

ACERCAMIENTO AL IDEARIO ESTÉTICO DE MIGUEL DE UNAMUNO

Miguel de Unamuno's Aesthetic Ideology. An approach

José Miguel de AZAOLA

RESUMEN: Recopilación de diversas consideraciones presentes en la obra de Miguel de Unamuno relacionadas con la percepción y la emoción estéticas, desde el paisaje a las distintas manifestaciones de la creación artística, que permiten al autor proponernos un breve ideario estético unamuniano.

Palabras clave: Unamuno, pensamiento, estética.

ABSTRACT: The author proffers an overview of Miguel de Unamuno's ideological approach to aesthetics based on a brief compilation of the numerous reflections about aesthetic emotions and perceptions present in his work when confronted with landscape or with the various forms of artistic expression.

Key words: Unamuno, Ideas, Aesthetics.

*A mis dos hijos mayores, Miguel José y Juan Ramón,
por el ímprobo trabajo que se han tomado en mi lugar
corrigiendo las pruebas de este estudio.*

ADVERTENCIA

Salvo los casos que se indican expresamente en las notas al pie de este trabajo se emplean las siguientes abreviaturas:

1.- O.C.: Obras Completas, edición en dieciséis volúmenes de Afrodisio Aguado, S.A. y, por especial concesión de esta firma, de Vergara, S.A. años 1959 a 1964, aunque la fecha del derecho de autor es 1958. A continuación de las iniciales O.C.

figura en números romanos el volumen correspondiente y en números arábigos la página de la obra. A veces (y son muchas) aparece también la página del libro de donde está tomada la cita en el original primitivo; pero en todo caso figura también en el lugar señalado de las Obras Completas.

Existen además multitud de textos recogidos independientemente del presente trabajo y que faltan en éste a pesar de que, muy a menudo, están relacionados con la estética; pero se trata de citas de obras no recogidas en ediciones anteriores a 1945, y por consiguiente no incluidas. Estas citas pueden consultarse en:

- 2.- *Amor: Amor y pedagogía.*
- 3.- *Por tierras: Por tierras de Portugal y de España.*
- 4.- *Sentimiento: Del sentimiento trágico de la vida.*
- 5.- *Tres novelas: Tres novelas ejemplares y un prólogo.*
- 6.- *Vida: Vida de Don Quijote y Sancho.*
- 7.- *Andanzas: Andanzas y visiones españolas.*
- 8.- *El hermano: El hermano Juan o el mundo es teatro. Vieja comedia nueva.*

En cuanto a las notas, y por si pudiera ser de utilidad para cualquier lector, he aquí las fichas de los libros que utilicé al redactar el presente estudio, en la medida en que conservo dichos libros (pues algunos se me han extraviado):

- Ensayos, M. Aguilar editor, Madrid, 1942. Dos tomos (con una *Antología epistolar* comentada por Bernardo G. de Candamo). Esta edición comprende: los cinco ensayos *En torno al casticismo*, así como 49 ensayos más publicados por la Residencia de Estudiantes, *La Agonía del Cristianismo*, *Vida de don Quijote y Sancho*, veintitrés ensayos breves publicados bajo el título *Mi religión y otros ensayos breves*; y los ensayos contenidos en *Soliloquios y conversaciones*, *Del Sentimiento trágico de la vida* y *Contra esto y aquello*.
- *Antología poética*. Selección y prólogo de Luis Felipe Vivanco. Escorial. Madrid, 1942.
- *Del sentimiento trágico de la vida*, Buenos Aires, 1937 (Número 4 de la Colección Austral).
- *Niebla*, Buenos Aires, 1939 (Número 99 de la Colección Austral).
- *Abel Sánchez*, Buenos Aires, 1943 (Número 112 de la Colección Austral).
- *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, 1940 (Número 160 de la Colección Austral).
- *El espejo de la muerte*, Buenos Aires, 1941 (Número 199 de la Colección Austral).
- *Soliloquios y conversaciones*, Buenos Aires, 1942 (Número 286 de la Colección Austral).

- *De mi país*, Buenos Aires, 1943 (Número 336 de la Colección Austral).
- *Paz en la guerra* (3.^a edición). Ed. Renacimiento. Madrid, Barcelona, Buenos Aires, 1931.
- *Andanzas y visiones españolas* (2.^a edición). Ed. Renacimiento. Madrid, Buenos Aires, 1929.
- *Por tierras de Portugal y de España*. Ed. Renacimiento. Madrid, Barcelona, Buenos Aires, 1930.
- *El hermano Juan o el mundo es teatro. Vieja comedia nueva* (1.^a edición). Espasa-Calpe, S.A. Madrid.
- *Amor y pedagogía* (2.^a edición). Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1934.
- *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (3.^a edición). Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1934.

PREFACIO

De sobra sabido es que los prefacios o prólogos suelen ser lo último que se escribe de un libro. Las excepciones son rarísimas. (Una de ellas, y no la menor: el *Cancionero*, de Unamuno, cuyo prólogo se escribió en 1928, el año mismo en que se empezó). Pero estoy casi seguro de que el presente prefacio o prólogo gana a cualquier otro por su retraso.

Corría, según mis cálculos (pues ni siquiera de eso estoy enteramente seguro), el año 45 del siglo pasado, cuando yo vivía en San Sebastián e inicié la confección de unas fichas tomadas de las obras de Unamuno. Hará, pues, de esto, en el verano actualmente en curso, nada menos que 58 años. Las fichas iban destinadas a ser la base de un estudio sobre la estética de Unamuno, acompañadas de un comentario mío que servía de ilación entre ellas: comentario que comprendía todas las que en aquel momento pude redactar. Yo pretendía con este trabajo hacer una tesis doctoral que coronase mis estudios en la facultad de Filosofía y Letras.

Con el tiempo, tales estudios se quedaron en proyecto y, por otra parte, era evidente que si yo quería hacer una obra completa, aún me quedaba mucho trabajo por delante: pues la obra de Unamuno iba mucho más allá de lo hasta entonces publicado. Ciertamente que lo que podemos considerar esencial estaba íntegramente a mi disposición: basta consultar el índice de libros tenidos en cuenta en la confección de este trabajo, para cerciorarse de que todo lo fundamental está ahí, incluso lo fundamental del *Cancionero* que estaba todavía sin publicar, pero al que tuvo acceso Luis Felipe Vivanco cuando dio a la imprenta su *Antología poética*, tomando de él numerosos poemas que, gracias a su criterio, pueden ser considerados flor y nata de esta obra singular. Pero faltaba una enorme cantidad de artículos, de cuya masa impresionante cobré conciencia en un viaje que hice a Salamanca en 1946 y en el que, acompañado de Felisa de Unamuno, abrí uno o dos (creo recordar que fueron

dos) enormes baúles conteniendo recortes de periódico y manuscritos diversos, todo ello en pavoroso desorden y en gran parte inédito, sin que fuera posible adivinar cuál era su valor, aun cuando cabía suponer que lo esencial del pensamiento unamuniano estaba ya contenido en la obra aparecida en la vida del autor. Toda anticipación, por genial que fuese, era arriesgada; y este pensamiento me hizo posponer la publicación de la obra para más adelante.

Que yo recuerde ahora, entre lo ahí descubierto figuraban un árbol genealógico de la familia Jugo (estirpe materna de don Miguel); el manuscrito de la tesis doctoral de Unamuno *Crítica del problema sobre el origen y prehistoria de la raza vasca*; un ejemplar, igualmente manuscrito, del discurso en los Juegos Florales de Bilbao el 26 de agosto de 1901 (el que tanta polvareda levantó con sus manifestaciones acerca del vascuence); el texto, también manuscrito y cuidadosamente encuadernado, de la conferencia pronunciada en la sociedad «El Sitio» de Bilbao, acerca del *Espíritu de la raza vasca*, el 3 de enero de 1887; un cuadernito de hule negro con un fragmento, entre otras cosas, de *El custión del galabasa* subtítulo *sainete jebo*, y otra porción de cosas, tan grande, que en seguida se veía que su clasificación —por no decir nada de su lectura— llevaría varios meses. Me apoderé de las tres piezas manuscritas que contenían las conferencias y la tesis arriba indicada, y por la tarde se las llevé al profesor García Blanco, el cual se quedó con la tesis y me dejó las otras para que las pasase a máquina y se las devolviese desde Donostia, en tanto él pasaba a máquina la tesis y me la mandaba a mí: cosas que hicimos puntualmente. Pero el proyecto de publicar mi estudio sobre las ideas estéticas quedó aparcado.

No obstante, en el año 1945 ó 46, había dado a conocer a mis amigos del grupo *Alea* de Bilbao, en tres o cuatro sesiones celebradas en el hotel Carlton durante un período de diez o quince días, la primicia de este trabajo que comprendía casi 300 papeletas con sus citas y comentarios correspondientes y el texto redactado como ilación de todo ello, acompañados de una biografía unamuniana que en aquella época resultaba totalmente imprescindible. Otro contacto con el público tuvo lugar los días 14, 15, 16 y 18 de diciembre de 1950, en el Círculo de San Ignacio de San Sebastián, en que di a conocer la obra a un auditorio más amplio en la capital de Guipúzcoa. Para entonces ya se había publicado mi artículo *Unamuno, el mar y la música* en *El Español* del 28 de diciembre de 1946.

Entretanto, García Blanco olvidó el hallazgo de *El custión del galabasa*, y no lo menciona en el tomo XII de las *Obras Completas*.

Pasaron los años y llegó en 1964 el aniversario del nacimiento de Unamuno. Animado por la generosidad de las «ayudas» que dispensaba la Fundación Juan March, propuse a ésta la publicación del libro. Para entonces, la edición de *Obras Completas* de Afrodísio Aguado estaba terminando de publicarse (el último tomo, el XVI, apareció en noviembre de aquel mismo año) y yo había acumulado un millar muy largo de fichas, la inmensa mayoría de las cuales se refieren a las ideas estéticas de don Miguel.

La Fundación Juan March aceptó mi propuesta; pero no tardé en darme cuenta de que no disponía del tiempo necesario para completar la obra en los meses que me quedaban. En vista de ello, decidí reducir la ambición del volumen centrándolo sobre el mar y prescindiendo de los demás aspectos de la estética unamuniana. La Fundación Juan March aprobó mi propuesta, y tal es el origen de mi libro *El mar en Unamuno* que no aparecería hasta mucho más tarde (1986, con motivo del aniversario de la muerte de don Miguel), pero que fue terminado a tiempo para su publicación (de haber tenido editor) dentro del año 64.

Entretanto, y aprovechando la multitud de conferencias que se dieron en aquel año 64 conmemorando el nacimiento del autor, hice una selección de datos recogidos sobre otros aspectos de sus ideas estéticas, y especialmente los relativos al mar, que fue el asunto de mi conferencia pronunciada en la sede parisina de la UNESCO el 15 de diciembre de aquel año. El 16 de octubre del mismo, había dado otra conferencia similar en Bilbao, en la Biblioteca Provincial; el 12 del mismo mes me cupo el honor de intervenir en el solemne acto que el *Centre d'Études et de Recherches Ibéro-Américaines* dedicó, en el Instituto Católico de París, a la memoria del escritor bilbaino, y aproximadamente en la misma fecha di otra conferencia en el Ateneo de Madrid centrada también en el tema del mar.

Por fin, a fines de 1986 la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao aceptó editar el trabajo sobre el mar en la estética de Unamuno que tenía redactado para la Fundación March y cuyo título es *El mar en Unamuno*; pero la Caja tuvo la idea de imprimir en su página de portada, además de la fecha de 1987, la inscripción «Obsequio de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao», con lo cual el libro permaneció al margen del mercado editorial, quedando su distribución limitada a unas cuantas personas, la mayoría de las cuales no se interesan por Unamuno ni por sus ideas.

De entonces acá han pasado muchos años, y nunca llegó la hora de publicar mi libro sobre las ideas estéticas.

Al declinar de mi vida, cuando no sé ya cuánto tiempo me será concedido para trabajar, me he planteado la publicación de esta obra. La he leído (después de muchos años de no haberlo hecho) y he tomado la decisión de darla a la imprenta.

Efectivamente, y aunque algunos de mis puntos de vista han cambiado desde entonces, la mayoría de ellos sigue en pie, con más o menos matices. ¿Y quién sabe si algunos de mis puntos de vista actuales no cambiarán también en lo sucesivo? Además, tan respetable es mi opinión de hace medio siglo como la de ahora. Por eso he decidido respetar esta opinión tal y como fue expresada entonces. Estoy seguro de que, bien miradas las cosas, el lector me dará la razón.

Ya no me queda sino desear a esta obra, que al fin se independiza de mí y vuela por su propio impulso, buena suerte en la carrera que va a emprender.

EN BUSCA DE LAS IDEAS DE DON MIGUEL

Precisar cuáles son las ideas expuestas por Unamuno acerca de cualquier asunto, es a primera vista trabajo arduo dada la variedad de los escritos de este autor que lo mismo decía las cosas en verso como en prosa, en libros como en artículos de periódico, y cuyo sistema no tiene orden cronológico ni —muchísimas veces— lógico de exposición. Además, las múltiples contradicciones en que incurre parecen añadir dificultades a la empresa. Pero apenas nos ponemos a profundizar en nuestra investigación —circunscribiéndola, en este caso, a las ideas estéticas— y pretendemos hallar en Unamuno algo que sea o de algún modo se parezca a un sistema ideológico, los obstáculos se desvanecen: y pronto descubrimos que el pensamiento de Unamuno con todas sus características de vaguedad y dispersión aparentes, es terriblemente unitario y gira casi exclusivamente en torno a unos pocos asuntos refiriéndose siempre en último término a su gran problema, a la que él llama «la única cuestión humana»: la gran cuestión de la inmortalidad del alma y de la persistencia de nuestra conciencia más allá del sepulcro. Hasta tal extremo, que todos los temas los trata involucrándolos más o menos con este supremo y principal, y su estética está en función de su filosofía que, a la postre, no es sino su religión y su escatología.

Adopta Unamuno posturas tan diversas e incluso contradictorias, que pensamos que resulta difícil extraer una unidad efectiva de pensamiento de toda su obra. Pero no tardamos en descubrir que, muchas veces, las contradicciones son sólo aparentes y se utilizan con frecuencia como meros recursos dialécticos típicos de un espíritu esencialmente combativo como el suyo. En el fondo de todas sus contradicciones, paradojas y piruetas dialécticas, existe una visión unitaria y sistemática de la estética y sus problemas; bastante más de lo que puede creerse a primera vista y de lo que el propio Unamuno creía, o, a lo menos, hacía ver. Porque su odio a las ideas que esclavizan, a lo que él llamaba «ideocracia» era muy violento y lo encontramos a cada paso en sus escritos. Cassou, en su *Retrato de Unamuno* publicado a guisa de prólogo del libro de don Miguel *Cómo se hace una novela*, nos da su opinión acerca de esta fobia unamuniana:

No le gustaría el que en un estudio consagrado a él se hiciera el esfuerzo de analizar sus ideas. De los dos capítulos de que se compone habitualmente este género de ensayos —el hombre y sus ideas— no logra concebir más que el primero¹.

A lo cual, entre otras cosas, comenta Unamuno en su *Comentario* inserto a continuación:

Dice luego Cassou que yo no tengo ideas, pero lo que que creo que quiere decir es que las ideas no me tienen a mí².

1. CASSOU, Jean. *Retrato de Unamuno*, a guisa de prólogo de *Cómo se hace una novela*, traducido por el propio Unamuno, en O.C., x, p. 833.

2. En O.C., x, p. 845.

Unamuno parece no entender la observación de Cassou; por entero es típica y calificadora de su propia manera de pensar la apostilla de don Miguel.

Y el propio don Miguel se declara repetidas veces contra la sujeción del hombre a la lógica,

¿De dónde ha nacido el arte? De la sed de inmortalidad. De ella han salido las pirámides y la esfinge que a su pie duerme. Dicen que ha salido del juego ¡El juego! El juego es un esfuerzo por salirse de la lógica, porque la lógica lleva a la muerte. Me llaman materialista. Sí, materialista, porque quiero una inmortalidad material, de bulto, de sustancia... Vivir yo, yo, yo, yo, ...³.

¿A título de qué hemos de uncirnos el ominoso yugo de la lógica, que con el tiempo y el espacio son los tres peores tiranos de nuestro espíritu? En la eternidad y en la infinitud soñamos con emanciparnos del tiempo y del espacio, los déspotas categóricos, las infames formas sintéticas *a priori*; mas de la lógica ¿cómo hemos de emanciparnos? ¿Significa ni puede significar la libertad otra cosa que la emancipación de la lógica, que es nuestra más triste servidumbre?⁴.

Advierte que no aspira a una consecuencia doctrinal:

Sin haber pretendido nunca una absurda consecuencia doctrinal y sí tan sólo una continuidad en el desarrollo de mi pensamiento —continuidad que lleva a puntos de vista opuestos a aquellos de que se partió— creo que habrá en España pocos publicistas que en lo esencial y más íntimo hayan permanecido más fieles a sí mismos⁵.

Unamuno sostiene aquí, y está en lo cierto, la imposibilidad de un estancamiento doctrinal en fórmulas logradas y consideradas como inalterables, so pena de infecundidad espiritual. Pero juega con las palabras en su afán por justificarse. Una continuidad es algo dinámico, no es una permanencia; pero tampoco lo es una consecuencia. Además, la continuidad nos llevará a puntos de vista distintos de los puntos de partida, pero no tiene por qué llevarnos a puntos opuestos, que es lo que sucede a Unamuno muchas veces y lo que él trata de justificar aquí sin conseguirlo.

Y niega que las ideas gobiernen a la historia, sino viceversa:

... no creemos que eso que ellos llaman ideas rija al mundo como no creemos que las variaciones de la aguja del barómetro produzcan las tormentas⁶.

¡Felices los pueblos que no temen a las ideas, y saben jugar con ellas y tomarlas y dejarlas, según les convenga!⁷.

3. *Amor*, 185 y 186. En O.C., II, p. 546.

4. *Amor*, 232. En O.C., II, p. 578.

5. Advertencia preliminar a la recopilación de sus ensayos, editada por la Residencia de Estudiantes en 1916. En O.C., III, p. 304.

6. *Por tierras*, 242. En O.C., I, p. 552.

7. *Ibidem*.

Unamuno defiende aquí una postura contraria a la más clásica tradición europea. Y, en el fondo y a la larga, poco fecunda. Europa ha sido lo que ha sido gracias a su fidelidad secular a una escala de principios éticos y metafísicos respetada por todos. Es como cuando dice en otros lugares que sus principios son fruto de sus necesidades y justificación de su conducta, declarándose culpable de la célebre *trabison des clerics* denunciada por Benda, y en la que incurrió Unamuno con alguna frecuencia, aunque no tanto como él mismo pretende.

Pondera esta cualidad suya como signo de espíritu imaginativo y de capacidad dramática:

El poderoso dramaturgo siente con igual fuerza las situaciones más opuestas; el autor de un diálogo polémico ahora opina esto y luego todo lo contrario. Los más grandes imaginativos son los que han sabido ver el fondo de la verdad que hay en las más opuestas ideas. Los dogmáticos lo son por pobreza imaginativa. La riqueza imaginativa le lleva al hombre a contradecirse a los ojos de los pobres en imaginación⁸.

Y repudia los ataques que por ello se le dirigen, proclamando que su misión es indefinir y confundir:

Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico y me ha dicho más de una vez que no quisiera morir sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno. Y como yo le hiciese observar que eso no es sino el más desenfadado romanticismo, me contestó: 'No lo niego, pero con poner motes a las cosas no se resuelve nada. A pesar de mis más de veinte años de profesar la enseñanza de los clásicos, el clasicismo que se opone al romanticismo no me ha entrado. Dicen que lo helénico es distinguir, definir, separar; pues lo mío es indefinir, confundir'⁹.

Con objeto de sacudir la modorra de los espíritus de carril arrellanados en sus sistemas:

A las catorce obras de misericordia que se nos enseñó en el Catecismo de la Doctrina cristiana había que añadir a las veces una más, y es la de despertar al dormido¹⁰.

Todas estas alegaciones constituyen, es cierto, justificaciones de la propia conducta; pero no menos cierto es que, para Unamuno, la conducta no debe obedecer a los principios, sino éstos a aquélla:

8. La imaginación en Cochabamba, en *Contra esto y aquello*, 907. En O.C., IV, p. 785.

9. *Niebla*, 10. En O.C., II, p. 787.

10. *Sentimiento*, XI. En O.C., XVI, p. 406.

Una vez más tengo que repetir que nuestras doctrinas éticas y filosóficas en general no suelen ser sino la justificación *a posteriori* de nuestra conducta, de nuestros actos¹¹.

No son nuestras doctrinas el origen y fuente de nuestra conducta, sino la explicación que de ésta nos damos a nosotros mismos y damos a los demás, porque nos persigue el ansia de explicarnos la realidad¹².

Esta actitud unamuniana es sincera y mantenida a lo largo de toda o casi toda su obra. Es la razón por la que, para estudiar sus ideas estéticas, hemos de recurrir a estudiar sus creaciones, de las que aquéllas son sólo explicaciones y, a veces, simples justificaciones o excusas. Lo mismo ocurre en los otros dominios de su actividad: política, religión, filosofía, moral privada, patriotismo, etcétera.

Más tarde examinaremos otras manifestaciones de este pensamiento biocentrista tan difícilmente justificable. Ahora nos toca únicamente declarar que los principios de Unamuno hay que verlos en su propia conducta, sujetos a ella y brotando de ella. Ésta es la razón por la que sus ideas estéticas, donde están mejor expuestas, es en sus propias obras literarias¹³.

Ya he dicho que el pensamiento unamuniano gira alrededor de muy pocos temas. Se repite con gran frecuencia, esto también es para él motivo de justificación:

Todo autor que escribe mucho se repite mucho, y cuanto más original sea, cuanto más saque de su propio fondo, en vez de limitarse a contar lo que oye en derredor, tanto más se repite. Los más grandes genios han sido espíritus de unas pocas y sencillas ideas expuestas con más vigor y eficacia, pero con más uniformidad y constancia que los escritores de no más que talento regular¹⁴.

No sólo en sus libros se encuentran estas reiteraciones, a veces fatigosas para el lector, sino también en su correspondencia privada. Unamuno escribía largas cartas a sus amigos y, a veces, escribía a varios de ellos una sola carta que sólo cambiaba en el encabezamiento y en alguna pequeña alusión a las circunstancias personales del destinatario.

Para su gusto por la exposición en forma de metáforas y, sobre todo, de paradojas, encuentra también justificación, de la que no es preciso dar aquí ejemplo porque lo hallaremos en decenas y decenas de lugares de sus libros. La justificación favorita consiste en invocar al Nuevo Testamento, siendo lo cierto que Unamuno usaba y abusaba de la paradoja, de la metáfora y de la parábola (la mayor parte

11. *Sentimiento*, xi. En O.C., xv, p. 385.

12. *La ideocracia*, en *Ensayos*, 236. En O.C., iii, pp. 431 y 432.

13. B. CROCE, *Estética*. Traducción española de Ángel Vegué y Goldoni. Edición de Francisco Beltrán, 1926. Prólogo de Miguel de Unamuno fechado en 1911, p. 7, las 9 primeras líneas. En O.C., vii, p. 242. El responsable de éstas lo fecha en 1912 y en Madrid, no en Salamanca en 1911.

14. Soliloquio, en *Soliloquios y conversaciones*, 499. En O.C., iv, p. 589.

de sus historias de ficción no son más que eso: parábolas, de las que se sirve para sentar una tesis o desarrollar algún principio metafísico) porque su espíritu dialéctico y original, su poderosa imaginación y su genio poético así lo requerían, no porque el Nuevo Testamento abunde o deje de abundar en parábolas, paradojas y metáforas.

Vamos a buscar, pues, las ideas estéticas de Unamuno no solamente en sus ensayos y trabajos más o menos breves de crítica literaria, de comentarios a sus viajes y a sus experiencias estéticas, sino también en sus ensayos filosófico-religiosos, como son *Vida de don Quijote y Sancho*, *Del sentimiento trágico de la vida* y *La Agonía del Cristianismo* y también en sus poesías, tan densas y profundamente ideológicas, y en sus cuentos, novelas cortas y novelas, donde esos problemas estéticos se plantean y se resuelven de manera práctica, que en Unamuno significa lo mismo que ser tratados desde el punto de vista teórico y expositivo. Ya Julián Marías, en su magnífico libro sobre don Miguel, toma las novelas de éste como documentos de primer orden para el estudio de su filosofía. Este procedimiento, que en otro autor sería sorprendente, es en Unamuno el más natural y acertado. Poeta y artista más que filósofo, era incapaz de desdoblarse y, cada vez que cogía la pluma, volcaba toda su personalidad sin regatear facetas ni matices. Así, sus poemas y sus novelas son filosofía tanto como sus ensayos son poemas y hasta novelas, y en toda su obra alienta un mismo espíritu poético, filosófico y religioso que le presta esa unicidad a que antes aludía, en torno al eterno tema humano, del que Unamuno extrajo su inspiración, su inquietud y su ideología.

LA «ÚNICA CUESTIÓN» Y EL PROBLEMA DE LA INTUICIÓN

Si queremos estudiar algo del pensamiento de Unamuno, sea lo que fuere, tendremos, pues, que empezar por definir esta «única cuestión», este «eterno problema». Veamos en qué consiste, tal y como lo definió el propio don Miguel en agosto de 1905:

Cada día creo menos en la cuestión social y en la cuestión política y en la cuestión estética y en la cuestión moral y en la cuestión religiosa y en todas esas otras cuestiones que han inventado las gentes para no tener que afrontar resueltamente la única verdadera cuestión que existe: la cuestión humana, que es la mía, y la tuya, y la del otro, y la de todos... Es la cuestión de saber qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro y de la de todos, después de que cada uno de nosotros se muera¹⁵.

Por consiguiente, la estética se reduce, como todo lo demás, al problema de la personalidad y su perpetuación.

15. Soledad, en *Ensayos*, p. 675 y 676. En O.C., III, p. 884.

Y es tan vital este problema, que Unamuno lo incorpora, por así decirlo, a la misma esencia de las cosas. Así lo hace en su obra *Del sentimiento trágico de la vida*:

La esencia de un ser no es sólo el empeño en persistir por siempre, como nos enseñó Spinoza, sino, además, el empeño por universalizarse, es el hambre y sed de eternidad y de infinitud. Todo ser creado tiende no sólo a conservarse en sí, sino a perpetuarse, y, además, a invadir a todos los otros, a ser los otros sin dejar de ser él, a ensanchar sus linderos al infinito, pero sin romperlos¹⁶.

Según esto, el hambre de eternidad y la sed de infinitud son lo que hace que las cosas sean lo que son. Infinitud espacial y eternidad temporal constituyen las dos metas —en resumen, una sola—, las dos razones de la existencia, cuya tragedia consiste precisamente en aspirar a ellas sin saber exactamente si podrán ser alcanzadas. Comenta a este propósito Miguel Oromí:

El problema de la inmortalidad o de la vida, que tanto preocupa a Unamuno y a la filosofía existencial, y asimismo los otros problemas anejos, no podrán resolverse ciertamente como se resuelve un problema de geometría, pero sí como se resuelve un problema filosófico, como lo son¹⁷.

Ahí estriba la esencia de la tragedia unamuniana: el que el problema de la inmortalidad no es un problema matemático, que si lo fuera no habría tragedia, y el que tenga tanta importancia y, con todo, carezca de solución exacta —no por ello, necesariamente, de solución cierta— es lo que angustiaba a Unamuno y constituía el eje de sus preocupaciones todas.

Ahora bien: esta ansia de infinitud que nos impele a penetrar en los demás seres, a comprenderlos dentro de nosotros sin perder por ello nuestra autoconciencia, determina forzosamente el problema gnoseológico y, con éste, todo el problema de la intuición, y por ende el de la intuición estética.

Unamuno no toma partido por el idealismo ni por el realismo al tratarse de formular su teoría del conocimiento:

Verdad es que nada hay más confuso e incierto que esa distinción entre idealismo y realismo, a tal punto, que para muchos Berkeley es el representante del más genuino realismo, y acaso tengan razón en ello¹⁸.

Sin embargo ha de ser considerado predominantemente idealista; y a veces francamente idealista:

Se dice inventar de algo que no existía antes, así: la invención de la pólvora, la invención de la imprenta. Y se dice el descubrimiento de América. Aunque ¿no

16. *Sentimiento*, IX. En O.C., XVI, p. 334.

17. Miguel OROMÍ, *El pensamiento filosófico de Unamuno*, p. 212.

18. Notas sobre Carlyle, en *Ensayos*, p. 343. En O.C., III, p. 529.

fue también inventada, creada América? Sí, y por el que le dio su nombre, por Amerigo Vesputio —Vespucci— como he de demostrarle, lector, algún día. Porque la América como potencia ideal fue Amerigo Vesputio, otro italiano, y no Cristóbal Colón, quien la inventó. Y quedamos en que Platón inventó, creó la Atlántida¹⁹.

Este idealismo es más poético que filosófico y obedece a una preocupación por resolver los problemas de la filosofía con el mismo criterio de exactitud que se aplica a los problemas de las matemáticas. Esto, que ya echábamos de ver hace un momento al hablar de la esencia de su tragedia, hay que repetirlo ahora y así hay que comprenderlo si queremos entender las frases que deja escritas en *Del sentimiento trágico de la vida*:

Existir es ponerse algo de tal modo fuera de nosotros, que precediera a nuestra percepción de ello y pueda subsistir fuera cuando desaparezcamos. ¿Y estoy acaso seguro de que algo me precediera o de que algo me ha de sobrevivir? ¿Puede mi conciencia saber que hay algo fuera de ella? Cuanto conozco o cuanto puedo conocer, está en mi conciencia²⁰.

Pero creo que no se pueden tomar al pie de la letra esas palabras tuyas tan teñidas de idealismo, como si fueran una profesión de fe filosófica, pero sí como una profesión de fe estética, pues es lo cierto que Unamuno obró casi siempre frente al arte y a la belleza natural de acuerdo con el punto de vista idealista que en esas palabras se contiene.

Las palabras de Unamuno acerca de la fe religiosa, el voluntarismo a ultranza que se desprende de ellas, su tendencia a considerar el mundo del espíritu como obra de la voluntad más que de la inteligencia, a considerar más real lo que quiere ser, o nosotros queramos que sea, que lo que es, nos da la clave de muchísimas peculiaridades de sus principios estéticos.

La fe religiosa es cosa de la voluntad: mejor dicho, es la voluntad misma; y *crea*, no se limita a *conocer* su objeto:

La fe es cosa de la voluntad, es movimiento del ánimo hacia una verdad práctica, hacia una persona, hacia algo que nos hace vivir y no tan sólo comprender la vida [...] Mejor sería acaso decir que es la voluntad misma, la voluntad de no morir, o más bien otra potencia anímica, distinta de la inteligencia, de la voluntad y del sentimiento. Tendríamos, pues, el sentir, el conocer, el querer y el creer, o sea crear. Porque ni el sentimiento, ni la inteligencia, ni la voluntad, crean, sino que se ejercen sobre materia dada ya, sobre materia dada por la fe. La fe es el poder creador del hombre [...] La fe, es, pues, si no potencia creativa, flor de la voluntad, y su oficio crear²¹.

19. La Atlántida, en *Paisajes del alma*. En O.C., I, p. 924.

20. *Sentimiento*, IX. En O.C., XVI, p. 323.

21. *Sentimiento*, IX. En O.C., XVI, p. 318 y 319.

A la intuición artística le aplica Unamuno la misma doctrina.

¡Crear lo que no vimos, no!, sino crear lo que vemos. Y antes os he dicho que creer en Dios es, en primera instancia al menos, querer que le haya, anhelar la existencia de Dios²².

Y este voluntarismo es un voluntarismo amoroso, o mejor, afectivo:

Y a esta Conciencia del Universo, que el amor descubre personalizando cuando ama, es a lo que llamamos Dios. Y así el alma compadece y se siente por él compadecida, le ama y se siente por él amada, abrigando su miseria en el seno de la miseria eterna e infinita, que es al eternizarse e infinitarse la felicidad suprema misma. Dios, es pues, la personalización del Todo, es la conciencia eterna e infinita del Universo²³.

Esta teoría del conocimiento de Dios, en que el conocimiento depende del amor, es en general la teoría del conocimiento de todas las esencias espirituales de Unamuno. E íntegramente aplicable a la estética. Unamuno no reconoce arte donde no hay amor, y amor de compadecimiento, o sea dolor.

Ya que el odio tiene a tales efectos cognoscitivos la misma virtud que el amor, es, para muchos, la única forma del conocimiento:

Conocer de veras a alguien es quererle, y aunque se crea odiarle²⁴.

Repito: para Unamuno sólo es lo que él quiere que sea, y cuando lo quiere es en virtud de un afecto, amor u odio, amor en fin de cuentas, pues que el odio es una interpretación subjetiva del amor.

Gustaba Unamuno de repetir, y lo hace en varios de sus libros, la célebre fórmula del humorista yanqui Oliver Wendell Holmes, según la cual cuando Juan y Tomás están hablando no hay dos personas, sino seis: el Juan real (conocido sólo por Dios), el Juan ideal de Juan (que no es el real y frecuentemente se parece muy poco a éste) y el Juan ideal de Tomás (que no es ni el Juan real, ni el Juan ideal de Juan, y a menudo se parece muy poco a ambos), el Tomás real, el Tomás ideal de Tomás y el Tomás ideal de Juan. Y añade él lo siguiente:

Y digo que, además del que uno es para Dios —si para Dios es uno alguien— y del que es para los otros y del que se cree ser, hay el quien quisiera ser. Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad²⁵.

Es decir, la suprema realidad nos da la voluntad. Y cuando, en la *Vida de don Quijote y Sancho* habla de los vascos como gentes que tienen conciencia de sí

22. *Sentimiento*, IX. En O.C., XVI, p. 313.

23. *Sentimiento*, VII. En O.C., XVI, p. 267.

24. *Niebla*, 23. En O.C., II, p. 803.

25. *Tres novelas*, 16. En O.C., IX, p. 416.

mismos, no se limita a decir «sabemos quiénes somos», sino que añade como aclaración imprescindible al «somos»: «quiénes queremos ser»²⁶.

Porque, para Unamuno, vascos y no vascos no son realmente sino lo que quieren ser, cualquier otra cosa que quiera efectivamente ser algo:

Pues bien; un hombre, y un hombre real, que quiere ser o que quisiera no ser, es un símbolo, y un símbolo puede hacerse hombre. Y hasta un concepto. Un concepto puede llegar a hacerse persona. Yo creo que la rama de una hipérbola quiere —¡así, quiere!— llegar a tocar a su asíntota y no lo logra, y que el geómetra que sintiera ese querer desesperado de la unión de la hipérbola con su asíntota nos crearía a esa hipérbola como a una persona, y persona trágica²⁷.

Las cosas son tanto más verdaderas cuanto más creídas, y no es la inteligencia, sino la voluntad, la que las impone²⁸.

La manera de pensar y de sentir de Unamuno es puramente poética, ajena a la lógica y obsesionada, cuando de la lógica se trata, por las matemáticas que le impiden razonar filosóficamente. De aquí su criterio de la verdad: aunque en estas frases falta la alusión a la voluntad.

La verdad no es relación lógica del mundo aparential a la razón, aparential también, sino que es penetración íntima del mundo sustancial en la conciencia, sustancial también²⁹.

De aquí su biocentrismo y su pragmatismo, cuyas particularidades fundamentales veremos enseñada:

«Que en este mundo traidor
nada hay verdad ni mentira;
todo es según el color
del cristal con que se mira»,

como dijo nuestro Campoamor. Lo cual ha de corregirse también diciendo que en este mundo todo es verdad y es mentira todo. Todo es verdad en cuanto alimenta generosos anhelos y pare obras fecundas; todo es mentira mientras ahogue los impulsos nobles y aborte monstruos estériles. Por sus frutos conoceréis a los hombres y a las cosas. Toda creencia que lleve a obras de vida es creencia de verdad, y lo es de mentira la que lleve a obras de muerte. La vida es el criterio de la verdad, y no la concordancia lógica, que lo es sólo de la razón. Si mi fe me lleva a crear o aumentar vida, ¿para qué queréis más pruebas de mi fe? Cuando las matemáticas matan, son mentira las matemáticas. Si caminando moribundo de sed ves visión de eso que llamamos agua y te abalanzas a ella y bebes y aplacándote la sed te resucita, aquella visión lo era verdadera y el agua de verdad. Verdad es lo que,

26. *Vida*, 65. En O.C., IV, p. 124.

27. *Tres novelas*, 22. En O.C., IX, p. 419.

28. *Vida*, 149. En O.C., IV, p. 201.

29. *Vida*, 163. En O.C., IV, p. 214.

moviéndonos a obrar de un modo o de otro, haría que cubriese nuestro resultado a nuestro propósito³⁰.

Y su resumirlo todo bajo la divina cúpula de la poesía, en cuyas esferas se produce la apocatástasis de las filosofías.

En las alturas serenas y luminosas de la poesía no hay contradicciones posibles. Allí todos los grandes espíritus se abrazan³¹.

Si la poesía no nos liberta de la lógica, maldito para lo que sirve³².

Pero, según Unamuno, la poesía debe ser filosofía, y es la única filosofía admisible; luego la única filosofía admisible es ilógica.

Pero no solamente depende nuestra intuición de nuestra voluntad, sino que también la delectación, también el placer, es función de nuestra propia actividad, no sólo de la pasiva contemplación del objeto bello. En el descanso no hay placer posible:

Acaso el goce de la visión beatífica sea, no precisamente el de la contemplación de la Verdad suma, entera y toda, que a esto no resistiría el alma, sino el de un continuo descubrimiento de ella, el de un incesante aprender mediante un esfuerzo que mantenga siempre el sentimiento de la conciencia activa.

Una visión beatífica de quietud mental, de conocimiento pleno y no de aprensión gradual, no es difícil concebir como otra cosa que como un Nirvana, una difusión espiritual, una disipación de la energía en el seno de Dios, una vuelta a la inconsciencia por falta de choque, de diferencia, o sea de actividad³³.

¿Y es que acaso la visión beatífica misma no es una especie de trabajo?³⁴.

Comentando a Santo Tomás de Aquino, *Summa*, 1.^a 2ae, IV, 1.^a:

¿Qué delectación es la del que descansa? Descansar, *requiescere*, ¿no es dormir y no tener siquiera conciencia de que se descansa? [...]. Y para salvar la delectación, el deleite, el placer que tiene siempre, como el dolor, algo de material, y que no concebimos sino en un alma encarnada en cuerpo, hubo que imaginar que el alma bienaventurada esté unida a su cuerpo. Sin alguna especie de cuerpo, ¿cómo el deleite? La inmortalidad del alma pura, sin alguna especie de cuerpo o periespíritu, no es inmortalidad verdadera.

Y comentando a Dante, *Paradiso*, XXXII:

[...] casi cesa toda su visión y aún le destila en el corazón lo dulce que nació de ella...

30. *Vida*, 133. En O.C., IV, p.188 y 189.

31. A propósito de Josué Carducci, en *Contra esto y aquello*. En O.C., IV, p. 892.

32. Conversación primera, en *Soliloquios y conversaciones*. En O.C., IV, p. 554.

33. *Sentimiento*, X. En O.C., XVI, p. 355.

34. *Sentimiento*, XI. En O.C., XVI, p. 400.

Esto es, que se le va la visión, lo intelectual, y le queda el deleite, la *passione impressa*, lo corporal, en fin.

Una felicidad corporal, de deleite, no solo espiritual, no sólo visión, es lo que apetecemos³⁵.

Según Unamuno, para conocer es preciso compadecer, simpatizar, y siendo el dolor lo que mueve a la voluntad y ésta lo que produce el conocimiento, el dolor es, en último término, el que engendra el conocimiento:

Son el dolor y la compasión que de él nace los que nos revelan la hermandad de cuanto de vivo y más o menos conciente existe...

Es el dolor algo espiritual y la revelación más inmediata de la conciencia, que acaso no se nos dio el cuerpo sino para dar ocasión a que el dolor se manifestase.

Quien no hubiese nunca sufrido, poco o mucho, no tendría conciencia de sí. El primer llanto del hombre al nacer es cuando, entrándole el aire en el pecho y limitándolo, parece como que le dice: '¡tienes que respirarme para poder vivir!' ... el dolor ... es el choque de la conciencia con lo inocente³⁶.

Este dolor, como todo lo que es manifestación de vida y tiene alguna realidad, es algo dinámico, algo que está incesantemente renovándose en un proceso dramático. Unamuno niega todo valor de vida, e incluso de belleza a lo quieto, a lo estancado. Lo castizo, en sentido etimológico, es para él lo que más se opone a la verdadera belleza, que es fecunda.

Castizo deriva de *casto* así como *casta* del adjetivo *casto*, puro. Se aplica de ordinario el vocablo *casta* a las razas o variedades puras... sin mezcla ni mestizaje alguno. De este modo, *castizo* viene a ser puro y sin mezcla de elemento extraño. Y si tenemos en cuenta que lo castizo se estima como cualidad excelente y ventajosa, veremos cómo en el vocablo mismo viene enquistado el prejuicio antiguo, fuente de miles de errores y daños³⁷.

Para vivir, hay que morir continuamente:

La vida es continua creación y consunción continua, y, por lo tanto, muerte incesante. ¿Crees acaso que vivirías si a cada momento no murieses?³⁸

Esta concepción de la vida, dinámica, agónica, trágica y heracliteana, nos da la clave de la estética de Unamuno, dominada por el problema del devenir y de la desaparición de la conciencia.

Hay que matar lo que está superado y renunciar a ello: diríase que Unamuno tiene presentes las palabras de san Ignacio de Antioquía cuando decía que era

35. *Sentimiento*, x. En O.C., xvi, p. 359 y 360.

36. *Sentimiento*, ix. En O.C., xvi, p. 337 y 338.

37. *En torno al casticismo*, I. En O.C., iii, p. 169.

38. *Ensayos*. Sin otra referencia en el original.

grano de trigo que iba a ser triturado para amasarse con su harina un pan celestial, inspiradas en aquellas otras del Evangelio: «si el grano de trigo no muere...».

Su poema *Caña salvaje* viene a ser una profesión de fe poética:

¿Arte? ¿Para qué arte?
Canta, alma mía,
canta a tu modo...,
pero no cantes, grita,
grita tus ansias
sin hacer caso alguno de sus músicas,
y déjales que pasen,
¡son los artistas!
Redondas conclusiones
quieren los pobres;
tú busca, busca sin descanso, busca
donde no encuentres.
Huye de lo perfecto,
de lo acabado;
no nada que se acabe,
nada ya lleno;
¡cuánto dés sea germen
de algo más alto!
¿Ellos? ¿Quiénes son ellos?³⁹.

La perfección y la vida son incompatibles, porque mientras haya vida hay mayor perfección posible; y, cuando una cosa no es ya perfectible, es que está muerta.

Lo acabado, lo perfecto, es la muerte⁴⁰.

Por eso es para él la escultura un arte poco verdadero:

Taine nos ha dejado magníficas esculturas literarias, pero la escultura no es la verdad. La escultura nos representa a un hombre en una edad de su vida, en una posición, en un gesto, en un momento. Y el hombre pasa por diversas edades, posiciones, gestos y momentos⁴¹.

Y sólo es verdadero lo que obra, lo que actúa, lo que se mueve y no reposa:

Vuestra merced debe saber por sus estudios lo de *operari sequitur esse*, el obrar se sigue al ser, y yo le añado que sólo existe lo que obra y existir es obrar, y si don Quijote obra, en cuantos le conocen, obras de vida, es don Quijote mucho más histórico y real que tantos hombres, puros nombres, que andan por esas crónicas que vos, señor Licenciado, tenéis por verdaderas. Sólo existe lo que obra. Ese inves-

39. *Antología poética*, 285. En O.C., XIII, p. 849.

40. *Cómo se hace una novela*. En O.C., X, p. 896.

41. Taine, caricaturista, en *Contra esto y aquello*. En O.C., IV, p. 884.

tigar si un sujeto existió o no existió proviene de que nos empeñamos en cerrar los ojos al misterio del tiempo. Lo que fue y ya no es, no es más que lo que no es, pero será algún día; el pasado no existe más que el porvenir ni obra más que él sobre el presente. ¿Qué diríamos de un caminante empeñado en negar el camino que le resta por recorrer y no teniendo por verdadero y cierto sino el recorrido ya? Y ¿quién os dice que esos sujetos cuya existencia real negáis no han de existir un día, y, por tanto, existen ya en la eternidad, y hasta que no hay nada concebible que en la eternidad no sea real y efectivo?⁴².

Del mismo modo, no es el dolor, el compadecimiento puro y simple, la fuente del conocimiento, sino un dolor, un compadecimiento activo, dinámico, un verdadero proceso del sufrimiento y de las simpatías. Porque el dolor, para obrar eficazmente, tiene también que renovarse. Por eso su visión del mundo, y por consiguiente su visión de la belleza, es una visión dramática, agónica. El padre Oromí estudia esta visión trágica del mundo y señala la existencia de las cuatro tragedias que son los cuatro grandes aspectos que la vida ofrece a Unamuno, y en los que éste se inspira para sus obras: la tragedia de la lucha por la vida material (la más elemental y grosera de todas, las más universalmente abordada y la que menos interesa a Unamuno), la tragedia de la lucha por la supervivencia del hombre, por la fama, la tragedia de la lucha por la perpetuación carnal a través de los hijos y los hijos de los hijos, y finalmente la gran tragedia, la «única cuestión humana», la de la lucha por la inmortalidad del alma:

El hombre concreto de Unamuno, el de carne y hueso, es un hombre esencialmente trágico, como su autor: trágico en su misma raíz existencial, en su carne y en su espíritu y en todas sus facultades, entre las cuales no se da otra armonía que la originada de la lucha misma; es un sinergetismo trágico. Y esta lucha, que brota de las mismas entrañas del individuo, se prolonga después a la sociedad desde la familia, en la que el hijo nace de la lucha y como en protesta contra sus padres, hasta las naciones en todo su desarrollo político y social⁴³.

En las páginas siguientes desarrolla el padre Oromí esta tesis examinando el tragicismo que alienta en las obras de Unamuno: lucha por la vida —la menos importante de todas para él, en su sentido vulgar—, lucha por la fama, lucha por la perpetuación de su carne, y en fin:

La lucha por la perpetuación de su propia conciencia, por la inmortalidad personal, que es el apetito más exigente (y en la que) se encuentra frente a frente de un enemigo, el más poderoso de todos: la razón. Ésta es la lucha trágica fundamental, la que mueve los resortes de todas las otras⁴⁴.

42. *Vida*, 136. En O.C., IV, p. 191 y 192.

43. Miguel OROMÍ, *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno*, p. 206.

44. Miguel OROMÍ, *ibidem*, p. 207.

Como exposición de la lucha por la inmortalidad en la fama podemos considerar su obra *Vida de don Quijote y Sancho* [...]. Esta misma lucha aparece con toda su tragicismo en la obra *Abel Sánchez* [quizá no sea exacta esta apreciación del Padre Oromí: *Abel Sánchez* tiende a la perpetuación de la fama como tema secundario, y donde el autor se vuelca es en otro problema, del que no es del caso hablar aquí]. Vienen en tercer lugar las obras literarias que nos revelan el tragicismo del instinto de perpetuación corporal por medio de la generación, y son principalmente: *Dos madres*, *El Marqués de Lumbria*, *Raquel*, *Fedra*, *La tía Tula*... Y finalmente viene la perpetuación en sentido estricto, la perpetuación de la propia conciencia, perpetuación eterna, por la que Unamuno está íntimamente preocupado y la que viene a ser como el *leitmotiv* y la razón de todas las obras del autor, expresada en su forma trágica principalmente en sus obras: *Del sentimiento trágico de la vida*, *La esfinge*, *La Agonía del Cristianismo*, *San Manuel Bueno*... Esta es la lucha que más conviene con la esencia del individuo concreto, y las otras no son más que derivaciones laterales de ésta; pero es también en esta lucha donde se llega al colmo del tragicismo⁴⁵.

El padre Oromí hace ahora un comentario en cierto modo peyorativo, pero que probablemente no es injusto, dada la conocida postura de Unamuno de justificarse y excusarse con sus propias doctrinas:

¿Puede tener alguna solución este tragicismo? Es verdad que Unamuno, según él afirma, no quiere solución alguna, porque, si ésta se diera, cesaría la existencia verdaderamente vital por haber cesado la lucha; porque la única fuente de actividad ético-religiosa sólo puede ser la duda. Pero puede ser muy bien que a Unamuno le ocurra lo de la zorra de la fábula⁴⁶.

Al explicar el título de su libro *La Agonía del Cristianismo*, Unamuno nos da su interpretación de la palabra *agonía*, que —naturalmente— no es la vulgar, sino la etimológica: agonizar es luchar, luchar por no morir. Y para Unamuno esta lucha por no morir es la base de toda su obra y puede serlo de la moral y aún de algo más:

Quiero establecer que la incertidumbre, la duda, el perpetuo combate con el misterio de nuestro final destino, la desesperación mental y falta de sólido estable fundamento dogmático puede ser base de una moral⁴⁷.

Y, para Unamuno, lo son, y no sólo base de una moral, sino también de una estética y de toda una filosofía.

Lo que no es trágico no le interesa, y por eso tiene verdadera devoción por Ibsen, en cuyos dramas ve algo más que arte: algo que está más cerca de la religión que de la estética, como lo está en efecto esa «cuestión eterna» de la que pende todo pensamiento:

45. Miguel OROMÍ, *ibidem*, p. 208-209.

46. Miguel OROMÍ, *ibidem*, p. 209.

47. *Sentimiento*. Sin otra referencia en el original.

La dramaturgia de Ibsen es una dramaturgia más religiosa que ética o que estética en sus últimas raíces, y no es fácil que la sientan en su fuerza todos los que no han pasado de la concepción estética y a lo sumo de la ética [...].

No comprendo que puedan llegar al condensado meollo de la dramaturgia ibseniana los que no hayan pasado por las tormentas espirituales por que pasó el solitario teólogo de Copenhague [...].

Donde hallan boga las patochadas de un D'Annunzio y donde el colmo de la emancipación de prejuicios es el llamado amor libre, no es posible que sean bien comprendidos, ni menos sentidos, los sacudimientos de Ibsen [...].

Si un drama de Ibsen gustase al público de nuestros teatros, empezaría a dudar de su excelencia [...].

La verosimilitud se reduce para esos señores y señoras a la vulgaridad. Ante el caso de conciencia del héroe, se pregunta: '¿Qué haría yo en semejante caso?', y al responderse: 'Todo, menos lo que él hace', concluyen que es inverosímil. No gustan de ver excepciones, porque la excepción les afrenta [...].

Ibsen no fue lo que aquí llamamos un literato, no, no lo fue.

Ibsen forjó su espíritu en el duro yunque de la adversidad, lejos de las embrutecedoras tertulias de los cotarros literarios, desterrado y solo; solo y lleno de fe en sí mismo y en el porvenir; solo y fuera de esa llamada república de las letras que no pasa de ser una feria de gitanos y chalanés [...].

Su vida fue un poema dramático de bravía independencia, así como la de Kierkegaard, su maestro, había sido un poema trágico de heroica soledad⁴⁸.

Notemos que la estética sin ética no le interesa a Unamuno; y muy poco la estética con ética, pero sin religión, sin la «única cuestión humana». Y notemos también su ataque a D'Annunzio, uno entre los mil dispersos por toda su obra.

Y creo a propósito citar aquí una alusión al arte de Ricardo Wagner, que se encuentra en una obra de Unamuno de comienzos de siglo:

De las más hondas concepciones wagnerianas es, a la vez que la de la tragedia, tomada de Schopenhauer, la de la integración de las artes todas en el teatro y la del carácter religioso de éste. Aún no ha influido Wagner lo que debiera fuera de la música⁴⁹.

Wagner aparece rara vez en los textos de Unamuno; probablemente, don Miguel apenas lo conocía, pero el teatro wagneriano, con su pretensión —lograda muchas veces— de resumir en la tragedia las artes de la literatura, de la música y las plásticas, la religión, la filosofía y la descripción psicológica de hondos dramas humanos y fuertes personalidades simbólicas, es en alemán un arte a la manera como Unamuno lo entendía y lo soñaba en español.

Su poca afición a la música es sin duda la razón de que no profundizase en el estudio del gran compositor y poeta alemán, cuya concepción del arte tanto se

48. *Ibsen y Kierkegaard*, en *Mi religión y otros ensayos*. En O.C., iv, pp. 426 a 432.

49. La regeneración del teatro español, en *Ensayos*. En O.C., iii, p. 355.

aproximaba a la suya. Tiene una cita, anterior al ensayo mentado, en el tercero de los que componen su colección *En torno al casticismo*, en el que habla del *leitmotiv* con motivo de la importancia del coro en el drama, sin apuntar nada digno de mención por el momento; pero creo yo que el *leitmotiv* wagneriano, en el que los temas vuelven una y otra vez con insistencia, sin ser superados jamás, es en música el paralelo de esa vuelta persistente de la «eterna cuestión» y de otras cuestiones más secundarias pero terriblemente importantes que son los motivos directores en la obra de Unamuno y cuya superación no encontraremos jamás en ésta.

¿Cuál es, en efecto, la manera como el artista manifiesta mejor su tragedia personal? ¿No es acaso la obra de arte, donde se vuelca la intimidad de su espíritu con todo el dolor de su agonía, de su combate por no morirse del todo? Si el conocer es compadecer, preciso es que el artista ponga su dolor en su obra, sin lo cual no podrá ser compadecido ni, por consiguiente, conocido. Y cuanto más vuelque su propia angustia (que es la esencia de su personalidad, pues ya hemos visto que, para Unamuno, la esencia del ser es el hambre de eternidad) en la obra de arte, más digno de compasión será, y por tanto más compadecido, y por ende trascenderá más a los otros espíritus y sobrevivirá en ellos. Por eso Unamuno tiene buen cuidado de poner en todas sus obras la impronta, y cuanto más inconfundible mejor, de su propia personalidad: para pervivir en el espíritu de sus lectores:

... los más de mis discípulos habrán olvidado casi todas las doctrinas que les transmití; pero de mí no se habrán olvidado⁵⁰.

Y todos los grandes artistas procuran, según él, hacer otro tanto, so pena de quedar calificados de incoloros, de mediocres.

Más de uno me ha reprochado la personalidad de mis escritos; el que me pongo en ellos; el que siempre se me ve allí; el que yo, el yo que unos llaman impertinente y otros satánico, se mueve y agita en sus líneas todas. Confieso, en efecto, que no profeso las doctrinas de Flaubert respecto a la impersonalidad en el arte; es más, que creo que esas doctrinas no son sinceras y que si gusto tanto de los escritos de Flaubert, de sus novelas, es porque veo en ellas a Flaubert mismo y mucho más desde que leí su extraordinaria correspondencia privada. Los únicos escritores perfectamente impersonales son los que carecen de toda personalidad, y entre ellos los puros eruditos y los meros informadores.

No puedo evitar el ponerme en mis escritos, y como nadie es más que el producto de la sociedad en que vive y de la que vive; como todos somos condensación del ambiente en que vivimos, todo el que acierte a ponerse en sus obras pone a su patria, chica y grande, en ellas. Y yo os digo que quienes sigan con alguna atención mis escritos conocen esta mi Salamanca mucho mejor que cuantas ciudades haya descrito en ellos. Permitidme una comparación aunque a alguien pueda parecerle presuntuosa. Hay cuadros de Velázquez y del Greco en que apenas hay fondo de paisajes, pero a través de aquellas figuras de hombres, de hombres solos que

50. Sobre la carta de un maestro, en *Contra esto y aquello*. En O.C., iv, p. 925.

llenan todo el cuadro, se ve el paisaje castellano, se ve su celaje. Recuerdo un cuadro moderno, de pintor vivo, que representaba un viejo marino mirando desde una atalaya al mar. En el cuadro no se veía ni el más pequeño retazo de mar, pero a los que conocemos a éste os aseguro que el mar se nos presentaba allí mucho más vivo que pintado. En los ojos del viejo marino, en su mirada, veíamos el mar⁵¹.

Es la compasión, por consiguiente, la forma de la verdadera contemplación. Y su resultado es la creación. Así como Croce dice que en el ánimo de todos está la materia poética, distinguiéndose los poetas del común de los mortales en que ellos poseen la forma, o sea la capacidad de expresión, Unamuno sostiene que todo contemplador es al mismo tiempo creador, verdadero poeta, es autor de lo que está viendo, leyendo u oyendo:

Todo lector que sea hombre de dentro, humano, es, lector, autor de lo que lee y está leyendo. Esto que ahora lees aquí, lector, te lo estas diciendo tú a ti mismo, y es tan tuyo como mío. (Y dice algo más adelante): Los mejores novelistas no saben lo que han puesto en sus novelas⁵².

Razón por la cual el artista que lanza una obra de arte a la circulación apenas merecerá algo más que el nombre de sugeridor, no dependiendo de él el desarrollo que los contempladores den al tema artístico que él lanzó al mundo. Tal es el caso de Cervantes con el Quijote, por no citar ahora sino el que Unamuno más se complace en traer a cuento (lo hace infinidad de veces):

Cervantes es un caso típico de un escritor enormemente inferior a su obra, a su Quijote. Si Cervantes no hubiera escrito el Quijote, cuya luz resplandeciente baña a sus demás obras, apenas figuraría en nuestra historia literaria sino como ingenio de quinta, sexta o decimatercia fila [...]. En rigor, no puede decirse que don Quijote fuese hijo de Cervantes; pues si éste fue su padre, fue su madre el pueblo en que vivió y de que vivió Cervantes. Y don Quijote tiene mucho más de su madre que no de su padre.

Voy más lejos aún: y es que llego a sospechar que Cervantes se murió sin haber calado todo el alcance de su Quijote, y acaso sin haberlo entendido a derechas⁵³.

Unamuno hace aquí de Cervantes otro Colón, y quizá no le falta razón.

Contemplar es, por consiguiente, crear o recrear, y de este recrear viene un más profundo conocer, y del conocer a fondo el poseer:

A un hombre de verdad se le descubre, se le crea, en un momento, en una frase, en un grito. Tal Shakespeare. Y luego que le hayáis así descubierto, creado, lo conocéis mejor que él se conoce a sí mismo acaso⁵⁴.

51. *Andanzas*, 135. En O.C., I, pp. 719 y 720.

52. *Cómo se hace una novela*, Continuación. En O.C., x, p. 916.

53. Lectura e interpretación del Quijote, en *Ensayos*. En O.C., III, pp. 852 y 853.

54. *Tres novelas*, 23. En O.C., IX, p. 420.

Unamuno siempre subraya el sentido de posesión que tiene en la Biblia el verbo conocer, y que es de posesión amorosa, o sea creadora: ¿cabe, en efecto, más perfecto goce de una cosa, que el que se deriva de su conocimiento pleno?

Y aquí viene una de las más dulces y consoladoras doctrinas del dulce y consolador Walton, y es aquella en que establece que ver es poseer⁵⁵.

Poseer en el sentido amoroso, a costa de lucha y en virtud del afán creador. Esto nos lo aclaran otros lugares de Unamuno.

Las criaturas artísticas, una vez lanzadas al comercio de los espíritus por quienes las concibieron, y susceptibles por tanto de ser contempladas y desarrolladas o recreadas por cualquier otro espíritu, son del dominio público:

(Tenemos derecho perfectísimo) a apoderarnos de un ente de ficción, que es ya de todos, a arrancarle de monopolios y a trasformarlo a nuestro albedrío. Así se hizo en la Edad Media con los héroes de la Antigüedad helénica y romana, y así han hecho todos los místicos y teólogos con los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento⁵⁶.

Y en realidad no es esto una apropiación de lo que era privativo del artista creador, sino una restitución, pues todas las grandes obras de arte toman su grandeza y su poesía de un fondo humano universal y justo es que vuelva a ser patrimonio de la humanidad:

Desde que el Quijote apareció impreso y a la disposición de quien lo tomara en mano y lo leyese, el Quijote no es de Cervantes sino de todos los que lo lean y lo sientan. Cervantes sacó a don Quijote del alma de su pueblo y del alma de la humanidad toda, y en su inmortal libro se lo devolvió a su pueblo y a toda la humanidad⁵⁷.

Y aquí vienen a cuento dos observaciones que hace Julián Marías en su repetido estudio, a propósito de lo que, para Unamuno, constituye la obra de arte por excelencia. Como no era menos de esperar, dada su preocupación fundamental y casi exclusiva por los problemas de la existencia humana, sólo el hombre es para Unamuno objeto del conocimiento artístico. Esto se deduce también de su forma de concebir el conocimiento como compasión o simpatía: allí donde no alienta una tragedia humana, no hay para Unamuno realidad verdaderamente cognoscible, ni cosa que lo valga.

Le interesa la tragedia personal del artista, en cuanto que le mueve a compasión:

He querido siempre a Rousseau; le he querido tanto como me ha sido odioso Voltaire. He querido siempre al padre del romanticismo, y le he querido por sus

55. El perfecto pescador de caña, en Ensayos. En O.C., III, p. 781.

56. Sobre la erudición y la crítica, en Ensayos. En O.C., III, p. 911.

57. Lectura e interpretación del Quijote, en Ensayos. En O.C., III, p. 847.

virtudes evidentes y hasta por sus más evidentes flaquezas; he querido siempre a esa pobre alma atormentada⁵⁸.

O la de los personajes creados por aquél, que son sus verdaderos hijos, más que las obras que los contienen:

Y no se olvide que cuando Unamuno habla, con la metáfora usual, de la creación del autor, o de engendrar hijos espirituales, no se refiere primariamente a las obras sino a los personajes. Sus hijos espirituales no son tanto *Niebla*, *La Agonía del Cristianismo* o *Abel Sánchez*, como Augusto Pérez, Ángela Carballino o Abel Sánchez, esta vez el hombre, no el libro⁵⁹.

(Por error, sin duda involuntario, Marías confunde aquí *La Agonía del Cristianismo* con *San Manuel Bueno, mártir*).

Y Marías, con acierto, nos hace fijarnos en que la preocupación de Unamuno es crear personajes más que situaciones, seres humanos, aunque sea para servirse luego de ellos con el fin de desarrollar sus tesis: estas tesis no tendrían valor ninguno si no encarnasen en seres palpitanes:

Unamuno, desde luego, sólo crea personajes. Contra lo que pudiera creerse, los protagonistas de Unamuno no son «situaciones». A primera vista, su desnudez hace pensar en los esquemas; se interpreta la novela o el drama de Unamuno como reacciones simbólicas, en que el autor pone en juego figuras convencionales, que representan problemas o afanes universales: la maternidad en Raquel, la de *Dos madres*, o en *La tía Tula*; la educación en don Avito Carrascal, la envidia en Joaquín Monegro, el de *Abel Sánchez*. Pero lo que ocurre es que esas *situaciones* son en Unamuno problemas de *personalidad*, no *conflictos vitales*, casos. La situación es el pretexto para que se muestre el drama de la personalidad: lo que importa no es que *suced*a tal o cual cosa, sino el *ser yo* de cada uno de los protagonistas⁶⁰.

Recordemos en confirmación de esta teoría unamuniana de la creación de la obra de arte por el propio contemplador, que quizá las dos más grandes obras que escribió don Miguel: la *Vida de don Quijote y Sancho* en prosa, y el *Cristo de Velázquez* en verso, son, como diría él, dos recreaciones de obras lanzadas ya a la circulación, y siglos antes, por Cervantes y por Velázquez (y, en rigor, el Cristo está desde hace veinte siglos, como tema artístico, a la disposición de la humanidad). Y no cabe duda de que Unamuno crea un Quijote y un Sancho y un Cristo propios, originales suyos, criaturas de su espíritu, obras de arte cuya paternidad puede reclamar con toda justicia, porque con toda justicia le corresponde. El asunto lo tomó de fuera, pero el contenido y la forma son suyos, y sabido es que los asuntos son de universal dominio. Pues igualmente, y tomando como asunto la obra de

58. El Rousseau de Lemaître, en *Contra esto y aquello*. En O.C., iv, p. 839.

59. *Miguel de Unamuno*, por Julián MARÍAS, p. 36.

60. *Miguel de Unamuno*, por Julián MARÍAS, p. 46

arte ajena, nosotros hacemos obra de arte cuando, con una contemplación verdaderamente artística, llegamos a comprender aquélla.

Y esta creación o recreación no es sólo de la obra de arte, sino de nosotros mismos, por cuanto enriquece nuestro espíritu con preciosidades tan por encima de toda ponderación.

Porque sabido es que el que goza de una obra de arte es porque la crea en sí, la re-crea y se recrea con ella. Y por eso Cervantes, en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*, hablaba de «horas de recreación». Y yo me he recreado con su Licenciado Vidriera, recreándolo en mí al re-crearme. Y el Licenciado Vidriera era yo mismo⁶¹.

Y si así re-crea su ánimo el contemplar, imagínese cuál será el caso de quien lanza el tema artístico al mundo.

Todo poeta, todo creador, todo novelador –novelar es crear–, al crear personajes se esta creando a sí mismo⁶².

¿Hizo Homero a Aquiles, o éste aquél?⁶³.

Cervantes, es hijo y no padre de don Quijote⁶⁴.

Creador, contemplador y obra de arte, trabajan así de consuno en el enriquecimiento mutuo. Todos tenemos, pues, madera de poetas, según Unamuno y aunque a primera vista nos parezca que Croce decía lo contrario (*Estética*, teoría de Croce y observaciones de Unamuno, pp. 12-13 y 15-16).

LA BELLEZA EN LA LITERATURA

De las artes, la que más interesa a Unamuno es la suya: la Literatura. Ya he dicho que, casi siempre que nos habla de su criterio estético, lo hace refiriéndose expresa o tácitamente a la belleza literaria; para él, es con frecuencia *poesía* sinónimo de belleza artística. Le preocupan más que otra cosa los problemas del lenguaje, del estilo, cuando de forma se trata: rara vez habla de la forma en las demás artes.

Para conocer la postura de Unamuno frente a la Literatura, es indispensable estudiar primero su teoría del lenguaje. ¿Qué es la lengua?:

La lengua es el receptáculo de la experiencia de un pueblo y el sedimento de su pensar; en los hondos repliegues de sus metáforas (y lo son la inmensa mayoría de los vocablos) ha ido dejando sus huellas el espíritu colectivo del pueblo, como

61. *Tres novelas*, 17. En O.C., IX, p. 417.

62. Epílogo a novela de don Sandalio, en *San Manuel Bueno Mártir y tres Historias más*. En O.C., XVI, p. 669.

63. El caballero de la triste figura, en *Ensayos*. En O.C., III, p. 374.

64. La Atlántida, en *Paisajes del alma*. En O.C., I, p. 924.

en los terrenos tectónicos el proceso de la fauna viva. De antiguo los hombres rindieron adoración al *verbo* viendo en el lenguaje la más divina maravilla⁶⁵.

Aparte de lo que esto significa en su teoría de la primacía del lenguaje sobre los demás elementos que determinan el espíritu de un pueblo, asoma el culto a la metáfora, tan importante y reiterado que es imposible recogerlo en citas, pues está extendido y surge a cada paso en toda la obra de Unamuno.

El lenguaje no es sólo el resultado, sino también el determinante del espíritu de un pueblo, por eso,

Revolucionar la lengua es la más honda revolución que puede hacerse; sin ella, la revolución en las ideas no es más que aparente. No caben, en punto a lenguaje, vinos nuevos en viejos odres⁶⁶.

Una lengua es una postura ante el mundo: una filosofía.

Nuestra lengua misma, como toda lengua culta, lleva implícita una filosofía [...].

El pensamiento reposa en prejuicios y los prejuicios van en la lengua. Con razón adscribía Bacon al lenguaje no pocos errores de los *idola fori*. Pero ¿cabe filosofar en pura álgebra o siquiera en esperanto? [...].

Toda filosofía es, pues, en el fondo, filología⁶⁷.

La lengua nació de una necesidad de expresión conceptual, y sirve y debe servir siempre para ese menester, para el que primitivamente fue creada, de modo que mediante ella podamos enriquecernos mutuamente el espíritu unos a otros:

Pensamos articulada, o sea reflexivamente, gracias al lenguaje articulado, y este lenguaje brotó de la necesidad de transmitir nuestro pensamiento a nuestro prójimo. Pensar es hablar consigo mismo, y hablamos cada uno consigo mismo gracias a haber tenido que hablar los unos con los otros⁶⁸.

La lógica de Sancho era una lógica como la escolástica, puramente verbal; partía del supuesto de que todos queremos decir lo mismo cuando expresamos las mismas palabras, y don Quijote sabía que con las mismas palabras solemos decir cosas opuestas, y con opuestas palabras la misma cosa. Gracias a lo cual podemos conversar y entendernos. Si mi prójimo entendiese por lo que dice lo mismo que entiendo yo, ni sus palabras me enriquecerían el espíritu, ni las mías enriquecerían el suyo. Si mi prójimo es otro yo mismo, ¿para qué le quiero? Para yo, me basto y aun me sobro yo⁶⁹.

65. Esta nota carece de referencia en el original.

66. La reforma del castellano, en *Ensayos*. En O.C., VII, p. 178.

67. *Sentimiento*, Conclusión. En O.C., XVI, pp. 432 y 433.

68. *Sentimiento*, II. En O.C., XVI, p. 152.

69. *Vida*, 133. En O.C., IV, p. 189.

Es un instrumento masculino de cultura —o, si se prefiere, es el instrumento al servicio de una cultura masculina—, y por eso las mujeres encuentran dificultad en emplearlo correctamente, al menos por lo que se refiere a las esferas públicas de la vida y la filosofía:

Tendrá usted que servirse de un instrumento hecho por hombres y para hombres [...].

El escribir una mujer para el público en lengua literaria masculina es algo así como ponerse los pantalones. Porque la lengua literaria es 'pantalónica' [...].

En lo que la mujer sobresale como escritora es en las cartas privadas, donde la lengua y el estilo son más domésticos⁷⁰.

Una misma cosa no se puede decir igual en dos idiomas distintos: el dominio de idiomas, los más posibles, enriquece nuestro espíritu:

Y ahora voy a leer el Quijote, pero en inglés, para ver en él cosas que en castellano me las enturbia y vela el lenguaje. Gana traducido⁷¹.

Creo que nadie ha dicho esto último con la crudeza y con la imperturbabilidad que exhibe Unamuno en la frase que acabo de citar.

Naturalmente, el lenguaje, como todo lo vivo, es sujeto de un proceso agónico: de poco le sirve a una lengua gran caudal de vocablos heredados de siglos anteriores, si no es capaz de inventarse otros nuevos, de morir a cada momento para renacer al instante inmediato:

A una lengua, si ha de vivir vida exuberante, le es forzoso ser, más bien que rica, fecunda; mejor que la copiosidad en vocablos hechos y provistos ya del marchamo literario, habrá de valerle el rendir un buen rédito de ellos cuando haga falta.

Escritor hay que afirma muy en serio que a los españoles nos hace mucha falta aprender gramática, cuando lo que necesitamos es tener qué decir [...].

La anarquía en el lenguaje es la menos de temer, que ya procurarán los hombres entenderse por la cuenta que les tiene... Es en cuestión de lengua donde más pernicioso resulta el proteccionismo y donde el 'dejad hacer, dejad pasar' rinde más beneficios.

Meter palabras nuevas, haya o no otras que las reemplacen, es meter nuevos matices de ideas [...].

Escribe como te dé la real gana, y si dices algo de gusto o de provecho y te lo entienden y con ello no cansas, bien escrito está como esté; pero si dices cosas que no valgan o aburres, por castizo que se te repute, escribes muy mal, y no sirve darle vueltas que es tiempo perdido⁷².

70. A una aspirante a escritora, en *Soliloquios y conversaciones*. En O.C., iv, pp. 712 y 713.

71. ¡Ramplonería!, en *Ensayos*. En O.C., iii, p. 880.

72. Esta nota carece de referencia en el original.

Esta es la concepción dinámica aplicada a la filología, uno de los caballos de batalla de Unamuno durante toda su vida. Los vocablos consagrados, heredados, son lo ya hecho, y el lenguaje para ser, ha de hacerse cada día, ha de crearse, ha de nacer y ha de morir diariamente, trayendo cada día una palabra nueva y enterrando una antigua.

En lugar de encerrarse en el purismo, toda lengua tiene que admitir solecismos con que enriquecerse:

Gracias a ese desarrollo del neologismo, del barbarismo y del solecismo en el bajo latín, pudieron brotar los romances; del antiguo latín clásico jamás habrían surgido.

[...] (¿Por qué se defiende el purismo?) [...] Porque se vislumbra, cuando no se sabe claramente, que hay cosas que pierden su eficacia al querer reducir las a castizo castellano⁷³.

Pretender conservar la lengua de nuestros antepasados por absurdo prurito de casticismo, sería condenar nuestro espíritu al anquilosamiento, por eso Unamuno es tan poco amigo de la Academia de la Lengua y de su labor depuradora y fijadora. Quiere introducir en el castellano, para que éste deje de serlo y se haga español, vocablos regionales e hispanoamericanos:

Creo que para enriquecer el idioma, mejor que ir a pescar en viejos librotos de antiguos escritores vocablos hoy muertos es sacar de las entrañas del idioma mismo, del habla popular, voces y giros que en ellas viven, tanto más cuanto que de ordinario lo más de los arcaísmos perduran como provincialismos hoy⁷⁴.

Tampoco le repugna la introducción de vocablos extranjeros, y cree que la gramática debe servir al idioma, y no éste a aquélla:

Hay que hacer el español, la lengua hispanoamericana, sobre el castellano, su núcleo germinal, aunque sea menester para conseguirlo retorcer y desarticular al castellano; hay que ensancharlo si ha de llenar los vastos dominios del pueblo que habla español. Me parece ridículo el monopolio que los castellanos de Castilla y países asimilados quieren ejercer sobre la lengua literaria, como si fuese un feudo de su heredad. Ni aún la anarquía lingüística debe asustarnos; cada cual procurará que le entiendan, por la cuenta que le tiene.

[...] La gramática [...] es tan útil para hablar y escribir el castellano con corrección, como la clasificación de las plantas de Linneo lo es para aprender a cultivar la remolacha, el cáñamo o el olivo [...].

Formas hoy corrientes fueron galicismo, o italianismo, o latinismo en algún tiempo, y prefiero una lengua espontánea y viva, aun a despecho de tales defectos, a una parla de gabinete, con términos pescados a caña en algún viejo escritor y giros que huelen a aceite⁷⁵.

73. Contra el purismo, en *Ensayos*. En O.C., III, pp. 588 y 589.

74. *Vida*, 348. En O.C., IV, p. 383.

75. La reforma del castellano, en *Ensayos*. En O.C., pp. 176 y 177.

Gran maestro de la literatura castellana, su amor por el instrumento que maneja no reconoce límites. Ya he dicho que pretende hacer del castellano lo que él llama «el español, la lengua hispanoamericana», es decir, no el habla de Castilla sino el habla de todo un mundo, enriquecida por las aportaciones de las provincias españolas y de las repúblicas americanas, cuyos localismos no son muchas veces sino arcaísmos que han perdurado en determinado sitio. Su doctrina lingüística es, pues, imperialista. Ello no obsta para que profese veneración al catalán, cuya literatura y cuyos escritores ensalza en numerosos lugares de su obra. Respecto del vascuence (que, contra lo que muchos opinan, no es la lengua madre de Unamuno, sino que éste la aprendió siendo ya mayor), cree que es absolutamente imposible hacer uso de él como instrumento de cultura y que todo empeño en sentido contrario sólo será perjudicial, y jamás beneficioso para los vascos:

Aprended, hermanos míos de sangre, a pelear apeados. Apeaos de la mula resabiosa y terca que os lleva a su paso de andadura por los caminos de ella, no por los vuestros y míos, no por los de nuestro espíritu, y que, con sus corcovos, dará con vosotros en tierra, si Dios no lo remedia. Apeaos de esa mula, que no nació ahí ni ahí pasta, y vamos todos a la conquista del reino del espíritu. Aún no se sabe lo que podemos hacer en este mundo de Dios. Aprended, a la vez, a encarnar vuestro pensamiento en una lengua de cultura, dejando la milenaria de nuestros padres; apeaos de la mula luego, y nuestro espíritu de nuestra casta circundará en esa lengua, en la de don Quijote, los mundos todos, como circundó por primera vez al orbe la carabela de nuestro Sebastián Elcano, el fuerte hijo de Guetaria, hija de nuestro mar de Vizcaya⁷⁶.

Es excesivo el retraso que el vascuence ofrece en su estado de evolución de hace ochenta o cien años, respecto de las lenguas cultas de Europa, y costaría muy caro al pueblo vasco el empeñarse en acomodar el paso de su espíritu a las escasas posibilidades que la lengua vernácula ofrece. Para sus necesidades espirituales, tiene el español y el francés, que puede y debe usarlo a su manera, con arreglo a su genio peculiar:

Y es que la personalidad, más que en un lenguaje, se manifiesta en el modo de manejar el que sea y servirse de él. La personalidad espiritual de mi nativo país vasco no hay que ir a buscar en ningún escrito en vascuence, sino en vascos que hayan escrito en español o en francés⁷⁷.

Por lo que respecta al estilo literario, ya hemos tenido ocasión de ver el odio que despertaba en Unamuno todo preciosismo. Los libros deben hablar como los hombres, no los hombres como los libros:

No hay nada más deplorable, desde el punto de vista estético, que eso que llaman estilo los estilistas. Por regla general, da sueño.

76. *Vida*, ix. En O.C., iv, p. 125.

77. *Andanzas*, 232. En O.C., i, p. 811.

Sueño, y un sueño profundísimo, me da la prosa de hamaca de cierto prosista nuestro, cuya preocupación es ayuntar por primera vez dos palabras que antes no se han visto juntas [...].

Cuando me dicen de un hombre que habla como un libro, contesto siempre que prefiero los libros que hablan como los hombres⁷⁸.

En el fondo de todo esto que nos está pasando, no hay sino una completa carencia de ideas, no ya estéticas y aún puramente literarias. Los más están haciendo literatura de literatura, novelas sacadas de otras novelas, dramas extraídos de dramas, líricas que no es sino economía de otras líricas. Y lo que hacen falta son bárbaros⁷⁹.

Es la falta de imaginación propia del pueblo español (más concretamente, según Unamuno, del castellano) lo que produce esos dos típicos vicios de la lengua castellana: el conceptismo y el culteranismo o gongorismo:

Nuestros vicios castizos, desde Lucano y Séneca acá, el culteranismo y el conceptismo, brotan del mismo manantial [...].

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 real de ésta; la dificultad en ver la idea surgiendo de su nimbo, dentro de él, arrastra a la escenografía intelectualista del conceptismo; y la falta de tino para dibujar las cosas con mano segura a la par que suave, en su sitio, brotando del fondo a que se subordinan, conduce a las tranquilas oratorias de acumular sinónimos y frases simétricas, desdibujando las ideas con rectificaciones, paráfrasis y corolarios⁸⁰.

Para con el conceptismo, aún parece tolerante Unamuno, pero en general no quiere oír ni hablar de una resurrección del culteranismo:

«... en el número de la *Gaceta Literaria* en que los jóvenes culteranos de España rinden su homenaje a Góngora y que acabo de recibir y leer, uno de esos jóvenes, Benjamín Jarnés, en un articulito que se titula culteranamente '*Oro trillado y néctar exprimido*' nos dice que 'Góngora no apela al fuego fatuo de la azulada fantasía, ni a la llama oscilante de la pasión, sino a la perenne luz de la tranquila inteligencia'. ¿Y a esto llaman poesía esos intelectuales? ¿Poesía sin fuego de fantasía ni llama de pasión? ¡Pues que se alimenten del pan hecho con ese oro trillado! Y luego añade que Góngora 'no tanto se propuso repetir un cuento bello cuanto inventar un bello idioma'. Pero, ¿es que hay idioma sin cuento ni belleza de idioma sin belleza de cuento?⁸¹

La verdadera doctrina de Unamuno sobre el estilo, donde más clara y patente está es en sus propias obras, en su estilo literario propio. Y éste se encuentra en todo instante al fiel servicio del fondo de su obra: su literatura es una literatura de

78. Prosa aceptada, en *Contra esto y aquello*. En O.C., iv, p. 944.

79. *Ibidem*. En O.C., iv, pp. 944 y 945.

80. *En torno al casticismo*, Ensayo 3-I. En O.C., iii, pp. 229, 230, y 231.

81. *Cómo se hace una novela*. En O.C., x, p. 891.

ideas y de sentimientos. Por eso es acertada esta observación de Luis Felipe Vivanco en su prólogo a la antología poética de Unamuno, hecha por dicho escritor y publicada por *Escorial*:

Una poesía del espíritu —de la idea que se encuentra allende la forma— poderosamente desequilibrada en la que el generoso contenido de la voz, amplia y sin renuncias, se entrega demasiado imperiosamente quizá al límite expresivo de una palabra poco depurada por la sensibilidad⁸².

Esto nos confirma lo que yo apuntaba antes, que toda la poesía de Unamuno es un gigantesco empeñarse en que el fondo sea el que califique poéticamente a la forma⁸³.

Juzgo también de interés estas observaciones de Rafael Ferreres, quien subraya la enemistad de don Miguel contra Verlaine, Rubén Darío y todo el modernismo por su tendencia a reducir la poesía a pura música:

La poesía, para ser tal, en su opinión ha de ser idea. (No creo que tal sea reflejo exacto del pensamiento de Unamuno. El contenido que éste exige a la poesía no tiene por qué ser idea, e incluso es cualquier cosa menos idea).

Unamuno desconfía del oído del español para preciar la armonía del verso. (Muy exacto).

Al mar no le supo encontrar toda su inconmensurable hermosura marina.

(Esto de la hermosura marina del mar es una perogrullada). Ante él reacciona como casi todos los poetas españoles de tierra adentro... (Unamuno es un vasco de tierra adentro, y los vascos de esta clase son tan *terrestres* si no más, que los castellanos: hay un viejo pleito entre el marinero y el aldeano, y Unamuno es de sangre y alma aldeanas). ... La inmensidad les impone... y no ven la belleza que hay cobijada en el mar, sino su misterio (¡Pero Unamuno tampoco en la meseta ni en la montaña ve apenas algo más que misterio!).

Ferreres subraya también el odio unamunESCO a los neopaganismos del modernismo importado de Francia⁸⁴.

Por lo que toca a los distintos géneros literarios, Unamuno escribió mucho sobre todos ellos. Sus opiniones sobre el teatro, expuestas con solidez ya en su juventud, nos dan la clave de la preferencia que, ya de antiguo, muestra Unamuno hacia la tragedia como supremo género artístico:

El teatro es la expresión más genuina de la conciencia colectiva del pueblo; nace con la épica y la lírica populares cuando aún se ostentan éstas en unidad indiferenciada y lleva a escena la vida dramática del pueblo, sus tradiciones y la gloria de su historia [...].

82. L. F. VIVANCO, *Antología poética*, VIII.

83. L. F. VIVANCO, *Antología poética*, VIII.

84. Rafael FERRERES, «La poesía de Miguel de Unamuno», *Escorial*, tomo X, cuaderno 27. Enero de 1943.

El teatro es algo colectivo, es donde el público interviene más y el poeta menos [...].

Su decadencia actual es efecto del abismo que separa a nuestros literatos de nuestro pueblo⁸⁵.

Esta visión del teatro como colaboración del creador y el contemplador la extiende Unamuno poco a poco a todo el arte, incluso al paisaje, que es colaboración entre el contemplador, de un lado, y Dios y la Historia —los creadores— del otro. La estética teatral, fruto de una acusada intervención del contemplador, determina el carácter de la estética unamuniana, fundamentalmente teatral y, más concretamente, trágica.

Cosa extraña: este escritor, al que tanto interesaba el teatro, apenas escribió para él, y cuando lo hizo produjo obras de segunda fila, no ya con respecto a las demás obras dramáticas, sino en relación con sus propias obras.

Sus quejas contra la decadencia de nuestro teatro son reiteradas. Echa de menos en él elementos dramáticos, propiamente teatrales, e incluso líricos:

Cierto es que hay en nuestro teatro elementos líricos; pero ¡de qué pobre lirismo, Dios mío!⁸⁶.

El máximo dramaturgo de todos los tiempos es, para él, Shakespeare, en el que admira la fecundidad espiritual de la idea dramática, que compara ventajosamente con la petrificación de la misma en Calderón, creador de símbolos en lugar de hombres:

La idea *comprendida* se ejecuta sola, *sponte sua*, como en la mente shakespeariana. En la de Calderón se petrifica. Superar en ejecución lo es en verdadera comprensión, porque la ejecución revela la continuidad y vida íntimas de la idea⁸⁷.

Como se ve, la preocupación de Unamuno es la vida, que es por definición dinamismo, proceso y fecundidad, y por eso la idea dramática ha de ser viva, ha de crecer y desarrollarse por su propio impulso, ha de tener una potencialidad original creadora, no reducirse a lema, símbolo, cosa hecha, que, a lo sumo, puede entrar en combinaciones con otras ideas, pero es incapaz de desarrollarse con vida propia y producir por sí sola la continuación del proceso agónico.

Al hablar del verso, se expresa así Unamuno:

Así como en este genuino arte gótico de arquitectura se llegó a cubrir grandes espacios con poca piedra, sin más que tallarla y agruparla bien, así en la poesía ha de cubrirse o encerrarse el mayor espacio ideal, se ha de expresar el mayor contenido posible representativo, con el menor número de palabras, sin más que tallarlas

85. La regeneración del teatro español, en *Ensayos*. En O.C., III, pp. 335, 336 y 337.

86. ¡Ramplonería!, en *Ensayos*. En O.C., III, p. 803.

87. *En torno al casticismo*, Ensayo 3-I. En O.C., III, p. 225.

o agruparlas bien... Pensamiento poético que puesto en prosa exija menos palabras que aquellas con que en verso lo expresó un poeta, podéis asegurar que éste lo expresó mal⁸⁸.

No es el verso, por consiguiente, *una* manera de decir algo, sino *la* manera de decir ciertas cosas, y cuáles sean estas cosas, Unamuno nos da su regla para averiguarlo.

En cuanto a la diferencia entre verso y poesía, para una persona que, como Unamuno, identificaba la poesía y la belleza, estas palabras suyas nos dicen a qué obedece la creación poética en literatura, que no es —por cierto— al mero hecho de que lo escrito esté en verso en lugar de estar en prosa:

De nada sirve querer cambiar los ritmos de la palabra, sea en prosa, sea más bien en verso, si continúa lo mismo el ritmo interior, el del flujo y reflujo del espíritu. A los latidos del corazón obedecen las cadencias de la voz⁸⁹.

Sus poesías, y sobre todo *El Cristo de Velázquez*, nos dicen que no era muy amigo de sujetarse a la rima, a la que consideraba muchas veces perturbadora de la inspiración. Y expresamente lo demuestra en los siguientes párrafos:

... decía que la traba de la repetición de los mismos sonidos es el verdadero principio de las bellezas que admiramos en los grandes poetas modernos, añadiendo 'que las palabras inspiran los conceptos', doctrina... de la que habría mucho que hablar. Pues dejando aparte que según eso no debió de haber tantas bellezas en los poetas de la antigüedad libres de la trama de la rima, lo cierto es que la rebusca de las rimas y los consonantes raros... antes les hace caer en extravagantes desatinos que alzarse a grandes bellezas. Cuando la poesía no surge, como de manantial rebosante, de las entrañas del espíritu perinchidas de él, ocioso es buscarla por excitantes meramente externos⁹⁰.

Espíritu apasionado y discutidor, pocas veces es sereno en sus escritos, y no pocas protesta contra quienes dogmatizan en nombre de la naturalidad, de la serenidad literaria:

Nos cuadra empezar por un aforismo perogrullesco, verdadero axioma analítico, que se formula diciendo: 'en los espíritus de naturaleza enfática, el énfasis es natural' [...].

En general, lo que los críticos y preceptistas franceses llaman *natural* suele ser lo menos natural que hay, a lo menos para nosotros los españoles que tenemos, por lo común, una naturaleza diferentísima y en los más de los respectos casi opuesta a la de los franceses⁹¹.

88. *Andanzas*, 83-84. En O.C., I, p. 671 y 672.

89. El perfecto pescador de caña, en *Ensayos*. En O.C., III, p. 775.

90. Sobre la literatura Hispano-Americana, en *Ensayos*. En O.C., III, pp. 1071 y 1072.

91. Naturalidad del énfasis, en *Mi religión y otros ensayos*. En O.C., IV, p. 517.

No es sólo de esto de lo que se defiende, por el acostumbrado procedimiento de decir que sí, que lo hace, y que —precisamente— el no hacerlo es lo condenable, sino también contra quienes le acusan de prurito de originalidad y de abusar de la paradoja. Con este motivo nos ofrece nuevos ejemplos de sus ideas estéticas referentes a la literatura:

¡Original! ¡Otra sandez! Originales lo somos todos, y cuando por antonomasia le llaman original a alguien, es que quieren insultarle, no nos quepa duda. Originales podemos serlo todos, porque todos lo somos por dentro, y para aparecer tales no hay sino decir siempre lo que se piensa y se cree, no falsificar el propio pensamiento y que se supla fácilmente lo que es preciso callar, porque no hay tiempo ni forma de decirlo todo⁹².

Receta demasiado fácil, y como de costumbre, fruto de la postura dialéctica de don Miguel. Excusado es decir que arremete aquí contra quienes le acusan de original y, para defenderse, sale llamándoles a ellos falsificadores y charlatanes.

La paradoja suele ser el modo más vivo y más eficaz de transmitir la verdad a los torpes y a los distraídos, y, sobre todo, al pueblo⁹³.

Pero insisto: si queremos saber cuál era el estilo que más le gustaba a Unamuno, no tenemos sino leerle: el suyo era, para él, el mejor estilo, ya que su propia obra le daba el criterio para valorar las ajenas. Y, a partir de los tiempos de su madurez, hacia 1905, Unamuno produjo abundantemente bellísimos trozos literarios, verdaderos modelos de estilo, o al menos muestras de una personalidad inconfundible y poderosísima⁹⁴.

LA NIVOLA

Nos toca ahora estudiar uno de los aspectos capitales del pensamiento estético de Unamuno: su juicio sobre la novela.

No encontraremos en Unamuno una definición concreta de la novela. Dice que la *Odisea* lo es:

¿O es que la *Odisea*, esa epopeya que es una novela y una novela real, muy real, no es menos real cuando nos cuenta prodigios de ensueño que un realista excluiría de su arte?⁹⁵;

92. ¡Ramplonería!, en *Ensayos*. En O.C., III, p. 866.

93. Sobre la consecuencia, la sinceridad, en *Ensayos*. En O.C., III, p. 1081.

94. (Todo el primer párrafo del artículo *Cuenca Ibérica*, escrito en 1932 y recogido ahora en el libro *Paisajes del alma*, es de lo más representativo de la manera de escribir de Unamuno, como vocabulario, composición de frases, juego de imágenes y metáforas, rudeza de expresión y cacofonía de lenguaje).

95. *Tres novelas*, 20. En O.C., IX, p. 418.

afirma otro tanto del prólogo que antecede a sus tres novelas ejemplares:

¿Cuatro? ¿Por qué? Porque este prólogo es también una novela⁹⁶,

y pone en duda no sólo la pureza novelística de su *Paz en la guerra*:

Esta obra es tanto como una novela histórica una historia anovelada⁹⁷,

sino incluso la esencia novelística de su *Amor y Pedagogía*:

Esta novela o lo que fuere, pues no nos atrevemos a clasificarla⁹⁸.

Es, por tanto, imposible fijar cuál era el concepto unamuniano de la novela; pero, si prescindimos de sus manifestaciones ya citadas, no creo que haya inconveniente en atribuirle, acerca de dicho género literario, una opinión que —poco más o menos— está en consonancia con la universalmente recibida sobre el mismo. Únicamente hay un matiz que a mí me interesa especialmente subrayar, y es lo referente a la *nivola*.

Dice Unamuno, hablando de los personajes novelescos, que poseen una lógica interna, una personalidad propia independiente de la de su autor, obedeciendo en sus acciones y sus reacciones a leyes internas. Son seres humanos, no marionetas que el autor mueve a su antojo. Así, Sancho Panza:

Sancho se le imponía a Cervantes, a pesar suyo. Y es que creo que los personajes de ficción tienen dentro de la mente del autor que los finge en vida propia, con cierta autonomía, y obedecen a una íntima lógica de que no es del todo conciente ni dicho autor mismo⁹⁹.

Don Miguel, cuando escribió *Niebla* se dio cuenta de que era posible crear personajes, y personajes hondamente dramáticos, que careciesen de una lógica interna, que no se impusiesen a la voluntad de su autor. Y al ver esta posibilidad, y al decidirse a explotarla, inventó lo de la *nivola*, como para contestar de antemano a las objeciones que se le hicieran acusándole de no haber creado personajes verdaderamente novelescos. Si no eran novelescos, serían nivolescos, y en paz. Varios personajes de *Niebla* nos revelan este propósito:

—Sí, es la complacencia del hombre en el habla, y en el habla viva... Y sobre todo que parezca que el autor no dice las cosas por sí, no nos molesta con su personalidad, con su yo satánico. Aunque, por supuesto, todo lo que digan mis personajes lo digo yo...

—Eso hasta cierto punto...

—¿Cómo hasta cierto punto?

96. *Tres novelas*, 9. En O.C., IX, p. 413.

97. *Paz en la guerra*, 5. En O.C., II, p. 73.

98. *Amor*, 9. En O.C., II, p. 421 (variante: clasificarle).

99. *Vida*, 6. En O.C., IV, p. 66.

—Sí, que empezarás creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que ellos son los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones...

—Tal vez, pero el caso es que en esa novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.

—Pues acabará no siendo novela.

—No, será... será... *nivola*.

—Y ¿qué es eso, que es *nivola*?

—Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: 'Pero ¡eso no es soneto!...' 'No señor —le contestó Machado—, no es soneto, es sonite'. Pues así con mi novela, no va a ser novela, sino... ¿cómo dije?, *navilo*..., *nebullo*, no, no, *nivola*, eso es, ¡*nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!¹⁰⁰.

Todo el capítulo XXXI de *Niebla* es vital para entender el concepto unamuniano de la *nivola*, si es que nos decidimos a tomarlo en serio. Especialmente, este trozo:

—...Un ente de ficción novelesca no puede hacer, en buena ley de arte, lo que ningún lector esperaría que hiciese...

—Un ser novelesco tal vez...

—¿Entonces?

—Pero un ser *nivolesco*...

—¡Sí, voy a hacer que mueras!

—¡Ah! ¡eso nunca! ¡nunca! ¡nunca! —gritó.

—¡Ah! —le dije mirándole con lástima y rabia—. ¿Conque estabas dispuesto a matarte y no quieres que yo te mate?¹⁰¹.

Así, pues, es de la esencia de la *nivola* (y conste que estoy tomando en serio esto que a muchos les parecerá una humorada de Unamuno) el que sus personajes obedezcan en todo instante a los designios del autor en lugar de obedecer a la personalidad que han revelado en el proceso de su existencia literaria, novelesca: que sean muñecos, juguetes en manos de un dios voluntarista, caprichoso, que les hace decir y hacer lo que él quiere que hagan, no lo que el lector espera lógicamente que harán. Esto, por lo que respecta a la lógica interna de los personajes.

Por lo que respecta al cuadro o medio donde la novela se desarrolla: la ciudad, el campo, las casas, los sitios todos donde viven los personajes, es característico de la *nivola* el prescindir de ellos, el darlos como ya incorporados a los protagonistas y, por ende, nada interesantes para el lector. La *nivola* es un género metafísico, donde lo que interesa no es que sea ni de día ni de noche, ni que las habitaciones sean pequeñas o espaciaosas, sino los problemas espirituales de los personajes *nivolescos*. Unamuno habla de esto en varias ocasiones:

100. *Niebla*, 101. En O.C., II, p. 896.

101. *Niebla*. En O.C., II, pp. 977, 978 y 979.

En esta novela hay pinturas de paisajes y dibujo y colorido de tiempo y de lugar. Porque después he abandonado este proceder, forjando novelas fuera de lugar y de tiempo determinados, en esqueleto, a modo de dramas íntimos, y dejando para otras obras la contemplación de paisajes y celajes y marinas. Así en mis novelas *Amor y Pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez*, *La tía Tula*, *Tres novelas ejemplares* y otras menores, no he querido distraer al lector del relato del desarrollo de acciones y pasiones humanas, mientras he reunido mis estudios artísticos del paisaje y el celaje en obras especiales, como *Paisajes*, *Por tierras de Portugal y de España* y *Andanzas y visiones españolas*. No sé si he acertado o no con esta diferenciación¹⁰².

El que siguiendo mi producción literaria se haya fijado en mis novelas, excepción hecha de la primera de ellas en el tiempo, de *Paz en la guerra*, habrá podido observar que rehuyo de ellas las descripciones de paisajes y hasta situarlas en época y lugar determinados, en darles color temporal y local. Ni en *Amor y Pedagogía*, ni en *Niebla*, ni en *Abel Sánchez*, ni en mis *Tres novelas ejemplares*, ni en *La tía Tula* hay apenas paisajes ni indicaciones geográficas y cronológicas. Y ello obedece al propósito de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramático posible reduciéndolas, en cuanto quepa, a diálogos y relato de acción y de sentimientos —en forma de monólogos esto— y ahorrando lo que en la dramaturgia se llama acotaciones.

Fácil me hubiera sido distribuir entre mis novelas descripciones de tierras y de villas, de montañas y valles y poblados, que aquí recojo, pero no lo he hecho por darles ligereza y a la vez densidad. El que lee una novela, como el que presencia la representación de un drama, está pendiente del progreso del argumento, del juego de las acciones y pasiones de los personajes, y se halla muy propenso a saltar las descripciones de paisajes por muy hermosos que en sí sean, como no sea que el campo llegue a ser un verdadero personaje de la acción o de la pasión, lo que ocurre pocas veces. Y, en cambio, el que gusta del paisaje literario, va a buscarlo en sí y por sí. Y a esta demanda de la afición estética es a lo que quiere responder, la oferta de este libro, lector amigo¹⁰³.

Finalmente nos da su definición formal y expresa de este género de su invención: las *nivolos* son:

Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad¹⁰⁴.

Claro está que esta *realidad verdadera*, esta *realidad de la personalidad*, no se antoja muy evidente en una composición literaria cuyos personajes son juguetes en manos del autor y no obedecen, al obrar, a las exigencias de su propia personalidad. No casan una cosa con la otra.

102. *Paz en la guerra*, 6. En O.C., II, p. 74.

103. *Andanzas*, 10. En O.C., I, p. 601 y 602.

104. *Amor*, 22. En O.C., II, p. 429.

Relacionando esta presentación de los personajes *nivolescos*, desnudos de todo mundo exterior, con el punto de vista antes expuesto, de que el paisaje, la circunstancia toda, lo externo, se hace alma y se recrea transfigurándose en el espíritu humano, comenta Julián Marías en su repetido libro:

La existencia humana incluye inexorablemente un *mundo*, una circunstancia, que no es en modo alguno un mundo aparential de muertas cosas, sino el mundo en que está el hombre la *circum-stantia* que está en torno a ese hombre real, que de verdad vive. ¿No olvida Unamuno el esencial elemento que es la circunstancia?

[...] Más bien Unamuno mismo les presta (a sus personajes) su circunstancia propia, y de ahí esa excesiva resonancia de la voz de don Miguel que se advierte si se tiene un poco alerta el oído espiritual, en la mayoría de sus entes de ficción¹⁰⁵.

El yo existencial de los personajes unamunianos es demasiado una de las facetas del yo existencial del propio Unamuno, y acierta Marías al estudiar por esta razón la filosofía de Unamuno en sus novelas, «que no son en realidad creación de personajes con una independencia existencial que se traduzca en una psicología y en una lógica propias, sino desarrollo metafísico de una serie de problemas en torno a los cuales gira la filosofía de Unamuno y que, por su profunda humanidad o universalidad incontestable, pueden sin demasiada violencia encarnarse en personajes de ficción. Por eso no anduvo tan descaminado don Miguel cuando inventó lo de la *nivola*».

Es, en efecto, excesivo el esquematismo de estas narraciones *nivolescas*, son excesivamente abstractos esos personajes en cuyo fondo no podemos ver nada que nos hable del mundo que les rodea (por ejemplo, en *Abel Sánchez* y en *Dos Madres* falta hasta el ambiente espiritual, son individuos aislados, sin integrarse en pluralidad social alguna), para que se les pueda exigir una personalidad tan poderosa que se sobreponga a las intenciones, aún las más absurdas, de su autor. Y es que el autor está en todos ellos, y su voz se oye en efecto cuando a estos se les escucha. Son seres en los que los problemas humanos se plantean con una crudeza impresionante, conmovedora; pero no pueden evitar el que, a ratos, se perciba detrás de ellos la voz de Unamuno soplandoles lo que tienen que hacer y tienen que decir. Y esto es lo característico de la *nivola*, en la que su autor creyó quizá con demasiada fe y luego tuvo que terminar diciendo que todo había sido una broma:

Cuando al publicar mi novela *Niebla* inventé la palabreja aquella de *nivola* echáronse sobre ella no pocos lectores a quienes la tal palabreja les alentaba, en su pereza mental, a juzgar la novela como tal novela, y nada menos que toda una novela, que es¹⁰⁶.

105. Julián MARIAS. *Miguel de Unamuno*, 82.

106. *Contra esto y aquello*, prólogo a la segunda edición. En O.C., IV, p. 749.

Eso de *nivola*, como bauticé a mi novela —y tan novela!— *Niebla*, y en ella misma, página 158, lo explico—, fue una salida que encontré para mis... —¿críticos? bueno; pase— críticos. Y lo han sabido aprovechar porque ello favorecía su pereza mental. La pereza mental, el no saber juzgar sino conforme a precedentes, es lo más propio de los que se consagran a críticos¹⁰⁷.

Esta ocurrencia de llamarle *nivola* —ocurrencia que en rigor no es mía, como lo cuento en el texto— fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea. Es decir, que así se llame, pues aquí ser es llamarse. ¿Qué es eso de que ha pasado la época de las novelas? ¿O de los poemas épicos? Mientras vivan las novelas pasadas, vivirá y revivirá la novela. La historia es resonarla¹⁰⁸.

...llamé, en un momento de mal humor, *nivolas*¹⁰⁹.

Y una broma de mal humor, ya que no de mal gusto.

VARIA

Por considerarlos de interés, reproduzco aquí algunos juicios de Unamuno sobre escritores en castellano y en otras lenguas, comenzando por nuestros clásicos en su conjunto:

La pesadez y la monotonía son las dos cualidades más clásicamente castizas de nuestra literatura clásica castiza¹¹⁰.

Y siguiendo con Cervantes:

¿No hemos de tener nosotros por el milagro mayor de don Quijote el que hubiese hecho escribir la historia de su vida a un hombre que, como Cervantes, mostró en sus demás trabajos la endebles de su ingenio y cuán por debajo estaba, en el orden natural de las cosas, de lo que para contar las hazañas del Ingenioso Hidalgo y tal cuál él las contó se requería?

No cabe duda sino que en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* que compuso Miguel de Cervantes Saavedra se mostró éste muy por encima de lo que podríamos esperar de él juzgándole por sus otras obras; se sobrepujó con mucho a sí mismo. Por lo cual es de creer que el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli no es puro recurso literario, sino que encubre una profunda verdad, cual es la de que esa historia se la dictó a Cervantes otro que llevaba dentro de sí y al que ni antes ni después de haberla escrito trató una vez más: un espíritu que en las profundidades de su alma habitaba. Y esta inmensa lejanía que hay en la historia de nuestro caballero a todas las demás obras que Cervantes escribió, este patentísimo y espléndido milagro es la razón principal —si para ello hiciesen, que no hacen falta, razones¹¹¹.

107. *Tres novelas*, 10. En O.C., ix, p. 413.

108. *Niebla*, 19. En O.C., ii, p. 798.

109. *Amor*, 22. En O.C., ii, p. 429.

110. Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana, en *Ensayos*. En O.C., iii, p. 1067.

111. *Vida*, 343. En O.C., iv, pp. 379 y 380.

Calderón de la Barca y Lope de Vega:

El héroe popular de nuestro teatro es Lope, el nacional Calderón; aquél más rico, más espontáneo y más inorganizado; éste más pobre, más reflejo y más preciso¹¹².

Moratín, del que, hablando de sí mismo, dice:

Y a la vez que siente aversión hacia la literatura española siéntela, y no menor, hacia la francesa, y cuando el espíritu de una y otra se fusionan, surge algo que para él se simboliza en Moratín. Cuando de Moratín habla —le hemos oído hablar de él varias veces—, pierde los estribos, y no reconoce medida alguna. 'Moratín es un abismo de vulgaridad y de insignificancia —le hemos oído decir—; sus obras son el más insípido manjar que puede darse; ni tiene sentimiento, ni imaginación, ni inteligencia; es frío, no ha ideado ni una sola metáfora nueva, no piensa más que con el pensamiento de todo el mundo; es sencillamente un caso de imbecilidad por sentido común'. No sabemos que haya escritor a quien aborrezca más que a este, no siendo a Jenofonte. ¿Qué le habrá hecho Jenofonte?¹¹³

Románticos del último período: su paisano y maestro Antonio de Trueba:

Aquí está el hombre. Es lo que siempre se propuso Trueba: *escribir para todo el mundo*. Aspiraba a arrancar lágrimas dulces o franca risa a los sencillos y humildes, a los limpios de corazón, apiñados en torno del hogar para leerle. Los que presumen de fuertes, no suelen querer dejarse vencer de su encanto tierno. Preguntando en cierta ocasión a una señorita bilbaína si le gustaba Trueba, me contestó:
—¡Chocholadas!¹¹⁴.

Muy querido para él, su admirado Campoamor:

¿No has oído aquello que decía uno de nuestros más grandes poetas, Campoamor?¹¹⁵.

Y el salmantino y oscuro poeta Ruiz de Aguilera, cuyo elogio no ha dejado de sorprenderme:

El poeta salmantino mucho menos leído y gustado hoy de lo que merece serlo¹¹⁶.

(A continuación reproduce un poemita, fragmentariamente, titulado *La Gaita Gallega*, de dicho autor, cosa llorona y barata).

112. La regeneración del teatro español, en *Ensayos*. En O.C., III, p. 353.

113. *Amor*, 12. En O.C., II, p. 423.

114. *De mi País*, 129. En O.C., I, pp. 211 y 212.

115. *Niebla*, 126. En O.C., II, p. 927.

116. *Andanzas*, 75. En O.C., I, p. 664.

Zorrilla:

Os invito a que le leáis todo entero, si es que tenéis paciencia para tanto, y veáis cuantas imágenes creó aquel hombre en tantas estrofas, y tan hojarascosas y palabreras, como compuso en su vida. Sus metáforas, por lo común, las del común acervo¹¹⁷.

Modernos: Rubén Darío, a quien admiraba a pesar suyo:

¿Cabe negar la influencia, buena o mala, mejor o peor, que de esto no nos toca tratar ahora, de Rubén Darío en la juventud española que al cultivo de la poesía se dedica? [...].

¿Quién no sabe que, por debajo de su afrancesamiento, más aparente que real, Darío ha sido, y va cada vez siendo más, profundamente español?¹¹⁸.

...es algo digno de estudio; es el indio con vislumbres de la más alta civilización, de algo esplendente y magnífico que al querer expresar lo inexpresable balbucea. Tiene sueños gigantescos, ciclópeos; pero al despertar no le queda más que la vaga melodía de ondulantes reminiscencias. Tiene un valor positivo muy grande, pero carece de toda cultura que no sea exclusivamente literaria. (Éste es a mi juicio, el mal mayor de nuestros literatos).

El último párrafo refleja una constante preocupación de Unamuno, que no puede con el literatismo, como él llama a la poesía sin trascendencia.

... creo que Darío, sin quererlo ni proponérselo, ha hecho daño a muchos. Me gustan poco las flores de estufa; prefiero las amapolas, clavelinas y magarzas de los trigales, hechas al aire libre, entre el arado y la hoz.

Estoy harto de cisnes, sátiros, crisantemos, Pan, Afrodita, centauros... y toda la faramalla pseudoclásica. Todas las tardes salgo al campo y me detengo con las malvas, llantenos, retamas, cardos y beleños ahora en flor, y comprendo mejor cómo sólo conocen a las flores de vista, no de trato, los que tanto las manosean. Las han convertido en tópicos¹¹⁹.

Y el poeta que tan exquisitas olivas, llenas de óleo de consuelo, nos ha dejado en sus amargos cantos, pensó en lo que pudo haber sido y no fue. Y allí más abajo, junto al mar, en los lomos de la Foradada, queda aún entre unas piedras el humo del fuego que encendió el poeta para cocinar un arroz, ataviado él en tanto de cocinero. El humo ese acabará por borrarse y acabará por desaparecer toda la cocinería del gran poeta, y cuando nadie pruebe de sus arroces literarios, quedarán las generosas aceitunas poéticas, henchidas de óleo de consuelo, que nos ha dejado en cantos, como aquel que en Valldemosa, en la que fue morada del abad de la Cartuja, dedicó a ésta¹²⁰.

117. La imaginación en Cochabamba, en *Contra esto y aquello*. En O.C., IV, p. 784.

118. Algunas consideraciones sobre la literatura Hispano-Americana, en *Ensayos*. En O.C., III, pp. 1090, 1091 y 1096.

119. Tres fragmentos de cartas citadas por Bernardo G. de CANDAMO al principio del tomo II de *Ensayos*, edición Aguilar.

120. *Andanzas*, 210. En O.C., I, p. 770.

Es muy característico el último de los trozos citados, que forma parte de un artículo —*Los olivos de Valldemosa*—, en el cual y en los que le preceden (recogidos todos ellos en el libro *Andanzas y Visiones españolas*) se harta de llamarle *pobre* a Rubén.

Finalmente, y por lo que a los escritores en otras lenguas se refiere, conocidas son sus entusiásticas apreciaciones respecto de algunos portugueses: Guerra Junqueiro, Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco, João de Deus, de los italianos Leopardi y Carducci, de Verdaguer, Maragall, Balzac y Flaubert por sólo citar a los modernos.

Creo curiosa esta apreciación comparativa de Verdaguer con João de Deus:

No cabe la comparación entre Verdaguer y João de Deus, verbigracia, en el respecto del poder, del alcance y de la envergadura de genio. Verdaguer toca un arpa de cien cuerdas, mientras que João de Deus toca un guitarrillo de sólo dos o tres; Verdaguer tuvo el aliento épico; João de Deus no pasó de suspirar amores y tristezas. Pero, dentro de esta diferencia, lo de Verdaguer nos suena a algo más conocido, a algo más dentro de la corriente central europea, y muchas veces a algo genuinamente castellano —unas veces recuerda a Zorrilla, otras a nuestros místicos— mientras lo de João de Deus lleva un sello especialísimo.

Juan de Dios Ramos, conocido como João de Deus, el más grande lírico portugués entre los muertos es, en efecto, intraducible. Es la sencillez suma, y, como me decía una vez Guerra Junqueiro, el más grande lírico portugués entre los vivos y uno de los mayores hoy del mundo, ha llegado a las veces a la expresión única¹²¹.

Y esta otra sobre Camões:

No deja de tener una significación profunda el hecho de que el poema oficialmente nacional de Portugal sea un poema henchido de todos los lugares comunes del Renacimiento internacional europeo. Digan lo que quieran los portugueses, en *Os Lusíadas* apenas si se trasparenta el primitivo espíritu campesino portugués. El poema de Camões brotó por el deslumbramiento causado por los viajes a Oriente, de aquellas tan gloriosas cuanto malhadadas odiseas¹²².

Su devoción por el autor de *Obermann*, Étienne de Sénancour, es también archiconocida; pero por lo extraordinaria merece ser corroborada con una cita del original:

Porque el *Obermann* no es sino un libro, aunque a mi sentir uno de los más grandes que se hayan jamás escrito. Aunque no, no, no, *El Obermann* no es un libro; es un alma, un alma vasta y eterna como la de la montaña. El *Obermann* se puede leer en la cima del silencio donde no hay tratado alguno de sociología que resista a la lectura¹²³.

121. *Por tierra*, 18. En O.C., I, p. 361.

122. *Por tierra*, 59. En O.C., I, p. 395.

123. *Andanzas*, 32. En O.C., I, p. 622.

Resulta poco explicable, aunque indiscutible por lo reiteradamente que la proclama, la admiración de Unamuno hacia Campoamor. Con muy buen criterio había dicho don Miguel de quienes se empeñan en componer en verso recetas filosóficas a la manera del escritor asturiano:

Una cosa es la poesía filosófica, que con la filosofía poética se confunde; y otra cosa poner filosofía en verso o hacer de la poesía filosofía¹²⁴.

La primera postura es la buena, la del poeta al que espontáneamente le sale la filosofía o la del filósofo que al filosofar, poetiza sin mayor esfuerzo. En cambio, los ideólogos que quieren esclavizar la poesía a sus ideas, estilo Víctor Hugo, citado como ejemplo por Unamuno, no le merecen consideración.

No me explico cómo, a pesar de todo, era devoto de Campoamor.

Para terminar estos juicios sobre escritores, haré notar la admiración que en su juventud, y aún más tarde manifestó Unamuno hacia la figura de don Marcelino Menéndez y Pelayo, de quien dijo que era el maestro al que debía más, y así lo demuestra en todos los capítulos de su primer libro, *En torno al casticismo*. Después cambió de opinión.

LA BELLEZA EN LAS ARTES PLÁSTICAS Y NOTAS FINALES SOBRE LA MÚSICA

En sus libros de viajes, Unamuno desparrama no pocas opiniones acerca de la arquitectura en sus distintos estilos. He aquí ahora algunas apreciaciones suyas acerca de los estilos arquitectónicos.

Espíritu austero, poco simpatizante de la frivolidad y el amor a las formas por sí mismas, no puede ocultar su predilección por los monumentos románicos frente a los góticos:

El románico, severo y sobrio, resiste la cursilería en que fácilmente cae el gótico. La religiosidad grave del románico no se presta a las sentimentalidades del gótico¹²⁵.

Mas en cambio la antigua —*a sé velha*—, que recuerda nuestra catedral vieja de Salamanca, es una especie de fortaleza románica del siglo XII, que produce en el inteligente que se alberga en la robusta solemnidad de sus naves un sentimiento como de rejuvenecer nuestra vieja alma cristiana colectiva. Una dulce penumbra de Edad Media invade al espíritu que se siente asentado sobre sí mismo al ver la poderosa fábrica asentarse como si arraigare en tierra. Es una fuerza que desciende y posa, y no una que se levanta como las catedrales góticas¹²⁶.

124. Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana, en *Ensayos*. En O.C., III, p. 1075.

125. *Andanzas*, 65. En O.C., I, p. 655.

126. *Andanzas*, 144. En O.C., I, pp. 727 y 728.

Como puede apreciarse, en sus juicios para nada entra la consideración formalista, sino que exige a la obra de arte que le diga con su lenguaje de piedra cosas que no tienen en sí que ver con el arte mismo: que le hablen de austeridad, de primitivo cristianismo y de Edad Media. Es también puramente romántica esa satisfacción que, su viejo y siempre joven amor a la madre tierra, siente en presencia de las robustas fábricas románicas que «descienden y posan», en lugar de dispararse al aire como las góticas. Y es que Unamuno ama lo eterno a través de lo temporal, de lo humano, de lo que es preceder y lucha por no serlo: busca al cielo, pero es a través de la tierra, no mirándolo cara a cara. Y en este complejo espiritual hay que buscar la explicación de su preferencia por el románico, que no está motivada en fundamentos puramente formales, ni muchísimo menos.

Cuando se deja subyugar por el encanto de la pura forma olvidando todo lo demás —y es muy raro—, parece hablar con sinceridad un lenguaje más estrictamente estético. Es el caso de este comentario profundamente comprensivo de la belleza formal de la catedral de León:

«La catedral de León se abarca de una sola mirada y se la comprende al punto. Es de una suprema sencillez y, por lo tanto, de una suprema elegancia. Podría decirse que en ella se ha resuelto el problema arquitectónico, a la vez de ingeniería y de arte, de cubrir el mayor espacio con la menor cantidad de piedra. De donde su aérea ligereza y aquellos grandes ventanales, cubiertos de vidrieras con figuraciones policromadas, donde la luz se abigarra y se alegra en tan diversos colores¹²⁷.

Y el de este otro, en el que compara la sencillez herreriana del Monasterio de El Escorial con la exuberancia plateresca y churrigueresca de Salamanca:

He dicho ya que nada hay tan difícil como gustar el encanto del desnudo arquitectónico. El desnudo escultórico y pictórico, como suelen ser desnudo humano, están mucho más al alcance que el desnudo arquitectónico, y más si éste es de un templo. A mí por mi parte me ocurre que cuando veo en un edificio un adorno cuya función arquitectónica no comprendo, se me antoja que está allí para tapar una grieta o un defecto de construcción. Y al llegar a El Escorial, desde esta plateresca y en gran medida churrigueresca Salamanca, la mayor parte de cuyos edificios no pecan, ciertamente, por su sencillez y severidad, sino que están recargados de follaje, mi vista descansaba en las líneas puras y severísimas del Monasterio de El Escorial, en aquella imponente masa todo proporción y todo grandeza, sin afanosidad¹²⁸.

Otras veces hace gala de su gusto por las pseudoetimologías, meros juegos de palabras, como en este intento de caracterizar el barroco que no es el único que he encontrado en su obra:

127. *Andanzas*, 83. En O.C., p. 671.

128. *Andanzas*, 53. En O.C., 1, p. 643.

Lo barroco nos dice barrueco o berrueco, y es berroqueño¹²⁹.

En cuanto al rococó, holgado es decir que le disgusta profundamente. La reconstrucción portuguesa por el Marqués de Pombal le parece un desastre estético:

Hablando de la catedral de Braga, dice: «Lo que hoy se ve es casi todo del siglo XVIII portugués, es decir, lamentable¹³⁰.

Unamuno sabía dibujar. Sin embargo, rara vez trata del dibujo en sus escritos. En una ocasión, y a propósito de Picasso, muestra simpatía por los perfiles muy definidos, a la manera neoclásica:

No conocía a ese Picasso, que me agrada mucho, si no notase cierta afectación en desdibujar. En esto soy de un criterio acaso estrecho, de la escuela de Kaulbach y de Flaxman, de burilar los perfiles¹³¹.

Respecto de la pintura, son también escasos sus testimonios. Y en éstos nos llama la atención su preocupación casi exclusiva por el asunto:

Siempre he sentido yo una gran frialdad hacia Murillo; su arte es muelle y blandengue, y en el fondo, vulgar. En Rubens hay *parti pris* de exponer carnazas; parece, a las veces, un tendero de ultramarinos. Ribera me parece uno de los más castellanos, a pesar de haber sido valenciano. Claros vivos, sombras fuertes, todo recortado, nada de matiz. Lo más humano y dulce, lo más armónico de Ribera está aquí, en Salamanca [...] Lo que más me encanta es la pintura alemana y flamenca, aquellos cuadritos modestos, algo lamidos, que respiran aroma de hogar y de vida recogida¹³².

En consonancia con sus ideales austeros y con su estética literaria, las preferencias de su espíritu, que en la juventud se inclinaron hacia los maestros flamencos (era cuando pretendía hacer una estética vascongada), en la madurez, ganadas ya definitivamente por las cualidades del alma de Castilla, van hacia Ribera (como acabamos de verlo) y hacia Zurbarán:

La joya del monasterio, lo que ello sólo merece todas las penalidades del viaje, lo que ha de hacer de Guadalupe el lugar de peregrinación de los amantes del arte, es la soberbia colección de cuadros de Zurbarán que en su sacristía se guardan. Hay que ir allá para conocer a nuestro gran pintor extremeño¹³³.

129. Jueves Santo en Rioseco, en *Paisaje del Alma*. En O.C., I, p. 1027.

130. *Por tierras*, 83. En O.C., I, p. 416.

131. Fragmento de una carta citada por Bernardo G. de CANDAMO al principio del tomo II de *Ensayos*, edición Aguilar, II, p. 29.

132. Fragmento de una carta citada por Bernardo G. de CANDAMO al principio del tomo II de *Ensayos*, edición Aguilar, II, pp. 46 y 47.

133. *Por tierras*, 150. En O.C., I, p. 475.

Juzgo igualmente interesantes estos dos comentarios sobre dos géneros de pintura: primero, el paisajismo, donde demuestra su convicción de que las artes plásticas deben darnos la imagen de lo limitado, de lo concreto, que es donde mejor se capta el alma de las cosas, o sea su participación en lo infinito y en lo eterno:

«Ningún gran paisajista lo ha sido de vastos panoramas. Quiero decir ningún gran paisajista pintor. Que entre literatos, Rousseau y Sénancour nos dieron la impresión de los Alpes y Chateaubriand la de las vastas riberas de los grandes ríos de la América del Norte. Pero el genuino paisaje es de pequeños rincones. Allí es donde se coge el alma del campo. Un solo árbol mirándose en una charca en medio de un solemne desierto es algo de lo más grande con que se puede encontrar un hombre que lo sea de veras por dentro. Lo que no le diga aquel ermitaño de ceño florido no le dirá ninguno de carne y hueso. Aunque el árbol es de hueso —de leño— y de carne, o sea de hoja, de carne verde y palpitante¹³⁴.

Y segundo, el desnudo, en un comentario que vale tanto para la escultura como para la pintura, y donde, a propósito de arte, vuelve a hacer filosofía, impasible ante las formas puras y buscándoles siempre un significado trascendental, extra-artístico.

¡El desnudo es el arte!, exclaman muchos.

Sí, el arte de representar el bípedo implume, no al *homo politicus*, al hombre social o vestido. El desnudo de la estatuaria griega refleja en parte el alma helénica; pero la moderna, la que va surgiendo lenta y trabajosamente entre dolores y agonías, se expresa mejor con la riquísima complejidad de las plegaduras del traje, que es el ambiente adaptado a sí por el sujeto [...].

Se ha dicho que al pasar los pueblos del paganismo al cristianismo, vistieron imágenes de diosas desnudas, haciendo de ellas vírgenes. Las *vistieron*, he aquí todo, y este todo es mucho más de lo que creen los que citan con malicia el hecho¹³⁵.

Una sola cosa me parece discutible en esta interesante tesis, y es aquello de que, hablando del alma moderna y como contraponiéndola a la helénica, diga que «va surgiendo lenta y trabajosamente entre dolores y agonías», como si el alma helénica y las almas todas de las civilizaciones que han sido, son y serán surgiesen con facilidad, sin esfuerzos ni dolores ni problemas ni angustias. El primero de los dos párrafos citados lleva en el ensayo una interesante nota que dice así:

El desnudo es excelente para *estudiar* el dibujo, lo cual no significa que sea más artístico. Y téngase en cuenta que hay un desnudo literario útil para *estudiar*, el que en los llamados *estudios* nos lo dan como lo más propio del arte).

134. *Andanzas*, 267. En O.C., I, p. 841

135. El Caballero de la triste figura, en *Ensayos*. En O.C., III, pp. 381 y 382.

Por último, la coreografía no despierta ningún comentario especial si exceptuamos el baile al aire libre. Creo que no me equivoco al decir que su austeridad le hacía simpatizar muy poco con el baile, si no ignorarlo totalmente. Solamente en sus obras de juventud he hallado alusiones a la danza, y ello ha sido en tratándose de danza popular, espontánea y fresca, al aire libre: nada de danza «civilizada», rebuscada, artificiosa, a puerta cerrada. Las observaciones que se le ocurren ante el espectáculo de los campesinos vascos bailando sus bailes populares, son todas ellas de tipo trascendental, sin consideración al valor artístico intrínseco, plástico, del cuadro:

éste es el baile del montañés ahíto de vida, la explosión de gozo del hombre libre de nuestros montes... Nada más fresco que aquella masa inquieta y viva donde brillan caras y chispean ojos, que brincotea y salta entre el polvo, al compás rápido del tamboril y del chistu que lanza notas claras y estridentes, llenas del agrete dulce de chacolí viejo, que estallan como besos de ruido de los que dan las madres a sus hijos»¹³⁶.

No cabe duda de que cuando, unos 20 años más tarde, Unamuno hablaba del paisaje vasco llamándolo metafóricamente «sonata de flauta de tres o cuatro notas verdes, de un verde agrio», en su libro *Por tierras de Portugal y España*, en un artículo titulado *El sentimiento de la Naturaleza*, tenía presente, de manera más o menos conciente, lo del agrete del chistu. Esta metáfora de la sonata verde y del verdor agrio está en desacuerdo con la tesis que sostiene en otro lugar acerca de la inconveniencia de poner adjetivos de orden sonoro junto a sustantivos estéticos, en su artículo *La epopeya de Artigas*, recogido en 1912 en el libro *Contra esto y aquello*. Indudablemente, si a alguna flauta puede llamársela agria, es al chistu.

Allí, al aire libre, sobre el campo verde, y entre las montañas serenas, adquiría todo su hondo sentido el baile, himno de movimientos corporales, primitiva aspiración al ritmo, y viva fuente de gracia. Era aquel baile, así, en la aldea, la purificación del trabajo, el holocausto del vigor. El cuerpo encorvado sobre la dura tierra, los brazos sujetos a la laya, las piernas sumisas a la labor, ¿cómo iban a gustar de refrigerante libertad sino danzando? Y ellos, los guerrilleros, ¿cómo protestar mejor de las marchas y contramarchas por obligados senderos, por pedregosas calzadas en que no se puede levantar los ojos del suelo que se pisa? ¡Qué descanso el de aquellos bailoteos!¹³⁷.

Metióse con su prima por entre los corros, donde los aldeanos bailaban con toda el alma, vertiendo en saltos y piruetas y en gritos desbordamiento de vida, el limpio goce de la libertad de los movimientos, el disfrute del propio cuerpo. Bailaban con ellos las notas claras y estridentes del pito, repletas del agreste vinillo viejo de las montañas aquellas, notas que estrumpían de consuno con las risas francas que hacían vibrar de alegría al aire, mientras bailoteaban al viento las hojas de los

136. Del artículo *La romería de San Marcial en Vergara*, recogido en *De mi País*, 62. En O.C., I, p. 144.

137. *Paz en la guerra*, 126. En O.C., II, p. 202.

castaños bebiendo luz. Era aquella danza común, danza litúrgica, acción de gracias de la vida desnuda y pura, holocausto de energía vital¹³⁸.

Testimonian estos tres trozos una profunda simpatía hacia los bailarines, una comprensión cordial de su danza, pero ninguna admiración hacia su arte, nada que sea dar a la danza valor por sí misma, sino considerándola un mero escape vital al servicio de instintos y necesidades más importantes.

Volviendo a la música, aunque sólo sea para insistir en lo que antes he dicho, bien sabido es que a Unamuno no le interesaba. Tal es lo que, en general, se desprende de sus escritos. Quienes le conocieron en vida, dan testimonio de que su temperamento mostraba una absoluta incompreensión hacia el arte sonoro, incompreensión que quizás haya influido, o quizás coincidido, con idéntica actitud del grupo más afín a Unamuno entre los espíritus cultivados de Bilbao, a lo menos en lo que alcanza mi memoria: toda una minoría escogida de personas absolutamente cerradas a la comprensión de la música. Amigos todos de don Miguel y, en buena parte, discípulos suyos: don Pedro Eguillor, Joaquín de Zuazagoitia, me parece que también Mourlane Michelena, y algún otro, de quienes puedo dar personal testimonio.

Característico de este punto de vista que, con terminología puesta de moda por Spengler, llamaremos «apolíneo», es el siguiente trozo de *Del sentimiento trágico de la vida*, donde la música de Bach le merece a Unamuno una expresión despectiva, mientras confiesa su adoración por el arte plástico de Velázquez:

En un teólogo protestante, en Ernesto Troeltsch, he leído que lo más alto que el protestantismo ha producido en el orden conceptual es en el arte de la música, donde le ha dado Bach su más poderosa expresión artística. ¡En eso se disuelve el protestantismo, en música celestial! Y podemos decir, en cambio, que la más alta expresión artística católica, por lo menos española, es, en el arte más material, tangible y permanente —pues a los sonidos se los lleva el aire—, de la escultura y la pintura en el Cristo de Velázquez, ¡en ese Cristo que está siempre muriéndose, sin acabar nunca de morir, para darnos vida!¹³⁹.

Él mismo, según hemos visto, confiesa su incapacidad para comprender la música, y a veces la achaca a defecto de esta última, tratándola con poco respeto y mucho desprecio:

Sentía la pobre oscuramente, sin darse de ello clara cuenta, que la música es preparación eterna, preparación a un advenimiento que nunca llega, eterna iniciación que no acaba cosa. Estaba harta de música¹⁴⁰.

138. *El Espejo de la Muerte*, 150. En O.C., II, p. 760.

139. *Sentimiento*, IV. En O.C., XVI, p. 197.

140. *Niebla*, 61. En O.C., II, p. 847.

Véase también su tremendo poema *Música*, publicado en su primera antología, la de 1907:

«¿Música? ¡No! No así en el mar de bálsamo
me adormezcas el alma;
no, no la quiero;
no cierres mis heridas —mis sentidos—
al infinito abiertas,
sangrado anhelo.
Quiero la cruda luz, la que sacude
los hijos del crepúsculo
mortales sueños;
dámelos fuertes; a la luz radiante
del lleno medio día
soñar despierto.
¿Música? ¡No! No quiero los fantasmas
flotantes e indecisos,
sin esqueleto;
los que proyectan sombra y que mi mano
sus huesos crujir haga,
son los que quiero.
Ese mar de sonidos me adormece
con su cadencia de olas
el pensamiento,
y le quiero piafando
aquí en su establo
con las nerviosas alas,
Pegaso preso.
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 peso¹⁴¹.

Quizás haya pocas poesías menos musicales que las que compuso Unamuno. Él mismo lo sabe y quiere explicarlo en cierto modo, atribuyéndose un sentido musical *sui generis*, aunque confesando que de músico no tiene nada:

141. *Antología poética*, 101 y 102. En O.C., XIII, pp. 394 y 395.

En música acaso se expresa lo más íntimo del paisaje, su sentimiento rítmico. Y hasta el silencio del campo. Pero yo, lector, aunque pueda tener algo de poeta y de loco, de músico menos que poco tengo. Y, sin embargo...

Sin embargo, mi sentimiento rítmico, en cierto modo musical, del campo y de las cosas de viso, no me ha cabido siempre en prosa y he tenido alguna vez que verterlo en verso. De una música, si acaso la tienen, esquinuda y rígida, angulosa y dura. Pero no todo ritmo se desenvuelve en curvas¹⁴².

Eso del ritmo anguloso y el curvo, por analogía, podría aplicarse a la música del siglo XVIII y a la música romántica, respectivamente.

Y cuando, en algún lugar, habla de la excelencia y del poder expresivo de la música, alude más bien al canto, a la música con palabras, y quizás más aún al verso, a las palabras hechas música (y con música angulosa, como la suya):

Pero ¿es que hay doctrina más íntima ni más profunda que la que se da cantando? En los consejos mismos que se dan al hombre no es la letra, sino la música de ellos lo que aprovecha y edifica. Música es el espíritu, y la carne es letra, y toda doctrina del corazón es canto¹⁴³.

Para acabar con estas muestras de la opinión que a Unamuno le merecía la música, citaré seguidamente un ejemplo tomado del *Diario* que escribió a raíz de su crisis espiritual de 1897 y que por eso —publicado que fue en 1970— no ha sido recogido en estas obras. Fruto de un momento excepcional, es a su vez una excepción; pero una excepción muy temprana en la vida del poeta:

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 excitan 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. Una misma tocata sume al voluptuoso en el fango de su voluptuosidad, mientras al puro le hace recrearse en su pureza.

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

En el templo la música guía y empuja las meditaciones de los fieles y les da unidad, haciendo que comulguen en la meditación.

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.

¿Por qué he sido siempre tan frío para la música, y tan charlatán, viniera o no al caso?¹⁴⁴.

142. *Andanzas*, 273. En O.C., XIII, p. 813.

143. *Vida*, 249. En O.C., IV, p. 289.

144. *Diario íntimo*, 34. Alianza Editorial. Esta obra no figura en las O.C. editadas por Afrodisio Aguado Vergara.

UNA TEORÍA ESTÉTICA DE ESPAÑA

El amor de Unamuno a España es algo por encima de toda ponderación. Cuando nos dice:

A mí, que tanto me duele España, mi patria, como podía dolerme el corazón,
o la cabeza o el vientre¹⁴⁵,

no hace más que repetir uno de sus eternos temas que vuelven continuamente a lo largo de su obra. Para Unamuno existe un triple concepto de la patria: la patria sensual, plástica, que se abarca con la mirada y que para él era Bilbao y, más tarde, también Salamanca: patria por la que sentía profundo cariño, un cariño hondo y tranquilo, sin arrebatos; la patria sentimental, el país vasco y, más tarde, Castilla también, objeto de amor, de amor alimentado por la imaginación. De estas dos clases de patria nos habla en este trozo de uno de sus primeros libros:

Al trasponer la peña de Orduña, sentí verdadera congoja; a las sensaciones que experimentara al darme cuenta de que me alejaba de mi patria más chica, de la sensitiva, uníase el sentimiento de dejar mi patria más chica, la sentimental, y aun más que sentimental, imaginativa; aquella Euscalerria o Vasconia que me habían enseñado a *amar* mis lecturas de los escritores de la tierra. Y digo amar, subrayándolo, porque a ese país vasco lo amaba entonces, mientras que a Bilbao le *quería*, y si hoy quiero, en parte, a aquél, es por haberlo recorrido también en parte; haberlo visto y tocado, y hecho sensitivo lo que era sentimental¹⁴⁶.

Queda la otra patria, que ya no es ni sensual, ni sentimental o imaginativa: la patria ideal, la que no se puede abarcar con la vista ni imaginar con la fantasía, sino sólo concebir como un ente metafísico: España, que, como todo lo metafísico, es lo que a Unamuno le punza en el alma y le preocupa y se le hace trágico y, por ende, verdaderamente bello.

En sus numerosas incursiones por las tierras españolas, apenas hubo región que Unamuno dejase de visitar. Y lo hacía en verdadera peregrinación, devotamente, con unción, como en acto religioso. En estas incesantes peregrinaciones, iba poco a poco recreando en su espíritu a España con un sentimiento poético que es el mismo que hemos tenido ocasión de estudiar al preguntarnos por su teoría general del conocimiento estético. El mero hecho de ver nos da el conocimiento de las cosas en sí, pero si, además de ver, imaginamos, enriquecemos el objeto de nuestro conocimiento, lo recreamos, y nos recreamos a nosotros mismos, lo conocemos poéticamente, que es la verdadera manera de conocer. Todo este proceso, completamente acorde con lo que ya hemos visto que es su manera de concebir la intuición estética, lo desarrolla en las siguientes frases:

145. *Andanzas*, 99. En O.C., I, p. 689.

146. *De mi País*. Prólogo fechado en Salamanca en noviembre de 1902. En O.C., I, p. 90 y 91.

¡Imaginar lo que se ve! Si el catecismo nos enseñó que fe es creer lo que no vimos, cabe decir que fe —conocimiento, ciencia— es crear lo que vemos. E imaginar lo que vemos es arte, poesía. Tener fe en España y conocerla, pero también imaginarla. E imaginarla corporalmente, terrestremente. He procurado, sin ser quiromántico a la gitana, leer en las rayas de esta tierra que un día se cerrará sobre uno, apuñándolo; rastrear en la geografía la historia¹⁴⁷.

Estas frases encierran una serie de cosas capitales. En primer lugar, rompe con su antigua y reiterada definición de la fe como «crear lo que no vemos», diciendo que es «crear lo que vemos»; pero esto no puede ser propiamente fe teológica, y por tal razón la identifica aquí con el conocimiento y la ciencia. Dejando a un lado el problema religioso, pasemos adelante. Distingue Unamuno entre dos conocimientos, fes o ciencias: el puro y simple y el artístico. Este último es función de la imaginación que, por decirlo así, trasfigura el objeto del conocimiento puro y simple y hace de él algo artístico dándole una categoría estética. Imaginar a España es hacer a España criatura de nuestra capacidad creadora estética o artística: es hacerla obra de arte. «Leer en las rayas de esta tierra» es hacer el poema de España, sacarle sustancia al paisaje; «rastrear en la geografía, la historia», o sea tomarlo como algo trascendental y referirlo románticamente a algo que ya no es paisaje sino espíritu. Y sobre todo espíritu de uno mismo, con la propia tragedia, que era en Unamuno la de la muerte indeclinable: por eso adquiere en él extraordinario valor el hecho de que esa tierra que contempla sea la que algún día se cerrará sobre su cuerpo; y esta circunstancia atormentadora es la que a sus ojos presta tanta transcendencia al paisaje español y se la quita tanto al de cualquier otro país. Porque Unamuno viajó por el extranjero; pero o no lo supo ver o no le interesó lo que veía, y sus años de destierro los pasó en Hendaya mirando a España y, por estar en tierra vasca, sintiéndose ya en su patria. Finalmente, es de observar que formula lo que, por así decirlo, es su ideal de creación artística: la obra de arte plástica, tangible, cuando dice que hay que imaginar a España, «e imaginarla corporalmente, terrestremente». En estos renglones se encierra no poco de la estética de Unamuno.

Aquí queda explicado también el exclusivismo españolista de su sentimiento del paisaje. Si Unamuno hubiera sabido de cierto que iba a ser enterrado en cualquier otro país, habría corrido allá a ver y a imaginar, a comprender y compadecer y recrear aquella tierra, y recrearse con ella: con ella y con la conciencia de que habría algún día de cerrarse sobre su cuerpo y ser el escenario del epílogo de su gran tragedia.

Dos son las tierras de España que interesan especialmente a Unamuno: Vasconia —su cuna— y Castilla —su tumba—. Sus primeros libros están llenos de vasquismos, desbordan amor hacia la tierra vascongada. Poco a poco, Castilla se convierte en su segunda patria sentimental.

Esta invocación conmovedora, es de la *Vida de don Quijote y Sancho*:

147. País, Paisaje y Paisanaje, en *Paisajes del Alma*. En O.C., I, p. 1103.

¡Oh tierra de mi cuna, de mis padres, de mis abuelos y trasabuelos todos, tierra de mi infancia y de mis mocedades, tierra en que tomé a la compañera de mi vida, tierra de mis amores, tú eres el corazón de mi alma! Tu mar y tus montañas, Vizcaya mía, me hicieron lo que soy; de la tierra de que se amasan tus robles, tus hayas, tus nogales y tus castaños, de esa tierra ha sido mi corazón amasado, Vizcaya mía¹⁴⁸.

En su artículo «*Castilla y Vizcaya*», recogido en la colección *De mi País*, hace interesantes apreciaciones sobre el espíritu vasco, de las que recojo las que tienen valor o significado estético:

En Castilla, aquí, son aficionados a dramones; nosotros a la jocosa comedia, al buen humor de sobremesa¹⁴⁹.

Falta en nuestro país el calor que viene de fuera, pero tenemos el calor que viene de dentro, del estómago repleto. ¡Uf!, dirá usted, ¡qué poco poético es esto! Va en gustos. Una buena mesa, el calor de la sangre, que luego se convierte en agilidad y alegría, la poesía de la vida, la satisfacción de vivir.

¡Oh, Rabelais, Rabelais! No se escandalice nadie, lo digo en el sentido más puro, más limpio: ¡Oh la poesía de la carne! De ella brota nuestra actividad, nuestro hábito al trabajo. Hay un ideal puesto fuera de la vida, hay otro puesto en ella; unos buscan la felicidad infinita fuera del mundo; nosotros, sin renunciar a ésta, buscamos en el mundo la felicidad, recogiendo sus granitos esparcidos entre penas y sin renunciar a otra más perdurable¹⁵⁰.

Y ¿hay nada más parecido a nuestras romerías que las de Teniers? Romería vascongada hay en cuadro que parece una del maestro holandés.

El mus en las tabernas, las ferias de ganado, las partidas de bolos, las romerías, las verdaderas romerías, con sus culadas, sus zirris, con su vuelta, sus brincos y saltos a la caída de la tarde, el cielo rojo, las mejillas rojas, las boinas rojas, todo rojo, rojo como la sangre y como el vino, y el fondo verde, verde agrio¹⁵¹.

Cuando veo los cuadros de la escuela holandesa me acuerdo de mi tierra¹⁵².

Es sorprendente, para los que están acostumbrados a la literatura unamuniana de los últimos tiempos, encontrar en don Miguel éste que bien podemos llamar esbozo de una teoría estética de Vasconia, de una interpretación estética del espíritu vasco, tan alejado de la austeridad y del ascetismo que poco a poco fue adueñándose de las apreciaciones estéticas de Unamuno a su contacto con el alma castellana. Por entonces, prefería el recogimiento, la humanidad, la limitación, la sensualidad colorista del paisaje vasco, a la grandeza austera, seca, puramente espiritual de la aridez de Castilla:

148. *Vida*, 64. En O.C., iv, p. 124.

149. *De mi País*, 79. En O.C., i, p. 162.

150. *De mi País*, 78. *Ibidem*.

151. *De mi País*, 78. En O.C., i, p. 161.

152. *De mi País*, 78. *Ibidem*.

Yo soy menos grave, menos melancólico que usted y 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. Yo prefiero el placer de subir montes por gastar fuerza, para sudar la humedad endémica; yo prefiero ver bajar el sol, velado por el humo de las fábricas, y acostarse tras los picos de Castrejana. ¿Qué hay poco horizonte? Mejor, así está todo más abrigado, más recogidito, más cerca¹⁵³.

Pero, poco a poco, va evolucionando. Su libro *En torno al casticismo*, en el que recoge no pocas ideas vertidas en el artículo mentado, a pesar de su apreciación poco favorable del carácter de Castilla, es un intento por comprender a fondo a lo castellano. Y el propio Unamuno nos enseña que para comprender hay que amar.

Los ensayos que constituyen mi libro *En torno al casticismo* ... me fueron dictados por la honda disparidad que sentía entre mi espíritu y el espíritu castellano [...]. Entonces creía, como creen hoy no pocos paisanos míos y muchos catalanes, que tales disparidades son inconciliables e irreducibles; hoy no creo lo mismo¹⁵⁴.

El simplicismo ha sido siempre el sello característico de las producciones espirituales de ese pueblo unitario... Su simplicidad misma es la que hace duraderas a sus grandes obras maestras de arte y literatura. Así es en el orden del pensamiento, sea en la filosofía, sea en la poesía, sea en el arte¹⁵⁵.

Y que no eran irreducibles esas discrepancias, al menos en el caso personal de Unamuno, lo demuestra la simplicidad, la unitariedad del pensamiento de éste, tan castellano.

Y en su *Rosario de sonetos líricos*, la patria vasca y la patria castellana se disputan ya, y se comparten, su corazón.

Es Vizcaya en Castilla mi consuelo
y añoro en mi Vizcaya mi Castilla;
¡oh, si el verdor casara de mi suelo...¹⁵⁶.

Ya en el repetido artículo *Castilla y Vizcaya* demuestra empezar a comprender el paisaje de Castilla y, dentro de sus preferencias por lo vascongado, no excluye la belleza de aquél:

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 serena¹⁵⁷.

153. *De mi País*, 72. En O.C., I, p. 154.

154. La crisis actual del patriotismo español, en *Ensayos*. En O.C., III, p. 941 y 942.

155. Más sobre la crisis del patriotismo, en *Ensayos*. En O.C., III, p. 1012.

156. *Antología poética*, 136. En O.C., XIII, p. 528.

157. *De mi País*, 71. En O.C., I, p. 153.

En el paisaje vasco todo parece estar al alcance de la mano y hecho a la medida del hombre que lo habita y anima; es un paisaje doméstico, de hogar, en el que se ve más tierra que cielo; es un nido. Todo pequeño, vallecitos entre montañas. Adivínase una casería del otro lado del monte, cuando no se ve salir de allá la humareda de un hogar.

Compárese a esto el paisaje castellano, de esta Castilla en que todo es cima. Aquí se abarca más cielo que tierra, perdiéndose ésta en lontananza. A la caída de la tarde se suele dibujar, a las veces, de tal modo sobre el cielo la línea de una saliente del terreno, que parece no haya nada del otro lado de ella. 'Parece que allí acaba el mundo, y que tras eso no hay sino el vacío' —me decía una tarde un amigo mirando cómo cortaba el cielo la línea de un próximo levantado de la llanura—. Éste es un paisaje o de invierno o de verano, mientras que aquél es paisaje de primavera o de otoño¹⁵⁸.

Más tarde, su preferencia por lo castellano, aun sin excluir el gusto por lo vasco (pero ésta ya en segundo término) es claramente proclamada:

Prefiero este paisaje amplio, severo, grave; esta única nota, pero nota solemne y llena como la de un órgano, a aquella sonata de flauta de tres o cuatro notas verdes, de un verde agrio. Estos pueblos terrosos, que parecen excrecencias del terreno o esculpidos en él, me dicen más que aquellas casitas blancas, con sus tejados rojos, que se ve han sido puestas por el hombre en aquellos vallecitos verdes. O la montaña bravía, la de los Pirineos o los Picos de Europa, o la llanura. Pero también me gusta recogerme en aquellos mis vallecitos vascos, que atraen y retienen como un nido¹⁵⁹.

y confirmada:

Los que hablan de Castilla, León y Extremadura como si no fuesen más que pelados parameros, desnudos de árboles, abrasados por los soles y los hielos, áridos y tristes, no han visto estas tierras sino al correr del tren y muy parcialmente. Donde en estas mesetas se yergue una sierra, tened por seguro que en el seno de ella se esconden valles que superan en verdor, en frescor y en hermosura a los más celebrados del litoral cantábrico. Por mi parte prefiero los paisajes serranos de Castilla y Extremadura. Son más serios, más graves, más fragosos, menos de cromo. Están, además, menos profanados por el turismo y por la banal admiración de los veraneantes¹⁶⁰.

no sólo respecto del paisaje campestre, sino también en lo referente a los pueblos:

El tópico ese de lo sombrío de los pueblos de Castilla es un embuste. Anchas y muy despejadas plazuelas en que niños, ancianos y adultos toman el sol, la gran plaza del mercado con sus soportales, mucho cielo arriba y mucha luz en el cielo. Y en derredor una vasta campiña de pan llevar, con acá y allá las manchas verdinegras de los pinares, y en el fondo, uniendo la tierra al cielo, la sierra coronada

158. *De mi País*, 16. En O.C., I, p. 95.

159. *Por tierras*, 293. En O.C., I, p. 591.

160. *Por tierras*, 159. En O.C., I, p. 481.

de nieve. Y sube de la tierra una gran serenidad a juntarse con la serenidad grandísima que baja del cielo¹⁶¹.

y a las ciudades:

Hay unas cuantas ciudades que se han ido llevando en España la atención de los visitantes y curiosos, más por hermosuras de aparenalidad y vistosas que por recogido encanto, y otras por la facilidad de su acceso. Granada, Sevilla, Burgos, Toledo... Otras sólo figuran en segundo término, y algunas de las más interesantes apenas si merecen mención. Y, en cambio, hay muchos a quienes les encanta San Sebastián, esa trivialísima San Sebastián, muy limpia, muy linda, muy bien adobada, muy alegre, muy hospitalaria y muy insignificante...

En el aspecto íntimo del arte, para el que busca sensaciones profundas, para el que tiene el espíritu preparado a recibir la más honda revelación de la historia eterna, os digo que lo mejor de España es Castilla, y en Castilla, pocas ciudades, si es que hay alguna, superior a Ávila. Váyase a Sevilla, váyase a Valencia, el que quiera divertirse o distraerse el ánimo..., pero el que quiera columbrar lo que pudo antaño haber sido vivir con el fondo del alma, el que vaya a Ávila, que venga también a Salamanca¹⁶².

Inexplicables las palabras que dedica a Sevilla. Probablemente, Unamuno no sintió nunca lo andaluz ni fue inquietado por la influencia arábiga, tan importante sin embargo en España.

Viendo a Ávila se comprende cómo y dónde se le ocurrió a Santa Teresa su imagen del castillo interior y de las moradas y del diamante. Porque Ávila es un diamante de piedra berroqueña dorada por soles de siglos y por siglos de soles ¿Cuántos?¹⁶³.

Por lo que respecta al espíritu de Castilla, es evidente que Unamuno se lo incorporó en gran medida. Aquel simplicismo atormentado, austero e intransigente que denunciaba, incluso en sus apreciaciones estéticas (que son las que traigo aquí a cuento) en los ensayos de *En torno al casticismo* fueron poco a poco conquistándole:

... el pobrecito de Asís, de casta de comerciantes andariegos y alma de trovador, el alegre umbrío, no el macilento y triste en que se le trasformó en España... No se cuida apenas de convertir herejes. Su religión es del corazón y de piedad humana. El símbolo religioso italiano son los estigmas de Francisco, señales de crucifixión por redimir a sus prójimos; el castellano la transverberación del corazón de Teresa, la saeta del Esposo con que se solazaba a solas... Giotto, Fra Angélico, Ghirlandajo, Cimabue, pintaron con las castas tintas del alba, con los arreboles de la aurora, el azul inmaculado del cielo umbrío y el oro del sol figuras dulcísimas e

161. *Andanzas*, 49. En O.C., I, p. 639.

162. *Por tierras*, 163. En O.C., I, p. 494 y 495.

163. *Andanzas*, 255. En O.C., I, p. 831.

infantiles en campo diáfano; Zurbarán y Ribera dibujaron atormentados anacoretas. Murillo interiores domésticos de sosegado bienestar y lozanas Concepciones. Cierto es que el misticismo italiano floreció en el siglo XIII y en el XVI el nuestro¹⁶⁴.

No encontraréis paisajistas, ni el sentimiento del matiz de la suave transición, ni la unidad de un ambiente que lo envuelva todo y de todo haga armónica unidad. Brota aquí ésta de la colocación de disposición más o menos arquitectónica de las partes; muchas veces, las figuras son pocas¹⁶⁵.

Nada de componendas ni de medias tintas, ni de *pasteleo*, nada de nimbo moral: justicia seca o razón de estado¹⁶⁶.

Austero por naturaleza, aun en los días en que quería hacer un valor estético de la sensualidad vasca, acaba siéndolo también en teoría y por principio. La seriedad castellana le conquista:

El pequeño grupo de espíritus abnegados que se dedica en Madrid a la investigación científica, hace las cosas con más modestia, con más sencillez, con más recogimiento que lo hace el pequeño grupo de Barcelona, pero las hace mejor. Se cuida más de hacer que de hacer que hace. Y es que el castellano, o si se quiere, el español central, no es tan fachendoso como el catalán. No tiene delante el famoso mar latino como un enorme espejo que le mueve a acicalarse. Al castellano le ha preocupado siempre la mística más que la liturgia¹⁶⁷.

Como se ve, está a favor de ella aunque la estética peligre; y es que la estética de Unamuno es una estética sin formas, toda fondo, una estética, si no antiestética, sí antiesteticista.

Esta castellanización de Unamuno no es debida tanto como puede creerse al influjo de lo castellano, y acaso no sea una castellanización propiamente dicha. Cuando Unamuno no había salido de su tierra, cuando no estaba castellanizado, cuando soñaba con una estética sensualista, era un muchacho serio, austero, casi un asceta. Llevaba esto en su sangre, que no tenía nada de castellana. Si encontró en la meseta el ambiente, el medio favorable para el desarrollo de estas cualidades de su espíritu, también es verdad que las llevaba dentro desde la infancia. Unamuno llega a amar a Castilla y canta sus virtudes; pero estas virtudes son las suyas propias (o sus propios defectos, según desde qué punto lo miremos), las que traía en la raza, y por su raza era íntegra y exclusivamente vasco. Él mismo no perdió nunca la conciencia de ello y presumía de aportar, junto con los demás escritores vascos, espíritu nuevo, propio de su pueblo, a la literatura española:

Por mi parte, he de confesárselo, creo que traemos algo a la literatura española, una manera de ver. Baroja, Maeztu, Campión, Arzadun, yo mismo somos de otra

164. *En torno al casticismo*, Ensayo 4-II. En O.C., III, p. 266 y 267.

165. *En torno al casticismo*, Ensayo 2-IV. En O.C., III, p. 216.

166. *En torno al casticismo*, Ensayo 3-IV. En O.C., III, p. 246.

167. *Andanzas*, 165. En O.C., I, p. 748.

madera que la corriente aquí... Somos un pueblo poco y mal conocido. Y yo, ... tengo metido en la cabeza que si algo significo es porque mi raza ha llegado en mí a conciencia de sí misma. Y tenga en cuenta que yo lo soy puro, por los dieciséis costados¹⁶⁸.

Con todo, la influencia castellana sobre su espíritu es innegable, y él se complace en reconocerla:

Así le decía a Gredos, hace más de ocho años, y en la vanidad de la gloria y en la vida eremítica pensaba hace seis meses, al pie del Maladeta. Y sólo al tocar otra vez el llano, el ancho y redondo llano de Castilla, que es, repito, todo él cumbre, volví a encontrarme el hombre de lucha y de conquista¹⁶⁹.

A Cataluña, otra región que le interesaba muchísimo, dedicó también no pocas páginas. Reconociendo (y, generalmente, censurando) el gusto de los catalanes por las meras formas:

Ante todo la fachada, aunque la solidez del edificio se resienta¹⁷⁰,

atribuye a aquella región un profundo sentido estético, poniéndola en este punto como modelo para las demás de España:

Mucho puede y debe aprender de Cataluña el resto de España, y hasta de lo que aquella tiene de aparencialidad, de fachenda, de exterioridad, y, más hondamente, de sentido artístico. Es acaso en estética en lo que Cataluña sobrepuja a lo demás de España, en estética más que en industriosisidad. Y eso a pesar de haberos dado esas fiestas de los Juegos Florales, que es lo más antiestético que conozco, y ello por abuso de liturgia. Aunque en Galicia pretendan que fueron ellos los iniciadores de tales fiestas. Y es muy posible, porque a festivos ganan los gallegos a los catalanes, con serlo éstos tanto¹⁷¹.

Pero no faltan las alusiones mordaces al excesivo cuidado por lo externo:

Es innegable que Barcelona es una hermosa ciudad, a lo menos por fuera, en su atavío y ornato de ropaje... Fachadas no faltan en Barcelona, y hasta podría decirse que es la ciudad de las fachadas. La fachada lo domina todo, y casi todo es allí *fachadoso*¹⁷².

También Galicia le sugiere frases, aunque sea generalmente para compararla con su nativo país vasco:

168. Carta citada por Bernardo G. de CANDAMO al principio del II tomo de los *Ensayos*, edición Aguilar, p. 18.

169. *Andanzas*, 224. En O.C., I, p. 804.

170. *Andanzas*, 163. En O.C., I, p. 746.

171. *Andanzas*, 167. En O.C., I, p. 750.

172. *Por tierras*, 140. En O.C., I, pp. 465 y 466.

Se me había hablado mil veces del gran parecido entre el paisaje gallego y el de mi país vasco. A primera vista, sí, pues ambos son montañosos, y costeros ambos, y bajo igual clima los dos. Pero en el país vasco está más al descubierto el pelado espinazo del pirineo cantábrico; es todo más anguloso, más hosco, más juvenil y berroqueño; los valles, más estrechos, y las montañas, más altas y empinadas. Junto a los encorvados viejecitos de sierra, alzan sus huesudos bustos Mañaria, Amboto, Gorbea, Aitz-Gorri, el Izarraitz y otros erguidos y robustos mocetones.

[...] La ría de Betanzos habríame parecido a ratos la de Guernica, si bien mucho más en grande, si no fuese porque le faltaban las aserradas peñas de Acharre, sin más que vello de madroñales entre sus rocas, y el pelado Ereñozar y la pedernosa sierra de Busturia. En mi país vasco aún asoman en las alturas las entrañas rocosas de la tierra aunque no tanto como en las ceñudas sierras castellanas¹⁷³.

Escribió igualmente sobre otras regiones españolas, pero casi nada sobre Andalucía, y apenas si se ocupó del extranjero, permaneciendo durante casi todo el tiempo de su destierro en Francia, en la fronteriza Hendaya, desde donde podía contemplar su patria.

Una teoría estética de España, en el sentido sistemático y científico de la palabra, no la hallaremos en Unamuno; pero las notas que acabamos de tomar nos abren una interesante perspectiva sobre la visión poética que poseía de España y de sus regiones, y sobre la opinión que le merecían éstas en lo que toca a su espíritu artístico. Dada la importancia que todo lo español adquiría a ojos de Unamuno, creo que el conocer sus opiniones en la materia es algo de primer orden para la buena comprensión de sus ideas estéticas.

CONCLUSIÓN

Dice Luis Felipe Vivanco hablando de Unamuno en su prólogo a la *Antología poética* unamuniana editada por Escorial:

En última instancia, todas las demás cuestiones las hace cuestión de estética¹⁷⁴.

Cambiando esta última palabra por la que a Unamuno le gustaba tanto repetir, *poesía*, que es como él llama casi siempre a la belleza y a la creación de ella, bien podemos hablar de una doctrina pan-poética de Unamuno, para quien todas las cuestiones son, en último término, cuestiones de poesía. Y lo son, desde el «eterno problema» que constituye el motivo director y eje en torno al cual gira toda su obra, hasta la más trivial cuestión, que Unamuno examinará siempre a la luz de la «única cuestión humana». Y como en esta trágica y batalladora cuestión ve don Miguel la belleza suprema y universal, de la que tiene algún valor para él, lo tiene en virtud de la poesía que esta participación lleva implícita. No es estrictamente *estética* su visión de todas

173. *Por tierras*, 231. En O.C., I, p. 544.

174. *Antología poética*, p. 25.

las cosas, y tampoco creo que Luis Felipe Vivanco tenga excesivo interés en aferrarse a este término, que expresa algo superficial, formal y sensitivo; siendo más acertado el sustituirlo por el de *poética*, como acertadamente hace Julián Marías, teniendo buen cuidado de decir que la obra de Unamuno no es «estética o artística en sentido estricto», sino poética, lo cual puede ser muy bien estética *en sentido lato*, que es como yo lo interpreto y como lo he venido tomando a lo largo del presente estudio:

Y es que don Miguel de Unamuno, al hacer una obra literaria, no se propuso una tarea de índole estética o artística en sentido estricto, sino que toda ella tendía a plantear y revivir —acaso a resolver, si era posible— aquella ‘cuestión única’ que enunció casi en sus comienzos. Cuando Unamuno habla del valor literario de sus escritos suele rehuir esa palabra, o al menos aclararla mediante otro término, que es *poético*. Y da a este vocablo su sentido inmediato y original de creación¹⁷⁵.

Posición, pues, pan-poética la de Unamuno, poeta ante todo y sobre todo. Pues aunque los temas fundamentales de su inquietud, de su pensamiento y de su sentimiento, sean temas religiosos y metafísicos, su forma de sentirlos, de abordarlos y de exponerlos es una forma poética. Movido y conmovido por angustias religiosas e inquietudes filosóficas, deformado quizá por un equivocado concepto de las matemáticas y de su relación con la filosofía, en su alma sólo resuenan, más fuertemente que ningunas otras, voces poéticas; y las cosas, los problemas y los misterios (sobre todo los misterios) que de por sí son ajenos a la poesía, al hacer vibrar su espíritu de poeta, se expresan en poesía, encuentran un tono poético singularísimo. Si la obra de Unamuno vale y perdura, y es indudable que perdurará muy largo tiempo, es en la medida en que es la obra de un poeta: de un poeta que nos conmueve, nos inquieta, y a veces nos arrastra porque toca en nosotros la cuerda poética que hay en el fondo de tantas almas. Unamuno escribió de todo: de filosofía y de religión, de historia y de lingüística, en prosa y en verso, hizo teatro, novelas, artículos y libros, sin dejar de ser poeta un solo momento. Tenerlo en cuenta es vital para llegar a las claves últimas de su pensamiento.

Por eso, también, emitió tantos juicios interesantes desde el punto de vista de los estudios estéticos: examinándolo y considerándolo todo poético, resulta muy difícil, el que una opinión suya no tenga casi siempre algo que ver, siquiera sea indirectamente, con la estética.

175. *Miguel de Unamuno*, por Julián MARIAS, p. 65.