

SIMBOLO Y MITO EN LA ODA *SALAMANCA*

*A la memoria de don Manuel
García Blanco, mi maestro.*

I

Enfrentarse con la realidad es intentar apoderarse de ella. No cabe hablar de objetivación porque el objetivismo no existe. Ni siquiera en física. Aprender una cosa es verternos hacia ella para poseerla a través de nosotros mismos, o incrustarla dentro de nosotros, hasta convertirla en objeto asimilable. No en vano, han sido los físicos quienes han negado la realidad de los objetos y nos los han convertido en utopías. Cualquier acto de conocimiento exige —y presupone— una subjetivación, sin la cual no llegaremos a conocer. Pretender ser objetivo en literatura es tanto como no quererla entender, lo que —naturalmente— no quiere decir que la interpretación tenga que ser arbitraria. Si analizamos un texto tendremos que partir de un hecho subjetivo: el escritor eligió ese tema y no otro, buscó unos medios expresivos y no otros, cargó a las palabras de un mordiente para que transmitieran una visión interior y no otra... Y el crítico, para ejercer su oficio, también eligió unas páginas de entre muchas. Nada ha sido un fortuito azar, sino que todo anda condicionado por lo que —desdeñosamente— ha venido llamándose subjetivismo. Y este subjetivismo —por mil pasos diferentes— me lleva —hoy, aquí— a enfrentarme con la oda a *Salamanca*. Los caminos que han conducido a la elección poco importan. Para mí son claros e inequívocos, ahora, cuando me decido al comentario; oscuros e inciertos, antes de que hiciera la selección. Pero ni siquiera he sido libre en el principio; otros condicionantes han hecho que me decidiera a desempolvar unas notas. No quisiera escandalizar a los objetivistas. Pero —y esta es mi objetividad— intentaré explicar el poema con una determinada técnica, que haga valer —si puede— mi propia interpretación ¹.

¹ Sigue siendo una buena fórmula la que propone Azorín: "La crítica debe explicar genéticamente la obra: captando su origen, siguiéndola en su desenvolvimiento, advirtiendo sus logros y sus fallos" (*El escritor*, edic. Madrid 1942, pág. 14).

II

El 5 de junio de 1904, Unamuno terminó un poema “en loor de nuestra Salamanca”. Mi maestro García Blanco, tan puntual cronista de la creación poética de don Miguel, nos ha ahorrado muchos pasos². A su trabajo volveré luego. Ahora me interesa llamar la atención sobre este dato: el poema está dentro del apartado *Castilla* del primer libro de versos de Unamuno (*Poesías*, 1907). Salvo uno de 1899 (*El Cristo de Cabrera*), todos los poemas pueden fecharse —gracias al autor o la diligencia de García Blanco— entre 1902 y 1906. El nuestro está, cronológicamente, en el justo medio: centrando su visión de Castilla, desde la atalaya de su alto empeño y de sus intentos de comprensión. Creo que el poema, por su intensidad y por su intención, o por su amplitud y ambiciones, se convierte en paradigma de cuanto nos interesa en un deseo de aclarar la creación poética unamunesca.

Un análisis externo nos haría ver su estructura como de tríptico. Dos alas abiertas serían —de una parte— las estrofas I-XV; de otra, las XIX-XXXI. Centrándolas —y permitiendo su acercamiento— las XVI-XVIII. La primera parte del poema (estr. I-XV) suscita una serie de relaciones que pudiéramos llamar históricas: es la visión, desde la realidad actual, de algo que se conoce por experiencia, propia o ajena. Una vez más, la vieja oposición de la ciudad al campo que —en el poema— se resuelve con una identificación de lo que es estructura urbana con la visión de la tierra que rodea a la ciudad. Salamanca es un *alto soto de torres* o un *bosque de piedras*, el labrado de su arte semeja al *de las encinas follaje pardo*, la piedra dorada de los edificios es como el *trigo de la Armuña* (estr. I-IV). Ahora bien, para que esta identificación se haya producido es necesario establecer una relación entre los dos planos —urbano, campesino— más profunda que la puramente superficial; si no fuera así, el poema carecería de eficacia y todo quedaría reducido a una serie breve o larga de fórmulas como *A es igual a B* o *A se parece a B*. Pero la motivación está producida en algo más hondo que permite la comparación en la superficie: campo y ciudad son el resultado de la unión genesiaca del *padre Sol* (estr. I) y la *tierra madre* (estr. II); sólo así se ven unidos los celajes de las encinas y la crestería urbana, luz que unifica lo que es diverso, pero que —árbol, piedra— de la tierra nace.

Al encararse con la realidad actual, Unamuno no puede abdicar de

² *Don Miguel de Unamuno y sus Poesías*. Salamanca 1954, pág. 51. Los temas salmantinos en la obra de Unamuno se agrupan en las págs. 215-234 del libro de LUIS CORRÉS VÁZQUEZ: *Salamanca en la literatura* (Salamanca 1972). De lo que la ciudad era en los primeros tiempos de la estancia del escritor, nos dan buena cuenta las páginas de EMILIO SALCEDO en *Vida de don Miguel* (2.^a edic.) Salamanca 1970, capítulos VII-X.

lo que le ha dado sentido: el paso del tiempo³. Sobre el mundo vegetal, el tiempo no es sensible sino en la madurez del logro; sobre el hombre, por el quehacer de la historia: *bosque de piedras que arrancó la historia / a las entrañas de la tierra madre* (II). Y, en el fondo, el sosiego que —al atardecer— queda dormido sobre el campo (IV). El acercamiento ciudad-campo no es sólo una aproximación por un común —y remotísimo— origen, sino porque el mundo urbano se identifica con el campesino más allá de cualquier contingencia: cuando *la tarde muere*, el sosiego se tiende sobre los surcos, y —en el sosiego— la fuga de las horas va haciendo granar el fruto de las cosechas. Lo que empezó siendo una comparación más o menos retórica (*A se parece a B*) se ha convertido en una identificación ontológica (*A se confunde con B*) como consecuencia del paso del tiempo. Si día a día la encina crece lenta y sin descanso (XII), incluso cuando el sosiego ha llegado con la tarde; lenta y sin descanso sigue su curso la historia, incluso cuando *cede el vocerío estudiantil* (X): la madurez del árbol dará su fruto anual, como el *pensar tranquilo* de las aulas (VI).

Ahora bien, lo que sobre la encina no es otra cosa que el símbolo trivializado de la vida que pasa, sobre el hombre urbano es un fruto diferente. La historia es el tiempo vivido por el hombre; el tiempo —sólo—, la historia deshumanizada. Por eso Unamuno no puede medir el tiempo humano sino a través de la historia. En este punto se produce una ruptura radical con sus planteamientos iniciales: la interpretación que he pretendido hacer de Salamanca es la visión de un mito. Por eso la prolonga hacia atrás en una identificación telúrica, más allá de la propia existencia, igualándola con la tierra eterna; y la prolonga, hacia adelante, con la *fe, paz y fuerza* (VIII) de quienes, como él, creen en la esperanza. En el momento mismo en que Salamanca deja de ser *rus* y se convierte en *urbe* la vida deja de serle estática y, se le convierte en dinámica. No se trata de un vivir que no mude más que en el rotar de las estaciones, sino en una configuración del tiempo por los hombres que fueron capaces de darle forma. Entonces surge el planteamiento típicamente unamunescos del problema: la encina aislada elabora su savia de la tierra nutriz; en la ciudad, cada hombre —Unamuno— se alimenta de ese mantillo vivificador, que son quienes permiten —con su vida cumplida— que nos sustentemos cada generación que pasa. O con otras palabras: la fugacidad del tiempo para el hombre. Porque el problema no se reduce —como en

³ Tal será un tópico en sus versos (desde *Poemas* hasta el *Cristo de Velázquez*) y en su prosa (*Del sentimiento trágico*). Bástenos ahora un testimonio extraño a todos ellos:

El lugar común de la filosofía moral y de la lírica que con más insistencia aparece es el de cómo se va el tiempo, de cómo se hunden los años en la eternidad de lo pasado (*Al correr los años*, apud *El espejo de la muerte*, O.C., II, pág. 892).

el árbol— a crecer, fructificar y morir, porque otro árbol de la misma especie nacerá a su lado; para el hombre, el consuelo no puede caber en su sustitución, sino en su inmortalidad. La historia se convierte entonces en devoradora de hombres, pero —al mismo tiempo— las permite su pervivencia en el futuro. La creencia mítica en un eterno retorno deja de ser un círculo que se repite en sus giros —como las estaciones para el árbol— y se hace un camino que va desde el día de la creación hasta la unión del hombre con Dios. Algo que es muy distinto del *ewiges Wiederkunft* nietzscheano, pues no cabe confiar en que las nubes vuelvan a pasar sobre nuestros ojos; es el tiempo humano que nos toca vivir, la historia que recibimos, que hacemos y que legamos. No ya igual en cada día —como igualadas vemos las hojas *inmóviles, densas* y *perennes* de la encina— sino con el gesto cambiante del hombre que vive angustiado por el paso del tiempo. He aquí como lo que en una galería profunda unificaba la vida del campo con la vida urbana —los surcos, el sosiego, la esperanza— se quiebra violentamente al proyectarse en la sobrehoz, porque el tiempo puramente cronológico no es comparable al tiempo histórico medido por el hombre. Lo que Unamuno busca en ese *sosiego* rural es el silencio de la creación deshumana, pero al proyectarlo en una estructura urbana —es decir, creación humanada— se hace *meditación* y *lucha*. He aquí un solo motivo con una carga semántica capaz de manifestarse en cuanto se realiza como signo comunicable: el *silencio* del campo es el silencio del no ser; el de la ciudad, es el agónico del hombre que lucha para eternizarse, para lograr que el tiempo no se detenga o, a lo menos, para ganar esa *vida que perdura siempre* (XIV). Porque lo que en las tierras que cercan a Salamanca es un sosiego que madurará en frutos, dentro de la ciudad es la angustia que granará en la muerte.

Por esa conciencia histórica, Unamuno crea un poema temporal, asido a realidades operantes —fray Luis⁴, Cervantes, los escolares— y emplea unas cuantas palabras clave: *silencio* (XI) *reposo* (XII, XIV), *paz y amor* (XII), *lucha, brega* (XII), *soñador* (XIII), *soñar, sueño* (XIV). Pero, si trazáramos dos planos en el poema, veríamos que *remanso de quietud* (II), *sosiego* (IV, V), *esperanza* (V), *tranquilo curso* (VII) son elementos léxicos que ya han aparecido fuera de una encarnación humana. Lo que da sentido a la historia, lo que hace ser historia a la historia es —precisamente— la presencia del hombre. Entonces se cobra conciencia de la fugacidad del tiempo y del paso acelerado hacia la muerte; sólo en ese momento surgen las referencias concretas y testimoniales —Fray Luis, Cervantes⁵—; referencias que son —sí— la realización humana del símbolo al que llamamos

⁴ ZAMORA VICENTE ha evocado con emoción la presencia de don Miguel ante la estatua del Patio de Escuelas Menores (*Un recuerdo de don Miguel de Unamuno*, apud *Voz de la letra*, Col. "Austral", 1287, págs. 51-55).

⁵ Para el valor de las citas, cf. JULIÁN MARÍAS: *Unamuno*. Madrid 1943, pág. 139.

Salamanca, pero que son el *memento homo* de nuestro aniquilamiento⁶. He aquí cómo, en la primera ala de nuestro tríptico, la identificación campo-ciudad a través del sosiego ha conducido a una tensión en desequilibrio cuando el hombre surge como medida. El silencio de la naturaleza es estático y sobrehumano; el de la ciudad, agónico e intrahumano. Uno lleva a la repetición cíclica de los procesos; el otro, a la singularidad de cada uno de ellos. Y en esta singularidad, se basa —aduciendo el testimonio notarial de la historia— la problemática individual que llamamos fray Luis, o Cervantes, o Unamuno⁷:

La apacibilidad de tu vivienda
gustó, andariego soñador, Cervantes,
la voluntad le enhechizaste y quiso
volver a verte.

Volver a verte en el reposo quieta
soñar contigo el sueño de la vida
soñar la vida que perdura siempre
sin morir nunca.

Sueño de no morir es el que infundes
a los que beben de tu dulce calma,
sueño de no morir ese que dicen
culto a la muerte.

(XII-XIV)⁸

Todo cuanto se ha ido elaborando culmina aquí. No se trataba de una metáfora *A como B*, ni de una imagen *A es B*, sino de una realización individual —problemática, por tanto— de algo que puede identificarse en dos planos distintos, que puede tener correspondencias, que se puede parecer, pero que participando de todo ello viene a ser distinto en cuanto surge la criatura humana, devorada y —a la vez— inmortalizada por el tiempo, si se trata de quienes vivieron ya; combatiente contra el silencio

⁶ Unamuno intenta, pues, salvarse en la vida de la ciudad, como intentó salvarse —lo he estudiado en otra ocasión— en sus propios versos. Sírvanos un bello, y escueto, testimonio:

¡Broten del recóndito
de mis entrañas, ríos de agua viva,
estos mis versos, y que corran tanto
cuanto yo viva, y sea para siempre!

(*El Cristo de Velázquez*, § III)

⁷ La relación de estos versos que refiere a Cervantes con su propia preocupación consta en la pág. 81 del *Diario íntimo*.

⁸ En el propio *Diario íntimo* se había escrito (pág. 165):

Cuanto más se piensa en la muerte más serena calma se saca para la vida. Vivir en muerte, he aquí el único modo que morir en vida y en vida eterna.

del mundo, si todavía vive⁹. Lucha del hombre Unamuno para perpetuarse en el tiempo, como Fray Luis, como Cervantes, pues sólo de él depende su propia eternidad, ya que de nada le puede servir la eternidad del tiempo sobre el paisaje que contempla¹⁰.

III

El centro del tríptico la forman tres estrofas fundamentales (XVI-XVIII) porque constituyen la clave para la intelección del poema y de su proceso creador. La aparición de nombres históricos ha sido el pretexto para que Unamuno se haya sentido —también— nombre histórico. La visión que Cervantes tiene —o creemos que tiene o que tuvo¹¹— de la ciudad en que don Miguel vive sirve para que, a través de Salamanca, se puedan identificar el autor de don *Quijote* y su comentarista actual. Pero, inmediatamente, la personalidad de Unamuno se convierte en un ser problemático; esto es, todavía no histórico. Hemos visto cómo la historia —tiempo medido desde el hombre— ha exigido la presencia de criaturas existentes que configuraron de una determinada manera a la ciudad de Salamanca. Pero esas criaturas serán irrepetibles: la historia las aniquiló y las perpetuó¹². Cada uno de los hombres que viven —o hemos vivido— en Salamanca son tanto resultado de lo que pasó cuanto creadores de lo que pasará. Para Unamuno, Fray Luis y Cervantes son los hitos a los que referir la historia, son Historia misma; pero, desde su perspectiva, intenta recoger todos los cabos con los que Dios hizo moverse a cada una de sus criaturas: entonces, don Miguel es el producto de todas las vidas anteriores que adquieren así un valor de ejemplaridad, pero la ciudad —condicionada por quienes en ella vivieron— ha sido determinante de una forma de vivir. No sólo infieren sobre Unamuno las vidas de Fray Luis, de Cervantes, de todos los anónimos hacedores de historia, sino también —otra saeta al mismo terrero— el determinismo histórico que hace ser a Salamanca una entidad inalienable. He aquí cómo Unamuno no sólo se considera heredero de quienes le precedieron, sino que intenta

⁹ Válganos un viejo testimonio:

Vive en nosotros el recuerdo de las personas queridas que se nos han muerto; pero al morir nosotros, ¿morirá ese recuerdo?, moriremos nosotros y quedará nuestro recuerdo en la tierra. ¿Qué es ese recuerdo? Y al morir las personas que guarden piadosa memoria de nosotros, morirá en la tierra nuestro recuerdo (*Diario íntimo*, Madrid 1970, pág. 33).

¹⁰ No de otro modo a como ocurre en Antonio Machado, cf. JULIÁN MARÍAS: *Machado y su interpretación poética de las cosas* ("Cuadernos Hispanoamericanos", 11-12, 1949, pág. 318, especialmente).

¹¹ Cf. F. YNDURÁIN: *Afinidades electivas: Unamuno y Holmes*, apud *Clásicos modernos*. Madrid 1969, págs. 28-58.

¹² Desde otro ángulo de enfoque, no se pueden silenciar las páginas de PEDRO LAÍN ENTRALGO: *La generación del noventa y ocho*. Col. "Austral", 784, capítulo VI.

una especie de hipóstasis con el alma de la ciudad para lograr en ella, o a través de ella, la propia inmortalidad. Salamanca se convierte así en el símbolo por el que se puede evocar la duración de la vida más allá del tiempo contingente, del hombre en la historia y de la historia en el Tiempo. Símbolo, pues, de lo que en Unamuno es la clave de su conducta como hombre y de su afán como escritor: el *sueño de no morir* (XIV, XV)¹³. A través de unos elementos próximos y hasta tangibles, don Miguel ha creado esa teoría simbólica que nos hace perceptible lo que por su condición queda fuera del mundo real o captable por los sentidos: la vida vegetal le ha permitido acercarnos la idea de un tiempo infinito, porque en él no caben los cortes que establecen las vidas de las criaturas. Sin embargo, cerca de esta visión acrónica del tiempo, puede situarse la vida —tan larga— de una ciudad, pero una ciudad es hechura humana¹⁴, limitada en sus orígenes, tal vez, también en su ocaso; el tiempo de la ciudad tiene —ya— sus límites. Pero límites dilatados hacia el pretérito, dilatados —también— hacia el futuro. Y, como concreción cercenada en esta teoría de restricciones, el hombre. Para conocer la vida del hombre, sus ansias de pervivencia, su necesidad de inmortalidad, quedan ahí las referencias a elementos comprensibles y materiales: la ciudad con sus rasgos, la tierra con su permanencia. Desde estos elementos precisos y precisables, se puede dar el salto hacia el misterio de la inmortalidad individual una vez que la muerte haya cortado el hillo de eso que llamamos vivir¹⁵. Salamanca se ha convertido así en un mito, es decir, una historia que se puede narrar, a través de quienes han vivido en ella; pero el mito es un relato con apoyo o fundamentación en la historia, pero no historia. Es una manera enriquecida de la historia por cuanto en ella se han ido incrustando unos elementos actuantes sobre quienes leen o escuchan; no sólo la objetividad, que puede no haber interesado nunca, sino la creencia que en un momento, o acaso siempre, ha hecho actuante lo que empezó siendo historia. O, si se me permitiera, de otro modo: la visión mítica de Salamanca es el resultado de una memoria pertinaz. Salamanca existió, ahí está su nombre; pero Salamanca desapareció y sólo duró por el puente que permitía atravesar el Tormes. Un día, Raimundo de Borgoña la fundó de nuevo, y Salamanca se convirtió en criatura histórica, la que hoy vive,

¹³ Para la comprensión de qué entiendo por *símbolo* ("entidad que remite a otra entidad inteligible o por lo menos hecho inteligible gracias a la entidad simbólica misma") me parece conveniente recurrir a FURIO JESI:

De hecho, el problema [de qué pueda considerarse como símbolo] consiste en la experiencia espiritual de artistas que advierten la necesidad de evocar entidades "que descansan en sí mismas", desprovistas de significado que trascienda su apariencia, y simbólicas en cuanto implican un reenvío a sí mismas y a la nada a la vez (*Literatura y mito*, trad. A. Pigrau. Barcelona, 1972, pág. 20).

¹⁴ Cf. M. ALVAR: *Unamuno y el paisaje de España*, apud *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Madrid 1971, págs. 172-174.

¹⁵ El tema se hará obsesivo en el *Romancero del destierro* y en el *Cancionero*.

la que hoy actúa sobre nosotros. A esta realidad histórica, el recuerdo de los hombres la ha ido dotando de unos enriquecimientos tangibles —su arte—, reales pero no tangibles —su sabiduría—, fantásticos —la alquimia—. Todo ese conjunto de factores —y otros muchos que pudiéramos aducir— con los que la vida de la ciudad se ha enriquecido son los que la convierten en una creación mítica. A ella es a la que Unamuno recurre, con la que se siente identificado y a la que da —después de haber vivido él— un sentido cabal en la otra ala de su tríptico¹⁶.

IV

Si la primera parte del poema manifestaba la relación ciudad-campo, a través de un sentido temporal, y la segunda era el anhelo de conseguir la inmortalidad personal, a través de la perduración de Salamanca; en la tercera se vuelve a abrir en un haz la luz que se había polarizado en un individuo. Es la colectividad humana quien accede al poema, aunque manteniendo firme la vinculación con la primera parte del texto. Las metáforas serán muy sencillas, pero condicionadas —ahora también— por la visión campesina: las callejas *son cual surcos de tu campo urbano* (XX) y los amores nacen en ellos *como nace en los trigales amapola ardiente* (XXI). Aquí la palabra clave es *amor*, a la que se dota de una pléthora semántica que se manifestara en pluralidad de realizaciones. *El sueño de no morir*, *el soñar la vida que perdura siempre* de que Unamuno ha hablado (XV, XIV) no es sino anhelo, deseo, voluntad, de eternidad (*pregona eternidad tu alma de piedra*, XIX); sentido semántico que, parcialmente, viene a coincidir con el de *amor*. Se trata, pues, de una querencia espiritual que está limitada por la dificultad de expresarla de manera distinta a la querencia material, incluso etimológicamente considerada. Algo así como un núcleo semántico (*amar*), no cargado de contenidos secundarios, al que —marginalmente— conexiones con otros campos semánticos desvirtúan de su valor digamos neutro y lo van potenciando con enriquecimientos diferenciados:

anhelo espiritual → AMAR ← deseo físico.

¹⁶ El poema que comentamos es clave para la interpretación paisajista de don Miguel. A él se referirá en algún texto muy preciso:

Durante el verano y en las siempre breves vacaciones de que durante el curso puedo tener, salgo a hacer repuesto de paisaje, a almacenar en mi magín y en mi corazón visiones de llanura, de sierra o de marina para irme luego de ellas nutriendo en mi retiro. Así como también llevo al campo el recuerdo de las espléndidas visiones de esta dorada ciudad de Salamanca, cantada por mí hace algunos años (*Andanzas y visiones españolas*, O.C., II, págs. 623-624).

En el momento en que la casilla del contenido AMAR está invadida por las cargas más fuertemente expresivas, irá adquiriendo una posibilidad de información que antes no tenía o su campo acabará invadido por todos estos sentidos más expresivos. Si la invasión es total, el verbo dejará de ser significativamente neutro y las cargas semánticas de signo contrario terminarán poniéndose en contacto. Esto es lo que ha ocurrido: lo que en un hombre aislado podía ser una ansia de evasión espiritual, en la sociedad es —por más elemental y fuerte— un enraizamiento físico. A partir de este momento, la semántica se ha cambiado de signo y el poema se temporaliza en precisiones hartó limitadas. Valgámonos de unos esquemas



En el momento en que el 'deseo físico' ha entrado dentro de la esfera semántica del 'anhelo espiritual', lo ha vaciado de contenido, al menos en el poema. Y el *amor* no es ya sino movimiento de atracción ejercido por la mujer sobre el hombre. En función de él, un vocabulario trivializado por la terminología erótica: *corazón, labios, sed, beber*. Ahora ya no la oposición o relación ciudad-campo, sino la de ciencia-amor, amparada por esa creación de todos y para todos que es Salamanca: símbolo de la vida universitaria, mito para quienes en ella han estudiado. Si la primera de las alas del tríptico no era sino la temporalidad apenas viva; la segunda es la vida en su eclosión más violenta y activa, más humana y menos vegetal.

La conclusión del poema es paralela al final de la primera parte: si todos los hilos de la trama conducían hasta las mismas ansias del poeta,

ahora la vida vuelve a converger en él¹⁷. Dos resultados paralelos y semejantes: el tiempo acrónico se hacía historia por la intrusión del hombre; la historia se hace vida en el amor del hombre. En uno u otro caso, la ciudad mitificada por quienes la viven, inmortaliza a quienes en ella viven¹⁸. El poema había nacido por la vida que el sol da a las piedras que parecen un *alto soto* y muere con la puesta de ese mismo sol, que en la piedra dorada se eterniza.

V

Al empezar estas páginas daba unos condicionantes subjetivos en los que —añado— está la libertad creadora del poeta. Unamuno ha elegido un tema y a través de su preocupación por inmortalizarse ha convertido en tiempo histórico a lo que carecía de precisiones cronológicas. Entonces —hombre que narra— ha trascendido en mito lo que sólo era historia. Válganos esta manera simple, pero creo que no inexacta, de reducir las cosas. Pero la transmisión de lo que quiere comunicarnos se ha hecho en unos determinados moldes: las estrofas sáficas de versos endecasílabos y pentasílabos de marcada intención clasicista¹⁹. Unamuno gustó en *Poesías* de utizar este tipo estrófico. Testimonio de ello son *Tú me levantas, tierra de Castilla, El mar de encinas, La torre de Monterrey, En la basílica del Señor Santiago, Las magnolias de la Plaza Nueva de Bilbao, La hora de Dios, En el desierto, La huella de sangre de fuego, Sin sentido* y en sus traducciones *Sobre el monte Mario* y *Miramar* (ambas de Carducci). La nómina no deja de ser espectacular, pero, en *Salamanca*, Unamuno no ha recurrido a otras artificiosidades como la de utilizar rimas arromanzadas (así en *Tú me levantas, El mar de encinas, En el desierto*),

¹⁷ No creo ajenos a cuanto comento unos versos del poema *Nubes de ocaso*:

Al caer la tarde,
y al caer de las hojas,
amarillos como ellos, se van mis ensueños
rodando cual olas;
¡y en el lecho del sol van buscando
libertad redentora!

(*Rimas de dentro, O.C., XIII, pág. 880*)

¹⁸ No me resisto a silenciar unos versos de EZRA POUND en sus *Pisan Cantos*, en ellos se ve cómo el poeta convierte en patrimonio personal lo que es objeto de su amor; y, al amarlo, lo convierte en bienes propios, inalienables y encarnados en sí mismo. ¿No ha hecho esto Unamuno con *Salamanca*?:

What thou lov'st well remains,
the rest is dross
what thou lov'st well shall not be reft from thee
what thou lov'st well is thy true heritage.

¹⁹ Véase el importante estudio *Unamuno en su poética y como poeta*, apud YNDURÁIN: *op. cit.*, págs. 59-124. Me parece inadmisibile lo que ROMERA NAVARRO entiende por estética —tan pobremente— en don Miguel (cf. su *Unamuno*, 1928, pág. 155).

la de hacer esdrújulos a los adónicos (*En la basílica* y en *Las magnolias*) o la de usar rimas consonantes (*La huella de sangre*).

Navarro Tomás señaló que fue Unamuno quien, a pesar de sus preferencias, "trató con menos sujeción a las normas corrientes"²⁰. No obstante, de los 93 endecasílabos del poema, 54 tienen pausa tras la quinta sílaba y en otros 15 casos cabría señalar su presencia tras la sexta (si la palabra es aguda) o la séptima (si es grave). Ciertamente que estamos muy lejos del molde fijo que elaboró Villegas, y eso que no hemos considerado sino un rasgo de la acentuación, sin tener en cuenta si hay otro acento en la primera o en la segunda sílaba, o no hay hasta la cuarta. Estos hechos hacen que encontremos estrofas muy heterogéneas en cuanto a sus endecasílabos (basten como ejemplo las X, XXVI, XXVIII), por más que los pentasílabos se acentúen con bastante regularidad en la primera y en la cuarta²¹.

Ahora bien, no deja de ser notable que las nueve primeras estrofas son de una regularidad bastante precisa, que se rompe en la X, prolongación no muy afortunada de la anterior; lo mismo que la regularidad vuelve a romperse en las estrofas dramáticamente personales XVII y XVIII, en la acumulativa XXVI, tan fría y poco relevante frente a la emoción de la siguiente, y en la torpe XXVIII. Esto es, la irregularidad métrica no está ordenada dentro de unos esquemas intencionales; es, simplemente, incapacidad formal en unos casos o emoción incontenible en otros. He aquí, pues, cómo se puede obtener alguna información del estudio de los endecasílabos, mayor —sin duda— que de los adónicos anómalos, y esa información, tal y como se deduce del poema, viene a manifestarnos el doble plano en que el mensaje se manifiesta: la oda —independientemente de los elementos que la integren— es un signo intencional. A través de él, el poeta transmite sus propias experiencias, pero, lo mismo que en las estructuras saussureanas, una cosa es el sistema y otra su realización por el individuo. Resulta, pues, que el metro es un hecho de lengua que se manifiesta en un ritmo, hecho —ya— de habla, siguiendo la idea hegelina de la interdependencia de metro y ritmo y su unidad dialéctica²².

Al servicio de esta comunicación, Unamuno utiliza dos recursos que suelen llamarse poéticos: el paralelismo y el encabalgamiento. El primero nos ha servido para plantear —en el orden de las ideas— una serie de oposiciones y correlaciones y —en el de la técnica— nos va a ayudar a entender esa ordenación mental. Los conocimientos de las estrofas están apa-

²⁰ *Métrica española*. Syracuse 1956, pág. 396. En ese § 374, el erudito adujo algunas innovaciones introducidas por don Miguel en otros casos.

²¹ Exceptúanse los adónicos de las estrofas XIII, XVI, acaso XVII, XVIII, XIX, XXII, XXIV, XXV y XXIX (2.^a y 4.^a), XIV (3.^a y 4.^a, XXIII (en la 4.^a).

²² Cf. IVAN FÓNAGY: *Le langage poétique: forme et fonction*, apud *Problèmes du langage* de E. Benveniste y otros. París 1966, pág. 81.

reados en la presentación del problema²³. Diez estrofas en las cuales se funden forma y sustancia para manifestar en su solidaridad el carácter unitario del poema. Pero al llegar a la estrofa XI ya no cabe correspondencia; Fray Luis o Cervantes son criaturas únicas, incomparables, singulares. Entonces, el paralelismo deja paso a un nuevo recurso: el encabalgamiento. Y el paralelismo reaflorea cuando el poema está estructurado como criatura perfecta: a partir de la estrofa XIX. Sabemos —lo hemos visto— la correlación ciudad-campo como resultado de dos mediciones distintas de tiempo y sabemos —además— que la historia es el tiempo considerado en su proyección sobre el hombre. Este es el contenido del poema: lo demás, no serán sino escolios acerca de esas dos ideas cardinales. A partir del momento en que el contenido ideológico se ha manifestado, el paralelismo vuelve a estar presente, pero en el interior de cada estrofa, no como elemento pluridimensional. Diríamos que si el verso, es, en su función, paradigmático, la estrofa resulta sintagmática, con lo que se aclararía el planteamiento recién aducido: lo que era sintagmático en las diez primeras estrofas, se reduce a paradigmático después de la XIX, proyección a niveles reducidos de lo que en su origen afectó a estructuras más complejas²⁴.

Tenemos, pues, que el paralelismo mental que ha servido para plantear la totalidad significativa del poema, se ha convertido en una doble motivación retórica: supraestrófica (con lo que venía a estar al servicio de toda la estructura) o endoestrófica (recurso musical). Melodía y contrapunto que el poeta utiliza para comunicárenos: dos tipos de expresión que afectan, la una, a la sustancia; la otra, a la forma²⁵.

VI

Unamuno utiliza una y otra vez el viejo recurso del encabalgamiento y en él encuentra la manera de dar intensidad a lo que quiere peraltar. Unas veces —y son muchas— la suspensión intensifica directamente aquello que se describe

²³ *Alto soto de torres* (I) — *bosque de piedras* (II), *Miras a un lado* (III) — *Y de otro lado* (IV), *Duerme el sosiego* (V) — *Duerme el recuerdo* (II). El paralelismo inicial queda roto —pero está presente— en la estrofa X, de carácter anómalo; así y todo se lee: *en este patio* (IX) — *en este austero patio* (X).

²⁴ Sírvannos estos ejemplos: *amor de vida — amor de vida eterna — amor de amores* (XIX), *en tus callejas — en tus callejas duermen* (XX), *de doctos labios — mas de otros labios* (XXIII), *en los troncos vivos — en los troncos muertos* (XXV), *sentencias no hallaréis — no veréis doctrina* (XXVI), *en las honduras guardo — guarda, dorada Salamanca* (XXX).

²⁵ Cf. GREGORIO SALVADOR: *Análisis connotativo de un soneto de Unamuno* ("Archivum", XIV, 1964, págs. 18-39), y M. ALVAR: *Amado Teótimo*, apud *Estudios y ensayos de Literatura Contemporánea*, págs. 187-189.

Alto soto de torres [...] bosque de piedras ±
mi Salamanca! (I-II)

Y de otro lado [...] y entre los surcos al dormir la tarde ±
duerme el sosiego (IV)

Al pie de tus sillares [...] ±
duerme el recuerdo (VI)²⁶.

Otras, la suspensión se llena de carga expresiva cuando metáforas y comparaciones impiden alcanzar la meta buscada por el planteamiento. El retraso adquiere la eficacia del silencio, cuya validez está —precisamente— en la irrupción violenta de la nueva palabra:

Miras a un lado [...] [...] el follaje pardo ±
cual el follaje [...] denso y perenne (III).

Duerme el recuerdo [...] como el crecer de las encinas ±
lento y seguro (VII).

En este patio [...] que de plateros ±
ostenta filigranas en la piedra [...]

[...] susurra ±
voz de recuerdos (IX-X)²⁷.

Como puede verse en buena parte de estos casos —y en otros que ahora silencio²⁸— el encabalgamiento intenta marcar con su pausa el pleno sentido de lo que sigue. El silencio que motiva no es otra cosa que la llamada de atención hacia algo que se considera importante y que debe darse exento, libre de engarces de cualquier tipo. Resulta entonces que el verso adónico suele ser en casi todas estas estrofas ese nódulo en el que aparecen purificadas las ideas, núcleo para cuyo brillo se sacrifican los versos endecasílabos. Por lo menos en dieciséis de las treinta y una estrofas Unamuno ha utilizado el procedimiento y, en él, convergen todos los tipos de encabalgamiento que he considerado. No merece la pena hastiar con la evidencia; basten los tres primeros testimonios:

²⁶ Y así en las estrofas VI, IX-X, XI, XVII, XX, XXIII, XXIV, XXVIII.

²⁷ También en la estrofa XXI y, no como metáfora, sino como explicación, en las II, III, IV y VIII.

²⁸ Consten en nota la eficacia de las finales en las estrofas XI y XIII, por ejemplo.

dora a los rayos de su lumbre el padre †
Sol de Castilla. (I)

remanso de quietud, yo te bendigo, †
mi Salamanca!. (II)

cual el follaje de tu piedra, inmoble, †
denso y perenne (III)²⁹.

Si estas rupturas —con la brusquedad impuesta de la pausa— han servido para intensificar lo que quería hacerse más expresivo, el *leixaprén* actúa de contrapeso de un recurso que acabaría siendo monótono y pobre. En efecto, más allá de un paralelismo conceptual o de musicalidad, Unamuno utiliza reiteradamente el enlace de versos y estrofas. Algo que sería suprasegmental, si se me permitiera utilizar el término fonético. Entonces, el poema va adquiriendo un lento y remansado fluir: el discurso, roto cada vez que se busca un relieve, se conforma —ahora— a la exacta condición del cauce; todo lo que era desasosegante —por inesperado— en el encabalgamiento es ahora —por repetido y consabido— suave y natural³⁰.

Tampoco quiero acumular datos en este momento. Sírvannos ejemplos heteroestróficos como los que siguen:

Y entre los surcos al morir la tarde
duerme el sosiego,)
) Duerme el sosiego (IV-V).

que año tras año maduró en tus aulas
duerme el recuerdo.)
) Duerme el recuerdo (VI-VII).

o paladeando en oración los dulces
nombres de Cristo.)
) Nombres de paz y amor (XI-XII)³¹.

O dentro de la misma estrofa el enlace de versos producidos por la repetición de una misma palabra:

como el crecer de las encinas, lento,)
) lento y seguro (VII)³².

²⁹ Y también en las estrofas IV, V, VI, VIII, X, XII, XIV, XV, XIX, XXI, XXIV, XXIX y XXXI, cuando menos.

³⁰ Qué entendía Unamuno por música en unos años próximos al poema que comento se puede saber leyendo las págs. 51-53 de la edición ya citada del *Diario íntimo*.

³¹ Y así en las estrofas XIII-XIV, XX-XXX. En algún caso, el enlace es no literal, sino etimológico: “*dejando* / fruto de sueño. / El *dejo* amargo” (XXI-XXII). En la misma estrofa se dice que el fruto de sueño del amor es comparable a la *amapola* (“adormidera”) en el tragal.

³² Cf., también, las estrofas XIV y XV.

VII

Comparar las diversas redacciones porque pasó el poema permite obtener conclusiones muy significativas. En la versión de 1904 —la que envió a don Luis Maldonado— faltaban las estrofas XIII a XIX, ambas inclusive, y la XXXI³³. Al considerarlo, veo cómo el poema ha llegado a su estructura actual tras una cuidada elaboración. Porque —y esto es fundamental— la perfección que hemos descubierto con sólo enunciar los elementos que lo constituyen, no existía —ni siquiera se hubiera podido formular— con sólo el texto primitivo. La versión que se publica en *Poesías* es lógicamente la que he utilizado para mi análisis, como redacción última que aceptó don Miguel. En ella he señalado esa estructura de tríptico que se abre sobre la tabla central, que recoge y proyecta los haces luminosos. Sin embargo, esa tabla central no existía originariamente. Sin ella el poema era —cuando más— la descripción de una realidad manifiesta de manera dual: campo-ciudad. Pero ahora sabemos que esa dualidad se unificaba en el espíritu del poeta, que venía así a incardinar en su propio sentimiento lo que de otro modo hubiera sido una pura circunstancia —o circunstancias— ajena. Es más, que faltara la presencia de Cervantes —no imprescindible para la economía del relato— alejaba objetivamente un poema que nacía por una serie de condicionantes afectivos. Unamuno —no se olvide la fecha— está enfrascado en su *Vida de don Quijote y Sancho*; sabe muy bien el texto del *Licenciado Vidriera* al que se refiere, y el texto es —precisamente— un vínculo de amor de Cervantes hacia la ciudad. ¿Cómo prescindir de todo ello en un poema “en loor de nuestra Salamanca”? En efecto, Unamuno subjetiviza al poema y lo hace ser criatura diferente, pero lo entrafia más y más: la exclamación *oh* es sustituida por *mi* y se añade la estrofa última, que viene a ser no sólo el testamento humano (importa más *haber sido* que *recordar*), sino la clausura de su ideario. Entonces, lo que necesariamente hubiera quedado en una estructura abierta (campo, ciudad, estudiantes, el propio poeta) se convierte —por el subjetivismo— en una estructura cerrada: el planteamiento global se hace en función de la problemática existencia de un hombre concreto. Ya no hay elementos externos, sino la íntima consideración de la propia vida. Todo tiene un sentido nuevo, más intenso y coherente, ahora, cuando se trata de un ser conocido e inmediato, y no de una historia perdida en el tiempo o forjada por gentes anónimas. El poema se ha hecho, precisamente en esos versos añadidos sobre Cervantes, un sueño de inmortalidad. La oda pasa de ser una meditación objetiva sobre el tiempo y sobre la historia, a una preocupación por este ciclo coherente que es la vida del hombre. Y, entonces, la última estrofa, la que

³³ GARCÍA BLANCO: *op. cit.*, pág. 51.

se ha añadido, es el broche que cierra ese otro ciclo existencial: el del día. En el comienzo, el padre Sol da vida a la teoría de torres que constituyen la ciudad; en el fin, al desaparecer el sol, en la piedra quedará su reflejo para que pueda durar la memoria del hombre³⁴.

El poema se ha humanizado, pero se ha humanizado porque Unamuno incrusta en él su congoja y lo hace autobiografía. Nada tan evidente como esas estrofas de nombres de mujer, la XXVII, arrancada a retazos de las mesas estudiantiles del aula de Fray Luis. Por eso la versión primitiva con unos nombres poco "históricos" es sustituida ahora por alguno —arcaico— que consta (*Olalla*) o el que "subjética" en grado máximo los propios deseos del poeta: *Concha*, la esposa con la que en aquellos años estaba amando y sufriendo, la fiel compañera de toda la vida³⁵.

Unamuno era consciente de cuanto iba haciendo. García Blanco ha recogido puntualmente todos los hilos sueltos que nos hacen entender este proceso creador³⁶. Si comparamos, lo que ahora es fácil, los textos que don Miguel envió a Maldonado, a Marquina, a Pitollet y los impresos en la *Ilustración Española y Americana*, *Gente Joven*, *Poesías* encontraríamos una cuidadosa labor de lima. Le guiaban unos concretos e inesquivables deseos de perfección. Lo sabía y lo alcanzaba. Cuando escribe (3 de noviembre de 1904) a Rubén Darío le dice: "He corregido ayer una poesía —creo que la mejor que he hecho—, titulada *Salamanca* [...]. Los versos son sáficos clásicos, cual cuadra a esta ciudad"³⁷.

Todo va resultando solidario: el paisaje y la ciudad, el tiempo acrónico y la historia, la vida y los deseos de inmortalidad. Y, sí, la expresión de que el poeta se vale: desde los versos y estrofa de corte renacentista hasta la ponderación de encabalgamiento y *leixaprén*. Todo medido, elaborado y reelaborado, hasta hacerlo —subjétivamente— un pedazo inalienable de la propia vida³⁸.

³⁴ En este sentido no dejan de ser significativas sustituciones léxicas como *Castilla recia* por *la tierra madre* (II), *caer* por *morir* (IV), *los recuerdos* por *la esperanza* (V), *tumba* por *reposo* en un texto muy modificado (VI), *salud* por *fe*, *paz* (VIII), *susurra* por *resuena* (X), *repitiendo* por *paladeando* (XI), *sosiego* por *reposo* (XII), *secarse* por *morir* (XXI), *temblosos* por *palpitantes* (XVI), *entre los pliegues* por *en las honduras* (XXX), *me vaya* por *me muera* (XXX).

³⁵ Cf. SALCEDO: *op. cit.*, págs. 82-84. En 1902 había muerto Raimundo, el hijo por quien tanto padecieron (había nacido en 1897).

³⁶ *Op. cit.*, págs. 52-63. Estamos, pues, ante un "signo iconográfico motivado", cuyo valor está en representar, a la vez, unas ideas por medio de la palabra y una imagen sonora del objeto por medio del verso. Aunque no me parecen aceptables todos sus planteamientos, creo muy recomendable la lectura de PIERRE GUIRAUD: *Les fonctions secondaires du langage*, apud ANDRÉ MARTINET: *Le langage*. París 1968, pág. 469.

³⁷ GARCÍA BLANCO: *op. cit.*, pág. 57.

³⁸ Cuenta García Blanco (*op. cit.*, pág. 66) que, en 1934, el Ayuntamiento de Salamanca puso dos estrofas del poema en su salón de sesiones, y Unamuno —con setenta años ya— leyó la oda.

VIII

El *Diario íntimo* nos muestra cómo la gran crisis religiosa de 1897 se liquida en 1902. El poema que hemos comentado es —ya— muy distinto de lo que Unamuno escribe en torno a su problemática de creyente. No creo que sea ajeno a ello el recato con que guarda los poemas más angustiados frente a otros —éste— digamos más “literarios”. Al situar estos dos planos de la creación no quiero dar prioridad a uno sobre otro: en los dos se encuentran poemas de gran belleza. Lo que me interesa subrayar es simplemente que la liberación religiosa permite escribir versos de aparente serenidad, por más que subyacente mane —y manará siempre— un determinado tipo de inquietudes agónicas³⁹.

Al contemplar la belleza de Salamanca y al contemplar la serenidad del campo charro, Unamuno ha establecido una suerte de correspondencia entre dos orbes heterogéneos. Lo que trata es de acercarnos a ese hallazgo que —en cualquier momento— será metafórico (*A es parecido a B*). Ahora bien, el poeta tiene conciencia de que, bajo comparaciones y metáforas, hay un hallazgo duradero. Al encontrar esa correspondencia, no ha hecho sino desnudar las cosas de cuanto ajeno hay a su propia entidad. Es, pues, digamos, como un buceo para descubrir la realidad más auténtica de aquello que tenemos ante nuestros ojos, de lo que hace que la cosa sea, lisamente, una *res* y el mundo, un conjunto ordenado de *realia*. Este sistema de correspondencias tiene que establecerse de acuerdo con unos principios que, por ser vivos, son, necesariamente, temporales. El campo es una creación que vive en un tiempo acrónico —sin principio ni fin— por cuanto no es medido por elementos finitos. La inmovilidad del árbol lo identifica con todos los demás árboles que allí nazcan, crezcan o mueran: todos iguales entre sí, todos sometidos al girar de las estaciones, que se repite siempre con la misma isocronía. Sin embargo, la vida urbana cuenta con la existencia del hombre; sin él la ciudad no hubiera nacido, por más que el árbol echara frutos o perdiera, si las pierde, sus hojas. Al introducir el hombre, el tiempo se cercena en su fluir; esto es, se hace historia. Historia aunque cada uno de nosotros sea incapaz de abarcarla. Entonces, para captar un tiempo humanizado, pero no abarcable por el hombre, es necesario recurrir a unos efectos evocadores, son los significados que el poeta pone en sus palabras. No basta con el contenido habitual, desgastado por el roce cotidiano, sino que la lengua poética necesita unos principios de economía significativa que ahorren las continuas llamadas hacia eso que se quiere decir y que ya no se dice⁴⁰. Es necesario,

³⁹ Vid. JULIO GARCÍA MOREJÓN: *Dos coleccionadores de angustias*. São Paulo 1967.

⁴⁰ Buena conciencia tuvo de ello Antonio Machado cuando en *Los complementarios* escribe: “Empleo a veces las palabras fuera de su recto sentido a conciencia de mi error” (El texto falta en la edición crítica de Domingo Ynduráin, t. II.

pues, mantener un principio activo de comunicación dentro de unas posibilidades prácticas, lo que, por paradójico que parezca, lleva un mundo donde la realidad se transforma. Guido Guglielmi al enfrentarse con un creador como Cesare Pavese puede escribir:

Su ambición se realiza por medio de las imágenes, símbolos, o mundos complejos de figuraciones de realidad mítica, síntesis de realidad intemporal violadas y extraídas de la penumbra maternal de la memoria. La poesía se entiende como aventura en el campo experimental. Y en efecto, en lugar de racionalidad tenemos iluminaciones, identificaciones místicas⁴¹.

El caso de Unamuno no es idéntico, porque Unamuno no es un poeta visionario, sino histórico⁴². Sin embargo, no pretendo decir que las afirmaciones no puedan sernos útiles. El poeta intenta transferirnos el mundo de su intuición a través de los elementos lingüísticos de que dispone⁴³. Entonces crea esa nueva "realidad mítica" que hará comprensible aquello que está intuyendo. De este presupuesto parte Unamuno: él tiene una visión de la ciudad en la que vive y trata de comunicárnosla. Pero, inicialmente, es posible que el lector sea ajeno—insensible por tanto— al objeto que se trata de aprehender; por eso Unamuno escribió unas líneas ambientadoras para quien no supiera de la realidad física a la que se nombra por Salamanca. Ahora bien, lo que en el psicologismo de Bühler es la *llamada* se cumple por Unamuno con esas frases que nos sitúan dentro de un determinado motivo (justamente el que se va a cantar) y que—como una luz intermitente— nos señala el camino de la comprensión para que no marremos. Resulta, entonces, que la llamada nos coloca ante un determinado texto, cuya identificación debemos hacer sin anfibologías. Pero para abstraer esa realidad que interesa, Unamuno tiene que rechazar la que no es sino resultado de excrecencias vulgares. La realidad Salamanca es inalienable por lo que tiene de propio, no por lo que ha recibido como bienes mostrencos; el poeta intenta salvar esa autenticidad incontaminada. Y tiene que recurrir a la historia. En un plano intemporal cabrá acercar el soto torreado que es la ciudad al encaje vivo de los encinares, pero ya aquí una selección: se repudia cuanto adultera lo que se ve como caracterizador y se aparta cuanto es intransferiblemente propio. La

Madrid 1971, pero—sin indicación de procedencia— consta en los "Cuadernos Hispanoamericanos", n.º 11-12, 1949, p. 245; en la edición de Guillermo de Torre. Buenos Aires 1957, pág. 15; en las *Prosas* de O. Macrí. Roma, 1918, pág. 45, y en la *Antología* de su prosa hecha por Aurora de Albornoz, t. II. Madrid 1971, pág. 37).

⁴¹ Apud *La literatura como sistema y como función*. Barcelona 1972, págs. 177-178.

⁴² Vid. JOAQUÍN GONZÁLEZ MUELA: *El aspecto verbal en la poesía moderna española* (RFE, XXXV, 1951, pág. 91).

⁴³ Cf. JULIO GARCÍA MOREJÓN: *Unamuno y el Cancionero. La salvación por la palabra*. São Paulo 1966, págs. 176-180, especialmente. Para el sentido que la palabra tiene en los grandes poetas del 98, vid. A. MACHADO: *Los Complementarios* (edic. cit., pág. 177).

ciudad es, pues, un conjunto del que sólo interesa una parte; justo la que han labrado unos hombres de excepción. No todos los que han vivido en ella, sino los que han escuchado el mensaje de quienes les precedieron y son capaces de transmitirlo. Viene a resultar que lo que era un amontonamiento de *realia* es ahora un conjunto de testimonios valederos. Pero testimonios por los que los hicieron, por los que lograron darle virtualidad, por aquellos de nosotros que aceptamos la herencia. Del mismo modo que la piqueta del arqueólogo saca a luz ciudades enterradas, la lengua del poeta reconstruye una realidad —que acaso nunca fue— pero que operó sobre unos espíritus selectos y que sigue operando. Claro que para reconstruir una realidad no bastan las paletadas de argamasa, sino que es necesario aislar los fragmentos selectos y amorosamente ordenarlos. El poeta de cualquier tipo tiene que inventar su aventura, proceder a iluminar penumbras e identificarlas con su intuición; entonces tiene que valerse de unos elementos que se puedan aducir sin posible contaminación y recurre al símbolo y al mito. De una parte, la parcela de realidad descarnada de valores ocasionales; de otra, su enriquecimiento. Ahí están símbolo y mito contrabalanceándose en el poema de Unamuno para hacernos entender esa creación del hombre, ejemplar para quien sepa comprenderla y abierta a nuestra entrega. Muchos años después (1930) la visión descarnada de la ciudad no será otra cosa que —de nuevas— símbolo y mito

Salamanca, Salamanca,
renaciente maravilla
académica palanca
de mi visión de Castilla⁴⁴.

Pero símbolo y mito son resultado de la especulación o del discurrir humanos. Unamuno entra en su poema para conformarlo según su precisa manera de ver las cosas y adapta a su propio ser la interpretación de las cosas. Entonces cambia la estructura puramente discursiva y abierta del poema en otra intimista y cerrada; modifica por completo los planteamientos iniciales y se instaura dentro de la oda con su *Yo*, que viene a ordenar la totalidad de los elementos y a condicionarlos según su propia visión antropológica de lo que es el campo y lo que debe ser la ciudad. Lo que en un principio sólo eran metáforas de tipo *A se parece a B* ahora se convierten en metáforas gramaticales; el pasado se actualiza y Fray Luis viene a ser criatura actual: al marchar los estudiantes, *quédase solo*, en la efigie del patio de Escuelas Menores, pero, *quédase, meditando y paladeando*, figura viva y presente —con su ejemplo— en todos los hoy que puedan sucederse. La transferencia temporal tiene un nuevo valor

⁴⁴ Apud *O.C.*, XV, pág. 690, n.º 1529.

semántico y la sintaxis trasciende de su propia contingencia gramatical: si el pasado podía actualizarse, el futuro no será otra cosa que un presente eternizado

Y cuando el sol al acostarse encienda
el oro secular que te recama,
con tu lenguaje, de lo eterno heraldo
di tú que he sido (XXXI).

La intrusión personal en la vida de la ciudad se hace con lo que en ella es vida y lo que Unamuno siente como tal. Los estudiantes son —y eran— otros de esos símbolos y mitos salmantinos. Pero el poeta no acierta a objetivarlos, porque él mismo es profesor universitario, y, entonces, al dar la visión omnitemporal y omnipersonal de ese tipo de vida —para Unamuno el más significativo de la ciudad—, se mete de rondón en su propia creación⁴⁵; las mesas en las que los estudiantes dejan incisas sus peripecias amorosas se enriquecen con otra bien concreta y personal: allí —estudiante del XVI— Unamuno ha puesto el nombre de *Concha*. Y todo este fragmento del poema tendrá una palabra clave, *amor*, en torno a la cual girará una constelación de satélites menores⁴⁶. *Amor* de todos los mozos que en Salamanca han cuajado, pero que no es otra cosa que la visión enamorada que Unamuno tiene de la ciudad y a la que lega, no en el pino de una banca, sino en la enumeración poética, el nombre de la propia esposa⁴⁷.

Todo este conjunto de intenciones no está ahí como un surtir a borbotones, tiene una ordenación muy clara a la que Unamuno impone severísimo rigor: Salamanca está vista como ese equilibrio renacentista que es. En consecuencia, los versos que se le dediquen son de un clásico rigor. Endecasílabos sáficos, pentasílabos adónicos. No basta con pensar en Villegas; más allá está esa “Castilla latina”, sabia y académica, y los versos

⁴⁵ Confirman estas líneas y otras que —dispersas— hay en otros lugares de este ensayo, la idea de que “el tiempo del mito no corre paralelo al de la historia [...] está inmóvil y permanece perennemente accesible al lado del transcurso de la historia” (JESI: *Lit. y mito*, ya cit., pág. 238).

⁴⁶ A pesar del título, nada tiene que ver con la cuestión que ahora nos ocupa el ensayo de FRIEDRICH SCHÜRR: *El amor, problema existencial en la obra de Unamuno* (apud *Erlebnis, Sinnbild, Mythos. Wege der Sinndeutung romanischer Dichtung*. Bern-München 1965, págs. 277-299). No quiero pasar sin aducir un texto de la *Vida de don Quijote y Sancho*:

Del amor a mujer han brotado los más fecundos y nobles ideales, del amor a mujer arraiga el ansia de inmortalidad, pues es en él donde el instinto de perpetuación vence y soyuga al de conservación sobreponiéndose así lo substancial a lo meramente aparential (Parte I, cap. XII-XIII).

⁴⁷ Cf. las bellas páginas de ARMANDO F. ZUBIZARRETA en *Unamuno en su “nivola”*. Madrid 1960, págs. 262-270. Carlos Blanco Aguinaga dedica el capítulo IV de su obra a estudiar *El refugio en la familia* (cf. *El Unamuno contemplativo*. México 1959).

quieren ser —como los latinos— ritmo y no rima. Por eso el poeta tendrá que luchar para suplir el artificio que hace pensar en la música, aunque no sea música. Y recurrirá al encabalgamiento, para lograr en él eficacia expresiva de tipo conceptual, y recurrirá al paralelismo y al *leixaprén*. Es decir, dos formas rítmicas que acentúan la musicalidad del verso, sin necesidad de someterse a la rima. La reiteración paralelística (conceptual y de forma) o la repetición de palabras no es otra cosa que el intento de lograr la armonía musical con unos elementos voluntariamente limitados. Pero todos ellos basados en la reiteración. Es decir, tema y contrapunto de una sinfonía, iteración en registros diversos para que el hilo del relato no se pierda, sino que se enriquezca con nuevas posibilidades expresivas. Esto nos lleva a un planteamiento general de los hechos poéticos, sobre todo tal y como los había suscitado Unamuno. Su oda era una “imagen sonora, una representación concreta de relaciones rítmicas y armónicas”, pero, deliberadamente, dentro de unos moldes muy clásicos, porque así convenía a la naturaleza del objeto narrado. Los elementos materiales del poema habían venido a ser —también— manifestación de una estructura interna con la que estaban solidarizados. Aquí vemos cumplirse aquellos postulados de Pierre Guiraud, que no siempre se podrán realizar:

Les rythmes et la mélodie sont inséparables des représentations sémantiques et l'art du poète est précisément d'intégrer les deux messages, le rythme apparaissant comme le support de l'idée et l'idée actualisant le rythme. La poésie est une hypostase de la forme signifiante qu'elle doit soustraire à la sélectivité et à la transitivité⁴⁹.

Por caminos bien distintos hemos llegado al *Credo poético* del propio don Miguel⁵⁰: imposibilidad de separar *forma* e *idea*, pues mutuamente se condicionan y configuran⁵¹. Si no se funden, si la “hipóstasis” no se realiza, quedarán separadas esos dos integrantes y el poema no se habrá logrado:

⁴⁸ ANTONIO MACHADO en sus *Reflexiones sobre la lírica* ha escrito unos comentarios que nos son válidos en estos momentos:

Sin esas leyes del pensar genérico (el poema sería ininteligible), pues sólo merced a ellas puede el poeta captar el íntimo fluir de su conciencia [...] mas, satisfecha esta exigencia lógica, sin lo cual el poema comenzaría por no existir, surge el problema específico de la lírica (vid. “Cuadernos Hispanoamericanos”, n.º 11-12, 1949, pág. 597).

⁴⁹ *Fonctions secondaires*, ya cit., pág. 469.

⁵⁰ *Poesías*, págs. 10-11.

⁵¹ Marías refiriéndose a la poesía de don Miguel escribió:

Punto de partida es una realidad poética, a la cual le es esencial el verso, la carne, la forma; y en ella, al pensarla, al realizarla poéticamente, ha de encontrar el poeta el alma, la idea que lleva —ya ella de por sí—, la experiencia poética de que ha arrancado. La poesía de Unamuno no es, en modo alguno, un añadido, sino que brota de su propia e insustituible fuente (*op. cit.*, pág. 130).

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

No el que un alma encarna en carne, ten presente,
no el que forma da a la idea es el poeta
si no es el que alma encuentra tras la carne
tras la forma encuentra la idea.

La música estaba presente y Unamuno no lo ignoró. Al escribir a Camilo Pitollet dice: "En una *Oda a Salamanca*"⁵²; en su artículo *Culto al porvenir* (1913) vuelve a referirse al poema como "esa mi *oda*"⁵³. Don Miguel, catedrático de griego y amigo de sacar las "tripas" a las palabras, sabía muy bien que eso era un 'canto', como las *odae* o *carmina* de los clásicos. Medio siglo después, el 12 de octubre de 1953, Salamanca celebró el VII centenario de su Universidad, y Joaquín Rodrigo escribió para la ocasión solemne su cantata para voz de bajo, coro mixto y once instrumentos, titulada *Música para un códice salmantino*. Diez estrofas del poema fueron cantadas con el acompañamiento musical⁵⁴. El ciclo se había cerrado. Salamanca volvía a ser símbolo y mito: símbolo significativo de lo que la ciudad tiene de inalienable; mito de lo que en torno a ella han labrado quienes la vivieron con amor. La ciudad era —de nuevo— criatura eterna más allá de toda contingencia: nueva parcela de arte gracias al poeta; immortalizadora, carismáticamente, del hombre que se le entregó. Símbolo y mito de Salamanca también aquel hombre que en Salamanca ejerció su magisterio universitario y al que otros hombres llamaron Miguel de Unamuno⁵⁵.

MANUEL ALVAR

*Universidad Complutense
Madrid*

⁵² 25-IX-1904, apud GARCÍA BLANCO: *op. cit.*, pág. 57.

⁵³ *Ibidem*, pág. 65.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 66.

⁵⁵ Vid. SCHÜRR: *El mito unamunesco*, apud *Erlebnis*, ya cit., pág. 300-302.