témoin* de Matoré como 'símbolo material de un hecho espiritual importante' por más que mis precisiones tengan un carácter totalmente distinto que el sociológico; sin embargo, la terminología —y sólo ella— nos es útil para caminar (Georges Matoré, *La méthode en lexicologie*, edic. 1973, págs. 65-66).

[28] En su amado Carducci se quieren apreciar virtudes semejantes: «la schiettezza intimamente italiana, la serenità classica, l'ardenza patriottica, la dignità civile» (cit. por Carlo de Grande en la *Introduzione* a *Tutte le poesie*, de G. Carducci. Basiano, 1967, pág. 13).

[29] Vid. Luis Granjel, *Retrato de Unamuno*, Madrid, 1957, págs. 123-128; Carlos Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, México, 1959, capítulo IV; Armando F. Zubizarreta, *Unamuno en su «nivola»*, Madrid, 1960, págs. 262-270; Emilio Salcedo, *Vida*, ya citada, págs. 82-84 y 115-116.

seno de la vida fácil y grata brota la desesperación de hundirse en la nada *(Diario*, págs. 188-189).

No pensar en la muerte. ¡Imposible! Cuanto más se goza, más se piensa en ella. ¡Feliz quien en ella piensa desde el seno del dolor! *(Ibíd.*, pág. 191).

Su largo poema *Por dentro* es, tal vez, lo más significativo que en este momento puedo aducir. Y no quiero silenciar algo que me parece sintomático: Unamuno que tanto habló de sus versos y que tanto los reelaboró antes y después de publicarlos, guardó un total silencio sobre éstos. De ellos sólo sabemos por su inclusión en *Poesías*. Como si un delicado pudor le impidera manifestar lo que guardaba para sí o para los futuros —e ignorados— lectores[30]. El poema es bellísimo y de inusitada ternura bajo apariencias metafísicas y sociales. Su sentido es bien claro si partimos de unos versos del fragmento II:

(Calla, mi amor, cierra tu boca fresca,
que así te quiero
[...]
Calla que hay otro mundo
por dentro del que vemos
un mundo en el que tejen las tinieblas
y es todo cielo.)

Y del remate del poema

(Callemos ya, mi amor; en el silencio
la dulcedumbre de la pena guarda;
callemos ya, mi amor, harto te dije,
voy a callarme... ¡calla!)

Entre estos dos tajamares, el arco bajo el que va pasando un río de dolor. Tal vez el poema naciera como consecuencia de la muerte del hijo (1902); indudablemente se refiere al dolor que su presencia produce en el corazón de la madre. La apariencia objetiva del canto no es sino la veladura de una serie de motivos personales que apenas si se pueden intuir: para que cobren sentido hace falta situar estos versos en todo el contexto vital de Unamuno.

[30] Creo que esta interpretación se ampara en todo el primer fragmento del poema.

Entonces se puede hermanar con algunas de las líneas recién transcritas del *Diario*, pero ahora con un sentido más transcendente: el dolor personal se ha convertido en sustento de toda la creación; cada uno de nosotros no somos sino la menuda partecilla de un hecho universal que, desde nosotros, podemos explicarlo y comprenderlo. El hombre en soledad y desasimiento de cuanto le rodea puede identificarse con su propia pena («Baja, pues, al silencio, / y espera a que el dolor allí te rinda»), pues sólo en ella cobrará sentido la vida («Es el dolor la fuente / de que la vida brota», / «Es el dolor del árbol de la vida / la savia vigorosa») y, en la vida, toda la creación:

> Cuando el mundo va hundirse en la inconciencia
> ¡Dios surge y sopla!
> Y es su soplo dolor, dolor intenso
> que a las almas azota,
> y las almas buscando algún alivio
> se revuelven ansiosas
> y hacen el mundo
> que así resulta ser del dolor obra.

La siembra de la inmortalidad vencedora del tiempo («es el dolor eternizado el único / que cura del que mata») producirá granazón en el más hondo de sus libros. No voy a insistir demasiado; léase el capítulo VII, de donde extraigo estas líneas:

> El dolor es el camino de la conciencia, y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí. Porque tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y sentirse distinto de los demás seres, y a sentir esta distinción sólo se llega por el choque, por el dolor más o menos grande, por la sensación del propio límite[31].
>
> El dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues sólo sufriendo se es persona[32].

---

[31] *Del sentimiento trágico*, O. C., XVI, pág. 268. Motivos de este capítulo (páginas 266-267) aparecen en *Aldebarán (Rimas de Dentro*, O. C., XIII, págs. 882-886), que puede ser coetáneo de los textos en prosa (se escribió en 1908).

[32] *Del sentimiento*, pág. 331. Añádase un texto de la página siguiente:

> No hay verdadero amor sino en el dolor, y en este mundo hay que escoger o el amor, que es el dolor, o la dicha. Y el amor no nos lleva a otra dicha que la del amor mismo, y su trágico consuelo de esperanza incierta [...]. El hombre es tanto más hombre, esto es, tanto más divino cuanta más capacidad para el sufrimiento, o mejor dicho, para la congoja tiene.

Pero en la problemática elaboración de Unamuno —alargado el dolor hasta convertirlo en congoja de todo lo existente— los resultados de su tesis van más allá de lo que *Poesías* anotaba: lo que había sido el dolor personalísimo y humano ante la enfermedad y muerte del hijo, ahora —en desesperanza— se proyecta a todo el universo y no se puede encontrar asidero para la evasión: Dios, en palabras de Unamuno, sufre también y el hombre no acierta —porque no existe— con la senda que le lleve a la felicidad[33].

Tierras de España

La personalidad de Unamuno no está hecha de retazos. Es una armónica y ciclópea unidad. Todo su mundo manifiesta una exacta coherencia apoyada en un sustrato religioso. Al pasar por unas páginas anteriores, hemos visto cómo la creación del paisaje es en don Miguel un problema estético, pero condicionado por su compromiso doctrinal[34]; en otras ocasiones he podido ver cómo su libro *Poesías* encierra la problemática de la supervivencia sintiéndola en la vida de una ciudad[35], o como consecuencia de su propio quehacer poético[36]; pero siempre, trabado todo por una religiosidad que daba transcendencia a cada uno de sus gestos. El soneto *Al destino* (1901) podría ser el punto de partida a nuestros comentarios:

> Quiero mi paz ganarme con la guerra,
> conquistar quiero el sueño venturoso,
> no me des ocio el que tu entraña encierra
> de esclarecer enigma tenebroso,
> y cuando al suelo torne de la tierra,
> haz que merezca el eternal reposo.

He aquí cómo la vida del hombre se convierte en el sustento de unos problemas de muy variado perfil; pero este hombre, tan

---

[33] Cfr.: «Y la fórmula, terrible, trágica de la vida íntima espiritual es, o lograr la más dicha con lo menos de amor, o lo más de amor con lo menos de dicha. Y hay que escoger entre una y otra cosa. Y estar seguro de que quien se acerca al infinito del amor, al amor infinito, se acerca al cero de la dicha, a la suprema congoja» (*Del sentimiento*, pág. 333).

[34] Ténganse en cuenta las páginas *Unamuno y el paisaje de España*, apud *Estudios y ensayos*, ya citados, págs. 160-176, y añádase *EUM*, pág. 23.

[35] Símbolo y mito en la oda Salamanca, *CCMU*, XXIII (1973), págs. 49-70.

[36] *Unamuno en sí mismo: «Para después de mi muerte»*, apud *El comentario de textos*, Madrid, 1973, págs. 240-270.

constreñido por la historia, no se zafa de la tierra sobre la que vive. Es significativo que muchos poemas de su libro, los muy bellos que dedica a ciudades y tierras de España, sean posteriores al año crucial de 1902; algo así como si en el suelo de la patria buscara enraizarse, una vez que se frustró el sentido ortodoxo de su religiosidad, y es digno de considerar que, en el *Diario*, no haya ninguna alusión a los amargos días de España, aunque sí unas líneas que, fuera de ese libro y cuando el problema religioso ha quedado lejos, se irán desarrollando hasta convertirse en un tratado patriótico

> ¿Qué hace la comunidad del pueblo sino la religión? ¿Qué les une por debajo de la historia, en el curso oscuro de sus humildes labores cotidianas? Los intereses no son más que la liga aparente de la aglomeración, el espíritu común lo da la religión. La religión hace patria y es la patria del espíritu *(Diario*, pág. 25).

Vemos, pues, que en *Poesías* el sentido de la patria no está condicionado por avatares concretos. Hay —sin embargo— la emoción irrestañable ante las ciudades y los paisajes de España. Algo que es duradero por encima de cualquier contingencia: el amor a unas tierras que va conociendo y la emoción ante las obras que cumplieron unos españoles de excepción. Por eso se sentirá cerca de Carducci, que con sus poemas contribuyó «a fraguar un pueblo»; lo que él, el poeta civil llamado Unamuno, también querría hacer, o haber hecho. La postura de Unamuno ante la circunstancia histórica que le tocó vivir está en una conversación que tuvo con Guerra Junqueiro; más aún, la serenidad de esos poemas que dedica a Castilla, a Vasconia, a Cataluña, es el sedimento que van dejando sus meditaciones españolas. Cuando llegaron los días acedos del desastre, no hubo gritos que se irguieran del dolor de la patria, y es que «ustedes no tienen un poeta», decía Guerra Junqueiro. La respuesta de Unamuno era tajante: «Acaso tengamos poetas, pero no son patriotas»[37]. Como un tributo de amor fueron naciendo esos poemas que se incluyeron en *Poesías*, deuda pagada por aquellos otros días de vergüenza en que las voces españolas quedaron enmudecidas: «Si un hombre no siente lo que tiene en derredor, lo concreto, lo tangible, la patria, podrá ser un gran filósofo, un gran pensador, un gran sociólogo;

[37] O. C. IV, pág. 893; *EUM*, pág. 114, y *UI*, pág. 277.

pero un poeta, no.» Para dar la razón a Junqueiro está aquí una parvada de textos que con otras páginas, de Azorín, de Baroja, de Machado, cuentan para siempre en nuestra visión y en nuestro amor a España. Los años acrecerían la andanzas; pero las *Poesías* son —ya— una interpretación de Castilla, una visión poetizada de la Vasconia natal, un concretísimo —también— y generoso enriquecimiento: el amor a Cataluña.

Castilla y Vasconia aparecen hermanadas en los tres artículos que —1889— dedicó a Alcalá de Henares[38]. La primera Castilla que Unamuno descubre es un eco de tristezas: tristezas en la grandeza perdida y tristeza en el sobrio campo, pero «¡qué hermosa la tristeza enorme de sus soledades, la tristeza llena de sol, de aire, de cielo!». Los hombres que pueblan una ciudad como Alcalá son insolidarios y recelosos, como si para ellos hubiera acuñado Bacon el *Magna civitas, magna solitudo;* los que atraviesan los campos son lugareños de color de tierra, «encaramados en la cabalgadura». Sin embargo, Unamuno —ya en este primer contacto— ha descubierto un hondo sentido al paisaje de Castilla; más aún, lo ha humanado en el símbolo impar de la estirpe: los horizontes dilatados de la tierra, le hacen pensar en los «horizontes dilatados del espíritu de don Quijote, horizontes cálidos, yermos, sin verdura». Pero este paisaje es bello, no comparable al de Vizcaya, sino con otra suerte de belleza:

> 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 transparente, inmóvil y serena[39].

Unamuno acaba de evocar un tipo de belleza poemática, la de fray Luis de León, y acaba de identificarse con Castilla en ese

---

[38] O. C., I, págs. 145-163.

[39] O. C., I, pág. 153. De cómo Unamuno trató de entender los pueblos a los que dedica los textos poéticos que me ocupan, puede verse en este testimonio de una carta a Jiménez Ilundáin:

> ¡España no morirá! No muere así como así toda una nación, ni se encuentra tan mal como por ahí y por aquí se dice. Hay «bárbaros» que mediante una invasión pueden salvarla, y esos «bárbaros» están dentro, vendrán de dentro, surgirán de las profundidades. No se sabe de lo que es capaz el pueblo bajo castellano, rudo, tosco y nada espiritual. Lo único que necesita es la invasión del dinero, que de la periferia puede venir (*UI*, página 325). Vid. también, la pág. 331 del mismo epistolario.

intento de desasirse de la tierra para buscar una evasión celestial. Es —1889— el arranque de las *Poesías* de *Castilla:* no es necesario siquiera aducir nombres o referencias.

Pero, al mismo tiempo, Unamuno no se ha desprendido, nunca se desprendería, del amor a su paisaje natal, de la visión suave y muelle, diríamos que poco unamunesca, de su Vizcaya. Si Castilla es en este primer ensayo la intuición del desasimiento, el País Vasco no ha superado todavía una realidad concreta y materializada[40]. Creo que todo lo que va a ser su visión de España acaba de ser descubierto en los duros campos de la Alcarria; cuanto haga una elaboración posterior, será purificar la ganga que arrastra de unos recuerdos aún no poetizados. Es el paso que va a dar desde «mi corazón es [...] de carne, y prefiere a esta austera poesía el lirismo ramplón de nuestras montañas» hasta la intelección del

> 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.

Cataluña es —en *Poesías*— el paisaje sin referencias. No el cotejo para deducir valoraciones, sino la realidad válida en sí misma y por sí misma, a la que se intenta aprehender con *inteletto d'amore.* Merece la pena que nos detengamos en ello.

Cuando en 1906 pasa unas semanas en Barcelona, cuenta con la compañía egregia de Juan Maragall, «nobilísimo poeta», hombre religioso y bueno. A él dedica un texto clave, *La catedral de Barcelona.* El poema es espléndido y fundamental para lo que quiero anotar: la visión del templo es mucho más que la fruición artística; es la fusión de la arquitectura religiosa con el alma del hombre («entra en mi pecho y bajaré hasta el tuyo; / modelarán tu corazón mis manos / [...] / convirtiéndolo en templo recogido») y es la visión que —a través de ella— hace de un mundo que —en su condición de lingüista— le resulta entrañable:

---

[40] En la página 155 se leen estas líneas:

> Prefiero mis encañadas frescas, mis paisajes de nacimiento de cartón, el cielo de nubes, los días grises, todo lo que acompañado de tamboril y chistu, después de merendar bien y beber buen chacolí, da una alegría agria.

El amor seguirá en línea de purificación *(UI,* pág. 420).

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.

Y fueron esos cuatro últimos versos transcritos los que Maragall señaló a don Miguel[41], aunque no fueran los que a él le gustaran. Y es cierto que uno y otro tenían su razón: para Unamuno, los versos preferidos eran aquellos en los que puso lo «más intenso»; para Maragall, los impresionistas que ahorran mayores descripciones[42]. Unamuno estaba dentro de su quehacer más hondo al identificar con sus propios sentimientos religiosos lo que era un pedazo del cristianismo, cuando no creación supratemporal del espíritu del hombre; de ahí que al caracterizar a las regiones de Hispania con un adjetivo busque lo que es tópico, porque así se identifica fácilmente con la verdad:

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.

Pero Maragall miraba sin desasirse de la realidad. No quería —acaso no podía— ver sino el equilibrio de la aguja, la perfección de las torres octogonales. Era su visión artística de Cataluña: no

[41] *Leyendo a Maragall*, I, O. C., V, pág. 654, y la carta del poeta catalán del 16 de enero de 1906 (*EUM*, pág. 32).

[42] El gran poeta catalán, discutió —y no tenía razón— si sería preferible poner *de la Francia dulce*. No tenía razón porque el sintagma de Unamuno estaba aludiendo a la tradición de la literatura francesa. Sin embargo, Maragall no le discutió lo de la *áspera tierra catalana*, que es desafortunado. *¿Áspera* la tierra catalana? Para mí lo más hermoso de Cataluña no son sus asperezas, sino la blandura de sus campos, el verde suave, el equilibrio de sus montes y sus llanos, los matices —infinitos y cambiantes— de sus paisajes. Algo que es Claudio de Lorena o Patinir, algo que difícilmente se encuentra en el resto de esta *ancha y espaciosa España*. Pero Maragall mal podía censurar el adjetivo desgraciado: Unamuno rendía con él tributo al amigo: *la terra aspra* era Cataluña en la hermosísima *Oda a Espanya*, que Unamuno pensó traducir (*EUM*, pág. 34; también en las 42 y 46).

transcendida, sino inmediata. Lo que allí estaba. Y fue a fijarse en los versos que marcaban la diferencia de unos pueblos gracias al espejo de su lengua. Desde el latín litúrgico iban brotando los romances peninsulares —portugués, castellano, catalán—, iban brotando las otras lenguas de la Romania —italiano, francés—. Eso era lo que a Maragall le atraía del poema de don Miguel; la identificación de la tierra con la lengua de sus hombres. No en vano, en ocasión solemne, don Miguel recordaba los versos en que el gran poeta catalán hablaba su lengua regional, a la madre común:

> Escolta, Espnaya, - la veu d'un fill.
> que et parla en llengua - no castellana;
> parlo en la llengua - que m'ha donat
> la terra aspra:
> en 'questa llengua - pocs t'han parlat;
> en l'altra, massa[43].

Unamuno entendió bien a su amigo y, sin duda, comprendió el sentido de la preferencia que le guiaba al leer los versos de *La catedral de Barcelona;* por eso, al recordar al poeta muerto, escribió palabras de verdad:

> Maragall, como excelso poeta, religiosamente poeta, sentía la santidad de la palabra, y pocos habrán rezado con más entrañada intimidad que él aquello de: ¡santificado sea tu nombre! Sentía la santidad de la palabra y que no se debe profanarla[44].

El sentido del paisaje había sido descubierto desde el cristianismo; en Salamanca —a partir de 1891— Unamuno «empezó a sentir el pulso de España en sus paisajes»[45]. Paisajes, religión y patria se le unirían metafísicamente para siempre. Vizcaya fue el terruño entrañable; Castilla, el sentido de la vida; Cataluña,

---

[43] *Discurso sobre la lengua española*, pronunciado en las Cortes Constituyentes de la República (18 de septiembre de 1931); vid. O. C., V, pág. 696. Sobre el alcance de este poema en la obra maragalliana pueden verse las págs. 31-34 del libro de Mercedes Vilanova, *España en Maragall* (Madrid, 1968).

[44] *Leyendo a Maragall*, II, O. C., V, pág. 657. Para las relaciones entre ambos escritores, vid. las págs. 122-138 de la obra, recién aducida, de Mercedes Vilanova, y Fermín Estrella Gutiérrez, *Unamuno y Maragall (historia de una amistad)*, Buenos Aires, 1964.

[45] Vid. mi edición de *Paisajes*, Madrid, 1966, pág. 23.

vista y sentida a través de Maragall, la variedad que enriquece y matiza a la patria común[46]. Tríptico de amor en *Poesías* para iniciar —ya en esta primera andanza— la comunicación espiritual de las tierras hispánicas a las que incorporaría —y no sin fervor— sus visiones portuguesas[47].

Los poemas domésticos

La idea del Unamuno torturado por los problemas religiosos o preocupado por las cuestiones cívicas nos ha borrado una imagen amable e íntima del gran poeta. En la nota 29 he dado una breve bibliografía, que ahora quisiera ampliar con otros comentarios. Emilio Salcedo, que de niño vio alguna vez a Unamuno, guarda de él un recuerdo de ternura. Puedo confirmarlo con otro testimonio: en 1964 y 1965 hice encuestas en la isla de Fuerteventura; uno de mis informantes —no es necesario decir que de la condición social más humilde— recordaba a don Miguel: lo alzó del suelo y lo llevó en brazos, un día que él —niño— había caído y lloraba[48]. Sí, lo sé, son sentimientos humanos y elementales. Pero ¿no son sentimientos humanos y elementales los que derivan del amor a la mujer propia? Y, sin embargo, no parecen demasiado frecuentes en nuestra poesía. Más aún, poeta de tan distinta condición que Unamuno —Luis Cernuda— vería con toda la razón que la extrañeza que su poesía produjo se debía a cantar un tríptico de sentimientos poco usuales: familia, patria y religión[49]. Al ir acercándome a estas *Poesías* he visto —sin recordar para nada el texto de Cernuda, aunque *a posteriori* haya coincidido con él— que lo caracterizador de estos poemas son, en verdad, las notas que señaló el autor de *La realidad y el deseo*.

Unamuno —y coincide con sus compañeros de generación— fue un hombre de austeridades. Charles Moeller lo ha evocado

[46] Faltan elementos para caracterizar la visión de España en un libro escasamente interpretativo y mal informado: René Marill Albérès, *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, 1952, pág. 54 y siguientes.

[47] De 1907 es el poema *Portugal*, que se ha publicado en *MUP*, pág. 384. Un año antes estuvo en Oporto y allí escribió *En una ciudad extranjera*, que incluyó en *Poesías*. Para su devoción al otro pueblo peninsular, vid. Miguel de Ferdinandy, «Unamuno y Portugal», *CCMU* II (1951), págs. 111-131, y Julio García Morejón, *Unamuno y Portugal*, Madrid, 1964.

[48] Lo conté en la nota 30 del prólogo que puse a *Paisajes* (Madrid, 1966, pág. 21).

[49] Vid. más adelante, el desarrollo de algunas de estas ideas.

junto a Péguy en la sencillez de sus costumbres[50]. Yo pienso que tiene razón y aun habría que asociarlos en su apasionamiento, en su falta de ironía (lo que no quiere decir que no pudieran ser feroces en la polémica o el sarcasmo), en su voluntad de insertar lo divino en lo humano, en su socialismo (del que uno y otro se retiraron), en su incasable vocación de trabajo. Sí, y hasta en cosas más triviales, pero que podrían condicionar sus propias poéticas: uno y otro eran admirables lectores... Este sentido de ternura y de amor familiar hace que la poesía de Unamuno presente —¿no lo tuvo también la poesía de Péguy?— un aire desusado y raro en las normas de su tiempo. Y de cara al futuro, cierto sesgo extraño —ya en *Poesías*— al mezclar, pero no fundir Bécquer con Bartrina, con resultados muy distintos a lo que Campoamor pudiera significar. En su emocionante correspondencia con Maragall, escribió unas líneas bellísimas:

> En su última carta me hablaba usted de mi tienda de campaña. Sí, en mi vida de lucha y de pelea, en mi vida de beduino del espíritu, tengo plantada en medio del desierto mi tienda de campaña. Y allí me recojo y allí me retemplo. Y allí me restaura la mirada de mi mujer, que me trae brisas de mi infancia. Nos conocimos, de niños casi, en Bilbao; a los doce años volvió ella a su pueblo, Guernica, y allí iba yo siempre que podía, a pasear con ella a la sombra del viejo roble, del árbol simbólico. Y allí me casé. A mi mujer la alegría del corazón le rebosa por los ojos, y ante ella tengo vergüenza de estar triste. Un día, hace años, cuando me preocupaba lo cardíaco, al verme llorar presa de congoja, lanzó un ¡hijo mío! que aún me repercute. Y ésta es mi tienda de campaña[51].

Concha Lizarraga era esta mujer a la que siempre vivió unido y a la que vio partir un día sin regreso («¡Y en lo hondo... ella!»). Aquí en *Poesías* los versos de madurez viril a la esposa —ojos, manos— que sentía, sufría y gozaba a su lado. Cartas éstas y versos éstos que emocionaban a su amigo Maragall, gran poeta de la vida doméstica, que en nuestra historia literaria evoca el recuerdo de su paisano Boscán.

Todo cuanto se ha ido desentrañando de la vida de Unamuno en estos años tiene un trasfondo familiar inesquivable. Todo en torno a aquella vida que se le convirtió en una cruz: Raimundo

[50] *Lit. siglo XX*, ya citada, t. IV, pág. 85.

[51] *EUM*, pág. 58, y *UI*, pág. 387. Las relaciones de los futuros esposos comenzaron cuando Unamuno tenía quince o dieciséis años (*UI*, pág. 267).

Jenaro, nacido en 1896, y muerto en 1902[52]. El niño, tras un ataque de meningitis, padeció de hidrocefalia. Don Miguel tuvo hacia aquella carne suya las ternuras más delicadas: hizo que los otros hermanos lo quisieran, le dedicó poemas, le sacó dibujos del rostro y de la mano paralítica. Y en torno al niño enfermo se consumó[53] la crisis religiosa del hombre que quiso el milagro para aquella criatura desgraciada. Péguy sintió de la misma manera: el dolor idéntico, como en cada padre que sufre, pero Péguy buscaba cobijo en la Virgen María para no caer en la desesperación:

> Il pense à ses enfants qu'il a mis particulièrement
> sous la protection de la Sainte Vierge.
> Un jour qu'ils étatient malades.
> Et qu'il avait eu grand peur.
> Pour eux et pour lui.
> Parce qu'ils étaient malades[54].

Unamuno —cierto es— no supo vencer la dura prueba. Pero en el *Diario* —con Raimundín enfermo— había escrito estas palabras:

> He llegado hasta el ateísmo intelectual, hasta imaginar un mundo sin Dios, pero ahora observo que siempre conservé una oculta fe en la Virgen María. En momentos de apuros se me escapaba maquinalmente del pecho esta exclamación: Madre de Misericordia, favoréceme. Llegué a imaginar un poemita de un hijo pródigo que abandona la religión materna. Al dejar este hogar del espíritu sale hasta el umbral la Virgen y allí le despide llorosa, dándole instrucciones para el camino [...]. María es de los misterios el más dulce. La mujer es la base de la tradición en las sociedades, es la calma en la agitación, es el reposo en las luchas. La Virgen es la sencillez, la madre de la ternura[55].

Unamuno iba depositando en la esposa el amor a la Madre de Misericordia; en los hijos, esa infancia que le subía a flor del alma «cantándome sus recuerdos». Porque sus hijos le hacían vivir de

---

[52] Véanse las págs. 82-84 de E. Salcedo, *Vida de don Miguel.*

[53] *Vid.* antes, pág. 67.

[54] *Le Porche du Mystère de la Deuxième Vertu.*

[55] Página 42. Añádanse otros testimonios en las págs. 97, 101, 318, 399-400. Resulta curioso ver cómo su teatro también pareció «escrito cuando menos fuera de tiempo» *(UI,* pág. 288).

nuevo. En una carta muy íntima —y a Maragall, como siempre— le dirá: «Mis dos hijos mayores estudian junto a mí, o lee el mayor a Dickens, que es su encanto»[56]. Cambiando un poco, era el poema de *Poesías* («Junto al fuego leía / *Quintin Durward* mi hijo»). En la quietud hogareña, la lectura de los dos niños le hace pensar en el hilo eterno y discontinuo de la vida, como el respiro de las criaturas es anticipo de perennidad, como los dibujos infantiles le traen a las mientes la Creación, como... Todo ese mundo íntimo, entrañable, recoleto, pod'a romperse con una premonición, que acabaría cumpliéndose («Es de noche, en mi estudio»), y entonces el poeta volvería a *desnacerse* para salvarse en la infancia renacida.

Ideas sobre poesía

Los poemas iniciales del libro representan la postura teórica de don Miguel ante el proceso creador. Sus versos resultaron extraños[57] y siguen resultando[58]. Bien poco después de publicar *Poesías* —y refiriéndose a ellas—, Unamuno escribió:

> Y el que vea raciocinio y lógica, y método y exégesis, más que vida en esos mis versos, porque no hay en ellos faunos, dríadas, silvanos, nenúfares, «absintios» (o sea ajenjos), ojos glaucos y otras garambainas más o menos modernistas, allá se quede con lo suyo[59].

Sin embargo, los mejores espíritus supieron apreciarla[60]. Rubén Darío —y no quiero hablar de discusiones harto conocidas— escribió las líneas famosas que sirvieron de pórtico a *Teresa:*

---

[56] 19 de diciembre de 1907, pág. 72.

[57] Se lo dijo a Jiménez Ilundáin (carta del 29 de julio de 1907), apud *MUG*, página 115. Para todo este apartado es imprescindible Francisco Ynduráin, *Unamuno en su poética y como poeta*, apud *Clásicos modernos* (Madrid, 1969, págs. 59-125).

[58] Vid. J. Villa Pastur, «Juan Ramón Jiménez ante la poesía de Miguel de Unamuno y Antonio Machado» (*Archivum*, V [1955], pág. 138); Luis Cernuda, *Estudio sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1957, págs. 89-90; Ramón J. Sender, *Unamuno, sombra fingida*, apud *Examen de ingenios. Los noventayochos*. Nueva York, 1961, páginas 13, 15, 17 *passim*.

[59] Cit. en *MUP*, pág. 111. Cuando muere Carducci, Unamuno le dedica un emocionado artículo; en él podemos rastrear algo de lo que fue levadura de su quehacer poético. A vueltas de otras cosas, se desatará iracundo contra los «insípidos y pálidos recuerdos versallescos», contra «unos faunos, sátiros y centauros anémicos traducidos del francés bulevardero» (O. C., IV, pág. 894).

[60] Luis Cernuda ha visto muy bien por qué esta poesía resultó extraña: cantaba tres orbes (familia, patria y religión) abandonados por los poetas españoles de su

> [Unamuno es] un poeta, un fuerte poeta. Su misma técnica es de mi agrado. Para expresarse así hay que saber mucha armonía y mucho contrapunto. Lo que parece claudicación es uso de sabio procedimiento [...]. Eso es lo que más gusta en él, sus efusiones, sus escapadas jaculatorias hacia lo sagrado de la eternidad[61].

Rubén no marró, pero acaso nadie anduvo tan en lo cierto como Maragall. En una carta del 26 de noviembre de 1906, comenta *En el desierto*, y, una a una, las flechas dan en la diana: «Su idea de Dios es distinta cada vez, su sentimiento de Dios parece ser siempre el mismo, y esto me apena muchísimo, porque es un sentimiento depresivo, y para quien no sea depresivo, será tal vez de una exaltación feroz», «su poesía no llegará al mundo a destiempo, ni nunca es destiempo para una poesía fuerte como ésa», y le habla del estado de ánimo en que brota, y lo sabemos bien[62].

Lo que Unamuno buscaba con sus recursos poéticos era algo a lo que por otros caminos llegó también Darío: innovar el instrumento lírico, liberar el ritmo[63], mohosos y oxidados en la poesía española de entresiglos. Pero Unamuno anduvo a contrapelo; en diciembre de 1900 escribía a Juan Ardazun una carta fundamental, y suyas son estas palabras:

época (*Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1957, pág. 92). Por su parte, Unamuno había escrito: «La poesía castellana no me resulta; la encuentro seca y fría; en su contenido de un prosaísmo *estilizado* [...] y en su forma acompasada y cadenciosa más que rítmica y melódica» (*EUM*, pág. 22). Cfr. nota 56.

[61] Se puede leer en Unamuno, O. C., XIV, pág. 263. Las impresiones de *Poesías* en Maragall, en una carta de abril de 1907 en la que le dijo: «¿Qué va a decir, Dios mío, qué *podrá* decir la crítica madrileña sobre este libro austero?» (*EUM*, pág. 66). Añádase la ilusión que el poeta puso en sus versos (*UI*, pág. 417) y el escándalo que produjeron (*ibíd.*, pág. 420). Cfr., también, *UI*, pág. 441.

[62] Alboreando 1907, escribía a su amigo Francisco Antón:

> Estoy pasando una temporada tormentosa, [...]. Busco consuelo haciendo versos, pero estos me salen cada vez más desconsoladores (apud *MUP*, pág. 108).

[63] Adapto palabras del *Prefacio* a los *Cantos de vida y esperanza* (O. C., edic. Méndez Plancarte, Madrid, 1952, págs. 685-686). Para la posición de Unamuno ante los modernistas, vid. Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, 1951, págs. 242-245. Maragall no andaba lejos de lo que Unamuno dice en el texto, cfr. *EUM*, pág. 51.

> Nuestra poesía española es, en cuanto a su fondo, pseudopoesía, huera descripción o elocuencia rimada[64], y en cuanto a la forma, música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo [...]. Yo insisto que nuestro pueblo está capacitado para gustar *musings* a lo Wordsworth o a lo Coleridge[65].

Unamuno quiere innovar con los poetas ingleses de una mano, pero con Carducci[66] y Leopardi de otra. Sus traducciones de *Poesías* hablan a las claras. Pero hablan también algunos textos que podemos espigar. En *Amor y Pedagogía* (1902) escribió:

> Sí, ya sé que nos ponemos a escribir versos libres aquellos a quienes no nos sale libremente la rima, los incapaces de hacer frente de asociación de ideas de la *rima generatrice*[67].

Por eso la gran inclinación de Unamuno hacia Carducci. Algo de afinidades electivas hubo en el proceder civil de estos dos hombres y en su quehacer literario. Veía don Miguel cómo el gran poeta italiano podía prescindir de la rima «porque la asociación poética de las imágenes y pensamientos es interna y robusta»; al considerar esta manera de hacer y compararla con las técnicas al uso en España, no encontraba en la rima otra cosa que la laña que conseguía la unión de los fragmentos sueltos, y veía la grandeza del Carducci poeta en su capacidad de ser traducido, frente a los poetas musicales cuya razón está sólo en el «halago del sonsonete», en el «desfile de imágenes imprecisas», en el «aluvión de lugares comunes». De ahí la convicción una-

---

[64] Cfr.: «con palabras muertas, reducimos la lírica a algo discursivo y oratorio, a elocuencia rimada» *(El canto adámico*, apud *El espejo de la muerte*, O. C., II, pág. 766). Para el carácter de la poesía de Unamuno son importantes las páginas que le dedica José María Valverde en «Acta Salmanticensia», X, 2 (1956), págs. 229-239.

[65] Apud *MUG*, pág. 45. En *Poesías* hay un soneto *(A la rima)* sin entusiasmo por el artificio llamado poético y un poema, *A la corte de los poetas*, contra el «casticismo» de los versificadores tradicionales. Cfr. *EUM*, pág. 22.

[66] García Blanco dio a conocer una carta de Unamuno a Antón (1907). Me interesan unas frases: «Casi las mismas cosas que se me están diciendo se las dijeron a Carducci cuando empezaba y él continuó sin hacer caso, como continuaré yo» *(MUG*, pág. 119). Acaso pensara en el filólogo italiano del que habla en *Sobre la erudición y la crítica* (O. C., III, pág. 907). No creo que en este punto sean aceptables las ideas que expone José F. Cirre en *Forma y espíritu de una lírica española*, pág. 17.

[67] Apud O. C., II, pág. 578. Este desinterés por la rima será constante en don Miguel; recuérdese lo que a este propósito escribe Josse de Kock en su *Introducción al «Cancionero» de Miguel de Unamuno*, Madrid, 1968, pág. 104.

munesca de separar los dos elementos tradicionales de la retórica, el fondo y la forma, pero con intuiciones bien claras: hay una «*materia* poética», que se manifiesta en una «forma interna», y tal fue su aspiración: que sus poemas hablaran de los grandes temas que preocupan al hombre, pero sin perderse en halagos sensoriales, *haciéndoles tener una clara correspondencia con la* forma en que se expresan. La «forma» no es en él independiente del «fondo», sino que una y otro constituyen la unidad indivisible a la que llamamos poema, tal y como se entiende —por ejemplo— en la teoría de Hjemslev: forma y sustancia en el plano del contenido. *Incidentalmente* escribió Unamuno y, sin embargo, su hallazgo era de enorme transcendencia; bástennos ahora sus palabras:

> Poned a Zorrilla en inglés, alemán o francés [...] y decidme cuánta poesía queda [...]. En cambio, Campoamor [...] es traductible. Y Carducci lo es enteramente, como es traductible el Dante, como lo es Homero, como lo es Shakespeare, como lo es Goethe. Lo que cantan es de suyo poético; sus cantos están formados con materia poética. Y es poética la forma interna de ellos[68].

Eran necesarias estas consideraciones no sólo por cuanto resultan aclaratorias por sí mismas, sino porque se formulan en el mismo año en que *Poesías* alumbra una colección de composiciones programáticas. Estos principios fueron válidos a lo largo de toda la vida del creador; después, muchos años después de este 1907, diría:

> Los supuestos revolucionarios estéticos y literarios no están mal, en lo programático, *mientras hacen programas*. Pero al ir a realizarlos no cumplen sus propios propósitos y promesas [...]. Sabido es que la poética sirve para vestir y revestir, acaso para disfrazar, el pensamiento y el *sentimiento, cuando los hay*, y que la poética sirve para desnudarlos. Un poeta es el que desnuda con el lenguaje rítmico su alma. El ritmo, además, le sirve, como el bieldo de aventar en la era, para apurar su pensamiento, separando a la brisa del cielo soleado el grano de la paja[69].

---

[68] O. C., IV, pág. 896. Añádase lo que dice en los *Recuerdos de niñez y mocedad*, O. C., I, pág. 302.

[69] *Poética* en la *Antología de la poesía española (1915-1931)*, de Gerardo Diego, Madrid, 1931, págs. 18-19.

Unamuno se mantuvo fiel a su postura. Más de una vez he tenido que referirme al significado de estos poemas iniciales de *Poesías*, me remito a esos trabajos para evitar repeticiones. Ahora quiero considerar otros asuntos.

Wladimir Weidlé, en su *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, ha removido un abundante caudal de ideas que si no son siempre aceptables, al menos tienen el poder de la sugestión. En algún sitio de su libro habla, precisamente, de Unamuno y esto nos da pie para adentrarnos en otras páginas. Prescindiendo de algo que no es válido en este momento, sí queremos señalar con él, cómo «lo imaginario no está separado de lo real por una capa aisladora, y nadie, dentro de la obra poética, puede vanagloriarse de poder establecer la frontera exacta que se interpone entre el conocimiento y la creación»[70]. En efecto, cuanto vamos sabiendo de Unamuno nos manifiesta una coherente unidad en el complejo mundo de su personalidad y de su creación. Al comparar su *Diario* con *Poesías* vemos cómo el diario presenta la versión íntima de una problemática por cuanto es el hombre Unamuno quien la padece, mientras que las *Poesías* vienen a ser la universalización de las cuestiones. El conocimiento y la creación tienen un límite —ese límite buscado por Weidlé— en su formulación; o dicho con otras palabras, la creación es el conocimiento poetizado. Al decir poetizado, no pretendo limitarme a una pura cuestión estética, sino a la posibilidad de codificar un mensaje para que cobre transcendencia e interese a un universo de lectores. De atenernos a la realidad inmediata —también en el uso del instrumento lingüístico— no iríamos mucho más allá de lo que permiten algunas frases del *Diario* que pueden tener un talante como éste:

> Son incontables las formas que reviste la soberbia. Alguien me ha escrito diciéndome que él también pasó por donde yo estoy pasando, y al leerlo me he dicho: ¿tú por dónde yo?, ¡pobrecillo! ¿Por qué he de creerme superior a los demás hasta en mi capacidad para la tribulación y la lucha? Estoy muy enfermo y enfermo de *yoísmo* (pág. 274)[71].

Si todo el mundo unamunesco quedara reducido a algo semejante a estas líneas, creo que nos importaría muy poco. No anda-

[70] Traducción de Carlos María Reyles, Buenos Aires (1951), 2.ª ed., pág. 25.

[71] Véanse otros muchos sitios del *Diario;* por ejemplo, las págs. 277, 297, 316. Para el tema: Carlos Blanco Aguinaga, *Unamuno's «Yoismo» and its relation to traditional Spanish «Individualismo»*. (apud «Unamuno Centennial Studies», págs. 18-52).

ríamos muy lejos de escritores como Marcel Arland que pueden escribir: «Antepongo a toda literatura un objeto que me interesa en primer término: yo mismo». Fórmula de desesperación gideana que ha tenido numerosos seguidores, pero que en Unamuno transciende de su propia contingencia y se convierte en necesidad de efusión:

> Busca de tu alma la raíz divina,
> lo que a tu hermano te une y te asemeja
> y del puro querer que te aconseja
> aprende fiel la santa disciplina[72].

Resulta entonces que Unamuno —tantas veces contemplado como espectáculo— interesa no sólo como protagonista de una serie de acontecimientos, sino —lo que es mucho más importante— como incitador a la contemplación de la conciencia de cada uno de nosotros y de la conciencia colectiva[73], y ello a través del lenguaje poético que vamos viendo nacer desde su primer libro de versos. Si el *Diario* es —exclusivamente— un «documento humano», las *Poesías* son una especie de creación metafórica que cela pudorosamente cualquier tipo de confidencia más o menos freudiana; no «la mecanización de lo inconsciente», sino la cuidadosa elaboración de las experiencias íntimas; esto es, creación[74]. Pero creación a través de la palabra: en páginas anteriores he señalado el valor testimonial que en determinados contextos tiene la palabra *dolor*, como señalé el de *amor* en otros casos. En esas pocas referencias está el sentido poético que una palabra trivial puede haber cobrado: se convierte en un signo de economía frente a la enorme complejidad de muchas situaciones y multiplica su poder expresivo[75]. Desde un punto de vista puramente lógico, las páginas del *Diario* no serían otra cosa que *denotativas*, esto es, con un contenido lógico de información; pero tan pronto como cada una de esas palabras forman parte de unos sistemas de significantes más allá

[72] *Piedad*, soneto de *Poesías*.

[73] En este sentido puede leerse *La cigarra*, poema de 1899 pero no publicado hasta que García Blanco lo incluyó en *MUP*, págs. 367-370.

[74] El desarrollo de estas cuestiones tal vez permitiera llegar en la poesía a conclusiones semejantes a las que Ricardo Gullón alcanzó estudiando las novelas —y *Teresa*— de don Miguel (*Autobiografías de Unamuno*, Madrid, 1964).

[75] Vid., por ejemplo, Pierre Guiraud, «Le champ stylistique du Gouffre de Baudelaire» (*Orbis Litterarum*, 1959, pág. 83).

de la notación adquieren un valor *connotativo*[76]. Es lo que entendemos tan pronto como abrimos *Poesías;* la intensidad que el poema representa frente al enunciado mostrenco:

¡Cuántos murieron sin haber nacido
dejando, como embrión, un solo verso!

Y, frente al uso gregario de la palabra, en el *Credo poético* dará testimonio de esa intencionalidad con que quiere dotar a los signos usuales

el lenguaje es ante todo pensamiento,
y es pensada su belleza.

Estos elementos intencionales en poesía cobran un valor intensivo, ya que con ella se intenta salvar cuanto de perecedero hay en el mundo que nos rodea, pero tiene que hacerlo condicionada por ciertos principios (acento, verso, rima, estrofa); como Unamuno desdeña las artificiosidades de la rima, tiene que cargar toda la intencionalidad en el ritmo y en la capacidad de expresión[77]. De ahí la doctrina explícita en *Poesías:*

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

Pero, al mismo tiempo, el metro —en su sistema poético— es un hecho de lengua que se manifiesta en un ritmo, hecho de habla, siguiendo la idea hegeliana de la interdependencia de metro y ritmo y su unidad dialéctica; de ahí el que Unamuno utilice recursos como el paralelismo y el encabalgamiento: el primero plantea —en el orden de las ideas— oposiciones y correlaciones; el segundo, la manera de dar intensidad a aquello que

[76] Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París, 1973, página 21. Véase mi estudio «La "noche oscura" de Dámaso Alonso» *(Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 280-282, 1973, págs. 112-135).

[77] Todo esto se desarrolla en *Unamuno en sí mismo*, ya citado, págs. 244-248 y 261-265. Pienso que Maragall tuvo también la preocupación por el ritmo; cfr. Dámaso Alonso, *Lo infinito y lo realísimo (y su molde) en la poesía de Maragall*, apud *Cuatro poetas españoles*, Madrid, 1962, pág. 109.

se quiere realzar. Es lo que se intenta establecer en *Credo poético:* la imposibilidad de separar *forma* e *idea*[78]. Si no se funden, los integrantes quedan sueltos y el poema no se logra:

> No te cuides en exceso del ropaje,
> de escultor no de sastre es tu tarea
> no te olvides que nunca más hermosa
> que desnuda está la idea[79].

Unamuno parece estar pensando fuera de nuestra lírica. Walt Whitman acababa en *A Song for Occupations* con unos versos en los que la obra se anteponía al hacedor o, a lo menos, él quería acercarse así a los hombres y mujeres que trabajan:

> When the psalm sings instead of the singer,
> When the script preaches instead of the preacher,
> When the pulpit descends and goes instead of the carver
> that carved the supporting desk,
> When I can touch the body of books by night or by day,
> and when they touch my body back again,
> [...]
> I intend to reach then my hand, and make as much of
> then as I do of men and women like you[80].

Las escuelas pasaron, vinieron otras modas y se impusieron otros modos. Pero Unamuno se mantuvo fiel a su estética, que no era otra cosa que su verdad más íntima, su metafísica y su ética, su fe y su caridad. Cuando publica (1927) el *Romancero del destierro*, unas palabras del *Prólogo* determinan su postura («[la poesía pura] cuya pureza no he llegado a comprender, como ni tampoco los que de ella hablan»)[81], y sirven de antesala a su poema polémico, el XXXIII:

> ¿Prosa? ¿Y qué sabéis vosotros,
> jugadores de la forma
> y gongorinos de pega,

---

[78] Cfr. *Amado Teótimo*, apud *Estudios y ensayos*, pág. 192. Véase, también Rafael Ferreres, *Los límites del modernismo*, Madrid, 1964, págs. 84-92.

[79] Cfr. *Símbolo y mito en la oda «Salamanca» (CCMU*, XXIII págs. 59-60 y 68-70).

[80] *Complete Poetry*, ed. cit., pág. 160 (final del § 6).

[81] Vid. sobre estas relaciones Julio García Morejón, *Unamuno y el «Cancionero»*, São Paulo, 1966, págs. 151-158.

lo que es la prosa?
¿Poesía pura? El agua
destilada, no por obra
de nube del cielo, pero
de redoma.
¡Deshumanad!, ¡buen provecho!,
yo me quedo con la boda
de lo humano y lo divino,
que es la gloria[82].

Cada vez que nos enfrentamos con el Unamuno creador, llegamos al mismo resultado: su animadversión contra la literatura de los hombres de letras; su identificación con el hombre real de carne y hueso. Y es que, en definitiva, don Miguel estaba a años luz de cualquier clase de esteticismo; en sus anhelos de inmortalidad no podía conformarse con la «literatura», sino que, sabía, la vida eterna no se alcanza —ni aquí, ni fuera de aquí— con el compromiso de una escuela, sino en la universalidad del todos y para todos, del Hombre, al que él quería servir de vocero. Es posible que, al asentar estos principios, Unamuno exagerara; fuera tan intolerante con los demás como temió que lo habían sido con él, espejo fiel —ni bueno ni malo— de esa afirmación constante de la propia personalidad que Figueiredo considera como característica del hombre español[83].

Final

Con *Poesías*, Unamuno se vincula al panorama de la lírica española, con voz propia, diferente, a contrapelo. Tarde se incorporó don Miguel a la poesía, pero no tarde —por mucho que se diga— la escribió, ni llegó tarde. Era el logro de una vocación

[82] Apud O. C., XIV, pág. 654. En el t. XV de las O. C. (págs. 877-880) hay una carta muy interesante dirigida a Jorge Guillén. El autor de *Cántico* había visitado a Unamuno en Hendaya (verano de 1928); al acabar las navidades, don Miguel le escribió. Le hablaba de sus lecturas de *Cántico*, de João de Deus, del *Cancionero* y de don Mariano Castillo Ocsiero, «único poeta popular hispánico». Incluso había alguna reticencia hacia la poesía pura, dentro del tono cordialísimo de la carta. Al parecer —y según apostilla García Blanco— la décima guilleniana pasó al acervo métrico de Unamuno; por otra, parte, Cernuda, *Estudios*, ya citados, habla de la reconcialiación de don Miguel con los jóvenes (pág. 99).

[83] Cfr. *Pirene. Introducción a la historia comparada de las literaturas portuguesa y española*, Col. Austral, núm. 1448, pág. 40.

sofocada por la cátedra salmantina: «Hacerme al fin, el que soñé, poeta»[84].

Pero estos poemas muchas veces no son otra cosa que el ropaje para cubrir sus íntimas tragedias. Don Miguel diría a Gerardo Diego que «poeta es el que desnuda con el lenguaje rítmico su alma»[85]. Pero, también, quien la escribe con metáforas transcendidas. *Poesías* es una colección de experiencias personales, y no vale decir que toda labor de creación es el resultado de una experiencia; son las experiencias religiosas, familiares, nacionales que el poeta ha vivido. Al contarlas puede utilizar un relato directo en el que vayamos identificando los hechos (poemas al hijo enfermo, a las ciudades que conoce, por ejemplo); pero puede ocurrir —también— que bajo la cobertura poética o el sentido universalmente humano de unos sentimientos no haya otra cosa que una concretísima situación personal que trata de ocultarse. No pretendo decir que esto no sea lícito. Lo es. Y acaso más honesto que sacar a relucir lo que debe guardarse con pudor. Pretendo únicamente entender el proceso creador de Unamuno en su doble vertiente. Y es esta última la que necesita de mayores atenciones por cuanto está cifrada. Si no poseyéramos otros elementos que los que el poeta facilita, no podríamos ir mucho más allá de lo que nuestra intuición —grande o poca— nos permitiera descubrir; pero el *Diario íntimo* viene a darnos la clave para que el problema se nos aclare. No hace mucho escribí:

---

[84] *De Fuerteventura a París*, O. C., XIV, pág. 536, soneto LVI. Es curioso recordar cómo a su amado Carducci le había ocurrido algo parecido:

> Cuando publicó aquel su primer libro de rimas hubo crítico que le acusó de «falta absoluta de toda posible facultad poética». Y de hecho el libro no gustó. Carducci tuvo que fraguarse su gloria golpe a golpe, contra la indiferencia primero, contra la hostilidad después. Su espíritu rebelde y desdeñoso no se plegaba a acomodamientos fáciles, y su poesía alta, serena y fuerte, no era de las que entran fácilmente en un público que rehúye manjares jugosos (O. C., IV, pág. 891).

El *ser poeta* era la entrañable y no renunciada vocación de don Miguel. En una carta que en 1902 dirige a Jiménez Ilundáin:

> ¿Que culpa tengo de que alguien se haya podido imaginar [...] que soy un sabio encargado de enseñar conocimientos útiles a mis compatriotas y no un... (diré lo que siento) y no un apóstol, o un poeta, o un sentidor cuya misión es sacudir las almas [...]? (*UI*, pág. 379).

[85] Cfr. Carlos Clavería, *Notas italianas en la «Estética» de Unamuno*, apud *Temas de Unamuno*, Madrid, 1953, pág. 127.

> Al enfrentarnos con la dualidad *Diario íntimo—Poesías*, tenemos dos tipos de expresión de una sola experiencia, o, si se quiere, un significado profundo se nos manifiesta con dualidad de significantes. Porque una cosa es la experiencia inmediata *(Diario)* y otra la transmisión —hacia fuera— de esa experiencia *(Poesías)*; resulta entonces que los poemas tienen una objetividad mayor que las anotaciones cotidianas, porque tratan de transcender lo puramente íntimo hacia una comunicación mucho más amplia[86].

Carlos París se ha planteado este mismo problema, pero sus juicios son distintos de los míos, y a ellos voy a referirme:

> *Poéticamente*, la palabra unamuniana refleja y expresa los «sentires» del alma vibrante de don Miguel, para darles permanencia y objetividad. Convertidos en «canto» que pueda él contemplar desde lejos, flotando en su vida autónoma. Se ha «extrañado» lo «entrañable». Y este extrañamiento implica ya un sacrificio del autor, al convertir la vivencia en criatura. Criatura que, después, podrá incluso ser gozada por otros, a medida que el autor se aleja en el tiempo de la situación en que le alumbró[87].

No creo que la expresión de los «sentires» varíe de la poesía a la prosa en cuanto expresión. Por lo que respecta al valor de la palabra, Unamuno era muy croceano[88] y, por tanto, para él se identificaban *lengua* y *arte*. Desde el momento que la personalidad del escritor se proyecta está haciendo arte, con independencia de los elementos formales de que se valga. Naturalmente, si no hay expresión, del tipo que sea, no hay escritor. Carlos París ha aducido un poema del libro que en esta ocasión nos ocupa *(Cuando yo sea viejo)* que —a mi modo de ver— no es un extrañamiento propio, sino un entrañamiento ajeno. Sin paradoja: Unamuno comunica una experiencia personal, pero sabe muy bien que el hombre no es inmutable; teme —por tanto— serse traidor, y lo que quiere lograr es, precisamente, la fidelidad unamuniana si es que Unamuno deserta; o como diría él: la quijotización de Sancho

---

[86] *Unamuno en sí mismo*, ya citado, pág. 245.

[87] *Unamuno. Estructura de su mundo intelectual*, Barcelona, 1968, págs. 14-15.

[88] *Vid.* la nota que puse en las págs. 202-203 de la obra de Iorgu Iordan, *Lingüística Románica*, Madrid, 1967. Añádase otra referencia bibliográfica: Manuel García Blanco, «Benedetto Croce y Unamuno. (Historia de una amistad) *(Annali del Instituto Universitario Orientali*, I [1959], págs. 1-29).

en el día que Alonso Quijano haya matado a don Quijote. Los poemas, sí, objetivan, pero no para ser contemplados desde lejos, sino para proyectar un subjetivismo, para hacer tantos Unamunos cuantos prosélitos se adhieran a ellos; no infinitas objetivaciones, sino un universo de espíritus concordes[89]. Estamos comparando en estas páginas esas dos realidades diferentes que son el *Diario* y las *Poesías*. Uno y otras representan la conversión en «criatura» de la «vivencia» unamunesca, pero lo único que varía en ellas es la transmisión de un determinado mensaje, no su contenido. Porque tan «criatura» es la minuta en prosa como su versión poetizada, pues al extrañar —en forma de *Diario* y en relato prosístico— lo que es entrañado, el propio escritor se ha realizado como tal y nosotros podemos contemplarlo. O dicho con sus propias palabras: «una constante aspiración a ser otros, sin dejar de ser lo que somos»[90].

Esto me ha hecho hablar de *Poesías* como creación metafórica de lo que en el *Diario* se cuenta. Ahora quisiera matizar algo más: las confesiones, tal y como las tenemos, no son una obra de arte; los poemas, sí. Pero crear —no sólo contar experiencias personales— exige una capacidad de intuición para seleccionar los medios que van a utilizarse; la obra sólo alcanzará granazón —sólo será obra de arte— si se logra la armonía de la intuición y los medios que la expresen[91]. O con otras palabras: si el poeta tiene fe en sí mismo (certeza en lo que vislumbra) y fe en la palabra de que se vale[92]. La poesía se convierte en una nueva manera de la Fe, problema que en Unamuno había nacido como proyección de algo que ya no es ni literatura ni realidad, sino creencia[93]. De ahí que la obra toda de don Miguel se nos muestre como un es-

---

[89] Esta efusión la plantea Unamuno desde la propia intimidad de cada cual, vid. *Soledad* (1905), O.C., III, págs. 881-901.

[90] Cfr. Carlos París, *op. cit.*, pág. 162. Creo que conformes con mi explicación están las propias palabras de don Miguel: «Hago versos. Es casi lo único que hago desde dentro». Creo que a estas mismas conclusiones llega Milagro Laín, *La palabra en Unamuno*, Caracas, 1964, págs. 69-83.

[91] Su amigo Maragall escribía: «la palabra es poética cuando su ritmo corresponde al ritmo profundo de las cosas». Estas y otras ideas acercan, en un plano puramente teórico, a los dos grandes creadores; cfr. M. Manent, *Cómo nace el poema y otros ensayos y notas*, Madrid, 1962, págs. 20-21.

[92] Más o menos, a esta conclusión llega De Kock en su análisis —ya citado— del *Cancionero*, pág. 189.

[93] Véase el viejo planteamiento (1899) que se hace en *Nicodemo el fariseo* (O.C., III, págs. 121-153).

fuerzo gigantesco por fundir en un principio de unidad cada una de sus realizaciones como hombre y como escritor. Inserto todo en una agregación dominada por la fe[94]. Al contemplar —como venimos haciendo— las líneas testimoniales del *Diario* con las versiones rítmicas de *Poesías*, vemos que Unamuno en su creación lírica ha conseguido identificar religión, poesía y vida[95], lo que tal vez no hubiera logrado por otras veredas. Los versos le dan una personalidad mucho más independiente que la prosa: los elementos formales son esa máscara que lo aislan del presunto lector y, amparado por ella, puede comportarse con una libertad no condicionada[96]. Es decir, sobre la cuartilla en blanco, puede verterse más sinceramente con ropaje poético, pues sin él la identificación del hombre es mucho más fácil. Frente a *Poesías*, el temor del *Diario:*

> Se han percatado de mi cambio, hasta algunos periódicos han hablado de él. Y ¿no es ésta una nueva esclavitud? Si persisto y esto es de gracia divina y vuelvo a la fe de mi niñez, ¿no será algo ficticio? Si vuelvo a lo que he sido estos años y dejo pasar esto como nube de verano y pasajera perturbación, ni unos ni otros me recibirán como antes, para unos y otros seré un loco o un hipócrita. He mostrado a toda luz mis flaquezas, no he sabido ser cauto (pág. 273).

Esta fusión de religión, poesía y vida se repetirá mil veces en Unamuno y vendrá a ser como la cuenda que impide enmarañarse a la madeja. Sin querer, recuerdo otros versos de su amado Whitman. El poeta ha hablado y sus palabras —sí, también su conducta, hasta en el gesto cotidiano— nos legan un retrato para los cronistas

---

[94] Fe que en un momento es la virtud cristiana, pero que desacralizada quedará reducida a la confianza de lograr algo. En *¡Id con Dios!*, dirá Unamuno a sus versos

> Vosotros apuráis mis obras todas;
> sois mis actos de fe, mis valederos.

Sé bien la anchura del campo semántico de la palabra *fe*, pero acepto, por cuanto tiene de síntoma, el empleo de un significante único.

[95] Léase el trabajo de Eugenio de Bustos, *Miguel de Unamuno, «poeta de dentro a fuera» (CCMU*, XXIII [1973, págs. 71-137). También ahora ha sido Maragall quien ha calado más hondo al considerar a Unamuno como «un poeta... hacia adentro» *(EUM*, pág. 63) o «poeta de dentro a fuera» *(ibíd.*, pág. 64).

[96] En otro orden de cosas, José Luis Aranguren plantea problemas semejantes: «Personalidad y religiosidad en Unamuno» *(La Torre*, IX [1961], págs. 239-249).

futuros: siente orgullo, más que de sus cantos, del amor que en ellos se derrama hacia los otros cuando camina lentamente o piensa en ellos tendido, insomne, sobre el lecho. Mensaje de amor que en Unamuno va desde los poemas religiosos hasta el sentimiento del paisaje, que se sustenta en una poesía desnuda de retórica para que cada lector identifique en ella la emoción de quien sufre y no la artesanía de quien la labra:

> Who has not proud of his songs, but of the measureless
> ocean of love within him, and freely pour'd it
> forth,
> Who often walk'd lonesome walks thinking of his dear
> friends, his lovers,
> Who pensive away from one he lov'd often lay sleepless
> and disatisfied at night[97].

De muy otra manera —y sírvanos para acabar— podríamos entender el arte de Unamuno en estas sus *Poesías*, lo que las hace alcanzar las más altas cimas de su validez y de su transcendencia:

> No es posible comprender la tragedia del arte, la de la poesía, la del poeta del siglo XIX y la de los tiempos actuales, si se la considera exclusivamente en el plano estético y social; sólo puede ser verdaderamente comprendida en el plano religioso. El análisis estético mostrará el resecamiento racional, la lenta desagregación del arte, y el análisis social, la soledad más grande del artista entre los hombres; pero sólo la interpretación religiosa permitirá remontarse hasta el manantial mismo de este abandono y de esta decadencia. Ser artista, hoy, es plantear una profesión de fe en un mundo incrédulo[98].

---

[97] *Recorders Age Hence*, apud *Complete Poetry*, edic. cit., pág. 90.
[98] W. Weidlé, *Ensayo sobre el destino actual de las letras*, pág. 120.