

# “SOLEDAD” DE MIGUEL DE UNAMUNO: EDICIÓN DE UN SONETO INÉDITO<sup>1</sup>

## “Soledad” of Miguel de Unamuno: editing an unpublished sonnet

MARÍA MARTÍNEZ DEYROS  
(Universidad de Valladolid, España)

### RESUMEN

La soledad se revela como un concepto clave en el pensamiento unamuniano. De forma recurrente aparecerá a lo largo de toda su obra: en sus ensayos, novelas, obras de teatro y también en su poesía. El primer poema que Unamuno publica con el título de “Soledad” fue un soneto escrito el 24 de octubre de 1910 y publicado, en 1911, en su segundo poemario, *Rosario de sonetos líricos*. Sin embargo, no fueron estos versos los primeros que dedicó a la soledad. Entre los manuscritos de trabajo de *Poesías*, descubrimos otro soneto, hasta ahora desconocido. Aunque, aparentemente, coincidan en la forma y en el rötulo, ambos sonetos se alejan sustancialmente en el contenido, dependiendo del punto de vista del Unamuno contemplativo o agónico.

**Palabras clave:** Soledad – Unamuno – Soneto inédito – Poesía de Unamuno – Crítica textual - Crítica genética

### ABSTRACT

Loneliness is revealed as a key concept in Unamuno’s thinking. It appears recurrently throughout his work, in his essays, novels, plays and also in his poems. Unamuno wrote his first poem with the title “Soledad” on October 24<sup>th</sup> 1910. It was later published in 1911, in his second poetry book, titled *Rosario de sonetos líricos*. Although this was not his first poem dedicated to Loneliness. Among the drafts of *Poesías*, we discover a sonnet, unknown until this article. While they apparently have the same shape and title, both sonnets differ substantially in content, depending on the viewpoint of contemplative or agonic Unamuno.

**Key words:** Miguel de Unamuno – Unpublished Sonnet – Unamuno’s Poetry – Textual Criticism – Genetic Criticism

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca dentro de la tesis doctoral *Nueva propuesta metodológica en la edición de textos y manuscritos hispánicos: la crítica genética y los borradores de «Poesías» de Miguel de Unamuno*, proyecto cofinanciado por el Banco Santander y la Universidad de Valladolid a través de la *Convocatoria de Contratos Predoctorales de la Universidad de Valladolid para 2013*.

No se sorprenderá el avezado lector unamuniano ante la presencia insistente de una misma idea en diferentes momentos de su obra. Es de sobra conocido cómo don Miguel expresaba un mismo concepto en diversos escritos. Y, sin lugar a dudas, es la soledad uno de los que aparece de forma más insistente a lo largo de su producción literaria, llegando incluso a rotular textos de muy diversa naturaleza, pertenecientes al género dramático, ensayístico o poético. Esta recurrencia viene explicada por la concepción orgánica de su obra, que Blanco Aguinaga, acertadamente, comparó con un “tejido en el que cualquiera de los hilos, si bien entendido por el análisis en su relación con los demás, puede llevar inefablemente al centro único de su origen”<sup>2</sup>. Tanto es así que en la copia en limpio del libro *Poesías*, custodiada en el archivo de su Casa Museo en Salamanca con signatura 62/2, el folio 223 muestra una posible portada concebida, en un principio, para encabezar el poemario con el título de *Ecos de Soledad. Poesías de Miguel de Unamuno*.

Por normal general, es la soledad cómplice de ese yo contemplativo, que empuja al hombre hacia la esencia de su ser, hacia la búsqueda de la eternidad y de la paz. Y solo a través de ella llegará el poeta al verdadero diálogo consigo mismo:

No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo como a prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yos. Si quieres aprender a amar a los otros, recójete [sic] en ti mismo<sup>3</sup>.

Sin embargo, cuando esa soledad se percibe como absoluta, se convierte en angustia vital para el hombre, que solo siente su vacío, la nada. De esta forma, lo expresa el poeta en el primer poema que titulará “Soledad”, incluido en su segundo poemario, *Rosario de sonetos líricos*, y fechado en Salamanca el 24 de octubre de 1910.

¡Pobre alma triste que caminas sola  
perdida del desierto en las arenas,  
llevando a cuestras solitarias penas  
oscuras, que no brillan con la aureola  
del martirio! El simún ola tras ola  
de la vida te rompe las cadenas

<sup>2</sup> BLANCO AGUINAGA, C., *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Editorial Laia, 1975, p. 36.

<sup>3</sup> UNAMUNO, M. de, “Soledad”, en *Obras Completas, VIII. Ensayos*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, p. 780.

y la soez cuadrilla de las hienas  
la que fue tu mansión al fin viola.  
La vida es soledad, sola naciste  
y sola morirás, sola so tierra  
sentirás sobre ti la queja triste  
de otra alma que en el yermo sola yerra,  
que al valle del dolor sola viniste  
a recabar tu soledad con guerra<sup>4</sup>.

Aquí, “la vida” es tan solo “soledad”, pues “sola” nació y “sola” morirá. Claramente, el concepto de soledad está íntimamente ligado al de la muerte, pero adquiere connotaciones muy diferentes, dependiendo de la postura del yo, contemplativo o agónico. Para este último su vida desemboca en una dolorosa conciencia de la temporalidad, y de la angustia que le produce esta confrontación con la nada surge la lucha a través de la que busca dar sentido a su existencia. Para el yo agónico, la muerte, el sueño, la paz, se convierten en enemigos que ha de combatir. Ya no tiene por objetivo “aprender a amar a los otros” ni ser portador de paz, sino que ahora su misión se concentrará en llevar la guerra.

### **Estudio y edición de un soneto inédito**

Como más adelante veremos, muy diferente resulta ser la soledad en un soneto de don Miguel hasta ahora desconocido. Tan solo conservamos una única versión en un borrador incluido en la carpeta 75/105 en el fondo del archivo de la Casa Museo de Unamuno. Conforman esta carpeta diferentes manuscritos de trabajo de doce sonetos y, por el análisis del soporte y útiles de escritura, resulta evidente que pertenecen a diferentes estadios redaccionales. Con toda seguridad, la clasificación que presentan los folios de esta carpeta ha sufrido, al menos, tres fases de catalogación distintas: la última, con signatura 75/105 se correspondería con una moderna clasificación del conjunto de borradores debida al actual sistema de archivación. En la catalogación inmediatamente anterior habría intervenido, sin lugar a dudas, el hispanista García Blanco, quien reunió en un mismo sobre los borradores de todos los sonetos que Unamuno incluyó en *Poesías*. El conjunto está formado por siete folios, de los cuales el último es un sobre, en cuyo remite se puede leer el nombre y la dirección del primogénito de don Miguel. En el anverso, García Blanco habría apuntado el título “Sonetos”, acompañado, entre corchetes, del

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 383.

nombre del poemario en el que están incluidos y del año de publicación, [*Poesías*, 1907], y con lápiz rojo habría señalado el orden que ocupan dichos sonetos dentro del citado libro.

Sin embargo, aún podemos localizar una primerísima clasificación debida, con toda seguridad, al propio Unamuno. En los folios 1, 4 y 5 aparece trazado con lápiz rojo un número encima de ocho sonetos. Como primeras páginas de la carpeta 75/105 el actual sistema de catalogación ha considerado ambas caras de una cuartilla (fol.1) que contiene las composiciones “Fortaleza”, “Piedad”, “Resignación”, “Hai ben Yocdán” y “Fe”; el cuarto sería una octavilla, con una versión de “Muerte” en el recto, y de “Soledad”, en el verso; y, por último, el poema “Memnón” que se encuentra en el recto de otra cuartilla, que se corresponde con el folio 5. Los poemas de la primera cuartilla aparecen numerados por orden del uno al cinco; “Muerte” sería el número seis, “Soledad” el siete y “Memnón” el nueve. Además, el verso de la última cuartilla presenta escrita la palabra “Sonetos” con el mismo lápiz rojo. Si estamos en lo cierto, faltaría, por lo menos, otro folio que contuviera otro soneto con el número ocho. Aunque por el útil de escritura empleado, podría parecer que hubiera sido García Blanco también el autor de esta primera clasificación, rechazamos esta hipótesis por el cotejo de la grafía, pues el trazo del número cinco en Unamuno es del todo diferente al de su discípulo. Don Miguel decidió incluir estos ocho (nueve, en realidad) sonetos en un momento determinado de la fase redaccional de su poemario y, efectivamente, si hacemos la prueba, podemos comprobar cómo la cuartilla que presenta escrita la palabra “Sonetos” haría las veces de carpeta, incluyendo dentro la primera cuartilla (fol.1), doblada a la mitad, y la octavilla (fol. 4). Además, por el borrador de un prólogo de *Poesías*, que se conserva con la signatura 65/29, sabemos que Unamuno quiso incluir los cinco primeros sonetos del folio 1, junto con “Memnón”, en la segunda fase redaccional del poemario; es decir, en torno al año 1901.

El soneto inédito, “Soledad”, aparece en el verso de una octavilla (fol. 4), en cuyo recto podemos leer una versión bastante avanzada de “Muerte”. Poseemos la certeza de que publicó por primera vez este poema en las páginas de la recién fundada *Arte Joven*, el 15 de abril de 1901, y, al no encontrar mención anterior a dicha composición, pensamos como posible fecha de redacción finales de 1900 y principios de 1901. La versión de “Muerte” presente en esta carpeta 75/105 es idéntica al texto publicado en la revista, salvo en la puntuación final de los cuartetos, lo que, probablemente, se deba a una elección de los editores. Por lo tanto, no sería descabellado afirmar que esta copia haya

servido de base para su publicación en *Arte Joven* y que ambos poemas debieron de componerse en fechas muy cercanas.

Antes de presentar el soneto inédito, será necesario reflexionar sobre el sistema de edición más apropiado para este tipo de documentos. García Blanco en su antología del año 1958, *Cincuenta poesías inéditas*, ofrece al lector una cincuentena de composiciones hasta ese momento desconocidas por el público. Entre los primeros poemas, fechados entre 1899 y 1907, incluye dos sonetos, “Hai ben Yocdán” y “Mirando al cielo”, en una edición sin aparato crítico y sin indicar ninguna referencia a las fuentes que nos de a conocer el tipo de documentos en los que se basó para componer su florilegio póstumo.

El interrogante que cabría plantearse en este punto es qué tipo de documentos ha empleado el hispanista para la fijación de las poesías, y analizando los manuscritos de trabajo llegamos a la conclusión de que se ha servido de varios borradores que se identifican con fases redaccionales completamente diferentes. Si, por un lado, para el primer soneto ha tomado como base una “copia en limpio” del poema, para el segundo, ha recurrido a una versión que presenta un estado redaccional avanzado, pero que nunca se podría llegar a considerar como “copia en limpio” o “manuscrito definitivo”. De “Mirando al cielo” hemos conservado hasta siete borradores diferentes y, sin lugar a dudas, la última versión fue la elegida por García Blanco para su edición. Esta selección tendría su lógica si, siguiendo el planteamiento de la filología tradicional consideramos como *texto base* aquella versión que refleje la última voluntad del autor.

Sin embargo, desde los presupuestos de la crítica genética, nos preguntamos qué se entiende verdaderamente por *texto*. La *critique génétique* niega la existencia de este: “Le texte, d’un point de vue génétique, coïncide avec la publication imprimée qui fait passer l’écrit d’un statut autobiographique et privé à un statut allographique et public”<sup>5</sup>. Por lo tanto, se considera *texto* solo aquella versión publicada en vida del autor, bajo su supervisión y consentimiento, aunque esta sea susceptible aún de cambios autoriales.

Todas las versiones que se correspondan con las fases redaccionales previas a la publicación, al *texto*, se entenderán como borradores o manuscritos de trabajo, de cuyo estudio, análisis y edición se encargará la *genética de los manuscritos*<sup>6</sup>. Es decir, que desde el punto de vista de la crítica genética francesa, nunca contemplaremos como *texto* la versión presente en un borrador. Se trata, en todo caso, de un tipo de documento

---

<sup>5</sup> BIASI, M. De, *La Génétique des Textes*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 29.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 2.

diferente y que, como tal, precisa de una metodología diversa. Grésillon reserva el término manuscrito moderno para aquellos borradores que forman parte de una génesis textual “attestée par plusieurs témoins successifs et qui manifestent le travail d’écriture d’un auteur”<sup>7</sup>; y los contrapone a aquellos manuscritos antiguos que tenían como única función la de asegurar la circulación de un texto. En cambio, el manuscrito moderno constituye en sí un escrito, no es un mero transmisor y, al presentar características propias, como son el carácter privado e inacabado, se requerirá una metodología especial para su estudio. El análisis de este tipo de materiales tendrá como objetivo el estudio del proceso de la escritura de una obra determinada:

L’object des études génétiques, c’est le manuscrit de travail, celui qui porte les traces d’un acte, d’une énonciation en marche, d’une création en train de se faire, avec ses avancées et ses blocages, ses ajouts et ses biffures, ses pulsions débridées et ses pertes. C’est le brouillon, avec ce que l’étymologie du terme évoque à la fois de boue et d’ébullition.

Por ende, la finalidad del genetista no será ya la de fijar un texto para su edición (con la elección que eso conlleva, tomando unas variables como buenas y relegando otras a un aparato crítico a pie de página), sino analizar la escritura en marcha, a partir de las tachaduras y reescrituras que revelan los borradores.

En el caso del poema objeto de este artículo, deberemos considerar varios aspectos fundamentales: por un lado, su carácter inédito y privado y, por otro, el contar tan solo con un único borrador. Esto quiere decir que nunca podremos editarlo como *texto*, tal y como se ha venido entendiendo este concepto a lo largo de la historia de la filología. No es *texto*, porque su autor nunca lo llegó ni a publicar ni a terminar. Por consiguiente, el primer inconveniente con el que nos topamos tendrá que ver con este carácter inacabado y no definitivo del poema. En segundo lugar, y motivado en parte por las anteriores condiciones, tendremos que tener en cuenta que se trata de un borrador, es decir, de un documento privado, frente al carácter público de los textos publicados. Entonces, ¿cómo podremos editar este tipo de documentos de una forma coherente y que respete, en todo momento, la voluntad autorial, que, en este caso concreto, fue la de no darlo a la luz? Y ya en este instante nos damos cuenta de que partimos de una inevitable incongruencia, pues publicándolo nosotros estamos contraviniendo el deseo de su autor, que fue el de dejarlo olvidado entre sus papeles privados. Lo asumimos, por lo tanto, y

---

<sup>7</sup> GRÉSILLON, A., *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, p. 244.

excusando nuestra edición con el objetivo de mejorar la comprensión del Unamuno poeta, hemos de dar con una fórmula que respete, al menos, la realidad presente en ese documento.

A partir de los presupuestos de la crítica genética, proponemos para la edición de este tipo de manuscritos (inéditos, inacabados y de los que conservamos tan solo una versión) una transcripción diplomática<sup>8</sup>, que refleje de forma lo más fiel posible lo que el autor ha plasmado en el borrador. A continuación, la acompañaremos siempre de nuestra interpretación crítica, donde se dé cuenta del proceso de composición y hábitos de escritura.

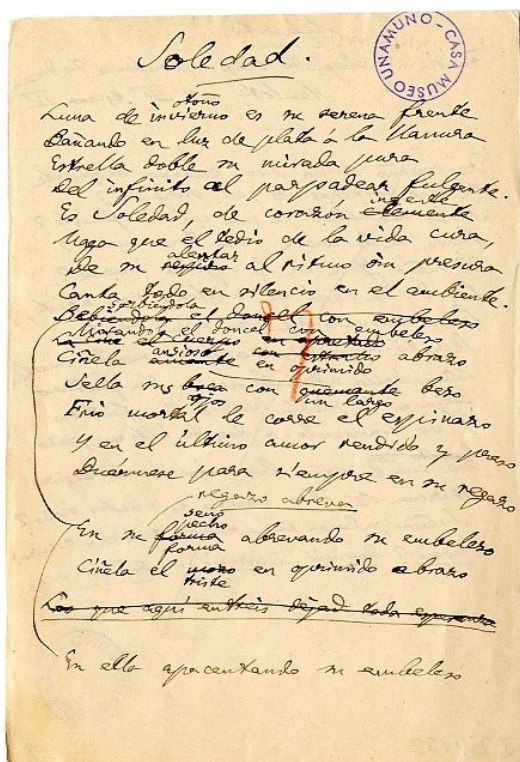


Fig. 1: Facsimil del soneto inédito "Soledad" (f. 4 v., ms. 75/107, Casa Museo de Unamuno).

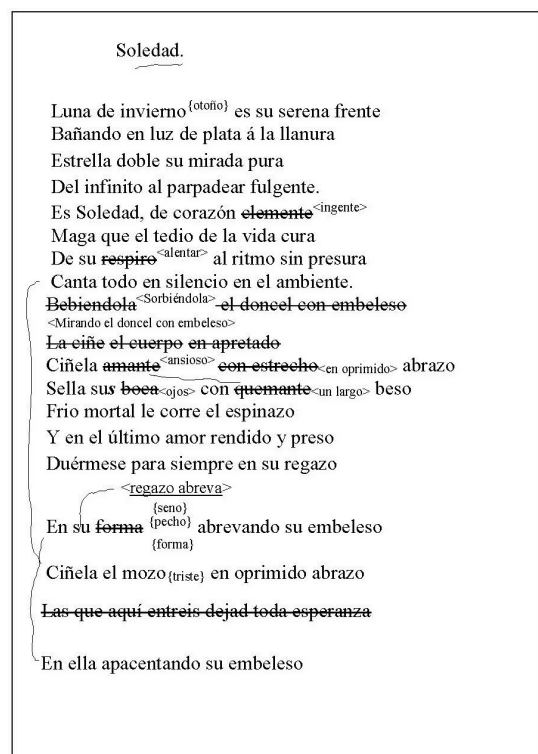


Fig. 2. Transcripción diplomática del soneto inédito "Soledad"]

<sup>8</sup> Para facilitar la comprensión de la transcripción diplomática, presentamos una lista con el significado de los principales caracteres empleados:

palabra: palabra tachada por el autor.

palabra<palabra> / palabra<palabra>: sustitución operada por el autor a raíz de una eliminación previa. Se señala entre corchetes angulares el segmento añadido como variable de lectura o mediata. Su colocación en el espacio interlineal superior o inferior se marca con superíndice y subíndice, respectivamente.

palabra{palabra} / palabra{palabra}: los corchetes señalan que esa palabra o segmento se ha añadido como una posible variable, pero que el autor no se ha decidido por ninguna. Se señala con subíndice o superíndice su posición interlineal inferior o superior.

palabras: en cursiva se señalan aquellas letras o caracteres suprimidos sin tachadura, pero sustituidos con otros escritos encima. Esta sobreescritura se indica en cursiva y en negrita.

Por el soporte, útiles y sentido de la escritura adoptado, podemos deducir que se trata de una versión que presenta un estado redaccional avanzado, aunque nunca la consideraríamos como una copia en limpio. El autor se ha servido de una octavilla, de las que normalmente usa para la redacción de “copias en limpio”, en las que la escritura se desarrolla siempre con el folio en horizontal. Contrariamente, en el borrador de “Soledad”, el sentido adoptado para la extensión del soneto ha sido el vertical. Asimismo, la escritura se estructura de forma organizada, respetando los márgenes y la separación del título del resto del poema mediante una línea horizontal. Por lo general, este tipo de división es bastante frecuente en los manuscritos definitivos, y sirven para delimitar el principio y el final de la composición. En nuestro caso, se puede observar cómo, a pesar de tener clara la primera parte del poema, los tercetos sufren continuas reescrituras, no dando ninguna de las versiones propuestas como la definitiva. Por ello es lógico que no aparezca una segunda línea horizontal marcando el final del soneto, puesto que aún, en este estado redaccional, no lo ha concluido.

A simple vista se puede observar la gran diferencia existente entre los cuartetos y los tercetos. Los primeros, muy probablemente, son el resultado de numerosas reescrituras anteriores. En estos tan solo se aprecian tres variables de lectura, es decir, aquel tipo de variantes que opera el propio autor en una segunda fase, después de la primera escritura. Mientras lee los versos que acaba de trazar, realiza ciertos cambios que, en este caso, inciden en el nivel de la *elocutio*: dos sustituciones, producidas mediante tachaduras y el añadido posterior de los segmentos propuestos en espacio interlinear, y un añadido, que no viene a sustituir o reemplazar ningún elemento, sino que, simplemente, se ofrece como una segunda opción.

Donde encontramos más variables es en los tercetos. A pesar de cambiar segmentos más amplios, que llegan a afectar al verso entero, es preciso destacar el mantenimiento de la rima en *-eso*, *-azo*. Conservando la misma palabra, “embeleso”, llega a dar hasta cuatro versiones diferentes, pero sin variar nunca el final del verso: la primera redacción, “Bebiéndola / Sorbiéndola el doncel con embeleso”, es sustituida durante la lectura por “Mirándola el doncel con embeleso”, para en un ulterior momento ofrecer otras dos opciones más, sin decantarse por ninguna: “En su forma (pecho o seno) abrevando su embeleso”, “En su regazo abreva su embeleso” y “En ella apacentando su embeleso”. Múltiples combinaciones que indican el incesante afán perfeccionista de su autor, quien ofrece diversas opciones, sin decidirse de forma definitiva por ninguna. Por lo



tanto, podemos afirmar con rotundidad que “Soledad” es un soneto que, al principio, consta de una estructura bastante definida, producto de una ardua elaboración previa; pero que, a pesar de la claridad inicial, presenta un estado redaccional, no embrionario, aunque sí algo confuso en los dos primeros tercetos. Por otro lado, resulta relevante que solo opere variables mediatas o de lectura. Esto nos indicaría que, tras una primera copia de una versión del soneto, lleva a cabo el proceso de reescritura en un segundo momento, mientras lee lo ya copiado de otro borrador.

De forma especial llama nuestra atención el penúltimo verso que, aparentemente, parece estar fuera del cuerpo del soneto y que presenta la particularidad de estar tachado, pero también subrayado. “Los que aquí entréis dejad toda esperanza”, es la traducción de uno de los versos iniciales del Canto III del *Inferno* dantesco. La crítica ha puesto de relieve la influencia del gibelino en el pensamiento unamuniano, en su concepción de la obtención de la fama eterna a través de las propias obras y en la fe en esa eternidad<sup>9</sup>. Sin embargo, don Miguel no compartirá la condena que supone la muerte reflejada en el cartel a las puertas del infierno:

Per me si va ne la città dolente,  
per me si va ne l'eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente.  
Giustizia mosse il mio alto fattore;  
fecemi la divina potestate,  
la somma sapienza e 'l primo amore.  
Dinanzi a me non fuor cose create  
se non etterne, e io eterna duro.  
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate<sup>10</sup>.

Para el Unamuno contemplativo, la muerte no supone la pérdida de la esperanza, sino todo lo contrario, es el mejor medio con el que “se entra en la eternidad”<sup>11</sup>. De ahí que don Quijote, al bajar a los infiernos “lanza en ristre” para liberar a todos los condenados, cerrara sus puertas y reemplazara el cartel dantesco por otro que rezaba: “¡viva la esperanza!”<sup>12</sup>, pues esta es “esencia misma del ser”. La misma idea la vemos reflejada en *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, donde la muerte no significa para el poeta

<sup>9</sup> GONZÁLEZ MARTÍN, V., *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 98.

<sup>10</sup> ALIGHIERI, Dante, *Commedia. Inferno*, 3, Milano, Mondadori, 1966-67, p. 9.

<sup>11</sup> UNAMUNO, M. de, *Vida de don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra. Explicada y comentada por Miguel de Unamuno*, Madrid, Renacimiento, 1914, p. 251.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 314.

“apagamiento”, “quietud”, sino “eterna esperanza” que nunca acaba por estar siempre en continuo movimiento y renovación:

No pongáis a la puerta de la Gloria, como a la del Infierno puso el Dante el: *Lasciate ogni speranza!* ¡No matéis el tiempo! Es nuestra vida una esperanza que se está convirtiendo sin cesar en recuerdo, que engendra a su vez a la esperanza. ¡Dejadnos vivir! La eternidad, como un eterno presente, sin recuerdo y sin esperanza, es la muerte<sup>13</sup>.

Por lo tanto, podemos suponer que los versos que sirvieron en principio como inspiración para cantar ese recogimiento interior que experimenta el yo lírico, a fin de afrontar de esta manera el misterio que supone la existencia, terminan siendo rechazados por la connotación negativa que Dante imprime a la muerte, como fin de toda esperanza y condena eterna para el alma. El poeta muestra esa actitud contemplativa con la resignación a morir. Sin embargo, no es una resignación agónica, sino consoladora.

Al igual que para el italiano, en Unamuno el alma desciende a los infiernos acompañada de un guía, que, en el caso de nuestro poeta, no es otra que la soledad; soledad que es “consuelo y fortaleza”<sup>14</sup> y a la que el yo no podrá acceder hasta haberse “despojado” de él mismo, “al borde del sepulcro”. Es decir, que el yo contemplativo anhela la muerte como vía para acceder al conocimiento de sí mismo y resolver el enigma de la Esfinge. Es, por tanto, una soledad valorada positivamente, en cuanto permite al poeta enfrentarse a su propio yo<sup>15</sup>. De ahí que sea “maga” que “cura”, con “corazón ingente” o “clemente”, permitiendo el acceso al canto silencioso, que no es otro que la música del hombre contemplativo.

Como apuntó Prellwitz<sup>16</sup> en su estudio sobre el simbolismo de los sonetos unamunianos, se produce una metaforización del sentimiento a través de la naturaleza. En este caso, el paisaje nocturno se convierte en símbolo de infinitud. La noche participa como fuerza unificadora entre el poeta y su yo más íntimo; y con ella todos los elementos crepusculares se hacen partícipes de este descenso del yo lírico hacia lo más profundo de su conciencia.

En Unamuno abundan las descripciones paisajísticas con esta finalidad simbólica. Así, en su artículo “En Pagazarri” de 1893, don Miguel describe cómo a través del

---

<sup>13</sup> UNAMUNO, M. de, *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, Madrid, Akal, 1983 p. 291.

<sup>14</sup> UNAMUNO, M. de, *op. cit.*, p. 26.

<sup>15</sup> UNAMUNO PÉREZ, M<sup>a</sup>. C., *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 82.

<sup>16</sup> PRELLWITZ, N. Von, *Estudios estilísticos sobre sonetos de Unamuno*, (tesis doctoral curso 1969 – 1970).

contacto con la naturaleza, el hombre consigue abstraerse de su *yo* objetivo y penetrar en su *yo* íntimo, en el reino del inconsciente, donde habita un mundo vivo de sentimientos:

Son los paisajes como la música, que nos lleva dulcemente al país de los sueños informes, de las ideas inefables, de las representaciones incorpóreas, donde se alza el lecho del alma en extraño concierto de ideas olvidadas y sentimientos adormecidos todo el riquísimo mundo subconciente, de ordinario poderoso con el poder del silencio, mundo de trama tan complicada e infinita como el de la realidad, mundo que se despierta y se revela al hombre mostrándole los tesoros escondidos de su espíritu. Por debajo de las ideas formulables, de los recuerdos figurados, de las representaciones corpóreas y los sentimientos expresables, llevamos un mundo vivo, el reflejo del alma de las cosas que canta en silencio [11].

[...]

Por fin las ideas se callan y aquietan, los cuidados se borran, como que se desvanece el contacto del cuerpo con la tierra, y el peso de aquel se disipa, el espectador se olvida y arranca de sí mismo, se pierde y se enajena en el espectáculo, la comunión íntima entre el mundo de fuera y el escondido en el lecho del alma, que se despierta entonces, llega a la fusión de ambos, el inmenso panorama y nosotros somos uno y el mismo, y en el silencio solemne, en el aroma libre, en la luz difusa y rica, extinguido todo deseo y cantando la canción silenciosa del alma del mundo, gozamos de la paz viva y verdadera, de una como vida de la muerte [13]<sup>17</sup>.

La naturaleza actúa de mediadora entre el mundo externo y el interior. Gracias a la abstracción que le provoca la contemplación del paisaje, el *yo* se arranca de sí mismo, para entrar en comunión íntima con el alma. En este momento de arrebató místico, esta despierta de su letargo y se produce la fusión de ambos. En medio de un silencio que es “solemne” y rodeados de una “luz difusa y rica”, el *yo* llega al conocimiento de la “canción silenciosa” del alma, ya no suya, sino del mundo entero. El entrar en contacto con esta revelación, permite al *yo* gozar de la “paz viva y verdadera”, de una “vida de la muerte”. Sin duda, encontramos grandes semejanzas entre este artículo de 1893 y los versos del poema inédito “Soledad”. También aquí, la visión contemplativa del paisaje nocturno permite al *yo* lírico emprender el camino hacia el interior, hacia la profundidad de su ser más íntimo. Los elementos de la naturaleza expresan ese estado de quietud, propiciador de la comunicación con su mundo interior. Así encontramos que la “luna” con su “luz de plata” y “las estrellas” con su “mirada pura” crean unidad e infinitud; idea esta que se

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 11 y 13.

amplifica con la imagen de la “llanura”. Es significativo que en el poema Unamuno haya elegido situar al sujeto lírico en una llanura y no en una montaña o en una cumbre, lo que lo predispone desde el principio a una situación de sumisión y de inferioridad respecto a todo lo que le rodea. En medio de ese paraje nocturno, hace su aparición la soledad, como elemento positivo que propicia el viaje del yo hacia su interior en busca de la unión con su conciencia.

A diferencia de otros momentos, en los que siente esa soledad como “terrible” y “trágica”<sup>18</sup>, en este caso es benefactora que “cura” el “tedio de la vida” cual “maga” “de corazón ingente” y permite acceder al “canto” silencioso del mundo, de su alma. Don Miguel rechaza la soledad absoluta, que es “aniquilación de la conciencia” y, por el contrario, estima aquella soledad que posibilita el enfrentamiento con su yo<sup>19</sup>. Es la misma idea que aparecerá años más tarde en su artículo “Soledad”. El hombre solo podrá conocerse a sí mismo en diálogo con su “yo” más íntimo y la única forma de que este se produzca es recogiendo uno en sí mismo, en soledad<sup>20</sup>.

Mediante la alegoría se produce la feliz unión entre el yo lírico (doncel, mozo o triste) y su conciencia. Él presenta las típicas características de enamorado; observando a su amada “embelesado” y “ansioso” le ciñe en un “oprimido abrazo”. Si en un primer momento, ese amado se acerca de una forma, quizá, más impetuosa sellando “su boca con un quemante beso”, el poeta sustituye este segmento y prefiere realzar la castidad y dulzura de la unión, dirigiendo el largo beso hacia sus ojos y eliminando todo carácter erótico o sensual del encuentro.

Del mismo modo que en el artículo antes citado, donde el sujeto lírico termina disfrutando de una paz que es vida de la muerte, aquí el yo encuentra la muerte tras la fusión íntima con su amada. Sin embargo, no creemos que sea una muerte negativa, definitiva, sino que habría que entenderla como comienzo de algo nuevo, de la vida eterna. De ahí que asociada a esta imagen de la muerte aparezca el sueño de dormir y el regazo, símbolo materno. En este caso, en el proceso por el que ha llegado a la conciencia de existir no se produce el dolor, el sufrimiento, tan característico, por otro lado, del poeta agónico que impregna gran parte de su obra. A través de las imágenes empleadas a lo largo del soneto que remiten a un estado de quietud, de serenidad,

---

<sup>18</sup> UNAMUNO, M. De, “Paisajes del alma”, en *Obras Completas*, VII, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, p. 5.

<sup>19</sup> UNAMUNO PÉREZ, M<sup>a</sup> C., *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*, p. 82.

<sup>20</sup> UNAMUNO, M. De, “Soledad”, en *Obras Completas*, VIII. *Ensayos*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, p. 780.

podemos suponer que aquí la muerte sea benefactora e, incluso, reconfortante. Sin embargo, no debemos olvidar que el poema está inacabado y, por lo tanto, recordamos, una vez más, que nuestra interpretación y análisis no dejan de ser parciales y limitados solo a los versos conservados.

A modo de conclusión, retomemos en este punto la lectura de los dos sonetos, el inédito de 1900-1901, y el fechado en 1910. En ambos, se desarrolla el concepto de la Soledad, pero a través de un código simbólico-imaginario disímil. Comparando los dos poemas, observamos cómo los connotadores semánticos se estructuran en dos series que instituyen una doble isotopía, cuyo punto de partida es la postura del *yo* contemplativo o el *yo* agónico. Dependiendo del primero, se desarrolla una serie semántica en torno a la unión serena y silenciosa del *yo* lírico con su conciencia, descenso a lo profundo de su ser más íntimo en busca de la verdad, de la esencia de la existencia. El límite de este mundo inconsciente lo marca la muerte, pero aquí no es vista como definitiva, sino como sueño de dormir; y de ahí, su asociación al regazo, ligado siempre con lo maternal, como la vía más cercana a su verdadero ser y que lleva implícita la idea de la esperanza. No en vano, el verso de Dante aparece, finalmente, tachado. Al igual que en el poema “Al sueño”, es “al oscuro calor de tu regazo” donde se accede al preciso instante de la revelación.

La abstracción del *yo* a través de la contemplación silenciosa de la naturaleza propicia la vía para penetrar en lo inconsciente. Compárese la “llanura” del inédito con el “desierto” por el que vaga el alma en pena del soneto de 1910. Los dos son tomados por el poeta como símbolo de la eternidad. Sin embargo, son reveladores los elementos que los acompañan: la luz de plata de la luna de invierno (u otoño), la mirada pura y fulgente de la estrella; mientras que el paisaje que enmarca el segundo soneto está formado por las arenas del desierto, rodeadas de la oscuridad de las “penas”, de la ausencia de brillo; el viento no es “respiro” o aliento “sin presura”, sino “simún”, viento abrasador característico de las zonas desérticas. Si, por un lado, el silencio envuelve el ambiente; por otro lado, son las “hienas” con su estridente sonido las que rompen la serenidad.

La muerte aparece íntimamente ligada a la soledad, pero si en el primer caso el “frío mortal” rinde el “último amor” durmiendo en “su regazo”, en el segundo es aniquilación completa del ser que, sin ninguna esperanza, vagará solo en el “valle del dolor”, recordando esta especie de planto final al célebre *in hac lachrymarum valle* medieval y, concretamente, a las palabras finales de Pleberio en la *Celestina*.

Por último, es preciso resaltar esa comparación, creemos que única en la obra unamuniana, que identifica a la Soledad como “Maga” curandera del “tedio de la vida”. El arte postromántico, en general, adoptó el concepto clásico del *taedium vitae*, ante el que los artistas decimonónicos tenderán a mostrar una actitud de rebeldía<sup>21</sup>. Unamuno, en cierto sentido, será deudor de esta postura moderna, hasta el punto de convertir el “tedio” en otro elemento recurrente en su obra, prefiriendo los “picotazos” de su buitre al fastidioso “tedio”<sup>22</sup>, por ser “devorador terrible / del corazón”<sup>23</sup>. La Soledad es el remedio, dotado de poderes mágicos, que cuida al hombre ante su caída en el abismo, en la nada.

Fecha de recepción: 15 de marzo de 2015.

Fecha de aceptación: 27 de abril de 2015.

---

<sup>21</sup> LESMES GONZÁLEZ, D., “Presencia de una ausencia: imagen y concomitancia entre el tedio decimonónico y la acedia medieval”, en *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 – noviembre 21, 2008*, 2009, Murcia, Universidad de Murcia, p. 4.

<sup>22</sup> UNAMUNO, M. de, “El buitre de Prometeo”, en *Obras Completas, IV. Poesía*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 125.

<sup>23</sup> GARCIA BLANCO, M., *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954, p. 370.