Unamuno y la experiencia del mar. Un recorrido poético

Unamuno and the Experience of the Sea. A Poetic Journey

Rosa Fernández Urtasun

Universidad de Navarra

rosafu@unav.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9044-7425>

RESUMEN

Miguel de Unamuno tuvo durante muchos años una visión del paisaje impregnada de mediaciones históricas y literarias. Así puede verse en sus escritos teóricos sobre el tema y también en sus primeros libros de poesía. Esta mirada dio un giro durante su destierro en Fuerteventura, donde tuvo una experiencia profunda del mar, de alcance metafísico, que le llevó a cambiar no solo su mirada sobre la naturaleza, sino también sobre la religión, la escritura y la historia. Siguiendo este proceso se produce también una evolución en su estilo poético, que va abriéndose cada vez más al ritmo y a la rima hasta culminar en los versos de *Cancionero*, a los que dedica los últimos años de su vida.

Palabras clave: Unamuno; naturaleza; paisaje; mar; poesía.

ABSTRACT

Miguel de Unamuno had for many years a vision of the landscape impregnated with historical and literary mediations. This can be seen in his theoretical writings on this subject and also in his first books of poetry. This view took a turn during his exile in Fuerteventura, where he had a profound experience of the sea, metaphysical in scope, which led him to change not only his view of nature, but also of religion, writing and history. Following this process there is also an evolution in his poetic style, which is opened more and more to rhythm and rhyme, culminating in the verses of *Cancionero*, to which he dedicated the last years of his life.

Key words: Unamuno; Nature; Landscape; Sea; Poetry.

UNAMUNO Y LA NATURALEZA

La mirada sobre la naturaleza en los poemas de los últimos años de Miguel de Unamuno muestra una profunda evolución con respecto a sus comienzos. Son múltiples las vicisitudes vitales que influyeron en este cambio, pero sin duda su estancia en Fuerteventura fue un punto de inflexión. Se ha hablado con mucha frecuencia de que esos meses supusieron para el autor bilbaíno un redescubrimiento del mar, pero creo que una contextualización mayor permite una comprensión más matizada de por qué esta circunstancia le llevó también a redefinir su mirada sobre el paisaje —e incluso sobre la religión, la historia o la escritura—, dentro del marco de su escritura poética. Para dibujar ese contexto, es necesario comprender en primer lugar de qué modo contemplaba el paisaje el Unamuno del cambio de siglo, cuando prepara la publicación de sus primeros poemas.

Es un tema que aborda explícitamente ya en *Paisajes* (1902), un libro de viajes que se abre con el capítulo titulado «El sentimiento de la naturaleza». Comenta sobre este que es «uno de los sentimientos más raros en la castiza literatura castellana» (57), y lo lamenta, porque considera que corresponde a los literatos transmitir lo que la naturaleza verdaderamente es. Unamuno afirma que frente al labriego, que observa el campo desde el vínculo de la necesidad, el poeta es capaz de una contemplación desinteresada¹ y, por tanto, de libertad y señorío:

En el labriego que mira con amor su terruño duerme ese sentimiento, sofocado en gran parte por los cuidados y ansiones que le inspira la fuente de su material sustento, pero no se muestra al mismo que lo abriga, como lo hace en el poeta, que, libre de la pesadilla económica en tal respecto, contempla al campo como lo contempla un hijo y no un esclavo, bajo la apariencia de dueño, de la tierra (Unamuno 2004a, 4).

Es decir, quien aparentemente posee la tierra vive esclavo de ella. Solo la mirada libre permite una comprensión correcta, capaz de trascender, y esa es la que el poeta puede aportar.

Unos años más tarde profundizando en esta misma idea —en otro artículo con el mismo título, pero de 1909—, subraya que esa mirada desprendida debe ir unida a un conocimiento de la tradición culta, para así poder añadir significado a la mera percepción espacial: el «amor inteligente, a la vez que cordial, al campo, es uno de los más refinados productos de la civilización y la cultura» (Unamuno 2004b, 370). El «amor inteligente» es el de la mirada aquilatada por las lecturas, el que valora el paisaje por la huella del hombre que detecta en él.

¹ A propósito de este texto, Cortina señala la raíz y la importancia de este concepto: «en la estela de una interpretación de la tercera crítica kantiana que tiene como culmen a Schopenhauer, Unamuno coloca en el centro de su propuesta estética la noción de ‘desintere-s’» (2018, 115).

Unamuno entiende que la naturaleza tiene valor no por sí misma –aunque la experimente con gozo en sus excursiones– sino en cuanto mediada, en cuanto adquiere un significado cultural, como él mismo hace al impregnar de sentido literario e histórico el paisaje español en sus escritos (Luque 2012). En el artículo de 1909 ilustra este aspecto con mucha claridad citando un texto leído en un periódico de ultramar. El periodista se queja de que los turistas, al visitar Argentina, no siempre hacen el esfuerzo de conocer sus maravillas naturales. Y a eso el escritor bilbaíno responde:

No es sólo tiempo, salud y pesetas o pesos lo que falta; es también sentido de la Naturaleza, que cuando no está realizada por el arte, por la literatura, no atrae a los espíritus superficiales. Esa naturaleza no ha tenido aún, como la vieja naturaleza europea, cantores que la prestigien; no es aún suficiente escenario de historia; no está todavía bastante impregnada de humanidad. (Unamuno 2004b, 372-373)

Así pues, Unamuno entiende que el acercamiento al paisaje exige una mirada teñida de intelectualismo, una postura que evidencia una enorme distancia con respecto a anteriores visiones románticas. Para insistir en que lo nuclear al mirar la naturaleza no es la mera descripción sino la creación de un estado de conciencia que sublima la percepción y le dé sentido, se remonta hasta Virgilio. Considera que, aunque el poeta latino describía pocos paisajes, «la sensación íntima, profunda, amorosa, cordial, del campo nos la da como nadie» (Unamuno 2004b, 373).

Estos mismos planteamientos resuenan cuando habla del mar, presente en su horizonte desde el comienzo de su biografía. No busca referencias que prodigan imágenes detalladas sobre su apariencia, sino autores capaces de ofrecernos una mediación adecuada. Remite con frecuencia a Lord Byron, quien «sintió el mar como nadie, y no necesitó largas y prolijas descripciones para comunicarnos su sentimiento» (Unamuno 2004b, 373). De él cita unos versos que, como recuerda Azaola (1987, 132), rememoraría en diferentes ocasiones a lo largo de su vida:

¿Es que se ha dicho acaso sobre el mar nada más sugerente y profundo que las últimas estrofas del *Childe Harold*, y, sobre todo, aquellos tres versos de la estrofa 182 del canto IV y último?

Unchangeable save to thy wild waves' play;

Time writes no wrinkle on thine azure brow–

Such as creation's dawn beheld, thou rollest now.

Esto es: «Incambiable excepto al juego de tus salvajes olas; / el tiempo no traza arrugas en tu frente azul; / ruedas hoy tal como te vio el alba de la creación» (Unamuno 2004b, 373-374)

Unamuno considera que estos versos apuntan hacia una verdad que trasciende la historia, pero no le resultan lo suficientemente convincentes como

para reconciliarse con un paisaje indefinido. En otro artículo, casi contemporáneo pero escrito con ánimo mucho más áspero, afirma:

El mar me da sueño, como la música. El mar me anega y diluye la voluntad, me disgrega el alma. [...] Ni Lord Byron ha logrado congraciarme con él. [...] ¿Qué nos dice el mar? Lo que queremos que nos diga. Es como la música. Y yo quiero que las cosas –los hechos y los misterios– me digan no lo que yo quiero, sino lo que quieren ellas, y que me obliguen a resistirlas (Unamuno 2008, 235).

Unamuno busca realidades sólidas y un paisaje de aristas claras que le lleve a conectar con ellas. Esta manera de aproximarse a la naturaleza que tiene por entonces el escritor bilbaíno responde a una conexión con los planteamientos de la Institución Libre de Enseñanza, a través de la cual llegó a España

la visión geográfica moderna del paisaje, iniciada por Humboldt. Apoyándose en esa perspectiva geográfica, empeñada en atender al tiempo a lo que el paisaje es y a lo que significa, a sus formas visibles y a sus valores invisibles, [...] ofreció una imagen renovada, enteramente moderna, del paisaje español (Ortega Cantero 2016, 10)².

Siguiendo las propuestas de esta escuela, Unamuno centró su atención en los valores invisibles del paisaje, dando prioridad a aquellos cargados de huellas históricas y simbólicas. De hecho, fue sensible a la variación que se estaba produciendo en el significado de la palabra «paisaje» (Escartín 2008, 35-37). El término, en su sentido etimológico –al que tan atento estaba él siempre–, se deriva del francés «pays», que valía entonces por «territorio rural». Y a finales del XIX la palabra estaba además ligada a su representación artística: «Terreno en que fijamos la atención, considerándolo artísticamente» (DRAE 1884). En este contexto se entienden bien las reflexiones de Unamuno en el prólogo que le pide Manuel Ugarte en 1901 para sus *Paisajes parisienses*:

El título de esta obra es ya de suyo paradójico: *Paisajes parisienses*. Un recinto cerrado, en que las edificaciones humanas nos velan el horizonte de tierra viva, una ciudad parece excluir todo paisaje. Mas, en resolución, ¿es que hay barrera o linde entre la naturaleza y el arte, entre lo que hace el hombre y lo que al hombre le hace? A los que me dicen que van en busca de la naturaleza huyendo de la sociedad, suelo decirles que también la naturaleza es sociedad, tanto como es la sociedad naturaleza (Unamuno 2007, 657).

² Esta perspectiva que en España transmitía la Institución Libre de Enseñanza era la cristalización de un cambio de paradigma que se había reflejado ya en otros autores y obras. Ortega Cantero señala que también tuvieron gran influencia en la mirada de Unamuno sobre la geografía las obras de Taine, el *Obermann* de Senancour y las teorías estéticas de John Ruskin (2016, 10-11).

Desde nuestra perspectiva actual hubiera sido difícil percibir esa perplejidad si Unamuno no la hubiera señalado: el paisaje entonces no podía ser urbano, porque no era natural, naturaleza. Pero la mirada del escritor estaba ya abierta a una modernidad que percibía la belleza en los horizontes cargados de vida y de cultura, ya fuera esta la antigua de los castillos o la moderna de las ciudades.

Vuelve sobre esta interrelación entre paisaje y cultura al hablar de «las dos barajas de Dios» a propósito de un paseo «Manzanares arriba», saliendo de la ciudad de Madrid para adentrarse en el campo. Con la metáfora de las cartas habla de dos colecciones de signos diversos, la de la Naturaleza y la de la Historia:

Así nos hablan la Pedriza de Guadarrama, los pedregales de la Sierra castellana, los castillos caballerescos, las serranillas del Manzanares, los balbuceos del Fuego del concejo de Madrid; así nos hablan el paisaje y el lenguaje castellanos, naturales y nacionales. Después se oye la voz de Íñigo de Loyola, la de Don Quijote y el rasgueo de la pluma de águila enjaulada de Felipe II. Lo que nos enseña, re-creándonos –y nos re-crea enseñándonos a ser hombres– el contemplar la Naturaleza como historia y la historia como Naturaleza, el paisaje como lenguaje y el lenguaje como paisaje, las pedrizas como castillos y los castillos como pedrizas, y sentir cómo Dios, el Supremo Solitario y Hacedor, juega a sus solitarios con las dos barajas, la natural y la racional, barajustándolas y desbarajustándolas arreo (Unamuno 2005, 94).

Aunque ambas «barajas» parezcan prácticamente intercambiables, queda claro que Unamuno da un peso primordial a la cultural, que es la que propone el sentido. Para el escritor bilbaíno, es el mundo intelectual el que crea el horizonte desde el que leer la naturaleza. Aquí se refiere a la Historia con un sentido global; en la práctica, son dos las mediaciones más importantes que inciden en su mirada: por un lado, la historia y su interpretación; por otro, la literatura y sus símbolos.

PAISAJES EN LAS PRIMERAS POESÍAS DE UNAMUNO

Lo que Unamuno refiere en estos ensayos tiene un carácter general. Si revisamos sus escritos de teoría poética, podemos comprobar que apenas hace referencias explícitas a la relación entre poesía y paisaje (Imízcoz 1996, 159)³.

³ Si se pueden encontrar reflexiones a propósito del sentimiento del paisaje, sobre temas como «la relación del yo con la naturaleza; la vinculación del espíritu al paisaje; la búsqueda de la eternidad a través de la naturaleza, expresada mediante los más diversos símbolos de la perennidad e inmovilidad de la naturaleza frente al paso del tiempo; y la expresión del paisaje como el cuerpo de la patria, reflejo y expresión del alma de la patria –buscada y manifestada (...) en el lenguaje, las tradiciones, la historia» (Imízcoz 1996, 160). En el trabajo de Imízcoz se desarrollan con detalle estos aspectos teóricos.

Sin embargo, resulta muy significativo que, en la práctica, la mirada geográfica sea un elemento clave desde los comienzos de su obra en verso: los tres primeros capítulos de *Poesías* (1907), se titulan «Castilla», «Cataluña» y «Vizcaya». Poco más adelante, en 1911, el *Rosario de sonetos líricos* contará con agrupaciones de poemas de clara referencia espacial: «Los sonetos de Bilbao», «De vuelta a casa», «Asturias y León», etc. El peso de este aspecto en su obra de creación poética es evidente. Desde un punto de vista temático, puede decirse que la poesía de paisaje de Unamuno tiene dos vertientes claramente marcadas: la autobiográfica y la que habla de España.

De acuerdo con sus propias teorías, los elementos paisajísticos que destaca Unamuno al hablar de su tierra vizcaína en sus primeras obras líricas son aquellos imbuidos de peso cultural. Por ejemplo, el poema «Árbol solitario», que aparentemente recuerda el olmo seco de Machado en su aliento metafísico, tiene en realidad como trasfondo el árbol de Guernica y todo un contexto nacionalista:

Aquí, en estas columnas de *El Noticiero Bilbaino*, fui vertiendo mi visión y mi sentimiento de mi tierra nativa, de la Vizcaya que me ha hecho con los huesos del cuerpo, los del alma. Aquí publiqué mis impresiones de Guernica, la del árbol legendario, cuando iba a ella en busca de la que después hice para siempre mi mujer. Aquí publiqué mis primeros versos. Eran doce líneas, referíanse, sin nombrarlo, al árbol de Guernica (...). Los míos decían: «Árbol solitario se alza en campo yermo –desafia las iras– del rayo del cielo» (Unamuno 1924a).

Algo similar sucede al evocar en el *Rosario de sonetos líricos* su tierra chica. El soneto XX, por ejemplo, lo escribe en la casa de la que desciende su familia: «Junto al caserío Jugo, barrio de Aperribay, / en la anteiglesia de Galdácano, Vizcaya». El paisaje –«la austeridad de la montaña, / con el viento del cielo que entre robles / se cierne»– cobra sentido por contener los elementos que forjaron las cualidades físicas y morales de sus antepasados: «redondearon pechos nobles / mis abuelos» (Unamuno, 1999b, 326)⁴.

Otro tanto puede decirse de su mirada hacia el mar⁵. En su infancia, el Cantábrico es el horizonte natural de su tierra bilbaína, y al recordar ese mar –por ejemplo, en el poema XXXIII de *Rosario de sonetos líricos* (1911)–, su mirada se vuelve apesadumbrada, ya que evoca el peso del trabajo y el sufrimiento: «Fue tu vida pasión en el desierto / mar de la pena, bajo la tormenta / del viento que las olas acrecienta / soñando siempre en el lejano puerto» (Unamuno 1999b, 344). El poeta evoca un marinero que está en el mar, pero que

⁴ El peso que tiene este linaje sobre él quedará también de manifiesto en *Cómo se hace una novela*.

⁵ Sobre el mar en Unamuno es imprescindible consultar el magnífico libro de José Miguel de Azaola, *El mar en Unamuno*. También es utilísimo el artículo de Pilar Celma Valero, «El mar en la poesía de Unamuno».

sueña con el puerto, la vuelta, el regreso. Al igual que le sucedía al mirar hacia la tierra arada, cuando don Miguel contemplaba el mar en Bilbao «se interponía entre su yo y el mar, puro y simple, la vida afanosa y atareada del hombre que vive de él y para él» (Nuez 1959, 72). La mirada que refleja el poema ha dejado muy lejos tanto a Byron como al pirata arrebatado de Espronceda. Es, asimismo, anterior a nuestra mirada turística o ecológica. El imaginario que en nuestros días carga la naturaleza de una belleza que apela a los sentidos, al ocio y a la contemplación estaba mediado entonces por otros intereses. Mientras fue niño, no es probable que Unamuno viera a alguien en las playas que hiciera otra cosa que trabajar⁶.

En esta misma línea, también ayuda comprender el peso de la cultura como trasfondo del paisaje unamuniano el soneto significativamente titulado «Sin historia» [XXI]:

En los tiempos de paz y en los de guerra
 desde esa cumbre vio secular haya
 con terquedá en el valle férrea laya
 mover y remover la ingrata tierra
 a la que ablandan aguas de la sierra,
 mientras las rocas triturando en playa
 bramaba el mar del golfo de Vizcaya
 que una tragedia en cada ola encierra.
 En el oscuro fondo del haedo
 se abre la oscura boca de una mina
 de los viejos ferrones, y en el ruedo
 de la herrería que hoy está en ruina,
 un escorial nos dice del desnudo
 que a un pueblo hacia la historia le encamina. (Unamuno 1999b, 327)

En este poema, el paisaje es testigo del esfuerzo cotidiano de quienes domineñan la tierra y el mar y, en ese dominarlos, se conforman como pueblo y participan en la historia. No es casualidad que en el primer verso Unamuno evoque su primera novela y, con ella, los hechos de relevancia política que

⁶ El mar no era todavía lugar de descanso y baño en esa época. La reina Victoria puso de moda entre la nobleza los baños de mar hacia 1845, cuando compró la casa de Osborne en la Isla de Wight. Desde allí daba paseos por la playa e incluso se adentraba el agua. Pero el baño era todavía una actividad muy exclusiva de las clases altas. El panorama comenzaría a cambiar muy a finales del siglo XIX, probablemente gracias a los juegos olímpicos (desde los primeros modernos, en 1896, la natación fue considerada deporte masculino, y desde 1912 también femenino). Haría falta todavía un tiempo para encontrar a personas tomando el sol o simplemente contemplando el mar: es en los años 30 cuando se extiende la moda del bronceado, que deja de indicar la necesidad de trabajar al sol para señalar la capacidad económica de pasar un tiempo de vacaciones. En 1911, la época en la que Unamuno escribe el poema citado, la playa y el mar son fundamentalmente lugares de trabajo.

habían sucedido pocos años atrás, las guerras carlistas⁷. Si bien tuvieron alcance histórico, no le parecía suficiente. Por eso señala la tierra y el mar, los elementos geográficos que definen la tierra vizcaína, como lugares de trabajo ocultos, periféricos con respecto a la identidad nacional que comprende centrada en Castilla. De ahí también la metáfora final, que alaba la perseverancia cotidiana de los que allí se esfuerzan señalando un futuro de plenitud: «un escorial nos dice del denuedo / que a un pueblo hacia la historia le encamina». En consonancia con su concepto de intrahistoria –la sensibilidad a las infinitas historias menores que van tejiendo el tapiz de lo que llamamos Historia con mayúsculas–, liga el devenir aparentemente marginal del pueblo vizcaíno con uno de los grandes monumentos de la identidad nacional que anónimamente está ayudando a consolidar⁸.

Lo dicho hasta aquí puede también aplicarse a la mirada de Unamuno en sus primeras poesías sobre el paisaje castellano. La diferencia es que en este caso sí que encuentra un horizonte en el que leer las grandes gestas con las que identifica la formación y desarrollo de España. La clave nuclear de esta geografía española, como es bien sabido, la sitúa en los páramos secos de la meseta castellana: «En el aspecto íntimo del arte, para el que busca sensaciones profundas, para el que tiene el espíritu preparado a recibir la más honda revelación de la historia eterna, os digo que lo mejor de España es Castilla» (Unamuno 2004c, 292). Es bien conocida esta identificación que hizo Unamuno y que puede verse sobre todo a partir de *En torno al casticismo* (1895):

En dicha obra, Unamuno emprende la búsqueda de la «intrahistoria» de España rastreando el «espíritu castellano» entre sus gentes, sus costumbres, su lengua, su historia, su literatura y su paisaje. Descubrirá así a Castilla, pero no desde los métodos historicistas al uso sino desde su cada vez más estrecho contacto con el paisaje y el paisanaje castellanos. Vamos a asistir, por tanto, en esta obra a lo que Jean-Claude Rabaté denomina la «invención estética de Castilla», aunque lo que hace Unamuno al fijar su atención en la belleza desnuda y sobria del paisaje

⁷ También esta primera novela refleja la importancia que tiene el paisaje en toda la obra unamuniana. Blanco Aguinaga afirma que «si por su tratamiento de la relación entre el hombre y la naturaleza –por la manera como se funden el uno en la otra– son estas páginas excepcionales en la novelística española del XIX, ello se debe a que [...] no es *Paz en la guerra* novela histórica ni realista, sino una novela impresionista en la cual la historia real es solo el pretexto para la expresión de una visión personal y lírica de la realidad» (Blanco Aguinaga, 1975, 99). Algo de eso reconoce el propio autor a Valentí Camps en una carta de 1900: «En mi tierra me aficioné a las excursiones y trepando montañas y recorriendo aldeas me vigoricé, logrando con esto y algo de gimnasia la buena salud y la fortaleza física de que hoy disfruto. ¡Si supiera usted cuánto debo a aquellas ascensiones a las montañas de mi tierra! En el final de mi novela dejé sedimentar el fruto espiritual de ellas. Aquel trato continuo con la Naturaleza, ha dejado huella indeleble en mí» (Rivero Gómez 2011, 294).

⁸ Como explica Blanco Aguinaga, el paisaje llega a convertirse en Unamuno «la única vía de comunicación con la intrahistoria española» (1975, 68-69).

castellano no es sino prolongar una obra emprendida años atrás por Giner de los Ríos y los institucionistas (2011, 296).

También Ortega Cantero insiste en que, en la obra unamuniana, «las condiciones geográficas y la caracterización paisajística de Castilla aparecen como factores principales de la conformación del carácter de los castellanos» (2016: 9). Unamuno expresa su identificación con esta tierra de la meseta, que por español consideraba muy suya, cuando le canta: «Tú me levantas, tierra de Castilla, / en la rugosa palma de tu mano, / al cielo» (Unamuno 1999a, 27)⁹. Y no deja de señalar la importancia de lo identitario, tanto utilizando el tópico de la tierra madre como subrayando su peso histórico, al tiempo que señala su inmutabilidad casi sagrada frente al paso del tiempo: «tiene en ti cuna el sol, y en ti sepulcro, / y en ti santuario» (Unamuno 1999a, 27).

Otro de los lugares emblemáticos del espíritu español para Unamuno es la sierra de Gredos. Le dedica un largo poema que describe su ascensión al Ameal de Pablos, cima de la sierra castellana. Se titula «En Gredos» y comienza así: «¡Solo aquí en la montaña, / solo aquí con mi España / –la de mi ensueño–» (Unamuno 2004d, 601). La anáfora subraya una soledad retórica¹⁰, la del soñar despierto, una imagen de la mirada filtrada por las mediaciones culturales que recuerda y que él mismo va a crear. Mira desde la montaña la España inmutable, «la de granito», que se construye a fuerza de avatares históricos y literarios, que cita con profusión a lo largo del poema: la partida de los conquistadores extremeños hacia El Dorado, el monasterio de Yuste que evoca al Emperador Carlos, Almanzor, san Juan de la Cruz, santa Teresa. Es en esa España en la que se reconoce: «Que es en tu cima donde al fin me encuentro, / siéntome soberano, / y en mi España me adentro, / tocándome persona, / hijo de siglos de pasión, cristiano, / y cristiano español» (Unamuno 2004d, 604). Unamuno hace así una jubilosa identificación entre Gredos y España, una España que mira hacia el cielo, eterna, templo de Dios.

Por tanto, en la naturaleza son dos los símbolos principales de la identidad española: el páramo y la montaña. No deja de resultar sorprendente que en estos primeros años Unamuno no tuviera en cuenta el mar, los océanos que

⁹ Bustos Tovar hace un detallado análisis de este poema encuadrándolo entre los que ofrecen «una función explicativa del ser castellano en sus formulaciones históricas» y un «sentido religioso que, en este momento, solo se manifiesta en los efectos que el paisaje produce en el hombre» (1973, 89).

¹⁰ No se trata de una soledad real puesto que subió acompañado, como él mismo señala: «Escribí esta poesía en agosto de 1911, al bajar de Gredos, a donde había subido con mi fraternal amigo Marcelino Cagigal, compañero de otras de mis andanzas por tierras castellanías y leonesas, y con mi otro amigo Eudoxio de Castro» (Unamuno 2004d, 601). Laitenberger explica que «desde su posición elevada, la mirada del poeta no se dirige “hacia fuera”, sobre el paisaje circundante; va “montaña adentro”, hacia las altas peñas, que aspiran más a lo alto todavía, y que le representan la España soñada» (Laitenberger 1989, 133).

permitieron, por ejemplo, las gestas americanas; especialmente porque sí señala este aspecto al hablar de Portugal «Del atlántico mar en las orillas» (Unamuno 1999b, 356). Al hablar de España, el mar es solo un marco que rodea la tierra. Da la sensación de que hubiera sido ciego a él durante mucho tiempo. Apenas aparece en sus primeros poemarios. A veces utiliza el término como metáfora del páramo, pero en general, no lo trata y si lo hace, como comenta Celma Valero, «el mar, en cuanto traspasa el plano meramente físico (en la realidad o como metáfora), está dotado de connotaciones negativas. [...] Como símbolo, se asocia siempre al abismo, a la evidencia de la nada que rodea al hombre» (2009, 103).

Como excepción, me parece relevante destacar que durante esta primera etapa de su poesía Unamuno sí escribió un pequeño conjunto de poemas de tema marítimo: los que compuso durante el viaje que realizó a Las Palmas en 1910 para participar como invitado en unos juegos florales. Están inspirados en las impresiones del largo trayecto y contienen tanto reflexiones sobre el mar como descripciones de pequeños gestos de sus compañeros de travesía. Probablemente él mismo los consideró menores, puesto que no los incluyó en ningún poemario —se publicaron póstumamente en sus *Obras Completas*—. En estos poemas, el mar no aparece tampoco ligado a la historia ni a la identidad española, pero sí tiene alcance metafísico. De entre ellos, el propio Unamuno destaca, por su posición primera y por su título independiente, «El poema del mar» (Unamuno 1989, 112-114). Esta «Letanía al mar» está estructurada por la repetición de la imagen del mar como «cuna de la vida», una vida que se regenera constantemente y que enfatiza el carácter finito y mortal del hombre: «cual tus olas pasamos los mortales», «sé nuestro sepulcro». El mar es aquí también fuente de la «historia eterna», de una sabiduría primigenia que puede enseñar a vivir la historia —«tú eres escuela de igualdad, tú eres / santa democracia»— y la propia vida —«con tu sal nos curas las heridas / que tú mismo abres»—. A diferencia de otros poemas citados hasta ahora, aquí sí se aprecian ecos románticos, tanto de Espronceda —«en ti se aprende libertad al viento»— como de los versos ya citados de Byron. Queda en él muy de manifiesto que Unamuno mira el mar todavía a través de la mediación de sus conocimientos literarios, que se trata de un paisaje interiorizado como referente cultural, no como experiencia personal.

FUERTEVENTURA

Así será hasta que vuelva de nuevo a Canarias, hasta su experiencia de destierro en Fuerteventura, a donde llega el 28 de febrero de 1924. Sus primeros sonetos en la isla están dedicados sobre todo a las conocidas circunstancias políticas que le habían arrastrado hasta allí. Pero poco a poco el confinamiento va ejerciendo su función aisladora que, a pesar de ser forzada, no deja de

aportar descanso y reposo al espíritu combativo del escritor. En este proceso Unamuno también se va a dejando ganar por la contemplación del mar, que llega a ser «el principal confidente de su tragedia interior» (Rivero Gómez 2011, 300), ayudándole a trascender los sinsabores históricos que le aquejan, a desligarse del peso de las peleas intrascendentes de la historia con minúsculas, hasta situarse de algún modo por encima de ellas.

De Fuerteventura a París (Excelsior, París, 1925), el libro que recoge los poemas compuestos en el destierro y en los primeros meses del exilio, está escrito de manera autobiográfica, siguiendo un hilo cronológico. El poemario muestra la evolución que se produce paulatinamente en su diálogo con la naturaleza, en el que el paisaje se va cargando de significados diversos de los que hasta ese momento primaban en el escritor. El mar va a convertirse para Unamuno en símbolo metafísico –de las realidades que trascienden la historia– y referente radical de escritura. Donde antes veía inconsistencia, labilidad («¿qué nos dice el mar? Lo que queremos que nos diga») ahora percibe la más sólida, aunque inalcanzable, realidad.

Como ha quedado manifiesto, la historia se había adueñado de la mirada de Unamuno sobre la naturaleza, impregnándola en todas sus perspectivas, desde la geográfica a la política. Pero en Fuerteventura, la contemplación de un mar vacío de historia, de significado, de referentes, le hace enfrentarse a una realidad originaria, genesiaca; a mirar el mar como recién creado. El silencio del mar le conduce hacia el fondo radical que da su dimensión verdadera a toda la historia; el océano le lleva al olvido de todos los vaivenes superficiales de la vida para fijarse en lo que permanece. De ahí que hable del mar como «corazón del mundo» o «eterna visión» ([XXXII] Unamuno 1999c, 788).

Tan radical le parece este descubrimiento, que provoca una relectura de sus experiencias paisajísticas anteriores: «soñaba en ti cuando en la adusta tierra / de Castilla vivía la llanura» (Unamuno 1999c, 788). Reconoce en él la encarnación de la trascendencia que anhelaba cuando quería ir más allá de los límites de lo que su mirada y su cultura le ofrecían. Esta trascendencia de la historia es algo que el mismo Unamuno explica en la edición del poemario. La obra, que lleva el subtítulo «Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos», va acompañada de una serie de notas en las que el autor rememora y explica tanto las circunstancias que le movieron a escribir como el significado de algunos de los poemas. En el comentario al poema XXXII arriba citado, piedra clave de la sección dedicada a la isla, explica que «es en Fuerteventura donde he llegado a conocer a la mar, donde he llegado a una comunión mística con ella» (Unamuno 1999c, 788-9)¹¹. Solo en el mar sin historia

¹¹ Son varios los autores que, como decía al principio, han subrayado el peso del descubrimiento del mar en Fuerteventura: «sin duda, la más profunda adquisición espiritual y literaria que Unamuno hizo en Fuerteventura fue la entrañable comprensión del mar» (Nuez 1964, 207). Ver también Nuez 1998, 44-45; Imizcoz 1996, 177; García Hernando 2012.

es capaz de descubrir y asimilar el mar de la naturaleza, que por ser originario, virginal y generador, pasa a partir de este momento a llamar «la mar»: «Y le llamo la mar y no el mar porque los mares son el Mediterráneo, el Adriático, el Rojo, el Indico, el Báltico, etc.» (Unamuno 1999c, 789):

Es decir los mares son los que han sido bautizados por el hombre, creador de historia, para poder comprenderlos y poseerlos en su totalidad... En cambio, «la mar», sin principio ni historia, no puede tener nombre, porque es la madre, la cuna de la vida, que pertenece a todos y a nadie, pues tiene su principio en la misma creación del mundo (Nuez 1959, 209).

Es desde aquí desde donde esta nueva mirada sobre la mar se va a trasladar a la escritura. En el terceto final de este mismo soneto, Unamuno señala al mar como símbolo del más allá que apunta a la palabra originaria: «soñaba en ti, la virgen Escritura / no leída jamás, donde se encierra / el sino que secreto siempre dura» (Unamuno 1999c, 789). El mar es reconocido como escritura virgen, como el logos definitivo que todavía no ha sido descifrado. El silencio entonces ya no es vacío, sino misterio que encierra la verdad.

El descubrimiento del mar tiene también otra consecuencia de gran importancia para la escritura poética: una apreciación renovada de los aspectos no racionales del poema, especialmente del ritmo. Así puede verse en el soneto LI, que comienza diciendo: «Y si su música a soñar ayuda, ¿a qué buscarle letra y argumento?» (Unamuno 1999c, 803)¹². El poeta señala el carácter cadencial y sonoro del mar como fuerza que invita a soñar, a alzarse por encima de lo lógico y racional, a trascenderlo para asomarse a la zona del misterio. La valoración del ritmo de la naturaleza descubierto en el mar irá impregnando su sensibilidad literaria de tal forma que los poemas de sus últimos años, que van adquiriendo cada vez más fibra sonora, los concibe él mismo como «canciones»¹³.

Así pues, como consecuencia de este redescubrimiento del mar, en las pocas semanas que Unamuno pasa en la isla –no llegaron a cuatro meses–, su pensamiento da un giro radical en cuanto a la relación de la naturaleza con la historia y con la escritura. Se han vuelto las tornas y, en los versos finales del poema L, podemos ver cómo ahora es el canto del mar, de la naturaleza, el que dota de sentido a la historia: «y tu cantar, preñado del olvido, / descúbrenos el fondo de la historia» (Unamuno 1999c, 803).

¹² El poema está comentado con detalle por Azaola en *El mar en Unamuno*. (1987, 101-103).

¹³ De hecho, el título de su última obra, que recoge su expresión formal, es *Cancionero*. Curiosamente, esta dimensión de musicalidad también la había subrayado, para negar su valor, en el malhumorado texto de «Divagaciones de estío»: «¿Qué nos dice el mar? Lo que queremos que nos diga. Es como la música» (Unamuno 2008, 235).

Resulta evidente que a pesar de que su estancia en Fuerteventura fue breve, la huella que le dejó fue muy honda. Tras escaparse a París —el 9 de julio de 1924—, reflexiona desde la capital francesa sobre el tiempo pasado en la isla canaria, tratando de asimilar todo lo recibido en ella. Y en esa meditación el mar le abre todavía otros horizontes. En una carta que escribe a su amigo mayorero Castañeyra a los pocos meses de volver, y que inserta como introducción a la edición de *De Fuerteventura a París*, comenta: «Es aquí en París donde he digerido a Fuerteventura y con ella lo más íntimo, lo más entrañado de España, que la bendita isla fuerteventurosa simboliza y concreta. Aquí en París, donde no hay montañas, ni páramo, ni mar, aquí he madurado la experiencia religiosa y patriótica de Fuerteventura» (Unamuno 2012, 106-107). La experiencia isleña, mediada por el paisaje, había llegado hasta las dimensiones más hondas de su existencia, afectando a los ámbitos más importantes para el escritor. De forma similar lo expresa López Castro:

La experiencia del exilio en Fuerteventura integra tres motivos nucleares: la mar, Dios y España. [...] Lo que habla a través del mar es la voz de lo desconocido, la otra cara de España y de Dios, que queda por debajo de lo oficial y cambiante como sustancia eterna (López Castro 2010, 70).

En efecto, también el mar de Fuerteventura supuso un nuevo horizonte para la religiosidad de Unamuno. Los meses pasados en la contemplación de un paisaje primordial, sin historia, le proporcionan una «comunidad espiritual con la Naturaleza y el acceso a lo eterno» (Rivero Gómez 2011, 308), haciéndole intuir que Dios se revela de forma mucho más diáfana en la tierra y el mar que en las lecturas filosóficas. Se trata de un desarrollo de algo ya intuido antes. En sus primeras obras, explica Imizcoz,

en la relación entre arte y naturaleza Unamuno defiende la siguiente tesis: el hombre humaniza la naturaleza —y por lo tanto sobrenaturaliza a la naturaleza al hacerla obra suya—, y el hombre se naturaliza sumergiéndose en la naturaleza y así el hombre se sobrehumaniza. El efecto es mutuo. «Naturalizarse el hombre es hacerse sencillo y cristiano y humanizar la naturaleza es descubrir al Criador en ella y hacerla canto vivo de Él». El sentimiento de la naturaleza se vincula de este modo con el sentimiento de Dios (Imizcoz 1996, 168).

Sin embargo, como señala Celma Valero, tras Fuerteventura esta intuición se convierte en fuerte experiencia vivida, y se multiplican los momentos de plenitud de comunión mística relacionados con la contemplación del mar:

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

El mar, una vez más, es el sustento de esa fe:

Este cielo, una palma de tu mano,
Señor, que me protege de la muerte
del alma, y la otra palma este de Fuerteventura
sosegado y fiel océano (Celma 2009, 108).

Cómo no evocar el citado «Tú me levantas, tierra de Castilla, / en la rugosa palma de tu mano, / al cielo» de *Poesías*, en el que Unamuno manifiesta sentir este mismo impulso desde la meseta castellana. Pero, así como allí el Dios innostrado era el amo de la tierra («al cielo que te enciende y te refresca, / al cielo, tu amo»), aquí el vocativo implica una implicación subjetiva del propio autor, una relación mucho más íntima y personal. De ahí que al volver a París pueda hablar de «la mar que me ha enseñado otra cara de Dios y otra cara de España, de la mar que ha dado nuevas raíces a mi cristiandad y a mi españolidad» (Unamuno 1999c, 825). Estas realidades, que ya conocía y sobre las que había pensado y escrito copiosamente, las percibe ahora desde «otra cara», desde otro ángulo diferente.

No cabe duda de que el mar transformó también, amplificándola, su mirada sobre España¹⁴. Si antes la identidad nacional tenía para Unamuno como símbolos geográficos el páramo y la montaña, a partir de ahora el mar se va a convertir en su tercer punto de referencia. Es muy significativo que uno de los primeros artículos que escriba desde el exilio parisino se titule: «Montaña, desierto, mar». Lo publica en *Nuevo Mundo* en octubre de ese mismo 1924, y en él se queja de que la vida urbana le impide el reposo que el contacto con la naturaleza le había ofrecido. Asimismo, lamenta que la ciudad le niegue la apertura a los espacios físicos que para él eran ya inseparables de una interpretación correcta de los hechos históricos. Además, su lugar de acogida, si bien era el centro cultural y político de la época, no lograba atraer a su imaginación de exiliado, que volvía una y otra vez a los espacios propios de su tierra. Privado de referencias directas, evocaba los elementos simbólicos ligados a la identidad española que había ido singularizando desde el comienzo de su trayectoria poética y los reinterpretaba, añadiendo en una significativa exclamación el mar recientemente descubierto:

Gredos, la montaña; el páramo palentino, el desierto; ¡la mar! ¡Pero desde aquí, desde París, desde este París que está reventando historia, lo que pasa y mete

¹⁴ Marcial Morera explica la importancia que tuvo asimismo la estancia de Unamuno para Fuerteventura, pues su identificación del duro paisaje majorero con el castellano supuso un reforzamiento de la identidad española de la isla: «Unamuno nos lo presenta como un espacio bíblico, ermitaño y conventual, asimilándolo al paisaje de su querida Castilla; y en torno a esta idea simbólica subordina las llanuras, los relieves mediocres, el suelo pardo y árido, la elementalidad de la isla» (Morera 2000, 102).

ruido, ni se ve montaña, ni se ve desierto, ni se ve mar! Los pobres hombres que estamos enjaulados aquí, en la ciudad, en la gran ciudad, en el Arca de Noé de la civilización y de la historia, no podemos a diario limpiar nuestra vista, y con ella nuestra alma, en la visión de las eternidades de la montaña, del desierto, de la mar (Unamuno, 1924b).

Como vemos, el paisaje le era necesario para trascender y dar sentido a los hechos históricos. Es más, al volver de la isla que le había dado el espacio necesario para la contemplación, le cuesta al principio reconciliarse con el ruido de la historia y volver a asumir lo que durante tanto tiempo había considerado sus deberes de compromiso intelectual y social para con ella. Fuera de su tierra y de su naturaleza propia, parece perder fuerzas y entrar en un estado de desánimo y atonía. En el soneto LXXXIV, escrito en París, él mismo reconoce esta pasividad a la que no consigue sobreponerse:

No te lo digas ni a ti mismo, calla,
 corazón, cállate, causa perdida
 hace el empeño de tu pobre vida,
 y es un lento suicidio tu batalla.
 Las que parecen nubes son muralla,
 tu pueblo nunca aprende y siempre olvida;
 no le des nada, aunque tu ayuda pida,
 porque no sabes manejar la tralla.
 Una racha de hielo tus raíces,
 ¡ay, corazón sin patria ni consuelo!,
 hace migajas; no te martirices;
 duérmete aquí, sobre un extraño suelo,
 entre otros hombres que se creen felices,
 duérmete, corazón, mata el desvelo (Unamuno 1999c, 833-834).

Lógicamente, se trata de un estado de ánimo que otras veces logra vencer. En esas ocasiones, recurre a sus particulares convicciones religiosas y místicas, que habían ido creciendo al contacto con el mar originario, para sacar de ellas el rescoldo que necesita para encenderse. En el soneto CII, por ejemplo, le pide a Dios de muchas maneras: «toca mis labios con tu fuego santo», «haz un volcán de indignación mi boca» (Unamuno 1999c, 851), pidiéndole ser capaz de volver a hacer de sus palabras el incendio que hasta entonces habían sido. Conseguirá vencer esa tentación del sueño, pero tardará todavía en recobrar las fuerzas necesarias para volver a emprender su lucha.

HENDAYA Y VUELTA

En claro contraste con la agresividad del inicio del poemario, la mirada melancólica invade la segunda parte de *De Fuerteventura a París*. Unamuno

deja ver en sus primeros poemas una actitud de ensimismamiento en la que pesa hondamente la añoranza de España. De hecho, la obra de la etapa parisina «se caracteriza por el menor tono crítico y mayor predominio de temas más personales como la nostalgia de España y el sentimiento religioso» (Suárez 1987, 255). En la parte escrita en la isla (sesenta y seis poemas), un tercio de los poemas (veintitrés) son de tema político. En la escrita en París, solo siete de los treinta y siete aluden a las circunstancias políticas que han provocado el exilio (Rodríguez Richart 1998, 708). Crece el número de composiciones dedicadas a la contemplación y recuerdo del mar, así como a la evocación de los paisajes interiores que han configurado a lo largo de su vida su geografía personal: Vizcaya y Bilbao (LXXII), Fuerteventura (LXXIII), Salamanca, Gredos y el páramo (LXXVI)¹⁵.

Agazapado en esa actitud distante, Unamuno va capeando los primeros meses de su estancia en Francia. Al cabo, la vuelta a las tertulias de café y al comentario de la actualidad política, junto con una añoranza cada vez mayor, le mueven a aceptar la invitación a impartir una conferencia –más propiamente un mitin– en Hendaya, el 23 de agosto de 1925. Como es conocido, lo que iba a ser un viaje puntual acaba alargándose indefinidamente: los acontecimientos de la guerra de Marruecos y otras circunstancias políticas le deciden finalmente a quedarse allí (Tellechea 1999). En esta última resolución pesa sin duda también el contacto con el paisaje vasco y sus gentes, que le ligan sentimentalmente con su identidad y despiertan en él sentimientos que le hacen revivir. Así se lo explica a Georges Duhamel desde Hendaya en noviembre de 1925:

Salí de París sin despedirme de mis mejores amigos, casi a escondidas. Vine aquí para un *meeting* contra la dictadura de España –no española– y como los dictadores, y sobre todo el general M. Anido, se han empeñado en forzar al Gobierno francés –por medio del celestino Malvy– a internarme, he resuelto, tras un intercambio de cartas y una visita que, enviado por Painlevé, me ha hecho el prefecto de los Bajos Pirineos, quedarme aquí. Y además, es mi país, mi país vasco. Desde aquí, tiendo mis orejas hacia el occidente, hacia donde el sol se pone, para ver si escucho la respiración de mi patria. Y sufro (Unamuno 2012, 151).

Hendaya es suelo francés, pero el paisaje no conoce fronteras políticas. Fuerterrabía está al alcance de la mano, al otro lado de la playa. Unamuno se siente en casa: está en su tierra, en su verdor, incluso en su mar. Un mar que necesita para asumir la estancia parisina y comenzar una nueva etapa personal, que se refleja asimismo en un nuevo poemario: «los trece meses de estancia en la capi-

¹⁵ En el prólogo de esta obra habla Unamuno de sus libros escritos en el exilio y comenta que «tampoco todos aquellos sonetos son de circunstancias políticas, aunque todos ellos, hasta los que se podrían llamar religiosos, y aún místicos, están inspirados en la actualidad política de mi España. ¡Actualidad política! La actualidad política es eternidad histórica y, por lo tanto, poesía» (Unamuno 1999d, 859).

tal francesa no serán asimilados poéticamente hasta encontrarse el exiliado español en la pequeña ciudad vasco-francesa» (Urrutia Jordana 2003, 160).

Estando todavía en París Unamuno había comenzado ya a desvincularse del ciclo poético en el que se encontraba inmerso hasta entonces, pero es en Hendaya donde desarrolla el nuevo poemario, *Romancero del destierro*, que acabaría publicándose en Buenos Aires en 1928. En esta obra se produce el movimiento contrario al del libro anterior: los primeros poemas responden a una mirada contemplativa y de carácter más pasivo, pero el contacto con la tierra natal –y el empuje de quienes iban a verle– refuerza el compromiso y, según va avanzando el libro, cada vez encontramos poemas de mayor carga social y política.

La evolución del *Romancero* con respecto al poemario que le precede tiene también un reflejo formal. Hasta ahora, en los años de destierro, Unamuno había mostrado una predilección absoluta por el soneto, quizá buscando seguridad en una forma fuertemente estructurada como un modo de enfrentarse a la incertidumbre. Sin embargo, al volver a su tierra, el escritor vasco opta por otro tipo de composiciones, entre las que predominan los romances. Son estos, además, los que dan el tono al poemario, ya que Unamuno utiliza esa denominación para la obra completa¹⁶. La elección de esta composición métrica obedece sin duda a una voluntad formal de afirmación de identidad nacional y personal, de vuelta a los orígenes, ligada no solo a la ansiada vuelta del exilio, sino también al recuerdo de la infancia¹⁷: «Verdor nativo; la niñez que vuelve / y el porvenir disuelve / [...] Brotan aquí, en Hendaya, / las aguas lentas de mi fiel Vizcaya. / Leo el Apocalipsis, lo releo, / y en su eterna marea me mareo» (Unamuno 1999d, 871).

Mar, religión y patria siguen formando una trinidad en continuo diálogo. Unamuno ve ahora en el mar el eco del apocalipsis radical, del logos insondable que antes evocaba en los orígenes y que ahora proyecta hacia un futuro absoluto. La vuelta a su tierra –no consumada todavía– le lleva a dirigir su

¹⁶ Las primeras décadas del siglo XX vieron un renacer del género. No está de más señalar que en este mismo año publica Lorca su *Romancero gitano*, lo cual hace pensar que quizá esta elección no era ajena a las tendencias poéticas contemporáneas. Unamuno dialoga con ellas en el mismo prólogo a este poemario, en el que se refiere a «lo que acaban de dar en llamar poesía pura. Cuya pureza no he llegado a comprender, como ni tampoco los que de ella hablan» y a las vanguardias (Unamuno 1999d, 861).

¹⁷ No hay que olvidar que parte del romancero viejo está ligado a los poemas épicos, como el ciclo del Cid, que evoca la salida del héroe al exilio (Urrutia Jordana 2003, 170). Este aspecto formal recoge así ecos políticos, muy evidentes por otra parte en la explícita temática de la última parte del poemario. Pero la vuelta a la infancia tiene al menos la misma importancia, como se ve también en *Cómo se hace una novela*, el libro que compone durante estos meses en París y Hendaya. Sobre las raíces románticas de la vuelta a la infancia y su conexión con la poesía del mar en el exilio, resulta muy oportuno el texto de Sergio Navarro (2021).

mirada hacia la infancia, y desde allí hacia ese territorio último para el que se comienza a preparar, quizá intuyendo que se acerca la despedida definitiva. También la escritura sigue estando presente en el trasfondo de este diálogo, en el que el mar se liga al sentido musical del poema, al ritmo y la rima, que Unamuno recupera en los poemas de este libro y ya no volverá a abandonar.

Celma Valero, en su magnífico estudio sobre «El mar en la poesía de Unamuno», considera que este cambio hacia la sonoridad del verso puede percibirse antes del exilio en *Teresa*, obra compuesta en 1923 y publicada en 1924, en la que ya se descubre una conexión estrecha entre la rima y el mar: «En *Teresa*, libro sorprendente desde tantos puntos de vista, asistimos a la consolidación de la postura de Unamuno en favor de la rima, para lo que se servirá también de la imagen del mar» (Celma Valero 2009, 106). Podría decirse que de alguna manera Unamuno intuía de manera teórica lo que la estancia en Fuerteventura le haría comprender con una intensa fuerza experiencial. Tras el paréntesis de París, el regreso a la costa le lleva a reforzar esa nueva dirección: «en el *Romancero del destierro* [...] la evolución en favor de la verdadera música se consolidará definitivamente y alcanzará niveles marcados por el más puro idealismo: “Es música la mar, literatura...”» (Celma Valero 2009, 107). En efecto, las primeras estrofas de este poema retoman y ahondan la relación entre el mar y sus intérpretes culturales y simbólicos, la historia y la literatura, poniéndolos en relación con la sonoridad musical:

Es música la mar, literatura,
 letra la tierra;
 la pura mar desnuda idea pura
 que otra no encierra,
 una simple noción.
 Canta la mar sin letra, y es resumen
 de lo infinito;
 la tierra yace abierta y es volumen
 en donde el grito
 se vuelve notación
 Canta la mar mientras la tierra escribe
 la triste historia;
 cree la tierra cantar cuando recibe
 rayo de gloria
 que le baja del sol (Unamuno, 1999d: 883).

En estos versos, la literatura se convierte en símbolo del mar en cuanto se identifica con él por su cualidad musical, que remite a la poesía como su núcleo. Por contraposición, la historia es la escritura seca, de tierra, triste notación frente al canto infinito. La tensión entre ambos extremos remite a la búsqueda humana de sentido, empírica y metafísica, documental y simbólica. Esta inquietud queda iluminada por la claridad, que viene de lo alto, en cuanto puede hacer cantar incluso a lo más prosaico. De este modo se va haciendo evidente

una inclinación cada vez mayor de Unamuno hacia lo metafísico frente a lo histórico: «Sigo descubriendo la mar. La mar es música –sin letra– la tierra es literatura, letra. Cuando me pesa demasiado nuestra España me voy a la playa de Ondarraitz a oír las olas que me traen mil siglos sin historia» (Rabaté y Rabaté 2012, 159)¹⁸.

Con todo, hay un aspecto de la historia, el de la propia vida, que se va haciendo presente cada vez con más fuerza, impulsado tanto por el paisaje como por la edad. También esta reflexión autobiográfica se impregna de una inquietud originaria, de la vuelta al mundo de las primeras sensaciones. Todavía en el pequeño pueblo fronterizo, desde el otro lado del Golfo de Vizcaya, el mar le hace a Unamuno volver la mirada a su infancia usando la metáfora de la crianza maternal:

¡Qué tarde nos amigamos
madre Mar, hondón del alma,
qué tarde me ha rebrotado
tu cantar en las entrañas!
Ay madre, aquel que tú sabes
cabe a tu pecho me aguarda
en este golfo bendito
sonrisa de mi Vizcaya,
donde tu aliento robusto
y el jugo de las montañas
con sal y verdor criaron
la raigambre de mi raza (Unamuno 2002, 177-178).

Como ya ha quedado apuntado más arriba, donde mejor puede verse el giro que el mar produce en la escritura unamuniana es en la expresión formal, en el ritmo estructurado, la repetición sonora, la canción que recobra su sencillez inicial y abre el camino a una nueva etapa poética ya definitiva.

De hecho en 1927, sin mediar una circunstancia exterior reseñable como en los casos anteriores, Unamuno da por cerrado el ciclo del *Romancero* y a partir de febrero de 1928 comienza lo que será una voluminosa nueva obra que deja el camino totalmente libre a este modo de expresión más sonora¹⁹. El poeta no abandona los romances ni sus inquietudes anteriores, pero la sensación de que la poesía le pide un nuevo giro formal le lleva a titular este nuevo ciclo *Cancionero*. Kock señala bien el tipo de cambio que se produce:

¹⁸ Hendaya, 15 de diciembre de 1925. Carta de Miguel de Unamuno a D. Santiago Alba.

¹⁹ *Cancionero* está compuesto en su mayoría por los poemas escritos en la última parte del exilio (1445 de un total de 1755 poemas) pero incluye también los versos que escribió a su vuelta (310 poemas). Se publicó póstumamente en 1953 en Buenos Aires editado por Federico de Onís.

Hasta casi sus cincuenta años Unamuno ha aborrecido la rima, a la que acusaba de distraer al poeta y desviar su pensamiento. No puede admitir que ideas y sentimientos se sometan a un accesorio ornamental y que nazcan de él en lugar de serle impuestos. La gran mayoría de los poemas de *Cancionero* tienen rima, asonantada al principio y aconsonantada después. No se trata de que un hombre, en el ocaso de su vida, se vuelva hacia la tradición, sino del reconocimiento del valor creador de la rima (Kock 2006, 16).

En las palabras con las que el propio Unamuno abre el prólogo a este poemario relaciona de manera muy directa ese nuevo «aderezo» de sus poemas con el mar:

Estos versos, más o menos canciones, han sido mejor que escritos cantados o canturreados con pluma metálica en una celda de destierro donde todas las albas me remozaba el espíritu relejendo en el Nuevo Testamento, cerca de la mar, que es el Testamento Eterno [...] Y así he adobado estas canciones con la sal de la mar fronteriza, con la sal milenaria del golfo de mi Vizcaya (Unamuno 2002, 51).

De nuevo el mar originario y permanente que conecta con las inquietudes religiosas. Cuando por fin regrese en febrero de 1930, ese tono impregnará también la mirada sobre sus añorados páramos palentinos, y así escribe en su primer poema al volver: «soñando en la mar el páramo / va tejiéndonos la historia» (Unamuno 2002, 689).

El regreso le lleva a las tierras interiores castellanas, pero Unamuno tiene la posibilidad de acercarse de nuevo al mar en el verano de 1934, cuando le invitan a Santander a dar unos cursos en la Universidad de verano en el Palacio de la Magdalena. Allí vuelve a recordar los tantas veces rumiados versos de *Childe Harold*, de Byron, y los pone en contacto con las circunstancias políticas que le rodean entonces, especialmente con el exilio de la reina Victoria Eugenia (Unamuno 1934, 5). Unamuno evoca la isla de Wight donde la nieta de la reina Victoria comienza a asomarse al mar, al tiempo que evoca la galerna que asoló la capital cántabra en 1876. Pero a diferencia de sus primeros poemas, ahora no es el aspecto doloroso el que triunfa:

Sí, la mar tiene sus galernas; pero su fondo, sus honduras, siempre inmutables. Las galernas, por terribles que sean, son pasajeras y son superficiales. Le fruncen el ceño, pero no le dejan arrugas en la frente. Y es que la mar es siempre niña. Con la maravillosa antigüedad del alma de la niñez (Unamuno 1934, 5).

Vence el reconocimiento de lo originario, ahora aunado con el origen particular, con la niñez, esa niñez a la que regresa Unamuno con tanta frecuencia en los últimos años de su vida²⁰. Como es lógico dada su edad, esa vuelta a la

²⁰ Es la que le permite ver el final de la novela de su «alter ego» Jugo: «Unas veces me voy a la playa de Ondarraitz, a bañar la niñez eterna de mi espíritu en la visión de la eterna niñez de la mar que nos habla de antes de la historia o mejor debajo de ella, de

infancia dialoga en el *Cancionero* con la mirada hacia delante, también trascendente, en la que el mar, en clara evocación manriqueña, hace referencia a la muerte:

¡Qué claro, bebiendo cielo,
que baja el río a la mar!
Va soñando en la montaña
que el cielo quiso escalar:
se va soñando en su cuna
y en cielos de más allá...
¡Qué claro que baja el río
con aguas de cristianar! (Unamuno 2002, 839).

En este tono de evocación personal se mantienen sus alusiones al mar en los últimos poemas. Pero sigue también encontrando en él un eco de la escritura. En estos mismos años, en concreto en diciembre de 1931, Unamuno participa por invitación de Navarro Tomás en la creación del Archivo de la Palabra y las Canciones Populares, que reunió materiales sonoros para el Centro de Estudios Históricos de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Le piden un texto original para grabar con su propia voz, y Unamuno decide hablar precisamente sobre la voz hablada y la palabra escrita:

Un crítico francés de nuestra literatura española dijo que, en España, apenas hay escritores, sino oradores por escrito. Acaso es cierto. Por mi parte, nada me molesta más que oír decir de alguien que habla como un libro; prefiero los libros que hablan como hombres. Y lo que es menester, es que la gente aprenda a leer con los oídos, no con los ojos. La palabra es lo vivo. La Palabra es en el principio. En el principio fue el Verbo, y acaso en el fin será el Verbo también. Cristo, el Cristo, no carpintero sino armador de casas, no dejó nada escrito: toda su obra fue de palabra. Yo recuerdo haber dicho esto²¹:

Gén. I, 2. Mat. XIII. II Cor. III, 6

El armador aquel de casas rústicas
habló desde la barca,

su sustancia divina. [...] Y otras veces me voy a Bayona, eternidad histórica, porque Bayona me trae la esencia de mi Bilbao de hace más de cincuenta años, del Bilbao que hizo mi niñez y al que mi niñez hizo. [...] Y todo esto me ha llevado a ver el final de la novela de mi Jugo» (Unamuno 1977, 98) y la que le lleva a escribir poemas como el 1677 del *Cancionero*: «Sones de niñez lejana / con susurros de inocencia, / arreboles de mañana, / luz de nativa creencia, / recuerdos fundacionales / donde se asienta el sosiego, / libra de escondidos males / Señor, a mi alma, te ruego». (21 de agosto, 1934) (Unamuno 2002, 812)

²¹ Hasta aquí mi transcripción del archivo sonoro (Unamuno, 1931). El poema que lee a continuación Unamuno, que forma parte ese mismo archivo, está transcrito según la cita de referencia.

ellos, sobre la grava de la orilla,
él flotando en las aguas.

Y la brisa del lago recogía
de su boca parábolas,
ojos que ven, oídos que oyen gozan
de bienaventuranza.

Recién nacían por el aire claro
las semillas aladas,
el Sol las revestía con sus rayos,
la brisa las cunaba.

Hasta que al fin cayeron en un libro
¡ay tragedia del alma!
Ellos tumbados en la grava seca
y él flotando en las aguas (Unamuno 2002, 226)

Resulta muy significativo que el escritor bilbaíno quisiera guardar en el Archivo de la Palabra, en el que se graba por primera vez su voz con intención histórica, un texto que liga la oralidad con la palabra primigenia que flota sobre las aguas, en contraposición con la escritura de la grava seca. Unamuno quería pasar a la posteridad unido a la voz de ese mar cuyo descubrimiento había supuesto tanto para él.

A lo largo de este trabajo hemos visto que en los primeros escritos de Unamuno la naturaleza y el paisaje solo cobran verdadero sentido en cuanto mediadas por realidades históricas y autobiográficas. A partir del cambio de siglo, el escritor bilbaíno empieza a recoger en poemas esa mirada al paisaje, lo que le hará ir dando cada vez más peso a sus dimensiones simbólicas y metafísicas. Así se percibe en los versos que recuerdan territorios de su infancia y aquellos en los que da a determinados elementos geográficos (el páramo y el monte) el peso icónico de la identidad española. En toda su primera etapa, los poemas que hablan del mar tienen una connotación negativa, lo describen como lugar de trabajo o se sirven de él como metáfora de infinitud desolada. Sin embargo, tras la forzosa estancia en Fuerteventura, se produce un fuerte cambio de perspectiva. El mar irá ocupando un lugar preferente, hondamente reforzado por los cinco años del exilio en Hendaya. El punto clave en cuanto al significado que adquiere el mar para Unamuno es que no aparece simplemente como un elemento destacado en la descripción geográfica, sino que provoca un cambio en su mirada sobre cualquier paisaje, llevándole a priorizar las dimensiones genesíacas y metafísicas. Desde ahí redefine su modo de comprender la historia, la religión y la escritura, al menos en los momentos de expresión que alcanzan dimensión poética. Donde antes define Castilla –y me-tonímicamente España–, por la montaña y el desierto, ahora añade el tercer pilar del mar. Frente a la religión del libro y la literatura escrita, ásperas y poco

complacientes, acaba priorizando la palabra oral, el ritmo cantado y la rima sonora. Ese canto se vuelca en los versos de los últimos años de su vida, que muestran hasta qué punto la experiencia del mar fue fundamental en su vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Azaola, José Miguel de. 1987. *El mar en Unamuno*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal.
- Blanco Aguinaga, Carlos. 1975. *El Unamuno contemplativo*. Barcelona: Laia.
- Bustos Tovar, Eugenio de. 1973. «Miguel de Unamuno, “poeta de dentro a fuera”. Análisis sémico del poema “Castilla”». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 23: 71-137.
- Celma Valero, María Pilar. 2009. «El mar en la poesía de Unamuno». En *Obra en marcha. Ensayos en honor de Richard A. Cardwell*, editado por Jean Andrews y Stephen G. H. Roberts, 98-111. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press.
- Cortina Urdampilleta, Álvaro. 2018. «Estética, intrahistoria y naturaleza en Unamuno». *Claves de razón práctica*, 260: 112-120.
- Diccionario de la Real Academia Española [DRAE]*. 1884. Madrid: Real Academia Española.
- Escartín Gual, Montserrat. 2008. «Patrimonio natural, literatura y tradiciones». *Puertas a la lectura*, 20-21: 35-51.
- García Hernando, María Cruz. 2012. «Fuerteventura y el mar en *De Fuerteventura a París*». *Tebeto*, 20: 395-416.
- Imizcoz Beunza, Teresa. 1996. *La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Kock, Josse de. 2006. *Cancionero de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad.
- Laitenberger, Hugo. 1989. «Acerca de dos poemas: “En Gredos” de Miguel de Unamuno y “A orillas del Duero” de Antonio Machado». En *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, editado por María Dolores Gómez Molleda, 131-142. Salamanca: Universidad.
- López Castro, Armando. 2010. *El rostro en el espejo. Lecturas de Unamuno*. Salamanca: Universidad.
- Luque Moya, Gloria. 2012. «El paisaje en la antropología de Unamuno». *Thémata. Revista de Filosofía*, 46: 171-179.
- Morera, Marcial. 2000. «Unamuno visto por los mayoreros». *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 35: 95-113.
- Navarro, Sergio. 2021. «La imaginación de los desterrados: restitución en el exilio de Miguel de Unamuno». En *Unamuno en Hendaia*, editado por Gabriel Insausti, 221-235. Valencia: Pretextos.
- Nuez, Sebastián de la. 1959. «Unamuno en Fuerteventura». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 5: 133-236.
- Nuez, Sebastián de la. 1964. *Unamuno en Canarias. Las islas, el mar y el destierro*. La Laguna: Universidad.
- Nuez, Sebastián de la. 1998. «Unamuno en Canarias». En *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*, 33-47. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- Ortega Cantero, Nicolás. 2016. «La valoración del paisaje en Unamuno: claves geográficas y dimensiones simbólicas». *Cuadernos Geográficos* 55, 2: 6-27.

- Rabaté, Jean-Claude y Colette Rabaté. 2012. *Cartas del destierro: entre el odio y el amor (1924-1930)*. Salamanca: Universidad.
- Rivero Gómez, Miguel Ángel. 2011. «Del sentimiento de la naturaleza en Miguel de Unamuno». En *Paisaje y Melancolía*, editado por Diego Romero de Solís e Inmaculada Murcia Serrano, 287-318. Sevilla: Universidad.
- Rodríguez Richart, José. 1998. «La poesía del exilio de Unamuno: compromiso y nostalgia». En *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, 705-714. Madrid: CSIC.
- Suárez Miramón, Ana. 1987. «Introducciones». En Miguel de Unamuno, *Poesía Completa (2)*. Madrid: Alianza.
- Tellechea Idígoras, José Ignacio. 1999. «Unamuno en Hendaya. Documentos inéditos». *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno* 34: 133-159.
- Unamuno, Miguel de. 1924a. «Mi primer artículo», *El Noticiero Bilbaíno* (08/01/1924). Repositorio documental de la Universidad de Salamanca. Fondo Miguel de Unamuno. Accesible en: <http://hdl.handle.net/10366/101683>
- Unamuno, Miguel de. 1924b. «Montaña, desierto, mar», *Nuevo Mundo* (Madrid, 3/10/24). Repositorio documental de la Universidad de Salamanca. Fondo Miguel de Unamuno. Accesible en: <http://hdl.handle.net/10366/101689>
- Unamuno, Miguel de. 1931. «El Poder de la Palabra». Parte 1. Archivo sonoro. N° matriz: K 2823. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Unamuno, Miguel de. 1934. «Desde la Magdalena de Santander», *Ahora* (Madrid, 22/08/34, p. 5). Repositorio documental de la Universidad de Salamanca. Fondo Miguel de Unamuno. Accesible en: <http://hdl.handle.net/10366/102198>
- Unamuno, Miguel de. 1977. *Cómo se hace una novela*. Madrid: Guadarrama.
- Unamuno, Miguel de. 1989. *Poesía completa*, 4. Madrid: Alianza.
- Unamuno, Miguel de. 1999a. *Poesías [1907]*. En *Obras Completas 4. Poesía*, editado por Ricardo Senabre, 1-296. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 1999b. *Rosario de sonetos líricos [1911]*. En *Obras Completas 4. Poesía*, editado por Ricardo Senabre, 297-450. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 1999c. *De Fuerteventura a París [1925]*. En *Obras Completas 4. Poesía*, editado por Ricardo Senabre, 749-853. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 1999d. *Romancero del destierro [1927]*. En *Obras Completas 4. Poesía*, editado por Ricardo Senabre, 855-949. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 2002. *Cancionero [1953]*. En *Obras Completas 5. Poesía*, editado por Ricardo Senabre, 1-857. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 2004a. «El sentimiento de la naturaleza» (*La Flecha [1902]*). En *Obras Completas 6. Paisajes y Recuerdos*, editado por Ricardo Senabre, 3-12. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 2004b. «El sentimiento de la naturaleza» (*Por tierras de Portugal y de España [1911]*). En *Obras Completas 6. Paisajes y Recuerdos*, editado por Ricardo Senabre, 369-377. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 2004c. «Ávila de los caballeros» (*Por tierras de Portugal y de España [1911]*). En *Obras Completas 6. Paisajes y Recuerdos*, editado por Ricardo Senabre, 292-299. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

- Unamuno, Miguel de. 2004d. *Andanzas y visiones españolas [1922]*. En *Obras Completas 6. Paisajes y Recuerdos*, editado por Ricardo Senabre, 379-610. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 2005. «Manzanares arriba, o las dos barajas de Dios» (*El Sol [1932]*). En *Obras Completas 7. Paisajes y Recuerdos*, editado por Ricardo Senabre, 91-94. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 2007. «Prólogo a *Paisajes parisienses*, de Manuel Ugarte» [1903]. En *Obras Completas 10. Prólogos*, editado por Ricardo Senabre, 657-663. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 2008. «Divagaciones de estío». En *Obras Completas 9. Ensayos, artículos y conferencia*, editado por Ricardo Senabre, 230-236. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Unamuno, Miguel de. 2012. *Cartas del destierro: entre el odio y el amor (1924-1930)*. Editado por Colette Rabaté y Jean-Claude Rabaté. Salamanca: Universidad.
- Urrutia Jordana, Ana. 2003. *La poetización de la política en el Unamuno exiliado: De Fuerteventura a París y Romancero del destierro*. Salamanca: Universidad.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2021.

Fecha de aceptación: 11 de enero de 2022.