

## MOTIVOS DE UNIDAD Y EVOLUCION EN LA LIRICA DE UNAMUNO

*A don José María Ramos y Loscertales,  
ejemplar en el magisterio y en la amistad.*

### I

Se ha escrito ya bastante sobre la unidad o la contradicción en la obra de Unamuno. Es fácil elegir a todos los gustos: la unidad establecida de una u otra forma, la sistemática falta de sistema, el cauto eclecticismo. Todos, acaso, tengan razón, como siempre. Pero no conviene tomar al pie de la letra las propias manifestaciones de don Miguel. Muchas veces nos ha dicho que él era hombre de contradicciones. A las veces, la tal contradicción provenía de sus dudas teológicas y filosóficas (1) y entroncando con ellas se planteaban las antinomias de su propia literatura. Y en verdad que una larga serie de ejemplificaciones no es difícil de aducir: en sus libros capitales cuidó muy bien Unamuno la constancia de su mundo de opuestos. Prescindiendo del grande problema de la duda, don Miguel identifica vitalmente, agónicamente, las realizaciones de su pensamiento con la expresión literaria de que se vale (2); de sus ensayos dice que "irán llenos de con-

---

(1) Vid., por ejemplo, *Poesías* (1907), págs. 109, 113-114; *Del sentimiento trágico de la vida*, II, pp. 754, 755, 765-766, passim; *Rosario de sonetos líricos*, Son. XCIV; *La agonía del cristianismo*, I, p. 937, etcétera, etc. Las cifras de los *Ensayos* de Unamuno la hago por la edición de Aguilar. El número romano hace referencia al tomo, el arábigo a la página.

(2) "Alguien podrá ver contradicción en todo cuanto voy diciendo, anhelando unas veces la vida inacabable y diciendo otras que esta vida no tiene el valor que se le da. ¿Contradicción? ¡Ya lo creo! ¡La de mi corazón, que dice sí, y mi cabeza, que dice no! Contradicción, naturalmente. ¿Quién no recuerda aquellas palabras del Evangelio: "¡Señor, creo; ayuda a mi incre-

tradiciones íntimas—al menos aparentes—como la vida y como yo mismo” (3). En otra ocasión insiste: “Suelo encontrar más compactos, más iguales y más coherentes en su complejidad a los escritores paradójicos y contradictorios que a los que se pasan la vida haciendo de inmovibles apóstoles de una sola doctrina, esclavos de una idea” (4). Y olvidándose de la literatura llega hasta el enunciado casi aforístico: “Es la contradicción íntima precisamente lo que unifica mi vida, le da razón práctica de ser” (5). Estas pocas referencias nos sirven para plantear el problema de la elaboración poética de Unamuno; es necesario ver cómo su pensamiento, armazón óseo de su obra toda, no procede por vivencias heterogéneas, sino que hay como un cauce que va ligando los distintos momentos; como el lecho del arroyo, la línea conceptual se ciñe a cada una de las estructuras que transita: a veces se explaya, otras se constriñe o aparentemente puede quedar absorbida para reaflorar de nuevo. La repetición, hilo de Teseo en las galerías del Laberinto, “es, en efecto, la forma unificadora del pensamiento de Unamuno” (6). Pero repetición es palabra enojosa. No hace mucho, Baroja (7) se defendía de ella. Y se defendía con razón. Aparte que no son idénticas las circunstancias, como tampoco es la misma el agua que hace andar el molino. En Unamuno vamos a ver dos temas que, repetidos, van sufriendo una lenta elaboración; en el proceso selectivo a que les somete el maestro observaremos qué sobra y qué falta en cada una de las elaboraciones. No contradicción en las trayectorias trazadas, sino evolución en las sucesiones repetidas. Y vamos a ver cómo estos casos aislados sufren la misma evolución que toda la obra de Unamuno, que lo que se sabe de la obra de Unamuno, y acaso nos pongamos en camino de llegar a la unidad.

---

dulidad!” ¡Contradicción!; ¡naturalmente! Como que sólo vivimos de contradicciones, y por ellas; como que la vida es tragedia y la vida es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción” (*Del sentimiento trágico de la vida*, II, p. 664; véase también la p. 893 de la misma obra.

(3) *Del sentimiento trágico*, II, p. 927.

(4) *La ideocracia*, I, p. 235. más textos en *En torno al casticismo*, I, p. 7; *¡Adentro!*, I, p. 226, y en *La agonía del cristianismo*, I, pp. 928, 929 y 935.

(5) *Del sentimiento trágico*, II, p. 893.

(6) J. MARÍAS: *Unamuno*, 1943, p. 14.

(7) “En un recorte de periódico que me mandan de Madrid se dice, hablando de una novela mía, titulada *Susana*, que me imito a mí mismo. ¿Pero quién no se imita a sí mismo en las proximidades de los setenta años y

## II

Cuando aparecen *Poesías* (1907) cuenta don Miguel cuarenta y tres años. El libro está en sazón. Nos interesa sobre todo esa visión de Castilla, íntima, familiar, que el poeta ha obtenido en dieciséis años de pervivencia. Son las tierras, las ciudades, los hombres... Todo aquel pequeño cosmos que nos había abierto en su primer libro de *Paisajes* (8). Aquí tenemos, 1907, los problemas ideológicos de siempre y el amor a las mismas devociones. De este su caminar por los pueblos de Castilla le nació manadero de nostalgias. Cuando años más tarde, en la tristeza del destierro, redacta su apasionada *Agonía del Cristianismo*, nuestros viejos Cristos, sangrientos y angustiosos, le arrebataban el recuerdo: "Terriblemente trágicos son nuestros crucifijos, nuestros Cristos españoles. Es el culto a Cristo agonizante, no muerto. El Cristo muerto enterrado por otros muertos es el del Santo Entierro, es el Cristo yacente en su sepulcro; pero el Cristo al que se adora en la cruz es el Cristo agonizante, el que clama *consummatum est!* Y a este Cristo, al de "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" (Mat. XXVII, 46), es al que rinden culto los creyentes agónicos" (9).

El tema lleva de la mano a otros recuerdos en la obra de Unamuno: sus Cristos de Cabrera (*Poesías*, 1907), de Velázquez (1920) o de las Clarisas de Valencia (*Andanzas y visiones españolas*, 1922). Hasta la síntesis final cada uno de los motivos va aportando depuración al tema. Veamos de cerca las cuestiones. Antes de nada, la aco-tación del campo. En un estudio del tema cristológico en la obra de Unamuno no se pueden poner juntos el largo poema dedicado al Cristo de San Plácido con los otros—muy breves, si se comparan con él—; además, las pretensiones de Unamuno fueron muy distintas en ambos

---

habiendo escrito más libros que años? Lo más que se puede pedir a un escritor así viejo es que se imite con alguna gracia. No va un hombre a formarse una manera de ser y de escribir para abandonarla cuando ya es lo único que le queda, aunque sea poca cosa." (*El escritor según él y según los críticos*, Madrid, 1944, p. 21.)

(8) "Colección Calón", t. I. Salamanca, 1902.

(9) *La agonía del cristianismo*, I, p. 936; más ideas, en la continuación de este texto.

casos; en Velázquez ve don Miguel dos motivos fundamentales: la creación del arte y la naturaleza divina de Cristo. No es difícil confirmar ambos principios; al comienzo del poema—en los propósitos iniciales—se nos habla de ellos:

... te prenden  
 los ojos de la fe en lo más recóndito  
 del alma, y por virtud del arte en forma  
 te creamos visible. Vara mágica  
 nos fué el pincel de D. Diego Rodríguez  
 de Silva Velázquez. Por ella en carne,  
 te vemos hoy. Eres el Hombre eterno  
 que nos hace hombres nuevos. Es tu muerte  
 parto. Volaste al cielo a que viniera,  
 consolador, a nos el Santo Espíritu,  
 ánimo de tu grey, que obra en el arte... (10).

Y muy poco después, cuando habla del quehacer del pintor, nos deja estos versos transparentes:

Te vió como si Apolo, con el alma  
 sólo atenta mirando a abastecerse  
 con la clara visión: que es la del arte  
 la escuela de la eterna endiosadora (11).

Frente a esta concepción artística, la visión directa, desagradablemente realista; de los otros dos poemas; visión que se empareja, necesariamente, con el postulado que he establecido: los Cristos de Cabrera o de Palencia nos acercan a lo que en Cristo muerto hay más de materia, de podredumbre, de baja carne camino de la putrefacción,

(10) Parte primera, I.

(11) Ib., II. Cfr. con la descripción del Cristo de Cabrera:

No es tal imagen ni aun trasunto vago  
 del olímpico cuerpo que forjaron  
 los que con arte y juego  
 poema hicieron de la humana forma,  
 sino torpe bosquejo  
 de carne tosca  
 con sudor amasado del trabajo  
 en el molde de piedra  
 sobre la dura tierra.

mientras Velázquez supo buscar la humanidad de Cristo, pero, justamente, por una generosidad, por un exceso de divinización:

Y tú la infinidad de Dios acotas  
en el cerrado templo de tu cuerpo  
e hilas la eternidad con tus suspiros,  
rosario del dolor...

Es como el alba  
tu cuerpo; como el alba al despojarse  
del negro manto de la noche, en rollo  
a sus pies desprendido. Con tus brazos  
alargados en gesto dadivoso  
de desnudar tu cuerpo y de ofrecerlo  
a cuantos sufren del amor hostigo...

Destapaste a nuestros ojos  
la humanidad de Dios (12).

Creo que estas razones (visión artística, naturaleza divina de Cristo) apartan el grande poema dedicado a la obra velazqueña de los otros dos Cristos, aromados de agreste tomillo o de amoroso incienso femenino, pero humanidad próxima, tosco realismo, sin otra trascendencia artística que la que el poeta alcanzó a darles con sus versos.

### III

En toda la provincia de Salamanca es famoso el Cristo de Cabrera (la ermita está en el término de Vecinos, a unos 35 kilómetros de la capital). En las casas rústicas—alquerías, dehesas—se ven frecuentes litografías de la imagen. Este carácter campesino del Cristo ha influido en la elaboración del poema unamunescos; ha influido hasta disolver en “ambiente” lo que debiera ser “motivo”. Porque he aquí la primera decepción que nos trae el poema: sus 163 versos tratan de todo, pero sin homogeneidad; la elaboración poética de Unamuno no se ha acabado de lograr (el poema, se dice allí, en el libro, es un “recuerdo del 21 de mayo de 1899”). Tenemos ante nosotros un pequeño mundo de posibilidades embrionarias. Hay una evocación del campo salmantino: las encinas graves, perdidas como un mar a lo lejos; la calma serena que invita a morir; la eternidad que callan las horas... Para cualquiera

(12) Parte primera, VII: *Dios-Tinieblas*.

de estos motivos Unamuno tendría, o había tenido, largos desarrollos. Sólo al final del poema, a partir del verso 97, el Cristo de Cabrera se convierte en *leit-motiv*, pero sin llegar nunca a fijar el interés que se escapa hacia el tema del paisaje, marginal en el poema, pero central en la interpretación de Unamuno. Son los años de *Paisajes*. El campo, la soledad, las gentes, le atraían. Nos encontramos ante una manifestación típica de primera época. Literatura de tipo tradicional: el motivo inscrito en un paisaje que da calor y decoración, como en su primera novela, *Paz en la guerra* (1897). Pero he aquí que la circunstancia ha alcanzado un desarrollo capaz de ahogar al tema nuclear. Son sin duda los versos más bellos del poema y los que más interesan; tras la invocación al paraje, la descripción del valle y la valoración subjetiva del paisaje:

La encina grave  
de hoja oscura y perenne  
que siente inmoble  
la caricia del aire,  
derrama austeridad por el ambiente,  
y como en mar, allá, del horizonte  
en el confín se pierde...

¡Ay, quién me diera  
libre del tiempo,  
en tu calma serena  
descansar renunciando a todo vuelo,  
y en el pecho del campo  
bajo la encina grave  
en lo eterno, alma mía, asentarte  
a la muerte esperando!

(vv. 9-23)

El paisaje ha alcanzado entidad propia, está a un paso de independizarse definitivamente, pero no por disgregación, sino por madurez. Hay que interpretar el famoso prólogo a las *Andanzas y visiones españolas* (1922): "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 en ellas las descripciones de paisajes y hasta el situarlas en época y lugar determinados, en darles color temporal y local... Y ello obedece al propósito de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramático posibles, reduciéndolas, en cuanto quepa, a

diálogos y relato de acción y sentimientos... El que lee una novela, como el que presencia una 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 hermosas 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" (13). Decía yo que había que interpretar nuevamente este famoso pasaje, o mejor, la referencia es bivalente, el paisaje acaso sea—para Unamuno al menos (14)—un estorbo; el agonista llena el primer plano y hace olvidar los fondos. Pero hay un proceso inverso: que el paisaje se imponga, como un cerrado bosque, y anegue toda otra posibilidad de existir. Es el caso del Cristo de Cabrera: ahogado por un campo, por unas encinas, que niegan vitalidad al "motivo" y que obsesivamente aparecen por doquier. Casi no hay tiempo de describir al Cristo ("torpe bosquejo", carne tosca, "exvotos" y poco más), porque el campo llama, arrebatada al poeta, para ser él —alfa, omega—clausura de un poema que con él se inició y en el que hizo fracasar todo intento de armónica construcción:

Y al salir de la ermita,  
al esplendor del campo,  
llevando en la retina  
del tosco Cristo los tendidos brazos,  
soñar debieron en borroso ensueño  
que desde el alto cielo  
lleno de paz,  
el Amor que en su seno recogiera  
del mundo las flaquezas,  
del trabajo las penas,  
a posarse piadoso bajó al suelo  
¡y abrazó al campo con abrazo tierno  
el infinito Amor!

(vv. 150-163).

(13) Col. "Austral", núm. 160, pp. 9-10.

(14) Digo que para Unamuno, porque Baroja, al comentar el texto anterior, escribe "Hojeando estos días un libro de Unamuno, veo que dice en el prólogo que él ha quitado en sus novelas todo que tenía carácter cronológico y descriptivo, para hacerlas más dramáticas e interesantes. ¡Qué incompreensión! Si fuera eso así nalie leería *Pickwick*, de Dickens; ni *La guerra y la paz*, de Tolstoi; ni *El rojo y el negro*, de Stendhal; leería las novelas de Unamuno, y son precisamente las que no leemos. Es extraño que haya gentes

Claramente, el mismo proceso novelístico, pero desde el alma del ambiente, no desde la del luchador. No separación de los personajes por aumento de su personalidad, sino independencia del paisaje, que llega a borrar las *drammatis personae* y se convierte él, el campo, en única posibilidad. En definitiva, llegamos a las mismas conclusiones en toda la obra de Unamuno: de una parte, tipos; de otra, visiones. Aunque nos dé los paisajes del alma de sus entes de ficción y las visiones se le conviertan en alma del paisaje. Pero de esto me ocuparé a continuación.

Quince años después de *Poesías* publica Unamuno las *Andanzas y visiones españolas* (1922). Aquí, en uno de aquellos poemas de apariencia prosística (15), se canta al Cristo yacente de Santa Clara de Palencia. La primera diferencia que sorprendemos al comparar este poema con el dedicado al Cristo de Cabrera es la cerrada, armónica, estructura que aquí encontramos. Hay también un complejo mundo de posibilidades, pero ninguna atingente, todas fundamentales, ceñidas al motivo cristológico. Efectivamente, el paisaje ha desaparecido: aquellos 60 primeros versos que en el poema anterior servían para ambientarnos (campo, soledad, anegarse, luz tamizada) aquí no existen. De improviso, la localización y la historia: "Este es aquel convento de franciscas, de la antigua leyenda." No interesa contarnos nada del paisaje—y también Unamuno describió bellos paisajes urbanos—; sólo, aquí, el lugar: con simplificación extrema. Henos en

---

que supongan que hay recetas para hacer en literatura algo nuevo y bien." (*El escritor según él y según los críticos*, p. 118; vid. también la p. 140 de la obra.)

(15) "Respecto a la forma externa o tipográfica de estos escritos he respetado en algunos la que al publicarlos por vez primera los di y es ponerlos como si fueran prosa, sin hacer un renglón aparte de cada verso. Lo que por un lado obliga al lector a estar más alerta en su lectura y no dejarse guiar del artificio tipográfico—que a las veces simula versos donde no los hay—y, por otra, lleva más papel. Y digo esto, porque he podido advertir que si los libros de verso se venden menos que los de prosa, es en buena parte porque el lector se llama a engaño de que le den en igual masa de papel y páginas, y al mismo precio, menor caudal de lectura y de letras. Que no ha desaparecido el criterio con que antaño se hacía la tasa de los libros, por pliegos." (*Andanzas y visiones españolas*. Col. "Austral", núm. 160, p. 248.)



él. Recordamos cualquier acotación de nuestro teatro clásico: "Este es aquel convento de franciscas", y ya la acción, "el progreso del argumento", todo lo demás sobra. Si el Cristo de Cabrera daba bivalencia a la diferenciación paisaje-historia, el Cristo de Santa Clara reduce la fórmula otra vez a unidad; el paisaje como acción no existe, queda relegado a otros momentos en que se relaje el dramatismo.

Peró inmediatamente de la acotación, la historia: "Aquí es donde la Virgen, toda cielo, / hizo por largos años de tornera." Otra diferencia capital: Unamuno enriquece el segundo de sus poemas con una experiencia histórica. No quiero decir con esto que la época a que pertenecen sus *Poesías* no estuviera impregnada de cierto historicismo peculiar (16): la "intrahistoria" aparece dramatizada en su bella descripción de Brianzuelo de la Sierra (*Paisajes*, 1902) y dramatizada con muchos de los elementos que más tarde repetirá don Miguel; lo que trato de hacer ver es que en la época de las *Andanzas*—diez años después de *El sentimiento trágico*—el biologismo está ya lejos; lo valioso, fundamental, es la experiencia humana: y ésta sí que nos va a sumergir en el Cristo de Santa Clara, y hacer ver, también, que en su evolucionado concepto histórico ya no caben mezclados hechos y paisajes—como en Brianzuelo ocurría—, sino que cada uno tiene su campo perfectamente acotado. O paisaje o historia. Difícilmente ambas cosas a la vez. Y hacer ver, cuando de "intrahistoria" se trate, que el rigor vale más que la hipótesis ("aquí es...") y la documentación literaria—histórica—de una leyenda (Margarita, la tornera; la Virgen, toda cielo; el tenorio que deslumbró el claustro...), frente al ¡cuántos! impersonal, ahistórico, del Cristo de Cabrera.

También, lo he dicho hace poco, hay un mundo de posibilidades en el Cristo de Palencia. Pero todas posibilidades ceñidas alrededor de la figura yacente. Ausencia de paisaje, precisión histórica: aquí ocurrió la historia de Margarita; aquí viven las clarisas, flores sembradas desde Italia en nuestro desierto páramo. Pero historia en función del Cristo: todas estas "hijas de la dulce compañera del Serafín de Asís" están aquí, en el poema de Unamuno, porque cuidan, como a un niño, "al Cristo formidable de esta tierra". Estos pocos, 22 versos, sirven para introducirnos en la creación unamunesca del Cristo.

---

(16) En el cap. VI del libro de LAÍN ENTRALGO: *La generación del 98*, Madrid, 1943, se estudia el concepto de "historia" en Unamuno y su evolución desde el biologismo hasta el idealismo.

Su condición intemporal ("Este Cristo inmortal como la muerte / no resucita"), fundida con el principio y el fin telúricos del hombre, es el camino que lleva siempre a un verso de obsesiva recapitulación: "Porque este Cristo de mi tierra es tierra". La descripción del Cristo se hace con rigurosa precisión: el intelecto, la fisiología y, conjunción de las dos posibilidades, una resultante necesaria: "Ese dolor de espíritu no habita / en carne, sangre y tierra":

Este Cristo cadáver  
 que como tal no piensa,  
 libre está del dolor del pensamiento  
 .....  
 Cuajarones de sangre sus cabellos  
 prenden, cuajada sangre negra,  
 que en el Calvario le regó la carne,  
 pero esa sangre no es ya sino tierra.  
 ¡Grumos de sangre del dolor del cuerpo,  
 grumos de sangre seca!  
 .....  
 ¿Y cómo ha de dolerle el pensamiento  
 si es sólo carne muerta,  
 mojama recostrada con la sangre,  
 cuajada sangre negra?  
 Ese dolor de espíritu no habita  
 en carne, sangre y tierra.

(vv. 64-89)

Pero bien, el paisaje ha desaparecido. Don Miguel mismo lo ha dicho y corremos el riesgo de dejarnos engañar. No, no es eso. Falta el paisaje circundante, pero se busca, angustiosamente, el entresijo espiritual, que no viene a ser otra cosa que un íntimo paisaje, un "paisaje del alma". Y así se entienden los versos en que nos habla del voluntarismo, la real gana de este Cristo hispánico (vv. 90-99): paisaje abierto, no al campo enjuto de Castilla, sino a las galerías más hondas del "ser esencial". Paisaje interior; descanso en una disección hecha con tecnicismo anatómico: la postura del Cristo, sus ojos cerrados, sus negros pies... (vv. 100-114). Descripción que continúa—pero no concluye—aquella enumeración de las posibilidades humanas de Cristo (el intelecto, la fisiología) iniciadas en el verso 64. No concluye las posibilidades anatómicas de la descripción porque luego—nuevo portillo abierto—Unamuno va a dar cabida a la piedad y la piedad acabará de facilitarle motivos: el pueblo ve medrar las uñas, el cabello

de este Cristo-pesadilla; las pobres hijas de Santa Clara quieren dar sexo—culminar la humanidad—a este Cristo pre-cristiano y post-cristiano, trágico nudo de la historia, que supera parejas de opuestos para encarnar, gigantescamente, la humanidad dolorida. He aquí cómo con mano maestra nos ha llevado Unamuno entre un montón de podredumbre, de carroña descompuesta, y ha llegado a crear el mito. Nos ha sumergido, desde el principio, en la atrocidad de la pesadilla, para hacernos adquirir en ella la grandeza ultraterrena de nuestro destino: intelecto, fisiología, anatomía y, salto brusco por encima del tiempo, la historia y el humus. Toda la historia del hombre sobre la tierra se encierra aquí; en el barro que nos dió forma y en el polvo que nos aniquila: tierra, tierra. Y en medio, la nube sin fatiga de la historia.

Hemos llegado a la culminación. El motivo capital no se ha interrumpido. Tampoco se ha dispersado. Variaciones sobre un mismo tema. Ya no es posible un paso más. El mundo complejo que mana del Cristo se ha cerrado. Armónicamente, como en una sinfonía, toda la grandeza cósmica que se ha creado debe romperse en una catarata ininterrumpida que agobie a nuestra pobre humanidad pensante y sintética—en una sola nota—todo el brío elemental que encierra este Cristo muerto. Y nuevamente la maestría de Unamuno: el poema es una constante reiteración ideológica (el tema descriptivo) y en función de ella llega también la reiteración verbal que hace quebrar la estructura silábica establecida (once y siete sílabas); obsesivamente se alza ante nosotros la fuerza telúrica del Cristo yacente, el barro de nuestra pobre carne, el aniquilamiento del último día.

porque él, el Cristo de mi tierra es sólo  
tierra, tierra, tierra...,  
carne que no palpita,  
tierra, tierra, tierra, tierra...,  
cuajarones de sangre que no fluye,  
tierra, tierra, tierra, tierra...

(vv. 143-148)

Y desde esta tierra última, todoparidora y devoradora de hombres,  
el grito de esperanza alto, definitivo:

¡Y tú, Cristo del cielo,  
redímenos del Cristo de la tierra!

Hemos asistido a dos manifestaciones distintas de hechos semejantes. El poeta reacciona ante excitantes del mismo tipo y se comporta de modo totalmente diferente. No es que se contradiga, sino que bucea "una serie de intentos para adueñarse, conformándolo, de un mismo misterio de siempre" (17). Y este su eterno misterio es el hombre, llegar al hombre de carne y hueso, según su amada expresión. No otro camino ha seguido en todo momento: desde *Paz en la guerra* (1897), novela de todo un pueblo, llega a *San Manuel Bueno, mártir* (1933), biografía de un alma; desde el biologismo socializante de Spenceer hasta el historicismo de hechos menudos y concretos de su obra de madurez. No hay contradicción: "Unamuno se sitúa desde el principio en el campo que va a cultivar toda su vida, el de la realidad humana, y, cómo, al mismo tiempo, su obra será un continuo progreso—o más bien regreso—hacia sí mismo" (18). Hemos visto dos poemas de intento semejante: comenzó por la devoción al paisaje, por anegarse en el panteísmo de la meseta, y evolucionó hasta íntimos paisajes, hasta las galerías interiores de Antonio Machado. Llegó al eterno misterio del hombre, y este hombre era el propio Unamuno. Desde el paisaje, accidente, olvidó el mundo circunstancial para buscar sólo el sustento, el alma, de este paisaje, y se encontró con la tierra:

... nuestra madre Tierra, ya cansada  
de parir hombres, que a su seno oscuro  
vuelven a reposar. La pobre siente  
que el pasado penar con el futuro  
en su entraña se funden, y doliente  
breza a sus muertos mientras al no maduro  
fruto de su dolor rinde la frente (19).

Y en la tierra, nuevamente encontrada, vió al hombre: al hombre-Cristo de las clarisas palentinas. Partió del pueblo, de la impersonalidad colectiva ("¡cuántos!") y acabó, en la singularidad más estricta, en Cristo hecho hombre, el Cristo penitente en la muerte terrena. Partió de la ausencia de "motivo" (¡Cristo de Cabrera, al que ignoramos después de 163 versos!) y culminó en la última justificación del hombre después de prolija descripción.

(17) P. L. LANDSBERG: *Reflexiones sobre Unamuno*, "Cruz y Raya", número 31, p. 26.

(18) J. MARÍAS: *Unamuno*, p. 126.

(19) *Rosario de sonetos líricos* (1912), CVIII.

Este ha sido el camino. Preciso. Exacto. Paralelo a su obra toda. Arrancar de lo visible para alcanzar lo invisible. Depurar en el candente crisol de su inspiración todo lo que de ganga hubiera en los primeros intentos (paisaje, colectivismo) para lograr un retazo de historia: justamente la vida de Cristo sobre la tierra. No ha habido otra cosa que comentarios a un mismo tema, pero con gracia—unción—para alcanzar contenidos universales, que estaban ya en 1899, pero que no se encontraron hasta veintitrés años más tarde. Y en el fondo, en uno y otro caso, la interpretación subjetiva (del paisaje, del hombre-Cristo) con la misma problemática por resolver: la muerte bajo la sombra de una encina castellana o la muerte bajo el cielo hostil (“avaro en lluvia y que los panes quema”) de Castilla. En ambos casos, por caminos distintos, pero con la misma insobornable voluntad de acierto, con el arma única de combate:

Al sol de la verdad pongo desnuda  
mi alma... (20).

#### IV

*Poesías* (1907), el primer libro de versos de Unamuno, encierra ya un mundo logrado de posibilidades. Hemos visto cómo podíamos estudiar la evolución poética de don Miguel en un proceso individualizador del paisaje y partiendo, precisamente, de unos versos suyos de 1899. Ahora, desde *Poesías*, vamos a intentar otro camino. El viejo mito de Prometeo gustó siempre a Unamuno: el vencido titán era una lección de símbolos. Entre nosotros, fué don Miguel quien trató de establecerlos y desarrollarlos, aunque las posibilidades—como tantas suyas—no se clausuraran con él.

A Prometeo dedicó Unamuno prosas y versos (21). Creo que

(20) *De Fuerteventura a París* (1925), soneto XV.

(21) En *Del sentimiento trágico* se justifica el tema: “¡Mitología! Acaso; pero hay que mitologizar respecto a la otra vida como en tiempo de Platón... Cuando tratamos de dar forma concreta, concebible, es decir, racional, a nuestro anhelo primario, primordial y fundamental de vida eterna consciente de sí y de su individualidad personal, los absurdos estéticos, lógicos y éticos se multiplican y no hay modo de concebir sin contradicciones y despropósitos de visión beatífica y la apocatástasis” (II, p. 940).

el más antiguo testimonio es el de *Poesías*, y el primer simbolismo que establece, el pensamiento que lleva a la ruina:

A la roca del mundo Prometeo.  
—que es de los hombres el mejor amigo—  
con divinas cadenas  
atado y preso,  
se alimenta de penas  
y al buitre acariciando, su castigo,  
al buitre Pensamiento, así le dice...

(vv. 1-7)

Y más adelante, con resonancias calderonianas, va a seguir monologando en una justificación, ante nosotros, sus lectores, de la injusticia del destino. Primer Segismundo, se plantea el problema del más allá y del origen individual:

Nacer fué mi delito,  
nacer a la conciencia,  
sentir en mí el mar de lo infinito  
y amar a los humanos...;  
pensar es mi castigo!

(vv. 89-94)

Como Segismundo, cometió el delito de nacer, pero, más complejo que él, no a las circunstancias, sino a la vida interior. Se puso en camino del yerro porque el fuego de los dioses no era para los humanos, y el Cáucaso fué su duro lecho de piedra. Por eso el pensamiento trae, fatalmente, dolor: al frustrarnos posibilidades de llegar hasta los dioses o al hundirse por la masa de nuestra pesada carne. *El dolor de pensar* se llamaría uno de los artículos en que lucha Prometeo. Dolor de pensar que nos trajo el amor del primer revolucionario de la historia. Y aquí la mitogenia de Unamuno llega al camino trillado: la antorcha de Prometeo ha podido ser la manzana de Adán. Ha podido ser. Y para muchos lo ha sido. Sin embargo, la interpretación unamunesca es más honda: "Amar a los humanos." He aquí el símbolo: un desbordarse en amor no a sí mismo (¿a quién amaría Eva sino a Adán? ¿Y Adán, sino a Eva? Egoísmo de dos y nada más), sino a los "humanos"; otro camino abierto: hacia el sumo amor a los hombres, hacia Cristo. Pero esta nueva senda en la maraña dolorosa del pensamiento no la desenvuelve por el momento Unamuno. Ni ésta

ni otra menos generosa, pero no menos compleja. Las veremos, pero procedamos con orden.

Este primer Prometeo, mejor, llamémosle por su nombre: este primer buitre de Prometeo está cargado del simbólico pensamiento. Se establece el proceso de identificación: vivirá el titán en tanto haya un pico que se afile en las costillas desnudas; vivirá el buitre en tanto haya una piltrafa sanguinolenta en la que clavar garras y pico:

Dale, dale, mi buitre, sin cuidado;  
no temas que me muera;  
manjar tendrás en mí por largos siglos;  
común es nuestra vida,  
y en tanto me devores  
se mantendrá mi vida por dolores.

(vv. 32-37)

¡Cuánto me quieres, buitre mío, cuánto!  
¡Con qué voraz cariño me devoras  
encendido en deseo de mi cebo!  
Sangre eres de mi sangre y es tu carne  
de mi carne renuevo.  
Me abrazas y me estrechas en tus garras,  
como en espasmo de fusión suprema;  
tiembla mi cuerpo de dolor entre ellas,  
pálpitantes amarras,  
pero mi alma,  
mi alma a ti se vuelve, mi verdugo,  
pues que te debe de su vida el jugo.

(vv. 102-113)

Tenemos establecido el símbolo: Prometeo es el amor a los hombres, el buitre es el dolor del pensamiento. Vivirá—será—el hombre en tanto sea capaz de sentir sobre sí el dolor desgarrado de pensar; y existirá el pensamiento en tanto haya un hombre en que cebarse. Ni el uno podrá vivir sin el otro ni existir independientes. El uno para el otro y sólo en conjunción. Este es el planteamiento del poema. Planteamiento solo, que no solución, porque las soluciones vinieron más tarde, y, como él amaba, fueron múltiples (22). *El buitre*

(22) "... creía que la buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene, de ordinario, la vida. O debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrada." (*El espejo de la muerte*, CIAP, p. 155). Vid. también *Niebla*: "Ocurrióseme un momento

de *Prometeo* queda inacabado: se intenta concluir con la esperanza de la libertad del hombre (vv. 169-189); se intenta concluir en el esquema hombre-pensamiento = Prometeo-buitre (vv. 190-200) y aun se da una tercera posibilidad: buitre de Prometeo = Júpiter, buitre del Universo (vv. 201-210). Ahora bien, ninguna solución conduce a un fin, y el poema acaba escamoteando decisiones:

¿Y después? Cuando cese el Pensamiento  
de regir a los mundos.

¿Y después...?

—¡ay, ay, ay!, no tan recio—

¡No tan recio, mi buitre!

mira que así me arrancas la conciencia;

¡aun dentro de tu oficio, ten clemencia!

(vv. 211-217)

A posteriori, es el resultado que esperábamos. Hemos visto un poema bastante largo, de 217 versos, en el que se tantean posibilidades distintas, en el que se crea un símbolo y en el que se le intenta dar finalidad. Sin embargo, de todas las soluciones ensayadas, ninguna alcanza granazón; pirandelianamente, múltiples caminos nos llevan a mundos diferentes. Y el poeta no elige: nos deja a ti, lector, a mí, seguir el nuestro. Posiblemente, en la encrucijada, el hombre Unamuno, recordaba a su Don Quijote, olvidando las riendas sobre Rocinante, para que él, la flaca cabalgadura, eligiera. Y recordaría aquel pasaje de la vida de San Ignacio en que tampoco hubo humana decisión. Al menos, muy poco tiempo antes (1905), había pensado en Don Quijote y en San Ignacio cuando de buscar caminos, soluciones, se trataba.

Una nueva visión del mito se da en el *Rosario de sonetos líricos* (1912). Unamuno continúa aquella progresión—o regresión—hacia sí mismo de que habló Julián Marías. El soneto LXXXVI del libro se titula sencillamente *A mi buitre*, y dice así:

---

hacerle escribir a mi Augusto una autobiografía en que me rectificara y contase cómo él se soñó a sí mismo. Y dar así a este relato dos conclusiones diferentes—acaso a dos columnas—para que el lector escogiese" (*"Austral"*, p. 22).



- Este buitre voraz de ceño torvo  
 que me devora las entrañas fiero  
 y es mi único constante compañero  
 4 labra mis penas con su pico córvo.  
 El día en que le toque el postrer sorbo  
 apurar de mi negra sangre quiero  
 que me dejéis con él solo y señero  
 8 un momento, sin nadie como estorbo.  
 Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía,  
 mientras él mi último despojo traga,  
 sorprender en sus ojos la sombría  
 12 mirada al ver la muerte que le amaga  
 sin esta presa en que satisfacía  
 el hambre atroz que nunca se le apaga.

Los elementos externos del poema han evolucionado poco. Necesariamente ha habido la obligada eliminación de muchas cosas: no es lo mismo un poema libre que la ceñida medida de un soneto. Pero los elementos descriptivos coinciden: el buitre es voraz, es el compañero en la soledad, llegará el fin algún día... Ahora bien, hay sin embargo una distinta valoración de las cosas. Hasta cierto punto; el poema de *Poesías* era externo a la vida del escritor; sólo hasta cierto punto. Pero ahora tenemos ante nosotros una eliminación de planos: Prometeo se identifica con el poeta, y al identificarse se reduce a dos elementos aquella trilogía Prometeo-buitre Pensamiento-cantor. Ahora únicamente buitre-poeta. E incluso parece olvidado el valor simbólico: el ave es el elemento de tortura y nada más: "es mi único constante compañero" frente al complejo:

Gracias a ti, mi buitre, no estoy solo;  
 ¡tengo en ti compañero,  
 mi amigo y carnicero!;  
 la soledá es la nada;  
 el dolor de pensar es ya un remedio,  
 mejor tus picotazos que no el tedio...

(vv. 48-53)

Pero toda esta eliminación simbólica del soneto es sólo aparente. En la descripción no hay otra cosa que los deseos de leer en los ojos del buitre en el día del último sorbo. Ciertamente, pero, ¿qué es el buitre? Sabemos que Prometeo es Unamuno; sabemos que el castigo a que estuvo sometido Prometeo era el de soledad, con su buitre por compañero. Pero también la soledad es el suplicio a que está sometido

el hombre Miguel de Unamuno; basta recordarle el soneto *Authadeia* de este mismo *Rosario* (23):

Solo y señero, que este es mi castigo,  
y en mi castigo busco mi consuelo;  
solo y señero, y pongo por testigo  
a Dios, que mientras pese aquí en el suelo  
a El, que me aísla, quiero por amigo...

Acabamos de entrar en otro camino de símbolos. Unamuno está, como Prometeo, castigado a soledad ("solo y señero"), pero igual que el titán, en el castigo encuentra su consuelo; el buitre que le roe impide abandonarse a su soledad para caer en la nada, y nos dice: "a Dios que me aísla quiero por amigo". *Authadeia* es un soneto político; en él huye Unamuno de banderías y partidos y se refugia en Dios; bien claro, Dios le aísla de las "viles pasioncillas blandas". Por otra parte, el buitre es su "único constante compañero" y al llegar el momento supremo quiere estar en soledad con él, "solo y señero"; de aquí la resultante inferida: Dios es el buitre que devora las entrañas del prometeico Unamuno (24). Y nuevamente se puede establecer la ecuación simbólica Prometeo-pensamiento = Unamuno-Dios. Prometeo aspiraba, por el pensamiento, a hacer dioses a los hombres; Unamuno aspira a identificarse con Dios en cada una de las formas de su pensamiento. Más generoso el itinerario de Prometeo, mayor ambición en el anhelo de don Miguel. El primero era la premisa necesaria para que el segundo pudiera realizarse; el segundo era la resultante del fracaso del primero. Mediante la identificación de Dios con el pensamiento y el anhelo de llegar a ser una cosa con él se daba vueltas en torno a la querida idea de Unamuno: "Porque Dios se nos revela porque sufre y porque sufrimos; porque sufre exige nuestro amor, y porque sufrimos nos da el suyo y cubre nuestra congoja con la congoja eterna e infinita" (25). Y aclara luego: "Acaso parezca blasfemia esto de que Dios sufre, pues el sufrimiento implica limita-

(23) Soneto núm. XCVII.

(24) Es ejemplar el siguiente texto: "Detrás nuestro va Dios empujándonos, y al morir, volviéndonos al pasado, hemos de verle la cara, que nos alumbra desde más allá de nuestro nacimiento. Esta nuestra eternidad duerme en nuestra vigilia." (*Andanzas y visiones españolas*, p. 14.) Téngase en cuenta el texto de la nota 21.

(25) *Del sentimiento trágico*, II, p. 841.

ción. Y, sin embargo..., Dios sufre en todo y cada uno de nosotros; en todas y cada una de las conciencias, presas de la materia pasajera, y todos sufrimos en El" (26). En el libro de mayor alcance filosófico de Unamuno se formulan estas ideas que arrancaban de mucho antes (27), pero para su comprensión bueno será tener en cuenta que su primer planteamiento se hizo en la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) y que sendas distintas culminaron en la prosa y en el verso de 1912. Hemos llegado al final: el soneto suscita un antiguo problema, problema que daba comezón al alma de don Miguel. Dios necesita el amor del hombre, como el buitre las vísceras de Prometeo; y el hombre necesita a Dios, como Prometeo a su buitre, para poder pervivir. Así se justifican los dos tercetos del poema: enfrentarse con la mirada del buitre en el momento supremo y desde ella descubrir el fin último: o somos sombra de sueños, que se desvanece con la muerte, o tenemos una pervivencia en el más allá. Descubrir, al mismo tiempo, si también "tiramos hacia nosotros de Dios" (28) o no llegaremos nunca a conocer el nombre que nos saque de "esta senda oscura" (29). En una u otra forma, la pregunta eterna de Unamuno: "¿Qué hay más allá, Señor, de nuestra vida?" (30). Hemos seguido el camino desde su comienzo y a través de los símbolos para encontrarnos, al fin, otra vez con el alma desnuda; pero la marcha ha sido bien precisa. Desde un símbolo eterno (buitre = Pensamiento) Unamuno ha caminado hacia dentro de sí: se ha interpretado y glosado a sí mismo (31); por eso la evolución de su pensamiento ha exigido una presencia más viva del hombre Miguel de Unamuno en la actividad simbólica: ha olvidado al buitre de Prometeo y lo ha convertido en "mi buitre"; cuando el yo se ha desnudado ha sido preciso desnudar también la parte contraria. Y ahí está el soneto, conciso, limitadísimo: casi sin posibilidades narrativas, pero con su contenido acrisolado; no en vano

---

(26) Ib., p. 844.

(27) Cfr.: "Dios proyección de mi yo al infinito—o más bien, yo proyección de Dios a lo infinito—" (*Del sentimiento trágico*, I, p. 814); y sobre todo el espléndido *Salmo I* de *Poesías*.

(28) *Vida de Don Quijote y Sancho*, II, p. 9.

(29) Vid. en el *Rosario de sonetos líricos* el núm. XC.

(30) *Poesías*, p. 108. Téngase en cuenta *Del sentimiento trágico*, II, pp. 6, 656 y 691.

(31) Vid. ROMERA NAVARRO: *Unamuno*, 1928, pp. 36-37.

“en un soneto puede ir toda un alma torturada” (32). El alma ha entendido su navegación y va dentro del soneto. No cabrán ya otras posibilidades intrínsecas: Unamuno se nos ha dado totalmente, conocemos su angustia. “¿Qué hay más allá, Señor, de nuestra vida?” En una evolución ulterior sólo será posible o un intento de desvelar ese más allá (33) o una vuelta al mito para darle contenido extrapersonal; ambas posibilidades se intentan: una queda fuera de esta evolución poética ceñida a temas concretos, la otra se intenta en las últimas líneas de este ensayo. Veámoslo.

La tercera interpretación poética que da Unamuno al buitre de Prometeo la encontramos en *El Cristo de Velázquez* (1920). En la segunda parte, fragmento VII, se lee:

Desde el cielo cayó sobre tu frente  
una gota de sangre desprendida  
del corvo pico de un ahito buitre  
que venía del Cáucaso, y tu sangre  
con la de Prometeo se mezcló.

Sólo cinco versos en una referencia pasajera. Pero muy precisa. Habla Unamuno de la gran tragedia del Calvario. Allí los discípulos de Cristo, angustiados por la muerte y la desolación; y lejos, en Tarso, Sauló el fariseo; y lejos, perdido en las tinieblas, el germen de Atanasio

... contemplando  
la luminosa oscuridad y viendo  
creado al Creador, la acción paciente,  
la infinitud finita, y humanado  
Dios para hacernos dioses a los hombres.

Para hacernos dioses a los hombres—mejor, para hacerse dioses ellos—pecaron Adán y Eva: fué su egoísmo. Para hacernos dioses se dejó inmolar Cristo. Por caminos distintos. Adán hacia su soberbia;

(32) *Andanzas y visiones españolas*, “Austral”, p. 188.

(33) Punto de partida de ese intento de conocer el más allá sería su soneto *Muerte*, en *Poesías* (p. 316), y su culminación, *Niebla* (1914), “Austral”; vid, sobre todo, la p. 105 de la nivola.

Cristo por su infinito amor. Los campos están bien separados. Prometeo, hombre, partió desde Adán, pero no para sí, sino para los demás. Y este generoso amor le aproxima al Maestro. Ya tenemos conclusa una de las posibilidades. Sobre la roca del Cáucaso ha muerto Prometeo: un ahito buitre había emprendido el regreso; sobre la roca del Calvario Cristo ha muerto, y las dos sangres se juntaron. Pero mientras Prometeo, muerto, era culminación de su fracaso, la muerte de Cristo sublimaba nuestra salvación. Con la muerte de Prometeo acababa la locura de una empresa; con la de Cristo comenzaba el destino ultraterreno del hombre. Cristo significaba el fin de Prometeo: con el comienzo de la Vida quedaba ya sin razón el suplicio del Cáucaso; Prometeo—hombre también—era liberado de su tortura. Al morir descansaba no del pensamiento, sino del buitre material y se le abrían todas las eternidades que le fueron negadas hasta a Júpiter. Precisamente tras la muerte del cuerpo, libre de hierros y de carne, la última, única posibilidad del pensamiento sin dolor.

## V

A través de dos series de poemas de tipo semejante he intentado acercarme a la evolución poética de Unamuno. En los Cristos se asiste a un proceso simplificador de elementos literarios: se elimina el paisaje para dar cabida sólo a la problemática personal. Y esta problemática ha sido, no podía ser otra, el destino del hombre tras la muerte. Salvar ese paréntesis que es la tierra para tratar de unir dos eternidades: la de pre-vida y la de post-muerte, dando un sentido único a eso que llamamos vivir o a eso que llamamos morir. Vivir es un continuo morir y morir es parto de desnacerse (34). He aquí la cuestión.

Caminos semejantes nos ha hecho seguir Prometeo encadenado. Se parte de un simbolismo, recóndito en el mito. Pero hay que abandonar los símbolos (paisajes del intelecto) para alcanzar, también, la problemática tras la muerte. Prometeo emprende dos identificaciones: con el hombre, para llegar al conocimiento de Dios por los caminos de la soledad y allí, en los ojos de Dios, encontrar la solución a

---

(34) *Poesías*, pp. 194 y 316.

nuestro problema, o con Dios mismo, para derramarse en un raptó de amor sobre los hombres y salvarles de la muerte del pensamiento.

Dos intentos dispares como las aguas de dos afluentes, unidos más tarde en el gran río del problema único de Unamuno: "Quiero decir del único verdadero problema vital, del que más a las entrañas nos llega, del problema de nuestro destino individual y personal" (35). Y en nada de esto contradicción, sino diversos momentos de la misma unidad. El origen es uno, pero los caminos son muchos; todos, sin embargo, conducen a la Roma de nuestro destino singular.

MANUEL ALVAR  
(*Universidad de Granada*)

Bonn, junio de 1951.

---

(35) *Del sentimiento trágico*, II, p. 656.