

ENSAYOS Y DOCUMENTOS
SOBRE UNAMUNO
EN CANARIAS

INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS EN LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CENTROS DE ESTUDIOS LOCALES (C.E.C.E.L.)
(C.S.I.C.)

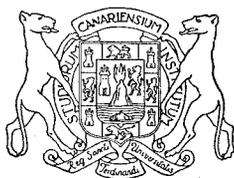
Serie

MONOGRAFÍA LVII

EDITADO CON LA COLABORACIÓN ECONÓMICA DEL
EXCMO. CABILDO INSULAR DE FUERTEVENTURA

SEBASTIÁN DE LA NUEZ CABALLERO

**ENSAYOS Y DOCUMENTOS
SOBRE UNAMUNO
EN CANARIAS**



INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS
LA LAGUNA - TENERIFE
1998

Foto cubierta:

Unamuno creador de ficciones de papel (arte de la papiroflexia)

© SEBASTIÁN DE LA NUEZ CABALLERO

© INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS

C/ Bencomo, 32. Teléf. 922 25 05 92

38201 LA LAGUNA - TENERIFE (ISLAS CANARIAS)

ISBN: 84-88366-26-4

Depósito legal: M. 42.240.—1998.

Impreso en España - Printed in Spain

LAXES, S. L. EDICIONES

Castaño, 11 - Políg. Ind. «El Guijar». Arganda del Rey - 28500 MADRID

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Unamuno y sus amigos canarios	13
Unamuno y Canarias	33
ARTÍCULOS Y DOCUMENTOS	49
Introducción a « <i>Sombras de sueño</i> »	51
Ser y estilo en dos sonetos de Unamuno	53
ENSAYOS	61
Introducción al estudio del diario de Unamuno intitulado « <i>De Fuerteventura a París</i> »	63
Novela y drama de <i>Tulio Montalbán</i> . Una creación de Unamuno ..	71
APÉNDICE	105
El conceptismo: Quevedo y Unamuno	107

INTRODUCCIÓN

Recogemos aquí unos ensayos y unos artículos sobre Unamuno en relación con Canarias, ya sean vivencias personales en las islas, viajes y destierro, comentarios y creaciones, artículos y obras, como *Sombras de sueño* o *De Fuerteventura a París*, creadas éstas gracias a su contacto con la tierra, el paisaje y los hombres de este territorio insular. Estos estudios han sido publicados en su mayoría a lo largo de veintiséis años, en periódicos, revistas o anuarios, hoy poco asequibles. Hemos pensado que pueden ser todavía útiles a los que se ocupen de la figura y la obra del gran renovador y removedor de la conciencia hispánica en un momento definitivo para el desarrollo de la historia, la filosofía y la literatura de este siglo que agoniza.

Creemos que cuando Unamuno se expresa en unos versos de esta manera, refiriéndose a Fuerteventura, la isla de su destierro, sentía profundamente la importante huella que esta tierra había dejado en su espíritu:

Un oasis me fuiste, isla bendita;
la civilización es un desierto
donde la fe con la verdad se irrita;

Cuando llegué a tu roca llegué a puerto
y esperándome allí a la última cita
sobre tu mar vi el cielo todo abierto.

(*De Fuerteventura a París*, s. LXIV)

Sea este volumen nuestro modesto homenaje al gran pensador y sentidor que comprendió en esta alejada región de España la palabra «a-isla-miento» a través de sus hombres y su paisaje, ya que en este año se cumple el sesenta aniversario de su entrada en la inmor-

talidad que tanto deseaba y temía, en una agónica lucha que fue su vida y su pensamiento entre la nada y el ser eternos¹.

¹ *Advertencia:* Anunciamos a los lectores que este es el primer tomo de esta obra, pues la Consejería de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura tiene proyectada la publicación de un segundo tomo con la *Correspondencia de Unamuno con sus amigos canarios*, comentada y preparada por el mismo autor de este tomo, SEBASTIÁN DE LA NÚEZ CABALLERO.

UNAMUNO Y SUS AMIGOS CANARIOS

Venir a hablar a ustedes, aquí, de Unamuno y sus amigos es como venirles a hablar de una persona familiar de sobra conocida, es como venir a hablar de vuestras cosas y de vuestros afectos. Está ya tan ligado el recuerdo de la recia personalidad de don Miguel al suelo de Fuerteventura, a su paisaje y a su estética, que no podía faltar un acto, como éste, dedicado al primer centenario del nacimiento del gran rector salmantino. Hemos, pues, de felicitar, en primer lugar, al presidente del Casino «El Porvenir» y luego a todas las autoridades y personas que han contribuido a ello, aunque ya no haya sido tanto el acierto en elegirme a mí para llevar a cabo este recuerdo. Vaya la disculpa, acaso, porque he dedicado muchas horas y también muchos días, a seguir las huellas de don Miguel por las islas, tanto en sus relaciones con nuestros paisanos como en las impresiones que dejó en numerosos artículos y poesías, donde habla de Canarias, en uno u otro aspecto, y sobre todo a estudiar la influencia de éstas en Unamuno, entre las que ocupa Fuerteventura un lugar muy destacado.

A mis oyentes mayores, en quienes es seguro que aún queda el recuerdo de la presencia directa de Unamuno, que precisamente ahora hizo cuarenta años de su estancia y confinamiento en esta Isla, les servirá para rememorar sus horas junto al gran hombre, y a los jóvenes les servirá para evocar un pasado, que aunque no vivido, todavía viviente gracias a sus poemas y a sus cartas, donde parece revivir de nuevo Unamuno.

He creído útil rememorar su figura, su carácter y sus amistades, sobre todo a través de sus epístolas, ya que en ellas se refleja mejor que en otro lugar, su alma al desnudo, con mayor sinceridad y hondura. A muchos sorprenderá —cuando se publique el inmenso epistolario unamuniano— la humana figura que se podrá dibujar con su sencillez, con sus pasiones y sus odios, que nos

darán un hombre lleno de zozobras e íntimas inquietudes, un hombre llano y humilde, atento y preocupado por sus prójimos y amigos.

Entre las amistades canarias de Unamuno las hay de todas clases. Desde las breves y fugaces que sólo dejaron una ligera huella en su ánimo, como la de don Salvador Pérez, presidente de la sociedad «El Recreo» de Las Palmas, hasta las que impresionaron vivamente su espíritu, como la del gomero Macías Casanova o la del poeta *Alonso Quesada*, o aquellas, aunque del momento, cordiales y afectuosas, como la de los Millares, o tiernas e infantiles como la del niño Dominguín Padrón o las profundas y duraderas como la de vuestro y nuestro Ramón Castañeyra. De todos queremos apuntar al menos las impresiones que dejaron o movieron el ánimo de don Miguel en un momento dado de su vida. Procedamos, pues, no por categorías e importancia, sino por orden cronológico, que es un orden vital.

Aparte de unos viejos amigos canarios con los que Unamuno se puso en contacto desde sus tiempos de estudiante en Madrid, entre los que se encuentra don Pedro Hidalgo y don Antonio Sánchez, tenemos, en primer lugar, a un canario universal, con quien don Miguel hizo amistad, más bien epistolar que directa. Me refiero a don Benito Pérez Galdós, con quien sostuvo una correspondencia interesantísima, que he podido consultar en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas².

Son complejas las relaciones entre ambos escritores; pero a mi juicio, la obra de Galdós es una de las preocupaciones literarias e ideológicas más cercanas a Unamuno de lo que a primera vista parece. No cabe duda que en la vida de don Miguel hay etapas de acercamiento y de alejamiento de la obra galdosiana. El primer contacto corresponde aún casi a la niñez, de la que él mismo nos cuenta: «Recuerdo aquellos años de mi mocedad soñadora y atormentada, en que con los ecos de la guerra civil, de que fui inocente testigo, en mis oídos, leía las primeras novelas de Galdós, las de su época de liberalismo romántico, *Gloria*, *La familia de León Roch*, *Doña Perfecta*». Y a continuación confiesa que: «No las he vuelto a leer. No

² Véase mi trabajo «Unamuno y Galdós en unas cartas», en *Insula* (Madrid), núm. 216-217, nov.-dic. 1964, y que posteriormente, bajo el título «Cartas de Unamuno a Galdós», se publicaron en *Papeles de Son Armadans*, núm. CX, V, 1965.

quiero, por ahora al menos, volver a leerlas. Pero recuerdo cómo me hacían latir el corazón y empañarse en lágrimas mis ojos.»

Esta actitud apasionada e idealizadora de la primera lectura de Galdós fue la que presidió las primeras relaciones de ambos escritores. Pero el epistolario abarca una época más amplia (1898-1912), y en él podemos seguir varias actitudes de Unamuno respecto a la obra de Galdós, pues no en vano atraviesa, en este período, la crisis más importante de su madurez. *a)* La primera actitud, entre 1898-1905, es de más dependencia, aunque se notan las divergencias profundas que les separan. Bien claro se ve cuando exclama: «¡Si usted supiera cuántas veces recuerdo a su amigo Manso!»; o cuando dice: «Su Nazarín de usted se mueve, aunque con amplitud y vigor, en el moralismo latino. Tenía razón Clarín al decir que no tenía casi nada de místico, como apenas lo tuvo San Francisco de Asís.» *b)* Otra actitud puede estar representada por el entusiasmo que siente por doña Juana, principal personaje de *Casandra*, pero que señala, al mismo tiempo, la diferencia de pensamiento, ingenuamente liberal y progresista científico de Galdós, y el suyo, angustiado por la eterna congoja de los problemas metafísicos y religiosos: «Hace falta eso —dice—, el pobre Dios suficiente, a quien amar sea compadecer; el pobre Dios preso de la materia, a quien tenemos que liberar. Y créame, amigo don Benito, no es la Ciencia sólo, y ante todo no es principalmente la Ciencia, la que nos ha de libertar». (Carta del 25 de diciembre de 1905.)

Pero siempre guardó don Miguel ante la persona de don Benito una actitud respetuosa, y por la siguiente carta que copiamos —que es la última que le dirigió— vemos que le solía enviar sus obras dramáticas, aun a sabiendas de la diferencia de criterio que cada uno tenía sobre la concepción teatral.

11-XII-12

Sr. D. Benito Pérez Galdós:

Hoy mismo le envío a usted, mi querido amigo y maestro, el manuscrito de mi *Fedra*. Como yo aunque creo saber algo de literatura dramática nada sé de técnica teatral ignoro qué deficiencias de elementos puedan ser las que dificulten ahí poner esta mi tragedia. Como usted verá, no exige ni trajes ni decoraciones ni aparato alguno. Trajes los de la calle, decoración cualquiera. Ni existe mucho personal. No juegan sino seis personajes y de ellos sólo tres principales. Como que me he propuesto hacer una tragedia de la mayor sencillez y desnudez. Por eso mismo, por su simplicidad, por no defenderse en ella el actor con accesorios, creo que debe tentar a los



Don Miguel de Unamuno en la casa de don Ramón Castañeyra, donde releyó la obra de Pérez Galdós, cuyo busto se ve al fondo.

buenos actores. Siento en este caso no ser mujer, que si lo fuese era capaz de ofrecerme a hacer Fedra. Y en cuanto al público... ¿quién lo conoce? Yo no sé si una tragedia así, desnuda, escueta, con la menor retórica posible, sin discursos, sin episodios, sin distracciones, con la pasión en carne viva podrá, producir o no efecto. Sólo sé decirle que a mí eso que llaman teatro poético (!!!) en colaboración con sastres, peluqueros, tapiceros, escenógrafos y hasta músicos y danzarines me hastía. He querido hacer en moderno una cosa clásica, severa y patética a la vez. Usted verá si lo he logrado.

En cuanto a la *Venda* es una cosilla simbólica en un acto y tres cuadros que deseo repasar y corregir y así que esté repasada y corregida se la enviaré. Al amigo Said Armesto le gustó en efecto, mucho, pero yo... Ya trataremos de esto.

Tengo otros dos dramas, uno representado ya en Tenerife, Las Palmas, Málaga, Cádiz y aquí y que Villagómez me lo va a poner de nuevo en Barcelona, y otro que entregué hace dos años a Oliver.

Este cortejamiento del teatro es, amigo don Benito, algo que siempre se me ha resistido. He sospechado alguna vez que muchas de las dificultades con que he tropezado habríanse allanado con un viaje mío a esa Corte, pero a esto no me decidiré por razones que alguna vez le expondré de silla a silla. Pronto hará tres años de la última vez que estuve en ésa. Pero esto de lo que parece mi antimadrileñismo sin serlo es historia de largo contar. Me resisto a ir a esa a perder el tiempo en tertulias, salones, saloncitos, etc., ejerciendo de pedigüeño. Y basta.

Sabe como le quiere, respeta y admira su amigo,

Miguel de Unamuno.

Todavía don Miguel volverá a enfrentarse con la figura y obra literaria de Galdós, precisamente cuando estuvo confinado en esta isla de Fuerteventura bajo la dictadura de Primo de Rivera. En el párrafo de una carta dirigida a don Ramón Castañeyra nos sitúa en este último acercamiento de Unamuno a la obra de don Benito: «Nunca podré olvidar que fue ahí —dice— y gracias a usted y a su librería, como releí a Galdós y aprendí a conocerlo. Pues le debo declarar que aun cuando yo conocí y traté a don Benito, mi verdadero conocimiento de su obra data de mi estancia en esa». (Carta del 12 de abril de 1932.) A consecuencia de esta relectura Unamuno cambia, en ciertos aspectos, sus ideas sobre Galdós, como él mismo dice: «Me permito modificar y rectificar mi juicio estético de su obra parte a mejor y parte a peor.» ¿Cuáles son las causas que hacen mejorar o empeorar la figura del Galdós de sus últimos años? El no lo dice claramente, sólo podemos conjeturarlo por algunas frases: 1.º), la prin-

cial causa de censura puede estar en «su falta de estilo individual» que le llevó a definir su personalidad artística «como una representación de la impersonalidad»; 2.º), la causa más importante de su revalorización está en que los personajes «y los héroes —cómicos y trágicos— de don Benito vienen en mi memoria trabados con el sol desnudo de Fuerteventura», que se enlazan siempre con sus años de mocedad, que ahora se transforman en poesía:

de la mar libre, días liberales
que me llenó de ensueño don Benito.

(De Fuerteventura. s. XXXIX).

Es natural que dos hombres de generaciones distintas y tan característicos como Unamuno y Galdós, tuvieran hondas diferencias. Lo que les separa más son las preocupaciones religiosas y el estilo desnudo del primero, y las ideas progresistas y el estilo abundante y popular del segundo. Pero les unen otras muchas cosas: la creación y concepción de los personajes en la novela y en el teatro, las preocupaciones lingüísticas y el estilo, el terreno propiamente artístico, las ideas en torno a la sociedad y la historia contemporánea, y sobre todo les acerca el hondo apasionamiento por el presente y el porvenir de la patria común.

II

Uno de los amigos canarios, contemporáneo de Unamuno, es el ilustre periodista y culto crítico don Domingo Doreste Rodríguez, nacido en Las Palmas en 1868 y muerto en 1940 en la misma ciudad, más conocido por el seudónimo «Fray Lesco». En sus tiempos de estudiante de Derecho de la Universidad de Salamanca conoció a don Miguel e hicieron amistad. A él se le debe, en gran parte, el primer viaje que hizo Unamuno a Canarias en 1910 para actuar de mantenedor en unos Juegos Florales de Las Palmas. Fray Lesco, con un espíritu muy unamuniano, ejerció la crítica literaria, histórica y artística, con gran libertad y con ideas muy originales, en la prensa de Las Palmas y en revistas de América y de la Península. Se le puede considerar como el crítico grancanario del 98, pues él fue el que agitó las conciencias y abrió, tanto a las artes (recuérdese la Escuela de Luján) como a las letras, nuevas posibilidades y horizontes. Ejerció un papel de guía en la generación de los intelectuales de Gran Canaria, semejante al papel de Ganivet o Unamuno, salvando las diferencias, en la Península.

Al anunciarse, en la prensa, la designación de Unamuno para mantenedor de los Juegos, Domingo Doreste salió al paso de los comentaristas maledicentes diciendo:

Comprendo que nuestros grandes filisteos hubieran preferido un político de renombre, uno de esos hombres que sólo tienen vida pública y no intensa vida personal, que no son maestros porque nada tienen que enseñar... Temen que venga Unamuno y le dé por sacudirles el tablero de ajedrez y les descomponga el orden de las piezas.

Hemos tenido también la suerte de poder copiar una carta del propio Unamuno —entre otras— que le dirigió a Doreste cuando ya estaba decidido a hacer el viaje a Canarias. Veamos cómo le anuncia que está preparando su discurso o le habla del estreno de su primera pieza teatral *La Esfinge* (1898) y de la venta de sus libros en Las Palmas:

30-III-10

Sr. D. Domingo Doreste:

Por fin, mi querido amigo, por fin contesto a sus dos cartas. Desde

luego su carta abierta «De vuelta a Las Palmas» ha de serme muy útil ahí. Es pues ya cosa decidida el que vaya en la segunda quincena de Junio. Ya ve usted, sólo para eso han diferido los Juegos Florales. Juegos Florales... uf! ya sabe usted la mala voluntad que les tengo, pero los tomaré como otras veces he hecho, de mero pretexto. Y con tal de visitar eso... Sus noticias sobre el literatismo que ahí —como aquí— domina y la falta de concepto europeo de la ciencia, del sabio y del progreso son noticias que he de utilizar; usted lo verá. En las notas que estoy tomando para mi discurso y lo que luego salte, su carta abierta figura a la cabeza del expediente.

Ruiz Tatay, el actor, me habló de ese público ahora, en Madrid. Y me hizo concebir una elevada idea de él. Hay, por lo que él me dijo, un grupo de gentes cultas que se enteran y conservan la respetuosidad que aquí va perdiéndose. Y eso de la curiosidad que usted me dice vale. Acaso sea cosa de isleños que ven pasar muchas gentes. Los griegos de las islas, los hijos de Ulises, eran curiosos. Usted sabe la historia de las sirenas, tal cual en la Odisea se nos narra.

He pasado esta Semana Santa en Madrid, adonde tuve que acudir para asuntos. Y de paso traté lo del teatro. Oliver y la Cobeña están entusiasmados con el último drama que les entregué, aquel —creo que le he hablado de ello— en que transcurren 25 años de acto a acto. Quieren hacerlo en Barcelona y Bilbao y luego en Madrid a principios de temporada, para que dure más. Después de él —en que fían mucho— darían *La Esfinge*.

Por lo que hace a los ejemplares de mi Quijote, cuando vaya a esa lo arreglaré ahí mismo. Estará usted entonces ahí? Yo no voy a enseñar e informar, sino a aprender e informarme; voy sobre todo a conocer esas islas, sobre las que quiero escribir luego. Pienso traerme de ahí un mamotreto de apuntes y notas. Mi propósito es desde luego enviar a *La Nación* de Buenos Aires algunas correspondencias sobre eso y luego hacer un libro si la materia da para ello.

Y basta por hoy. Sabe cuán su amigo es,

Miguel de Unamuno.

Ya en Las Palmas don Miguel de Unamuno, al que siempre interesan más las personas que sus teorías y sus obras, o los productos ficticios de la civilización, se encuentra con un auténtico «hogar de espíritus» en la casa familiar de Luis Millares Cubas, escritor y médico. Conocida es su interesante figura a través de sus obras y de las referencias que han hecho críticos y familiares de su vida. Nace en Las Palmas en 1861 y muere también en ella en 1925, estudia Medicina en Barcelona en compañía de su hermano Agustín, que hace Derecho, y juntos han de colaborar siempre en sus obras literarias. Dejan una interesantísima obra novelesca y teatral aún no estudiada

como se merece³. Entre sus cuentos destacan los comprendidos en *La tierra canaria*, especialmente el titulado *Cristobalito Molinos*, y también una serie de piezas teatrales que recogieron bajo el título *Teatrillo*, entre las que se encuentra la pieza maestra *Compañerito*. Pero lo que tenemos que destacar aquí es la tertulia de la casa de don Luis, abierta a todos los intelectuales de la floreciente ciudad y a los viajeros que, como Unamuno, mensajero de la cultura, que se ponían en contacto, aunque fuera por poco tiempo, con la tierra isleña. He aquí un párrafo del artículo de despedida de Unamuno, donde recuerda aquella casa con emoción:

Me llevo el recuerdo de las horas de la tarde que mataba, mejor dicho que vivificaba, en la casa de Luis Millares, departiendo de lo humano y lo divino —acaso más de lo divino que de lo humano— y bordeando de continuo el misterio entre una y otra taza de té. Y aquellas lecturas entre aquel grupo de jóvenes que sueñan y que a su modo, un modo nada bullanguero, protestan⁴.

Y en una carta a Alonso Quesada, dos años después de su visita a Las Palmas, recuerda con nostalgia aquellas tertulias en el acogedor hogar:

El pasado verano hubo tardes que me sorprendí fingiéndome que iba camino de casa de Luis Millares a comulgar con todos ustedes, en aquel patio al pie de las enredaderas⁵.

Aunque no conservamos ninguna carta de Unamuno a los hermanos Millares Cubas, tenemos repetidos testimonios del afecto que siempre guardó don Miguel a estos escritores canarios. Aparte de las citas que hemos leído y de las referencias que hace de ellos en cartas y artículos, tenemos el propio testimonio de don Luis como contestación a una carta de Unamuno perdida: «Su carta nos produjo alegría y un poquito de orgullo. Hemos dejado huella en su memoria, recuerdo agradable, casi nostalgia de unos días pasados en nuestra compañía. ¿Que más pudiéramos desear?»

«Tenía yo la pesadumbre de creer que no habíamos llegado a meternos en su corazón, no porque estuviese blindado, sino por tor-

³ Véase mi estudio sobre «Los hermanos Millares Cubas», al frente de su *Obra Escogida*, Ed. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

⁴ Véase «Un recuerdo puro», *La Mañana*, Las Palmas de Gran Canaria, 20.VIII.1910.

⁵ Véase *Epistolario Miguel de Unamuno, Alonso Quesada* (carta 4, III.12), Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1970.

pes nosotros y hasta temerosos de aparecerle demasiado meridionales en las manifestaciones del cariño. Y ahora resulta que hemos llegado dentro y ocupamos un sitio en su casa.»

Precisamente en esta casa de los Millares conoció Unamuno a Manuel Macías Casanova, muchacho de veinte años, venido de la Gomera a Las Palmas, y que ya se había destacado entre los jóvenes intelectuales por sus artículos y ensayos periodísticos, donde se apuntaba una filosofía intimista y radical. Él fue el que escribió uno de los mejores comentarios al estreno de la *Esfinge* de Unamuno en Las Palmas, y luego, a la llegada real del autor, le acompañó en todo lugar, como una sombra y, sobre todo, a la famosa excursión a las cumbres de la isla. El mismo don Miguel diría: «Me cobró un afecto, diré más bien, un apego, que teniendo algo de ultrahumano, tenía algo de canino.» Efectivamente, su voluntad fue seguir al maestro a Salamanca, a «beberse sus palabras» y a tomar sus enseñanzas. Pero un destino fatal rompería para siempre estos proyectos. El rector salmantino nos lo cuenta de una manera patética en el prólogo a *El Lino de los sueños* del común amigo Alonso Quesada, que se convierte, al final, en una elegía por Macías Casanova:

... murió —dice— de repente y violentamente, cuando menos se esperaba y de un modo trágico. Tenía por costumbre ir tocando las cosas, dando golpecitos con la mano a los árboles, a los muros, como quien aislado entre los hombres, buscaba el contacto de las cosas, de la madre Tierra. Al tocar a un poste sustentador de alambres eléctricos, la corriente lo envolvió: abrazóse al poste, y allí murió sin poder decir nada, ni una palabra de despedida a sus amigos; él, el silencioso. Y cuando recibí la noticia fue como si otra corriente me envolviese, y me abracé mentalmente a su recuerdo, y me quedó grabada en el alma, a fuego, aquella su mirada silenciosa y escrutadora que bebía mis palabras⁶.

No conocemos ninguna carta dirigida al joven Macías, pero es la persona de la cual tenemos más testimonios directos en artículos, prólogos o comunicaciones, sin contar con que, a nuestro parecer, fue el único amigo canario de Unamuno que se encarnó en un personaje novelesco y dramático, como hemos creído haber demostrado en otro lugar⁷.

⁶ Véase Prólogo al *Lino de los sueños* de Alonso Quesada, Madrid, 1915, pág. IX.

⁷ Véase S. DE LA NUEZ, *Unamuno en Canarias. Las islas, el mar y el destierro*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1964, págs. 86-92.

Tal fue el apego y la adhesión de aquel joven, que don Miguel llegó a sentir cierta zozobra, cierta inquietud, ante aquella alma que se entregaba enteramente para ser modelada, definida, en el futuro. Y así le vio, en la despedida, lleno de ansias:

Nunca me olvidaré de la despedida —dice—. Parecía salirse el alma por los ojos. Me hablaba de libertad, de desaislarse. Porque el taciturno, aunque poco, hablaba. Y me prometió venir acá, a estudiar en Salamanca, a estar junto a mí y apacentar sus ojos de presa a este páramo en que ni se presiente el mar, «él, el isleño».

Y este muchacho llegó a ser como nuevo personaje de sus obras soñadas, al que debía darle vida, y, en cierto modo, prolongarse en él, en su real existencia. Por eso nos parecen lógicas estas palabras de Unamuno:

Soñé en él... ¡Yo sí puedo decir de él que se me murió! —¡Se me murió Macías! Dios— ¡Bendito sea hasta cuando nos castiga! —me arrebató una obra de las manos.

Diez años más tarde, aquel personaje ya casi mítico, aquella alma poco modelada, que había ido ahondando en el espíritu de Unamuno, se encarnó —carne y símbolo del aislamiento— en un personaje de su novelita *Tulio Montalbán y Julio Macedo* (1920), transformada después de su estancia en Fuerteventura en el drama *Sombras de sueño*, más denso, más profundo, porque en esta Isla sí que comprendería, por propia experiencia, toda la desolación del aislamiento, y el verdadero sentido de la mar, que en esta obra pasa a ser personaje vivo y presente ⁸.

⁸ La edición más completa de la correspondencia de Unamuno y Alonso Quesada se debe a LÁZARO SANTANA, Colección San Borondón, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1970.

III

Unida a la figura del extraño Macías Casanova surge la del gran poeta canario Rafael Romero, más conocido por *Alonso Quesada*, autor de *El lino de los sueños* (1915), prologado por Unamuno, y de *Caminos dispersos* (1944), prologado por Gabriel Miró. No hace falta insistir en el significado y el valor de la obra de ese gran poeta, que aun está por estudiar en toda su dimensión⁹. Su vida no fue muy larga. Apenas salió de Las Palmas y los dos viajes que hizo dejaron huella en su poesía. Uno fue a Madrid, donde se puso en contacto con los intelectuales que redactaban la revista *España* y con la editorial Biblioteca Nueva, que le publicarán algunos poemas y su drama *La Umbría* (1922). El segundo viaje fue a Tenerife, a una fiesta del Ateneo de La Laguna dedicada a las Canarias, donde se pone en contacto con los poetas de la escuela regional de esa Isla, y hace amistad con Tabares Bartlett, Carlos Cruz y otros. El resto de su vida lo pasó en su ciudad, preso en las redes de un modesto empleo burocrático en el antiguo Banco British, y teniendo como escape a la ancha válvula de su corazón la redacción de sus amargos o tiernos poemas, que iba publicando en el periódico *Ecos* y en otras revistas. En los Juegos Florales de Las Palmas de 1910, que presidió Unamuno, Alonso Quesada obtiene el segundo premio, donde Tomás Morales alcanza el primero. Desde esta fecha comienza su amistad con don Miguel, y se mantendrá hasta el fin de su vida. Precisamente, cuando Unamuno pasó por Las Palmas, camino de Fuerteventura, en el año 1924, volvió a saludar a su amigo y discípulo, herido ya de muerte, pues falleció tísico pocos meses después de este último encuentro.

En las cartas de don Miguel dirigidas al poeta canario se puede ver el tono cordial y comprensivo en que se desarrolló esta entrañable amistad que acercaba a dos seres afines. Le habla de un bello poema de Quesada en recuerdo de Macías, del perenne tema del aislamiento, de los comunes amigos de Canarias y, como era natural, de sus proyectos literarios. Escojamos una de las más características,

⁹ Para ello véase en el número LXVIII (1965) de la *Revista Occidente* de Lisboa, mi estudio «Vida y drama de Tulio Montalbán», reproducido en este volumen.

donde sorprendemos unas líneas de sincera admiración por los últimos poemas de su joven amigo, cuya poesía le parece ya madura para darla a conocer a un público más amplio. Obsérvese cómo lo consuela de su aislamiento, y cómo finalmente le habla de la obra teatral que acaba de terminar, *Fedra*, y que por aquellas fechas le había enviado a Galdós, como sabemos por una carta que hemos leído anteriormente:

20-XII-12

Sr. D. Rafael Romero:

Gracias a Dios que en estas benditas vacaciones de Navidad puedo escribirle cuatro letras, mi querido amigo. No le tenía olvidado, no, no, no; me es imposible olvidar a esa isla de tranquilidad y de afecto y a los que ahí dejé. Es que... Basta! Le veo suspirando en su jaula, en su isla —tanto la exterior y geográfica como la interior— y suspirando por libertad. Y créame, es mucho más dulce cantar enjaulado a la libertad, que estar libre y sin canto. Nadie canta lo que tiene. Su «*Oración de media noche*», su «*Oración vespéral*» todo se lo sugiere el enjaulamiento. Y a qué cambiar acaso?

Pero sí. En la jaula más grande sentiría usted mayor anhelo de libertad, pues cuanto más se tiene más se siente lo que falta. Crecen nuestras necesidades a medida de nuestras satisfacciones. Aquí, y esto no es mucho mayor que eso —esto es la Península— se le agrandará lo que ahí le falta. Aquello que «*Bendita la pobreza de mi casa!*» es delicadísimo, de esa poesía íntima y familiar a que nuestro recio temple rara vez nos lleva. Supongo recogerá usted todo eso; siquiera para satisfacción de unos pocos. Debe usted proponerle la publicación a la Biblioteca Renacimiento y dígale a Martínez Sierra que soy yo quien se lo he indicado y que si algo puedo hacer para su mayor difusión lo haré. Desde luego, recomendárselo a mis lectores de *La Nación* de Buenos Aires.

Ya tengo material para otro libro de poesías, pero no sé cuándo lo daré.

Otras cosas. Quién es un don Luis Morales Sevil? Qué hace Néstor el pintor? Escriben algo los Millares? Déme noticias de eso, que lo recuerdo todo con deleite y no desconfío de volver por ahí.

Yo, como sabrá, metido en una breve campaña de agitación agraria, que es también hacer poesía. El año este me lo he pasado en los doce ensayos *Del sentimiento trágico de la vida* que me publicó *La España Moderna* —desde el número de diciembre del pasado 1911 hasta el de éste— y que es, creo, mi obra capital, sin excluir la *Vida de D. Quijote y Sancho*. Ésta habrá salido ya a la luz en italiano y aquélla me la están traduciendo.

Ando ahora con cosas de teatro, y sobre todo con una *Fedra* moderna que no sé si me la pondrán en el *Español*. Es una tragedia muy desnuda, con la pasión en carne viva, sin retórica y con un mínimo de personajes, y

sin colaboración de escenógrafos, sastres, tapiceros, etc. Lo que les leí ahí, *El pasado que vuelve*, lo dejo para más adelante.

Salude a todos los amigos empezando por Millares. Sabe le quiere su amigo,

Miguel de Unamuno.

Evoquemos también ahora aquella amistad infantil que trabó don Miguel en los últimos días de estancia en Las Palmas. Según nos cuenta él mismo, en un precioso artículo titulado «Un recuerdo puro», que sirvió de pretexto para despedirse de sus amigos y de toda la ciudad, que tan afectuosamente le había acogido, se le presentaron una mañana, en el hotel, tres niños, José, León y Domingo Padrón, con una carta y unos pliegos de papel blanco para que les enseñara a hacer pajaritas. Don Miguel les hizo un pingüino, y les dijo que volviesen de nuevo; pero dejemos contar el episodio al mismo Unamuno, a través de algunos párrafos de su bello artículo:

Y un domingo, a la mañana, volvió solo el más pequeño, Domingo, de ocho años, y mientras yo, tendido en la cama, lejos de mis hijos, plegaba y cortaba papel para él, mantuvimos una conversación. Y no la olvidaré nunca.

Este niño me sacó mi niñez a flor de alma, este niño me infundió el sentimiento de respeto que al hombre se debe. «*Máxima debetur pueris reverentia*». Aquel rato de la mañana del domingo del día santo, fue un rato de oficio de pureza.

—Dice que «si hay en la Península algún libro en que se enseñe esto». Y yo «que si lo hay, no lo conozco».

—«¿Usted ha inventado estas cosas?» —me preguntaba. Y yo «que unas sí y otras no». «El pingüino sí lo he inventado.» Y me sentí crecer dentro de mí al sentir cómo crecía a los ojos del niño.

Me informé de su vida toda, de sus estudios. Me dijo que aspiraba a llegar a capitán. Es hijo de militar. Y yo me veía acercándome ya a los sesenta, rendido acaso de luchar con mis armas por mi patria. Y él, Domingo Padrón, defendiéndola cuando empezaba a recobrar su antiguo esplendor. Porque España volverá a ser grande y respetada.

—Y tus hermanos, ¿qué van a estudiar?» —le pregunté. Y él, «según las manías de ellos» ¡Qué respuesta! Así es, la vocación suele ser una manía, «una forma de locura». —«¿Quién es el más listo de vosotros?» —le dije. Y él: «Mi padre dice que yo.» —«¿Y tú que crees?» —añadí. Y él sencillamente sin petulancia: «lo mismo que mi padre». Esta serena y sencilla fe en el propio valor, fundada en el testimonio ajeno, es admirable.

Le sometí a una especie de examen, me mostró sus conocimientos de Geografía; le hice dibujar uno de esos deliciosos dibujos infantiles, un tío y un cuadrúpedo indefinible, fantástico, que tal vez sea la profecía de una

fauna venidera. Le hice firmar el dibujo y me lo llevo como uno de mis mejores recordatorios de Las Palmas.

Salió Dominguín de mi cuarto llevando un gran gorro de visera, hecho a su medida con un número de *La Mañana*, el elefante, la góndola, la mitra, la tetera y el lirio, todo en amable compañía, y me quedé yo pensando, mejor dicho, imaginando cosas indecisas y vagas.

No sé si algún día volveremos a encontrarnos en los caminos de la vida Dominguín Padrón y yo, pero si volvemos a encontrarnos, tal vez cuando él se halle en su primavera y yo en el invierno de mi existencia, ese recuerdo despertará en mí el recuerdo de una de las horas más puras de mi vida.

IV

Además de estas amistades adquiridas por don Miguel en su primer viaje a Las Palmas, también tiene otros contactos con intelectuales y políticos de Tenerife, entre los que se destacan los que le acompañaron y le acogieron en su fugaz pero provechoso paso por La Laguna y sus alrededores, los poetas *Carlos Cruz*, Gil Roldán y Rodríguez Figueroa, de los que no hemos podido obtener más que recuerdos o testimonios indirectos.

Finalmente, pasamos a hablar de los amigos que Unamuno dejó en su entrañable Fuerteventura, aun a riesgo de cometer inexactitudes y de dejar algunos en olvido por no tener datos suficientes para completar sus figuras o las relaciones que sostuvieron con don Miguel.

Por los testimonios que tenemos y porque así lo afirman todos, comenzando por el mismo Unamuno, la figura central en la amistad y en la atención del gran confinado fue la de don Ramón Castañeyra Schamann¹⁰. Bien clara se refleja esta amistad en la carta-prólogo que tuvo el honor de presidir el libro *De Fuerteventura a París*, porque, como el autor decía: «Es justo que sea el nombre de usted el que primero vaya en cabeza de este libro doloroso, ya que usted fue el verdadero padrino de estos sonetos, el primero que los conoció, el que los recibió lívidos del parto cuando lloraban el trágico primer llanto y hasta asistió usted a la gestación de alguno de ellos.» Esto significa que Unamuno le consultó y le leyó a don Ramón, cuando aún los estaba componiendo, muchos de los sonetos que forman esa colección desconcertante, hecha de pasión y de alta poesía.

No son pocas las pruebas que tenemos de que fue don Ramón Castañeyra quien le suministraba la prensa de Las Palmas y de la Península, cuando llegaba, una vez por semana, en el correo interinsular, con lo cual daba tiempo a don Miguel a meditar y asimilar tranquilamente las noticias nacionales y extranjeras de «la fugaz eternidad», como él decía. Pero los testimonios más directos y más fieles (aparte de los que el mismo don Ramón pueda darnos) son las tres

¹⁰ La presencia del señor Castañeyra en el acto de esta disertación dio más sentido a nuestras palabras.

magníficas cartas de Unamuno dirigidas a su amigo de Fuerteventura, que tuvo el privilegio y el atrevimiento de publicar en los apéndices de mi libro sobre *Unamuno en Canarias*¹¹.

Se me permitirá, aunque sea volver sobre lo mismo, recordar algunos pasajes donde se nos presenta a lo vivo la corriente entrañable y cordial sostenida por Unamuno con esta tierra fuerteventurosa y con los amigos y conocidos tratados en ella.

Así empieza la carta fechada en París el día 29 de diciembre de 1924:

Ya es hora, mis queridos amigos —y digo así porque ésta va dirigida a todos mis buenos amigos de ésa ¡los mejores que tengo! que usted representa— ya es hora de que les escriba.

Y con qué infinita nostalgia le habla a Castañeyra, más adelante, de su estancia en la isla desértica:

¡Fuerteventura! ¡Mi Fuerteventura! ¡Cuánto he hablado de ella con mi querido Mr. Flicht... Si viese que mi fin se acercaba y que no podía morir en mi tierra más propia, mi Bilbao, donde nací y me crié, o en mi Salamanca, donde han nacido y se han criado mis hijos, iría a acabar mis días ahí, a esa tierra santa y bendita, ahí, y mandaría que me enterrasen o en lo alto de la Montaña Quemada o al lado de ese mar, junto a aquel peñasco a que solía ir a soñar o en Playa Blanca.

Se siente deudor de la riqueza espiritual adquirida en esta isla, entre sus habitantes acogedores y sencillos y desea hacer algo por ella y por todos y cada uno de sus amigos:

Me preocupa mucho —le dice a don Ramón— esa isla, me preocupa mucho lo que tengo que hacer para pagarle mi deuda de gratitud. Lo que he de escribir sobre ella en una obra que aspiro a que sea una de las más duraderas de mi tierra nativa... Ah! cuándo volveré a ver esas peladas montañas desde la mar en una barquita de Hormiga? ¿Cuándo volveré a sentarme en aquella roca, junto a aquellas ruinas, a brisarme el corazón acongojado con el canto eterno de la mar apaciguadora ¡Qué raíces echó ahí mi corazón!

¹¹ Publicado por la Universidad de La Laguna, en el año 1964, como una de las obras dedicadas a conmemorar el centenario del nacimiento de Miguel de Unamuno.

Les dedica a todos y a cada uno de los amigos y contertulios de las reuniones que se celebraban a la puerta de la casa de Castañeyra o en el hotel Fuerteventura, un saludo y un recuerdo simpático y cordial.

Bien quisiera ir dedicando —dice— un recuerdo a cada uno de ustedes, a su padre, a sus hermanos, a Don Víctor —le escribiré cuando me sienta en ánimo de confesión—, a Don Paco Medina, a Don Pancho el juez, a todos los de la tertulia inolvidable, al patriarca del Tetir... Don Matías López... Un abrazo a todos y Dios quiera que cuando vuelva los encuentre a todos en pie y sanos y animosos. Y volveremos a la Oliva y a Pájara, y a la finca de Barreira, y besaré con lágrimas en los ojos —como salí de ahí— esa tierra sedienta.

A estos testimonios hay que añadir los suministrados por un anónimo articulista de *El Tribuno* de Las Palmas y por José Pérez Naranjo, a través de Vicente Borges, en un artículo titulado «Unamuno en zapatillas por Fuerteventura», publicado en *El Día* de Tenerife. Ambos nos informan sobre pormenores de la tertulia de Castañeyra, donde se tomaba el aperitivo y el refresco y se hacían los honores a los forasteros acabados de llegar, donde se charlaba de todos los temas humanos y divinos y donde se proyectaban las excursiones que luego se hacían a Pájara, a Gran Tarajal o a Betancuria. A ellos asistían «aparte del dueño de la casa, don Aquilino Fernández (al que don Miguel llama «el fantástico Aquilino, conejero»), don Lorenzo Castañeyra, don Juan Pérez Medina —mi padre—, Soriano, su inseparable compañero de viaje».

Y con qué memoria, después de ocho años, se acuerda de amigos y personas que conoció en la Isla, como le dice a Castañeyra rememorándolos en una carta fechada en 1932:

¡Qué de recuerdos! El hotelito, aquel Piserra —a quien he vuelto a ver— Medina su cuñado, el chico aquel que nos servía, el notario, el juez, el secretario municipal, todos los de la tertulia aquella frente a la mar... y a todos los que fui conociendo en mis correrías por la isla. La Oliva, Pájara, Betancuria, Gran Tarajal...

La última carta que fue dirigida por don Miguel a don Ramón Castañeyra es la fechada el 22 de abril de 1936, en aquellos días, llenos de presagios, que anunciaban la terrible tormenta de sangre que iba a descargar sobre la pobre España que tanto le dolía. Carta que, al

ser releída, nos hace estremecer por su clarividencia, ya que hasta nos habla de su propia muerte, que había de ocurrir al finalizar la última campanada de aquel año trágico. He aquí cómo hablaba de su supuesta muerte y cómo nos da familiares detalles de su estado de salud:

Pues no sólo no me he muerto, como usted ve —digo me parece...—, sino que ni he estado a punto de ello. Lo que sí he tenido es un fuerte ataque de reuma, en la pierna izquierda, que me ha tenido diez días encamado y hoy he vuelto a ello —le escribo desde la cama—, pero sin fiebre y sin dejar de leer y escribir y aun descansar, pues me traen acá la firma.

Y como siempre, a pesar de los años transcurridos, vuelve a recordar Fuerteventura y a desear revivir los días pasados en ella:

Cuánto me acuerdo de esa bendita isla. ¿Cuántas veces pienso que estaría mejor ahí, en Puerto de Cabras, o en la Oliva, o en Pájara, o en la Antigua, o en Betancuria... Cuándo podré volver a rever eso y a darle un abrazo ahí?

No queremos terminar sin recordar, con ustedes, una muestra poética de Unamuno, escrita e inspirada en el suelo de la isla quijotesca. Porque nuestro escritor fue, ante todo, un gran poeta que sintió y pensó con el corazón, profunda y angustiosamente, a España y a Dios, y como símbolos de esa patria y de ese camino hacia la divinidad encontró a Fuerteventura, la isla libre y bañada por la mar infinita:

Isla de libertad, bendita rada
de mis vagabundeos de marino
quijote, sentí en tí, ¿orden del sino?
cómo la libertad se encuentra aislada.

Aislamiento feliz que es la alborada
de la liberación de su destino,
que así la pobre irá por donde vino
hasta su cuna, su postrer morada.

Libertad, libertad, isla desierta,
conciencia de la ley, que es servidumbre,
tú no eres casa, no eres más que puerta;

mas por la puerta entra de Dios la lumbr
dentro la casa y nos mantiene alerta,
no nos rindamos a la vil costumbre.

(Soneto LXXV)

Nota: «Homenaje a D. Miguel de Unamuno en Fuerteventura», *Rev. de El Museo Canario*, núms. 93-96, LPGC, 1965, pp. 214-230.

UNAMUNO Y CANARIAS

INTRODUCCIÓN AL MAR Y AL AISLAMIENTO

Damos por conocidos de todos la crónica y circunstancia de los dos viajes que don Miguel de Unamuno hizo a Canarias: uno, en 1910, invitado a unos Juegos Florales en Las Palmas, y otro, en 1924, como desterrado por el directorio de Primo de Rivera a Fuerteventura. Hechos y circunstancias de la vida cotidiana intrahistórica personal de don Miguel —como él hubiera dicho— que le pusieron en contacto con las islas y con sus hombres, que sin duda enriquecieron y agitaron el espíritu receptivo y vigilante de Unamuno, contactos y experiencias que muy pronto dieron fruto en artículos, poemas y, más tarde, en obras concretas.

Vamos a entrar, pues, directamente en el proceso y análisis de los dos grandes temas que germinaron y se desarrollaron en la obra de Unamuno en relación con Canarias: el aislamiento y el mar. Es precisamente este elemento —todavía en género masculino— el que primero le impresiona. Recordando su viaje, dirá en el artículo dedicado a «La Laguna de Tenerife»: «E iba contemplando desde cubierta cómo pasan las olas, cómo pasan por la vida los hombres, e iba pensando en las ambiciones encerradas en el seno de esta fuente de consuelos...» Todos estos pensamientos, cada vez más enriquecidos, se recogen en el *Poema del mar*, donde se anuncian ya motivos y temas que se han de desarrollar más tarde en la lírica unamuniana, no sólo en los sonetos *De Fuerteventura a París*, sino en el *Cancionero*, en el que cierra su ciclo poético vital. Así dirá en aquel poema que el mar le trae «recuerdos de aquel tiempo en que no era el hombre», lo califica de «cuna de la vida», que en Fuerteventura se convertirá en «recio materno corazón desnudo», y aún en el *Cancionero* le dirá: «Tú eres cantar de trascuna» o «Cuna de Adán». Mas es también, en el primer poema, como la denomina, ya en género femenino, cuando le dice: «Ciñes a la tierra con tu pecho madre», que lo enlaza con la esperanza en la inmortalidad:

Y eres la esperanza
 que no fina nunca,
 esa tu eterna juventud es prenda
 de vida sin muerte.

De una rápida visita a la ciudad de los Adelantados de Tenerife (1910), don Miguel recoge unas exactas impresiones en su bello artículo sobre La Laguna. Antes de acercarse a ella evoca el pensamiento poético de Nicolás Estévez, cuya casa y famoso almendro le muestran, y recuerdan el reducido concepto que de la patria tenía el poeta y político canario, producto, sin duda, del hombre aislado: «Mi patria no es el mundo... mi patria es una choza, la sombra de un almendro.» Idea que Unamuno rechaza en ese momento, pero más tarde, en un artículo publicado en *El Sol*, en 1931, rectifica esta actitud diciendo «que se abarca mejor el universo desde un almendro que desde una aldea o villa, desde un estado, desde un continente». Esto demuestra cómo el concepto del aislamiento se ha enriquecido y ahondado en su alma en la larga trayectoria que comprende sus contactos con Canarias. En La Laguna encontraba «un silencio y una soledad que se metían hasta el tuétano del alma. En el cielo bruma, una bruma de ensueño, de soñarrera más bien». Le llama la atención al viajero «la vida lenta, remansada en el tiempo», viéndose vivir, y los lugares recoletos como el viejo patio del antiguo convento de los agustinos, el Instituto de Canarias, que describe como «rincón de singular sosiego, un remanso de quietud, una isla del espíritu».

Así, pues, antes de seguir rumbo a Las Palmas, ya Unamuno se había puesto en contacto con el elemento ilimitado del mar y con lo limitado del aislamiento. Pero va a ser en Gran Canaria donde ha de conocer, en el paisaje de las cumbres de la isla, y en la angustia o resignación de sus hombres, lo que de real y dramático tenía la sociedad y «toda la fuerza de la *voz a-isla-miento*». Después de recorrer la isla durante varios días acompañado del «aislado» o «isloteño», Macías Casanova, Unamuno saldrá lleno de unas hondas experiencias íntimas sugeridas por su paisaje, como se reflejan en su artículo sobre la isla canaria: la impresión del «valle de Tejeda», del que dice tiene «aspecto de visión dantesca», «la visión del Teide», que denomina como «gigante atalaya de España», pero tiene también la visión del paisaje sediento; le extraña que «en el hondo del barranco no se oía bramar el agua», y más adelante continúa: «El agua es como el alma del paisaje.» Valor, por tanto, negativo, paisaje sin conciencia, «desalmado», en medio de su tremendo aislamiento. Desierto sin agua y de

soledad aislada, que algún día Unamuno llegará a sentir dramáticamente, en su propia carne y en su espíritu, en la desierta isla de Fuerteventura. Ha de percibir, también en Gran Canaria, la visión del mundo troglodita, de los hombres que siguen viviendo en las cuevas de Artenara, antes de la historia, como los hombres prehistóricos, y finalmente, como ya había sentido en Castilla, ahora en la «quebrada de los tilos»; volviendo de Teror, «siente ganas de quedarse allí, en un hoy perpetuo, sin ayer y sin mañana», paraje que para él «era un aislamiento más en el aislamiento de esta isla».

Mas fue en los espíritus de sus amigos en los que sintió de verdad el drama de la soledad y del aislamiento, de la desgana y el íntimo sentimiento de la renuncia y del abandono. Ya hemos apuntado cómo Macías Casanova, «aquel hijo atormentado de la Gomera», fue el más fiel compañero de don Miguel por aquellas quebradas o barrancas y apacibles valles de Gran Canaria, cuya muerte trágica ha de causar una profunda impresión en el espíritu del escritor vasco, quien le dedica un hermoso artículo, en el que, entre otras cosas, dice: «Nunca olvidaré su despedida. Parecía salirse el alma por los ojos. Me hablaba de libertad, de desaislarse.» Valbuena Prat lo vio como:

«Todo un símbolo de la tragedia del aislamiento, de la desesperación, de las múltiples posibilidades de la vida moderna, en espíritus no resignados, pero tampoco capaces de romper el destierro eterno, de salir de la soledad abrumadora»¹².

Muy unido a este singular personaje está Alonso Quesada, quien le dedicará uno de sus mejores poemas: «Coloquio de las sombras», y al que evoca en una carta dirigida al propio Unamuno:

«Creía que llevaba yo en él la clave de todo... Ese más allá; lo vago, lo incierto, lo buscaba siempre a su lado. Volvía los ojos a mi derecha y le veía a él. Ya estaba descifrada la duda. Era como el reposo a estas excitaciones mías, de hombre pobre... y *aislado*»¹³.

Poco antes, Unamuno, en otra carta, le preguntaba: «¿Y usted? ¿Sale al fin de su aislamiento?»¹⁴. Más tarde, contestando a otra de

¹² Véase «Opúsculo», *Unamuno en Canarias*, Bib. Canaria, Santa Cruz de Tenerife, s/a.

¹³ Véase *op. cit.*, nota 4, carta núm. 2, s/f.

¹⁴ Véase *idem*, carta 4, III, 1912.

Quesada, trata Unamuno de buscar una justificación al aislamiento, elevándolo, en cierto modo, a sustancia universal al mismo tiempo que definitoria de la persona, como se verá en *Tulio Montalbán y Sombras de Sueño*. Ahora las siguientes líneas se presentan como una verdad paradójica:

«Le veo suspirando en su jaula, en su isla —tanto la exterior y geográfica como la interior— y suspirando por libertad. Y créame, es mucho más dulce cantar enjaulado a la libertad que estar libre y sin canto. Nadie canta lo que tiene. Su «oración de media noche», su «oración vespéral» todo se lo sugiere el enjaulamiento. ¿Y a qué cambiar acaso?... En jaula más grande sentiría mayor anhelo de libertad, pues más se tiene, más se siente lo que falta»¹⁵.

A partir de 1915, fecha de la publicación de *El lino de los sueños* de Alonso Quesada, prologado por el profesor salmantino, y en el que se aprovecha para exponer su teoría y concepto del aislado, éste empieza a sentir nostalgia de la isla, porque como dice en otra carta: «Ahí, en esa isla, cobré no poca fe en mí mismo —fe que a veces me flaquea— al ver que había quien creyese en mí, como Macías.» Y más adelante: «Deseo volver ahí, deseo mucho volver, a chapuzarme en a-isla-miento, a estar con ustedes en aquel patio de la casa de los Millares»¹⁶.

DE TULIO MONTALBÁN Y JULIO MACEDO A SOMBRAS DE SUEÑO

En 1920, Unamuno publica una corta narración titulada *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, producto concreto, a nuestro parecer, de la conciencia del paisaje y las vivencias experimentadas, a través de los hombres de Canarias, en su primer contacto con las islas. La singularidad de este relato está en que, a diferencia de otros, se presenta un verdadero ambiente: «La pequeña ciudad de aspecto colonial», «un viejo caserón que daba a una solitaria calleja», «las vastas habitaciones llenas de muebles desvencijados y apolillados», una librería atestada de libros de historia de la isla, y salones con colecciones de cráneos aborígenes... y, rodeándolo todo, el mar, que ciñe y briza la isla con su canción eterna. Isla que no puede ser otra, en un principio, que la transposición de Gran Canaria al plano creador, aunque más tarde, al convertirse esta narración en drama, se interpolará la isla de Fuerteventura. Lo mismo ocurre con los personajes; si en la narra-

¹⁵ *Idem ibidem* «Epistolario», *Unamuno, carta...*, 20, XII, 1912.

¹⁶ *Idem*, carta 1, VI, 1915.

ción Macías podía ser la base real de la Elvira de la historia, del libro, de la que Tulio-Unamuno quiere librarse, olvidándose, volviendo a aislarse, «encasarse», es decir, volver a la «trascuna», donde deje pasar la historia, para transformarse en el hombre nuevo, Julio Macedo. Pero esta nueva Elvira, la aislada, la soltera, la «quijotesca», doble de Alonso Quesada (seudónimo quijotesco del real Rafael Romero), ya no vive sino para el hombre del libro, y por eso quiere desaislarse, emprender como nuevo quijote marino nuevas aventuras, como hemos visto en el real escritor canario Alonso Quesada.

En *Sombras de sueño*, en cuya obra dramatiza la historia anterior, después del destierro de Fuerteventura, los principales personajes se enriquecen de sentido, pues el autor se da cuenta que a la duplicidad del héroe corresponde también una duplicidad del hombre-Unamuno y el personaje que quiere hacerle, convertirle, en historia. Y al mismo tiempo, Concha, la mujer real, esposa-madre de Unamuno, de la que dice: «No tiene otra novela que mi novela, ella, mi espejo de santa inocencia divina, de eternidad» es la primera Elvira de Tulio, y la segunda es la mujer enferma por el aislamiento, que quiere arrebatarle su historia para vivirse, «la que fue a buscar a mi lado emociones y hasta películas de cine» (como la escritora americana que visitó a don Miguel en la isla del destierro), bien definida en boca de Julio Macedo:

«Porque aquel bendito Angel de mi hogar fugitivo apetecía el silencio y la oscuridad y buscaba el aislamiento y jamás soñó con que su nombre resonara en la historia unido al mío». Y de nuevo a Elvira dice: «Todo tu empeño fue conocer mi pasado cuando yo venía huyendo de él»... «Prueba que era tu cabeza de libro y no de tu corazón el enamorado»¹⁷.

Así, pues, cuando el personaje de este drama, Montalbán-Macedo, se da cuenta que su nueva Elvira «se ha dejado tiranizar por él, luego de muerto por un fantasma, por un libro», lanza ese grito desesperado que nos da la medida de los entes de las narraciones y dramas de Unamuno, al reconocer su vencimiento que, ahora, después de haber escrito *Cómo se hace una novela* (1926), es el grito vivo del propio don Miguel angustiado y agónico al verse vivir encerrado en la historia de su personaje que se acaba, acabándose la novela: «¡Es extraño este mundo y el otro! Los que parecemos de carne y hueso no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y

¹⁷ Véase *Sombras de sueño*, Ed. M. García Blanco, y *Teatro completo*, Ed. Aguilar, Madrid, 1959, págs. 783-784.

esos que andan por los cuadros y los libros y los que andamos por los escenarios del teatro de la historia somos los de verdad, los duraderos. Creí poder sacudirme del personaje y encontrar bajo él, dentro de él, al hombre primitivo y original. No era sino el apego animal a la vida, y una vaga esperanza. ¡Pero ahora sí que sabré acabar con el personaje!». Estas palabras tanto pudo haberlas dicho el personaje Montalbán-Macedo que el hombre real-ficción Jugo-Unamuno; pues a la luz de las consideraciones que nuestro escritor hace sobre la novela de su propia vida, o de su doble, el ser de ficción Jugo de la Raza, cobre sentido pleno de tragedia de Tulio Montalbán, que quería escapar de su historia y que tenía que topar con la muerte en su locura de vivir fuera de la primera, en lo eterno. Sería igual que el protagonista de *Cómo se hace una novela*, que se proponía el terrible dilema de, o acabar de leer la novela (que en el caso de Tulio era la que escribió su suegro Jacquetod y leía y releía Elvira) (que se había convertido en su vida y morir acabándose) o renunciar a leerla y vivir, vivir (es decir, vivir sin historia, fuera de ella) y, por consiguiente, morir también. «Una y otra muerte; en la historia o fuera de la historia.» Como Julio, el hombre nuevo, no pudo resistir el tremendo drama de este dilema, que había llevado también al borde del espanto a Jugo de la Raza, se quitó él mismo la vida, para acabar con el personaje y con toda la historia, para caer dentro de ella definitivamente.

Así, el aislamiento que, en su primera etapa canaria, era algo casi negativo, que encerraba al hombre en sí mismo, envolviéndolo hasta anularlo, pero de donde ansiaba escapar, como hemos leído en las cartas de Unamuno, vemos cómo va cambiando de signo, hasta ir comprendiendo que desde el aislamiento el espíritu se puede engrandecer, encerrado, enjaulado, o encasado, desde donde se ven mejor las verdades universales, o bien de donde se puede vivir fuera del tiempo y de la historia; el destierro de Fuerteventura le confirmará, como él dice en uno de sus versos, que «la verdad se encuentra aislada». Hemos visto en el drama de Tulio la novelización del aislamiento y su profundo significado, pero es en *Sombras de sueño* donde el aislamiento aparece junto al mar, cuya presencia hará de auténtico personaje, como redentor de la isla, pues Elvira y don Diego de Solórzano, su padre, proponen convertir en cenizas el cadáver de Tulio y arrojarlo al mar, de donde vino, es decir, devolverlo como él mismo quería al seno materno e inmortal que es la mar que Unamuno descubrió y soñó en su destierro de Fuerteventura, como veremos a continuación.

Como es sabido, don Miguel de Unamuno fue desterrado por presuntas injurias al Rey y a su Gobierno, por Real Decreto de 20 de febrero de 1924, y cómo se embarcó hacia Canarias el 28 del mismo mes, llegando a Las Palmas el 3 de marzo, y, por fin, a Puerto de Cabras (Puerto del Rosario) el 12 del mismo mes, permaneciendo en la isla hasta el 9 de julio de 1924. Por las noticias de prensa de la época sabemos que el año en que Unamuno llegó a Fuerteventura fue de pertinaz sequía.

«Esta es la isla semi-desierta —dijimos en nuestra obra sobre *Unamuno y Canarias* (1964)—, la isla sedienta de los latifundios, la isla del tedio y la galbana, la isla más aislada entre un mar todo cielo y un cielo todo mar inalterable, la isla de las tierras calcinadas, reseca, esqueléticas, que hasta este momento había permanecido fuera de la historia política o literaria, pero desde marzo de 1924 iba a ser descubierta por una de las más grandes personalidades hispánicas de nuestro tiempo.»

Podríamos reconstruir, casi día a día, la vida íntima y la peripecia, la intrahistoria, del desterrado ilustre en aquellos cuatro meses, recogiendo las propias confesiones de ese desconcertado y desconcertante diario que lleva por título *De Fuerteventura a París* (1925), a las que pueden añadirse ideas y sentimientos expuestos en los artículos escritos en la isla, publicados en el *Nuevo Mundo*, de Madrid; *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, y *El Tribuno*, de Las Palmas, entre mayo y septiembre de 1924, recogidos, casi todos, por el profesor García Blanco en un libro que tituló *En el destierro*¹⁸, a los que pueden unirse cartas, declaraciones periodísticas del propio confinado en la isla. Pero ese material literario o periodístico no vamos a utilizarlo para reconstruir «las horas de nostalgia frente al mar de Fuerteventura», sino para tratar de trazar el perfil del mito fuerteventuroso concebido por nuestro escritor, y lo que va a representar para su obra, situada, precisamente, en el vértice de la segunda crisis unamuniana cuyo eje son los años de su destierro obligado y voluntario en Fuerteventura y París (1924-1925).

Por lo que se desprende de la fecha de las composiciones (artículos y poemas) hemos de pensar que, a finales de abril, cuando lle-

¹⁸ *Recuerdos y esperanzas*, Ediciones Pegaso, Madrid, 1957.

vaba aproximadamente un mes en el exilio, don Miguel —una vez asimilada la leyenda, la historia y el paisaje de Fuerteventura— comenzó a expresar sus ideas y sentimientos sobre la isla. El primer artículo aparece fechado el 20 de abril y se refiere a «La sepultura de Mahan», y lleva por epígrafe: «La última aventura de don Quijote» (desde este momento la gran creación cervantina ha de ser uno de los temas clave de la mitologización unamuniana de la isla), y el primer soneto que trata el tema de Fuerteventura —fecha 11 de mayo— representa toda una intuición de lo que la isla será como fuente de una vena que va a enriquecer su espíritu. Vale la pena releer una vez más sus significativos tercetos:

Roca sedienta al sol, Fuerteventura,
tesoro de salud y de nobleza,
Dios te guarde por siempre de la hartura

pues del limpio caudal de tu pobreza
para su España celestial y pura
te ha de sacar mi espíritu riqueza.

Interesante es el comentario que hace el autor a este soneto; consciente de que al fin ha logrado distraerse de su pasión política y liberarse de la inercia de un rencor estéril dice: «Ya con este soneto entré en otro campo. Fuerteventura es una isla pobre, muy pobre, que puede enriquecerse si logra alumbrar agua; pero rica, riquísima, en la nobleza de sus habitantes, los majoreros...». Y termina diciendo: «Mas de ella he de escribir largamente en otro libro.» Así, pues, desde esta fecha ya Unamuno había pensado componer todo un libro dedicado a Fuerteventura. En una carta fechada el 29 de diciembre, en París, y dirigida a su amigo Ramón Castañeyra, le dice:

«Me preocupa mucho. esa isla, me preocupa mucho lo que tengo que hacer para pagarle mi deuda de gratitud. Lo que he de escribir sobre ella en una obra que aspiro a que sea una de las más duraderas entre las mías no es bastante.»

Esta intención de Unamuno de escribir un libro especialmente importante sobre Fuerteventura vuelve a confirmarla en la carta-prólogo dedicada también a don Ramón, su gran amigo fuerteventuroso, dando incluso un título concreto y revelador, ya que coincide con la idea del artículo citado anteriormente:

«Les prometí a ustedes también escribir —«para siempre»—, como dijo Tucídides, el relato de mi cautividad en esa bendita isla y hablar de ella, de ese «tesoro de salud y de nobleza». Lo he de hacer. Y haré aquel libro de que le hablé y que se titulará: *Don Quijote en Fuerteventura*.»

Anterior a este escrito, en su artículo «La aulaga mayorera» había dicho el gran escritor vasco:

«Cuando don Quijote vino a esta isla de Fuerteventura —y he de contar esta su aventura fuerteventurosa— se consolaba en sus inevitables decaimientos de ánimo, cuando le acometía la tentación monástica, contemplando las matas de aulaga.»

Y Unamuno habla de su destierro como «la más fuerte de sus aventuras quijotescas», de la «isla quijotesca» para referirse a Fuerteventura. Es fácil, pues, deducir que esa obra, que nunca realizó, debería ser una especie de ensayo-filosófico-paisajístico, teniendo por base la isla desértica y como héroe a una especie de personaje quijotesco-fuerteventuroso y unamuniano. La obra podría ser una mezcla de ensayo ficción-real, tal *Cómo se hace una novela* (1926) o un drama religioso novelesco, como una especie de *San Manuel Bueno* (1933), que creía no creer, creyendo, instalado en una Tebaida solitaria frente al mar.

TEMAS Y ELEMENTOS DE LA ISLA

Las bases para una mitificación o sublimación de la isla de Fuerteventura las constituyen la historia y el paisaje, o dicho de otro modo, la historia y la geohistoria; es decir, el devenir de los hechos y el hombre producto de su medio (dimensión diacrónica y sincrónica). En el artículo «Los reinos de Fuerteventura» dice cómo las rivalidades y las luchas de los «reinos» guanches del norte y del sur (la península de Jandía) «les procuró el consuelo fuerte de haber nacido; que es como la vida imperecedera de la Historia; que fue lo que les hizo personas; es decir ¡ciudadanos!» Tenemos, pues, ya la base histórica, que aparece enlazada con el sentimiento agónico, con el deseo de pervivencia, que no se consigue por los pensamientos sino por los hechos, y por otro lado la conciencia de la ciudadanía, como hombres pertenecientes a una comunidad humana. Pero el hombre, además de estar configurado por su historia, lo está también por su medio físico-geográfico, donde vive y muere. Así, al darnos una definición del contorno de la isla, de su áspera y descarnada estructura:

¡Oh fuerteventurosa isla africana,
sufrida y descarnada cual camello!

corresponde a la desnudez y a la pobreza tanto de sus tierras como de sus habitantes. Esta correlación se repite a lo largo de los sonetos, comentarios y artículos. Así, en uno de ellos, dice:

«Tierra desnuda, esquelética, enjuta, toda ella huesos, tierra que retempla el ánimo.» Y en otro lugar exclama: «¡Estas soledades desnudas, esqueléticas, de la descarnada isla de Fuerteventura!». ¡Este esqueleto de tierra, estancias rocosas que surgieron del fondo de la mar, ruinas de volcanes; esta rojiza osamenta atormentada de sed!

También en un artículo de este momento, titulado «Este nuestro clima», que es «una escuela de sosiego», un «clima donde prospera la humanidad recatada y resignada, enjuta y sobria, una humanidad muy poco teatral». Tenemos así al hombre majorero como resultante y producto de un medio que es su clima. Y este clima es para Unamuno no sólo «una escuela de sosiego», sino una bendición y de la que dice: «Estoy digiriendo el gofio de la historia».

Pero esta estructura descarnada o esquelética, esta desnudez o escueta pobreza de la isla se relacionará pronto con su preocupación religiosa y trascendente. Así, el paisaje de Fuerteventura será un paisaje bíblico, «evangélico más bien», y por correlación también «éste es un clima evangélico», dice, y añade: «Aquí se funden y se derriten en el lecho del alma las parábolas, las metáforas y las paradojas evangélicas» con el paisaje y con el clima, y con la pobreza de la isla, y todo en el espíritu de Unamuno a través de su sentimiento de la historia, del hombre y de la religioso. Unamuno, acostumbrado a las parameras castellanas, extrajo de la isla de Fuerteventura una estética de lo desnudo y escueto que para él representa lo profundo y lo hermoso; frente a lo superficial y mollar de la verdura de los valles, retórica de hojarasca; las tierras áridas y secas que convidan a la aventura y hacen elevar al cielo los ojos, frente a tierras fértiles y blandas que convidan al reposo y a gozar de los bienes sensuales. Por eso no es de extrañar que en la isla fijara su atención en las dunas arenosas, en los secos pedregales calcinados que anuncian el desierto, o en las montañas que desde lejos semejan gibas de gigantescos camellos. La roca será uno de los elementos primordiales y simbólicos de este paisaje, fuente de metáforas que dan lugar a la visión esquelética de la isla, que evocan el origen de las tierras que

emergieron del mar, o como don Miguel dice: «Ruinas de volcanes; esta rojiza osamenta atormentada de sed». Este elemento aparecerá no sólo en los sonetos de Fuerteventura, sino también en algunas composiciones del *Romancero del destierro* (1928), como el que se refiere al deseo de ser enterrado en la isla, «con el de roca... sempiterno lecho». Todos los otros elementos animados, flora y fauna, tendrán un denominador dentro del paisaje fuerteventuroso: su estructura esquelética, y como consecuencia forman distintos elementos paralelísticos y correlativos con la metafísica y la estética de la isla, con el espíritu del hombre y la austera pobreza de la tierra.

Fuerteventura se expresará en el pensamiento unamuniano a través de la aulaga y la tabaiba, del camello, del gofio o de la miel de palma, que el escritor define así: «La aulaga, esqueleto de planta; el gofio, esqueleto de pan; la miel de palma, esqueleto de miel». Y si de este modo, según Unamuno, «la aulaga es expresión entrañada y entrañable, la aulaga dice frente al cielo y a ras de tierra, ceñidas de mar, la sed de vida, la sed de inmortalidad de las entrañas volcánicas de la tierra». La tabaiba ofrece «el jugo de los huesos calcinados de la tierra volcánica que surgió del fondo del mar», o bien «es tuétano de la tierra sedienta», pero adquiere también un sentido simbólico al indicar que ella «por no tener hojarasca» debe servir para alimentar el espíritu, para depurarlos de pasiones». Acaso el soneto que mejor resume esta ética y estética unamunianas es el señalado con el número XVI:

Ruina de volcán esta montaña
por la sed descarnada y tan desnuda,
que la desolación contempla muda
de esta isla sufrida y ermitaña.

La mar piadosa con su espuma baña
las uñas de sus pies y la esquinuda
camella rumia allí la aulaga ruda,
con cuatro patas colosal araña.

Pellas de gofio, pan en esqueleto,
forma a estos hombres —lo demás *conduto*—
y en este suelo de escorial, escueto,

arraigado en las piedras, gris y enjuto,
como pasó el abuelo pasa el nieto
sin hojas, dando sólo flor y fruto.

En el primer cuarteto se destaca el sentido ascético de la isla al calificarla, emocionadamente, por medio de una prosopeya, de sufrida y ermitaña. En el segundo aparece el tema de la mar, todavía no bien asimilado, y el camello, alimentándose de la aulaga, definido, con original metáfora, como «colosal araña». Finalmente, en los tercetos relaciona los alimentos —primitivos y simples— con el nombre y el suelo fuerteventuroso, en la permanencia de las generaciones, desde el abuelo al nieto; ideas que vuelve a sintetizar con nuevas imágenes y parábolas —como acostumbraba a decir— en el comentario a este mismo soneto: «La aulaga es un esqueleto de planta, la camella es casi esquelética y Fuerteventura es casi un esqueleto de isla.»

El elemento indispensable para entender la poética y la estética (que para él era también una ética) unamuniana de la isla es el mar, cuyo tema se inicia en su primer viaje a Canarias, como ya hemos indicado. Pero es en Fuerteventura —como Unamuno mismo dice— «donde he llegado a conocer la mar, a donde he llegado a una comunión mística con ella, donde he sorbido su alma y su doctrina». Esta cita corresponde al comentario al soneto XXXII, uno de los más profundos y emocionadamente significativos en relación con este formidable elemento expresivo de la isla y de la poesía de Unamuno en su exilio:

Ya como a propia esposa al fin te abrazo,
 ¡oh mar desnuda, corazón del mundo,
 y en tu eterna visión todo me hundo
 y en ella esperaré mi último plazo!

Ya hemos estudiado en otro sitio cómo Unamuno llegó a través de una triple identificación del mar con su «yo» personal, con Dios y con España, a una nueva metafísica y a una nueva poética. Primero la mar de Fuerteventura aparece como salvación de las pasiones del desterrado, cuyo canto sublime

... me trillas el alma y luego aventas
 mi grano con tu risa que redime.

Después, purificada su alma, tiene el camino abierto para llegar a la visión doble, como confiesa, ya en París, que «la mar me ha enseñado otra cara de Dios y otra cara de España, de la mar que ha dado nuevas raíces a mi cristiandad y a mi españolismo». En este pensamiento creo que está la clave del significado que tuvo la mar para Unamuno, ya que, a través de ella, el alma liberada de toda escoria

se convirtió en símbolo de justicia niveladora (la raya del horizonte azul) y de la libertad, dejando su alma preparada para un nuevo entendimiento con Dios y con España, como sustento de la Historia en cuanto sueño de Dios. La mar en la función suprema como testimonio y garantizadora de su inmortalidad personal. Por eso confesará, en un hermoso soneto, escrito a bordo del buque «Zeelandia», rumbo hacia Francia, mientras se alejaba de Canarias para siempre:

Raíces como tú en el Oceano
 echó mi alma ya, Fuerteventura,
 de la cruel historia la amargura
 me quitó cual si fuese con la mano.

Toqué a su toque el insondable arcano
 que es la fuente de nuestra desventura
 y en sus olas la mágica escritura
 descifré del más alto Soberano.

Un oasis me fuiste, isla bendita;
 la civilización es un desierto
 donde la fe con la verdad se irrita;

cuando llegué a tu roca llegué a puerto
 y esperándome allí a la última cita
 sobre tu mar vi el cielo todo abierto.

MITO Y SIMBOLIZACIÓN DE LA ISLA

En uno de los últimos artículos escritos en la isla, titulado «La Atlántida», encontramos las bases ideológicas sobre las que Unamuno podría haber concebido el ensayo mítico-simbólico o filosófico-paisajístico que tantas veces prometió hacer sobre Fuerteventura. Así como el estilo del paisaje y la mar, a nuestro juicio, quedaron bien definidos, faltó en cambio la visión del mito fuerteventuroso encarnado en una acción y en su personaje, que hubiera dado lugar a ese ensayo o a esa obra que se quedó a mitad de camino entre ese «Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos», como él subtuló su *De Fuerteventura a París*, y la última redacción del drama de Tulio Montalbán, que finalmente tituló *Sombras de sueño*, sin contar con las obras que corresponden a la inmediata crisis de 1924-1925, provocada por el destierro, que se titularon nada menos que *La agonía del cristianismo* (1925), *Cómo se hace una novela* (1926)

y *Romancero del destierro* (1928). En el mencionado artículo dice que «Platón creó la Atlántida lo mismo que don Quijote creó la Insula Barataria para dársela a Sancho». Explica —como tantas veces había hecho— que fue el personaje el que creó a su autor, en este caso Cervantes, y que «es hijo y no padre de Don Quijote». Y más adelante añade, por lógica correlación ideológica. «Yo espero por intercesión de Platón y de Don Quijote, o con la ayuda de ambos, inventar, crear y no descubrir la isla de Fuerteventura.» Y posteriormente insiste: «¡Esta es mi Atlántida! ¡Esta es mi Insula Barataria!». De ahí por qué Unamuno, siguiendo esta idea, denominará su estancia en Fuerteventura, alternativamente, «la última aventura de Don Quijote» o bien, su propia «aventura quijotesca», y finalmente la misma isla llegará a tener atributos quijotescos, con la carga connotadora que tiene en el pensamiento de Unamuno esta relación con el personaje literario elevado a símbolo o mito de la lucha por la justicia, por la libertad y el ansia de permanencia del nombre a través de la inmortalidad de la fama. Esto es lo que llevará a formar su propio mito, el de su persona, a través de la isla, como lo expresa en el soneto LXXV, ya desde París:

Isla de libertad, bendita rada
de mis vagabundeos de marino
quijote, sentí en ti, ¿orden del sino?
como la libertad se encuentra aislada.

Con ello cerraba también uno de los caminos abiertos en su primer viaje a Canarias: el aislamiento del que ha encontrado su más profundo significado, después de su experiencia fuerteventurosa:

Aislamiento feliz que es la alborada
de la liberación de su destino,
que así la pobre irá por donde vino
hasta su cuna, su postrer morada.

Y así, a través de esta vieja idea de la trascuna o de la muerte, Miguel de Unamuno vuelve a encontrarse con Dios, que siempre estará al final de sus meditaciones, en las que llega a una culminación mítica o simbólica:

Libertad, libertad, isla desierta,
conciencia de la ley, que es servidumbre,
tú no eres casa, no eres más que puerta;

mas por la puerta entra de Dios la lumbr
dentro la casa y nos mantiene alerta,
no nos rindamos a la vil costumbre.

Es precisamente desde su autodesierto de París desde donde asimilará y comprenderá, en toda su profundidad, lo que debía a su estancia en Fuerteventura. Totalmente liberado de las angustias de su «yo» personal, deja entrar por esa puerta simbólica, que es su recuerdo de la isla, la lumbr de Dios.

Universidad de La Laguna
Noviembre 1980

Nota: Publicado en *Homenaje a Unamuno*, Fuerteventura, 1982, páginas 39-51.

ARTÍCULOS Y DOCUMENTOS

Homenaje a Unamuno
INTRODUCCIÓN A «SOMBRAS DE SUEÑO»

Vamos a revivir esta tarde, gracias a la lectura y a la interpretación de los componentes del grupo «Taiga», la obra de Unamuno titulada *Sombras de sueño*, que tanta importancia tiene para el conocimiento de la influencia que Canarias ejerció sobre el gran escritor vasco.

Esta obra fue concebida y escrita como narración corta bajo el título *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, en 1920, y es, en parte, el resultado de su primera estancia en Canarias en 1910, que fue madurando a lo largo de diez años, por lo que lógicamente tuvo que ser interferida por otros temas y preocupaciones unamuniananas, como es el problema de la personalidad, de la historia y la ficción, etc. Pero el proceso creativo de esta obrita sólo se cumplió cuando siete años más tarde pasó al teatro, cuyo título definitivo sólo lo obtuvo en 1930, al ser editada y representada en Madrid. Esta versión dramática de la primitiva narración va a estar también influida por el destierro de su autor en Fuerteventura, en 1924.

La situación dramática y su ambiente, como vamos a ver, se plantean desde un trágico aislamiento, que, como es sabido, conoció en la isla de Gran Canaria, tanto en la hondura de sus barrancos como entre los hombres atormentados por ansia de escapar del encierro de isla y de mar, como el gomero Macías Casanova y el gran poeta canario Alonso Quesada.

La angustia del aislamiento la vamos a encontrar, en esta obra, tanto en el personaje como en el ambiente. Así en don Juan Manuel de Solórzano, inspirado en algún personaje real de la tertulia de los Millares de Las Palmas, debe surgir en la isla, atado a la historia, a la tradición de sus antepasados los conquistadores, mientras que su hija Elvira, doble del citado Macías Casanova o de Alonso Quesada, sueña con desaislarse, a través del hombre que venga a salvarla, pero tanto espera y tanto sueña que se enamora de su ser de ficción, de libro, que es «sombra de un sueño». Por eso cuando llega Julio Macedo, hombre real, de carne y hueso, no puede compren-

der que este hombre desee borrar su pasado, su historia, volver a la protohistoria.

Este deseo de desnacerse, de volver a la infancia (viejo tema unamuniano) fue sentido tanto en el primer viaje a Canarias como en los días del destierro fuerteaventuroso frente a la soledad del mar. Deseaba este protagonista aislarse del mundo para revivir, con la nueva Elvira, en el hogar, en olvido del mundo. Así, pues, el drama del aislamiento se convierte, al final, en el drama entre la realidad del hombre y su mito, entre el ser real y el de ficción... Pero aún la obra es más densa: también se encuentra en ella el sentido de la inmortalidad en Solórzano, en su afán de remontarse a la historia de su casa y en el prolongarse en su hija. Elvira también está llena del quijotismo unamuniano, la locura de sustituir la realidad por los sueños de su lectura, de su «dulcineo» —como dice su padre, y por eso no reconoce, como Don Quijote, los molinos reales, sino la fantasía del héroe del libro, verá en Julio Macedo al Tulio Montalbán de la historia, al que el primero quiso matar, porque no deseaba convertirse en puro sueño, en ficción, en sombra de un sueño. En resumen, una obra cuyos fundamentos, cuyo ambiente, están en el aislamiento y el mar como fondos como sentimientos profundamente sentidos por Unamuno en Canarias, y cuya vivencia dio lugar a esta obra, sentido que se incorpora a las grandes concepciones del pensamiento de don Miguel de Unamuno.

Nota: Estas palabras fueron leídas como introducción de la lectura que realizaron los componentes de la escuela de teatro de Santa Cruz de La Palma, dirigidos por Antonio Abdo y Pilar Rey, en el Ateneo de La Laguna, 1980.



Don Miguel en su despacho rectoral de Salamanca.

SER Y ESTILO EN DOS SONETOS DE UNAMUNO

Hay entre los ciento tres sonetos que constituyen el libro *De Fuerteventura a París* (1925), dos muy significativos de la circunstancia vital o la vivencia poética de Unamuno en su destierro de la «isla qui-jotesca». Ya hace tiempo que llamamos la atención sobre estos dos poemas en nuestro libro *Unamuno en Canarias* (1964), pero acaso podamos sacar nuevo fruto de ellos si volvemos a repensarlos, para ahondar algo más como formas de expresión de los contenidos de la crisis vital de Unamuno en Fuerteventura. Uno, el XVI, como forma de un contenido y de un estilo, y otro, el LXV, como descubrimiento de una nueva plataforma geográfica espiritual que sirva de expresión de la eterna sustancia del contenido del secreto que debe saciar su angustiada sed de inmortalidad.

El punto de partida de esta nueva consideración sobre el tema de estos sonetos puede ser el señalado por Carlos París en el apartado IV sobre «La antítesis hombre-naturaleza y sus desarrollos» de su libro *Unamuno, estructura de su mundo intelectual* (1968). Allí podemos comprobar, partiendo de la filosofía expuesta en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), cómo el universo y la naturaleza sólo tienen una «muda respuesta a nuestros anhelos. No apoya en lo más mínimo, por lo contrario desmiente, fustiga, nuestra búsqueda de Dios y de la inmortalidad» (p. 113). Por eso, lo urgente en Unamuno es realizar, como dice París, una «reconquista intelectual también a través de una filosofía que asentada sobre estas posibilidades afectivas y esta radical y previa comunicación del hombre con la naturaleza se esfuerza por llegar a una síntesis superadora de la antítesis» (p. 115).

Este proceso, naturalmente, se da en la obra literaria de Unamuno. Así, en *Paz en la guerra* (1897) y en su ensayo *En torno al casticismo* (1895), se plantea «la naturaleza, vista desde las tendencias hacia la paz, suave quietud», que corresponde a los blandos y sosegados paisajes verdes de su tierra vasca, que asocia a la cuna y al regazo materno de su niñez, verdadero tema clave de sus obsesiones «prerreflexivas», según los conceptos de Weber.

Por eso, al ponerse en contacto con la árida meseta castellana descubre el horror de la naturaleza inhóspita, que representa, por ejemplo, en el tremendo poema dedicado al Cristo yacente de Santa Clara en Palencia, del que son estos estremecedores versículos:

«Este Cristo inmortal como la muerte no resucita; ¿para qué?, no espera sino la muerte misma. De su boca entreabierta, negra como el misterio indescifrable, fluye hacia la nada, a la que nunca llega, disolvimiento. Porque este Cristo de mi tierra es tierra» (De *Andanzas y visiones españolas*, 1922).

«Y es —como dice París— que esta visión de la naturaleza como ámbito de la negatividad pura, como amenaza y destierro del hombre, significa un estrato radical en el universo unamuniano y un motivo de su incesante dinámica espiritual, al cual no se llega sino en contadas ocasiones...» (p. 121). Pero sobrepasa el choque entre el sentimiento de la tierra natal vasca y el de la tierra adoptiva castellana «el alma de Unamuno al llegar a su madurez, encontrará en este paisaje de Castilla un ámbito peculiarmente idóneo de realización» (p. 124).

Según dice Sánchez Granjel en su *Retrato de Unamuno* (1957), lo que ha cambiado «es el mundo interior de Unamuno y, en consecuencia, su actitud para encajar en un paisaje». La máxima expresión de este cambio acaso se encuentre en el poema a Castilla, que es plataforma de elevación hacia el dios-padre:

Tu me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende y te refresca,
al cielo, tu amo,

o bien la define con los tres elementos denotativos de la estructura de su expresión personal o estilo, como «tierra nervuda, enjuta, despejada», donde el sol tiene su «cuna, su sepulcro y su santuario», sobre la que vuelve a insistir:

Es todo cima tu extensión redonda
y en ti me siento al cielo levantado,
aire de cumbre es el que se respira
aquí, en tus páramos.

Pues como dice, con agudeza, Carlos París, «estamos en un pai-

saje paradójicamente metafísico, en presencia de una naturaleza que se hace meta-naturaleza. El silencio, voz, la tierra infinitud, y más aún, hácese cielo, se dispara de sí misma y se convierte en toda cima» (p. 127), o como dice Sánchez Granjel: «La tierra castellana, tan inhóspita es, rechaza a quien a ella busca entregarse, lo remete en sí misma obligándole a dirigir su mirada al cielo que forma su techo» (p. 101).

Pero ni Sánchez Granjel ni París, a pesar de sus certeros análisis en la evolución de la interioridad unamuniana en relación con la naturaleza y el paisaje y a pesar de que habla este último de que es «la experiencia del destierro lo que aquí se vive, el anuncio de un mundo otro» (p. 127), no se fijan en el sentido o significado de este verdadero destierro; no el de Vasconia a Castilla, sino el de Castilla a la isla desértica de Fuerteventura, donde —a nuestro juicio— no sólo llegó a tener clara conciencia de la identidad, de ser, y paisaje, y significar, por un momento, un alto en su lucha agónica por la conquista de la inmortalidad.

El primer logro se manifiesta perfectamente en el soneto XVI, que es toda una definición de Fuerteventura, cuya sustancia del contenido es el descubrimiento de la esencia misma de la isla a través de sus formas de expresión de los elementos más representativos de su naturaleza, que son: la montaña «ruina de volcán», «la esquinuda camella», «la aulaga ruda», el gofio «pan en esqueleto» y «el suelo de escorial, escueto». Formas de la expresión que el mismo Unamuno resume en el comentario en prosa que acompaña a este poema: «la aulaga es un esqueleto de planta; la camella es casi esquelética y Fuerteventura es casi un esqueleto de isla». Repitamos el soneto una vez más:

Ruina de volcán esta montaña
por la sed descarnada y tan desnuda,
que la desolación contempla muda
de esta isla sufrida y ermitaña.

La mar piadosa con su espuma baña
las uñas de sus pies y la esquinuda
camella rumia allí la aulaga ruda,
en cuatro patas colosal araña.

Pellas de gofio, pan en esqueleto,
forma a esos hombres —lo demás *conduto*—,
y en este suelo de escorial, escueto,

arraigado en las piedras, gris y enjuto,
 como pasó el abuelo pasa el nieto
 sin hojas, dando sólo flor y fruto.

Mas en los paisajes de Unamuno hay un sentido sustancial, expresado en unas formas de contenido. Obsérvese que el concepto expresión dominante es lo esquelético, que es lo equivalente a la síntesis del verso con que Unamuno se sirvió para definir la tierra castellana, como ya hemos advertido: «tierra nervuda, enjuta, despejada», que connota, para ambas tierras, la enseñanza de un paisaje evangélico, «lección de resignada pobreza». Estamos, pues, en el mismo clima ascético y poético de Unamuno en Castilla. Incluso el elemento humano que aparece en los últimos versos del soneto, indicando continuidad y tradición en el tiempo y en las generaciones, se ha expresado en el poema a Castilla:

madre de corazones y de brazos,
 toma el presente en ti viejos colores
 del noble antaño.

Claro que lo importante aquí es señalar que todo el soneto viene a ser como la síntesis de la teoría sobre el estilo desarrollado en el pensamiento de Unamuno, y que ahora logra su máxima expresión en Fuerteventura, donde precisamente fue escrito su ensayo *Alrededor del estilo*, publicado en Buenos Aires pocos meses después del comienzo de su destierro. Hay en él un párrafo esclarecedor de este desarrollo del estilo en función de la isla y, aunque lo hemos reproducido en otro lugar, no resistimos la tentación de copiarlo de nuevo, por lo que de revelador tiene como expresión del valor estético de Fuerteventura en el pensar unamuniano:

«Esquelética es su tierra, estas ruinas de volcanes que son sus montañas a modo de corcovas de camellos, las montañas de esta isla acamellada, esqueléticos son sus camellos, que acusan su osamenta vigorosa; esquelética es la aulaga, el pobre tojo que reviste estos pedregales, esa mata que es toda ella espinas y flores, sin hojarasca alguna, escueta, enjuta, ósea; esquelético es el tarajal, este mustio tamarindo que sacude al viento su mezuquino, lacio y gris follaje; esqueléticas son las casas, estas casas sin tejados, de desnudo mampuesto muchas de ellas. Con esta desnudez, Fuerteventura describe su propia vida, se describe a sí misma».

Todo ello es, como se puede comprobar, en resumen, la expresión misma que el alma de Unamuno había descubierto en Castilla,

de la que decía, como de la ciudad de Avila, que era «dermato-esquelética, crustácea, con la osamenta —coraza— por de fuera, y dentro la carne, ósea también a las veces». (*Andanzas...*, p. 243).

Es evidente que Unamuno encuentra, como hemos dicho, tanto en el paisaje como en el estilo, algo personal y autobiográfico. Aquí habría que recordar aquello de que «el paisaje es un estado de conciencia»; es decir, que el paisaje se ve a través de un temperamento, de una persona o de un pueblo, como quiere Ortega cuando habla de que «los pueblos emigran en busca de un paisaje afín... La tierra prometida es el paisaje prometido». (V. O. C. «Centenario de Hegel», p. 425). Por esto debemos decir que Unamuno tiene como estilo verdadero la pura expresividad de la esencia, de donde emanan las distintas expresiones del mundo de las formas que nos rodean, que son al mismo tiempo imágenes del alma del hombre integral en sus sentimientos e ideas fundamentales. O dicho de otro modo: todo este mundo corresponde al plano de la expresión de una sustancia de contenido eterna, que toma diversas formas de contenido, pero iguales formas de expresión para el alma verdadera, para el páramo castellano y la llanura del mar y de la arena fuerteventurosa, representados por símbolos como los cristos, la meseta o los castillos de Castilla, y para Fuerteventura, la espinosa mata de aulaga, el volcán o la camella esquinuda, que además de su lección humana de humildad evangélica sirven para representar el estilo viril y la profundidad del alma.

Mas es sabido que, en Unamuno, hasta el más insignificante hecho o elemento del paisaje tiene un sentido trascendente. ¿Por qué prefiere estos paisajes desolados o desérticos a otros más amenos? ¿Será sólo porque le dan una lección de estilo escueto y viril a su personalidad? Hay, creemos, otras razones más profundas. Unamuno buscaba en los grandes paisajes, en la cima de Gredos, en la llanura castellana o en la desnuda isla desierta y sedienta, lo permanente, lo eterno, que comienza más allá de la historia y del hombre. Por eso Fuerteventura es, para él, un símbolo bisémico de lo esquelético formal del estilo y de lo quijotesco expresivo de su personal situación, a lo que hay que añadir la gran contribución de la isla al descubrimiento de la mar, cuna de la vida y nuevo símbolo de la intrahistoria, como vemos en el soneto LXV:

Raíces como tú en el Oceano
 echó mi alma ya, Fuerteventura,
 de la cruel historia la amargura
 me quitó cual si fuese con la mano.

Toqué a su toque el insondable arcano
que es la fuente de nuestra desventura
y en sus olas la mágica escritura
descifré del más alto Soberano.

Un oasis me fuiste, isla bendita;
la civilización es un desierto
donde la fe con la verdad se irrita;

Cuando llegué a tu roca llegué a puerto,
y esperándome allí a la última cita
sobre tu mar vi el cielo todo abierto.

Las formas del plano del contenido de este soneto nos muestran en esas «raíces» que «echó mi alma en el Oceano» la connotación de un arraigamiento en la isla, como representación de lo permanente y eterno. Pero también es la representación de la «amargura de la cruel historia» vivida en la experiencia política personal, indicada con esa expresión bastante vulgar de «cual si fuese con la mano», que connota la serenidad alcanzada en Fuerteventura. Sin embargo, el mayor alcance del soneto, el centro de la sustancia de su contenido está en ese «toque» del «insondable arcano», descifrado precisamente en la «mágica escritura» de las olas de la gran mar que rodea a la isla, que finalmente es la roca» donde «llegué a puerto», es decir, al término de su constante agonía por desentrañar el secreto de la inmortalidad que guarda ese «alto Soberano». Por eso el último verso, verdadero epifonema de toda su experiencia fuerteventurosa y agónica:

Sobre tu mar vi el cielo todo abierto.

Pocas veces había sido Unamuno tan explícito en un poema como ahora, al despedirse de la isla que le había albergado durante cuatro meses, confesando su deuda al paisaje que deja atrás, donde ha conseguido el arraigamiento de lo eterno, la serenidad ante la vivida historia, la develación del secreto divino. ¿Fue Fuerteventura la tierra prometida que esperaba el alma sedienta de serenidad y de inmortalidad de nuestro gran escritor? A juzgar por estos sonetos, tendríamos que afirmar que sí, aunque desgraciadamente los vaivenes de la vida le llevaron a proseguir la historia de su lucha a otras tierras y cumplir su última cita con el «alto Soberano», no en la roca

entrañable de nuestra Fuerteventura, en plena intrahistoria, sino en su Salamanca y en plena historia desgarradora de su ser y de nuestra España.

Nota: Publicado en «Archipiélago literario», núm. 14, de *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de enero de 1987.

ENSAYOS

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL DIARIO
DE UNAMUNO INTITULADO
«DE FUERTEVENTURA A PARÍS»

Esta edición facsimilar del raro libro *De Fuerteventura a París*, cuyo texto, según dice el profesor García Ramos, «no había sido reproducido en su integridad ni siquiera en sus Obras Completas», seguramente por motivos políticos, se nos presenta, desde un principio, como un diario desde el punto de vista del género, y en prosa y verso desde el punto de vista formal. De ahí el subtítulo de la obra: «Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos», donde se alude a las dos vertientes: la del diario de un exiliado y a la forma métrica en que está expresado, aunque no alude a las numerosas explicaciones o comentarios históricos, filológicos, literarios o circunstancias personales que siguen a cada uno de los sonetos.

AUTOBIOGRAFÍA Y CONFESIÓN

Sabido es que una de las formas preferidas de la expresión de la obra literaria o filosófica de Unamuno es la confesión. Acaso por eso nos ha dejado en los momentos críticos de su vida diversas producciones que tienen estas características de diarios o memorias íntimas. La primera de todas no fue para ser publicada, dada su naturaleza personal, como es la del «Diario íntimo» (conocido después de su muerte) y que corresponde a la crisis de 1897, escrito entre 1898 y 1902. En él están ya todos los pensamientos, todas las angustias, todas las luchas y agonías entre el ser y el no ser, entre la realidad y el sueño, entre Dios y la vida, entre la muerte y la inmortalidad. Así vemos en uno de sus pensamientos la confrontación entre el autor y su personaje (la idea de *Niebla* y la de *Sombras de sueño*): «¿Dejo un nombre —escribe— que es más que un nombre? ¿Qué seré más que los personajes ficticios que he creado en mis invenciones?». También encontramos otros pensamientos como el referido al sentimiento del paisaje, que según Unamuno es «un sentimiento cristiano. Una pue-

ta serena de sol en medio del campo, entre las montañas buriladas en el cielo blanco, es un reflejo del cielo, un vislumbre de su calma». Mucho más tarde, en Fuerteventura, al contemplar el horizonte marino, sentía esa misma calma y ese sentimiento cristiano o divino, como dice en el primer cuarteto del soneto número XXXV:

Raya celeste de la mar serena,
se echa de bruces sobre ti mi mente
y abreva en ti, misteriosa fuente,
el secreto de Dios de que estás llena.

Es curioso cómo se produce otra nueva crisis en Unamuno entre los años 1924 y 1925, acaso como consecuencia de su enfrentamiento con el Directorio de Primo de Rivera, después del golpe de estado del 13 de septiembre de 1923, que ocasionó su destierro en marzo de 1924 a la fuerteventurosa isla africana, como él diría. Más tarde nos encontramos concretamente con otra obra, que aunque pequeña tiene cierta trascendencia como expresión del preludio de esa crisis, que para Canarias posee especial sentido. Me refiero a la narración *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo* (1920), que representa el drama del otro, el enfrentamiento dialéctico entre el personaje real y el ficticio, el creado por la fama, el triunfo del aislamiento, luego tan profundamente sentido en Fuerteventura, pero conocido mucho antes, en su primer viaje a Canarias, con motivo de unos Juegos Florales celebrados en Las Palmas en 1910 (que mucho tuvieron que ver con su profunda amistad con los «isloteños», el gomero Macías Casanova y el grancanario Alonso Quesada).

Por otra parte, al mismo tiempo está el drama del ser de ficción y del ente real, como ya hemos indicado, que se había planteado en *Niebla* (1914), en la que se encuentra la paradoja donde «vivir es escribir una historia, mi historia». Mas en el mismo año que escribía la historia de su otro yo, la de Tulio Montalbán, escribía *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), «la novela de mis novelas», que tiene su culminación con su obra de confesión *Cómo se hace una novela*, formada por una serie de comentarios intrahistóricos o autobiográficos, que constituyen «la novela de un novelista».

Es muy significativo que en el centro del proceso de transformación de la narración dramática de Tulio Montalbán y Julio Macedo y su conversión en el drama *Sombras de sueño* (1927), se encuentran, por un lado, las confesiones y comentarios de *De Fuerteventura a París* (1925), escritos en prosa y verso y, por otro, los comentarios

también confesionales de *Cómo se hace una novela* (1926), igualmente autobiográficos, que se plasman en la lucha agónica del drama de Tulio Montalbán. No en vano nuestro gran escritor, como hemos dicho en otro lugar¹⁹, acababa de experimentar, entre 1924 y 1925, una de sus más fuertes aventuras quijotescas en el confinamiento de Fuerteventura, primero —donde tan profundamente se pone en contacto con la mar— y luego en el exilio de Francia, donde ha de experimentar, al sentirse vivir en la historia, una de sus transformaciones más hondas... Es importante destacar que, posiblemente, de estas experiencias nace uno de lo más profundos ensayos filosófico-religiosos, *La agonía del cristianismo* (1926). Muchos de los sonetos de la obra que presentamos se pueden considerar tanto como manifestación de la crisis por la que atravesaba Unamuno como antecedentes de dicha obra, como pueden ser estos cuartetos, entre otros, y que se refieren a la agónica angustia del tiempo y el vivir de su destino personal.

Al frisar de los sesenta mi otro sino,
el que dejé al dejar mi natal villa,
brota del fondo del ensueño y brilla
un nuevo porvenir en mi camino.

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 rueda y nuevo lino.

Soneto, núm. LVI

ELEMENTOS Y ESTRUCTURA DEL DIARIO DEL CONFINAMIENTO

Establecidas, pues, las coordenadas histórico-literarias y comentarios autobiográficos en que está situado este *Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos por Miguel de Unamuno*, que se puede clasificar, como dice Jean Cassou, «como libro de comentarios, pues toda su obra se reduce a ello: comentarios al Quijote, comentarios al Cristo de Velázquez, comentarios a los discursos de Primo de Rivera. Sobre todo comentarios a todas esas cosas en

¹⁹ S. DE LA NUEZ, «Novela y drama de Tulio Montalbán», *Revista Occidente*, vol. LXVIII, Lisboa, 1965.

cuanto afectan a la integridad de don Miguel de Unamuno, a su conservación, a su vida terrestre y futura»²⁰. Pero veamos ahora, aunque sea someramente, los elementos y estructura de este interesante diario, que al darle inmortalidad a su autor le ha dado también a esta isla de Fuerteventura, como se adivina en varios de sus sonetos:

Un oasis me fuiste, isla bendita;
la civilización es un desierto
donde la fe con la verdad se irrita;
cuando llegué a tu roca llegué a puerto
y esperándome allí, a la última cita
sobre tu mar vi el cielo todo abierto.

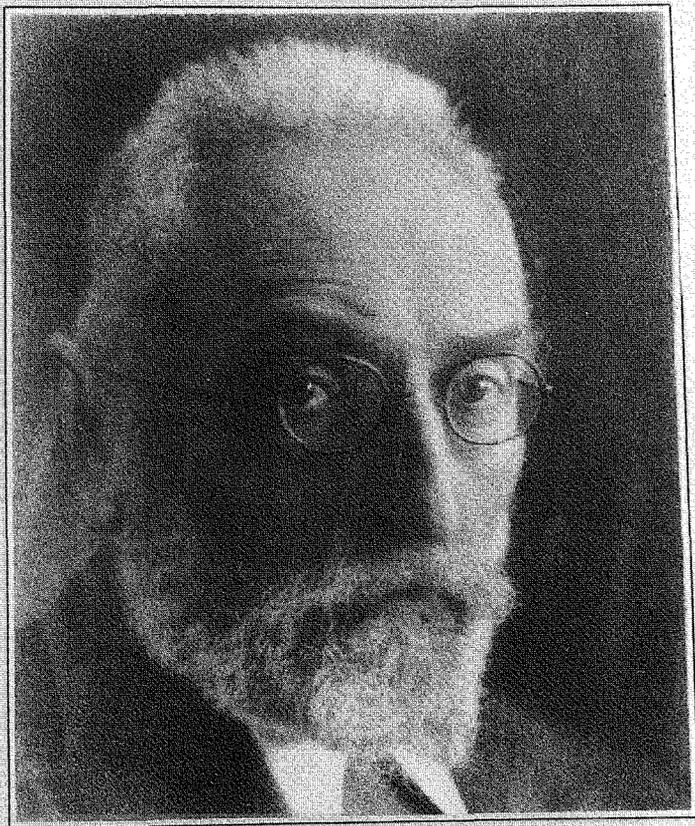
Soneto, núm. LXV

Dentro de la bipartición formal de esta obra, se dividen los 103 sonetos y comentarios de que consta, en dos partes: 66 aparecen dedicados a Ramón Castañeyra, su inseparable amigo de Fuerteventura, del que hablaremos un poco más adelante, y 37 dedicados a Jean Cassou, su compañero de París y su traductor al francés; pero, como veremos en seguida, de la misma manera que no se interrumpe la serie de sonetos al pasar de una parte a otra, tampoco se interrumpen los temas tratados, aunque si se atenúan y disminuyen para dar paso a temas religiosos personales y temas con relación con París; mas la tónica general de sátira violenta y de ironía contra el dictador y el rey sigue con la misma virulencia y ardor de hombre que combate, como dice Cassou a «sonetazos».

A) Como hemos indicado, tenemos, desde el punto de vista de la expresión, por un lado, los sonetos y, por otro, los comentarios en prosa. Según Jean Cassou, en esta obra «manifiesta la necesidad de expresarse en forma lírica» y hace una «poesía oratoria, dura, robusta y romántica», pero siempre es una poesía de circunstancias en el sentido más profundo, como es la circunstancia vital del hombre en el mundo y en su sentido eterno, que tiene que ver mucho con «Las odas bárbaras de Carducci». Por otra parte, esta forma de expresión poética será casi constante desde su exilio en Fuerteventura hasta su muerte, pues el tema de la isla atlántica o sahárica no se agota con los sonetos del *Diario de confinamiento...*, y lo veremos reaparecer

²⁰ Véase prólogo a *Cómo se hace una novela*, Alianza ed., Madrid, 1966, pp. 97-98.

Miguel de Unamuno
DE FUERTEVENTURA
A PARÍS



EDITORIAL EXCELSIOR
42, Boulevard Raspail, 42
PARÍS

Portada de «De Fuerteventura a París» (1924).

en *El romancero del destierro* (1928) y en el *Cancionero* (1927-1936). Sin embargo, lo mismo podemos decir que tampoco la forma del comentario en prosa se circunscribe a la obra que presentamos, pues don Miguel, durante su destierro, tanto de Fuerteventura como de París y Hendaya, enviaba una serie de artículos a la revista *Caras y caretas* de Buenos Aires, a *Nuevo Mundo* de Madrid y a *El Tribuno* de Las Palmas, entre 1925 y 1927. Afortunadamente, casi todos estos interesantes artículos han sido recogidos en un volumen por el investigador unamuniano Manuel García Blanco, que tituló *En el destierro (Recuerdos y esperanzas)*²¹ que se refieren a comentarios en torno a lo ya conocido por su libro clave *De Fuerteventura a París*.

B) En cuanto a los temas fundamentales de esta obra podemos distinguir dos apartados que abarcan las dos expresiones señaladas antes: el tema de la dictadura, dentro del tema nacional o de la propia España (típico del 98). Así tenemos, en la primera parte del libro, 25 sonetos y, en la segunda parte, 11 sobre este tema. En cuanto a los temas que se refieren a Fuerteventura son 25 y cinco sonetos, respectivamente. En esta clasificación no entran otros sonetos de temas religiosos y personales que se reparten entre ocho y 14 sonetos entre ambas partes. Hay que añadir que los de tema nacional, en el primer apartado, tienen casi siempre un claro matiz panfletario, y en el segundo el poeta se concentra más en el problema de España. También es natural que en este apartado haya seis sonetos con referencias parisinas y también alguno dedicado a su tierra natal, Vizcaya, cuando se refugió en la frontera para, desde allí, poder contemplarla mejor.

En nuestro último artículo escrito para el homenaje nacional a Unamuno en Fuerteventura²² decíamos: «Las bases para una mitificación o sublimación de la isla de Fuerteventura las constituyen la Historia y el Paisaje...»; es decir, el devenir de los hechos y el hombre como producto de su medio (dimensión diacrónica y sincrónica). En el artículo de Unamuno titulado «Los reinos de Fuerteventura» (16 de mayo de 1924) dice cómo las rivalidades de los reinos primitivos del norte y del sur de la isla «les produjo el consuelo fuerte de haber nacido; que es como la vida imperecedera de la historia; que fue lo que les hizo personas...». Pero el hombre además de estar configura-

²¹ Ed. Pegaso, Madrid, 1957.

²² Véase *Homenaje a Unamuno*, DÁMASO ALONSO, ANTONIO TOVAR, FRANCISCO YNDURAIN y SEBASTIÁN DE LA NUEZ, Ed. Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, 1982.

do por su historia lo está también por su medio físico-geográfico, donde vive y muere. Al darnos una síntesis del contorno de la isla, de su contorno paisajístico áspero y descarnado dirá:

¡Oh Fuerteventurosa isla africana,
sufrida y descarnada cual camello!

Soneto, núm. VIII

o bien en prosa: «Tierra desnuda, esquelética, enjuta, toda ella huesos, tierra que retempla el ánimo». Y en otro lugar: «¡Este esqueleto de tierra, estancias rocosas que surgieron del fondo del mar, ruinas de volcanes; esta rojiza osamenta atormentada de sed!»

Todos los otros elementos animados, flora y fauna, tendrán un denominador común dentro del paisaje fuerteventuroso: su estructura esquelética, que forman distintos elementos correlativos con la metafísica y la estética de la isla de Unamuno, con el espíritu del hombre majorero y la austera pobreza de la tierra.

En la carta-prólogo de Unamuno, puesta al frente *De Fuerteventura a París*, dirigida a Ramón Castañeyra, amigo fiel, hombre generoso, político liberal y escritor a ratos, le recuerda la promesa que les hizo a él y a sus amigos, de «volver a la isla... volveré con el cuerpo, porque con el alma sigo ahí». Y además añade que «Les prometí a ustedes también escribir «para siempre», como dijo Tucídides, el relato de mi cautividad en esa bendita isla y hablar de ella... Y haré ese libro de que le hablé y que se titulará: *Don Quijote en Fuerteventura*, Don Quijote en camello a modo de Clavileño».

Precisamente en uno de los últimos artículos escritos en la Isla, titulado «La Atlántida» (7 de junio de 1924) encontramos las bases ideológicas sobre las que Unamuno podría haber concebido el ensayo mítico-simbólico o filosófico-paisajístico que tantas veces prometió hacer sobre Fuerteventura. Así como el estilo y el paisaje de mar y tierra quedaron bien definidos, faltaba la visión esencial del mito fuerteventuroso encarnado en una acción y en un personaje, que hubiera dado lugar a ese ensayo o a esa obra de creación que podía haber estado entre ese «*Diario de confinamiento...*» y la última relación del drama de Tulio Montalbán, que finalmente tituló *Sombras de sueño*, sin contar con las obras que corresponden a la crisis de 1924-1925. En el citado artículo dice que «Platón creó la Atlántida, lo mismo que Don Quijote creó la insula Barataria para dársela a San-

cho». Explica, como tantas veces había dicho, que fue el personaje el que creó a su autor, en este caso Cervantes, y que «es hijo y no padre de Don Quijote». De lo cual deduce que espera «por intercesión de Platón y de Don Quijote, o con ayuda de ambos, inventar, crear y no descubrir la isla de Fuerteventura: «¡Esta es mi Atlántida! ¡Esta es mi ínsula Barataria!» De ahí también porque Unamuno, siguiendo esta idea, denominará su estancia en la isla «la última aventura de Don Quijote» o bien su propia «aventura quijotesca», y así Fuerteventura estará dotada de atributos quijotescos, con la carga significativa que tiene, en el pensamiento de Unamuno, esta relación con el personaje literario, elevado a símbolo o mito de la lucha por la libertad y el ansia de permanencia del nombre a través de la inmortalidad de la fama. Esto es lo que le llevará a crear, finalmente, su propio mito, el de su persona, a través de la isla, como lo expresa en el soneto LXXV, desde París:

Isla de libertad, bendita rada
de mis vagabundeos de marino
quijote, sentí en ti, ¿orden del sino?
cómo la libertad se encuentra aislada.

La Laguna, 20 de abril de 1989.

Nota: publicado en el suplemento «Jornada Literaria», de *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de abril de 1989.

NOVELA Y DRAMA DE TULIO MONTALBÁN. UNA CREACIÓN DE UNAMUNO

BIBLIOGRAFÍA DE LA OBRA

La narración novelesca titulada *Tulio Montalbán y Julio Macedo* aparece en Madrid, en el núm. 260 de la *Novela Corta*, fecha de 11 de diciembre de 1920, y luego, sin cambiar de título y ya escenificada, en San Sebastián, en 1927, en la imprenta del diario *La voz de Guipúzcoa*. Después, al fin, la compañía de Rivas Cheriff representa el drama el 24 de febrero de 1930 en el teatro del liceo de Salamanca, y luego también en el Teatro Español de Madrid. Finalmente se vuelve a editar en la colección «El Teatro Moderno» (8 de marzo de 1930, año VI, núm. 237) bajo el título *Sombras de sueño*, con el que se había representado.

Confrontando las fechas se pueden ver en seguida que entre la creación de los personajes de la narración y la recreación, o encarnación de estos en la escena, transcurren justamente diez años. No demasiados si se compara con la suerte que corrieron otras obras, como *La Esfinge* o *Fedra*. Pero importantes acontecimientos habían ocurrido en la vida y la obra del autor en esos diez años. Piénsese en el destierro de Fuerteventura, su crisis espiritual de 1924-1925, la gestación y creación de obras como *La agonía del cristianismo* (1925) y *Cómo se hace una novela* (1926). Y luego también los largos años del exilio voluntario en París y en Hendaya, frente a los muros de la patria, donde se escenificó la historia de Tulio Montalbán, que sólo se representaría —como hemos indicado— a la vuelta de Unamuno a su vieja Salamanca.

Es evidente, pues, que entre la narración novelesca de Tulio y su dramatización tiene que haber diferencias, que no pueden escapar-seles a un lector perspicaz o al investigador que desee penetrar en la formación y la evolución del pensamiento unamuniano. Esto lo veremos al contrastar ambas obras, pero antes conviene que rastreemos la formación del personaje en la vida y en la obra de su creador, desde sus más remotos orígenes.

Aunque no lo dijera el mismo don Miguel cuando lo interrogaron, todavía en Hendaya, sobre sus planes teatrales²³, se notaría que el «ambiente es primordial en esta obra», y que ese ambiente tenía su origen y venía sugerido por el sentimiento de un aislado que, como sabemos, por múltiples testimonios que he analizado en otro lugar²⁴, corresponde a su estancia en Las Palmas (1910). Allí conoció a dos seres excepcionales, cuyas vidas son verdaderos dramas del aislamiento, que ayudaron a comprender su profundo significado a don Miguel. Me refiero a Macías Casanova —el crítico de *La esfinge*— y a Alonso Quesada —al que prologó *El lino de los sueños*—. Como confirmación de ello tenemos el testimonio de las propias palabras de Unamuno, que nos dice que «aquella narración surgió de las cosas que me contaba un muchacho canario, muy inteligente, que por cierto, murió electrocutado al golpear, con un vicio nervioso en él habitual, un poste de un camino»²⁵.

Pero esta vaga referencia a la génesis de la narración y del drama no hace más que estimular nuestra curiosidad y nos invita a penetrar en el misterio. ¿Hasta qué punto contribuyó ese muchacho a la creación del drama? ¿Es Macías el mito-personaje o el protagonista real de la obra? ¿Qué relación hay entre ese joven desaparecido bruscamente de la vida de Unamuno y el drama de ese personaje?²⁶ Vamos a tratar de aclarar estas preguntas, y acaso con ello podamos acercarnos al meollo de la obra, al núcleo central de la creación unamunesca, que, aunque breve, es altamente significativa entre las suyas.

Expongamos antes un corto resumen del argumento o trama de la obra y planteemos, al mismo tiempo, sus temas fundamentales. Así estaremos en condiciones de analizar los personajes y de exponer una interpretación —más o menos acertada que otras— de su motivación o significado real.

Sitúa Unamuno a sus personajes en una ciudad isleña y colonial.

²³ Vid. *Teatro Completo*, nota núm. 23 de Manuel García Blanco sobre J. Fons y su entrevista con don Miguel, no publicada, pero conservada en pruebas en el archivo de Salamanca.

Este ensayo fue publicado por primera vez en la Revista *Ocidente*, volumen LXVIII, Lisboa, 1965.

²⁴ Vid. mi *Unamuno en Canarias*, Ed. Universidad de La Laguna, 1964, pp. 83 y ss.

²⁵ Vid. op. cit., *Teatro completo*, pp. 122-127.

²⁶ Vid. artículo Miguel de Unamuno, por MANUEL MACÍAS CASANOVA, publicado en *La Mañana*, 23 de septiembre de 1910.



Unamuno en la playa de Hendaya, en su exilio, desde donde podía contemplar las costas españolas.

Son estos don Juan Manuel Solórzano y su hija Elvira, que viven en un gran caserón, aislados de sus conciudadanos y aislándose del mundo. Él se dedica a administrar unas menguadas rentas y, sobre todo, al estudio de sus antepasados y de su isla, y ella sueña, en su soledad, con «desaislarse» con el hombre que llegaría un día a desposarla. Pero su padre no consiente en la realización de ese sueño, ya que pertenece al linaje de los Solórzano y debe permanecer para siempre en el solar de los conquistadores.

Mas en la magnífica biblioteca de don Manuel hay un libro, una biografía de un tal Tulio Montalbán, ciudadano de una pequeña república hispanoamericana, que a poco de casado con una joven, también llamada Elvira, sufre el dolor de perderla. Entonces se consagra a luchar por la libertad de su patria, que padecía el yugo de un tirano, y después de conseguirlo, un día desaparece al intentar cruzar un río, según cuenta la leyenda. Ella está tan sugestionada por esta historia que casi no vive sino para el héroe de este libro. El padre, por su parte, no está conforme con ciertos puntos de la biografía, ya que no hay documentos que lo prueben.

Un buen día llega a la isla un extraño personaje que dice llamarse Julio Macedo, y que, según él, no tiene pasado o al menos quiere olvidarlo, emprender una nueva vida. Al encontrarse con Elvira Solórzano se enamora, y quiere crear con ella un hogar, renacer, volver a la infancia, aislándose de la historia y del mundo. El padre y la hija discuten sobre la verdadera personalidad del extranjero, él insinúa que acaso sea el mismo héroe de la historia de Tulio, ya que no cree probada su desaparición, pero ella lo niega, ya que no lo ha identificado con el héroe de sus sueños. Don Juan Manuel la invita a interrogarlo, más que a buscar la verdad de la historia.

Al entrevistarse de nuevo Elvira y Macedo, ella le pide que le cuente su pasado, pues si no lo tuviera él no sería un hombre real. Y Julio afirma que es un hombre de carne y hueso, que es el que le «está sorbiendo con los ojos y el corazón». Pero termina por confesar, a medias y alegóricamente, «su secreto; él mismo fue quien mató en leal lucha» a Tulio Montalbán porque iba a «convertirse fatalmente» en el tirano de su patria. Entonces Julio Macedo tiene que enfrentarse con la terrible situación de confesar sus celos «por un fantasma, por un tipo de libro», del que está enamorada Elvira. Y ella lo despidе aunque se siente atraída por ese misterioso personaje, pues si no es Tulio Montalbán piensa por lo menos «algo tan grande como él». En esta zozobra se presenta el supuesto Macedo en la casa de

los Solórzano a despedirse, pues ha decidido reemprender su viaje. Entonces cuenta rápidamente cómo fue el mismo Montalbán del libro, y cómo huyó de su patria haciendo jurar a los soldados que no contarían el secreto de su desaparición. Luego, «huyendo de sí mismo», de su pasado, de su historia, creyó poder volver a encontrarse con el personaje que le arrebató a su nueva Elvira y su esperanza de renacer con ella. Estaba equivocado al creer que pudo encontrar a su primera Elvira, la que apetecía solamente el silencio y la oscuridad del hogar y no como ésta que «sólo ama al hombre por el nombre», por la fama de su historia. Y por más que ella le promete que será suya, se le escapa el nombre del antiguo Tulio y no el nuevo Julio, lo que demuestra que sólo lo ama con la cabeza y no con el corazón. Y ante ellos, sin poder impedirlo el extranjero, sale al zaguán de la casa y allí mismo se quita la vida para destruirse, para destruir de una vez al personaje que ha triunfado definitivamente sobre la persona real, convirtiéndolo en historia, en leyenda.

Termina la narración con la noticia de que Elvira recibe un paquete con las *Memorias de Tulio Montalbán*, que ella no quiere leer y que manda reducir a cenizas. Finalmente, en una conversación entre padre e hija, ella insiste en escapar de la isla, del aislamiento, indicando la posibilidad de que Montalbán hubiese renunciado a su nombre por el de los Solórzano, para perpetuar su linaje. Don Juan Manuel —que como buen investigador ha leído las Memorias— le indica que esa fue la causa de su muerte, el que no pudiera renunciar al nombre, a ningún nombre; es decir, a ser quien fue. Ella termina comprendiendo que lo que deseaba aquel hombre era «volver al seno materno», y que no puede vivirse sin historia o de historia, pues la historia mata incluso a los que la contemplan, pues al final desaparece la persona y quedan sólo las cenizas, las cosas²⁷.

EL AMBIENTE Y LAS CIRCUNSTANCIAS

Todo esquema del género novelesco está construido en un ambiente y con unos personajes que pueden desarrollarse en diver-

²⁷ Vid. op. cit. *Teatro de Unamuno*, Ed. Aguilar, por la narración de *Tulio Montalbán* (pp. 1097-1122) y el drama *Sombras de Sueño* (pp. 727-791), haremos las referencias.

sas direcciones o formas en torno a temas más o menos concretos. Sin entrar a analizar las características de la novela o «nivola» unamunesca, que además pueden encontrarse en ensayos y estudios como los de Marías²⁸, o los de Ferrater Mora, todos están conformes en afirmar la especial estructura que Unamuno le da al género, por otro lado, extensivo a gran parte de su obra literaria o filosófica.

Una de las cosas que lo distingue del arte de la novela tradicional es la ausencia de toda circunstancia, de todo ambiente o paisaje. «Lo circunstancial es reducirlo a un mínimo —como dice Ferrater Mora— o francamente eliminar... los diálogos, aun los aparentemente más triviales, son los que constituyen un «ambiente» o una atmósfera... De este modo se destruye toda «exterioridad.»²⁹ Y el mismo Unamuno cuando, en algunas ocasiones, se enfrenta con el problema de la novela o el del personaje «nivolesco» afirma: «La realidad es la íntima. La realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones...»³⁰.

Pero he aquí que en 1920, cuatro años después de estas afirmaciones, escribe la narración objeto de nuestro comentario, en la que las circunstancias y el ambiente desempeñan un papel importante, como además el mismo autor lo confirmará al estrenar el drama que había surgido de esta obra, *Sombras de sueño* (1927). Antes, pues, de seguir adelante con esta paradoja unamuniana, que, como otras veces, parece contradecir la línea de sus creaciones, debemos analizar ese ambiente para ver si realmente tiene la categoría que el autor le da o es una afirmación hecha a la ligera, para despistar a la crítica, ya que siempre trataba de escaparse de cualquier encasillamiento o de cualquier juicio aclaratorio.

El ambiente de esta novela ha sido señalado repetidamente y el mismo Unamuno nos dice que viene dado por una circunstancia bien concreta de su vida: la convivencia con unos escritores y amigos en la ciudad de Las Palmas, cuando fue mantenedor de unos Juegos Florales en 1910. Allí tiene ocasión de asistir a la tertulia del médico y novelista don Luis Millares, en su amplia y señorial casa del viejo barrio colonial de la isla. Y «allí, en Gran Canaria —como él

²⁸ Vid. *Miguel de Unamuno*, Ed. Espasa Calpe, Colección Austral, 991, Argentina, 3-XII-1950.

²⁹ Vid. UNAMUNO, *Bosquejo de una filosofía*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1957, p. 114.

³⁰ Vid. *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1939, p. 16.

dice—, en aquella isla, conocí toda la fuerza de la voz a-isla-mien-to»³¹. El tema comenzó a preocuparle desde que necesitó meditar sobre los problemas y los males de la sociedad isleña. Y así, con la franqueza que le caracterizaba, lo expuso, en Las Palmas, en una asamblea política: «Vivís aislados y aislándoos. Vivís como el enfermo que siente la voluptuosidad de su enfermedad»³². Exacto diagnóstico que puede servir para explicar, en parte, la psicología de la familia Solórzano. Y aun insiste con palabras que habrá de transcribir diez años más tarde en la novela de Montalbán: «Sentís la moniformanía, sentís el aislamiento. Pasan los buques por esta tierra como pasan por ella las nubes sin descargar la lluvia de que van preñadas»³³. Así, al presentarnos a la joven Elvira enferma de aislamiento, «consumida por una esperanza desesperada, por un anhelo imposible», nos dibuja, como fondo de este drama, el mismo cuadro: «Las nubes pasaban sobre la isla sin dejar caer en ella su riego, y los buques pasaban a lo largo sin detenerse en el pequeño puerto que era capital» (*T. Montalbán*, p. 1098). Y esta circunstancia fue aráñdole por dentro, durante diez años, hasta que se convirtió, al fin, en sentimiento y en idea, que don Miguel hubiera querido hacer tema central de una obra suya, pero que hasta ese momento fue dispersándose en algunos poemas, ensayos o artículos cortos. El primer choque con el tema de la isla fue la noticia de la muerte de Macías Casanova, poco después de su partida. Así recordará: «Nunca olvidaré la despedida. Parecía salirsele el alma por los ojos. Me hablaba de libertad, de desaislarse.»

Unamuno, desde el principio de su narración, tiene buen cuidado en señalar que sus personajes viven, y «¡qué vida aquella —exclama— en semejantes islas, más bien islotes, perdidas en aquel rincón del océano!» completamente aislados (acaso pensaba en La Gomera, la isla de su isloteño amigo Macías, que quería llevarlo a ella). Este es el punto de partida de la acción dramática de la obra, puesto que don Juan Manuel Solórzano subraya que hay que «tener que» vivir en una isla para saber lo que es aislamiento, o más bien, como dijo don Miguel repetidas veces, «aislotamiento». Y en «este tener» en que están involucradas otras circunstancias de índole económica y de índole social-histórica. La primera es que su «mengua-

³¹ Vid. prólogo al *Lino de los sueños* de ALONSO QUESADA, Madrid, 1915, p. IX.

³² Vid. Apéndices de mi *Unamuno en Canarias*, p. 273.

³³ Vid. *Ibidem*.

do patrimonio le exigirá vivir arraigado» a la isla, por la «fatídica necesidad de tener que cuidar la finca que en aquella isla perdida le sustentaban a él, al señor Solórzano y a su hija». Y la otra era el linaje de su apellido, el ser descendiente de «los primitivos colonos y sus conquistadores que aun en ella quedaban» (*T. Montalbán*, p. 1097).

Y esto parece coincidir con las circunstancias de cualquier familia isleña de la época (añadida la ascendencia aristocrática para acentuar aun más el aislamiento dentro de la misma isla) viene a ser confirmada por los detalles que nos da Unamuno, saliéndose de sus hábitos novelísticos de rehuir toda descripción, del hogar de los Solórzano, pero que aquí hasta parecen tomados de algún edificio concreto del antiguo barrio de Vegueta de Las Palmas, que bien pudo ser la casa de los Millares o el caserón del doctor Chil y Naranjo, dedicado a la Biblioteca y Museo Etnográfico y Antropológico de Gran Canaria. He aquí la minuciosa descripción:

«Habitaban en la pequeña ciudad de aspecto colonial, capital de la isla, un viejo caserón que daba a una solitaria calleja; caserón de largos corredores y vastas habitaciones, las más de ellas destartaladas y vacías o llenas de muebles desvencijados o apollados. En una de ellas había reunido don Juan Manuel un buen número de cráneos y otros huesos de los primitivos habitantes de la isla, de los indígenas que al arribar a ella encontraron los “conquistadores”... En otra había instalado su biblioteca, y aquí era donde mataba las horas de sus días vacíos, sobre todo cuando en los malos años sus escasas rentas menguaban» (*T. M.*, p. 1098). Biblioteca que como dice en otro lugar, era «de obras que trataban de la isla solariega o que la mencionaban de algún modo»³⁴.

Esos detalles de ambiente y circunstancias, que en realidad se pueden resumir en uno: *el aislamiento*, se van transformando en sentimiento, en una manera, móvil y ser de estos personajes, de tal modo que se convierte en uno de los temas centrales de la obra, pero no en el tema único. Es una confirmación positivista de lo que Marías —siguiendo la teoría de Ortega— dice: «El hombre vive en el tiempo y en el espacio en una circunstancia que comprende por igual el paisaje, la época histórica en que le ha tocado vivir, el ambiente social, sus determinaciones físicas y psíquicas»³⁵. Mas tampoco hagamos demasiados castillos en cuanto a la estructura y des-

³⁴ *Vid. op. cit.*, p. 38 de ésta y 1.098 del original.

³⁵ *Vid. Miguel de Unamuno*, Espasa Calpe, ed. 1950, p. 70.

arrollo de este relato en relación con los otros, pues a poco nos damos cuenta que esa circunstancia sólo sirve de pretexto para exponer las propias preocupaciones, no de sus personajes situados en tales ambientes, sino de sí mismo. Ese aislamiento es el que sintió el escritor, que vivió a través de sus amigos, y el que revivió luego, con sus meditaciones y sentimientos, en los entes novelescos o de ficción. Se cumple aquí, pues, lo que Marías dice de sus relatos en general: «Unamuno mismo les presta su circunstancia propia, de ahí la excesiva resonancia de la voz de don Miguel que se advierte... en la mayoría de sus entes de ficción.»

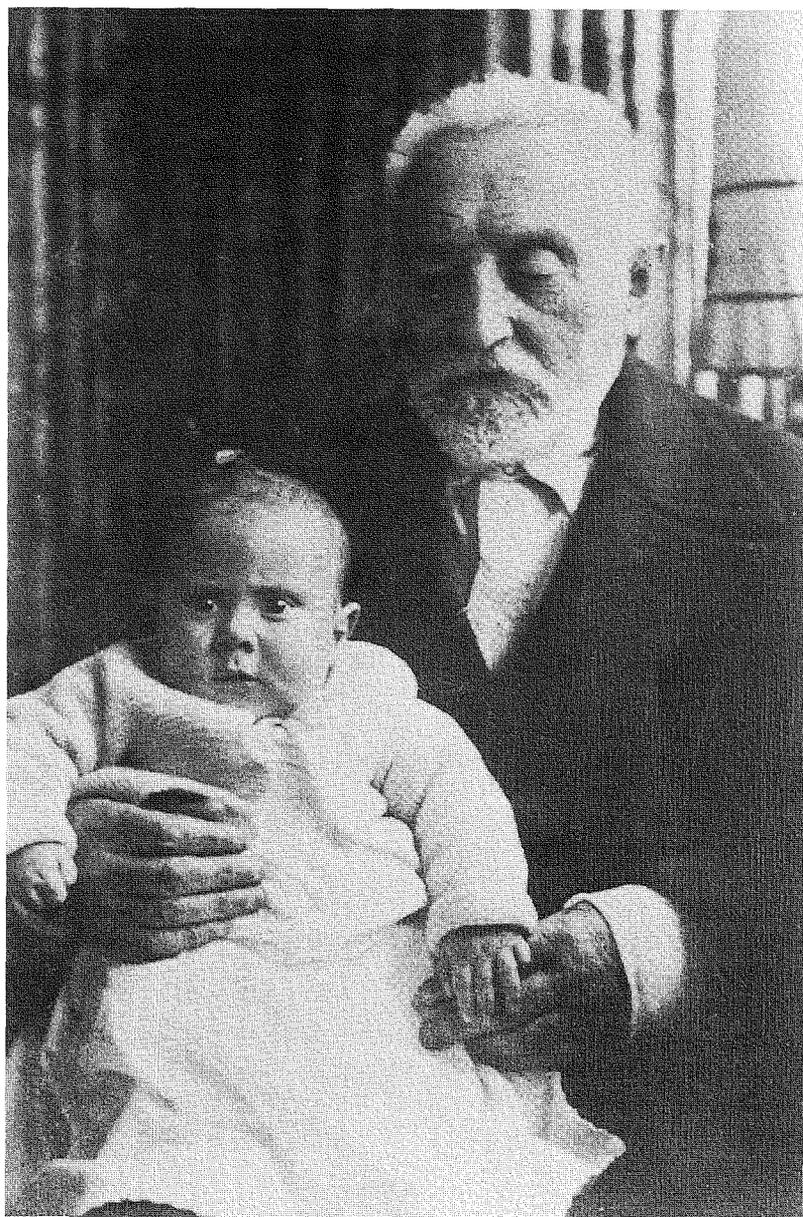
No obstante, acaso, a pesar del mismo autor, la circunstancia pesa mucho en la acción y pasión de los personajes, y esto le diferencia de otras narraciones. Se apunta también otro elemento que, aunque circunstancial, está destinado a desempeñar un papel cuando se cumpla el ciclo de esta creación con la forma dramática. Me refiero al mar, que en la novela sólo aparece insinuado levemente al principio. En cambio, este importante elemento, después de la experiencia de Fuerteventura, se convierte en auténtico personaje, como el autor lo indica en el reparto de *Sombras de sueño*. Así lo vio Díaz Canedo, «puesto que su presencia, que es ámbito y a la vez camino, está presente a lo largo de toda la obra, cuya acción ocurre en una isla»³⁶.

LOS PERSONAJES Y LOS TEMAS

Propósito muy difícil en una obra novelesca de Unamuno es separar estos dos elementos, puesto que para él no existen entes abstractos. Todo tiene una realidad íntima, entrañable. Y en repetidas ocasiones dice que «la realidad es una realidad íntima creativa y de voluntad». En este caso la temática unamuniana ha de surgir hecha «hombre de carne y hueso», «o sea, de los que llamamos ficción, que es igual». Aunque ello parezca extraña paradoja, tremenda contradicción, este es el resultado de su idea o de su agonía en torno a sí mismo y a sus criaturas, las del prójimo, reales o inventadas.

Lo que notamos en seguida es que el tema del aislamiento se enlaza con otro, no menos sustancial, que es el de la dualidad reali-

³⁶ Vid. *El Sol*, 25 de febrero de 1930.



Unamuno anciano, en Salamanca, con uno de sus nietos en brazos.

dad-ficción, o si se quiere, del personaje-persona o de la historia-sueño, que bajo todas esas caras pueden presentarse. Al madurar este tema en el ensayo autobiográfico *Cómo se hace una novela* (1926) veremos cómo el hacer historia es hacerse o recrearse uno mismo en la criatura que queremos ser. Lo interesante, pues, será ver cómo se recrean o cómo se viven estos personajes en su lucha, su agonía, viviendo estos problemas como sustancias de sus seres.

Solórzano, el historiador de su linaje

Don Juan Manuel de Solórzano, el personaje que está más alejado de la historia de este drama, está inspirado en las referencias que seguramente le dio Millares de la personalidad del doctor Chil y Naranjo (1831-1907), que habitaba, no hacía muchos años, en un gran caserón perteneciente a la misma manzana donde vivía don Luis. Ya hemos apuntado cómo la vieja casa de los Solórzano se parecía mucho a la casa del doctor, convertida luego en Museo. Pero esta semejanza se mantiene también en el personaje al comprobar que era aficionado, como el doctor Chil, a la antropología, a la bibliografía y a la historia, aficiones a las que Unamuno añade la genealogía, pues al parecer «proponíase escribir copiosa y menudamente de su isla, y muy en especial de los linajes de la docena, mal contada, de familias patricias, de descendientes de los primitivos colonos y conquistadores que aún en ellas quedaban» (*T. M.*, p. 1907). Pero él era consciente de las limitaciones de su aislamiento, contra el que no se revela, acaso porque se ha convertido en sustancia de su propio ser a través de las generaciones isleñas que pesan sobre él. Y dice a su hija que es una necesidad seguir en la isla que «conquistó aquel esforzado don Diego de Solórzano, el capitán, aquí los dos aislados, aislotados más bien» (*T. M.*, p. 1099). Y añade a continuación la actividad que define la actitud del personaje en el curso de la acción: «Yo consumiendo mi soledad en el estudio amargo de la historia, ya que no puedo hacer papel en ella.» Pero luego, Unamuno dirá: «¡Vivir en la historia y vivir la historia! Y un modo de vivir la historia es contarla, crearla en libros»³⁷. Y esto es lo que hacía el señor Solórzano, que además de revivir en la historia de sus antepasados quería inmortalizarla en libros, es decir, prolongarse

³⁷ Vid. *Cómo se hace una novela*, Ed. Afrodisio, obs. comps., t. X, p. 861.

en ellos. El vivir la historia activa, la vida real, estaba destinada para otros. Él será sólo un espectador, pero un espectador que vive el drama que se desarrolla a su vista, en su propia casa. En el fondo, el viejo Solórzano sentía ansia de renombre, de inmortalidad, y en sus sueños de aristócrata, como don Quijote, «por ser el mayorazgo de esta vieja casa colonial, se creía algo así como el virrey honorario de la isla» (p. 1097). Este orgullo tropieza con su orgullo de continuarse en sus nietos, y ello, en parte, es causa del drama que se va a desarrollar al influir sobre su hija. Piensa que «ninguno de esos patanes es para ti; no hay, no, no puede haber en la isla quien se merezca la flor de los Solórzano». Pero por otra parte sueña con que se case para crear una familia, por continuar la de los Solórzano».

Cuando surge el problema del personaje, del héroe del libro, donde ha ido a refugiarse el amor de Elvira, ya que su padre no la deja ponerse en contacto con el mundo real, el mismo don Juan Manuel es quien la incita al sueño, puesto que no cree que Tulio haya muerto, dado que no hay documento que lo pruebe. Corroborando lo que decíamos de este personaje encontramos, en su carácter positivista, las características del inquisidor que quiere conocer a toda costa la verdad. Es el deshacedor de mitos, y acaso había en él algo del propio Unamuno, como lo testifica el ansia de nombre y su afán por el conocimiento. Por eso quiere saber quién es ese Julio Macedo recién llegado a la isla. —«Mira Elvira; pregúntale si conoció a Tulio Montalbán...». Sólo le interesa lo histórico, las apariencias de los hechos, no el ser real de carne y hueso que tiene ante su vista. Y esto es uno de los móviles de la tragedia. Él cala en el corazón de su hija cuando le dice que ese hombre le atrae. Y cuando Montalbán lanza el grito desgarrador de la confesión de su derrota frente a la historia o al libro, sobre el que Solórzano, padre, ha puesto su cerebro de investigador, y Solórzano, hija, su corazón de soñadora, no se le ocurre sino exclamar:

—«¿No te lo decía yo, hija, que jamás me convenció el relato de aquella muerte no documentada? ¿Lo oyes?» (p. 1115).

No es capaz de comprender el drama tremendo que ha estallado en el alma de aquel hombre, ni presentir su trágico desenlace. Y cuando su hija le suplica: —«¡Padre! ¡Padre! —detenle, no le dejes salir, mira que sé a donde va...»; no hace nada por retenerle y se consume el sacrificio.

Sin embargo, en el último capítulo de la narración, la personalidad

de don Juan Manuel Solórzano se va acercando al pensar y al sentir unamunesco. Después del «rudo golpe» exclama como un personaje agónico más: —«¡Ahora sí que se acaban definitivamente los Solórzano de la isla!» (p. 1119). Y a continuación hace unas afirmaciones paradójicas en torno a uno de los temas fundamentales de su filosofía-novelasca: «Sí, sí, sé que te gusta soñar y que no estás muy segura de que los muertos sueñen. Te gusta soñar en la muerte, que no es sino vivir...»

Y surge así todo un diálogo que en el sentir de Unamuno es toda una explicación del drama, donde padre e hija representan las dos caras de la lucha, de la agonía entre el soñar y el vivir, entre la historia y la realidad, que se presentan siempre en forma de constantes paradojas. Pero siempre hay declaraciones que revelan el carácter diferencial del personaje, como cuando afirma que:

—«El mundo todo, hija mía, no es más que un islote. Llevo en él ya cerca de sesenta años, y voy convenciéndome de si los hubiese vivido en el eje mismo del torbellino de la historia, no habría a la hora de hoy atesorado más saber que el que poseo: sueño por sueño...» (p. 1120), y luego, al fin cuando Elvira le dice, en frase también muy unamunesca, que no se vive de historia, «la historia mata». Él insiste en que «A los que la hacen, no a los que la contemplan...». Pero aunque este es el punto de vista del creador, del Dios-autor respecto a su criatura, Unamuno no está de acuerdo, pues también el Dios también se hace y se crea en la historia de los personajes creados, y por eso afirma ella: «A todos, padre, a todos...»³⁸.

ELVIRA O EL DRAMA DEL AISLAMIENTO

Como ya sabemos, Elvira Solórzano y Tulio-Macedo son los personajes centrales y esenciales de la narración y el drama, a pesar de la importancia del papel de don Juan Manuel, cuya figura hemos examinado.

Contemplando el personaje de ficción Elvira desde el punto de vista de la génesis de la obra, intentaremos demostrar que su antecedente es la persona real de Manuel Macías Casanova, que en esta ocasión se encarna en personaje femenino. No vamos a repetir aquí toda la verdadera historia de ese joven canario-gomero que vivió en Las Palmas en las primeras décadas de nuestro siglo, y la profunda huella que de su personalidad dejó en el ánimo de don Miguel, pues ya la hemos

³⁸ UNAMUNO, M., *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1959.

relatado en otro lugar³⁹. Baste decir que, a través de él, conoció el sentido del aislamiento y el ansia de sueños de los que lo padecen. Recuérdese también aquellas palabras que hemos citado del prólogo al libro de Quesada: «Me hablaba de libertad, de desaislarse...» O como había dicho en un artículo, «Me llevo el recuerdo del silencio fiel de Macías...»⁴⁰. Aunque a éste habría que añadir otra persona, entrañable amigo del primero, y que fue uno de los primeros poetas de aquel momento, que se interfiere en el recuerdo de Unamuno para dar corporeidad a Elvira, en su ansia de desaislarse. Me refiero a Rafael Romero (Alonso Quesada), del que ya hemos hecho mención.

El mismo don Miguel le escribía a su amigo canario: «le veo suspirando en su jaula, en su isla, tanto la exterior y geográfica como la interior, y suspirando por libertad» (Carta, 20-XII-1912).

Este será el eterno ritornelo de Elvira Solórzano desde el primero hasta el último momento de la narración, aunque en el drama tome otras formas más profundas. Ella misma se puede decir que es la encarnación de la tragedia de los efectos del aislamiento, de los que quieren escapar por la válvula de los sueños, de la dicción o de la recreación ensoñadora.

He aquí cómo nos la presenta el autor: «Iba ya ésta entrando en sus veinte años (la misma edad de Macías), consumida por una esperanza desesperada, por un anhelo imposible. ¡Sobre ella sí que pesaba el aislamiento solariego!» (p. 1098). Y probablemente, lo mismo que aquel muchacho, Elvira, «sentada en un rellano de una roca, que dominaba el golfo diminuto en que estaba el puerto, pasábase... largas horas de largos días de su vida, aunque breve en años muy larga la espera y tristezas, contemplando la inmensa amargura del mar... como pasaban a lo largo, como las nubes, los buques, llevándose acaso al príncipe de sus ensueños» (p. 1098) (Aquí léase, para Macías, el renombre, la fama, la gloria...).

En toda ocasión se aprovecha para lamentarse de su soledad, de su aislamiento. Y así cuando su padre se queja de no tener descendencia, ella propone «correr mundo y fortuna y salvar el linaje, perpetuándolo» (p. 1099). Lo mismo sugiere, aun más claramente, cuando su padre la ve pensativa y soñando con un héroe ficticio: — «Salir de aquí, desaislarnos, ir al mundo...».

³⁹ Vid. op. cit., pp. 86 y ss.

⁴⁰ Publ. en *La Mañana* de Las Palmas, 20 de julio de 1910. Reproducido en *Obs. Comps.*, t. X, pp. 209 y ss. y en mi obs., pp. 273 y ss.

Y cuando el narrador quiere señalar con un apelativo en oposición al personaje, precisa: «Se decía la hija de don Juan Manuel, la aislada.» Este aislamiento es el que determina la evasión hacia la historia o hacia la literatura, que llega a parecerse al personaje femenino de la *Vida de Tulio Montalbán*, pues «esta era la historia que leía y releía Elvira Solórzano dejándose empapar del opio romántico...» (p. 1103). Y cuando su padre le advertía «que así no se aprende a vivir», ella volvía con su obsesión: «¿no te he dicho que el remedio está en que nos vayamos, en que dejemos esta isla y en ella los huesos de don Diego Solórzano...?» (p. 1104). Y él decía que estaban atados por la herencia, «que es la muerte de nuestra vida» y «por sus libros». Entonces ella concluía diciendo que la dejara «con el pueblo, la soledad de nuestro aislamiento».

Tenemos, pues, dos vidas paralelas resultantes de una sola situación: el aislamiento. Una, que busca vivir la historia de sus antepasados, la vida de sus libros, el revivir la historia de su linaje; y otra, que busca rehacer y revivir la leyenda en sí misma, a través de unos personajes históricos o ficticios. Los dos, pues, escapan de la realidad y se debaten desesperadamente en las jaulas de su aislamiento.

Por eso, al llegar al hombre verdadero, al ser real, el náufrago, que podía desaislarlos, aislándose con ellos (paradoja unamunesca, pero no menos verdadera y entrañable), al darles continuidad en la familia, ni uno ni otro reconocen al hombre de carne y hueso. Este es el sentido con que debe interpretarse el siguiente diálogo:

Julio: —... Ahora no quiero sino tener porvenir. Y en esta isla...

Elvira: —¿En esta isla? ¿Aislado? ¿Sabe usted lo que es vivir aislado?

Julio: —Sí, aislado quiero vivir. ¡Aislado... con usted!.

Esto significa que el aislamiento tiene, en el caso de este personaje, una dimensión distinta, que estudiaremos más adelante.

Mas el conflicto se produce cuando Elvira, instigada por su padre, que, como historiador, sólo cree en el hombre que tenga un pasado, impulsado por el afán de conocimiento que padece todo isleño (el propio Unamuno simboliza en el cazurro de Ulises), hace que se produzca el choque violento, que viene a despertar, a destruir el sueño, cuando «aquel hombre misterioso, náufrago de la historia, que parecía llegado para matar su ensueño» le reveló su secreto.

Y el héroe diagnostica, despiadadamente, el mal de Elvira, la aislada: «Y tú, que amabas con la cabeza, intelectualmente, a Tulio Montalbán, no podías amar con el corazón, apasionadamente, carnalmente si quieres, a un náufrago sin nombre». (p. 1116).

Y cuando ella comprende, entonces, la tremenda decisión del hombre, de Julio o de Tulio, con el alma desgarrada se aferra a su última esperanza declarándole su amor y su locura. Él la rechaza sin compasión, con sus últimas palabras: —«No, estabas ya... loca de aislamiento. ¡Adiós!».

Después del suicidio de Montalbán, Elvira ya no vive el ensueño de su aislamiento o el sueño de su intrahistoria, sino otra vida más profunda y más aislada todavía, puesto que se ha truncado su última salida. Pero sin comprender su sino fatal, todavía duran sus ansias de desaislarse:

—«¡Ah! Si pudiéramos irnos, emigrar, escaparnos, padre, para ir a perdernos en el ancho mundo, a no sentirnos, a no conocernos. El aislamiento no nos deja gozar de la soledad...» (p. 1120).

Después de aquel argumento de que «la historia mata» «a los que la hacen, no a los que la contemplan...», los supervivientes del drama quedan entes intemporales, fuera de la historia. Pero Elvira que los mata a todos y que «al final desaparece la persona y queda la cosa...». Y que así quedaría, dentro del alma de Unamuno, el recuerdo de Macías Casanova, el isloteño que murió tocando las cosas, buscando un asidero en el mundo real, para salirse del mundo de sus ensueños, y, al fin, morir petrificado, convertido en una cosa.

Además de este antecedente real del personaje «nivolesco», hay otras fuentes literarias que se amalgaman o se entrecruzan con él. El mismo padre de nuestra heroína le advierte «que te va sorbiendo el seso esa biografía de Tulio...» como le ocurrió a don Quijote con la vida de los caballeros andantes. Ahí su obstinación en rechazar a la persona por el personaje, aunque el padre le advierte que aquello es literatura. Ella cree, sin necesidad de documentos, en la existencia del personaje de la biografía, hasta el punto que sueña que aparezca cualquier día, por arte de magia, arrojado por las aguas en aquella isla perdida del océano.

Ensueño que nos enlaza con otros antecedentes literarios como es la espera desesperanzada de Nausica por Ulises, en la literatura clásica, y la de Dácil por Castillo en la literatura de Canarias⁴¹. Elvira-Dacil guarda esa actitud cuando dice: «no es conquistador, sino conquistado» (p. 1101).

⁴¹ Héroes semihistóricos del *Poema de las islas Afortunadas...* de ANTONIO DE VIANA, 1604.

El tema del personaje

Entramos en este tema, no circunstancial sino fundamental y permanente en la obra de Unamuno, en el estudio del drama del personaje, entre el ente real y el de ficción creadora, convertido en realidad o en criatura literaria.

Ya don Miguel le había dado forma filosófica en sus comentarios a la *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), donde se planteó el problema del personaje de ficción que tiene más realidad que su propio creador, como don Quijote con relación a Cervantes. Luego el mismo problema del creador y el ente de ficción se hace novela o «nivola» con *Niebla* (1905), en el que cobra vida el drama entre el personaje, Augusto, que quiere pervivir y no dejarse destruir por su creador, Unamuno, hasta el punto de amenazarle que con su muerte él también dejará de ser pensado o soñado, dejará de existir. Pero en su *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1916)⁴², y precisamente en este último, donde nos presenta la teoría y el tema expuestos con toda su esencial metafísica, ya que en él recoge todas sus meditaciones sobre la realidad y la ficción del ser creador o creado, tal como le dará vida en otras novelas o narraciones, especialmente en la que venimos ocupándonos, y volverá a exponer, ya definitivamente, en *Cómo se hace una novela*, en dos ocasiones de su destierro, en París (1925) y en Hendaya (1927), que también viene a coincidir con la fecha de la conversión de la novela en el drama de *Tulio Montalbán* (1927).

En ese famoso prólogo ya es significativo que comience haciendo referencia a *Niebla*, su «nivola», para decirnos que ahora también «este prólogo es, en cierto modo» otra novela, «la novela de mis novelas», «a la vez que la explicación de mi nivolería» (p. 11). Del mismo modo, luego, *Cómo se hace una novela* será la novela de «la eternización de la momentaneidad» en la circunstancia-eterna de su destierro.

Esa exégesis de su novelar o nivolería parte de sus meditaciones constantes sobre la realidad en la creación, y de que el creador —por mucho que pretenda— si quiere infundir realidad a sus personajes, tiene que sacarlos de «una realidad íntima, creativa y de

⁴² Vid. Ed. Espasa Calpe, Col. Austral, núm. 70, ed. 1945.

voluntad». Pero «¿cuál es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre?». «Sea hombre de carne y hueso, sea de los que llamamos ficción, que es igual» (p. 31). Y es que estos seres agonistas trágicos creados por Unamuno en sus novelas más significativas, llámense Augusto, Abel, Joaquín, Alejandro, Cosme o Damián, Tula, Tulio, como dice Ferrater Mora «se nos revelan especialmente en ciertos momentos y que lo hacen igual que nosotros y nuestros prójimos efectivos en un grito, en un acto, en una frase». Sólo así se da su «realidad íntima» que ya no cabrá distinguir de la de «ente real», pues tanto los entes sedicentes reales como los entes que se suponen de ficción poseen la misma especie de realidad»⁴³.

En dos obras, *Niebla* y *Tulio Montalbán*, Unamuno nos presenta el conflicto dramático del personaje de ficción en lucha por la carne y hueso dentro de las entrañas de la realidad y del sueño, en su manera de expresarse y de ser. Y es en la primera donde se noveliza el combate «entre los personajes ficticios y los autores de ficciones, entre los proyectos de ser y lo que es, entre el hombre y Dios»⁴⁴. Y es la novela de *Tulio Montalbán* donde se noveliza el drama del ente real que no se resigna a ser ente de ficción de libro, es decir: el conflicto de una persona real convertida en novela. Al revés de *Niebla*, que era un personaje de novela que quiere alcanzar la categoría de la existencia de la persona real.

Pero según el propio Unamuno, y volviendo al prólogo de sus «novelas ejemplares» y hablando sobre la realidad de las personas, «además del que uno es para Dios —si para Dios es uno alguien— y del que es para los otros y del que se cree ser, hay el que quisiera ser. Y que éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad...», llámese Augusto, Tulio o Miguel de Unamuno.

Pero como dice don Miguel, «ahora que hay quien quiere ser y quien quiere no ser, y lo mismo en hombres reales encarnados en carne y hueso que en los hombres reales encarnados en ficción novelesca o nivolesca. Hay héroes del querer no ser, de la *noluntad*» (p. 14). Claro que la introspección y la angustia del ser no se detiene aquí, pues Unamuno sigue con su dramático juego conceptista con el ser y el existir, hasta llegar a establecer «cuatro posiciones, que

⁴³ Vid. *op. cit.*, UNAMUNO, p. 114.

⁴⁴ Vid. *Idem.*, p. 131.

son positivas: *a)* querer ser; *b)* querer no ser; y dos negativas; *c)* no querer ser; *d)* no querer no ser». Y un poco más adelante añade, ya pensando en dar cuerpo dramático a estos conceptos: «De uno que no quiere ser difícilmente se saca una criatura poética, de novela; pero de uno que quiere no ser, sí. Y el que quiere no ser, no es, ¡claro!, un suicida» (pp. 14-15).

Precisamente en Tulio Montalbán vemos la encarnación del personaje que va pasando por todas las gradaciones del ser: 1.º *quiere ser* el libertador de su patria, «de la tierra en que mi Elvira descansa». 2.º Una vez que ha conseguido ser el libertador, *quiere no ser* el tirano de su patria «que iba a convertirse fatalmente», y como éste no es un suicida, como dice Unamuno, pues el mismo héroe confiesa que «me faltó el valor supremo, el de acabar del todo con Julio Montalbán»; para entrar en la fase negativa, a pesar de las dificultades que nos anuncia el propio creador: 1.º será el *no querer ser* personaje de la historia que había compuesto su suegro, no querer ser Tulio Montalbán de la leyenda, o 2.º *no querer no ser* o dejar de ser Julio Macedo, su personaje real inventado por él mismo y no por los otros. Claro que la existencia del personaje se mantiene mientras Unamuno, como creador, lo sostiene en lucha entre la voluntad y la «noluntad», mientras esté en lucha con su ficción «con la fatídica historia que ha contado ese hombre que hizo el libro de mi vida» (p. 1115). Pero cuando se decide a terminar con el personaje —como en *Niebla*— le escamotea los valores positivos del querer ser y se derrumba en la nada del no querer ser. Y bien claro lo dice el propio Unamuno cuando, en su prólogo, nos aclara el fundamento de la vida o de la obra creadora, donde sólo existe «el que quiere ser o el que quiere no ser, el creador», pues es el que tiene que soñar la vida que es sueño. Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros, surgen la tragedia y la comedia y la novela y la nivola...» (p. 16).

Proceso creativo del personaje

Pasemos ahora, una vez esclarecido el tema dramático que sustenta la narración de la vida de Tulio, a intentar seguir el proceso creativo del personaje en la mente del autor, como hemos hecho con los otros.

Ya está claro que es la corporización de una de las más obsesio-

nantes preocupaciones unamunescas, que atañen, no sólo a la existencia de los personajes creados sino también a la existencia del hombre vivo, y, naturalmente, a la propia vida del autor. En este sentido, el personaje tiene la misma importancia que el de *Niebla*, pero además representa una anticipación —como ya hemos apuntado— a las meditaciones autobiográficas del personaje de *Cómo se hace una novela*, con el que está estrechamente unido.

El hecho de presentarse el autor con sus propios problemas y sus angustias, lo justifica Unamuno en esta obra últimamente citada: «Sí —dice— toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo»⁴⁵. Y aquí el personaje Tulio Montalbán es un intento más de expresar el conflicto de la personalidad, de la existencia humana, en sus ansias de ser o de hacerse, de tener un yo pensante, eterno y verdadero, reflejo del mismo creador. Su génesis debe estar inducida por las ansias realísimas de Macías y de Alonso Quesada de no querer ser aislados, de buscar una tabla de salvación en sus naufragios isloteños. Al morir Macías de un modo tan fulminante deja de realizarse uno de los sueños de Unamuno: modelar un alma aislada y verdadera. Y entonces surge el personaje Macías-Elvira, la aislada, la quijotesca, que busca para desaislarse a un personaje famoso, el de la leyenda de Tulio. Pero éste, lo mismo que don Miguel, tenía existencia real independiente de la fantasía-novela que ella se había forjado. Y al llegar a la isla Unamuno-Tulio deseoso de paz, de olvidar su historia, de no querer ser lo que quieren que sean los otros, para ser él mismo, para encontrarse, aislado, consigo mismo, se encuentra que Macías-Elvira le tiene como el hombre del libro, el de la leyenda. En su locura de aislamiento no ve sino al héroe Unamuno-Tulio, el que corría en la historia. Lo mismo que «la realidad en la vida de Don Quijote no fueron los molinos de viento, sino los gigantes», para el aislado no existe el hombre, sino el héroe de la fama; en cambio para éste «no es real ningún tipo que anda en los libros, sean de historia o de novela».

Situación dramática para el propio Unamuno, que andaba en la historia y en la voz de las gentes. Por lo que, más tarde, meditando sobre este conflicto, dirá que: «Todos los que vivimos principalmen-

⁴⁵ Vid. UNAMUNO, *Obras Completas*, t. X, p. 861.

te de la lectura y en la lectura no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos»⁴⁶, que es lo que le ocurrió a Macías-Elvira, que vivía en la historia del libro.

Así la vida dramática de este personaje se basa en no poder realizar su ansia de volver a nacer en la isla, como debió sentirlo el propio Unamuno-autor, en ésta y otras ocasiones. Expresado en esas palabras de Julio Macedo: «Para mí es como si hubiéramos nacido ahora y sin historia. El pasado no cuenta» (p. 1106). Pero este pasado implacable se presenta en forma de historia, en forma de libro. Y contra ello se revela con todas sus fuerzas de su *querer ser* o de su *querer no ser*, pues en aquel momento para Unamuno-Tulio: «Todo mi pasado no era para mí más que como un sueño, una pesadilla más bien... Creí poder sacudirme al personaje y encontrar bajo él al hombre primitivo y original...» (p. 1115). Pero Elvira exclama: «¡Tulio!», obstinándose en el personaje de la leyenda, lo que hace decir al hombre —«¡Tú eres del otro, no de mí! Tú eres del hombre...» En ese momento el tema del personaje se cruza con la locura del aislamiento, que sueña con el misterio que se oculta en la leyenda.

Este había sido el drama de Macías-Elvira, que por su aislamiento y su ansia de «ser soñados y querer salirse del sueño» se escaparon del mundo real a lo novelesco (como dice Ferrater Mora); pero también es el drama de Unamuno-Tulio, víctimas de sí mismos (por ser hombres de libros) y de aquellos por vivir en su mundo de ficción y porque destruyeron la realidad que a su mano tenían. De aquí surgirá, purificado, el drama novelizado de Jugo de la Raza, víctima del libro que al acabarse acabará con el, como acabó con Julio Montalbán.

Ahora, pues, el choque viene motivado por dos fuerzas contrarias —que es agonía y que es historia—. De una pretende desaislarse, salir de sí misma, por medio del amor o de la fama, apoderándose del ser de ficción o real del otro (como, acaso, estoy yo mismo haciendo al intentar apoderarme de mi Unamuno para salvarme del aislamiento), y el otro quiere aislarse del mundo, volver al seno materno, desnacerse, para no morir, para ser el hombre real que fue antes de ser transformado en hombre de libro. Y ante esta angustia o esta agonía sin escape posible, nuestro autor, como una liberación, no encuentra —ahora— más que la salida del suicidio, de la muerte, pues como

⁴⁶ *Idem*, p. 862.

en el caso de *Niebla* o del *Otro*, ese conflicto sólo conduce a la desesperanza; buscando, de ese modo, la paz y acaso también la venganza satánica. Pues en el caso de Unamuno-Tulio es una rebeldía contra el Dios que le quitó a su Elvira primera (Macías electrocutado), para darle a esta Elvira (Macías de la leyenda o de la historia) que sólo lo sueña y no lo vive. Y para no ser soñado por un sueño o una ficción decide desaparecer. Una venganza que da como resultado la muerte del propio soñador, del propio Unamuno, dios y creador de su personaje. Rebeldía que tendrá una fórmula más contradictoria en *Cómo se hace una novela*, donde se llega a un pacto entre el hombre real (Unamuno) y el héroe de ficción (Jugo de la Raza).

De Tulio Montalbán a Sombras de sueño

Aunque en lo sustancial no varía ni el planteamiento ni el sentido total, al convertirse en drama la narración de *Tulio Montalbán* sí hemos de tener en cuenta unos cambios importantes en la temática y en el sentido simbólico de los personajes, que me parece no han sido suficientemente estudiados por los comentaristas de la misma. Me refiero concretamente al último documentado estudio de Iris M. Zavala sobre *Unamuno y su teatro de conciencia*⁴⁷. Señala, sin embargo, la autora de este libro algunas diferencias en la construcción de la obra unamunesca. Así indica que el drama estará más desprovisto de paisajes o cosas externas (aunque no es ello verdad totalmente, puesto que el mar aparece tanto como paisaje externo como interno de los personajes); señala también que en el drama se suprime toda alusión a unas «Memorias», con las cuales «la lucha antagónica entre hombre y personaje queda más explicado». Después destaca notas evidentes y más propias del cambio de género literario, como es la concentración dialéctica del drama y la dispersión problemática en el relato, del que dice que «es mucho más poético» por la prosa profundamente lírica, como es la unamuniana, aunque a mi juicio el impulso poético no disminuye el drama, sino que se acendra y envuelve a toda la obra, lo mismo que el tema del aislamiento que, a lo contrario de lo que dice Iris Zavala, sigue siendo uno de

⁴⁷ Vid. Ed. Universidad de Salamanca, F. Fil. y Letras, t. XVII, Salamanca, 1963.

los problemas fundamentales de esta singular creación del escritor vasco.

Siguiendo una costumbre antigua en él, Unamuno se propone escenificar la narración de Tulio Montalbán, pero esta vez, en el transcurso de los años que van de 1920, en que dio a la estampa la novela, y la fecha de 1927 en que la dramatiza, han ocurrido unos hechos decisivos en la vida y en el espíritu del gran pensador. Primero fue su actuación política contra la monarquía y el general Primo de Rivera, luego su confinamiento en Fuerteventura, su exilio voluntario a París y, finalmente, a Hendaya, donde volvió a tomar esta obra en sus manos.

Precisamente la tesis sobre el «Teatro de conciencia» de Unamuno realizada agudamente por Iris Zavala está basada, fundamentalmente, en el proceso dramático que va desde la concepción de *Soledad*, en 1921, como antesala de la crisis espiritual que se avecinaba, situada por sus biógrafos entre 1924 y 1925, hasta *Sombras de sueño* (1926), y al fin, también, en *El hermano Juan* (1929). Para la investigadora, esta nueva ontología parte de *Fedra* (1910), donde «Unamuno llama persona a uno de sus personajes de ficción», pero hay todavía «una línea divisoria entre el mundo del ser de ficción y el del ser real». Esto llegará con la creación de la novela o novela *Niebla* (1914). Aquí «el ser de ficción tiene una mayor realidad, es más concreto porque es el que se está haciendo; es decir, «vivir es, pues, escribir una historia, mi historia». A continuación, el autor quiere dar una explicación a su ontología, para lo que utiliza el prólogo de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), que es, como el mismo dice, una novela o «la novela de las novelas». El «autor y el lector se hacen y rehacen en este prólogo». Y como culminación del proceso señala, acertadamente, la original obra o serie de comentarios intrahistóricos o autobiográficos de *Cómo se hace una novela* (1926), que es la novela del novelista. Concluye Zavala su tesis afirmando que: «El hombre es, en esta ontología, representante, creador y creación de sí mismo.» El otro es representación del mundo en la propia consciencia del mundo interno y externo. El *hermano Juan* destaca el concepto escénico de la personalidad. Tener consciencia es representarse. Hay que hacer espectáculo de uno mismo⁴⁸.

Nosotros vamos a tratar de situar ahora este proceso en la obra

⁴⁸ Vid. *op. cit.*, especialmente el cap. VI, pp. 163-186.

que venimos comentando, que precisamente se encuentra al comienzo y al fin de esta crisis, y cuya dramatización es simultánea a la composición de la más significativa de este proceso, *Cómo se hace una novela*. Ya Armando Zubizarrieta hace un paralelo entre la crisis de 1877 y la de 1924, en la que son representativas *La esfinge* y *Soledad*, donde aparecen temas comunes como el hombre que fracasa al querer ser hombre de acción y busca luego, como consuelo y refugio, la niñez eterna y el regazo de la esposa-madre.

No en vano nuestro gran sentidor acababa de experimentar, entre 1924 y 1926, una de sus más fuertes aventuras quijotescas, en el confinamiento de Fuerteventura, primero —donde tan profundamente se pone en contacto con el mar— y luego en el exilio de Francia, donde ha de experimentar —al sentirse vivir angustiosamente en la historia— una de sus transformaciones espirituales más hondas, que de todos modos tiene sus antecedentes lejanos. De ambas experiencias nacen tres obras discordantes, paradójicas, atormentadas: una la forman los sonetos y comentarios de su libro *De Fuerteventura a París* (1924), que hemos estudiado detenidamente en otro lugar⁴⁹, otra es el ensayo filosófico religioso *La agonía del cristianismo* (1925) y, por último, *Cómo se hace una novela* (1926), «la novela personal» de Unamuno, como la llama Gullón, donde está toda la tragedia, no del novelista sino de la novela misma»⁵⁰.

LOS ELEMENTOS DE LA CRISIS EN *SOMBRA DE SUEÑO*

Como las líneas fundamentales del desarrollo dramático de esta obra son las mismas que las de la narración, no hace falta analizar de nuevo su argumento. Sólo vamos a señalar cómo en *Sombra de sueño* aparece, en primer término, un «personaje» singularmente representativo pero sin personalidad humana, y cómo los temas que tienen sus antecedentes en la obra narrativa y en otras obras de Unamuno, ensayos, novelas o poemas, aquí adquieren un particular sentido.

⁴⁹ Vid. op. cit., *Unamuno en Canarias*, pp. 178 y ss.

⁵⁰ Vid. RICARDO GULLÓN, «La novela personal de Don Miguel de Unamuno», en *Revista La Torre*, Universidad de Puerto Rico, núm. 35-36, 1961, pp. 93 y ss.

Las dos dimensiones del aislamiento

A primera vista parece que los personajes ya no tienen su razón de ser justificada por el aislamiento, como en la narración de la vida de Montalbán, pues ha desaparecido su ansia frenética por vencer aquella soledad de mar y cielo. Ya Elvira no le pide a su padre que le lleve más allá del mar, sino que, por lo contrario, parece que todas sus aspiraciones están sumergidas en ese inevitable «isloteñismo», cuyas características hemos apuntado. De ello es consciente Solórzano, padre, que es el único en lamentarlo, aunque sea momentáneamente, cuando dice:

—«¡Qué terrible palabra esta de aislamiento! Sólo los que vivimos en una isla así, sin poder salir de ella, lo podemos comprender».

Y refiriéndose, sobre todo, a su hija: —«¡Aquí se consumirá, aislada y ...soltera!»...

Sin embargo Elvira, aunque siga siendo el personaje típico del aislamiento, no lo siente así, pues, como ella misma reconoce:

—«¡Decir que vivo aislada cuando tengo por compañera a la mar!...

Así el mar sería una especie de elemento contrarrestador, o acaso inconsciente aumentador de soledad y aislamiento, como luego veremos.

Y cuando llegamos a la crisis, al final del acto tercero, en el que Elvira rechaza a Julio, al descubrirle su secreto, entonces se produce una tremenda voluntad de aislamiento al decir:

Elvira: —«Me quedaré aquí, enclaustrada, encasada»...

Solórzano: —«Más que aislada»...

Elvira: —«¡Y más que soltera! Isla u hogar solitario...».

Y es que el aislamiento ha pasado de ser un hecho trascendente en la narración, a ser un fenómeno inmanente en el drama, a hacerse sustancia misma de los personajes. Por eso cuando Tulio ha tomado la tremenda decisión acusará a Elvira como culpable de no amar al hombre de carne y hueso, al hombre verdadero, sino al de la leyenda, al ente de ficción, por que

Tulio: —«El corazón se te ha secado en el aislamiento y entre estos libros».

Así, el aislamiento sigue teniendo en *Sombras de sueño* una importancia decisiva, pues es la misma enfermedad del alma que inducía al pobre Macías Casanova (el lejano precedente del personaje) a ir tocando las cosas, para darse cuenta del mundo en su soledad de isla y de mar.

En cambio hay todavía otro sentido de aislamiento que conviene diferenciar del anterior, y que hemos dejado ya apuntado. Este, bien distinto, es el que busca Julio Macedo. Ambos conceptos se hallan ya expuestos al encontrarse los protagonistas, en la playa, por primera vez:

Elvira: —«¿Sabe usted lo que es vivir aislado?».

Macedo: —«¡Sí, aislado quiero vivir, aislado..., con usted, Elvira! Usted mi isla ..., y el mar ciéndonos.

Este otro aislamiento, como vemos, no es drama y tragedia, no es condenación y cárcel, sino salvación del mundo, salvación de la historia, y búsqueda de la realidad. Es la misma actitud de Angel o de Agustín, protagonistas de *La esfinge* y de *Soledad*, que, a vueltas de las lecciones de la política y de representar el papel de la historia, buscan, otra vez, la vida verdadera de la intrahistoria en el seno materno y de «trascuna», como el mismo Unamuno solía decir.

El primer aislamiento conduce al drama del quijotismo, a realizarnos en sueños de ficción más reales que los de carne y hueso. El segundo aislamiento nos conduce a realizarnos en el sueño de la vida verdadera. Ambos caminos aspiran a llevarnos a la inmortalidad a través de la historia o de la vida.

Quijotismo-sanchopancismo

Este elemento que se revela como un producto genuino del aislamiento —ya que don Alonso se transformó en don Quijote en el aislamiento de su pueblo manchego y sobre todo en el de su biblioteca, «en casado», como Elvira— fue experimentado profundamente por Unamuno en el exilio de Fuerteventura. Precisamente en uno de los primeros artículos escritos en aquella isla, que titulaba *La última aventura de don Quijote*, dice: «En estas horas lentas y preñadas de mi confinamiento, en mi aislamiento de esta venturosa Fuerteventura —como dice don Quijote en la apartada cámara de su casa sola-

riega e hidalga— me doy a ratos a leer libros...»⁵¹. Lo mismo le ocurre a Elvira en su aislamiento, que le da por leer un solo libro, una sola historia que termina sorbiéndole el seso y creyendo que el personaje de la leyenda es más real que el verdadero hombre que se presenta ante ella.

Para subrayar este quijotismo, don Miguel se cree en la necesidad de añadir en *Sombras de sueño* unos paisajes, donde la misma Elvira se muestra consciente de su papel quijotesco, y así lo dice a su padre en un largo párrafo poético:

Elvira: —«... Y quién sabe..., acaso salga yo un día, no a caballo, pero sí en un velero, en un corcel de mar, en un clavileño marino, vela al viento del destino, a correr, a desfacer entuertos de hombre...» (p. 735).

El comentario de Solórzano es obligado y lo hace con un sólo apelativo unamunesco, que explica, de paso, el origen de ese afán aventurero de sus antecesores, los conquistadores de la isla.

—«¡Solórzano... Solórzano... Solórzano! ¡Quijotesa! Ese (señalando el retrato) fue también, a su modo, un quijote... ¡Quijotesa!».

Y a continuación, la protagonista, para definir sus sueños emplea los mismos términos que Unamuno mismo utilizó para calificar su aventura fuerteventurosa y «marinera quijotesca».

Elvira: «Y Quijotesa isleña..., marina... iré, sí, por esos mares de Dios, por esos mares eternamente niños...».

Lo que nos lleva de la mano al tercer elemento, indisolublemente unido a la experiencia de Fuerteventura: el mar, visto aquí como ya lo había conocido desde su primer viaje a Canarias.

Pero antes de entrar en ello conviene señalar los juicios de don Juan Manuel Solórzano, que actúa como conciencia del autor:

Solórzano: «Sí, en busca de tu príncipe encantado, el hombre de tu libro.»

Elvira: —«Sí, del hombre de mi libro..., el del libro de mi hombre, de mi Tulio, de mi...»

⁵¹ Vid. *El Tribuno*, de Las Palmas, 23 de abril de 1924, y *op. cit.*, t. V. pp. 542 y ss.

Pues, en el fondo, en esa ansia de búsqueda de la realidad del hombre de ese libro hay un ansia de vivirse en él, de mujer que busca inmortalizarse en el hombre, como don Quijote por el amor y la fama, en su Dulcinea; este es el sentimiento trágico de la vida.

Y este entrañable sentido que ya se encuentra en la narración, llega a convertirse, más adelante, en la dualidad Quijote-Sancho, según confiesa Elvira a su padre, en la lectura de su libro, de su ficción, encuentra «a nuestra isla, a mi isla», que es: —«¡Mi ínsula Barataria!».

Esto corresponde exactamente a la misma exclamación de Unamuno, cuando, situado en Fuerteventura, ve desfilar «en procesión de ánimas doloridas, como todos los que en largos siglos sufrieron la pasión trágica de mi España», y exclama: «Esta es mi Atlántida; esta es mi ínsula Barataria»⁵². Y en parte la tragedia se produce porque la «quijotesca Elvira» no fue lo suficiente «Sancha», como la quería Julio Macedo, para ser como él pide a gritos, para encontrar un refugio en su seno maternal:

—«¡Sancha, Sancha, Sancha del hogar!...»

que es un hogar, como él añade, «infantil y antihistórico!».

MITO Y PERSONIFICACION DEL MAR

Recién estrenada *Sombras de sueño* en Madrid, el inteligente crítico Enrique Díez Canedo hace un comentario en el que señala claramente el papel y el origen del nuevo elemento que el autor nos presenta en su obra:

«Pero en la lista de personajes —dice— aparece otro, mudo y dominador, a cuyo nombre, Unamuno, pudiendo escoger antepuso el artículo materno: la mar. Y a este elemento que llega a ser esencial, aunque la acción de la novela transcurría ya en una isla, debió adensarse con la experiencia juntada en los meses que vivió en la calma de Fuerteventura»⁵³.

Efectivamente, Unamuno confiesa que «es en Fuerteventura donde ha llegado a conocer la mar, donde ha llegado a una comunicación mística con ella...»⁵⁴; y nosotros hemos analizado en otro ensa-

⁵² Vid. «La Atlántida» en *Caras y Caretas* de Buenos Aires, 7 de junio de 1924.

⁵³ Vid. «Un estreno de Unamuno», en *El Sol*, Madrid, 25 de febrero de 1930.

⁵⁴ Vid. *De Fuerteventura a París* (1925), Prólogo.

yo todo el proceso de penetración y compenetración de don Miguel con el mar, desde su primer viaje a Canarias hasta su confinamiento, siguiendo una trayectoria paralela a la génesis y desarrollo de esta singular obra condensadora de estos elementos que venimos ocupándonos: isla y mar.

Una vez presentado el tema del mar en comentarios y poemas (como los sonetos y artículos compuestos en el destierro) sólo faltaba personificarlo o desdramatizarlo. Y esto lo realiza ahora. En primer lugar, se acusa su presencia como paisaje, como telón de fondo, que es a la vez personaje mudo, siempre presente. Así, en el segundo acto, la acotación escénica indica: «Un rincón de costa, con un pequeño arenal. Se ve la mar, que ocupa todo el fondo.» Pero también desde la casa de los Solórzano, donde transcurren los demás actos, se divisa el mar, que aparece con frecuencia como contrapunto que subraya el diálogo de los personajes del drama.

En primer lugar reaparece el sentido del mar como «niñez eterna», igual que sus primeros poemas escritos en las islas, tal el que lleva por título: «Lo que dice el mar», de 1910:

Oh, es eterna tu niñez, oh madre,
virgen madre,

Y en el drama de Elvira dice:

—«...¿No le parece, Julio, que la mar es como la niñez, una niñez eterna? ¿No siente junto a ella, hundiendo en ella con la mirada el alma, que se hace niño, que nos hacemos niños?...» (p. 749).

Y como en otras tantas ocasiones, Unamuno había recordado a propósito de la niñez perfecta y eterna de la mar unos versos de Byron, que ahora también los pone en boca de sus personajes:

J. Macedo: —«¿No conoce aquellas estrofas de Lord Byron, el poeta del mar?

Elvira: —«¡No las he de conocer...! «Los siglos han pasado sin dejar una arruga sobre su frente azul; desplegando tus olas con la misma serenidad que en la primera aurora...» (p. 749).

Y en este sentido primigenio, cuna de la vida que es la mar, se extiende el personaje central. Por eso Julio Macedo se define a sí mismo como «Un naufrago..., uno que ha echado la mar a esta isla...,

un hombre nuevo que empieza a vivir ahora..., uno sin historia...» Pues el hombre nuevo tiene que salir de la mar, que no tiene historia. Porque la mar no «es la historia», como dice Elvira, sino «la contra-historia», como afirma Macedo.

Y por este sentido de creación la mar, naturalmente, también es la madre, como ya lo había dicho, con gran hondura poética, en los sonetos de Fuerteventura:

Recio materno corazón desnudo,
mar que nos meces con latido lento (L y LI)

Pero, por ello mismo, por ser el principio de donde sale lo creado, por ser cuna del mundo, también el fin de todo. Y en ello están de acuerdo, como la manifestó tantas veces Unamuno, ambos protagonistas del drama:

Elvira: —«De aquí salimos. Nuestro primer padre no fue Adán, fue Noé. ¡Y la humanidad acabará en un arca, los que queden, la última familia, y hundiéndose en la mar...!» (p. 749).

O, como dice Macedo, con los mismos sentimientos que Unamuno había experimentado, antes de su viaje y después en su exilio:

—«Cierto, es un arrullo, un canto brizador para el último sueño de la humanidad doliente...»

En la crisis del secreto de Julio Macedo, cuando la protagonista le expulsa de su casa, en el drama, en vez de preguntar: ¿Hasta el fin o hasta la muerte?, dicen:

—«¿Hasta la mar?»

—«¡Hasta la mar! ¡Váyase!»

Y sigue teniendo el mismo sentido al terminar la obra, cuando Montalbán se despide para quitarse la vida:

—«...Sabe que voy en busca de mi Elvira, de la mía, sabe que voy a la mar de donde vine...» (p. 788).

Y cuando se ha consumado el sacrificio ante la impasible serenidad de la mar que contempla todo «¡Como si no hubiese pasado

nada!» Elvira insinúa que el cadáver debe ser devuelto a la mar, al seno materno de donde salió: —«¿Y no sería lo mejor echar ese hombre a la mar, de donde vino?». Pues por algo un gran poeta dijo

...en la mar
que es el morir,
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir

Finalmente, en este drama encontramos algo en relación con la mar que no hemos conocido antes, y es su significación como elemento contra-restador del aislamiento, como ya indicamos anteriormente, y que sin duda también aprendió y experimentó don Miguel en su estancia fuerteventurosa.

La primera vez que lo manifiesta Elvira es al sentarse frente a la mar para releer su libro perenne, que es para ella «otro mar» (acaso porque en él encierra el principio y fin de su vida). Y así dice recordando los reproches de su padre

—«Decir que viví aislada cuando tengo por compañía a la mar!».

Y ello indica uno de los atributos de la persona: realizar una acción, hacer compañía. Y cuando Solórzano, al final de la obra, propone, en singular acto de fe: «quemarlo todo, la isla, la historia», su hija hace una salvedad:

—«Menos la mar, padre ... Mientras haya mar no habrá aislamiento.»

Es decir, el hombre no estará solo en el mundo, y el alma no se consumirá en vano encerrada en sí misma, porque la mar nos acompañará, nos arrullará los sueños, nos apaciguará las pasiones, nos dará la norma de la igualdad y de la justicia, nos enseñará el camino de la libertad, y, finalmente, como a Unamuno en Fuerteventura, será «la mar que me ha enseñado otra cara de Dios y otra cara de España, de la mar que ha dado nuevas raíces a mi cristiandad y a mi españolismo»⁵⁵, lo mismo que un gran libro o un gran personaje, sea real o sea de sueño.

⁵⁵ Vid. op. cit. *De Fuerteventura...*, Comentario al soneto XXVI.

PERSONAS Y PERSONAJES DEL DRAMA

En *Sombras de sueño* todos los personajes cobran su más hondo sentido. Lo que nos parecía en la narración de Tulio Montalbán un drama provocado por la lucha del hombre del libro y el libro del hombre, con el triunfo final del personaje, el ente de ficción, sobre el hombre real, ahora cobra su significación más honda, porque el autor reparte su congoja, su angustia más íntima, entre el ser real y el de ficción, entre la quijotesca Elvira que busca salvarse en la historia de Julio, o Tulio que busca su salvación en el aislamiento de la contra-historia, en el seno sin nacimiento y sin tiempo, para vivir eternamente fuera de la historia.

Así tenía que ocurrir, ya que entre la versión del drama de la novela y el drama del teatro, Unamuno ha vivido y volcado su vida y sus meditaciones en dos obras tremendas, producto de su generosidad agónica y de su angustia en torno al ser, como son *La agonía del cristianismo* y *Cómo se hace una novela*.

Y es que aquella obrita, con toda su carga acumulada de temas antagonicos y agónicos, siguió escarbándole por dentro, al seguir el camino paralelo de su propio querer ser y no querer ser lo que quieren que sean los demás. Así vuelve a resucitar en el aislamiento de su destierro el problema del personaje del libro y de la persona real. Precisamente en París, cuando leía la trágica y agónica narración de *Piel de zapa*, de Balzac, vuelve a desear escribir una novela autobiográfica de sus peripecias políticas y del destierro que el llamó «su aventura quijotesca». Pero esta narración que debería relatar circunstancias, episodios para «eternizar la momentaneidad», pues «¿no son acaso autobiográficas todas las novelas que se eternizan?», se convierte en una serie de interesantes comentarios a cómo se hace la novela de su propia vida, de sus personajes, de sus lectores, pues él mismo lo dice: «Yo quiero contarme, lector, cómo se hace una novela, cómo has de hacer tú mismo tu propia novela» (p. 911). Y esto es lo que le ocurre a Tulio Montalbán, que su historia se ha hecho novela, y por eso se agita y se desespera, porque no puede escapar del hombre del libro (lo mismo que Jugo se sentía atraído por el libro, que al leerlo significaba su propia destrucción), ni volver a ser el intrahombre, antes de la historia.

Pero el problema no parece tener solución, pues ahora Unamuno se inclina hacia Jaquetot, el que escribió la historia de su yerno, y a la nueva Elvira, la lectora que lo recrea. Ya dice don Miguel de

Cervantes, «con eso de Cide Hamete del Quijote encierra una profunda lección, que quiere decirnos que no fue mera ficción de fantasía». Y por eso bien claro dice en estos comentarios: «Juega uno con eso del libro del hombre y el hombre del libro, pero ¿hay hombre que no sea del libro...?». Y nos parece imposible que cuando pensaba y escribía esto, o cuando volvía a releer y a revivir la historia de Montalbán, para darle forma dramático-teatral, no se acordara de frases reveladas, como ésta que se lee en sus memorias-noveladas: «Todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda escrita u oral. Y no hay más leyenda o sea novela» (p. 916).

Por eso, ahora, en el drama de *Sombras de sueño*, Elvira, cuya duplicidad en la vida del héroe corresponde también a una duplicidad autobiográfica, puesto que lo soñado, la novela, se convierte, a veces, en realidad. Así Concha, la mujer-esposa-madre de Unamuno «que no tiene otra novela que mi novela, ella, mi espejo de santa inconciencia divina, de eternidad» (p. 885), es la primera mujer de Tulio, y la segunda Elvira es la mujer aislada, que quiere su historia para vivirse, hacerse inmortal, «la que fue a buscar a mi lado emociones y hasta películas de cine» (como la escritora que visitó a don Miguel en Fuerteventura), que en boca de Julio Macedo estaban bien definidas:

«Porque aquel bendito ángel de mi hogar fugitivo apetecía el silencio y la oscuridad y buscaba el aislamiento y jamás soñó que su nombre resonara en la historia unido al mío.» Y de la nueva Elvira dice: «todo su empeño fue conocer mi pasado cuando yo venía huyendo de él... Prueba que era tu cabeza, cabeza de libro, y no tu corazón el enamorado...» (pp. 783-784).

Pero es que esta Elvira ha enfermado de aislamiento y soledad, y sólo vive para su ficción, para su libro, «con él se pasea; con él se acuesta; con él duerme; con él sueña...». Con lo que ha terminado secándosele el seso y viviendo en un mundo de fantasía, en el que los entes de ficción son reales como lo eran para don Quijote... Por eso Elvira, la quijotesca, toma ahora, ante los ojos del autor del drama, un nuevo sentido. Su padre y Julio Macedo, como el cura y el barbero, tratan de curar la locura o la manía de Elvira, la locura de forjar seres reales con los sueños. Y así, cuando Solórzano pone en duda que Tulio es «historia verdadera o es fábula...», ella se indigna, como Don Quijote frente al Canónigo:

—«¡Sólo a ti se te ocurre dudar de ella; sólo a ti se te ocurre dudar de que sea historia verdadera una tan hermosa! ¡Malditos documentós!».

Y cuando el padre le recuerda que «esas son cosas del teatro», de creación, ella afirma el derecho a la verdad que éstas tienen:

—Las cosas del teatro son las de más verdad, padre. ¿O crees que es más verdadero lo que dicen todos esos patanes que nos compadecen?».

Y eso es que Montalbán, al querer escapar de su destino, de su historia, o sea, de la novela de su vida, ¿no había enfermado antes de una locura aún más pequeña? Y por eso, cuando se da cuenta que su segunda Elvira «se ha dejado tiranizar por él, luego de muerto por un fantasma, por un tipo de libro», Macedo lanza ese grito desesperado que nos da la medida de los entes reales de las narraciones y dramas de Unamuno, para reconocer su vencimiento, que ahora, después de haber escrito *Cómo se hace una novela*, es el grito vivo del propio don Miguel angustiado por verse vivir en la historia como personaje que se acaba, acabándose la novela.

—«¡Es tan extraño este mundo... y el otro! Los que parecemos de carne y hueso no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y esos que andan por los cuadros y los libros y los que andamos por los escenarios del teatro de la historia somos los de verdad, los duraderos. Creí poder sacudirme del personaje y encontrar bajo de él, dentro de él, al hombre primitivo y original. No era sino apego animal a la vida, y una vaga esperanza. Pero ahora..., ahora sí sabré acabar con el personaje!» (p. 782).

Estas palabras lo mismo pudo haberlas dicho Montalbán-Macedo que Jugo-Unamuno, pues a la luz de las consideraciones que nuestro escritor hace sobre la novela de su propia vida, o de su doble, el ser de ficción Jugo de la Raza, cobra sentido pleno la tragedia de Tulio Montalbán, que quería escapar de su historia y que tenía que escapar de la muerte con su locura de vivir fuera de ella, en la inmortalidad. Sería igual que aquel protagonista de «cómo se hace una novela», que se propondría el terrible problema de o acabar de leer una novela (para Tulio seguir la corriente de su historia, la que escribió su suegro Jaquetot y leía Elvira) que se había convertido en su vida y morir acabándola (como Tulio, que murió a orillas del río sagrado de su patria) o renunciar a leerla y vivir, vivir (o sea, volver a su ser primitivo, a ser un hombre sin historia) y, por consiguiente, morir también. «Una u otra muerte, en la historia o fuera de la historia»⁵⁶. Como no

⁵⁶ Vid. *Obras Completas*, t. X, p. 887.

pudo resistir el tremendo drama de este dilema, que había llevado también al borde del espanto a Jugo de la Raza, se quitó él mismo la vida, para acabar con el personaje y toda la historia, para caer dentro de ella definitivamente.

INTERPRETACIONES FINALES

Síntesis simbólica de los personajes

Resumiendo, para tratar de esclarecer lo tratado aquí sobre la génesis, el desarrollo y los problemas planteados, procuraremos sintetizar los resultados de nuestro acercamiento a esta interesante creación unamuniana.

En primer lugar, debemos preguntarnos: ¿Hasta qué punto Unamuno fue capaz de comprender el ambiente y las circunstancias del aislamiento —motivo central del drama— en su primer contacto con Canarias? La ambientación de la casa solariega —que ya hemos sondeado— y el estudio del carácter de la familia Solórzano nos dan respuesta cabal a este interrogante. Si don Juan Manuel y su hija Elvira pueden ser implicados en este contexto isleño real, el personaje Julio Macedo, con su ansia frenética por aislarse, por retornar a sí mismo, ha salido de la más honda entraña de la agónica filosofía unamuniana.

Y es que el aislamiento real, y no soñado, es absorbente e impide llegar a la plenitud del ser, se repliega sobre sí mismo, hacia el pasado (como Solórzano padre, que sólo vive en la historia y para la historia), o hacia dentro, y entonces se vive, no del pasado, sino de los «exfuturos» (como la aislada Elvira, soñando con lo que pudo ser la historia), es decir, de ficciones, de héroes o de grandezas imposibles. Ambas actitudes impiden que los seres lleguen a tener realidad plena y una existencia cumplida. Y es que esos seres vagan en la orilla letal de las playas, donde los antiguos colocaron el río del olvido. Viven de sueños, sueños-ficciones, de sombras de sueño, y no del sueño real de la vida perdurable.

Pero el drama va todavía más allá. Pues si tenemos en cuenta que la existencia real de cada uno es la que nos creemos de verdad, que es también el sueño de nuestra vida, ambas maneras de concebir el aislamiento y la realidad son legítimas. Así, del mismo modo que «la realidad en la vida de Don Quijote no fueron los molinos de viento,

sino los gigantes»⁵⁷, para Solórzano —en su locura de aislamiento, que era su vida real— sólo existía Tulio, el héroe, el personaje, materia real de su vida, sustancia de la que estaban hechos sus sueños.

Lo paradójico en el drama es que lo aparential para uno es realidad para otro, de tal modo que el conflicto puede definirse como lo neuménico de lo aparential como lo aparential de lo neuménico. Y así la isla (que Unamuno no nombra) aparecerá elevada a categoría de símbolo aislamiento del hombre o de su conflicto, de su sueño neuménico con la apariencia fenoménica.

Al querer entrar Julio Macedo, el hombre nuevo —a través de la «contrahistoria»— al querer convivir con el sueño de su amada Elvira, ésta no le entiende, prefiere al otro ser, fijado o inventado por la historia de la novela, prefiere al sueño de su personaje, del que vive en la madera de sus sueños reales. ¿No son, pues, ambos personajes dos símbolos de la realidad, del conflicto personal de los dos entes que somos, uno tan verdadero como el otro? Uno, el que cree que somos, su prójimo, y el otro el que nosotros creemos o queremos ser, el real e íntimo nuestro.

Tulio Montalbán representa el penúltimo eslabón dramático del conflicto del ser, que tan largo tiempo venía escarbándole en el alma a Unamuno. Es el hombre que huyendo de convertirse en historia, en novela o leyenda de los demás, se pliega sobre sí mismo para renacer en su interior. Por eso la isla también puede ser símbolo de ese mundo donde se ha de volver para encantarse con el hombre primitivo o prenatal. Pero allí también se encuentra con el «personaje», con la «máscara» de los que viven en la novela de la historia, y el que quiere salir de ella tiene que salir leyendo (viviendo) la última página, es decir, muriendo. Y es ese el descubrimiento del último eslabón de la tragedia de Unamuno al enfrentarse, ya no con Angel, Fedra, Augusto, Agustín, Cosme, Damián o Tulio, sucesivos intentos de descifrar el misterio del ser verdadero, sino consigo mismo, Jugo de la Raza o Miguel de Unamuno, el personaje definitivo.

Nota: Este ensayo fue publicado por primera vez en la Revista *Ocidente* vol. LXVIII, Lisboa, 1965, y reproducido en *Revista de Filología*, núm. 0, de la Universidad de La Laguna, 1981.

⁵⁷ *Vid. op. cit., Tres novelas ejemplares...*, p. 17.

APÉNDICE

EL CONCEPTISMO: QUEVEDO Y UNAMUNO

Es nuestro propósito, en este ensayo, llegar a establecer una correlación a través de la expresión conceptual y la actitud política del ser en función de España, entre estas dos grandes figuras literarias, separadas en el tiempo pero coincidentes en tres grandes realidades elementales: vida, lenguaje y patria.

Encontramos, en primer lugar, una serie de afinidades histórico-temporales y socio-individuales entre Quevedo y Unamuno. Así, cuando P. L. Landsberg habla en sus agudas «Reflexiones sobre Unamuno» de que éste es una gran figura, patética en nuestro tiempo, a causa de sus internas contradicciones provocadas por esa «más trágica Inquisición y es la de un hombre moderno, culto, europeo...»⁵⁸, sabemos que también Quevedo luchaba entre su temperamento, naturalmente dado a la crítica y al escepticismo, para «tener buen cuidado —como dice Valbuena Prat— de no lanzar afirmaciones que pudieran sonar heréticas o audaces, en un momento en que sus enemigos recurren a todos los procedimientos para lanzar sobre el escritor sospechas y más sospechas de heterodoxia»⁵⁹. ¿Qué es más trágico o más patético: luchar contra la Inquisición de dentro o la de fuera? Pero el paralelo lo podemos llevar más allá, pues hoy sabemos, a la vista de sus obras, que el pensamiento verdadero de Quevedo distaba bastante de ser ortodoxo católico, como en la creencia del infierno, en la infalible preponderancia del catolicismo, y en el reconocimiento de algunas de sus devociones más reconocidas...

No necesitaba Quevedo pensar, como Unamuno, que «la actualidad política es eternidad histórica y, por tanto, poesía», como dice en el prólogo a su *Romancero del destierro* (1927), porque esto estaba en el sentir y en el pensar de los escritores del Siglo de Oro, ya que lo mismo escribían un tratado de teología como de política, o un

⁵⁸ Vid. Revista *Cruz y Raya*, octubre, 1935, núm. 3, pp. 9 y ss.

⁵⁹ Vid. *Historia de la Literatura Española*, Ed. G. Gili, B. 1937, t. II, p. 126.

poema al retrato de una dama como una sátira contra un valido del rey. Pero es Quevedo quien más combina, como Unamuno, lo político, lo histórico y lo filosófico en sus obras en prosa y en verso. Y por eso podrá escribir *La política de Dios* (1617) y el *Marco Bruto* (1632), sobre teología profana y política divina al mismo tiempo, correlativas con los sonetos políticos, históricos y sociales, como los dedicados a España, a Felipe IV o a la corte madrileña. Véase cómo lo siente Quevedo en uno de sus salmos, con la misma devoción hispánica que sentiría, siglos más tarde, Unamuno.

Desconoció su paz el mar de España
tanto, que fue su orilla sólo el cielo;
la ley de arena que define el suelo
receló inobediencia de tal saña.

Con temeroso grito la montaña
hirió; llevose el día negro velo;
mezcló en las venas con la sangre yelo,
erizado temor que le acompaña.

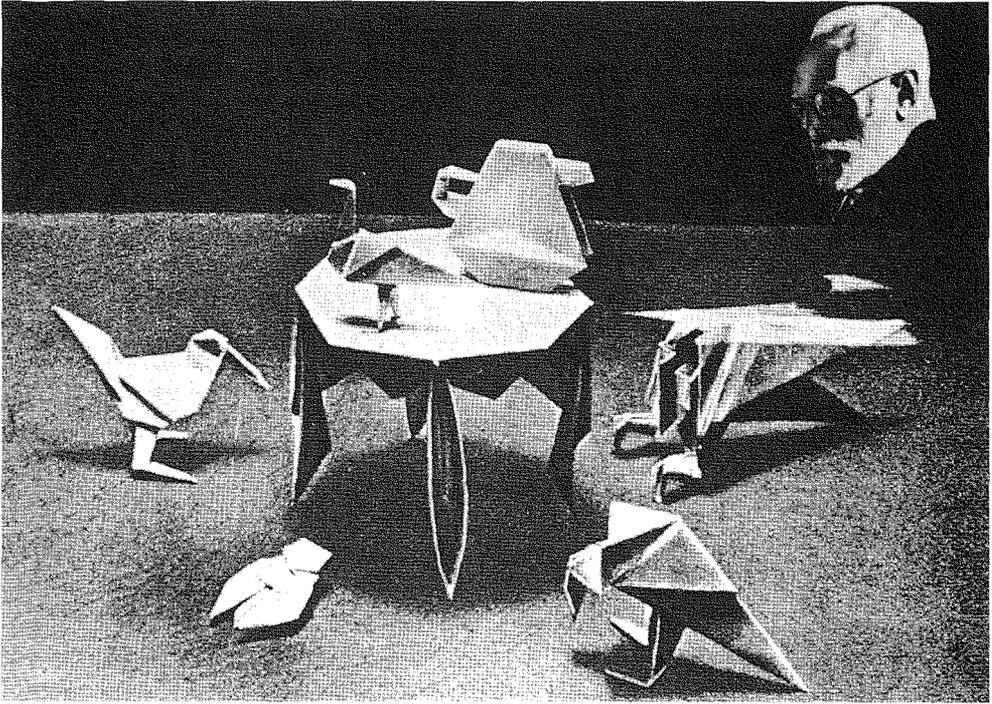
¡Qué me enseñó de votos la tormenta!
Y ¡Qué de santos mi memoria debe
al naufragio y al mar! ¡Qué de oraciones!

Nunca tierra alcanzara; antes, violenta,
mi nave errara, pues el puerto, breve,
me trujo olvido a tantas devociones.

Salmo XX, *op. cit.*, I, pp. 33-34

El propio Unamuno es el primero en darse cuenta de sus afinidades con la poesía de Quevedo cuando, meditando en su confinamiento en 1924, en la isla de Fuerteventura, escribe lo que él llama «Mis últimos quevedianos sonetos preñados de dobleces de sentido» como se lo comunica a Jean Cassou en una carta (6 de junio de 1925)⁶⁰. Efectivamente, Unamuno, en el citado prólogo al *Romance-ro* afirma cómo «aquellos sonetos tampoco son de circunstancias políticas aunque todos ellos, hasta los que podrían llamar religiosos,

⁶⁰ Recogida por M. GARCÍA BLANCO en *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, p. 291.



Exposición de las obras de papiroflexia de don Miguel.

y aun místicos, están inspirados en la actualidad política de mi España»⁶¹. Como ejemplo de correlación con el anterior poema de Quevedo, aunque partiendo de unos románticos y retóricos versos, podemos recordar el siguiente soneto de Unamuno:

No hay un puñado de tierra perdido
sin una tumba española olvidada
y esto consuela a los necios que nada
tienen al fin que salvar del olvido.

Quiero colgar con mis manos un nido
de pensamientos, mi España adorada,
que tú me has dado, envainando la espada,
de cada trozo de cielo encendido.

¡Tierra!, gritaron las tres carabelas,
las que encetaron conquistas de muerte,
y con el grito se hincharon las velas;

¡Mar! es el sino que sella mi suerte,
mar que entre luces te escondes y celas
nunca en el cielo deje yo de verte.

De Fuerteventura..., XLVIII, p. 80

También vemos que se pueden establecer paralelos entre sus comunes sentimientos de orgullo, de pasión y ascetismo. Salvada la primera etapa de incomprensión de la obra y la figura de Quevedo por parte de Unamuno (de 1895 a 1923), como ha visto Josse de Kock, en el único estudio que conocemos que trata de las coincidencias entre ambos escritores⁶², donde se anota que el escritor vasco calificaba de «hombre grave y tieso» a Quevedo en *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), la afinidad cada vez se va a hacer más patente. Ya en uno de los artículos de *Soliloquios y conversaciones* (1911), titulado «Malhumorismo», hablando Unamuno del alma española y del espíritu «hiriente y mordaz» de Castelo Branco y de Quevedo, es decir, del espíritu apasionado, afirma que aunque algunos

⁶¹ Prólogo al *Romancero del destierro*, op. cit., Poesías, t. IV, p. 741.

⁶² *Vid. Unamuno et Quevedo*, Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, Salamanca, núm. IX, a. 1959.

colocan a este último «y no sin razón» entre los místicos, mejor sería colocarlo entre los ascéticos. Su libro *El gobierno de Dios y el régimen de Cristo* lo patentiza. El grave y agudo don Francisco tenía más de escritor ascético que de otra cosa».

J. de Kok, basándose en el mismo artículo de Unamuno, dice que nosotros los españoles difícilmente podemos alcanzar la ironía griega o francesa. Nos apasionamos en exceso y pasión quita conocimiento. De lo cual deduce, con razón, este paralelismo: «Prenant parti avec passion, Quevedo et Unamuno, pas plus que tout Castillan ne peuvent juger avec objectivité et sérénité»⁶³. Coincidiendo con la apreciación unamuniana, Valbuena señala: «El especial pesimismo cristiano de la obra ascética de Quevedo, en que los desengaños personales y la concepción negativa del vivir adquieren los tonos más negros en que el mundo de lo sucio y la mueca despreciativa del escritor satírico aparecen en cuadros a lo Valdés Leal»⁶⁴. Aunque estos tonos sombríos y esperpénticos no se dan en Unamuno, no se puede negar el carácter ascético de su filosofía vital y agónica. Así, entre otros muchos ejemplos, puede citarse el párrafo siguiente del *Sentimiento trágico de la vida* (1913): «La vanidad del mundo y el cómo pasa, y el amor, son las dos notas radicales y entrañadas de la verdadera poesía.» Aunque en este caso Unamuno no cita a Quevedo, es precisamente éste el poeta que mejor expresa, en sus sonetos ascéticos y amorosos, ese sentido de la vanidad de la vida, de la muerte y de la eternidad del amor más allá de la muerte.

En otro lugar, más adelante, cuando Unamuno, reconciliado con la obra y la personalidad de Quevedo, con quien ya se siente identificado, en unos comentarios, precisamente titulados «quevedianos», publicados en *Ahora*⁶⁵, acude, para meditar sobre «la mayor miseria de la muerte, a *La cuna y la sepultura* (1613), donde dice: «Vuelve los ojos, si piensas que eres algo, a lo que eras antes de nacer y hallarás que eras, que es la última miseria.» Y Unamuno, el angustiado, se pregunta: «¿Última en orden de grado o de tiempo?» Luego compara a Quevedo con Miguel de Molinos, con San Juan de la Cruz y con Obermann.

En un artículo anterior titulado «Glorioso desprecio»⁶⁶ nos da la

⁶³ Idem., J. DE KOCK, art. cit., p. 47.

⁶⁴ Vid. VALBUENA PRAT, *ob. cit.*, p. 134.

⁶⁵ Vid. UNAMUNO, *op. cit.*, t. III, *Nuevos ensayos*, pp. 1060 y ss.

⁶⁶ Vid. *idem, ibidem*, pp. 1054 y ss.

que creemos imagen definitiva de Quevedo, correlativa con la que nos ofrece en los poemas del *Cancionero*. Dicho artículo está escrito bajo el tema de unos versos quevedianos que suponemos elegidos por el pensador vasco, como los más significativos para definir la perspectiva vital del autor de *Los Sueños*:

Brama, gime, rechina, ladra, aulla,
y en estallidos su congoja arrulla,

que parecen dos endecasílabos, tanto por la idea como por la expresión, arrancados de cualquier soneto de los escritos por Unamuno en plena violencia anímica y política de su destierro. Se fija especialmente en el ataque que hace Quevedo a «La multitud» que es «Carga y no caudal» en el orgullo del imperio español donde crecen «los agujeros por sustracción», y añade Unamuno: «Y el que consideraba la nada, el no ser, la mayor miseria (como hemos visto) y se refugiaba en ella huyendo de la insolencia de la felicidad, en la desdicha, cuán cerca, sin embargo, anduvo del quietismo...» Este «orgullo sombrío» y «hasta cierta complacencia en lo trágico» es lo que ve precisamente Landsberg en Unamuno ⁶⁷. También este último encuentra, en el artículo citado, la confirmación a su primitiva idea resumida en la ya célebre frase «¡Que inventen ellos!» en ese «espléndido arrebató de altivez manchega» (de Quevedo), cuando decía que «son pocos los que en copia y fama y elegancia de autores, en el propio idioma y en el extranjero, nos han igualado, y si en alguna parte han sido más fértiles sus ingenios, ha sido en la que, por indignas plumas doctas, capaces de mayores estudios, hemos despreciado gloriosamente». Y añade Unamuno a este párrafo quevedesco, explicando el título del artículo: «glorioso desprecio quijotesco». Trae también a colación aquí los tercetos del soneto dedicado por Quevedo «A un amigo que retirado de la corte pasó su edad», que Unamuno considera como un buen ejemplo de ese desprecio a las vanidades de los estudios y los progresos humanos, para consagrar la vida a la meditación que dilata los horizontes del alma, mientras más se estrecha el hábitat del cuerpo, aunque, en realidad, se trata de una nueva versión del *beatus ille*, realizada con gran originalidad y profundidad:

⁶⁷ Vid. cit. art. de Revista *Cruz y Raya*, p. 45.

No cuentas por los cónsules los años;
hacen tu calendario tus cosechas
pisas todo tu mundo sin engaños

de todo lo que ignoras te aprovechas;
ni anhelas premios, ni padeces daños,
y te dilatas cuanto más te estrechas.

S. Serrano Poncela, en su corto pero excelente estudio de «Los estratos afectivos de Quevedo»⁶⁸, nos dice, por otro lado, que nuestro gran satírico era el «típico calienta libros, como se ha dicho de Menéndez Pelayo y Unamuno» y «tiene con este último ingenio contemporáneo muchas afinidades y vivió más de abstracciones de papel que de concretas experiencias vitales». Y añade algo que también viene a confirmar lo dicho: la falta rigurosa de un «método científico, atribuida, igualmente y no sin razón, a las especulaciones filosófico-teológicas de Unamuno. Y es por esta afirmación por la cual se dice que Quevedo careció de mente filosófica en el sentido preciso que hoy utilizan los técnicos de la filosofía y el estudio de cierta familia de pensadores —los estoicos— por quien sintió constante atracción, quizá por defenderse de su escepticismo nihilista constitucional que corroía sus fundamentos humanos».

Es indudable que hay que apuntar a la cuenta del destierro de Unamuno en Fuerteventura, además de otros descubrimientos y reconciliaciones, como fueron los de la mar y el de Galdós, ya apuntados por nosotros en otro lugar⁶⁹, la de Quevedo. Como dice J. de Kock: «Ce sont les annés d'exil qui provoquent définitivement le changement d'attitude» respecto al gran escritor español. Es curioso constatar, cuando su destierro se pone en paralelismo con la prisión quevediana, que Unamuno correlaciona ambos con su entendimiento y pasión de España como en este poema del *Cancionero*, que comienza así:

Gustaste en el calabozo
de San Marcos de León,
Quevedo, el amargo gozo
de comprender la nación.

Cancionero, núm. 1315 (10-XI-1929).

⁶⁸ Vid. en el tomo de ensayos *El secreto de Melibea*, Ed. Taurus, M. 1959, pp. 37 y ss.

⁶⁹ Vid. S. DE LA NUEZ, *Unamuno en Canarias*, Ed. Universidad de la Laguna, 1964.

Ascetismo, españolismo, quijotismo y alta política, todo ello viene a confluír en los últimos artículos, *Comentarios quevedianos* (1935) y los poemas de Unamuno ya citados, confirmando lo que afirma en el prólogo de *Romancero del destierro*: «Tucídides y Ranke —dos máximos poetas creadores— concibieron la historia políticamente. Para ellos la historia era política, era historia civil. Como era para San Agustín, que escribió su ciudad de Dios...», y concluye: «Ni es la religión otra cosa que una política a lo divino»⁷⁰. Todo lo cual se puede decir igualmente de las obras poético-políticas-ascéticas o político-históricas o filosóficas.

Un escritor apologista de Quevedo, Francisco Santos, dice: aquel es «el mayor hombre que edades conocieron, gran teólogo, gran filósofo, gran poeta, gran decidor de verdades»⁷¹; todo lo cual se ha dicho también de Unamuno en nuestro tiempo. Añadamos, finalmente, que ambos escritores eran aficionados a redactar prólogos para sus obras, donde volcaban parte de sus más íntimos pensamientos, en los que, a veces, coinciden, a pesar de la distinta y variada índole de sus creaciones y de sus objetivos literarios. Así, por ejemplo, Quevedo escribía «avant, la lettre,» esta casi unamunesca frase en el prólogo de *El mundo por dentro* (1610): «Estas son mis obras... que siendo tales, no me han de llevar al cielo; más yo no pretendo de ellas más que en este mundo me den nombre». Conocida es la obsesiva idea de Unamuno desde *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), pasando por los prólogos y los temas de sus novelas, sus obras filosóficas como *Del sentimiento trágico de la vida...* (1912), hasta sus muy variados artículos, sobre el tema de la muerte, la inmortalidad y el amor, aparecen ligados al ansia de la perduración, a la fama terrena que es expresión del afán de «no morir» del todo.

ACTITUD FRENTE AL MUNDO: AMARGURA, SÁTIRA Y ENVIDIA

Quevedo conceptista,
el de la voz amarga,
el de la risa larga,
donde ninguno chista.

Unamuno, *Cancionero*, núm. 128.

⁷⁰ Vid. UNAMUNO, *op. cit.*, t. VI, *Poesías*, p. 742.

⁷¹ Párrafo recogido por S. Serrano Poncela en el art. cit. p. 46.

Trataremos ahora de establecer un paralelo entre la actitud que Quevedo y Unamuno tomaron ante la vida, la historia y los hombres, como emanación de sus respectivas personalidades y de sus más íntimas ideas. No hace falta decir que estas actitudes están estrechamente relacionadas con su visión del mundo que se manifiesta en sus vidas y en sus obras.

No cabe duda que el rasgo más sobresaliente de Quevedo, a la mirada de lectores y críticos comunes, es el humor y la burla, la mueca, la risa y hasta el chiste de mal gusto, sin rechazar un sentido moralizante, por lo que no es de extrañar que las primeras referencias de Unamuno, como ha señalado J. de Kock, y que aparecen en los capítulos II y III de *En torno al casticismo* (1895), son las que hacen alusión al «humorismo grave de Quevedo, el que hizo el discurso de Marco Bruto»⁷². Más tajante es cuando compara, en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, al gran héroe cervantino con el *Buscón* de Quevedo, diciendo:

Mentira parece que en el pueblo en que Don Quijote elevó a heroicas hazañas las más miserables burlas, se rieran los retorcidos chistes de aquel fúnebre Quevedo, hombre grave y tieso si los ha habido, cuando no de pellejo de corteza, es decir, de vocablo, de su Gran Tacaño»⁷³.

Aunque Don Quijote no fuera chistoso —como dice Unamuno— acaso no se daba cuenta que toda la gran obra de Cervantes no fuera más que un inmenso chiste de lo más serio y más hondo del hombre hispano, y que los chistes de Quevedo —como el rector de Salamanca se dará cuenta más tarde— son lo más triste y amargo de la tristemente burlesca realidad de su tiempo.

Todavía en 1919, como apunta Kock, Unamuno califica el humor como una especie de «ajenjo»⁷⁴, haciendo referencia a lo «cómico de nuestra novela picaresca, como lo cómico quevediano», que «suele ser —dice— de una ferocidad y hasta una inhumanidad brutales». Y de ahí, por ser los españoles apasionados en exceso, añade: «difícilmente podemos alcanzar la ironía griega», y es que «para ser irónico —como dice en un artículo de *Soliloquios y conversaciones* (1912)⁷⁵—

⁷² Vid. *Unamuno*, op. cit., t. I, p. 64.

⁷³ Vid. *idem*, t. III, p. 203.

⁷⁴ Vid. art. «La estrella ajeno», en *De esto y aquello*, op. cit., t. III, p. 563.

⁷⁵ Vid. art. «Malhumorismo», *idem*, pp. 418 y ss.

para manejar esa agridulce chunga, es menester no indignarse de verdad». Sin duda, pensando en Quevedo y especialmente en el *Buscón*, llega el escritor vasco a afirmar que «cuando uno se indigna de veras contra alguien o contra algo, aunque quiera ser irónico, resulta sarcástico e insultante». Y de acuerdo con esto, en el prólogo de *Niebla* (1914), y a través del personaje de ficción Víctor Goti, Unamuno llega a la conclusión de que «no hay nada menos humorístico que la sátira áspera, pero clara y transparente de Quevedo, en que se ve el sermón en seguida». Para Unamuno, en aquel momento, el verdadero y único humorista «que hemos tenido» es Cervantes.

Será luego, con la experiencia del exilio, cuando comprenda cuánto dolor y amargura hay tras esas burlas y esas sátiras, y lo comprenderá como una íntima manera del ser del profundo humor español, distinto del europeo, por ser consecuencia del orgullo y de la envidia castellana. Así ha visto José de Kock que: «Sur cette attitude offensante se graffe encore le *desengaño* castellan. Cette atmosphere caracteristique de la littérature castillane et de Quevedo en particulier, marque profondément ?? son humour»⁷⁶. Pronto reflejará Unamuno, en su *Cancionero*, este humor que nos dará el compendio de lo que significará para él Quevedo como representante del humor castizo, de la tristeza del chiste y de la amargura de su risa y de la voz conceptista de la envidia española:

Hay, Quevedo, Quevedo,
que ni sube ni baja
ni tampoco está quedo!
Quevedo que baraja

Quevedo conceptista
el de la voz amarga,
el de la risa larga,
donde ninguno chista.

risas que hacen llorar;
la tragedia del hambre
íntima y secular;
la castiza raigambre
de envidia popular

Quevedo rey del chiste,
el chiste rey del miedo,
el chiste es lo más triste
que España tiene en ruedo.
...

Cancionero, núm. 128 (19-IV-1928).

Por esto Unamuno creará, al fin, en la capacidad humana, del

⁷⁶ Vid. art. cit., p. 48.

alma sensible de Quevedo y en su profundo españolismo. Así, comentando el «episodio del hidalgo», en uno de los últimos artículos que publicó sobre el autor del *Buscón*, se pregunta: «¿Enternecerse Quevedo? ¡Claro que sí! Y compadecerse. De los demás y de sí mismo. Ternura y compasión mezclados con risas, con aquella risa quevediana que destila lágrimas de sangre y fuego»⁷⁷. Esta actitud había sido revelada ya en un poema del *Cancionero* bajo una sentencia quevediana que dice muy significativamente: «La misma tristeza inventa por sí misma muchos motivos de sentimiento», donde se mezcla con el sempiterno tema de España. He aquí como se expresa en dos de sus estrofas:

Quevedo, que recia lidia
trabaste con tu triste España
con la entraña de tu entraña
carcomida de la envidia.

«La misma tristeza inventa
motivos de sentimiento»
decías; tu entendimiento
entendió más de la cuenta.

Qué rezumo de amargura
en la risa de tu mueca;
¡cómo la cuna se ahueca
al topar en sepultura!

Lloro tapaba tu risa,
risa tapaba tu lloro;
rompiste el orden del coro
al mostrárnoslo en camisa.

Cancionero, núm. 1615 (14-I-1933).

Aunque Unamuno había tratado de la envidia cainita en diversos ensayos y obras, como en su conocida novela *Abel Sánchez* (1928), y ya hemos visto cómo sostiene la peregrina idea de que de ella nace el humor o el malhumor castellano, también es en el momento del destierro cuando realmente se sentirá en su propia carne con más intensidad. De pronto don Miguel se encuentra, a principios de 1924, en las mismas circunstancias que aquellas que había conocido Quevedo varios siglos antes. Esto lo ha observado muy bien el citado crítico francés cuando dice: «L'ouvre écrite en prison par l'un, en exil par l'autre, n'est elle pas engendrée para une égale expérience tragique, celle de l'envie castillane? Recordemos una vez más, aquellos significativos versos unamunianos:

⁷⁷ Vid. *Comentarios quevedianos*, op. cit., t. III, p. 1060.

Gustaste en el calabozo de San Marcos de León, Quevedo, el amargo gozo de comprender la nación.	Gustaba sal de mendrugos buscando consolación; gustaste amor de verdugos, caridad de Inquisición.
--	--

Que de entrañable y castiza
culpa hacía su pasión.....
la sarna que inmortaliza,
pícaro eterno, al buscón.

Cancionero, núm. 1315 (10-XI-1929).

Desde este momento, como observa el mismo crítico, todas las grandes víctimas de la envidia castellana le interesan:

«il unit dans un même défilé, Colom éloigné de l'empire qu'il avait découvert, Cervantes délaissé à l'ombre de son oeuvre, Fray Luis de León victime de la gloire que nimbe le professorat et Quevedo incarcéré par les envieux de la cour pour son indépendance d'esprit et sa liberté de langage. Dans l'exil, don Miguel se sent solidaire de tous»⁷⁸.

Esta es la que expresa Unamuno en un impresionante poema del *Cancionero*, tomando versos de Quevedo y de Machado, que también había tratado modernamente el tema de la envidia española:

Preso estuvo Colón,
preso Cervantes,
y no por los gigantes,
y Fray Luis de León

¡ay la Inquisición!
preso Quevedo
«nunca se ha de decir lo que se siente?»
quiero y no puedo

Y como motivo de todas estas persecuciones a los grandes personajes de la historia, está detrás la envidia nacional, como dice en la siguiente estrofa:

⁷⁸ Vid. art. cit., p. 43.

España es una prisión,
 su entraña se resiente
 y engendra la desidia,
 la desidia la envidia.

.....

Cancionero, núm. 242 (28-VI-28).

En prosa también encontramos numerosos testimonios y referencias a la envidia diagnosticada por Unamuno en la obra y en la vida de Quevedo; por eso, si primero advierte en su artículo «*Más allá de la envidia hispánica*»⁷⁹, que «el que quiera saber de la envidia hispánica que acuda al arsenal de nuestro gran Quevedo», luego en el apartado «Invidiados y envidiosos» (*sic*)⁸⁰, donde comenta el opúsculo quevediano «Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: envidia, ingratitud, soberbia y avaricia», que le parece a nuestro pensador «el más hondo sondaje que se ha hecho en España de la envidia hispánica...». Se admira porque el propio Quevedo confiesa que escribe «no como médico sino como enfermo que las ha padecido» (Recuérdese la larga lista de los grandes escritores españoles que confesaron sus debilidades y culpas, desde el Arcipreste de Hita hasta el Canciller Ayala, y desde Fray Luis a Cervantes). Siguiendo la idea quevediana, observa Unamuno, como ya hemos apuntado, la envidia nace del orgullo y el honor castellanos (del malhumor), o sea de la soberbia, pues como dice en los *Comentarios quevedianos*, «la tan mentada soberbia de Luzbel fue, como todas las soberbias, envidia».

Pero el cristiano ascético, Fray Luis de León, quiere vivir «ni envidiado ni envidioso», lo que a Quevedo le parecía un imposible y un contrasentido humano, pues él dice que: «El hombre, o ha de ser envidioso o envidiado, y los más son envidiados y envidiosos, y el que no fuera envidiado, cuando no tenga otra cosa que le invidien, le invidiarán el no serlo. Quien no quiere ser envidiado no quiere ser hombre, y quien no es envidioso no merece serlo.» Todo esto parece paradoja unamuniana que, naturalmente, Unamuno hace suya, aunque se pregunta: «¿Y qué hombre no lo merece?» Pero la paradoja final es todavía más sutil, que Quevedo expone así:

⁷⁹ *Vid. op. cit.*, t. III, p. 1348 (*Abora*, 18-IV-1934).

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 1062 (*Abora*, 16-VI-1935).

«Muchos hombres hay invidiados de otros, y muchos que invidian a otros, y muchos más que se invidian a sí mismos. Parece esta invidia nuevamente hallada y es la más antigua.»

porque «lo sabían San Pablo y Séneca, dos de los maestros de Quevedo» apostilla Unamuno. Y esta aspiración de Fray Luis a la quietud, le parece que puede explicar la decadencia española del siglo XVII, por falta de ganas de emprender algo por el que fueran «envidiados y envidiosos». Pero rehusando «sahondar», como él dice, «en esta abismática doctrina quevediana», va a topar con un juicio de Marañón sobre «la pasión del resentimiento, morbo insinuante y letal de la vida española». A lo que Unamuno añade: «letal y vital», pues para él «el resentimiento (es) manantial inagotable de rebeldía, y la rebeldía manantial inagotable de la más alta conciencia espiritual». Con lo que volvemos al punto de partida, a que el «resentido —de sí mismo antes de nada— es el envidioso consciente de su envidia y de su envidiosidad: el hombre en lucha consigo mismo; es el hombre que se sintieron San Pablo, San Agustín, Calvino, Pascal...»⁸¹.

Se nos ocurre añadir, a modo de sugerencia de estas especulaciones de la soberbia-envidia y del odio-resentimiento entre los hombres y consigo mismos, y su poder creador de vida, que todo ello podría enlazarse con los sentimientos judaizantes de una parte de las raíces españolas, lo que nos llevaría, por una parte, a la teorías de Federico Nietzsche y, por otra, a la de Américo Castro. El primero ve como base del amor cristiano el odio del judío. De ahí las palabras del filósofo alemán en su *Genealogía de la moral* cuando se pregunta: «¿No ha alcanzado Israel justamente por el rodeo de este Salvador, de este aparente adversario y destructor de Israel, el último fin de su soberbia real de venganzas?» Tanto está también esta idea en la mente de Unamuno que interpreta a Nietzsche como «luzbeniano», también «cainita», y exclama: «¡Qué envidia más trágica y más grandiosa le tomó al Cristo!»⁸². La misma que pudo tenerle el mismo Unamuno, en lo que tenía de nietzscheano. Sospechamos que nuestro escritor, acaso inconscientemente, no quiso ni ahondar en la ascética ni en la envidia o en el resentimiento como motivos de la decadencia, porque tal vez le hubiera tenido que llevar a aceptar los principios de la *Genealogía de la moral*, como explicación y

⁸¹ Vid. art. cit., *op. cit.*, t. III, p. 1063.

⁸² Vid. *idem.*, p. 1064.

origen de todo el cristianismo cainita del español y de su propia filosofía de la envidia⁸³.

Muy ilustrativas, a este respecto, son las palabras de nuestro escritor, comentando la actitud quevediana, en un artículo, ya citado, cuando glosando la frase: «La curiosidad más veces del odio que del amor», dice de Quevedo «que le llevó a ahondar en el terrible pecado específico de su pueblo y de su tiempo: la envidia»⁸⁴. Pero la vena ascética de los hombres de su temple le hace confesar —según palabras de Unamuno— que «amaba la aspereza, la sordidez, la agrura, la decadencia de la patria; aspiraba con deleite el vaho acre de la descomposición; se complacía en la desdicha»; lo que sólo puede ser propio de un asceta o de un resentido contra su tiempo o contra sí mismo, que viene a ser lo mismo que lo primero. Y Unamuno se preguntará en otro sitio: «¿Es que Quevedo aborrecía la vida y sus miserias? Las aborrecía y las amaba. Era como Job, un hombre de contradicción, que reía y lloraba, afirmaba y negaba a la vez»⁸⁵. Y exclama finalmente, al sentirlo lleno de internas contradicciones como definitivamente asimilado a su propia angustia y a su propia agonía unamuniana: «¡Qué tragedia la de nuestro Quevedo!» Hoy podemos repetir lo mismo de nuestro pensador: ¡Qué tragedia la de nuestro Unamuno!

LA LENGUA Y EL CONCEPTISMO

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

Unamuno, op. cit., *Poesías*, t. VI, p. 169.

Conocida es la animadversión que se tuvieron y el ingenio que derrocharon en atacarse literariamente Góngora y Quevedo. ¿Manifiesta esto realmente una tajante separación en lo que hoy llamamos

⁸³ En torno al tema de la moral nietzscheana es interesante el libro de MAX SCHELER, *El resentimiento en la moral*, trad. esp. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1938.

⁸⁴ *Vid. op. cit.*, t. II, p. 1054 (*Ahora*, 7-II-1934).

⁸⁵ *Vid. op. cit.*, t. III, p. 1061 (*Ahora*, 29-V-1935).

las dos caras del barroco español: el culteranismo y el conceptismo. No es cuestión de discutir aquí estos extremos, pero lo evidente es que hoy los manuales de literatura los separan claramente, aunque se reconozcan muchos puntos de contacto entre ambas tendencias. Desde un principio Unamuno comienza, en un artículo *Sobre Góngora* (1903), rechazando el estilo de las *Soledades* y del *Polifemo*, pues, como él dice, «aquellas violentas transposiciones, aquel hipérbaton, con el cual no hay rima que se resista, aquellas alusiones mitológicas, todo aquello me impacientaba»⁸⁶. No obstante, aunque Unamuno reconocía la diferencia entre ambos escritores y tendencias, también percibía sus puntos de contacto, aunque sólo fuera por la vía afectiva. Así, en 1906, después de hablar de que los españoles son «unos charlatanes arbitrarios que rellenos con retórica los vacíos de la lógica», añade: «cosas parecidas he oído decir de Agustín, el gran africano, alma de fuego que se derramaba en oleadas de retórica, de retorcimientos de frase, de antítesis, de paradojas e ingeniosidades. San Agustín fue un gongorino y un conceptista a la vez. Lo cual me hace creer que conceptismo y gongorismo son formas más naturales de la pasión y de la vehemencia»⁸⁷. Reconocía también, en 1913, que tanto en Góngora como en Castelar «hubo sin duda un desarrollo imaginativo», e incluso disculpa el abuso de la metáfora; pero «lo verdaderamente terrible —añade— es contentar a gente con sólo ensartar vocablos y vocablos imprecisos de esos que pierden significación a medida de su mayor sonoridad»⁸⁸.

Sin embargo está claro que Unamuno aceptaría el conceptismo de Gracián y de Quevedo pero rechazaría completamente el gongorismo y a su creador, aquel quien el mordaz ingenio satírico del Siglo de Oro lo había definido como

Apenas hombre, sacerdote indino
que aprendiste sin *christus* la cartilla;
chocarrero de Córdoba y Sevilla,
y, en la Corte, bufón a lo divino.

Es curioso observar cómo Unamuno hace las referencias a Gón-

⁸⁶ Vid. *De esto y aquello*, op. cit., t. III, p. 963.

⁸⁷ *Idem, idem Sobre la europeización* (Arbitrariedades), p. 925. Hay otra referencia semejante en el artículo «La tumba de Costa», *idem*, p. 944.

⁸⁸ Vid. op. cit., *Ensayos espirituales*, t. VI, art. «Oquedad sonora», p. 842.

gora entre los dos movimientos de nuestra historia poética que más se acercan al culteranismo: el modernismo de principios de siglo y el neogongorismo de los años veinte. Precisamente en el *Cancionero*, en ese proyecto de poema del «Arte poética a los Pisines» que nunca llegaría a escribir, separa el conceptismo, el mismo al que muestra su rechazo, de la poesía pura, invocando el testimonio de los máximos conceptistas:

¡Hay sagrada impureza
la del ingenio, el arte y la agudeza!
¡Mi Gracián, mi Quevedo!

Cancionero, núm. 521 (30-XI-1928).

J. de Kok ha visto cómo «la condamnation ou l'éloge de l'humour castillan impliquant ceux du jeu de mots.» Y además «la formation d'Unamuno et ses études philologiques favorisèrent son intérêt pour le jeu de mots en général, et plus tard pour ceux de l'oeuvre quévedienne en particulier»⁸⁹. Pero aún en 1912 todavía dirá, comentando un retruécano que le ha surgido, en uno de los *Sonetos líricos* (núm. XX), «los odio tanto que estuve pensando en suprimir este soneto. El retruécano me parece la forma más baja del ingenio... Su afición a él es una de las cosas que más me impide reconciliarme del todo con el gran Quevedo»⁹⁰.

El proceso de aproximación al conceptismo y a la aceptación de «los juegos de palabras» fue lento. A su gradual comprensión contribuyó no poco la obra y la figura de Gracián. Así, si al principio dice, refiriéndose a *El Criticón*, «que quitan mucho a su profundidad, dilatándola y desvaneciéndola, esté la obra del gran conceptista manchada, no con juegos de conceptos, sino con juegos de palabras». Pero lo que salva a estos juegos, lo mismo que en el caso de Quevedo, ahora son todos motivos afectivos, «es su amargura lo que le da sabor a los conceptos de Gracián»⁹¹. Y con genial humor y certeza juzga así su más importante obra:

«Todo, apólogos y alegorías y parábolas y paradojas es el *Criticón* del

⁸⁹ Vid. ob. cit., *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, IX, 1959.

⁹⁰ Vid. *Rosario de sonetos líricos*, op. cit., t. VI, nota, p. 347.

⁹¹ Vid. art. «Leyendo a Baltasar Gracián» (1920), op. cit., t. III, p. 1017.

gran conceptista jesuita y aragonés. Y así cada lector lo traduce como más le guste, y para algunos no dirá más que ¡cro, cro, cro! Los juegos de palabras, lo de las peñas y las penas, *v. gr.*, no son más que croidos —voz que inventamos porque nos hace falta—; pero hay tanto más en la selva de Gracián!»⁹².

Como ya hemos indicado y ha visto bien Kock, «son los años de exilio los que provocan definitivamente el cambio de actitud, Unamuno toma la defensa de los juegos de palabras, las utilizará hasta abusar», como se puede ver en el *Cancionero* y en los artículos que estudiaremos en relación con la lengua unamuniano-quevedesca. Sin embargo cuando escribe aún su novela *San Manuel Bueno mártir* (1932), habla con cierta reticencia de los juegos y retruécanos de palabras. En el prólogo de dicha novela dice:

«He de confesar, ¡por Quevedo!, que en esta novelita he procurado contar las cosas a la pata la llana pero no he podido esquivar ciertos conceptismos y hasta juegos de palabras...»

Al fin, a continuación, y en el mismo prólogo, manifiesta lo que venía buscando hacía tiempo: una justificación clásica o metafísica de ese lenguaje, y la encuentra, como hacía doce años, leyendo *El Criticón* del P. Baltasar Gracián S. J., y aunque al principio dice:

«me ha irritado su afán por los juegos de palabras y los retruécanos; pero después me ha dado de pensar, que el famoso diálogo *Parménides*, del divino Platón, no es gran parte más que un enorme —esto es fuera de norma— retruécano metafísico, y se me ha contagiado un poco de Gracián...»⁹³.

En un artículo que lleva precisamente el título *Juego de palabras* (1921), Unamuno propone «inquirir todas las pobres palabras que están así prisioneras de una frase... Les daría nueva vida enriqueciendo el lenguaje y suscitando nuevas asociaciones»⁹⁴. Mas, suponiendo que «si un escritor se propone sutlizar en esto acabará

⁹² Vid. *Idem*, p. 1019. Vuelve a hablar de Gracián en un artículo titulado «¡Admirarle todo!» (1920), donde le llama «padre del conceptismo» que codificó en su *Aguadeza y arte del ingenio* (*Idem*, op. cit., t. III, p. 1020).

⁹³ Vid. *Novelas*, op. cit., t. II, p. 1121.

⁹⁴ Vid. *Ensayos espirituales*, op. cit., t. VIII, p. 1421.

por hacerse un lenguaje de puro taraceado casi ininteligible...» Y como ejemplo «tal nos sucede con el P. Baltasar Gracián y con los conceptistas. Que la lengua corriente se compone de frases hechas, de tópicos, de lugares comunes, y si rompemos esa trama la lengua, en cuanto inteligencia se deshace»⁹⁵. Sin nombrar el fenómeno, Unamuno está aquí hablándonos de la ruptura del código lingüístico y la creación de un nuevo lenguaje o habla literaria o poética. Pues según esto, los conceptistas deshacen la lengua convencional para crear otro código particular que surge, como dirá Unamuno, porque «los juegos de palabras se convierten en juegos de ideas», y de ellas nuevas necesidades expresivas. Por eso dirá F. Duarte Morton, en su ensayo «*El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno*»: «Así se da el caso de que una palabra escrita ya en un pasaje, le da un caudal de ideas, al ir analizándola, es suficiente a dar vida al resto del capítulo entero de un ensayo. Unamuno es el conceptista que saca ideas de las palabras»⁹⁶.

No cabe duda que la preocupación de Unamuno por la lengua es constante a lo largo de toda su vida y de su obra⁹⁷, desde *En torno al casticismo* hasta los últimos poemas y artículos, donde vuelve, una y otra vez, sobre la necesidad de desentrañar las raíces del idioma para crear nuevos vocablos, no sólo de la cantera de los «extranjerismos, latinismos y vocablos populares olvidados» sino también inventando «popularismos artificiales», como advierte Fernando Huarte, enriqueciendo así el idioma, que sobre todo, para Unamuno, es el hablado y no el escrito, «la palabra viva» o «vivificada» (o en término inventado de raíz popular «aviviguar»). Naturalmente que todo ello era una especie de reacción contra los cultos, las normas académicas, lo sancionado por los clásicos, haciéndose «defensor del pueblo como señor y dueño de la lengua frente al abuso de los eruditos»⁹⁸, para luego incorporar todas estas especulaciones a su propia obra literaria o ensayística.

Está Unamuno contra la «gramática normativa» pero a favor de la «gramática histórica, la filología», que le describe más y más secretos

⁹⁵ Vid. *Idem, idem*.

⁹⁶ Vid. art. «Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno», núm. V, Salamanca, 1954.

⁹⁷ GARCÍA BLANCO recoge en las Obras Completas de Unamuno una serie de ensayos que titula «En torno a la lengua española (1888-1936)», t. IV, pp. 279 y ss.

⁹⁸ Vid. HUARTE MORTON, art. cit., p. 21.

de la intimidad de la lengua en su constitución. La inquina contra los cultos y los eruditos se extiende a los escritores de todas las épocas que utilizan el lenguaje literario, anquilosado, pero no a los que utilizaron y renovaron la lengua literaria y viva de su tiempo. Precisamente es en el destierro donde vuelve a ponerse en contacto con las realidades más profundas del idioma y de la intrahistoria, con los conceptos y las palabras que ahora van a servir para «acallar» el sentimiento y el pensar que les atormenta, y cuyos más altos representantes son Cervantes y Quevedo, no sólo porque enriquecieron y renovaron la lengua sino por sus propias «vividuras», como podría decir el mismo Unamuno. He aquí cómo expresa estas ideas en un soneto del exilio:

Palabras del idioma de Quevedo,
hinchidas de dobleces de sentido,
cada una de vosotras es un nido
de sutiles conceptos, y el enredo

de la maraña que fraguáis el dedo
del ingenio, con arte recogido,
lo desenreda y salva del olvido
vuestra alma secular. Rendido cedo

de vosotras, palabras palpitantes
de amor a quien os ama, al dulce halago
que endulzó la amargura de Cervantes;

acalladme las voces del estrago,
sed para mí lo que ya fuisteis antes
y ayudadme a tragar este mal trago.

De Fuerteventura a París, op. cit., t. VI, s. XXXVI

Pero la preocupación por los juegos de palabras, la paradoja, la antítesis, la hipérbasis, etc., en resumen, las formas expresivas del conceptismo comienzan muy tempranamente a preocuparle a Unamuno en su quehacer poético. Así, en la segunda composición de sus *Poesías* (1907), titulada «Credo poético», tiene como base la paradoja:

«Piensa el sentimiento siente el pensamiento»

Poesías, op. cit., t. VIII, p. 168.

Y este ha de ser ya no sólo uno de los lemas de su creencia poética, sino de su pensar filosófico. Él mismo dirá, al final de su obra, en el prólogo del *Cancionero*, que «este cuerpo de canciones ofrece una filosofía aunque no un sistema filosófico»⁹⁹. El siguiente poema tiene su fundamento, ya tomado como lema al principio de este apartado, uno de los postulados conceptistas más conocidos: la densidad de pensamiento¹⁰⁰.

Mira, amigo, cuando libres
al mundo tu pensamiento,
cuida que sea ante todo
denso, denso.

El contenido de la quinta estrofa de este mismo poema es todo él un aforismo que define los atributos principales de la idea conceptista. Como aconseja Gracián, «pagarse más de intensiones que de extensiones», lo mismo que dice, de otro modo, el propio Unamuno:

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

En *Rosario de sonetos líricos* (1911) encontramos unos sonetos satíricos dirigidos a las mujeres, de factura completamente quevedesca, tanto en el contenido como en la expresión. En primer lugar, tenemos uno en el que Unamuno contrapone la cruz con el oro que brilla en el pecho de una dama, y cuyo símbolo, para el poeta, no es de salvación sino de vanidad.

Sobre el pecho, colgada de su cuello,
una cruz de oro refulgente llevas

...

Este soneto se puede poner en correlación con otro de Quevedo, que comienza: «Esta concha que ves presuntuosa» (Ed. op. cit., *Poesía Original*, núm. 106). Más quevediano burlesco aún si cabe es el

⁹⁹ Vid. *Poesías*, op. cit., t. V, p. 941.

¹⁰⁰ Vid. art. Rubén Darío, comentario sobre este poema en *op. cit.*, t. VI, p. 556.

soneto donde también les une el sentimiento misógino, dedicado por Unamuno «A una gazmoña» que podría incluirse entre las obras satíricas del gran poeta del siglo de oro:

Coqueteas, hipócrita gazmoña,
con Cristo, a quien llamándote su sierva,
le tienes como a novio de reserva
por si el otro marrase. Ya bisoña

no eres en estas lides, la ponzoña
sabes sacar de la embrujada hierba
del amor y ponértela en conserva,
por si a su toque mocedad retoña.

Con todo tu recato y tu misterio
no andas sino detrás del matrimonio,
pero no espiritual y de salterio;

mas que por mucho que al pobre San Antonio
lo sobes con ofrenda y sahumerio
te tendrás que cargar con el demonio.

Op. cit., t. VI, s. LX

Al frente de su libro de poemas *Teresa* (Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Unamuno, 1924), se recoge un artículo de Rubén Darío, quien define al escritor vasco como «un pelotari en Patmos», y comenta que él supo comprender esta alusión «sabiendo que su juego era con las ideas y con los sentires», donde el poeta americano ve ya tempranamente esa tendencia que hace *De la poesía y de la obra de Unamuno* ejercicio y deporte intelectual, y cita un fragmento del primer poema de *Poesías*, en el que se dirige a sus propios versos por medio de una serie de paradojas conceptistas:

¡hijos de libertad! y no mis obras
en las que soy de extraño sino siervo,
no son mis hechos míos, sois vosotros,
y así no de ellos soy, sino soy vuestro.

Poesías (1907) ¡Id con Dios!

En la presentación unamunesca del citado poema amoroso, *Teresa*, nos define al protagonista con sus clásicos juegos de palabras, que son juegos de conceptos, diciendo que era «un muchacho herido de mal de amor y de muerte, de amor de muerte y de muerte de amor»¹⁰¹. Pero es en el ya varias veces citado libro, que el propio autor subtuló «Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos», calificados por el mismo autor de «quevedianos sonetos», donde se encuentran más poemas afines al gran poeta conceptista, dentro de la línea política y del tema de España (sonetos números II, IV, XVII, XLVII y XLVIII), el tema de la tiranía (sonetos números VI, VII, XII, XIII, XIV, XXX, LIX y LXXXVIII), el tema de Caín (sonetos números LXXXV y LXXXIX) y el ascetismo español (XCI, XCIV y XCVI), de los que, como Unamuno dice al frente de su siguiente libro *Romancero del destierro* (1927), «tampoco todos ellos, hasta los que podríamos llamar religiosos, y aun místicos, están inspirados por la actualidad política de mi España». Además de los citados poemas sobre la lengua española, el más significativo, a nuestro propósito, es el que ha surgido, como apostilla Unamuno, al principio, «Buscando palabras para los sonetos»

Como las olas de la mar inmensa
me llegan las palabras de tu rico
lenguaje, pobre patria, y no me explico
cómo aguanta la bomba de la prensa.

Batido a yunque de pasión se adensa;
riqueza soterraña rinde al pico
del minero; del biello al abanico
su perfumado tamo el aire inciensa.

Lengua que fue: Cervantes —la sonrisa
de la desilusión—; fue viva llama
—Teresa; fue Quevedo— adusta risa

y Góngora la pompa que recama
los ocasos: en el arte no la risa
en aguaducho de oro se derrama.

De Fuerteventura, op. cit., t. VI, s. XXV

¹⁰¹ Vid. *Poesía*, op. cit., t. VI, p. 559.

Finalmente, en el tantas veces citado *Cancionero* —verdadero cajón de sastre de todas las preocupaciones filosóficas, religiosas, históricas, etc. vertidas en forma poética, de los últimos años de Unamuno (1928-1936)— trata también, según García Blanco, de la cuestión del lenguaje, señalando que, de sus composiciones, «cerca de 80 de ellas están dedicadas a este tema, al que llevó su bien probado entusiasmo por la lengua española, que se asienta en base filológica». A ello hay que añadir, según el mismo investigador, «ese entrañado gusto tan unamunescos por bucear en los entresijos de las palabras, que él mismo calificó en estos años de «*vocabulerías*»¹⁰². Significativos son los poemas a que hace referencia García Blanco. Así, el titulado *Juego de palabras* nos muestra no sólo el escarceo lingüístico lleno de aliteraciones, consonancias y paronomasias, sino una verdadera conceptualización poética:

Hombre, lumbre; hembra, cumbre;
miembro, siembra sombra de hambre;
nos remembra la costumbre
pesadumbres de raigambre.

Cancionero, núm. 300 (22-VII-1928).

Si aquí practica el juego conceptista de las palabras, más adelante poetiza la poesía del mismo juego en otro breve poema:

Juega la palabra
y apalabra el juego,
que es como se labra
bronce eterno al fuego.

Idem, núm. 459 (17-X-1928).

Curioso es también el poemilla que, según el mismo profesor, «convierte su verso en pura logomaquia» el que lleva el número 701, formado a base de combinaciones del mismo verso. A propósito de sus últimas obras, poemas o novelas (*Abel Sánchez*, *San Manuel Bueno o El hermano Juan*), P. L. Landsberg, afirma, en el ensayo citado anteriormente, que en la última época de Unamuno «la etimolo-

¹⁰² Vid. *idem*, p. 114.

gía filosófica y hasta el juego de palabras se convierte en afición predilecta, aunque renuncia al puro chiste, pero gusta, por ejemplo, de prestar a los nombres de personas significación vital»¹⁰³. Sin embargo, Huarte Morton opina que Unamuno llegó a decaer en unos juguetes poco serios en que hacía de las etimologías de las palabras y de sus condiciones fonéticas un pretexto, «puros chistes o extravagancias»¹⁰⁴. Sea ello como fuere, lo cierto es que todo resulta muy quevedesco.

En resumen, los problemas de la lengua y de la expresión conceptista vienen a unirse en Unamuno en una forma de pasión o de mística de la pasión frente a la lógica del razonamiento frío y de las normas académicas. En diversas ocasiones nos lo dirá en prosa y en verso. Así, en un temprano artículo «Sobre la europeización» (1906)¹⁰⁵, partiendo de la idea de «lo europeo» y de «lo moderno» (cuando aún se debatía el tema de la europeización de España) afirma Unamuno: «No quiero más método que la pasión ; y cuando el pecho se me hinche de disgusto, de repugnancia, de lástima o desprecio, dejo que del congüelo del corazón hable la boca y salgan las palabras como salieren.» Este desbordar del corazón conduce a la grandilocuencia de las palabras y a la retórica de la escritura, como ya se ha apuntado.

Huarte Morton acierta al afirmar que el resorte interno de la creación lingüística de Unamuno es eminentemente conceptista, llamando la atención sobre un párrafo del mismo artículo, donde, después de repetir la misma idea de que «el gongorismo y el conceptismo son, en cierto modo, expresiones de la pasión», ve la necesidad de justificar esta afirmación en lo que se refiere al conceptismo, con lo que nos da la mejor explicación de esta tendencia en sus resortes más íntimos. Aceptada la idea de que

«Casi todos los grandes apasionados que conozco en la historia del pensamiento humano... han sido conceptistas, han vertido sus ansias, sus anhelos, en antítesis, en paradojas, en frases que, a primera vista, parecen no más que ingeniosas»,

se puede sostener la hipótesis, seguida por Unamuno, de «que ello depende de que la pasión es enemiga de la lógica, en la que ve una

¹⁰³ Vid. art. cit., *Cruz y Raya*, vol. 31, p. 54.

¹⁰⁴ Vid. art. cit., *Cuadernos...* vol. V, p. 15.

¹⁰⁵ Vid. *Nuevos ensayos*, op. cit., t. III, pp. 925 y ss.

tiranía, pues la pasión quiere que sea lo que ella quiera, y no querer lo que tiene que ser, y el *conceptismo es, en el fondo, una violación de la lógica por la lógica misma*¹⁰⁶. Juega con los conceptos y violenta las ideas aquel a quien los conceptos y las ideas le estorban, porque no puede hacer con ellos lo que su pasión le pide»¹⁰⁷. Landberg, en el artículo citado, hablando de la afinidad entre Unamuno y Kierkegaard, cita una frase paralela a la anterior, y que la confirma en el terreno filosófico: «La lógica de la pasión es la lógica conceptista, polémica y agónica», cosa que se puede aplicar a Gracián, y a Quevedo en mayor medida.

Es significativo que en el otro extremo de su vida Unamuno vuelva a exponer, casi con las mismas palabras, y ampliando el número de santos, filósofos y escritores (como Quevedo) que puedan caer dentro de la esfera de la pasión y la expresión conceptista, las mismas ideas en el prólogo al *Cancionero* de 1928, exhumado por García Blanco, sobre el que llamamos la atención:

Los llamados aciertos poéticos suelen ser aciertos verbales. Hay tal juego de palabras que es juego de conceptos, conceptismo y juego de pasión. Porque las palabras levantan pasiones y emociones; y acciones. Los conceptistas han solido ser apasionados y grandes poetas: así San Pablo y San Agustín, Pascal y Spinoza y Quevedo»¹⁰⁸.

Huarte Morton, que no sabe cómo llamar a Unamuno, si «filólogo lingüista o filólogo del lenguaje»... se inclina por reconocer en él «la lección del problema vivido íntimamente, su pasión vitalizadora por los problemas de la lengua y del lenguaje, es lo que hay que tomar de él y agradecerle», que, en resumen, es la virtud lingüística de los grandes clásicos de la lengua.

En el artículo ya citado varias veces, «Glorioso desprecio», llega nuestro escritor a una síntesis entre pasión y lenguaje, burla y congoja, ascetismo y personalidad centradas en la figura de Quevedo. Frente a Gracián, el agudo, Quevedo era el que «afilaba para cortar»

¹⁰⁶ La cursiva es nuestra.

¹⁰⁷ Vid. *Nuevos ensayos*, art. cit., pp. 934-935.

¹⁰⁸ Vid. *Poesías*, op. cit., t. V, p. 942. En este sentido se encuentra, en algunos relatos de Unamuno, como *Una historia de pasión*, unas frases como estas referidas al protagonista. «sus antítesis y paradojas se parecían a otros frutos de ingenio, sin advertir, como San Agustín el africano, era en Fray Ricardo las antítesis y paradojas diamantes duros y secos, forjado en figura de abrasadoras pasiones.»

y como Séneca «el maestro principal» sintió que todas (las cosas) eran de reír o de llorar. Y en la decadencia, su consuelo fue la literatura:

Del ocio no del estudio,
era aquella diligencia,
distrainimiento del seso,
travesura de la lengua

Y comenta Unamuno: «Y aquellas travesuras de su lengua fueron arrullos de congoja»¹⁰⁹. Ahora creo que estamos en condiciones de comprender ese fragmento de «Arte poética de los Pisines» en que jocosamente nos expone sus ideas más serias sobre la poesía y el concepto del lenguaje literario. Su primera estrofa está formada de puras exclamaciones:

¡Ay sagrada impureza
la del ingenio, el arte de agudeza!
¡mi Gracián, mi Quevedo!
¡ay febril poesía impura!
la de quiero y no puedo,
la que busca y procura
sin encontrar, la de la eterna sed!

En el mencionado prólogo al *Cancionero*, Unamuno nos dice que no puede existir poesía pura, porque no puede crearse de la nada, y que hay que entenderla como «intento de creación o mejor la creación misma», pero aun así no es posible crear sin contenido, porque no hay ninguna creación químicamente pura, por ejemplo, la aleación de la plata con el oro, es la que le da dureza y duración a éste» ... «Y por esto la poesía impura, con aleación de retórica, de lógica y de dialéctica, es más dura y más duradera que la poesía pura». Precisamente añade:

Esta poética impureza, esta vena de pasión humana, de inquietud humana, les dará, si es que algo se las da, dureza y con ella duración a estas mis canciones, que no han de salvarse, si se salvan del olvido, por sus primores puramente poéticos del lenguaje»¹¹⁰.

¹⁰⁹ Vid. *Nuevos ensayos*, op. cit., t. III, pp. 1055-1056.

¹¹⁰ Vid. *Poesías*, idem, pp. 944-945.

En cuanto a la segunda estrofa del poema que comentamos, continúa con un ataque a Góngora, ante el cual, aunque a veces sitúa al gongorismo junto al conceptismo, «como formas naturales de la pasión», toma siempre una actitud hostil. Así ocurre también en el mismo prólogo, donde lo excluye de entre las grandes figuras del lenguaje retórico, porque, como Unamuno dice, «a Góngora tampoco le guiaba la música (de las palabras), sino el viso, el brillo, el lustre», y en el poema:

Góngora vil, cobarde,
jesuita del arte de arterias
de patronal merced!

Pero en la segunda parte de la estrofa pasa otra vez a rechazar la tendencia que estaba de moda, por esa época (1928), entre los poetas de vanguardia: la poesía pura, cuyo principal defensor era Juan Ramón Jiménez:

¡Impura! ¡Dios bendito! sangre me arde
pero fuera de mí alcahueterías
y fuera tocamientos
de torremarfileños poetisos,
selecta minoría.

Pero ya antes, en el *Romancero del destierro* (1927), había rechazado, con parecidos argumentos, la poesía pura en una composición.

¿Prosa? ¿Y qué sabéis vosotros,
jugadores de la forma
y gongorinos de pega,
lo que es prosa?
¿Poesía pura? El agua
destilada, no por obra
de nube del cielo, pero
de redoma.

.....

Romancero..., op. cit., t. VI, núm. XXXIII

Y después exclama en un verso «¡Deshumanad! ¡buen provecho!» Con esta sátira Unamuno se adelanta a los poetas de la misma generación del 27 que iban a ir reaccionando, poco a poco, contra las

quintaesencias de la poesía pura, como Alberti, Lorca, y que cobrará formas concretas de rebeldía en el manifiesto de Neruda en *El caballo verde para la poesía* (1934-1936) y, finalmente, ya después de desaparecido Unamuno, a la vuelta de la poesía humanizada e impura, pasional y social, a final de los años cuarenta, donde la voz poética del gran escritor vasco llega a ser una especie de oráculo.

Otra gran adivinación de Unamuno, en el terreno de las comparaciones lingüísticas expresivas, es el acertado paralelo que hace entre la prosa de Quevedo y la de Valle Inclán, cosa que ha desarrollado la crítica posterior¹¹¹. Así comenta: «Aun siendo tan diferentes —a ratos tan opuestos— Valle Inclán y Quevedo, hay ocasiones en que el gallego hispánico, con sus arabescos me recuerda al manchego... con sus gracias picudas y pinchudas. Si bien es verdad que en Valle no se pueden recoger aforismos y sentencias como en Quevedo...». Para Unamuno «Valle resulta a veces conceptuoso, pero no conceptista»¹¹².

Y siguiendo —después de este inciso— con la última estrofa de la «Poética» unamunesca, que veníamos comentando, nos encontramos, finalmente, con las dos cualidades que son características del conceptismo: la concisión y la densidad; es decir, la brevedad en la expresión y la profundidad en la idea:

Si no podéis volar, mis pensamientos
—rima y compás os doy a ser concisos—
el plomo se os derrita
y haga ceniza la verdura fofa

¡la roca se me irrita!
tiembla y cuaja en la estrofa...
densa, densa, densa...
es, Dios, tu cielo de dolor mi prensa...!

Cancionero, núm. 521 (30-XI-1928).

Aquí se manifiesta escuetamente —como ya se ha venido anunciando— el credo poético unamuniano. En primer lugar, la concisión para sus pensamientos sometidos a la estructura rítmica del verso, y

¹¹¹ Vid. v. gr. G. DÍAZ PLAJA, *Las estéticas de Valle Inclán*, ed. Gredos, Madrid, 1965, pp. 82 y 134.

¹¹² Vid. *Nuevos ensayos*, op. cit., t. III art. «El habla de Valle Inclán», p. 1247.

que se «haga ceniza la verdura fofa», que es la imagen ya conocida de lo retórico, de lo vacío de contenido. A lo fofa se opone la dureza de la roca, que simboliza el peso específico del pensamiento, donde «tu cielo de dolor» de Dios es «mi prensa», es decir, aquel que puede realizar esta densidad, que no se consigue con artificios, sino con pasión y sufrimiento.

EL TEMA DE ESPAÑA Y EL CONCEPTISMO

Tragedia ver a España,
Quevedo con quevedos.

...

Cancionero, núm. 128.

España viene a ser el punto de convergencia, tanto del carácter personal y nacional de la envidia y el humor como del juego de palabras que da lugar al conceptismo quevediano. Josse de Kock ha visto bien cómo «les rappôtes Unamuno-Quevedo forment un chapitre intéressant dans la vaste thème castellan de l'oeuvre unamunienne». Sin pretender agotar el tema del españolismo de Quevedo y Unamuno, podemos señalar indudables paralelismos y puntos de contacto: 1.º Se encuentran en situaciones de corrientes artísticas e históricas correlativas: *a)* el barroquismo es, como se sabe, estéticamente «la liquidación del pensamiento renacentista» y políticamente «es el desvanecimiento de la comunidad nacional que experimenta la patria al desvirtuarse el anhelo imperial»¹¹³, y *b)* el modernismo y el noventa-yocho son, estéticamente, la liquidación de las tendencias tradicionalistas y academicistas del siglo XIX, en parte derivadas del Siglo de Oro, e histórica y políticamente representan la renuncia de los españoles a esos sueños imperialistas, cuya crisis comienza en la época barroca de Quevedo y termina con el modernismo (en su sentido más amplio) de Unamuno. 2.º A nivel personal, Quevedo y Unamuno fueron, acaso, las dos máximas personalidades que, en lo histórico y lo literario, comprendieron más profundamente las grandes transformaciones de las dos épocas paralelas que les tocó vivir y morir.

¹¹³ Vid. ANTONIO RAPELL, *Quevedo, su tiempo, su vida, su obra*, Barcelona, 1947, p. 253.

Si Quevedo es el estoico cristiano, Unamuno es el cristiano agónico, si al primero «a veces su fe flaquea y su poderosa inteligencia le lleva a bordear los peligros de la duda», el segundo se sumerge, en lucha con sus demonios interiores, en la duda misma en un conflicto permanente. Si Quevedo encuentra su consuelo en el ascetismo y su pensamiento constante está centrado entre la brevedad de la vida y la certeza de la muerte:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!,

Unamuno encuentra sólo su consuelo en la lucha, no entre la muerte y la vida sino en el pensamiento de la vida más allá de la muerte. Si Quevedo supo ver y sentir con angustia la ruina de la patria y lo expresó en admirables sonetos, como el célebre:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados

y escribir uno de los libros más sabios de su tiempo, *España defendida en los tiempos de ahora* (1609)¹¹⁴, al ser atacada por los extranjeros, idea manifestada también en un conocido soneto, donde nos presenta cómo ella sola pudo reconquistar el suelo hispano, luchar contra todos y a continuación conquistar el mundo:

Un godo, que una cueva en la montaña
guardó, pudo cobrar las dos Castillas;

Unamuno, por su parte, une su sentir religioso a su España, nacionalizando a Dios en algún soneto, como el que comienza:

Sólo las palabras son la gran escuela
del ideal de la hermandad humana,
pues de las patrias es de donde emana
la fe en nuestro destino...

Rosario de sonetos..., núm. LXVI.

¹¹⁴ A. VALBUENA PRAT dice, en su *Historia de la literatura Española*, refiriéndose a esta obra, «que es de una extraña modernidad de pensamiento y expresión, que hace pensar en las reacciones siguientes sobre la crítica del setecientos y aun sobre la generación del 98», p. 133.

Pero es en el destierro de Fuerteventura cuando a Unamuno, sintiéndose identificado con Quevedo, no sólo por su humor y cainismo castellano sino por su situación viva y personal, le vemos padecer dolorosamente, en su carne y en su espíritu, la actualidad de su España en relación con los acontecimientos políticos y su propia circunstancia vital.

Significativos, a este respecto, son los «quevedianos sonetos» *De Fuerteventura a París*, que reflejan este desgarramiento y angustia, como los que aparecen señalados con los números: IV, XIV, XVII, XXVIII, XLVII, LXVII, LXVIII, LXIX y LXX, donde aparece el tema de España relacionado con su situación política e histórica, aunque también se interfieren otros temas como el quijotismo, Fuerteventura, etc. En general domina un tono imprecatorio dirigido a Dios o a los verdugos (el rey y el dictador) de España. Así, en el segundo cuarteto del número IV dice:

¿Por qué, Señor, persigues con tal saña
a esta pobre familia pecadora
que ríe llanto al par que risa llora

...

En el que podemos ver conceptos que él aplica al temple de la obra y a la personalidad quevedescas, o el soneto número LXVIII, que comienza.

«¡España! ¿A alzar su voz nadie se atreve?
«Va a arrastrarte el alud de la mentira;
«tu amor presta a mi voz ardores de ira...
«Sacúdete, mi España»... No se mueve...

Todo ello tiene, sin dudas, reminiscencias quevedescas de la célebre «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos», dirigida al Conde Duque de Olivares:

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Verso este último que ha de ser utilizado en el poema número 242 del *Cancionero*, que ya hemos citado.

Estos paralelismos, tan importantes entre ambos escritores, pue-

den ser ampliados y precisados, en un estudio más detallado, pues como afirma Kock: «Quevedo est le priesme à travers le quel Unamuno découvre et analyse divers aspects de la Castille.» Efectivamente, la primera evocación unamuniana de Quevedo fue hecha bajo el signo de la castellanidad (*Del sentimiento trágico de la vida*). Todos los grandes vicios o actitudes castellanas van a tener su reflejo en Unamuno a través del gran satírico del Siglo de Oro. Así, en su ensayo «Más allá de la vida hispana»¹¹⁵, dice que quien quiera «saber de psicología de la vida hispánica que acuda al arsenal de nuestro gran Quevedo». Efectivamente, en sus poesías se pueden encontrar versos como estos:

Más te debe la envidia carcomida
Caín, que el mismo Dios que te dio vida

Poesías, I, núm. 189.

Ya hemos apuntado la verdadera obsesión que Unamuno siente por el tema del cainismo y de la envidia. En el libro *De Fuerteventura a París* encontramos dos sonetos, los números LXXXV y LXXIX, donde trata el tema de Caín y España con sentida profundidad. Así, en el último, compuesto, no bajo el recuerdo del lejano Quevedo, sino del próximo Antonio Machado, que define a Castilla como «un trozo de planeta/ por el que cruza errante la sombra de Caín», Unamuno se lamenta:

¡Ay, triste España de Caín, la roja
de sangre hermana y por la bilis gualda

De Fuerteventura..., s. LXXXIX.

En el *Cancionero* el tema de la envidia y del cainismo español aparece con frecuencia. Pueden verse los números 27 y 128 (dedicado a Quevedo), y el 242, citado en parte, donde hay dos estrofas en relación con este tema. En una intenta explicar el origen de la envidia española:

¹¹⁵ Vid. *Nuevos ensayos*, op. cit., t. II, p. 1347.

España una prisión,
su entraña se resiente
y engendra la desidia,
la desidia la envidia.

Y en la otra vuelve a evocar el tema cainita de Machado, con una referencia directa al romance de «La tierra de Alvargonzález»

«La sombra de Caín (dijo Machado)
del labrador
que quería por fuerza ser amado
conquistador
...

Cancionero, núm. 242 (28-VI-1928).

En relación con la burla, el humor, el chiste, tan típicos del mundo quevedesco, Unamuno encuentra, desde el primer momento, enlaces con España y lo español. Pero todavía, en 1905, dice que «pareció agotarse en la historia de don Quijote el repuesto todo el humorismo que en España hubiera»¹¹⁶, y por las mismas fechas dice en un artículo: «Me carga Quevedo, pongo por caso de clásico cargante, y no puedo soportar sus chistes corticales y sus insoportables juegos de palabras»¹¹⁷. En otro artículo que trata de la profunda amargura en que está sumergida el alma española añade: «Por lo menos lo cómico de nuestra novela picaresca, como lo cómico quevediano, suele ser de una ferocidad y hasta de una inhumanidad brutales; un cómico no salado, sino amargo»¹¹⁸. Esta será ya la idea predominante de las primeras a las últimas composiciones que hacen referencia a este tema en el *Cancionero*. Así, en uno de los primeros poemas dice:

Quevedo conceptista,
el de la voz amarga,
el de la risa larga,
donde ninguno chista.

¹¹⁶ Vid. *Vida de don Quijote y Sancho*, *Nuevos ensayos*, op. cit., t. III.

¹¹⁷ Vid. «Sobre la erudición y la crítica», *Paisajes y ensayos*, op. cit., t. I, p. 1265.

¹¹⁸ Vid. «La estrella Ajenjo», *Nuevos ensayos*, op. cit., t. III, p. 780.

Y en la siguiente estrofa surge el tema del chiste como paradoja hispánica:

Quevedo rey del chiste,
el chiste rey del miedo,
el chiste es lo más triste
que España tiene en ruedo.

Cancionero, núm. 128 (19-IV-1928).

Y es también en otro poema del mismo *Cancionero*, donde nos da, acaso, la más condensada y exacta visión del Quevedo unamunescos, en su circunstancia personal que le hizo comprender a su España:

Gustaste en el calabozo
de San Marcos de León,
Quevedo, el amargo gozo
de comprender la nación.

...

Y a través del frío de San Marcos hace alusión a la España de Quevedo, que es también la España del pasado, del presente y del futuro:

Qué calor de purgatorio, brasero del corazón te confortaba el emporio de Felipe a la <i>Ocasión</i>	de la <i>Fortuna con queso</i> no supo asir del mechón y su cetro quedó tieso mas seco, sin sucesión.
--	--

Finalmente cierra el poema volviendo a la idea de la burla triste de la España quevedesca:

Dolor de hijo tu entraña,
Quevedo, abrasó en ansió
y asaetaste a tu España
con burlas de extrema unció.

Cancionero, núm. 1315 (10-XI-1929).

Pero es en otro poema de finales del mismo *Cancionero* donde Unamuno resume, en cinco redondillas, la actitud quevediano-una-

munesca ante su propio ser y el ser de España. El poema aparece bajo el tema de Quevedo: «La misma tristeza inventa por sí misma muchos motivos de sentimiento.» En relación con esta idea y la lucha unamuniana y con la presencia de la España de la envidia se desarrolla la primera estrofa:

Quevedo, qué recia lidia
trabaste en tu triste España
con la entraña de su entraña
carcomida de la envidia.

En la segunda estrofa, como ha visto Kock, hay una referencia a la amargura y a la risa, tema ya tratado en una obra de Quevedo muy citada: *La cuna y la sepultura*:

Qué resumen de amargura
en la risa de tu mueca;
¡cómo la cuna se ahueca
al topar en sepultura!

La tercera redondilla no hace más que repetir y glosar, ligeramente, la frase de Quevedo que precede al poema:

«La misma tristeza inventa
motivos de sentimiento»
decías; tu entendimiento
entendió más de la cuenta.

En la cuarta estrofa se desarrolla el tema de la segunda por medio de la antítesis del lloro y la risa, que ya hemos comentado anteriormente como paradojas del humor castellano y quevedesco:

Lloro tapaba tu risa,
risa tapaba tu lloro;
rompiste el orden del coro
al mostrármolo en camisa.

Para terminar el poema, vuelve al tema de la envidia cainita —obsesión unamuniana—, como hemos comentado, y como dice Kock, el escritor vasco descubre en el gallego una envidia semejante a la suya, que también, como afirma Unamuno, «es envidia de sí mismo»:

Que es aún peor que desnudo,
que si en carne cardenales,
en harapos invernales
deja Caín sucio engrudo.

Cancionero, núm. 1615 (14-I-1933).

Hay, sin duda, una correlación de Quevedo y Unamuno, entre el humor castellano y la expresión conceptista por el juego de las palabras, como también ha visto José de Kock, que a su vez es pasión y fuego de ánimo que busca su manifestación a través de los grandes santos y ascetas. Así dice Unamuno en otro de estos poemas:

¡Juegos de palabras,
palabras de fuego,
así, alma te labras;
es jugar con fuego!

Juegos de San Pablo
y San Agustín;
me muero cuando hablo
soñando con el fin.

...

Cancionero, núm. 127 (19-IV-1928).

Ya hemos visto cómo en el terreno de la utilización de la prosa retórica y apasionada, Unamuno unía a San Pablo y a San Agustín con Pascal, como observa el crítico francés tantas veces citado, que el rechazo de Góngora por Unamuno es debido a la espiritualidad y la pobreza formal castellana, lo que explica sus preferencias por Gracian y por Quevedo, ya que

«Unamuno choisit une poésie “impura”, un style imparfait et un penne dont la beauté n'est pas faite de mots mais d'idées. Il rent une poésie qui “empapada de pensamientos” qui referme «más de ideas que de palabras» et c'est l'essence du conceptisme. Il veut que dans ses vers, la pensée frémissse de tensión dans le carquois d'une langue, qui ne parvient pas a experimenter tout ce que la passion lui demande»¹¹⁹.

¹¹⁹ *Vid.* art. cit. «Cuadernos de la cátedra...», vol. IX, p. 55.

Esta cita, un poco larga, nos aclara la relación que venimos señalando entre la pasión castellana y el conceptismo. Pero aún hay una última correlación, que es la pasión española del concepto del ascetismo. Así, cuando en sus «Comentarios quevedianos», Unamuno, refiriéndose a un pasaje del *Buscón*, dice que

«Él también —Quevedo— condenado a perpetuo concepto, a despedazar vocablos y a voltear razones. ¿Condenado? Con esa condena vivía, pues, en fin se vive, y con ello, con esas miserias, trataba de olvidar la mayor miseria»¹²⁰, que es morir para siempre.

Finalmente, son los años del exilio de don Miguel los que curten su corazón y su vida, sintiendo ahora, más claramente, en Quevedo, no sólo al escritor conceptista y apasionado sino al testigo de sus propias convicciones contra el régimen dictatorial como el que había lanzado Quevedo contra el válido del rey Felipe. Vuelve así Unamuno a las lecturas de los clásicos, los ascetas, los místicos, como el mejor camino para adentrarse en «el alma secular de Castilla». Así se encuentra en el soneto ya comentado:

Como las olas de la mar inmensa
me llegan las palabras de tu rico
lenguaje, pobre patria, y no me explico
cómo aguanta la bomba de la prensa.

Y luego una enumeración de los grandes escritores que enriquecieron la lengua castellana completa el soneto:

Lengua que fue: Cervantes —la sonrisa
de la desilusión—; fue viva llama
—Teresa; fue Quevedo— adusta risa
.....

De Fuerteventura..., s. XXV.

Pero el tema de la situación política y la intensidad del amor a la patria y la pasión religiosa se condensan en forma de oración en uno de los sonetos más bellos e intensos del destierro, que así comienza:

¹²⁰ Vid. *Nuevos Ensayos*, op. cit., t. III, pp. 1061-1062.

Tu voluntad, Señor, aquí en la Tierra
 se haga como en el Cielo; pero mira
 que mi España se muere, la mentira
 en su cansado corazón se aferra.

.....

Idem., s. XCI.

Muestra, finalmente, Unamuno, en el *Cancionero* una visión de la España trágica del barroco, alta en sus ingenios y desgarrada y esperpéntica en sus políticos, gobernantes y privados, ascética en sus asuntos, agonizante en Don Quijote, y buscándose en El Buscón, como todos, un trozo de inmortalidad en el cielo:

Cervantes, Calderón, Quevedo,
 la Calderona, el Conde Duque,
 altas conquistas con balduque
 Felipe en los baches del ruedo.

María de Ágreda barroca,
 sangre de mes en las entrañas,
 la ascética de las Españas,
 polvo de roca bajo tocà.

Va agonizando Don Quijote,
 sueña la muerte Segismundo,
 afánase el buscón un mundo
 y un cacho de cielo de escote.

Cancionero, núm. 1313 (6-XI-1929).

La Laguna, septiembre, 1978.

Nota: Este ensayo fue publicado en *Estudios de literatura y arte* dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Universidad de Granada, 1979, t. II, pp. 529-558.

