

LA BUSQUEDA MITICA DE LA «PERSONA» EN LA LIRICA DE UNAMUNO

«Querría, Dios, querer lo que no quiero;
fundirme en Tí, perdiendo mi persona»,

(*La unión con Dios*, OC, VI, p. 409).

«¡Cuando yo ya no sea, / serás tú, canto mío!»
(*Para después de mi muerte*, *ibid.*, p. 173)

En un inteligente párrafo escribe Lionel Trilling: «La función de la literatura, a través de todas sus mutaciones, es darnos conciencia de las particularidades de sus yoés, y de la alta autoridad que el yo tiene en su disputa con la sociedad y la cultura en que se habla»¹. Si esto es así, nadie mejor que Miguel de Unamuno reflejaría las múltiples vicisitudes de estas «particularidades». Pero no sólo frente a sí mismo (en su obra), sino también en el tiempo— en que se originan sus escritos. Sin embargo, nunca podremos separar cultura, en el caso de don Miguel (nombre del que se siente tan orgulloso) (*o. c.*, VI, págs. 939-40)² del hombre que protagoniza, en literatura y en ideología, bien política, bien filosófica, su expresión. En el ensayo y en la novela; en la lírica y en el teatro; en las cartas íntimas³ y en sus varios diarios⁴, concibe su *persona* como gran señora y humilde fámula; como figura autoritaria y leal esclava. Sus varias enunciaciones se estable-

¹ LIONEL TRILLING: *Más allá de la cultura y otros ensayos*, trad. de Carlos Ribalta, Barcelona, Editorial Lumen, 1969, p. 131.

² Los textos poéticos de Unamuno los tomamos siguiendo el vol. VI (*Poesías*) de sus *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Editorial Escélicer, 1969. Incluimos las referencias en el texto. El resto de las obras las citamos, de no indicar lo contrario, siguiendo la edición de la Editorial Aguado, *Obras completas*, Madrid 1951-1958, vols. I-XVI.

³ En *Epistolario y escritos complementarios. Unamuno-Maragall* (Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971), p. 80, escribe a Maragall: «Pero, ¿por qué le hablo de mí? Pues mire, porque estoy solo, solo, solo. Y porque en mí veo a los demás» (carta del 28 de diciembre de 1909) (núm. XXIV).

⁴ Escribe Unamuno en *Diario íntimo*: «Sin discusión no vivo, ni sin contradicción» y continúa: «y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos». Citado por P. Félix García en el «Prólogo-estudio» al *Diario íntimo*, de Miguel de Unamuno (Madrid, Editorial Escélicer, 1970), p. ix.

cen, con frecuencia, a partir de una concepción personal del yo en su precaria existencia; también en una utópica ansiedad de permanencia en la afirmación (*yoísmo*), o en el conflictivo deseo de vivir encarnado en la palabra escrita; en el «otro»⁵. La concepción del «doble» es clave en la narrativa y en el teatro de Unamuno; no menos en su lírica. Y si bien los estudiosos se han fijado en los primeros géneros⁶, apenas contamos con un detallado estudio sobre la concepción de la *persona* en la lírica de Unamuno, única modalidad donde lo expresado es siempre, afirma él, verdad (III, páginas 881-901).

Este concepto del «doble» surge de una primera concepción elemental, muy afín en varios casos, a lo definido años más tarde por Borges. Es decir, de la diferencia radical y problemática entre el yo externo y social (el histórico), según es percibido por el «otro», y el yo como conciencia y búsqueda interior; el reflexionado frente al público. De la misma dualidad de acciones surge la diferencia y la enajenación: ese salto entre lo que el yo siente como reflejo de la conciencia, y el cotidiano yo observable: en su vestimenta, en sus costumbres, en la apreciación de los otros. Pero éste no representa ya al interior⁷. Muy por el contrario, lo anula o enmascara bajo algo que siente no ser. Tal sucede, por ejemplo, en el breve relato de «El que se enterró» (IX, págs. 194-201); la misma oposición es central en

⁵ Los otros son para Unamuno, afirma Iris M. Zavala, «personajes de su conciencia, a quienes representa ante sí mismo para poder aprehenderlos en la búsqueda angustiosa de su propio ser». Y más adelante apunta a su génesis, nacidos muchos de ellos, «de su relación con el prójimo, consigo mismo y con Dios». Véase *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura* (Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1965), pp. 116-117 y 26. Armando F. Zubizarreta ve en el teatro de la conciencia de Unamuno la expresión más viva e interesante de los problemas de la personalidad de Unamuno; entre ellos, el de sus múltiples «yos» y el problema del «otro». Véase *Unamuno en su «nivola»* (Madrid, Taurus, 1960), página 302. Concluye en la página siguiente: «La personalidad de Unamuno está llena de Otros..., el otro es ante todo una perspectiva. Y es difícil analizar sobre el pronombre indefinido que juega en múltiples perspectivas» (p. 303).

⁶ Véanse al respecto, MARIAS, Julián: *Miguel de Unamuno*, 2.ª ed. (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968), pp. 173-183; ZUBIZARRETA, F. Armando: *Unamuno en su «nivola»*, pp. 301-311; GULLÓN, Ricardo: *Autobiografías de Unamuno* (Madrid, Editorial Gredos, 1964), pp. 152-177; WYERS, Frances: *Miguel de Unamuno: The Contrary Self* (London, Tamesis Books Limited, 1976), pp. 40-48, 49-59; RUBIA BARCIA, J.: *Unamuno, el hombre y sus máscaras*, «CA», XXV, 2 (1966), 218-237; H. FERNÁNDEZ, Pelayo: *Enfoque para una teoría unamuniana del yo y del «otro»*, *Pensamiento y Letras en la España del Siglo XX*, ed. Germán Bleiberg y E. Inman Fox, Vanderbilt University Press, Nashville, Tennessee, 1966, pp. 187-191; C. RICHARDS, Katherine: *Unamuno and «The Other»*, «KRQ», XXIII, 4 (1976), 439-449.

⁷ Al margen del texto de los *Pensées de Pascal*, anota Unamuno la diferencia entre el concepto de persona pública y el yo individual. Contrasta a la vez la conciencia de ese yo frente a la apreciación ajena o su expresión en el lenguaje; producto social éste y primer elemento configurador de la *persona*. Este se le impone al individuo a la hora de revelar su «yo». Su desarrollo e interiorización —«yoización»— implican un deseo ardiente de imposición sobre la persona social que siente como ajena. Véase J. VALDÉS, Mario y DE VALDÉS, María Elena: «Introducción», *An Unamuno source book* (University of Toronto Press, Toronto, 1973), p. xiv.

Cómo se hace una novela (X, págs. 825-923); también en «Tulio Montalbán y Julio Macedo» (IX, págs. 379-409), y en la comedia *El Otro* (XII, páginas 800-862)⁸. En *Abel Sánchez* (II, págs. 1001-1119) el sentimiento del otro se verifica a través de la autorrelación entre el yo que se odia y el tú que es envidiado. En *Niebla* (II, págs. 783-1000), en *La novela de Don Sandino* (XVI, págs. 629-670), e incluso en *San Manuel Bueno, mártir* (XVI, págs. 581-628), el tema es central: la creación de una biografía imaginaria, cuya realidad se explora como implícita autocontemplación. En esta novela, lo mismo que en *Abel Sánchez*, el símbolo del espejo —múltiple y polisémico— se transforma en metáfora estructurante en cuanto que relaciona todas las presentaciones fragmentarias de su escritura. Paso a paso, cada capítulo es reflejo implícito de las acciones establecidas en el anterior. La totalidad de la obra implica una conciencia angustiada por la dualidad de caras; esto es, de vivencias ontológicas y emotivas en oposición. Y tal motivo se extiende en *Abel Sánchez* a sus hijos y nietos que se cruzan entre ellos en matrimonio y duplican nombres⁹. El cuadro de Abel sobre Caín viene a ser una alusión gráfica al argumento; el diario de Joaquín y la novela que tenía en proyecto reflejan, en doble perspectiva, el sentido de la ficción. El diario vendrá a ser, de acuerdo con Joaquín, un «espejo» que reflejará la parte más sombría de la vida: un descenso a la vileza más humillante. En el proceso, su propia alma se torna en modelo de tal degradación. Sin embargo, la metáfora del «espejo» adquiere aún más amplio significado en *Niebla* y en «Don Sandalio»; y sobre todo en *Cómo se hace una novela*. Viene a ser el núcleo dinámico que organiza el tema, y a la vez sirve de basamento a toda una teoría literaria sobre la ficción. Pues a la larga, autores y lectores son tan imaginarios como la imagen que se refleja en el espejo del texto: máscaras ficticias de «otros» que nunca se revelan¹⁰. Y la obra escrita es, irónicamente, el único documento capaz de constatar dicha alteración.

⁸ WYERS, Frances: *Miguel de Unamuno: The Contrary Self*, pp. 82 y ss. ABELLÁN, José Luis, en *Miguel de Unamuno a la luz de la psicología* (Madrid, Tecnos, 1964), presenta válidas observaciones, si bien fijándose en los ragos que definen a la personalidad como determinantes estáticos. Semejante método sigue Angel Raimundo Fernández en su extenso artículo, *Unamuno en su espejo*, «BBMP», XLII (1966), 233-304, quien toma los principios sobre la caracteriología y personalidad de Ph. Lersch (*La estructura de la personalidad*) para definir, *in vacuum*, la peculiaridad individual de Unamuno (p. 234), con apenas escasas referencias a los textos. Véase del mismo *Unamuno en su espejo* (Valencia, Editorial Bello, 1975), pp. 7-82.

⁹ ILIE, Paul: *Unamuno. An Existential View of Self and Society* (Madison, University of Wisconsin Press, 1967), pp. 95 y ss.; FEAL DEIBE, Carlos: *Unamuno: «El Otro» y Don Juan* (Madrid, Cupsa Editorial, 1976), pp. 120-152.

¹⁰ La representación del «espejo» está ligada en *Cómo se hace una novela* al símbolo del agua. Jugo de la Raza, su personaje, ve espejos por todas partes, y el espejo del Sena (el agua) le incita, indica Iris M. Zavala, al suicidio. Arrojarse al Sena equivaldría a una total fusión con el espejo; es decir, con la propia ficción. También le sirve de vehículo epistemológico: el autoconocimiento, desde un espacio externo, del sí mismo como espectador y como otro. «Todo es para mi espejo»,

Los «monólogos dramáticos» de don Miguel

La carencia de relaciones o de personajes otorgan al concepto del «doble» una caracterización más amplia en la lírica de Unamuno. Se define a veces el «yo» como utópica potencialidad; como un posible «ex-futuro» en el soneto «Al destino» (VI, pág. 319), o como diferenciación de otro antecesor en el pasado, y en el cual ya no se reconoce («Niñez», pág. 318). También como conciencia reflexiva que, enajenada de toda acción («La vida de la muerte», pág. 339) se constituye en centro de percepción. Al continuo diálogo entre el yo íntimo y el externo alude un buen número de poemas de la primera época, publicados entre 1907 y 1911; escritos, sin embargo, muchos de ellos a partir de 1899¹¹. En «Veré por tí», por ejemplo (pág. 293), el diálogo se verifica entre un «tú» («la luz de una alma hermana que de lo eterno llega / y el fondo le ilumina»), y un «yo» que le sirve de «lazarillo». En el siguiente poema, «Tu mano es mi destino» (páginas 294-295), el intercambio imaginario se produce entre la conciencia de fragilidad del «yo» («me faltan fuerzas para andar») y el alegórico «tú» cuyas manos poseen un poder energético, vital. Uno sirve de apoyo físico («te llevaré por los caminos largos») (ver. 4); el otro, de generación espiritual: «Tu mano es mi destino; / al sentir su apretón, es como un rayo; / la vida me renace, / yo te renazco» (vers. 21-24).

Semejando la dualidad entre *corpus* y *anima* se alterna la diferencia entre esa concepción mítica de la realidad que implica el acto poético, y el orden lógico, intelectual, que establece el ensayista, el filólogo. Este, escribe Unamuno, no soy «yo»; más bien, «el condenado catedrático de que estoy poseído» (XIII, pág. 30). Y sobre este mismo deseo de constituirse como mito escribe en «Yo, individuo, poeta, profeta y mito» (X, páginas 510-512): «Soy un mito que me estoy haciendo día a día, según voy llevando al mañana, al abismo, de espalda al porvenir. Y mi obra es hacer mi mito, es hacerme a mí mismo en cuanto mito» (pág. 512). En la comunión fraternal con los «otros» se diferencia también este «yo», quien es a su vez representación: «Todos soy yo», escribe en el soneto «Piedad» (VI, página 316); y hablando por boca de la humanidad de cada uno, continúa:

viene a decir el personaje de *El Otro*. Véase *La angustia y la búsqueda*, p. 167 y nota 21; *Unamuno en su «nivola»*, pp. 156-157. En *San Manuel Bueno, mártir* el «espejo» viene a ser símbolo de inmortalidad: la montaña y la villa de Valverde de Lucerna se ven reflejadas en el espejo de las aguas del lago y duplican una mítica aldea, al parecer, sumergida —de acuerdo con la leyenda—, en lo más profundo del lago. El espejo forma así un círculo entre el mundo real y el mágico o fabuloso: ambos configuran el ciclo de lo «eterno». Véase al respecto *Miguel de Unamuno: The Contrary Self*, pp. 40-43. «El estadio del espejo» («*Le stade du miroir*») como la denomina Jacques Lacan («*Revue Française de Psychoanalyse*», XIII, 1949, 449-55) viene a ser el primer paso hacia una identificación enajenadora del sujeto que en él se contempla.

¹¹ GARCÍA BLANCO, Manuel: «Introducción» a *Obras completas*, VI (*Poemas*) de Miguel de Unamuno, pp. 10-13.

«en mi alma se refleja / todo placer y toda humana queja» (vers. 5-7). En el mismo sentido se desarrolla el soneto «Fraternidad», incluido en *Rosario de sonetos líricos* (1911) (pág. 343), donde la presencia de un «tercero» viene a ser la revelación del propio nombre. La comunión con el sentimiento del prójimo; la misma encarnación simbólica de un «Yo» que es a su vez figura y prototipo de Whitman a quien lee, cita y comenta con frecuencia¹². Su conciencia reflexiva; el diálogo íntimo entre el «cuerpo muerto» («yo») y su «alma» («tú»), en «Para después de mi muerte» (VI, págs. 172-174), nos lleva a la vez a los monólogos dramáticos de Robert Browning (1812-1889), a quien Unamuno menciona e indica, con Leopardi, Coleridge y Carducci, leer asiduamente¹³. El mundo interior de diferentes personajes, en momentos de crisis, o de confusión, se anima en un íntimo monólogo, revelando en el proceso sus más urgentes necesidades y convicciones; sus confusiones y el sentido de la misma realidad. Así, en «The Bishop Orders His Tomb at St. Praxed's Church», el prelado exclama «Do I live, am I dead?» (ver. 113). Y desde la tumba, en «Fra Lippo Lippi», intenta buscar éste un sentido a la vida terrenal: «To find its meaning is my meat and drink» (ver. 315)¹⁴. Importa observar cómo en estos monólogos, la audiencia (en Unamuno el «tú») representa una parte, y al lector se le recuerda su presencia; determina éste a la vez lo que el hablante dice y el cómo lo dice.

Dentro de esta modalidad es representativo, creémos, el soneto titulado «Coloquio místico» (LXIX), incluido en *Rosario de sonetos líricos* (1911), (VI, pág. 375). El diálogo se establece entre un místico y Dios; pero viene a ser presenciado por dos teólogos a quienes el yo interior escucha sin entender. El problema es teológico. Hablar con Dios, le responden los teólogos al místico, es como meterse hasta el fondo del abismo (vers. 10-11).

¹² GARCÍA BLANCO, Manuel: *Walt Whitman y Unamuno*, «Atlántico», 2 (Madrid, 1956), 5-47; *Cultura Universitaria*, LII (Caracas, 1955), 76-102; OC., VI, núm. 682 (p. 1153).

¹³ «Ahora leo a Browning y a su mujer», escribe Unamuno en carta del 13 de diciembre de 1906 (núm. XVI) a Maragall. Véase *Epistolario y escritos complementarios*, pp. 47, 72. De Robert Brownin poseía Unamuno en su biblioteca *The Poetical Works of Robert Browning*, 2 vols. (London, Smith, Elder, 1905); de Coleridge, entre otros, *The Poetical Works of S. T. Coleridge* (London, F. Warne and Co., 1893), y *Biographia Literaria*, intrd. Arthur Symmons, London, Dent 1906). Véase *An Unamuno source books*, pp. 37 y 38. Sobre estas lecturas le comenta Unamuno a Maragall en *Epistolario y escritos complementarios*, pp. 22-23. Véanse también GARCÍA BLANCO, Manuel: *Poetas ingleses en la obra de Unamuno*, I, II, «BHS», XXXVI, 2 (April, 1959) 88-106; 3 (July, 1959), 146-165; del mismo, *Unamuno y las letras norteamericanas*, en *Pensamiento y Letras en la España del Siglo XX*, páginas 219-245; G. EARLE, Peter: *Unamuno and English Literature* (New York, Hispanic Institute, 1960). Sobre el concepto «monólogo-diálogo», véase HUERTAS-JORDÁ, José: *The Existentialism of Miguel de Unamuno* (University of Florida Press, Gainesville, Fla., 1963), pp. 5-11.

¹⁴ ELIOT, T. S.: *The Three Voices of Poetry*, en *On Poetry and Poets* (London, 1956), pp. 89-102. Véase una definición más general en DREW, Phillip: *The Poetry of Browning; a critical introduction* (London, Methuen, 1970).

Los dos últimos versos apuntan al concepto unamuniano sobre la divinidad: «y respondo de mí, mas Dios se esconde / y es de El, de Dios, de quien yo no respondo» (vers. 13-14). Bajo la voz del místico, interlocutor con los teólogos, Unamuno, como Robert Browning, presenta un conflicto personal en proceso. Pero el narrador se asume bajo la voz del místico —tal máscara subraya una actitud irónica— para revelar las dudas sobre la existencia de la divinidad. Las comillas y guiones de cada hablante señalan, gráficamente, el intercambio dialógico, individualizándose cada monólogo dentro del texto en que se inserta.

Las referencias a un «tú» como escucha —el alma, la soledad, el futuro, la existencia— lo transforman implícitamente en correlativo participante en el texto. Así, en el soneto «Soledad» (LXXXII), y en el titulado «A mi buitro» (LXXXVI), (págs. 383, 385), se establece un oyente, implícito ya en el apóstrofe («Pobre alma triste que caminas sola», en el primero; o «Este buitro voraz de ceño torvo», en el segundo) que se diferencia del locutor. Lo que implica, en principio, una dualidad dentro de la constitución psíquica del sujeto. El «buitro» viene a ser la figura emblemática del hombre trágico, en lucha contra la sombra de la muerte (el pájaro), o contra la duda de la propia existencia. Su «ceño torvo», la acción repulsiva de devorar «las entrañas»; el «pico corvo»; acentúan el carácter simbólico. Su presencia («y es mi único costante compañero») es obsesiva: labra con su pico las propias «penas»¹⁵. Pero el sujeto que percibe tal presencia —figura de Prometeo— se siente a la vez diferenciado del «otro» (el «buitro»), constituyéndose en doble de la propia experiencia de lo mortal. Y abarca a ambos por igual. En el soneto «Ex-futuro» (VI, pág. 405), vocablo al que aludirá Unamuno con insistencia¹⁶, diferencia lo que se es de aquéllo que se quiso ser: un sueño en el porvenir ya distante. Sin embargo, las mismas variantes de la creación poética confieren al espíritu que le da expresión una clara ambivalencia entre el uno (ayer) y el otro (hoy); (véase «Caña salvaje», incluido en *Rimas de dentro*, 1923), (VI, pág. 525). Pero es en «Vuelven a mí mis noches», escrito, de acuerdo con el epígrafe, «en el cuarto en que viví mi mocedad» (págs. 532-534)¹⁷, donde se contempla, en

¹⁵ ALVAR, Manuel: *Unidad y evolución en la lírica de Unamuno, Estudios y ensayos de literatura contemporánea* (Madrid, Editorial Gredos, 1971), pp. 131-35.

¹⁶ De «Nuestros yos ex-futuros» titula Unamuno un ensayo donde comenta *The Jolly Corner*, de Henry James, y el ensayo de Mr. Van Wyck Brooks, titulado *Henry James: The American Scene*. Define al «yo ex-futuro» como «el que iba a ser y no llegó a ser» (OC., X, pp. 529-535). Gullón señala semejanzas entre el relato de James y el de Unamuno *El que se enterró* (*Autobiografías de Unamuno*, p. 167, nota 11). El hombre se salva, de acuerdo con Unamuno, no sólo por lo que haya sido; también por lo que haya querido ser. Véase YNDURÁIN, Francisco: *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria* (Madrid, Editorial Gredos, 1969), pp. 33-34.

¹⁷ Una copia autógrafa de este poema, indica Manuel García Blanco (OC., VI, página 52, nota) se la remitió Unamuno a Azorín, al tiempo de componerlo (carta

contenida emoción, el que fui del que soy. Ante el espejo de la propia conciencia, varia y fluctuante, yacen «solos» todos aquellos que «fuimos» (ver. 26). Pero este yo nostálgico, ve en los otros, ya desaparecidos, la fatal premonición; la propia muerte:

¡Cuántos he sido!
Y habiendo sido tantos,
¿acabaré por fin en ser ninguno?
De este pobre Unamuno,
¿quedará tan sólo el nombre?

(vers. 60-64)

Por el contrario, en el poema «En Gredos» (págs. 512-515), escrito en 1911, e incluso en *Andanzas y visiones españolas* (1922), nos encontramos con un yo exultante. En el alto de la cima presiente la perennidad del ser; la unión cíclica con el tiempo, y la estratificación de su historia en atemporal y estática. En la cumbre, asociándose míticamente con la España de la epopeya bélica (Carlos V, El Dorado), o literaria (*El Quijote*), sacia su sueño de inmortalidad¹⁸. Se encuentra a sí mismo y, evocando el pasado, se constituye en heroica presencia.

Que es tu cima donde al fin me encuentro,
siéntome soberano,
y en mi España me adentro,
tocándome persona,
hijo de siglos de pasión, cristiano,
y cristiano español;
aquí, en la vasta soledad serrana,
renaciendo al romper de la mañana
cuando renace solitario el sol.

(vers. 97-105)

En «Al Nervión» (págs. 504-507) se recorre la historia del río y del sujeto («sobre tu seno / maternal descansando mi cabeza) que la fija, desde las primeras ilusiones juveniles (estr. 1-7) al hombre maduro, nostálgico e inquieto (estr. 24-25). Nubes, calles, agua, asocian la imagen del tránsito: «... hoy vuelvo / a aquel mañana de mi ayer perdido, / a aquella mi otra suerte / que con vosotras, / nubes de mi niñez y mis montañas, / fue a perderse a los cielos del oriente!» (vers. 27-32). El río es también imagen a la vez del pulso rítmico de Bilbao; de la niñez, adolescencia y primeras

del 10 de septiembre de 1909), y la reproduce éste en su libro *Madrid* (1941, pp. 38-41). El poema, con algunas variantes, fue publicado en el semanario estudiantil «La Tribuna Escolar», II, núm. 23 (Salamanca, 17 de mayo de 1922).

¹⁸ DE BUSTOS TOVAR, Eugenio: *Miguel de Unamuno «poeta de dentro a fuera»*, «CCMU», XXIII (Universidad de Salamanca, 1973), 122-137.

pruebas en la vida. Se transforma en parábola del propio existir. Se lanzó como un pequeñuelo bordeando los fuertes brazos de las montañas; juguetó entre alisos y álamos y, bajo el cielo, gozó de la tibia verdura: «del valle en el sosiego» (vers. 55-56). Encajonado corre, ya adulto, entre los recios muros de la ciudad. Pero su camino viene a ser determinado, fijo. De este modo, la historia de su transcurso se torna en alegoría de quien hoy lo contempla:

Cual tú, preso entre muros, hoy trasporto
cargas de pensamientos en mis aguas
y en vez de nubes blancas o de rosa
reflejo, carnal triste,
¡negrura de humos!

(vers. 70-74)

Se remansa su paso al llegar a la ciudad. Fundido con el mar, viene a reflejar la atemporalidad de la historia, estática y permanente, y su continua presencia en el futuro del tiempo. Pero se contrasta, al mismo tiempo, con el tumultuoso río interior del narrador: «embalsama», le pide, «en la sal de tu marea / para el viaje sin vuelta / mi pobre espíritu» (vers. 123-125).

Tres espacios (montaña, ciudad, mar), tres tiempos correlativos (adolescencia, juventud, madurez) y cronológicos (del pasado al futuro), relacionan las vicisitudes del río con el sujeto que en él se contempla¹⁹. Y si bien las connotaciones simbólicas son amplias, el Nervión es signo, *ex contrario*, de la situación de uno de sus hijos, falto éste de la resignación o de la mansedumbre de sus aguas lentas. Añoranza, confesión y súplica; identificación y diferencia, son parte del rico enunciado del poema que consta de 25 estrofas, con una medida regular (tres endecasílabos, un heptasílabo y un pentasílabo final), escrito hacia 1911²⁰. Cuarenta años más tarde otro poeta, Dámaso Alonso, dedica un poema al río Charles de Boston que incluye en *Hombre y Dios* (Madrid, 1955). Las diferencias entre los dos poemas, si bien básicas, no impiden sus varias semejanzas. El «Nervión», de Unamuno, refleja la historia de sus primeros sueños y el forzamiento final, ya encauzado el curso, poco antes de unirse a la mar. Se realiza, sobre todo, la ausencia de un remanso de quietud. En Dámaso, el río «Carlos» corre libre, continuamente (una agravante); su movimiento y agua dan pie al cuestionamiento ontológico —*hic et nunc*— de su validez: del sentido del fluir en la existencia. Los versos libres, largos encabalgamientos, vienen a ser un angustiado río de preguntas, dudas y aseveraciones. Pero importan

¹⁹ BLANCO AGUINAGA, Carlos, en *Unamuno contemplativo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1959), documenta detalladamente la función simbólica del agua en Unamuno: del mar (pp. 223-245); del lago (pp. 245-251); de los ríos (pp. 173-182).

²⁰ Véase para la fecha exacta GARCÍA BLANCO, Manuel: *Don Miguel de Unamuno y sus poesías* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954, pp. 240-242. Al mismo río le dedica también un poema («Amo al Nervión») Blas de Otero, que incluye en *Se trata de España* (París, 1964).

las posturas de los dos poetas (un caso de historia literaria) en el texto escrito. El río «al que le llamaban Dámaso» (ver. 70) se transforma en autoidentificación; en Unamuno, en contraste ante aquello de que se carece: quietud. El Nervión de Unamuno es heroico símbolo de la Vizcaya cara al mar y recostada en la montaña; de la historia de su villa (Bilbao) y de su pueblo; del refugio a donde vuelven y descansan los barcos y las gentes, después de una larga travesía. Es el viejo «guardián» que los protege, ya convertido en ría, contra los aluviones de la historia hacia el olvido. Por el contrario, el río «Carlos» cuestiona tal significado (la historia presente), y el mismo acto de la vida en que se predica: la connotación semántica del «fluir», «fluido» y «fluyente» (ver. 11)²¹. Distantes y lejanos en el tiempo y en el espacio, sirve un mismo signo para narrar las propias vicisitudes y definir las, proyectando la historia personal en un paradigma de lo temporal y simbólico.

Rafael de Teresa o la Teresa de Rafael: la persona íntima

Rafael de Teresa, afirma Unamuno en el «Prólogo» a *Teresa* (1924), es como «si hubiese topado con uno de mis yos ex-futuros» (VI, pág. 559)²². Y reconoce líneas seguidas que este Rafael es un paradójico yo atemporal. Pero la necesidad de acudir a él para establecer una analogía no es por la identificación que conlleva implícita en el libro —la superación por el amor (hacia Teresa) de un yo romántico—, sino simplemente por la búsqueda (también en el amor) de la «inmortalidad». La obra escrita es así un signo de afirmación²³. Desnuda el alma en el lenguaje rítmico (tal es el poeta, afirma Unamuno)²⁴, deletrea éste, y contra el tiempo, su historia. El poema es a la vez su constatación. Así la escritura no será sólo, como

²¹ JAROSLAW FLYS, Miguel: *La poesía existencial de Dámaso Alonso* (Madrid, Editorial Gredos, 1969), pp. 240-261; del mismo, *Tres poemas de Dámaso Alonso*

²² Véase BLANCO AGUINAGA, Carlos: «Authenticity and the Image's», *Unamuno: Creator and Creation*, ed. José Rubia Barcia and M. A. Zeitlin, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967, pp. 50-51.

²³ GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio: *La poesía de Unamuno: el relato poético «Teresa», «La Torre», 66* (octubre-diciembre, 1969), 84-89.

²⁴ «Un poeta», escribe en su «Poética», «es el que desnuda con el lenguaje rítmico su alma. El ritmo, además, le sirve, como el bieldo de aventar en la era, para apurar su pensamiento, separando a la brisa del cielo soleado, el grano de paja». Ver *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, ed. de Gerardo Diego, Madrid, Taurus, 1962, p. 60. En «Credo poético» expresa Unamuno: «no te olvides de que nunca más hermosa / que desnuda está la idea» (vers. 15-16); en el mismo sentido: «Algo que no es música es la poesía, / la pensada sólo queda» (vers. 7-8) (OC., VI, pp. 168-169). «El lenguaje», indica en *Del sentimiento trágico* (IV, p. 705), «es el que nos da la realidad, y no como mero vehículo de ella, sino como su verdadera carne». Véanse también pp. 577-578; BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Unamuno, teórico del lenguaje* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954), pp. 35-64; 103-108; ALLEN LACY: *Miguel de Unamuno: The Rhetoric of Existence* (The Hague-Paris, Mouton and Co., 1967), pp. 120-151; FERRATER MORA, José: *Unamuno: bosquejo de una filosofía* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1944), pp. 170 y ss.

veremos, enajenación o fuga de la persona que mecánicamente traza a otra (se configura ésta en el lector); también es identificación en el tiempo y en la mutua correspondencia ideológica («yo», «tú»), dentro de las dos categorías pronominales: «Tú me libraste del otro / que ya no va a donde voy» (núm. 37, pág. 601); o en la identificación dialogada entre un yo presente (Rafael); un «tú» mediador (Teresa), y un «él» lejano: el otro como escucha)²⁵. Con «Me dice, don Miguel, que metafísico / me ha hecho el amor en agonía lenta», se inicia el poema número 31 (VI, pág. 596). El vocativo asocia la oralidad (la palabra de Teresa que Rafael transmite a don Miguel) con la transcripción lírica del poeta. Asumimos a un escucha «don Miguel», y a un hablante «Rafael», y se nos transcribe literalmente la frase de Teresa [«Metafísico estais...»], dirigida a éste y escrita entre comillas. Asumimos a la vez, como lectores, que Unamuno es el Rafael autor, personaje y referente. El poema, válido por el cruce de modalidades líricas, viene a ser un *mise en scène*: la configuración de una *persona* (el «escucha») que en el proceso se deletrea a sí mismo a través de la confirmación de todos los otros: Dios (El), la madre (Ella), la esposa (Concha), la naturaleza (Castilla), la patria (España).

Dicha pareja (Rafael-Teresa) pasea por el mundo y lo define desde un punto de vista sumamente singular: «Hemos sido legión... ¡no! una pareja, / una siempre y la misma, / y para ver el mundo nuestra reja / fue un encantado prisma» (núm. 84, pág. 637). El amor, como el poder connotativo del poema, asegura la posibilidad mutua y receptiva de la comunicación («¡Qué yo te hago como tú me hiciste»), (núm. 92, pág. 642); en ella se supera la frágil estructura temporal: «nuestra pobre nonada no resiste / al empuje sin peso del amor!» (vers. 19-20). Pero más digna de atención es la epístola que se incluye al final de *Teresa* (págs. 647-650). «Don Miguel» es de nuevo el interlocutor: «Me dice don Miguel» (ver. 1); o «Tiene en mí don Miguel» (ver. 8); o «No creo, don Miguel, que a usted le asombre...» (vers. 123-124), ya cerca de los versos finales. Pero el mismo doblamiento se verifica en Teresa, interlocutora («tú») desde la muerte y a la vez referencia idílica: todo se deletrea a través de su nombre. Y así, la voz asumida bajo don Rafael, en toda la variada conjugación pronominal, va conformando la persona de don miguel: a) en la definición del concepto de lo «eterno» (clave en la lírica de Unamuno): «Que lo eterno es la

²⁵ «Es esta condición de diálogo», afirma Emile Benveniste, «la que es constitutiva de la *persona*, pues implica la reciprocidad que me torne *tú* en la alocución de aquel que por su lado se designa por *yo*»; véase en *Problemas de lingüística general*, trad. de Juan Almela, 4.ª ed. (México, Siglo Veintiuno Editores, 1974), página 181. Al respecto escribe Unamuno en su *Cancionero* (OC., VI, p. 943): «— Esos íntimos misteriosos momentos —el de esta mañana— en que de pronto, al pasar, se sorprende uno —¡uno!— frente al espejo y se mira como a un extraño, no, como a un prójimo, y se dice: pero ¿eres tú?, ¿eres tú ese que se dice? ¿eres tú?, y se siente uno —¡uno!— no ya yo, sino tú».

vuelta, la carrera / es el ritmo y la estrofa, y es la rima / la pasada y futura primavera» (vers. 19-21); b) en la memoria que, fija en el verso, conlleva el latir cósmico; en él se perdura; c) en la poesía que define como suma creación: palabra que enunciada (secuela romántica) dio existencia al cosmos; y d) en la fijación de la experiencia de un destino: nuestra mortalidad (ese «atisbar en el pobre cementerio / en que ella sola y solitaria espera» (vers. 92-93). Se concluye, por último, la finalidad de *Teresa*: «su tumba séanos bendita cuna / de la inmortalidad, ¿qué importa el nombre?» (vers. 121-122). Lo que confirma, por un lado, la anonimidad (y a la vez pluralidad) del denominativo Teresa (con tantas implicaciones castizas); y por otro, el símbolo romántico implícito (la idealizada Teresa de Espronceda)²⁶, y la metáfora de su concepción: la fijación de la inmortalidad a través de un amor frustrado por la muerte²⁷. La relación parabólica, al igual que sus componentes, es obvia: Rafael es a Unamuno lo que Teresa a la Idea de su existencia en la fragilidad del tiempo²⁸.

Pero no menos curioso es el comentario a la «Epístola» (XII) que se incluye al final del libro, y es parte de las «notas» escritas por Unamuno a sus propios textos (págs. 663-666). Al analizar la etimología «rato-rapto» («me dice don Miguel, que *rato* es *rapto*») («Epístola», pág. 647, ver 1) identifica y asume como propios varios de los pensamientos de Rafael, incluyendo, como figura de lo perenne contra lo caduco, un bello poema sobre los vencejos (págs. 664-665)²⁹. El tradicional concepto renacentista, Arte-Naturaleza, destaca la oposición: «Vuelve todo lo que es naturaleza, / y tan sólo se pierde / lo que es remedo vano de los hombres: / sus artificios, invenciones, leyes...» (vers. 32-35). Pero nos importa la incidencia en el término *pesar* y *pensar* (dos voces gemelas derivadas del mismo vocablo latino) como núcleos semánticos que anudan, a lo largo del poema, el concepto ponderado (juicio) sobre el arrebato amoroso (pasión); la espontaneidad frente al acto reflexivo. Pues de alguna manera el poema «Epístola», lo mismo que su comentario, al igual que *Teresa*, son la conjunción de una constante: la aprehensión de la mutabilidad y la ansiada perduración en la palabra escrita. Y al igual que Rafael se dobla (detrás siempre Unamuno),

²⁶ CASALDUERO, Joaquín: *Espronceda*, 2.ª ed. (Madrid, Editorial Gredos, 1967), YNDURÁIN, Domingo: *Análisis formal de la poesía de Espronceda* (Madrid, Taurus, 1971).

²⁷ Alude Unamuno a la Teresa de Espronceda (*El diablo Mundo*, Canto II, «A Teresa») en el *Cancionero* (OC., VI, núm. 568, p. 1123), cerrando la última estrofa del poema con una mordaz parodia: «esta vida es un fandango, / la bailasteis a sabor»; o en la variante, «¿quién la bailará mejor?».

²⁸ Así se define Unamuno: «Aunque pienso por cuenta propia, no soy ni sabio ni pensador, soy un *sentidor*. No soy idealista; soy espiritualista. No soy un intelectual, sino un pasional». Citado por P. Félix García en el «Prólogo-estudio» al *Diario íntimo*, de Unamuno (p. xii).

²⁹ El poema está fechado el 18 de abril de 1908. Fue traducido al francés por Mathilde Pomès (1938), y al inglés por Eleanor L. Turnbull (1932), (OC., VI, p. 665, nota).

lo mismo sucede con Teresa: «Eran dos las Teresas que conocía Rafael», comenta Unamuno en la nota II a la «Rima 17» (pág. 653) «la de la carne carnal y la de la carne artificial, la temporal y la eterna» (pág. 653).

Apenas transcurre un año desde la publicación de *Teresa* (cuyo subtítulo, *Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno* es tan significativo) a la aparición de *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos* (1925). Como en *El Quijote* o en los escritos de Borges, Unamuno es, en relación con el texto de *Teresa*, mero transmisor. Sin embargo, en cada línea se delata al «poeta desconocido». Ya la misma enunciación (*Rimas*) asocia el texto con los escritos de Bécquer: exaltación del yo; sentimiento de ausencia; análisis de la unión en el pasado (idealización) para realzar la soledad del presente; deseo de evasión y muerte, y hasta la morbosa descripción del cuerpo inerte de la amada como doloroso desengaño. Pero el proceso es dual. Se recorre, en el acto de desdoblar la angustiada memoria de Rafael, el discurso lírico del Romanticismo (del «Canto a Teresa», de Espronceda, a las *Rimas* de Bécquer), superponiéndose conjuntamente la visión meditativa de un yo a través de una conciencia que duda de la temporalidad³⁰: permanencia / mutabilidad, sentimiento / razón, vida / muerte. La escritura es también aquí permutación, «máscara». Y es ésta la figura retórica que conforma la textualidad de *Teresa*. Esta es, en el paradigma que se anuncia (y enuncia), la metonimia de una alusión (la muerte de la amada; el dolor del amante), pero también la metáfora de un yo que, a partir de este mismo punto, establece contra la temporalidad³¹ (figurándose amante y amado) una relación existencial con el mundo entorno. Así, el epíteto «desconocido» («*Rimas de un poeta desconocido...*»), que conlleva el anonimato y el misterio del origen, implica tal asunción: la verificación del «sí mismo» en la conciencia, a través de una típica experiencia de muerte y dolor (o. c., VI, pág. 572-73).

Del entierro al destierro: la persona pública

En de *Fuerteventura a París* (1925) se asume, ya a partir de la misma enunciación, un cambio de sentido. La mutación espacial nos sitúa entre dos lugares antitéticos: de la isla desértica a la ciudad de las luces. Pero la enunciación de espacios divergentes, externos, es de nuevo metafórica. La transición física entre los dos puntos encubre un viaje interior: *El diario íntimo de confinamiento y destierro*; o «un diario íntimo de la vida íntima de mi destierro», como lo define Unamuno en la «Dedicatoria» (VI, pá-

³⁰ *El Unamuno contemplativo*, p. 21 y nota 10.

³¹ «La escritura es», afirma Pedro Salinas, «como confirmación contra la temporalidad». Véase «El 'palimpsesto' poético de Unamuno», *Ensayos de literatura hispánica (Del Cantar de Mio Cid a García Lorca)* (Madrid, Aguilar, 1961), pp. 300-308.

gina 674). Sin embargo, y pese al enunciado (*Diario íntimo*), la crítica social y política mueve la intención de la mayoría de los ciento tres sonetos (pág. 675) que divide en dos partes: «Sonetos de Fuerteventura» (I-LXVI) y «Sonetos de París» (LXVII-CIII). Escritos desde un «aquí», establece en ellos Unamuno un «allá» (el «tú» referencial), variado y difuso: España, patria, hogar, gobierno, historia, Dios, mar³². Interesante al respecto es el soneto LVI (pág. 705), y la nota que incluye al pie de página: «Siempre me ha preocupado el problema de lo que llamaría mis 'yos ex-futuros', y continúa: «lo que pude haber sido y dejé de ser, las posibilidades que he ido dejando en el camino de mi vida». Y como réplica, la ensoñación (del cate-drático al caudillo) de las posibles personas públicas:

Vuelve el que pudo ser y que el destino
sofocó en una cátedra en Castilla,
me llega por la mar hasta esta orilla
trayendo nueva rueca y nuevo lino

(vers. 5-8)

Pero el pasado y el porvenir de España, en *De Fuerteventura a París* (números III, XCVIII, XCIX, CXII), al igual que los tópicos del *Romancero del destierro*, 1927: el transcurso como «sombra de nubecilla en la mar adormecida» (XIII); el tiempo como hechura divina (XXV), y hasta el viejo *topos* del «*Collige, virgo, rosas*», sugerido por los varios epígrafes tomados de Ronsard (XXVII), conforman la temática de ambos libros (a la vez «diarios íntimos»); también el tema de la justicia, de la libertad, y el de una España mejor. Y Don Quijote es la figura que míticamente protagoniza, en la «selección» de *Romances* (págs. 775-782), tales ideales (número XVI, págs. 780-781): «Solo, hidalgo, solo tú, / sin Sancho, en mano de Dios, / rebelde a la rebeldía / del poder sinrazón» (ver. 13-16). Para conjurar contra el castigo injustamente impuesto, la evocadora figura de Dante contrasta con la situación del narrador («Voy contando los segundos / del desvelo por la noche» (núm. XVIII): ambos a su vez desterrados y peregrinos. Dante pudo, sin embargo, gozar, pasado el infierno, «los divinos resplandores / del Paraíso soñado» (vers. 30-31); no así Unamuno. España es un imposible («siempre más allá», vers. 49-50); el destierro (el infierno dantesco) una situación permanente.

Importa destacar la postura de víctima que se asume. Desterrado, contrasta el poeta su caso con la figura de don Quijote (más real, de acuerdo

³² Véanse los temas: «España»: núms. XXXIX, XLVII, LIV, LXVIII, XC-XCIII; «Patria»: XXV; «Hogar» o «Concha»: XXVII, LXVI; «Gobierno»: VI, VII, XII, XXXIII; «Dios»: X, XVIII, XX, XXII, LXIII, XCV, XCVI; «Historia» o «política»: IX, XI; y, sobre el mar, XXI, XXXV, XLIX, LII, CXXIII. Tres «círculos» de inspiración le asigna Luis Cernuda a Unamuno: «patria», «familia» y «religión». Véase *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 2.ª ed. (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970), p. 72.

con Unamuno, que el mismo Cervantes); y con la del peregrino mítico (Dante), caminante en el propio texto; en la vida como el mismo Quijote³³. Tales personas recorren la relación escrita. Ya en la sección de *Poesías sueltas*, 1894-1928 (VI, págs. 783-928) se aludía a la fabulación mítica de Whitman; a la poderosa atracción que ejercía sobre él:

Tú dices mis mejores pensamientos,
tú mis mejores ansias,
a tí pasó mi espíritu intranquilo,
en tí mi sueño arraiga
y brío prende. (vers. 11-13, p. 793)

La modalidad profética del vate americano, llena de vigor y energía juvenil, se torna en un mañana imaginado. En él se reconoce el lector, y predice a la vez la imposición de su figura paterna: «Mi yo más yo me devolvéis vosotros» (ver. 55). Al yo individual se superpone el que se identifica en el otro (el «tú»). Uno es el reconocido y presente (lo que soy)³⁴; el otro, el idealizado «ex-yo» que, como vimos, deseó ser.

En el poema «Apretón de manos» (VI, pág. 798) se alude al rito de la necesidad del «otro». Augura aquí Unamuno, y a treinta años de distancia, la poesía social de Gabriel Celaya, asiduo lector del paisano vasco. En el poema «A Andrés Bastera», recogido en *Cartas boca arriba* (1950), acepta Celaya la mano, tímidamente extendida, de Andrés: «Y me tiendes mi mano floja, rara, asustada / como un triste estropajo de esclavo milenario, no somos dos extraños» (vers. 8-10). Carece, sin embargo, el «apretón de manos» de Unamuno, de las implicaciones ideológicas del poema de Celaya. Es, en este sentido, un signo de solidaridad y de condescendencia: la libertad ante la opresión. En Unamuno la «mano» es asidero, sostén ante la incertidumbre y ante el misterio de ser: «Y cuando yo ante el mundo / en mi mano tu dulce mano aprieto, / este apretón te dice / cómo sin tí en espíritu me muero» (vers. 35-38). Pero el «apretón de manos» no es tan sólo un signo social. Une además y comunica la fuerza vibrante del encuentro: la fe en la duda. Sirve de hermandad en la esperanza mutua de dos individuos. Es un cruce en la intimidad ante el «insondable destino» (vers. 9-10); o ante la agobiante incertidumbre de ser para-la-muerte. Identifica a la vez a quien la tiende. La conciencia de la propia persona se asegura en el contraste de la comunicación con el otro: en el dirigirse éste a un «tú» desde un «yo» escucha³⁵.

³³ Numerosas son las alusiones a la figura de Don Quijote en el *Cancionero*; asociada, en algunos casos, a la figura de Sancho (núms. 262, 335, 446, 488, 623, 843); como figura evocada en la niñez (núm. 297), o a través de Cervantes (núms. 633, 802). Véase *Unamuno en su «nivola»*, pp. 42-46; 307.

³⁴ Leo Spitzer, si bien desde otra perspectiva, ha estudiado magistralmente, el concepto del «Yo quien soy». Véase en «NRFH», I, 2 (1947), 113-127.

³⁵ *Problemas de lingüística general*, pp. 179-187.

Una serie de imágenes, tales como la del «sueño», o del «espejo», establecen también una relación dialógica entre dos personas, percibidas a la vez como reales y como simbólicas. Su tratamiento es rico en múltiples connotaciones semánticas. El sueño supone, por ejemplo, en el poema número LXXXIX (págs. 897-898), un círculo sin salida. La *persona* (sujeto y objeto a la vez) se sueña a sí misma, y establece con los «otros» una relación intrínseca de acuerdo con la hechura de quien los sueña. Fechado el 13 de julio de 1912, estamos a poca distancia de la aparición de *Niebla* (1914). El espejo viene a ser de nuevo un rico símbolo estructurante³⁶. Su reflejo en la superficie del cristal anula toda posibilidad de identificación (este es artificio, copia; imagen inanimada y dependiente); símbolo a la vez de la propia muerte. Su función es polisémica. El «otro», amigo fiel, se torna en el «espejo de mi espejo»; «—los dos no más un habla—» (*Cancionero*, núm. 575), (VI, págs. 1124-25), que el lenguaje —otro espejo— configura como reflejo. Se toma conciencia de una terrible sensación de enajenación ante el doblamiento de la personalidad, convertido en espectador de la propia *persona*³⁷. Pues al igual que los caracteres de una ficción pasan a ser lectores, y a su vez, espectadores (recordemos *Niebla*; *Teresa*; *El Quijote* o *Hamlet*), Unamuno, también espectador, también lector (afirmaría Borges)³⁸, cobra conciencia de su propia ficción (X, págs. 241-42). Es decir, la figura reflejada en el espejo viene a ser símbolo de su propia muerte; también de la diferencia entre el que se siente ser y el que la leyenda o la sociedad (el reflejo) ha ido figurando, premisa clave en *Cómo*

³⁶ Tal símbolo aparece en *El Otro*, y tiene viejas raíces en la experiencia que relata Unamuno en su *Diario* (1897), (I, II). Se halla en *La Esfinge* (act. I, esc. XIII), y repetidas veces en su lírica. En la *Novela de Don Sandalio*, XIX) escribe: «Había grandes espejos, algo opacos, unos frente a otros, y yo entre ellos me veía varias veces reproducido, cuanto más lejos más brumoso, perdiéndome en lejanías como de triste sueño» (OC., XVI, p. 660). Como símbolo de la propia muerte lo encontramos en *Diario íntimo*: «Yo recuerdo haberme quedado alguna vez mirándome al espejo hasta desdoblarme y ver mi propia imagen como un sujeto extraño, y una vez en que estando así pronuncié quedo mi propio nombre, lo oí como voz extraña que me llamaba, y me sobrecojé todo como si sintiera el abismo de la nada y me sintiera una vana sombra pasajera. ¡Qué tristeza entonces! Parece que se sumerge uno en aguas insondables que le cortan toda respiración y que disipándose todo, avanza la nada, la muerte eterna» (pp. 84-85); *Unamuno en su «nivola»*, páginas 156-158.

³⁷ A esta personalidad «escindida» alude Ricardo Gullón en *Autografías de Unamuno* (p. 153), asociándolo con Pascal, Kierkegaard, Dostoyevski, Williams y Henry James, Robert L. Stevenson, Oscar Wilde y Pirandello, entre otros. Problema que surge, por primera vez, afirma Gullón, en el breve relato de «Nicodemo el fariseo». En el relato «Una visita al viejo poeta» (OC., II, 745-757), anota Zubizarreta, Unamuno presenta el peligro de que el yo *externo*, impuesto por los demás, pueda ahogar al *íntimo*. Véase *Unamuno en su «nivola»*, p. 307. En tal conflicto radica lo que Unamuno llama el «misterio de la personalidad»; es decir, la dualidad «entre el hombre que uno se es por dentro (o se cree ser), y el hombre que los demás ven: la leyenda». Ver también *El Unamuno contemplativo*, p. 31.

³⁸ «Magias parciales del Quijote», *Otras Inquisiciones, Obras completas* (Madrid, Ultramar Editores, 1977), p. 669.

se hace una novela³⁹. En los sonetos «En horas de insomnio» (VI, núm. 2, páginas 879-881), el reflejo en el espejo viene a confirmar la extrañeza de quien en él se contempla. La conciencia de su no-existencia confirma, paradójicamente, la existencia del «otro» fuera de la percepción interior:

Hecho teatro de mí propio vivo,
 haciendo mi papel: rey del desierto;
 en torno mío yace todo yerto,
 y yo yerto, también, su toque esquivo

(ver. 1-4)

El percibido por los demás es, en *Teresa*, la figura física de la amada (número 42, págs. 603-604), ya integrada en la tierra. Es también el espejo «cuna» y «sepulcro» (nacimiento y muerte); niñez y cara de la vejez; madre y sociedad en torno; la vida «es un espejo corredor» (var. 1, pág. 856), y símbolo, en «Para después de mi muerte», de la conciencia personal: «Oye tú que lees esto / después de estar yo en tierra, / cuando yo que lo he escrito / no pueda / ya al espejo contemplarme; / ¡Oye y medita! / Medita, es decir, ¡sueña!» (o. c., VI, pág. 172, vers. 12-17)⁴⁰.

En «Granja de Moreruela» (VI, núm. LXXX, pág. 882), escrito en junio de 1911, se propone un poema que albergue «con la muerte y la vida, tierra y cielo». Pero como en la referencia a Whitman, Unamuno supone, en la configuración del «yo», la posibilidad de haber sido otro. En el ya citado soneto «Hecho teatro de mí propio vivo» (pág. 880), contrasta el ambiente en torno («todo yace yerto») con el surgir de la primavera, en el mes de abril. El «teatro de la vida», otra de las imágenes recurrentes en la lírica de Unamuno⁴¹, coordina la relación lírica de este soneto. Pues el «teatro» viene a ser ese «yo» integral según es percibido por los «otros»: el «histórico» en oposición al «subjetivo». La dinámica interna del poema se mueve de nuevo del yo «reflexivo» al «reflejado». Y tal dualidad se transforma en la representación de un «yo» en «otros». Su escenario se constituye en sistemática *aporía* contra la duda; o el temor de negarse en cada afirmación. En ella se confirma. Así tan sólo a través de los «otros» nos verificamos como reales; como existentes. Y la escritura viene a constatar esa continua escisión entre el ser contemplado y el que en ella se contempla:

³⁹ A esta «obsesiva preocupación» por la idea que los otros tuviesen de él alude Margaret Thomas Rudd, viéndolo como uno de los motivos que mueven toda la obra de Unamuno. Véase *The Lone Heretic. A Biography of Miguel de Unamuno y Jugo*, con intr. de Federico de Onís (Austin, University of Texas Press, 1963), pp. ix-xi.

⁴⁰ Frecuente es dicha imagen del espejo en *El Cristo de Velázquez*: «Primera parte»: cantos II, IV, VII, VIII, XII, XIV, XV; «Segunda parte», cantos III, XI; «Tercera parte», canto IV, VI; «Cuarta parte» en «Oración final».

⁴¹ Véase «El teatro de la vida» en ZUBIZARRETA, Armando: *Unamuno en su «nivola»*, pp. 145-149.

En vez de hacer algo que valga, escribo;
 al afirmarlo todo no estoy cierto
 de cosa alguna y no descubro puerto
 en que dé tierra al corazón altivo.

(ver. 5-8)

«Teatro de mi propio vivo», «papel», «otro» y, sobre todo, «comedia» concurren en esta dinámica figuración del yo actuante frente al contemplativo. En dicha polaridad se invierte, cíclicamente, el proceso de la enunciación: del individuo subjetivo al social; del que creo que soy (interior) al que creen que soy (histórico); del que quise ser (ex-futuro) al que las circunstancias me obligaron a ser (real). Así escribe Unamuno al final de este soneto: «Me desentraño en lucha con el otro, / el que me creen, del que me creo potro, / y en esta lucha estriba mi comedia» (vers. 9-11).

Del Nombre al Hombre: el Cancionero (1928-1936)

Un día muy de mañana, anota Unamuno en el «Prólogo» a su *Cancionero*, salta sorprendido ante su imagen reflejada en el espejo: «Y ese yo, tú, es —no soy ni eres— el poeta»⁴². Y concluye: «Lector, el poeta aquí eres tú. Y como poeta, como creador, te ruego que me crees. Que me crees y que me creas» (VI, pág. 948)⁴³. Varias premisas se desprenden del breve comentario. El lector pasa a ser ejecutor del texto. Y éste se verifica a través del trazado (que supone toda lectura) de una persona, y de la creencia en los supuestos que la constituyen. Al acto estético se aduce el ético; a la creación, la creencia. De este modo asegura Unamuno, en partida doble, su permanencia, ya no sólo en el acto estético de la figuración de un «yo», sino también en la credibilidad de los principios que propone. Diferente es, sin embargo, la lectura que establece el crítico. Este llega a anular, según Unamuno, al verdadero autor de la obra, y al que en ella se asienta como tal. Así, en «Soliloquio ante una crítica de mi obra» (núm. 738, pág. 1168), se alternan las voces de la conciencia con el escucha externo (el don Miguel

⁴² Véanse CLARIANA, Bernardo: *El Cancionero de don Miguel de Unamuno*, «RHM», XXI, núm. 1 (1955), 23-32; GARCÍA MOREJÓN, Julio: *Unamuno y el Cancionero: la salvación por la palabra* (São Paulo, Facultad de Filosofía, 1966); S. GRANJEL, Luis: *Unamuno en su Cancionero (Guía de lectores)*, «Letras de Deusto», XIV (1977), 163-172.

⁴³ En *Cómo se hace una novela* escribe Unamuno: «El hombre de dentro, el intra-hombre —y éste es más divino que el tras-hombre o sobre-hombre nietzscheiano— cuando se hace lector hácese por lo mismo autor, o sea, actor; cuando lee una novela se hace novelista, cuando lee historia, historiador. Y todo lector que sea hombre de dentro, humano, es, lector, autor, de lo que lee y está leyendo. Esto que ahora lees aquí, lector, te lo estás diciendo tú a tí mismo, y es tan tuyo como mío. Cito siguiendo la ed. con intr. y notas de Paul R. Olson, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1977, p. 102. La semejanza con Borges en los varios conceptos sobre «lector», «lectura» y «autor» siguen aún sin ser debidamente comparados por la crítica.

autor), diferentes ambos (un típico monólogo-dramático entre el «soy» y el «eres»), del que el crítico ha puesto en tela de juicio: el mítico «yo» que sobrevivirá a ambos:

- Eres tú éste, Miguel? dime.
- No, yo no soy, que es el otro.

Sin embargo, lo que más obsesiona a don Miguel es la posible creación de un «alma-libro» o de un «hombre-mundo» (núm. 282, pág. 1188). Y la posibilidad, sobre todo, de reencarnarse en la vibración emotiva de cada lector. La creación del «otro» viene a ser una ciega ansiedad de permanencia en la continua repetición del «sí mismo» en las bocas que le leerán: «Aquí os dejo mi alma-libro, / hombre-mundo verdadero. / Cuando vibres todo entero, / soy yo, lector, que en tí vibro» (vers. 13-16).

Pero ya en el citado poema «Para después de mi muerte», incluido en *Poesías* (1907) (págs. 172-174), el lector era la voz que recrearía, contra la muerte, la del desaparecido «él»: ese que un día se dijo «yo». La angustiada queja del primero, convertido en polvo, le pertenece al lector que, solitario, la repite y hace suya. Así la palabra (la obra escrita) se define en el tiempo como vívida conciencia (vers. 61-67) que, en lucha, protesta siempre contra su finitud:

¡Yo ya no soy, hermano!»
 Vuelve otra vez, repite:
 «yo ya no soy hermano!»
 Yo ya no soy; mi canto sobreviveme
 y lleva sobre el mundo
 la sombra de mi sombra,
 mi triste nada!

Sin embargo, es en el *Cancionero* donde con más insistencia se establece una relación directa con un «tú», destacado ya como destinatario y, en diferentes niveles, en *Cómo se hace una novela* (1927)⁴⁴. Por ejemplo, en el poema «No me mires a los ojos» (núm. 8, pág. 951) se pide: «Mírame como a un espejo / que te mira...» (vers. 5-6), suplicando al mismo tiempo se vea en él mismo; es decir, como espejo y como reflejo⁴⁵. La mirada mutua ha de trascender así la superficie lisa de los ojos. Al reflejo del «yo» en el «otro» (o viceversa), y a la comunicación mutua en un deseo de

⁴⁴ ZUBIZARRETA, Armando: *Unamuno en su "nivola"*, en particular, pp. 199-217.

⁴⁵ R. OLSON, Paul, en «Introducción» a *Cómo se hace una novela* (ed. cit., p. 22) escribe cómo la imagen del espejo simboliza «la simetría de la vida humana». «Según este concepto», continúa, «se equiparan la cuna y la tumba, la ultracuna y ultratumba, por ser de igual modo símbolos de una continuidad indeterminada fuera de la historia, fuera del mundo de formas determinadas por discontinuidades en el tiempo y en el espacio».

afirmarse como *persona* ante la posibilidad de su evanescencia, alude el mito de Narciso. Unamuno trasciende, sin embargo, el plano mítico de la fábula. El juicio de Narciso surge de la autocontemplación de sí mismo, enamorado de la figura reflejada en las aguas inmóviles del remanso. El breve poema nos sitúa, indirectamente, ante lo atractivo de la autocontemplación. Por el contrario, en el poema «Sólo en la cama, quieto» (núm. 210, página 1013), el «yo» se torna en un activo viajero de sí mismo: explora los ocultos rincones «en mi entraña perdidos» (ver. 4). Aquí se busca la «misimidad» interior (no su reflejo como en Narciso), y se compara ésta a un gran campo inexplorado. Lo que abarca es inconmensurable, chico, sin embargo, en la conciencia de quien lo percibe. Lo que nos lleva al viejo *topos* del «pequeño mundo del hombre» donde el cuerpo anatómico viene a ser *imago* de otra gran totalidad. A la vez está en consideración el concepto de viaje, aquí interior; y el acto de explorar lugares ignotos a través de la conciencia de ser. La dualidad implica cierta distensión fenomenológica entre la percepción física y la mental o síquica. Ya Edmund Husserl, en *Idea para una fenomenología y una filosofía fenomenológica* (1913), había diferenciado el yo de la «conciencia» del de la percepción individual, dentro de la realidad física que le rodea. El primero se predica como una entidad distinta del otro que surge de la percepción empírica. A éste correspondería, en términos de Unamuno, el ser fisiológico y anímico; a aquél, la persona trascendente que fija el texto escrito y se revela a sí misma en la lectura: el «yo» ideal⁴⁶.

Como una enigmática pregunta se establece tal circularidad, y a modo de relación pronominal entre el «yo» y el «tú», en el breve poema «Nos eres El, Tú o Yo?» (núm. 287, pág. 1040)⁴⁷. Dicha correlación supone ese otro pronombre que está en el fondo de la concepción subjetiva de la *persona*: el velado ojo que, de alguna manera, afirma la certeza de ser o de existir. Han pasado los años. Estamos ante el poeta sexagenario (1928) que presiente su fin. El «otro» viene también a ser la mano fraternal una vez ya solos (núm. 301), ambos fuera de la posada, en medio de la noche. De nuevo se alude a la figura de don Quijote asociada con imágenes otoñales: «va poniéndose el sol», «el camino se acaba», «Se nos va a abrir la noche». Los recuerdos de la niñez motivan un buen número de poemas de este

⁴⁶ Véanse XIRAU, J.: *La filosofía de Husserl*. (Buenos Aires, 1966); BASCUÑANA, J.: *Exposición y crítica de la fenomenología de E. Husserl* (Barcelona, 1940); ROBBE-RECHTS, L.: *El pensamiento de Husserl* (México, 1968).

⁴⁷ Así en el poema núm. 540 (OC., VI, p. 1116): «Tú o yo? / Yo contigo, tú conmigo; / tú y yo. / Yo y tú hace el amigo; / no es más que uno; / te lo aseguro Unamuno». Y en el núm. 400: «... Tú, El, / danos amor, / que es *tuismo*; / yo no soy sino en tu ser» (p. 1076); a esta fusión del yo-en-otros, en el *Cancionero*, alude J. VALDÉS, José: *Death in the literature of Unamuno* (University of Illinois Press, Urbana, 1966), pp. 159-161.

Cancionero: desde la evocación de la infancia (núms. 28, 124, 133) a las canciones que comenta (núms. 220, 302, 303).

En «Tú, verso, avieso, travieso» (núm. 355, pág. 1061) el poema es la propia voz que a sí misma se escucha. En el proceso *in fieri* adquiere virtualidad existencial. Lo que implica de nuevo una distanciación del «yo» operante frente al pasivo; y una independencia entre mensaje escrito y oral. La aceptación semántica del término latino «*versus*» (volver, retornar), coordina la composición («verso diverso, divieso, / que eres el mismo al revés») (vers. 2-4), al igual que la relación de dependencia entre verso y canción. A la vez el poema —este poema— se constituye en un acto conversacional entre el sujeto que en él se revela. En el último verso se pasa de la duda a la aseveración: «conversación? conversación!» (ver. 8). Pues todo «nombramiento», es, afirma en «¿Pretendes desentrañar / las cosas...?» (núm. 394, pág. 1074), la entraña del existir. En el acto de concertar un nombre propio se viene a develar, nominalmente, su propia esencia. «El nombre es», escribe Unamuno, «lo que hace al hombre» (núm. 541, página 1116), consciente a la vez, y de acuerdo con el viejo postulado de Plinio («*Arduum est nomina rebus et res nominibus*»): una difícil tarea el amoldar los nombres a los objetos; y éstos a aquéllos⁴⁸.

En el poema «Final» (núm. 395, pág. 1074) se incide en el viejo *topos* del cosmos como cifración textual: una «pequeña enciclopedia»:

Te dejo una pequeña enciclopedia;
pequeña? un universo;
ver si con ella tu alma se remedia
y te la doy en verso
porque es el verso en sí ya poesía,
compás es creación
en setencias cuajó sabiduría
prontas a la canción.

(vers. 1-8).

Los versos endecasílabos y heptasílabos; los marcados acentos en la segunda, cuarta o sexta y décima sílabas, asocian la rítmica poética con la cósmica. Pues «cantar» es contar (enumerar, admirar, sorprenderse, verificar): ambos rezar. Y tales acciones «Son peso número y medida el santo / sustento del soñar» (vers. 11-12). Tanto el sustantivo «sustento» como el epíteto «santo», lo mismo que la acción nominal del «soñar» definen varias claves. En busca de esta canción reiterada, y la misma a la vez, se

⁴⁸ En «O, ¿quién como Dios?» (OC., X, p. 935) escribía: «El nombre es la esencia humana de cada cosa». Y en *Arte y naturaleza* (OC., IX, p. 870): «La palabra no muere, la palabra es inmortal, la palabra fue antes que fuese otra cosa creada y será cuando toda otra cosa deje de ser».

trae a colación nuevamente el tema de la conversación entre lo que aquélla representa y lo que el ejecutor (el poeta) lleva a cabo. De nuevo el problema de la identificación. Tan sólo se nace una vez, y la nitidez de la primera palabra se altera en las bocas que la repiten. Lo que apunta no tan sólo a los cambios semánticos y a la evolución del significado, sino también a la dualidad que modifica en el tiempo al sujeto que la enuncia. La palabra, y de este modo el sujeto, se constituyen intrínsecamente en alteridad. En el centro, el vacío, el sueño, el no ser (núm. 510, pág. 1109): aquéllo que nos define como tales y nos hace únicos y diferentes del resto. O en términos de Unamuno, esa mediación dialéctica entre el «nos-otro» y el «nos-uno» (núm. 519, pág. 1110)⁴⁹.

Pero de hecho este *Cancionero* vino también a ser lo que el subtítulo indica: un «diario poético» escrito entre 1928 y 1936⁵⁰. Y dada su extensión y variedad, lo caracteriza por lo mismo un rico conjunto de temas y enunciados⁵¹. La rima libre, los poemas breves y ocasionales, y la riqueza de motivos, lo definen como un *canzoniere* existencial de lo cotidiano. Tan sólo una ordenada serie que va del poema núm. uno (escrito el 26 de febrero de 1928) al núm. 1755 (con fecha del 28 de diciembre, día de los Inocentes, de 1936), condiciona la posición de cada uno. Pero dada su extensión (de ahí a la vez los escasos estudios críticos) se constituye en una pequeña *summa* de la lírica de Unamuno. Y si bien se reincide en viejos temas, éstos fluyen acondicionados tan sólo por un sentido de continuidad temporal (pasado-presente) que le impone la estructura cronológica. En la diferencia entre un ayer y un mañana se sitúa el yo que escribe; y su misma actitud hace diferir —el tiempo condiciona el proceso— una composición de otra. A tal aspecto se refiere el breve poema núm. 1466 (pág. 1334): «He aquí mi confesión, / este rimado diario, / y como en un diccionario / puede anidar la canción»⁵². La imagen del diccionario (ver. 3) como

⁴⁹ COWARD, Rosalind and ELLIS, John: *Languaje and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (Boston, Mass., 1969), p. 44.

⁵⁰ El subtítulo *Diario poético* fue añadido por Federico de Onís en la primera edición del *Cancionero*, preparado por el Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia, en New York. Lo publicó, posteriormente, la Editorial Losada (Buenos Aires, 1953). Véase «Prólogo», pp. 7-15.

⁵¹ En el momento de su aparición, Bernardo Clariana escribe: «El *Cancionero* de Unamuno es el acontecimiento literario hispánico más importante de estos últimos tiempos. Y si discutible es el problema de su unidad, indiscutible es, en cambio, que en el *Cancionero* de Unamuno está la clave de su pensamiento, su arte y su personalidad» (*art. cit.*, p. 32).

⁵² En extenso escribe Juan Marichal sobre este aspecto «confesional» de la obra de Unamuno, en *La voluntad de estilo* (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1957), pp. 233-58, encuadrándola dentro de la tradición europea de la literatura de confesión: las *Confesiones* de Rousseau; Obermann de Etienne de Sénancour; el *Diario íntimo* de Amiel, concretando sus peculiaridades dentro de lo que llama el *hispánico modo* de lo confesional. Poemas como el núm. 1466 de este *Cancionero* (VI, p. 1334): «He aquí mi confesión / este rimado diario», son frecuentes. «Componiendo estas canciones», escribe Unamuno hacia el final (núm. 1652, p. 1392), ex-

orden, contenido y diferencia; de un signo que precede a otro, explica, gráficamente, la totalidad del texto. La semántica y el contexto de cada poema («canción») difieren del resto, al igual que difiere la diacronía de cada vocablo contenido en el diccionario. Pero ambos apuntan a una totalidad: éste a un sistema lingüístico que compendia la lengua de un pueblo: el *Cancionero*, de Unamuno, a un sistema de «canciones» que constituyen y definen su habla lírica como proceso. Sin embargo, toda confesión es una implícita confirmación de la identidad. Es la figuración de un «yo» (la persona) que, hablando o escribiendo, se acredita a sí mismo. En tal acto se documentan vivencias e intimidades; conlleva, hasta cierto punto, la fabulación de un yo que a sí mismo se describe. En este sentido, y dentro de su elaborada espontaneidad, se configuran las dos posturas antitéticas del «yo»: aquél que, diferente del transcrito, se vale de la escritura («la canción») para testificar en ésta su agravante mundo interior⁵³. Así, la confesión pasa a ser un figurarse metafóricamente como *alter ego*: el mejor medio de afirmarse en él como persona o de verificarse como búsqueda. Y tal obsesión se presenta en los mil quinientos cincuenta y cinco poemas, en los ocho años que duró la empresa, y que concluye, literalmente, con la muerte. El esfuerzo es admirable. Este viajero, vidente en el espacio y en la historia —pasamos por Carrión de los Condes (núm. 1500) y Salamanca (núm. 1529); por la «Carretera de Zamora» (núm. 1611) y por el palacio de la Magdalena, en Santander (núm. 1658)—, nos introduce en un conflictivo mundo interior; anhelo de inmortalidad (núm. 1753); angustia de vivir y de existir (núms. 1524, 1718); dialéctica entre Fe y Razón (número 1075); o entre razón y sentimiento (núm. 722).

A la doble escisión del yo en íntimo monólogo consigo mismo (un «tú») alude el poema «Hablando a solas conmigo, / o contigo, si eres yo» (núm. 1556, pág. 1362). El monólogo, como en el ciclo de «las soledades» de Lope de Vega, incluido en *La Dorotea* (1632) («A mis soledades voy, / de mis soledades vengo, / porque para andar conmigo / me bastan mis pensamientos»⁵⁴); o en los breves versos de Antonio Machado («converso con el hombre que siempre va conmigo») (véase su poema «Retrato»⁵⁵), escinde la interioridad reflexiva. Por una parte, un «yo» activo y dinámico; por otra, él mismo siendo contemplado. Pero el primero viene a ser un «contigo» externo; el reflexivo un «conmigo» interior. La partícula «si»

presa: «he vivido, y si tu vives, / lector, en que las recibes / medramos corazones». Un «meditar» por escrito define estos textos (núm. 943, p. 1214), y su lectura, una íntima conjunción entre «creador» y «criatura» (núm. 1181, p. 1268).

⁵³ LANGBAM, Robert: *The Mysteries of Identity. A Theme in Modern Literature* (New York, Oxford University Press, 1977), pp. 3-21.

⁵⁴ Véase nuestro *El romancero lírico de Lope de Vega* (Madrid, Editorial Gredos, 1979), pp. 234-267.

⁵⁵ El poema fue incluido en *Campos de Castilla* (1907-1917), núm. XCVII. Véase URRUTIA, Jorge: *Bases comprensivas para un análisis del poema «Retrato», «CHisp.»*, números 304-307 (1975-76), 920-43.

(«si eres yo») pone en duda la existencia e identificación del hablante, de quien se habla (del «yo» reflexivo al «tú» externo), y de la materia en colación: «no sé qué es lo que me digo / ni si me lo digo o no» (vers. 3-4). La duda es total, ontológica⁵⁶; y el silencio (respuesta) viene a ser el lenguaje que la constata:

A solas callan las olas
bajo el cielo, en la alta mar
donde no hay nave, y a solas
las almas dan en callar.

Recordando a Concha (núm. 1651, pág. 1391), la esposa maternal, se duda de quién fue el que murió: «pues yo no sé quién era yo / ni quién ella, «pobre de mí!». De la diferencia simulada entre los dos hablantes (él + ella) pasamos a la final anulación de ambos. La realidad vivida viene a ser negada por el tiempo; por el lapso discontinuo entre un yo anterior y otro presente. La precepción es meramente subjetiva. El yo político y patriótico en *De Fuerteventura a París* se ha recluso en sí mismo. Pasamos a lo que Eugenio de Bustos ha llamado «el poeta de dentro» quien, después de deambular por el mundo externo se recluye; y así, afirmándose, se niega de nuevo a sí mismo⁵⁷. Configura a la vez la «carrera torturada» de una existencia (núm. 1742): un creerse vivo en el sueño de la muerte. Acertado viene a ser, en este sentido, el poema «¡Sombra de humo cruza el prado!» (núm. 1718). Este es la vida: la existencia, el humo que lo cubre. Y el tránsito, ese irse muy de prisa⁵⁸. El ansia de recobrar el pasado se transforma en una realización mítica del yo que, paradójicamente, se torna en evanescente. Pues el tiempo es su propia figuración: el elemento que, despiadadamente, lo fracciona; que lo torna en espejo, anulando así la propia imagen (vers. 5-8):

Terrible sombra del mito
que de mí propio me arranca,

⁵⁶ Escribe Angela Carballino al final de *San Manuel Bueno, mártir*: «Y yo no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que ví y lo que soñé —o mejor lo que soñé y lo que sólo ví— ni lo que supe ni lo que creí». Y concluye: «No sé si estoy traspasando a este papel, tan blanco como la nieve, mi conciencia que en él se ha de quedar, quedándose yo sin ella. ¿Para qué tenerla ya...» (OC., XVI, páginas 625-26).

⁵⁷ De Bustos, Eugenio: *Miguel de Unamuno, poeta de dentro a fuera* (art. cit., páginas 71-137).

⁵⁸ Numerosos son los poemas que aluden a la mortalidad, tales como «Descansarás hecho tierra / en tierra que fue tu cuna» (núm. 12, p. 952); o «cuando más vives, más mueres» (núm. 306, p. 1046); o «Nacer es una muerte, / morir un nacimiento» (núm. 516, p. 1110); también, «la muerte es la verdad» (núm. 549, página 1118); «que es enfermedad la vida / y muero viviendo enfermo» (núm. 828, página 1188); o «y es el yo que se me muere / desde el día en que nací» (número 926, p. 1210); y finalmente, «Morir soñando, sí, mas si se sueña / morir, la muerte es sueño» (núm. 1755, p. 1424).

¿es acaso una palanca
para hundirme en lo infinito?

Lo cual nos lleva a un antepenúltimo poema, escrito pocos días antes de morir (21 de diciembre de 1936), donde confirma de nuevo (núm. 1753) su anhelo de inmortalidad. Se cuestiona, como en el famoso poema de «Aldebarán» (VI, págs. 545-548)⁵⁹, el más allá en el reverso de la bóveda estrellada. Tan sólo el soneto pasará a ser (vers. 9-14) la única constatación a la angustiada pregunta:

Qué chico se me viene el universo,
¿y qué habrá más allá del infinito,
de esa bóveda hostil en el reverso,

por donde nace y donde muere el mito?
Deje al menos en este pobre verso
de nuestro eterno anhelo el postrer hito.

El «eterno anhelo» queda cifrado en «pobre verso»; y es éste la única respuesta al «postrer hito». La existencia, el anhelo de inmortalidad, la constitución de este «anhelo», y la misma configuración del yo que enlaza nominación y predicado, son palabras: «canción». Esta va minuciosamente trazando un yo concreto y personal; vivo y sufriente (*o. c.*, X, pág. 243). Pero uno es el que se afirma en busca de su inmortalidad; otro, el que el lector devela en la palabra. El primero es histórico: se altera a través del tiempo y del espacio que lo definen: las experiencias lo modifican. Y su reconstrucción en el texto es un camino insondable por la memoria: la única gratificación que queda contra el olvido. Así, la búsqueda del «mí mismo» se transforma a su vez en una aguda conciencia de su alteración. La vuelta al pasado es un acto de enajenación: un confrontarse con lo ya diferente:

Pensé sacar del fondo de mí mismo
a aquél que fui yo antaño...
mas ¡ay! que no tiene fondo el abismo
y si lo sacó me ha de ser extraño...

(núm. 1745, pág. 1420, vers. 1-4)

En esta ansiedad de verse a sí mismo desde fuera como figura paternal, política o religiosa; o como escribe en su *Diario*, desde la confesión, se configura también el trazado de la persona de Unamuno. Tal obsesión obedece no tan sólo a un ciego deseo de renombre o de sobresalir («es preciso distinguirse», escribe Unamuno en «La dignidad humana», en 1906) (*o. c.*, III, pág. 242), sino de adquirir conciencia de esos «otros yos» para

⁵⁹ CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL: «Aldebarán de Unamuno. De la noche serena a la noche oscura», «CCMU», IV (Salamanca, 1953), 43-70.

que constaten, frente al sentimiento de ausencia, la propia continuidad. Y aquí radica, en parte, la figuración del «otro» como atemporalidad y mito, reafirmando así su continua permanencia. Pero éste es también un yo visible, corporal, que depende de la apreciación ajena; diferente a su vez del que se refleja idealmente en el interior. En esta persistencia de fijar ambos, uno contra la temporalidad, el otro contra su propia disolución subjetiva, se determina la dialéctica de la «otredad» en la lírica de Unamuno. Su ritmo es pendular, inconstante: del romántico e ideal amante al político y social⁶⁰. El primero es evasivo; voluble el segundo⁶¹. Y su lírica viene a constatar ese constante desequilibrio (un gran paso en la poesía contemporánea) entre el sujeto y su continua transformación en el objeto que lo designa⁶². Pero a la vez el *Cancionero* viene a ser una obra abierta, inconclusa: un sortilegio contra la propia finitud del hombre que la escribe (evidente paralelismo con *Cómo se hace una novela*); o de quien la lee. Pues en el vacío que implica la pausa del diario (debido a la muerte del autor), éste se continúa (ya ausente) en la mente de quien le lee: su más querida máscara (*el lector*) ante la mortalidad física.

ANTONIO CARREÑO
 Department of Spanish
 University of Illinois
 Urbana, Ill. 61801 (USA)

⁶⁰ «Y nos encontramos con un yo», escribe Unamuno, «que el mundo nos ha hecho, o que nos hemos hecho esclavizándonos a él, y es todo nuestro empeño ser fieles al papel que en el miserable escenario nos hemos arrogado y representándolo del modo que más aplausos nos gane» (*Diario íntimo*, pp. 177-178). Véase en el mismo sentido OC., V, p. 100. Al «yo» como centro del universo alude en *Del sentimiento trágico* (IV, p. 497), y en el ensayo «Adentro» (OC., III, p. 216); en el *Diálogo íntimo* (p. 298). A su íntimo «endiosamiento» hace referencia en páginas anteriores (285-286), definiendo tal obsesión como una enfermedad del «yoísmo» (p. 277). «Es cosa terrible», escribe en otra parte, «vivir esclavo del yo que el mundo nos ha hecho, ser fieles al papel, sin ver fuera del teatro la inmensa esplendidez del cielo...» (*Diario*, p. 178) (OC., V, p. 100).

⁶¹ Al Unamuno «trágico» de la leyenda contraponen Carlos Blanco Aguinaga, en un estudio ejemplar, el contemplativo. Véase *Unamuno contemplativo*, pp. 284-293.

⁶² Véase un completo compendio bibliográfico sobre Unamuno en H. FERNÁNDEZ, Pelayo: *Bibliografía crítica de Miguel de Unamuno (1888-1975)* (Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1976).