

Director: GERMÁN GULLÓN (Univ. de Amsterdam)

*Consejo editorial:*

Manuel L. Abellán (Univ. de Amsterdam)  
Harm den Boer (Univ. de Amsterdam)  
Fermín Sierra Martínez (Univ. de Amsterdam)

*Consejo de Redacción:*

Kitty van Leuven-Zwart (Univ. de Amsterdam)  
Maxim Kerkhof (Univ. de Nijmegen)  
Henk T. Oostendorp (Univ. de Groningen)  
Iris M. Zavala (Univ. de Utrecht)  
Jan Lechner (Univ. de Leiden)  
Javier Huerta Calvo (Univ. Complutense)  
Antonio Prieto (Univ. Complutense)  
Carmen Bobes (Univ. de Oviedo)  
Klaus Meyer-Minneman (Univ. de Hamburgo)  
Frank Nuessel (Univ. de Louisville)  
Joseph Perez (Univ. de Bordeaux)

La correspondencia debe ser dirigida a cualquiera de los miembros del comité editorial o al secretario.

'Diálogos Hispánicos'  
Vakgroep Spaans  
Spuistraat 134  
1012 VB Amsterdam

Distribución a cargo de  
Editorial Rodopi

M-8266  
F-13

ARL  
20

# Diálogos Hispánicos

Número 21

*TEORÍA DEL POEMA:  
LA ENUNCIACIÓN LÍRICA*

Editores:  
Fernando Cabo Aseguinolaza  
Germán Gullón



Amsterdam - Atlanta, GA 1998

- GULLÓN, G. (1981). *Poesía de la vanguardia española*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1995). "Sociocultural Context and the Avant-garde in Spain: Theory and Practice". En Derek Harris. *The Spanish Avant-garde*. Manchester: Manchester University Press, pp. 149-164.
- MCGANN, J. (1991). "History, Herstory, Theirstory, Ourstory". En David Perkins (ed.). *Theoretical Issues in Literary History*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 196-205.
- MORENO VILLA, J. (1985). *Schola Cordis*. Málaga: Newman/Poesía. Introducción de Eugenio Carmona Mato.
- NORBERT, L. (1986). "Expresionismo". En Nikol Stangos (ed.). *Conceptos del arte moderno*. Madrid: Alianza.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1977). *Doña Perfecta. Misericordia*. México: Porrúa.
- PERFOFF, M. (1986). *The Futurist Movement*. Chicago. The University of Chicago Press.
- STEWART, S. (1993) "The State of Cultural Theory and the Future of Literary Form". En *Profession 93*. New York: MLA.
- VALLE-INCLÁN, R. (1944). *Sonata de Otoño*. En *Obras Completas*. Vol. 1. Madrid: Rivadeneyra.

11-8266

ARL  
20

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN LA POÉTICA DE  
POESÍAS (1907), DE MIGUEL DE UNAMUNO

Javier Blasco  
Universidad de Valladolid

Un día, entre sorprendido e incrédulo, un lector se dirige a don Miguel de Unamuno para que éste se pronuncie sobre una información de la que ha tenido noticia: "Me he enterado -le dice- de una novedad: que también ha hecho Vd. poesías". Unamuno le replica: "¿Cómo? Lo que he hecho también es todo lo otro".<sup>1</sup> La anécdota refleja exactamente la realidad del momento: muy pocos en 1907, cuando aparece el libro *Poesías*, se atreverían a identificar a Miguel de Unamuno como poeta. Y, sin embargo, Unamuno, por encima de cualquier otra cosa, se sentía sobre todo poeta. No faltan testimonios de ello: si en 1900 le confiesa a Clarín que "al morir quisiera, ya que tengo alguna ambición, que dijeseñ de mí: ¡fue todo un poeta!" (Unamuno 1941:II, 83), en 1912, en comunicación con Ortega, sigue afirmando lo mismo: "tengo la flaqueza de creer que o soy poeta o no soy nada" (Robles 1987:104).

Si tenemos en cuenta el importante volumen de la producción unamuniana en verso, no nos queda otro remedio que aceptar la clasificación de nuestro autor en la historia de la poesía española del siglo XX, pero todavía para muchos esta identificación de Unamuno como poeta no recogería ni lo

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno (1966-1995). *Obras completas*. Madrid: Escélicer. vol. IX (1966). p. 455. Edición de Manuel García Blanco. En adelante me referiré a esta edición con las siglas OC, seguidas por la indicación del tomo correspondiente en numeración romana y por la página en numeración arábica.

mejor, ni lo más característico, ni lo más representativo de sus ocupaciones. Por eso, conviene recordar palabras como las que siguen:

No puedo ni comprender ni tolerar a esos que dicen que hacen poesía por distraerse. Si yo no tuviese que escribir para ayudarme a vivir y a que viva mi familia, como oficio servil y mercenario, apenas escribiría sino artículos de combate, con un fin político, y poesía, pero poesía en verso. Y mucha de mi prosa no es más que verso abortado (Unamuno, *OC*, VIII, 512).

En la poesía encuentra Unamuno, sin duda, un excelente medio de expresión, hasta el punto de hacer de ella el eje fundamental de su participación en la vida -política, social, intelectual y también poética- del momento.

La crítica anterior a 1940<sup>2</sup> -con la ilustre excepción de poetas como Rubén Darío<sup>3</sup>, Antonio Machado (Machado 1905) Maragall<sup>4</sup> o Juan Ramón Jiménez (Jiménez 1962:46-47)- fue bastante 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 totalmente "retrasado" respecto a la estética de su tiempo. Todavía hoy es una idea bastante extendida la de que el discurso poético parece ser un medio extraño a las capacidades del rector de Salamanca. A Unamuno se le sigue acusando, en cuanto poeta, de rigidez y de prosaísmo; se le tacha de escribir desde una estética decimonónica en la que el simbolismo apenas ha dejado huellas, etc.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Una selección de esta crítica, bien que heterogénea, puede verse en las últimas páginas del libro de Ramón de Garciasol (1980).

<sup>3</sup> Crítica que recoge Unamuno, para ponerla al frente de *Teresa*. Vid. *Poesías completas*. En *Obras completas*, VI. pp. 553-557.

<sup>4</sup> "Es un poeta, es el poeta castellano de nuestro tiempo, poeta al revés o, al menos, al revés nuestro; poeta de dentro afuera", escribe Maragall respecto a Unamuno (Garciasol, 1980: 67).

<sup>5</sup> No entiendo cómo se puede dudar del simbolismo en la obra de alguien que ha escrito "El universo visible es una metáfora del invisible, del alma, aunque nos parezca al revés" (*OC*, I, 496). Toda la teoría de las correspondencias de Baudelaire está

Es desde el plano de los contenidos desde donde, en los años 40 y 50, Luis F. Vivanco (1942), Pedro Salinas (1958), J. M. Valverde (1956) y Luis Cernuda (1957) ensayan una primera revalorización del "Unamuno, poeta". Sin embargo, en fechas bastante tempranas (en la década de los sesenta) las voces de Ricardo Gullón (1969) y Sánchez Ruiz (1964) supieron reclamar atención hacia el papel que don Miguel concede a la palabra, frente a la idea, en tanto que R. Gullón (1963) -de nuevo- y O. Macrí (1952), contra la opinión de los más, supieron defender el modernismo unamuniano y la actualidad (y oportunidad) de su propuesta poética, contribuyendo de esa manera a ubicar sus versos en un contexto adecuado de lectura.

Contra las todavía frecuentes referencias al carácter decimonónico de su escritura en verso, conviene situar la obra poética de don Miguel en el contexto moderno, y simbolista, que le es propio por lógica y por cronología. Sólo en este contexto es posible valorar con justicia, tanto sus postulados teóricos como su ejercicio de la poesía.

Unamuno comienza a escribir poesía muy pronto. Sin embargo no se decide a darla a luz pública hasta la fecha -bastante tardía- de 1907, coincidiendo con un momento en el que el rector de Salamanca siente intensamente que su labor "pedagógica" no es suficiente; que su pueblo necesita, además de la obra del sabio y además de los frutos de la ciencia, el impulso "demagógico" (*OC*, I, 1022) de "un predicador personal, arbitrario, apasionado, lírico..." (*OC*, VIII, 266), que sólo puede encarnar en la obra de un poeta. Es su peculiar manera de interpretar la sinfonía de la regeneración, en un momento en el que generalizadamente la fe en el progreso y en las transformaciones sociológicas y políticas ha entrado en crisis:

aquí en cifra, sin que falte una sola coma. Pero las ideas mostrenacas son las más difíciles de erradicar. Únicamente esta verdad explica que se quiera hacer de nuestro autor un "poeta retrasado", refractario a su época y a la estética de su tiempo.

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 (OC, III, 1069).

La lectura que sigue de los poemas "Para después de mi muerte" y "Cuando yo sea viejo" (dos textos fundamentales para el estudio de la poética unamuniana) se orienta hacia una interpretación de la concepción de la poesía que subyace bajo las palabras de esta última cita.

Ambos poemas pertenecen a la primera sección de *Poesías* (1907) (OC, VI, 167-175) el libro con el que don Miguel se da a conocer como poeta, y ambos forman parte, en este poemario, de un conjunto de textos que tienen la finalidad de hacer explícita la "poética" primera del rector de Salamanca<sup>6</sup>. Los dos textos elegidos resultan especialmente interesantes, ya que sus "enunciados" hacen de la "enunciación lírica" el tema central de sus respectivos discursos.

En "Para después de mi muerte" resuenan los ecos de uno de los grandes temas que atraviesan de una punta a otra la obra toda de Unamuno. Dicho tema podríamos formularlo así: si nos hemos de morir, ¿de qué sirve nada? La muerte hace inútil todo esfuerzo; contempladas desde la ladera de la muerte, todas las obras del hombre carecen de sentido. Este tema habla del nihilismo que alimenta la abulia, presente en tantos y tantos textos modernistas. Pero Unamuno le da al tema un giro extraordinariamente singular, al centrar su reflexión en la débil esperanza de luz que la palabra poética puede arrancar de la nada.

Como ocurre con el resto de las obras del hombre, los cantos del poeta están condenados por la muerte, a la nada, al silencio. Sobre esta certeza y sobre la desazón que la misma supone, se desgranán los versos de "Para después de mi muerte", que se cierra con una interrogación presente (implícita o explícitamente) en toda la actividad de don Miguel de Unamuno como poeta:

¿Dónde irás a pudrirte, canto mío?  
¿en que rincón oculto  
darás tu último aliento?  
¿Tú también morirás, morirá todo,  
y en silencio infinito  
dormirá para siempre la esperanza! (vv. 74-80).

Todo el poema emerge de los "vientos abismales" que dan forma al "yo", como conciencia sacudida y "enturbada" por "tormentas de lo eterno" que "empañan... el cristal en que desfilan / de la vida las formas".

En cierto momento del poema, Unamuno llega a soñar con la posibilidad de una eternización del "yo" en sus "obras":

¡Oh, mis obras, mis obras,  
hijas del alma!  
¿por qué no habéis de darme vuestra vida?  
¿por qué a vuestros pechos  
perpetuidad no ha de beber mi boca? (vv. 45-49).

Sin embargo, sucede que, aunque al autor lo sobreviven sus cantos (v. 64), de hecho éstos no garantizan su "inmortalidad" (v. 77). Unamuno pone en boca del lector de sus poemas las siguientes palabras:

"él, que se dijo yo, sombra de vida,  
lanzó al tiempo esta queja,  
y hoy no la oye;  
es mía ya, no suya!" (vv. 25-28)  
Y él mismo ratifica la apreciación del lector:  
Sí, lector solitario, que así atiendes  
la voz de un muerto,  
tuyas serán estas palabras mías  
que sonarán acaso  
desde otra boca,  
sobre mi polvo  
sin que las oiga yo que soy su fuente (vv. 29-35).

<sup>6</sup> Referencias a los principales puntos de esta poética.

La muerte abre una profunda brecha entre “los enunciados” y el “sujeto de la enunciación”. El destino de las palabras del poeta es “sonar desde otra boca”, sin que el “yo que es su fuente” pueda siquiera “escucharlas”. La temporalidad limitada del “sujeto de la enunciación” otorga a los “enunciados” una absoluta independencia respecto del emisor, de manera que con toda propiedad, el lector puede llamar “suyas” las “palabras” del poema.

Me limitaré, por ahora, a llamar la atención sobre un fenómeno, respecto al cual el poema de Unamuno resulta muy elocuente: el rector de Salamanca arranca de la muerte del “yo” de carne y hueso, pero, desde tan “tremendo misterio” (v. 54), acaba hablando de la muerte de ese “yo poético”, que había sido el eje absoluto de la lírica modernista. Por una vía diferente, la cuestión que, en 1907, plantean los versos de Unamuno que se acaban de citar sintoniza con la crítica que algunos –como Machado u Ortega– están haciendo, por esas mismas fechas, a la lírica del momento. Ortega, en 1906, tras manifestar su desacuerdo con la concepción esteticista que globalmente domina la selección de Carrere para *La Corte de los poetas*, se lamenta de la ausencia en nuestro país de una poesía auténticamente metafísica. Pero lo que ahora me interesa destacar es que lo hace en términos muy próximos a los del poema de don Miguel:

El arte nos salva –escribe Ortega– de esta conciencia individual, con que vivimos ordinariamente y que nos hace percibir el ir y venir de los fenómenos, el nacer y fenecer de las cosas, el desear y el malograr de nuestro deseo; nos ayuda a emerger el arte, nos levanta hasta esa “conciencia mejor” en que dejamos de ser individuos y contemplamos sólo los amplios e inmutables estados del alma universal. ¿Tienen los nuevos poetas esa idea sobreexistencial y salvadora del arte, esa intención metafísica en su elaboración de la belleza? No, ciertamente (Garciasol 1980:41-42).<sup>7</sup>

El entendimiento del poema como “expresión” de la subjetividad a donde conduce es, sólo, a determinadas mani-

festaciones fantasmagóricas, a las “sombras” de una “sombra”, fruto de la angustia que se deriva de la percepción de “el ir y venir de los fenómenos, el nacer y fenecer de las cosas, el desear y el malograr de nuestro deseo”. El arte del siglo XX –Ortega lo supo ver pronto y bien– camina hacia una “idea sobreexistencial y salvadora del arte”. A una persona tan consciente como Unamuno esto no podía pasársele por alto:

Yo ya no soy: mi canto sobrevivíame  
y lleva sobre el mundo  
la sombra de mi sombra,  
mi triste nada! (vv. 64-67).

La poética de los heterónimos de Antonio Machado está implícita en este “yo que ya no soy” del texto de Unamuno que se acaba de citar. Desde esta perspectiva, el poema habla de la muerte del “yo” de carne y hueso, pero también de la muerte de “yo poético” como eje de enunciación poética. Por la vía hacia la que apunta la evolución del “yo poético” que anuncia el texto de Ortega y que lamenta el de Unamuno, a donde se llega es a un punto, en el que los enunciados se independizan (o tienden a independizarse) del sujeto de la enunciación, a la par que trasladan el eje de la enunciación a la órbita vital del lector. El receptor, en la experiencia de lectura, suplanta al autor, asume la responsabilidad de la enunciación y se convierte en el único soporte del significado de los enunciados.

El segundo poema, “Cuando yo sea viejo”, insiste en la libertad e independencia que cobran los enunciados, respecto al yo que los produce, en el momento mismo en que la enunciación se cierra. El poeta se subleva ante el sentido que los futuros lectores puedan dar (que con toda seguridad darán) a sus versos:

Y a vosotros entonces  
–me refiero a vosotros, no nacidos  
en mayoría acaso,  
los que busquéis a esta mi voz sentido–  
me volveré diciendo: “No, no es eso,

<sup>7</sup> *El Imparcial* (13-VIII-1906).

el cantor nunca quiso  
 semejantes simplezas dar al canto,  
 fue muy otro su tiro  
 no le entendéis, él era  
 de un espíritu al vuestro muy distinto!"  
 Y vosotros muy dentro del respeto  
 -que no me le neguéis es lo que os pido-  
 debéis firmes decirme:  
 -"Todo eso está muy bien, buen viejecito,  
 pero es que estos sus cantos,  
 cantos a pecho herido,  
 son de su edad de voz y esa es la nuestra,  
 son de otro que en su cuerpo fue vecino,  
 y hoy ¡más nuestros que suyos!" (vv. 19-37).

Si el primer poema plantea, de alguna manera, el sentido de la creación literaria, cuando se la contempla desde el sinsentido de la muerte, el segundo se enfrenta con el tema de la lectura en cuanto operación que tiene por finalidad la conquista del significado que el texto encierra. Muy emparentados entre sí -y no sólo por pertenecer a una misma sección de un mismo poemario-, estos textos dan acogida a una reflexión sobre el hecho poético, que se me antoja de las más meditadas, profundas y modernas que el fin de siglo fue capaz de alumbrar. Ambos tienen en común un mismo punto de partida; ambos convierten al lector (y, por lo tanto, al hecho de lectura, a la recepción) en el verdadero eje de lo poético.

Aunque, desde una perspectiva historiográfica (que ahora no nos interesa), algo -mucho- habría que decir de la métrica de estos poemas, del diálogo al que aspiran y de las imágenes que generan, desde el punto de vista formal no ofrecen excesivas novedades. Sí que las ofrecen, en cambio, desde un punto de vista discursivo (pragmático) y desde el punto de vista temático (semántico). Situémonos en el poema "Para después de mi muerte" y centrémonos en el "Oye tú que lees esto/ después de estar yo en tierra,/ cuando yo que lo he escrito/ no puedo ya al espejo contemplarme" (vv. 12-15). Me interesa subrayar estos versos, por dos motivos que afectan muy directamente al tema de este coloquio:

Primero, porque en ellos, gracias a la interpelación que inauguran, el poema deja de ser (explícitamente) un acto locutivo, expresión de una operación predicativa en la que alguien (el "yo poético") predica algo sobre algo, para pasar a convertirse en un acto alocutivo, que convierte a los interlocutores en auténticos protagonistas de la enunciación.

Segundo, porque de los versos en cuestión se derivan conclusiones muy interesantes acerca de las peculiaridades que el poema presenta, respecto a otras formas de alocución, en cuanto operación que implica a un "yo" y a un "tú", convirtiéndolos en cómplices de la significación que tal forma de alocución encarna. No hay enunciación sin alocución, y esto se cumple también en la enunciación poética, pero la enunciación poética es una forma de enunciación muy singular.

En este sentido cabe afirmar (aunque no tengo ni espacio ni tiempo, para extenderme ahora en las pruebas de tal afirmación) que don Miguel está todavía muy lejos de apostar, como enseguida vendrán a hacer las vanguardias, por la independencia absoluta de los enunciados: para él, "no son los enunciados los que refieren, sino los hablantes los que hacen referencia"; no son "los enunciados los que tienen un sentido o significan, sino que son los locutores los que quieren decir esto o aquello, los que entienden una expresión en tal o cual sentido"; son los interlocutores -diría Unamuno- los que hacen vivir el poema más allá de la muerte del poeta.

El segundo de los poemas de Miguel de Unamuno, que ahora sirve de base a mi exposición, plantea de una manera diáfana cómo esa enunciación que es el poema abre el espacio de una interlocución en la que el objetivo referencial de sus enunciados depende de las circunstancias de la propia enunciación, de los interlocutores; y, muy particularmente, depende de ese "vosotros" con el que don Miguel dialoga en "Cuando yo sea viejo". Todo el poema es el desarrollo de un diálogo en el que se enfrenta el sentido que el poeta pretende dar a sus versos y el sentido que realmente les dan sus lectores. El texto en cuestión concluye así:

El alma que aquí dejo

un día para mí se irá al abismo:  
 no sentiré mis cantos:  
 recogeréis vosotros su sentido.  
 Descubriréis en ellos  
 lo que yo por mi parte no adivino,  
 ni aun ahora que me brotan;  
 veréis lo que no he visto  
 en mis propias visiones;  
 donde yo he puesto blanco veréis negro,  
 donde rojo pinté, será amarillo.  
 Y si ello así no fuera,  
 si estos mis cantos—¡pobres cantos míos!—  
 jamás han de decir a mis hermanos  
 sino esto que me dicen a mí mismo,  
 entonces con justicia  
 irán a dar rodando en el olvido.  
 Por ahora, mis jóvenes,  
 aquí os lo dejo escrito,  
 y si un día os negare  
 argüid contra mí conmigo mismo,  
 pues os declaro  
 —y creo saber bien lo que me digo—  
 que cuando llegue a viejo,  
 de este que ahora me soy y me respiro,  
 sabrán, cierto, los jóvenes de entonces  
 más que yo si a este yo me sobrevivo (vv. 61-87).

Para Unamuno el texto poético no es transparente, sino que tiende a hacerse opaco; y lo que me interesa destacar ahora es que la opacidad de ese enunciado que es el poema remite el sentido no a su propia enunciación, sino a los nuevos protagonistas de la operación interlocutiva que es el poema. Toda enunciación crea un espacio en el que se encuentran una pareja de intencionalidades (la del "yo" y la del "tú", de los interlocutores), que recíprocamente se buscan. Sin embargo, en el poema las circunstancias de enunciación ofrecen ciertas particularidades, que Unamuno convierte en auténtico soporte de su peculiar poética. Veamos, a continuación, a partir de los poemas que nos ocupan, alguna de tales particularidades:

En relación con el sujeto de la enunciación poética, hay que advertir (los dos poemas se inspiran y describen esta experiencia) que el diálogo al que el poema aspira, en tanto enunciación, se produce siempre "in absentia". Quiero decir que el poema, en cuanto enunciación, hace desaparecer de la escena la persona del poeta, para descargar así toda la responsabilidad de lo enunciado sobre un *yo* que ya no es persona, sino mera instancia gramatical; y, en todo caso, para descargarla sobre el lector. Unamuno lo expresa muy bien en "Para después de mi muerte":

Oye tú que lees esto  
 después de estar yo en tierra,  
 cuando yo que lo he escrito  
 no puedo ya al espejo contemplarme;  
 ¡Oye y medita!  
 Medita, es decir: sueña!  
 "Él, aquella mazorca  
 de ideas, sentimientos, emociones,  
 sensaciones, deseos, repugnancias,  
 voces y gestos,  
 instintos, raciocinios,  
 esperanzas, recuerdos,  
 y goces y dolores,  
 él, que se dijo yo, sombra de vida,  
 lanzó al tiempo esta queja  
 y hoy no la oye;  
 es mía ya, no suya!" (vv. 12-28).

Unamuno —moviéndose en un contexto de ideas todavía de corte romántico— identifica (a la manera que lo hacen teóricos como Hegel) al sujeto que habla en el poema con el poeta, con el autor. El autor, en vez de esconderse tras las máscaras que la poesía clásica le tenía reservadas, pretende expresarse directamente en el poema y aspira a conseguir reflejar su verdadero yo en el *yo* que dice sus versos. En el poema con que se abre el libro *Poesías* (1907), el titulado "Id con Dios", esto se hace explícito con toda claridad. Dirigiéndose a sus versos, en este texto escribe Unamuno:

Vosotros [los versos] reveláis mi sentimiento,  
 ¡hijos de libertad! y no mis obras  
 en las que soy de extraño sino siervo;  
 no son mis hechos míos, sino vosotros,  
 y así no de ellos soy, sino soy vuestro.  
 Vosotros apuráis mis obras todas;  
 sois mis actos de fe, mis valederos (vv. 36-42).

Para comprobar en toda su extensión la importancia de la poesía como auténtica expresión del *yo*, recordemos ahora que, para don Miguel, es posible distinguir entre el *yo* que "uno es para Dios", el *yo* que "es para los otros", el *yo* que él mismo "se cree ser" y el *yo* que se "quisiera ser":

Y digo que, 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 se quisiera ser. Y que este, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o nos perderemos. Dios le premiará o castigará a uno a que sea por toda la eternidad lo que quiso ser.<sup>8</sup>

Pues bien, el *yo* auténtico, *el que uno quiere ser*, no es otro que el del *creador*; esto es, el del poeta. Sólo al poema (y no a otras formas de discurso) se le reconocía la capacidad de servir de vehículo para el verdadero *yo*. En otras palabras, todavía en don Miguel anima la convención romántica de que la persona del poeta de carne y hueso y el *yo* que se responsabiliza gramaticalmente de la de la enunciación son una sola y misma cosa. Sobre tal concepción se sustenta su idea de sobrevivir, más allá de la muerte, en forma de canción, en forma de canto. Y cuando Unamuno habla de supervivencia en el poema no habla, a la manera renacentista, de la supervivencia en la fama. Habla de una supervivencia real del *yo* como conciencia.

Es esta idea, la de la identificación del *yo* gramatical (sobre la que se sustenta la enunciación poética) con el poeta,

la que se quiebra en el poema que estoy comentando. La muerte se convierte en barrera insalvable para el poeta de carne y hueso, de manera que el *yo* de ese enunciado que es el poeta sólo puede aspirar a ser "la huella de un muerto" (v. 57). Aparentemente, con esto, la enunciación parece ceder terreno ante el enunciado:

¡Cuando yo ya no sea,  
 serás tú, canto mío!  
 ¡Tú, voz atada a tinta,  
 aire encarnado en tierra,  
 doble milagro,  
 portento sin igual de la palabra,  
 portento de la letra,  
 tú nos abrumas!  
 ¡Y que vivas tú más que yo, mi canto! (vv. 36-44).

Todo parece querer indicar que, para Unamuno (y no sin dolor), al ser palabra en el tiempo, al ser comunicación "in absentia", el poema gana consistencia en cuanto acto de discurso sólo ("portento de la letra", v. 42), independiente del mundo de los hechos y de las cosas al que los enunciados hacen referencia. Y este ser el poema sólo "portento de la letra" sí que es ya una concepción plenamente moderna, de esa modernidad que empieza a alumbrar en la España de 1900, a la sombra de la apuesta por el poema hecho de palabras (no de sentimientos), que el simbolismo había propiciado.

Pero, antes de llegar a mayores conclusiones, veamos ahora lo que ocurre con la segunda instancia de esa enunciación que es el poema. Veamos si la gramaticalización del poeta se ve correspondida también con la gramaticalización del lector. Nada de eso ocurre. En "Para después de mi muerte", Unamuno escribe:

Sí, lector solitario, que así atiendes  
 la voz de un muerto,  
 tuyas serán estas palabras mías  
 que sonarán acaso  
 desde otra boca,

<sup>8</sup> Tres novelas ejemplares y un prólogo, en OC, II (1967: 973).



sobre mi polvo  
sin que las oiga yo que soy su fuente (vv. 29-35).

Y en "Cuando yo sea viejo", insiste:

Y os diré yo mirándoos de hito en hito:  
- "Es que de mí se burlan los mocosos?,  
¿pretenderán acaso estos chiquillos,  
pobres de juicio y hartos de osadía,  
negarme lo que es mío?"  
"¿Suyo? -diréis-. ¡No! del que fue en un tiempo  
y hoy le es extraño ya, casi enemigo;  
al dejárnoslo aquí, en estos cantos,  
de él se desprendió, y aquí está vivo..."  
Y yo protestaré, cual si lo viera,  
pero estará bien dicho (vv. 50-60).

En vez de convertirse en un *tú* correlativo al *yo* responsable de la enunciación, el lector "hace suya la queja" del poeta y, en el acto de lectura, asegurará la perpetuación del canto más allá de la muerte del poeta de carne y hueso; y la asegurará con su carne y con sus huesos:

¡Cuando yo ya no sea,  
serás tú, canto mío!  
¡Tú, voz atada a tinta,  
aire encarnado en tierra,  
doble milagro,  
portento sin igual de la palabra,  
portento de la letra,  
tú nos abrumas!  
¡Y que vivas tú más que yo, mi canto! (vv. 36-44).

No obstante, el papel del lector no se reduce a sola esta función. Mucho más rico es su cometido, según Unamuno. Pero antes de seguir adelante con la instancia del lector, abriré un paréntesis para comentar, brevemente, algunas cosas que se refieren al tercer elemento de la enunciación: el enunciado.

Voz descarnada ya, "atada a tinta" (v. 38), "aire encarnado en tierra" (v. 39), el enunciado es "doble milagro,/ portento sin igual de la palabra,/ portento de la letra" (vv. 40-43). A primera vista, en la línea de esa modernidad antes aludida, estos versos parecen otorgar al enunciado todo el protagonismo de la enunciación poética. Pero el lector de Unamuno sabe que ello no es así. El poema, en tanto enunciado, es letra; y la letra mata. La letra es letra muerta, si no cuenta con otra voz (la del lector) que le otorgue vida y sentido:

"¡Yo ya no soy, hermano!"  
Vuelve otra vez, repite:  
"¡yo ya no soy hermano!  
Yo ya no soy: mi canto sobrevíveme  
y lleva sobre el mundo  
la sombra de mi sombra,  
mi triste nada!"  
¿Me oyes tú, lector?, yo no me oigo,  
y esta verdad trivial, y que por serlo  
la dejamos caer como la lluvia,  
es lluvia de tristeza,  
es gota del océano  
de la amargura (vv. 61-77).

Sin el milagro de la palabra no hay milagro de la letra; la letra del poema nada dice hasta que la voz del lector la convierte en palabra viva y la dota de sentido. En *Niebla*, Unamuno explica el papel del creador a partir de la imagen de Dios: según le echa en cara su protagonista a don Miguel, los personajes viven mientras su creador los sueña. Morir es desaparecer de los sueños del creador y esto vale para la ficción y para la vida. Desde tales presupuestos se explica de manera diáfana ese doble milagro al que aludían los versos que acabo de citar: el yo poético vuelve a cobrar vida en la carne y en los huesos del lector. De ahí la llamada angustiada al lector en sus versos, cuando le interroga "¿me oyes tú, lector?, yo no me oigo".

El lector salva al poema de su profetizada condena a la letra, para hacerlo palabra, algo vivo, algo capaz de sobrevi-

vir al poeta. Para Unamuno, la letra del poema nunca acaba de convertirse en el centro y en el protagonista del poema, mientras un lector le dé vida y le preste su voz haciéndola palabra.

Mientras esto ocurra, la enunciación lírica nunca podrá ser mero acto de discurso; el lector ata el poema a la realidad y a la vida. Juan Ramón, en sus *Aforismos*, en contradicción absoluta con aquel principio básico del simbolismo francés a que antes hice referencia, escribe: "No se debe escribir en el idioma de las palabras, sino en el de los sentimientos".<sup>9</sup> Y Unamuno, en su "Arte poético", texto de la misma sección de *Poesías* (1907) a la que corresponden los poemas que comentamos, no piensa de diferente manera. Para ambos, como para Goethe, el principio no fue el verbo, sino la acción.

Para Unamuno, como para Juan Ramón, el poema, antes que lenguaje, es un fenómeno de la experiencia. Y ahora sabemos el porqué: el lector, como Cristo hace con Lázaro, al leer el poema lo vive, le da vida en su carne y en sus huesos. El lector es "la resurrección y la vida" de la letra del poema.

Quizás a alguno estas metáforas puedan parecerle exageradas y excesivas. No creo, sin embargo, que lo siga creyendo quien haya leído con cuidado el excelente poema unamuniano a *El Cristo de Velázquez*<sup>10</sup>, profunda reflexión teológico-poética sobre Cristo, pero también, y a la vez, profunda reflexión sobre la creación poética. En este poema, Miguel de Unamuno glosa el versículo primero del Evangelio de San Juan ("El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros") y en su glosa convierte el texto evangélico en paradigma de la creación poética:

... y ve: te prenden  
los ojos de la fe en lo más recóndito  
del alma, y por virtud del arte en forma  
te creamos visible. Vara mágica  
nos fue el pincel de don Diego Rodríguez

de Silva Velázquez. *Por ella en carne*  
te vemos hoy... (PC., I, 351).

Alta es la función de la poesía, la función del arte. El arte renueva, en cada uno de sus actos, el milagro del Verbo (de la eternidad, del misterio, de la divinidad, en suma) haciéndose otra vez carne, y actualiza la lección de ese "libro vivo" que contiene las únicas respuestas posibles a los enigmas de la Esfinge. Si "el Verbo se hizo carne", la misión del poeta, en tanto creador, será la de volver a convertir la *carne* (léase el mundo) en *verbo*, en logos; verbo y logos que el lector deberá -en cuanto acto no menos creativo que el del poeta al escribir- volver a hacer carne y huesos propios. Porque para Unamuno (semita, en esto) los libros no son para leerlos, sino para devorarlos y convertirlos, así, en alimento, en sustancia del propio "yo", en huesos y carne. Su *Vida de don Quijote y Sancho* constituye un perfecto ejemplo de lo que quiero decir.

La radical negación de la vanguardia en Unamuno tiene mucho que ver con la concepción de la poesía que estoy intentando definir. Unamuno es ante todo poeta, pero poeta que al escribir o leer poesía lo que hace es pensar, gritar, cantar, rezar, en suma, vivir. Para él, siempre "son las palabras [las que en él] suscitan las ideas" (PC., III, 59-60). Unamuno se deja guiar por las palabras; reclama de ellas que le sugieran cosas, que pongan en marcha su pensamiento, y, en justa correspondencia con lo que a él le ocurre, espera que sus poemas sean capaces de obrar igual milagro en sus lectores.

La posición de Unamuno que se desprende de los poemas que comentamos no es ya la posición de aquellos modernistas ingenuos que creyeron hacer del poema un espejo fiel de la subjetividad, pero no es todavía tampoco la posición de aquellos vanguardistas radicales que le niegan al lenguaje toda su capacidad de referencialidad y de representación, haciendo del poema un objeto construido sobre la intransitividad del verbo.

Desde la concepción unamuniana, el poema no puede ser nunca un acto de discurso como las vanguardias parecen proponer, sino -como ya he dicho- una experiencia, un hecho

<sup>9</sup> *Ideología*, ed. A. Sánchez Romeralo (1990: 81).

<sup>10</sup> Véase la edición de Víctor García de la Concha de *El Cristo de Velázquez* (Madrid: Espasa-Calpe, 1987).

real, primero, en la vida del autor y, luego, en la del lector; un hecho real que tiene como escenario la conciencia del lector, que hace suyo el enunciado y, al hacerlo, reconcilia en una misma carne y en unos mismos huesos tanto la instancia gramatical del *tú* como la del *yo*. Pero a tal reconciliación no alcanza cualquier tipo de discurso, cualquier tipo de enunciación. Sólo la enunciación poética es capaz de obrar el milagro:

Porque literato y literatura dicen relación a letra y la letra mata. La letra es cosa funesta. Y el espíritu, que es palabra -palabra más que acción-, vivifica (OC., IV, 1061).

Esta forma de pensamiento -la que busca el lenguaje de la poesía- pone al desnudo el corazón en la palabra, convierte la palabra en sustancia del corazón, en tanto que el pensamiento lógico viste el mundo del yo y lo encubre, por eso el perro de Augusto puede decir, ante su amo muerto, que "el hombre es el animal hipócrita por excelencia. El lenguaje le ha hecho hipócrita" (OC., II, 680). Desde el *Génesis*, la vocación del *verbo* siempre fue la de hacerse carne... y lo demás no es silencio; lo demás es letra.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERNUDA, L. (1957). "Miguel de Unamuno". En Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid.
- GARCISOL, R. de (1980). *Unamuno al hilo de "Poesías" 1907*. Madrid: SGEL
- GULLÓN, R. (1963). *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_(1969). "Unamuno y su cancionero". En *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos.
- JIMÉNEZ, J. R. (1962). *Cartas*. Madrid: Aguilar. Ed. de F. Garfias.
- \_\_\_\_\_(1990). *Ideología*. Barcelona: Anthropos. Ed. de Sánchez Romeralo.
- MACHADO, A. (1905). "Divagaciones (en torno al último libro de Unamuno)". En *la República de las Letras*, 14.
- MACRÍ, O. (1952). *Poesía Spagnola del 900*. Parma.
- ROBLES, L. (ed.) (1987). *Epistolario completo Ortega y Unamuno*. Madrid: El Arquero.

- SALINAS, P. (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.
- UNAMUNO, M. (1941). *Epistolario a Clarín*. Tomo II. Madrid: Escorial.
- \_\_\_\_\_(1942). *Antología poética*. Madrid. Ed. de L. F. Vivanco.
- \_\_\_\_\_(1966-1995). *Obras completas*. Tomos I-IX. Madrid: Escélicer.
- \_\_\_\_\_(1987). *El cristo de Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe. Ed. de V. García de la Concha.
- VALVERDE, J. M<sup>a</sup>. (1956). "Notas sobre la poesía de Unamuno". En *Primeras Jornadas de lengua y literatura Hispano-americana II*. Salamanca: Acta salmanticensis.