

MIGUEL DE UNAMUNO, POETA SIMBOLISTA

María Pilar CELMA VALERO
Universidad de Valladolid

Un siglo después de la eclosión del Modernismo, la crítica parece haber hecho justicia a este movimiento, recuperando una visión global y fecunda del mismo. Los logros se han orientado sobre todo en dos direcciones: primera, recuperar su sentido unitario, más allá de dicotomías empobrecedoras; segunda, integrar el modernismo español en la crisis de valores que se produce en todo el mundo occidental a finales del siglo XIX. El modernismo español, aunque con sus propias peculiaridades, comparte unas mismas preocupaciones, reacciona contra unos mismos estímulos (racionalismo, industrialismo, sistema de valores burgués) y coincide en la búsqueda de soluciones de raíz netamente idealista, así como en una estética acorde con dicha ideología, el Simbolismo. A los estudios generales hay que añadir estudios concretos sobre diversos escritores, que, además de profundizar en la estética particular, han incidido también en las dos direcciones antes apuntadas. Sin embargo, un autor, Miguel de Unamuno, y, en particular, una parcela de su obra, la poesía, han escapado en gran medida a dicha revisión. Sobre ésta sigue pesando el lastre de varios tópicos, nacidos ya de la incomprensión de algunos contemporáneos y alimentados por una crítica parcial y, a veces, tendenciosa.

La crítica anterior a 1940¹ —con la ilustre excepción de poetas como Rubén Darío², Antonio Machado (1905) y Juan Ramón Jiménez (1962)— fue bastante

¹ Una selección de esta crítica puede verse en las últimas páginas del libro de GARCIASOL, Ramón de. 1980. *Unamuno al hilo de «Poesías» 1907*, Madrid, SGEL.

² El trabajo de Darío apareció en las páginas de *La Nación*, de Buenos Aires, en 1909. Debíó de agradarle a Unamuno, porque lo incluyó como prólogo, en la edición de su *Teresa* [1924] 1987-88, II, págs. 107-112.

negativa con la poesía de Unamuno, legándonos de él la imagen de un «poeta de ideas», poco hábil en el dominio de la forma y anclado en una estética decimonónica. Los juicios negativos se fueron matizando en el clima de la llamada *rehumanización*. En las décadas de los 40 y 50, Luis F. Vivanco (Unamuno 1942a), Pedro Salinas (1958), J. M. Valverde (1956) y Luis Cernuda (1957) ensayan la revalorización de la poesía de Unamuno, pero atendiendo sobre todo a su contenido. Una nueva línea de aproximación es la abierta por Ricardo Gullón (1969) y Sánchez Ruiz (1964), que inciden en el papel predominante que don Miguel concede a la palabra, frente a la idea. Además, R. Gullón (1963) y O. Macrí (1952) han defendido el modernismo unamuniano y han situado su poesía en el contexto adecuado, abriendo una línea seguida recientemente por Blasco, Celma y González (2002).

A pesar de estos estudios esclarecedores, los manuales siguen relegando el estudio de la poesía unamuniana e insistiendo en los viejos tópicos. Dos son los lugares comunes más generalizados en torno a la labor poética de don Miguel: primero, su antimodernismo y antisimbolismo; segundo, la consideración de que Unamuno no es un verdadero poeta —como mucho, un «poeta de ideas»— y de que esta dedicación es algo marginal, dentro de su obra y de su personalidad.

El primero de estos prejuicios, la actitud antimodernista de Unamuno y su oposición al Simbolismo, deriva de testimonios del propio poeta que, aislados y repetidos hasta la saciedad, han conseguido arraigarlo. Es cierto que en sus propios poemas existen alusiones directas contra el Modernismo, especialmente en los seis que sirven de «Introducción» a las *Poesías*, de 1907. Pero es que Unamuno arremete contra los excesos del modernismo más externo, y lo hace en un momento crítico para este movimiento: cuando las voces más puras (Juan Ramón, Antonio Machado...) han seguido el camino de la interiorización hacia la conciencia y de la búsqueda trascendente y se han liberado ya de los «afeites de la actual cosmética». Y es en ese momento cuando una antología, *La corte de los poetas*, que pretende recoger el clima poético del momento, vuelve a incidir en los aspectos más externos de la «escuela modernista».

También es cierto que Unamuno afirma que «algo que no es música es la poesía», verso leído ya por Rubén Darío como una clara alusión al *Art poétique*, de Verlaine. Pero afirmó igualmente que «El universo visible es una metáfora del invisible, del alma, aunque nos parezca al revés» (Unamuno *OC*, I, 496), supuesto fácilmente asimilable a la teoría de las correspondencias de Baudelaire. ¿Hay que considerar por esto que Unamuno se contradice? En absoluto. Lo que ocurre es que resultan muy peligrosos dos procedimientos que se producen a veces en cierto tipo de crítica: el primero, aislar las frases tanto de su propio contexto como

de la práctica poética unamuniana; el segundo, desatender a la evolución de Unamuno en una faceta de su obra que se prolongó a lo largo de cincuenta años de dedicación.

Me propongo a continuación leer la poesía de Unamuno, situándola en su contexto adecuado, que no es otro que el de la poesía modernista, en su dimensión simbolista. Para ello iré de los aspectos más externos (la musicalidad) a los más profundos (la concepción poética), a partir del análisis de los textos y, a menudo, auxiliada por las voces de quienes mejor supieron entender la poesía de Unamuno porque compartían unas mismas experiencias poéticas.

La más clara alusión por parte de Unamuno contra un principio simbolista es el ya citado verso del «Credo poético», alusión ya desvelada por Rubén Darío en el comentario que hizo a sus *Poesías* en 1909:

Al canon: *De la musique avant toute chose*, opone, hablando de sus cantos:

Peso necesitan, en las alas, peso,
la columna de humo se disipa entera,
algo que no es música es la poesía,
la pesada sólo queda (Unamuno [1923] 1987-88, II, págs. 107-112).

Es cierto que la musicalidad del poema era un principio de la poesía simbolista. Pero también es cierto que entre los propios simbolistas hubo una concepción distinta de dicha musicalidad: para Baudelaire, las palabras tenían las mismas propiedades sugerentes que las notas musicales y eran evocadoras de sentimientos. Para Verlaine, debían combinarse las palabras de tal modo que sus inflexiones sonasen realmente como música. Mallarmé llega a trasladar la estructura de la obra musical a la obra poética –tema, variaciones, pausas...– (Balakian 1969, págs. 84-85). Pienso que Unamuno se sentiría más próximo a la concepción de Baudelaire, más profunda y cargada de posibilidades. Es la materialización de la musicalidad, convertida en mero artificio, lo que molesta a nuestro poeta. Veamos algunos testimonios.

Unamuno ataca la musicalidad externa de cierta poesía del momento, en el poema titulado «La corte de los poetas» (Unamuno [1907] 1987-88, I, págs. 59-60), en clara alusión a la antología publicada por Emilio Carrere, y lo hace con dureza y sarcasmo, al compararla con el croar sin sentido de las ranas. Pero no sólo dirige sus dardos a esa concreta poesía «musicalizada», sino que hace una abstracción y nos da las razones de su animadversión general a la melodía poética. Dice en el poema «Música»:

¿Música? ¡No! No así en el mar de bálsamo
me adormezcas el alma;

no, no la quiero;
 no cierres mis heridas -mis sentidos-
 al infinito abiertas,
 sangrando anhelo.
 [...]

Ese mar de sonidos me adormece
 con su cadencia de olas
 el pensamiento,
 y le quiero piafando aquí en su establo
 con las nerviosas alas,

Pegaso preso (Unamuno [1907] 1987-88, I, págs. 186-87).

Es evidente que Unamuno se está refiriendo aquí a la musicalidad más externa, al artificio poético de imitar el sonsonete. De hecho, en el mismo libro, *Poesías*, hay otras manifestaciones en favor de la musicalidad de la poesía:

Quisiera no saber lo que dijese,
 nada decir, hablar, hablar tan sólo,
 con palabras uncidas sin sentido
 verter el alma.

¿Qué os importa el sentido de las cosas
 si su música oís y entre los labios
 os brotan las palabras como flores

limpias de fruto? (Unamuno [1907] 1987-88, I, pág. 219).

Cuando ya la polémica en torno al modernismo está superada, Unamuno profundiza en el sentido de la verdadera música y nos ofrece una valoración que nos recuerda la música pitagórica, concebida y sentida por Fray Luis de León:

La música ahonda nuestros sentimientos, los nuestros; hace que seamos
 más nosotros mismos [...]

Es la música como un sacramento natural, una revelación natural del
 canto con que la naturaleza narra la gloria de Dios [...]³.

De acuerdo con las conclusiones a las que llega Federico Sopena (1965) en su estudio sobre la concepción unamuniana de la música, Unamuno distingue entre música esencial y música exterior. La primera deriva de manera natural de la armonía del cosmos y de la armonía personal. La segunda es solo forma, sin esencia; es la «buscada» y encerrada en pretendidas formas bellas.

³Texto del *Diario*; tomo la cita de Ynduráin, 1969, pág. 107.

Para Unamuno la musicalidad material no vale nada si no está cargada de esencialidad, si no nos sumerge en el interior de nuestra propia conciencia o si no nos trasporta hacia lo trascendente. En la base de esta distinción unamuniana entre música material y música esencial late también la teoría simbolista de las correspondencias.

¿Cómo se concreta en su obra esta concepción de la musicalidad en la poesía? Dada su concepción idealista de la música, Unamuno busca en la poesía un ritmo interior y no meramente formal; busca una musicalidad que no dependa meramente de factores acústicos -medida, acentos, pausas, rima-, sino que emane de manera natural de la armonía del poema. El ritmo debe seguir un proceso que va de dentro afuera y no al revés: «un poeta es el que desnuda con el lenguaje rítmico de su alma» (Unamuno [1924] 1987-88, II, pág. 137). Por eso, él se niega a someterse a normas y a estructuras estróficas que puedan limitar la expresión en libertad de su pensamiento y su sentimiento. La versificación ha de ser libre y natural, derivada del ritmo creador y no impuesta por normas coercitivas. Tampoco debemos entender que es el pensamiento el que impone un ritmo. Es algo anterior a él, es el ritmo del propio proceso creador:

A ver, qué tienes que decirte?, aguarda,
 el ritmo mismo te traerá la idea
 -duerme en el seno del lenguaje mudo- (Unamuno [1953] 1987-88, III, pág. 125).

Francisco Yndurain (1969) ha estudiado esta concepción unamuniana del *ritmo de pensamiento* y ha llegado a dos conclusiones importantes. La primera, que dicha concepción guarda un estrecho parentesco con las de poetas como Poe, Mallarmé, T.S. Eliot o Paul Valery. La segunda se refiere a la operatividad real de este ritmo de pensamiento en la poesía de Unamuno: en muchas ocasiones, un ritmo previo puede sugerir todo un poema que se estructura en torno a él. Y así es en efecto. Si estudiamos la estructura poemática unamuniana, vemos cómo hay poemas que son el desarrollo verbal de un movimiento rítmico de la naturaleza:

PLEAMAR, bajamar; alza su pecho
 y lo abate el Océano cada día;
 hay horas encumbradas de osadía
 y horas en que la fe rueda a su lecho (Unamuno [1925] 1987-88, II, pág. 314).

Este ritmo surgido del propio proceso creador es el que Unamuno bautiza como *ritmo generador* y su fecundidad a lo largo de toda su obra es manifiesta: puede ser el ritmo de una nana (Unamuno [1953] 1987-88, III, pág. 588), el de un cantar popular (Unamuno [1953] 1987-88, III, pág. 96), el de un juego infantil

(Unamuno [1953] 1987-88, III, pág. 72), el de una oración (Unamuno [1953] 1987-88, III, pág. 162), el de una letanía (Unamuno [1924] 1987-88, II, págs. 147-148), etc. Se trata de una musicalidad esencial: el ritmo material está en perfecta armonía con el contenido del poema, porque deriva natural y necesariamente de la conciencia del poeta.

Con cierto paralelismo con el tema del ritmo, aborda Unamuno el de la rima: el mismo criterio de libertad y de operatividad guía sus opiniones y su práctica poética en esta materia. Unamuno rechaza la rima cuando es un mero elemento ornamental, que puede limitar la libertad creadora. Su oposición explícita es antigua, tanto en su poesía como en sus ensayos. En su primer libro poético dedica un soneto «A la rima»:

Macizas ruedas en pesado carro,
al eje fijas, rechinante rima,
¡con qué trabajo llegas a la cima
si al piso se te pone algún guijarro! (Unamuno [1907] 1987-88, I, pág. 224).

Unamuno se queja con acritud y sorna de la rima consonante:

Y digan lo que quieran, no veo que el consonante sea una excelencia artística, sino más bien un elemento que recuerda el tamboril de los negros africanos (cfr. Ynduráin 1969, pág. 61).

El poeta manifiesta, así, su preferencia por la asonancia, preferencia heredada de Bécquer, y en la que concuerda con la poética modernista. Sin embargo, este rechazo del consonante no se impone en su práctica poética; de hecho, en su segundo libro, el *Rosario de sonetos líricos* [1911] muestra su maestría en esta estrofa. Lo que realmente le pide Unamuno a la rima es que sea «generadora»; es decir, que sea capaz de sugerir nuevos contenidos. Así lo explica en el comentario al soneto XXV del poemario *De Fuerteventura a París*:

Sabido es lo que se llamó rima engendradora, y todo el que hace versos conoce el valor de sugestión de un consonante obligado para colocar el cual surge una metáfora. Es el azar, maestro de libertad encadenada (Unamuno [1925] 1987-88, II, pág. 285-86).

Vuelve a insistir en el poder evocador de la rima en la «Presentación» de *Teresa* (Unamuno [1924] 1987-88, II, pág. 136); en nota a pie de página en el primero de los «Sonetos de Bilbao», del *Rosario de sonetos líricos*! (Unamuno [1911] 1987-88, I, pág. 257), etc. Pero, además, existen muchos poemas en el *Cancionero* contruidos sobre la base de una sola palabra, a la que se van asociando otras con la rapidez del flujo del pensamiento:

MEMORIA?...escoria, victoria y gloria!
Lo que enseña la rima, Dios divino!
Rima generatriz, fuente de historia;
que discorra la lengua es nuestro sino! (Unamuno [1953] 1987-88, III, pág. 154).

Creo que estas referencias son suficientes para concluir que Unamuno no se opone ni a la musicalidad de la poesía ni tampoco a la métrica normativa en sí o porque sí. Lo que exige es que sus constituyentes cumplan una función; que no sirvan para limitar el pensamiento, sino para potenciarlo. Con esta concepción del verso no se está oponiendo a la musicalidad en sí, sino a su vanidad. En realidad Unamuno está revalorizando el verdadero sentido de la musicalidad del verso, puesto que le está reconociendo su poder sugeridor, su poder creador (próximo, pues, a la concepción de Baudelaire). La superación de la *música exterior*, en busca de una *música esencial*, emanada de la armonía del cosmos, de la propia conciencia y del proceso creador, nos lleva nuevamente a su tajante afirmación de que «El universo visible es una metáfora del invisible, del alma» (Unamuno 1966, I, pág. 496), base de toda su poética y punto de confluencia con el Simbolismo.

Una vez revisado el verdadero alcance de las manifestaciones unamunianas que podían interpretarse como contrarias al Simbolismo, conviene repasar también su ubicación en el contexto histórico-literario en que surge su poesía, el Modernismo español. El testimonio de Antonio Machado puede servirnos de guía:

Injusticia sería negar la labor que realiza la juventud: todos, aunque por diversos caminos, vamos en busca de mejor vida. Los gestos de protesta, de rebeldía, de iconoclasticismo, de injusticia, si queréis, que tanto asustan y escandalizan a unos cuantos pobres de espíritu ¿qué son en el fondo sino ese noble deseo de renovación?

Y los gestos de compunción, de tristeza, de melancolía, y las palabras plañideras y elegíacas de la juventud más lírica ¿qué son sino expresión del mismo descontento y ansia de nueva vida? Las diferencias son sólo de procedimiento. Hay quien señala la tristeza de su propia alma, y quien la arroja como un cascote a la cabeza del vecino. Ambas cosas están bien, y nacen de una misma fuente. Toda labor individual tiende -en el arte al menos- a hacerse más intensa; cada cual se busca a sí mismo, y pretende labrar su propio terrón espiritual. No ha de ser infecunda esta época, como muchos creen. Ya por observación de cuanto nos rodea, ya por labor introspectiva se marcha poco a poco a conocer la psicología de este pueblo, tan profundamente ignorante de sí mismo. En todo esto que digo cabe mucha gloria a Miguel de Unamuno (Machado 1905).

Antonio Machado retrata muy bien el espíritu de época, marcado por el descontento general y las ganas de renovación, ambiente en el que ubica a Unamuno. ¿De dónde surgía dicho descontento? Diversos estudios actuales lo hacen derivar de tres características de la sociedad del momento: el dominio racionalista; el industrialismo y el progreso material; y, en general, los presupuestos utilitaristas y hedonistas de la sociedad burguesa. Unamuno comparte con los otros modernistas y con los simbolistas esta misma disconformidad.

Como es bien sabido, en un principio Unamuno mostró su confianza en las ciencias positivas y en el progreso de la nación y, en esa línea, escribe sus artículos para *La lucha de clases* de Bilbao. Pero muy pronto –tras su crisis espiritual de 1897– revela su insatisfacción hacia lo que las ciencias pueden ofrecer, puesto que sus respuestas no solucionan sus interrogantes vitales. En el poema VII de *Rimas de dentro* refleja el descubrimiento de la *vanidad* de la ciencia:

Cerré el libro que hablaba
de esencias, de existencias, de sustancias,
de accidentes y modos,
de causas y de efectos,
de materia y de forma,
de conceptos e ideas,
de nómenos, fenómenos,
cosas en sí y en otras, opiniones,
hipótesis, teorías...
Cerré el libro y abrióse
a mis ojos el mundo.
[...]
Y mirando a la luna, a la colina,
las estrellas, los álamos,
el río y el fulgor del firmamento
sentí la gran mentira
de esencias, de existencias, de sustancias,
de accidentes y de modos,
de causas y de efectos,
de materia y de forma,
de conceptos e ideas, de nómenos, fenómenos,
cosas en sí y en otras, opiniones,
hipótesis, teorías;
esto es: palabras (Unamuno [1953] 1987-88, II, pág. 82).

Si las ciencias resultan inútiles e insatisfactorias ante los interrogantes vitales, otro tanto ocurre con el progreso material: «¡Maldito lo que se gana con un progreso que nos obliga a emborracharnos con el negocio, el trabajo y la ciencia,

para no oír la voz de la sabiduría eterna, que repite el *vanitas vanitatum!*» (Unamuno 1898, pág. 71). Don Miguel tiene sed de conocimiento, pero ha descubierto que no es en la realidad objetiva –la única asequible a la ciencia– donde puede satisfacerla y se ha replegado sobre su propia conciencia.

Unamuno abandona muy pronto su confianza en la razón y en el progreso material –que puede sintetizarse en su originaria propuesta de *européizar España*– y adopta una actitud idealista –España como *reserva espiritual* de Occidente–, en la que coincide plenamente con los modernistas. La salvación de España no vendrá ni por los avances científicos ni por el desarrollo industrial, sino por la salvación de cada uno de sus hombres, mediante una labor de concienciación. En una entrevista realizada por Martínez Ruiz, dice Unamuno: «¿Para qué he de luchar por la emancipación de los hombres, que al morir vuelven a la nada?» Y explica poco después que el progreso material sólo tiene sentido si «libertando al hombre de la angustia del pan de cada día y de gran número de miserias humanas, le deja lugar a mirar hacia arriba y a atender a su unión con Dios» (Martínez Ruiz [1898] 1999, pág.139).

El antirracionalismo de Unamuno tiene como contrapartida una toma de postura de raíz idealista respecto al arte y a la figura del poeta. Habíamos dicho que el segundo tópico crítico respecto a Unamuno era la consideración de que su dedicación a la poesía era algo marginal. Esta consideración choca con la idea que el propio Unamuno tenía de sí mismo y de su obra. Así, en 1900, confiesa a Clarín: «al morir quisiera, ya que tengo alguna ambición, que dijese de mí: ¡fue todo un poeta!» (Unamuno 1941, II, pág. 83); y en 1912, en comunicación con Ortega, le dice: «tengo la flaqueza de creer que o soy poeta o no soy nada» (Robles 1987, pág. 104). Frente a los juicios críticos ya de sus contemporáneos –luego perpetuados por la crítica– de que Unamuno es un «poeta de ideas», la figura más emblemática del Modernismo fue precisamente la que supo comprender el verdadero significado de la obra de Unamuno. Dice Rubén Darío:

Ciertamente, Unamuno es amigo de paradojas –y yo mismo he sido víctima de alguna de ellas–, pero es uno de los más notables removedores de ideas que haya hoy, y, como he dicho, según mi modo de sentir, un poeta. Si poeta es asomarse a las puertas del misterio y volver de él, con una vislumbre de lo desconocido en los ojos. Y pocos como ese vasco meten su alma en lo más hondo del corazón de la vida y de la muerte. Su mística está llena de poesía, como la de Novalis. Su Pegaso, gima o relinche, no anda entre lo miserable cotidiano, sino que se alza siempre en vuelo de trascendencia. Sed de principios supremos, exaltación a lo absoluto, hambre de Dios, desmenelamiento del espíritu sobre lo insondable (Unamuno [1924] 1987-88, II, pág. 107).

No sabemos si la definición de poeta que vierte Darío es su definición general o si se deriva de su aplicación particular a Unamuno. En cualquier caso, no resulta aventurado afirmar que Don Miguel se sentiría plenamente identificado con ella. De hecho, como sabemos, incluyó esta crítica a su primer libro poético como «Prólogo» en su edición de *Teresa*, en 1924. Para Unamuno la poesía es efectivamente *asomarse a las puertas del misterio*. Una vez desvelada la insuficiencia del conocimiento racional para dar respuesta a los interrogantes vitales y para satisfacer las ansias trascendentes del hombre, Unamuno encuentra en el arte, en la poesía, la vía de conocimiento hacia el interior de la propia conciencia o hacia los misterios de la existencia. El arte es un medio privilegiado de que dispone el hombre para trascender la realidad. En esta concepción del arte, Unamuno vuelve a coincidir con los simbolistas y, en concreto, con Rubén Darío. Ambos poetas, al hablar cada uno de su lugar en la sociedad y de su idea del arte, se expresan en términos muy similares. Dice Unamuno:

Se comprende, por otra parte, que gustemos poco de los trabajos de erudición los que no estamos bien avenidos con la realidad de las cosas presentes y pasadas, y quisiéramos que el mundo fuese, no como es, sino como a nosotros se nos antoja que debiera ser; los que proclamamos los fueros de la imaginación frente a los de la lógica y hasta contra los de ésta; los que buscamos, en fin, en las bellas artes una liberación de los tres tiranos del espíritu: la lógica, el tiempo y el espacio (Unamuno 1905, pág. 11).

Y Rubén Darío afirmaba:

La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el *vencimiento del tiempo y del espacio*. Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad (Darío [1907] 1980, pág. 66)

Aunque Unamuno ha perdido la confianza en el progreso material, no por ello abandona su conciencia social. Lo que ocurre es que el modo de influir en la marcha de la sociedad ha sufrido un profundo cambio: el hombre tiene que enfrentarse a sí mismo, a su contingencia, y salvarse *en vuelo de trascendencia* y, para ello, es necesaria una labor profunda de sensibilización, íntima y personal. La función social del artista queda proclamada por Unamuno en «Cantos de la noche»:

Digan lo que digan los regeneradores que creen que fabricando maquinillas surgirán fábricas de maquinarias..., una de las cosas de que más necesitados estamos es de buenos cantores y de ciegos videntes, de poetas (Unamuno 1966, III, pág. 1069).

Vidente, profeta, sacerdote..., son términos que Unamuno utiliza para referirse a la nueva misión que el poeta debe desempeñar en la sociedad, términos procedentes de la tradición romántica, asumidos y revitalizados por los simbolistas⁴. Para Unamuno, como para Baudelaire, el poeta es un vidente que, con su superior sensibilidad, se enfrenta a los misterios de la vida. El poeta ejerce de intermediario entre el mundo físico y el mundo suprasensible, es la luz que ilumina el camino hacia la realidad trascendente, la semilla que hace germinar la conciencia en el interior de cada hombre:

De mi sangre podéis seguir el hilo,
por donde voy sangrando es la vereda,
y allí donde yo muera, es vuestro asilo,
allí la queda.

Voy sembrándome yo todo y entero
por llano, monte, piedras, polvo y lodo,
yo, yo mismo, yo soy vuestro sendero,
¡tomadme todo!

De la divina estrella que es mi norte
la luz toda en mi sangre aquí os dejo,
¿no la veis como brota? ¡no os importe!
¡yo soy su espejo! (Unamuno [1907] 1987-88, I, pág. 198).

Es obvio que, para *asomarse a las puertas del misterio*, el conocimiento racional resulta insuficiente. Por eso, Unamuno se va a valer de otros medios de conocimiento, en el camino de profundización en la propia conciencia. Fenómenos de base irracionalista, como el sueño, la memoria o la imaginación, adquieren ahora funcionalidad epistemológica, en cuanto medios de acceso a la realidad —una realidad ampliada y enriquecida—, coincidiendo una vez más con el valor que les otorgan otros modernistas, como Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez. El poema «En estas tardes pardas», de *Rimas de dentro*, es suficientemente explícito al respecto:

Recuerda, pues, o sueña, tú, alma mía
-la fantasía es tu sustancia eterna-,
lo que no fue;
con tus figuraciones hazte fuerte,

⁴ En realidad esta concepción del poeta se encuentra ya en el mundo clásico, tal como el propio Unamuno recuerda: «Es el poeta, hace decir Platón a Sócrates, una cosa ligera, alada y sagrada: es un intérprete de la divinidad» (Unamuno [1907] 1980, pág. 352).

que eso es vivir, y lo demás es muerte (Unamuno [1953] 1987-88, II, pág. 86-87).

Memoria, sueño, figuración, intuición..., son formas de conocimiento que hallan su natural medio de desenvolvimiento en el arte. Son instrumentos privilegiados para que el poeta profundice en su propia conciencia y para que trascienda la realidad objetiva. Porque lo que el poeta hace es poner en comunicación los dos mundos, el material y el espiritual; por eso puede afirmar que «El universo visible es una metáfora del invisible, del alma» (Unamuno 1966, I, pág. 496), aseveración tan próxima al concepto simbolista de las *correspondencias*. Pero no se trata sólo de una cuestión de recursos expresivos: no es simplemente que el poeta se sirva de un elemento de la realidad material como símbolo de otras realidades –internas o externas– inefables; es que Unamuno siente la naturaleza como un libro en el que el poeta lee –descifra– el lenguaje cifrado del espíritu. En el camino hacia lo más profundo de la propia conciencia o hacia el misterio de la creación, Unamuno descubre el puente que le tiende la naturaleza toda:

Hay un continuo flujo y reflujo difusivo entre mi conciencia y la naturaleza que me rodea, que es mía también, mi naturaleza; a medida que se naturaliza mi espíritu saturándose de realidad externa, espiritualizo la naturaleza saturándola de idealidad interna. Yo y el mundo nos hacemos mutuamente (Unamuno 1942b, pág. 303).

Para expresar una experiencia íntima consistente en *asomarse a las puertas del misterio*, el poeta siente que las palabras resultan insuficientes y, en su búsqueda de la expresividad, recurre al lenguaje de los símbolos. Al margen de *El Cristo de Velázquez*, fundamentado en su propia concepción en la capacidad simbólica del lenguaje, toda la obra poética de Unamuno explota al máximo el recurso a los símbolos: la esfinge y el buitre de Prometeo, la caña salvaje, la eterna sed, el agua estancada, el mar, Aldebarán..., y, sobre todo, el lenguaje de origen religioso que inunda el campo léxico de la poesía. Pero insisto una vez más en que el simbolismo en la poesía de Unamuno –que he tratado de explicar– reside, mucho más que en lo material, en su concepción de la poesía y del poeta.

Quiero que sean las palabras del poeta las que sinteticen su postura:

Resumo: La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don del arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación. Hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia (Darío [1907] 1980, pág. 69).

El poeta autor de las palabras precedentes no era Unamuno, sino Rubén Darío. Es evidente que las podía haber pronunciado Don Miguel, porque sintetizan bien todos los testimonios suyos que han aparecido en las páginas precedentes. No he pretendido, al estudiar la poesía de Unamuno ubicándola en el ámbito simbolista, restar originalidad a nuestro autor, pues en absoluto se puede hablar de «influencias», sino más bien de «confluencias»; es decir, de coincidencia en unas mismas reacciones ante unos mismos estímulos. Además, aunque contextualicemos la poesía unamuniana dentro de la poesía simbolista española de principios de siglo, su enorme individualidad y originalidad confirma la afirmación de Darío de que «no hay escuelas; hay poetas» y, como él mismo había proclamado, Unamuno fue, ante todo, un *removedor de ideas*, un *poeta que supo asomarse a las puertas del misterio y volver de él, con una vislumbre de lo desconocido en los ojos*.

OBRAS CITADAS

- BALAKIAN, Anna. 1969. *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.
- BLASCO, J.; CELMA, M. P.; y GONZÁLEZ, J. R. 2002. *Miguel de Unamuno, poeta*. Universidad de Valladolid.
- CERNUDA, Luis. 1957. «Miguel de Unamuno», en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, págs. 89-101.
- DARÍO, Rubén. [1907] 1980. «Dilucidaciones. Prólogo a *El canto errante*», en Ricardo GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama, págs. 57-69.
- GARCIASOL, Ramón de. 1980. *Unamuno al hilo de «Poesías» 1907*, Madrid, SGEL.
- GULLÓN, Ricardo. 1963. *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos.
- «Unamuno y su *Cancionero*», en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, págs. 52-76.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. 1962. *Cartas*, Madrid, Aguilar.
- MACRÍ, Oreste. 1952. *Poesia spagnola del 900*, Parma.

- MACHADO, Antonio. 1905 «Divagaciones (en torno al último libro de Unamuno)», *La República de las Letras*, 14, s. pág.
- MARTÍNEZ RUIZ, José [1898] 1999. «Charivari en casa de Unamuno», en M^a Pilar CELMA, *Caras y más caras de 1900*, Valladolid, Difácil, págs. 137-141.
- ROBLES, Laureano. 1987. *Epistolario completo Ortega y Unamuno*, Madrid, El Arquero.
- SALINAS, Pedro. 1958. «El palimpsesto poético de Unamuno», en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar.
- SÁNCHEZ RUIZ, J. M. 1964. *Razón, mito y tragedia*, Zürich, Pas-Verlag.
- SOPEÑA, Federico. 1965. *Música y antimúsica en Unamuno*, Madrid, Taurus.
- UNAMUNO, Miguel de. [1907] 1980. «Prólogo a Manuel Machado, *Alma. Museo. Los Cantares*, en Ricardo GULLÓN, *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama, págs. 341-52.
- [1907] 1987-88. *Poesías*, en *Poesía completa*, ed. de Ana SUÁREZ MIRAMÓN, vol. I, Madrid, Alianza.
 - [1911] 1987-88. *Rosario de sonetos líricos*, en *Poesía completa*, ed. de Ana SUÁREZ MIRAMÓN, vol. I, Madrid, Alianza.
 - [1923] 1987-88. *Rimas de dentro*, en *Poesía completa*, ed. de Ana SUÁREZ MIRAMÓN, vol. II, Madrid, Alianza.
 - [1924] 1987-88. *Teresa*, en *Poesía completa*, ed. de Ana SUÁREZ MIRAMÓN, vol. II, Madrid, Alianza.
 - [1925] 1987-88. *De Fuerteventura a París*, en *Poesía completa*, ed. de Ana SUÁREZ MIRAMÓN, vol. II, Madrid, Alianza.
 - [1953] 1987-88. *Cancionero*, en *Poesía completa*, ed. de Ana SUÁREZ MIRAMÓN, vol. III, Madrid, Alianza.
 - 1898. «La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España», en *La España Moderna*, págs. 69-78.
 - 1941. *Epistolario a Clarín*, Madrid, Escorial.

- 1942a. *Antología poética*, ed. de Luis Felipe VIVANCO, Madrid, Ediciones Escorial.
- 1942b. *Ensayos*, I, Madrid, Aguilar.
- 1966. *Obras completas*, Madrid, Escelicer.

VALVERDE, José María. 1956. «Notas sobre la poesía de Unamuno», en *Primeras jornadas de lengua y literatura Hispano-americana II*, Salamanca, Acta Salmaticensia.

YNDURÁIN, Francisco. 1969. «Unamuno en su poética y como poeta», *Clásicos modernos*, Madrid, Gredos, págs. 59-125.