

# ARCHIVUM

---

TOMO XIV

ENERO - DICIEMBRE 1964

N.º I Y 2

---

## Sobre Unamuno o cómo «no» debe interpretarse la obra literaria

Se ha hablado y se ha escrito tanto sobre Unamuno; de Unamuno y hasta en pro y en contra de Unamuno, que volver a lo mismo parece o petulancia de describidor de mediterráneos o ingenuidad de coleccionista de opiniones ajenas. No obstante, sin presunción de pronunciar aquí la última palabra, nos atrevemos a enfocar otra vez este complejo fenómeno humano que se llamó Unamuno, traído y llevado, ensalzado y censurado —en vida y en muerte— como ningún otro escritor de nuestras letras. Todavía el atrevimiento parece mayor cuando el título de estas notas puede hacer pensar en nuestra disconformidad con los críticos que le han estudiado: sobre Unamuno o cómo *no* debe interpretarse la obra literaria. No es así. No se busca aquí rebajar el mérito de ninguna de las interpretaciones formuladas, ni negar lo plausible de tal labor. Al contrario. Porque las consideraciones que siguen caen dentro de la misma tarea filológica: la de hacer *entender* el texto, como primera fase para *enterarse* de él, o sea integrarse con él y revivirlo. Lo que queremos poner de manifiesto ante todo son dos postulados que nadie debería discutir: uno, que Unamuno fue escritor y su obra, obra literaria; otro, que el fin primordial y último del crítico es el análisis y la estimación de los valores literarios. De donde este corolario importante: que Unamuno nos interesa como creador de literatura y que todo análisis y toda estimación de valores extraartís-

ticos son meros medios accesorios del utillaje filológico, necesarios a veces, pero tan ajenos a lo esencial como los andamios en la arquitectura.

Un primer desvío de ese fin primordial de la crítica —el análisis e interpretación de la obra como criatura única de arte— consiste en desplazar la atención hacia el autor que la creó. Sin duda toda obra es expresión de su autor; se comprende que en aquélla se retrate, se refleje o se refracte éste. Intima relación que es aún más transparente en una obra como la de Unamuno, que, aunque escrita, es más de persona que habla que producto de escritura, obra consistente en libros «que hablan como hombres». No es extraño que nuestro autor, cuya presencia agobiante y explícita se observa en todo pasaje de su obra, haya acaparado en exclusiva la atención de los críticos con olvido de las calidades propias de su creación. En la innumerable bibliografía unamuniana, la mayoría de los títulos muestra sin equívoco que el primer plano lo ocupa el hombre y no la obra. Poseemos, así, abundantes interpretaciones de la biografía de Unamuno, o de su pensamiento, o de sus actitudes; pero de sus obras, sólo en cuanto éstas fueron autobiografía. Y como los problemas que le tocó vivir y con los que se debatió, todavía nos cogen muy de cerca, resulta muy fácil que el crítico, perdiendo perspectiva y distancia, se encuentre envuelto también en los asuntos que trata y tome, sin darse cuenta, partido. No discutimos lo interesante de estas tareas biográficas, y más tratándose de un ejemplar humano tan insólito y relevante como don Miguel. Pero casi es antropología y no crítica literaria lo que allí se hace. Se dice que para el conocimiento de la obra es importante el conocimiento del autor. No lo dudamos, si bien podríamos formular esta pregunta: ¿son necesarios datos referentes al autor ajenos a los aportados por la obra literaria misma para entender ésta y enterarse de ella? Si se respondiera con la afirmativa, habría que concluir en la imposibilidad de gustar en su integridad tantas y tantas creaciones anónimas o de autor prácticamente reducido a etiqueta onomástica como hay en la literatura universal. Tal conclusión parece excesiva. Porque sin saber nada de Homero —o quien

fuere— la apelación de la *Iliada* nos alcanza hasta adentro, y desconociendo cómo fue en realidad Fernando de Rojas saboreamos —sea o no íntegramente suya— la «Tragicomedia de Calisto y Melibea». No es, pues, requisito indispensable conocer bien a su autor para estimar correctamente una obra literaria; el anonimato no impide la crítica literaria.

Bien es verdad que a veces, en el análisis de una obra de autor desconocido, se lamentan los críticos de la escasez de datos externos que permitirían desvelar ciertas sombras y fijar ciertas ambigüedades. Pero ocurre también que, en la práctica, la interpretación filológica de un texto resulta tan controvertible —y aún más— por la extrema abundancia de datos referentes al autor, como por la absoluta carencia de ellos. Es nuestro caso: con tan copiosos materiales alusivos directa e indirectamente al hombre don Miguel de Unamuno como los que están a mano, la hermenéutica de su obra se presenta tan plurivalente y equívoca como, por ejemplo, la del «Libro de Buen Amor», de cuyo autor sólo sabemos en definitiva su nombre y menester: Juan Ruiz, arcipreste de Hita. «No tenemos datos», se quejan los críticos, «para afirmar lo que aquí dijo o dejó de decir este autor». Pues bien, en el caso de Unamuno, la queja podría ser inversa: «Tenemos demasiados datos para decidir si aquí el autor afirmaba o negaba, defendía o censuraba, hablaba en serio o de burlas».

¿Por qué sucede esto? La crítica pocas veces se restringe al papel ancilar que le corresponde respecto de la creación literaria: el de llamar la atención del lector distraído y de abrirle portillos por donde entrar más adentro en el saboreo de la obra, o el otro más científico del análisis literal del texto y a lo más el estudio de la obra de arte como una estructura literaria del lenguaje. En general los críticos no se resignan a esa labor de observadores, que, aunque exija más sensibilidad, no debe ser distinta a la del geólogo que, partidas unas rocas, determina su composición; y no se contentan con expresar literalmente lo que *dijo* el autor, sino que en el mejor de los casos quieren hacer literatura de la literatura y exponer comentarios exegéticos, simbólicos, apologéticos o lo que

sea, y buscan testimonios propios o extraños al autor para decidir lo que en la obra éste *quiso decir*, no lo que dijo. Y no hablemos de los críticos que propenden a demostrar que el autor dijo lo que les gustaría a ellos que hubiese dicho, con lo cual tratan de apoyar sus propias ideas en manifestaciones fugaces de la obra comentada. No es éste el fin de la crítica literaria, aunque haya trabajos valiosos basados en tal procedimiento. El crítico debe llegarse a la obra que analiza con cierta modestia y con cierta distancia, apartando el entusiasmo previo que haya sentido por ella. Así como el creyente entiende y se integra en la Creación con humildad, el crítico debe posponer toda soberbia y contemplar humildemente la creación literaria, sin pretensiones de identificar al autor consigo mismo. En la obra literaria no cabe distinguir entre letra y espíritu: ambos son uno, ambos matan o ambos vivifican, según el nivel que alcance; el análisis de la letra nos dará su espíritu. No hay por qué —según la frase corriente— buscar tres pies al gato.

De ahí que en la crítica unamuniana sea tan perceptible esta otra desviación del camino correcto: el malabarismo, en diferentes grados, de críticos que le hurgan a don Miguel todas las posibles intenciones —segundas, terceras o enésimas— de sus palabras para detenerse en aquéllas que mejor convengan a la idea más o menos apriorística que tuvieran aquéllos. Pocas veces se dejan de entremeter las personales preocupaciones al estudiar la vida de Unamuno. En lugar de sujetarse a una perspectiva literal y distanciada al analizar el fenómeno humano y literario de don Miguel, el crítico suele sondear sus propias vivencias de este fenómeno: crítica subjetiva. Y puede argüirse que toda crítica lo es, que la pura objetividad no es humana. Pero siempre cabe reducir al mínimo el coeficiente personal de la presencia interesada del crítico. Así, resulta que tenemos tantas interpretaciones de Unamuno —más que de su obra— como analistas se han ocupado de él. En consecuencia existen muchos Unamunos, y no todos se compadecen ni pueden armonizarse en unidad superior: el de J. Marías, el del P. Caminero, el de H. Benítez, el de Ferrater, el de S. Barbudo, el de Zubizarreta, el de Blan-

co Aguínaga, el de Guerrero, el de Gullón, etc. Cada uno aporta su verdad, verdad parcial, y no siempre en el buen sentido de esta palabra. Pues bien, lo importante son los Unamunos del propio Unamuno: lo que él dijo sin sacarlo de su contexto; pues de nadie debemos afirmar más que lo que sus palabras o sus actos digan.

Mas ocurre a menudo que palabras y actos sean contradictorios, que hasta las palabras sean mudables y afirmen hoy blanco lo que ayer afirmaban negro. Cuanto más copiosa es una obra, tanto más frecuentes serán estas contradicciones. No otra cosa ofrece la labor de Unamuno. A nuestra disposición tenemos todo lo que dijo al público, bien como acotaciones marginales, bien como comentario, bien en sus poesías; además —y no menos importante— lo que puso en boca de sus personajes. Y no se agotan ahí los materiales: disponemos también de lo que dijo a sus amigos y abundantes correspondientes por carta y lo que se dijo a sí mismo por escrito, y todavía lo que cuentan que dijo. No todas estas manifestaciones son concordantes. Y la labor del crítico ha consistido en una jerarquización: cada uno ha tomado el aspecto que más le ha impresionado y con él ha hilado la hebra vertebral de su interpretación de Unamuno, dejando en la penumbra y explicando mejor o peor los otros aspectos: Unamuno creía, Unamuno no creía; Unamuno fue sincero, Unamuno fue un farsante; Unamuno en agonía, Unamuno contemplativo, etc., etc. Luego vienen las interpretaciones dualistas, que como más complejas se acercan más a la realidad: Unamuno quería creer; la farsa de Unamuno es sincera, porque toda vida es comedia; agonía y contemplación se complementan etcétera.

De todos los puntos lo que más polvos ha removido y más lodos ha posado, es la apasionada discusión del problema religioso. No hay duda que la actitud religiosa es central para mucha gente. Pero para la obra literaria—en cuanto obra de arte, no en cuanto medio formativo del hombre—es cuestión tan aleadaña —aunque no comparemos sus valores absolutos— como por ejemplo el problema de la manutención de ocho hijos, asunto que, si bien poco atendido por la crítica, tam-

bién preocupó mucho a Unamuno. La crítica literaria no debe pronunciarse sobre si Unamuno fue creyente o no, sobre si su fe fue sólo voluntad de creer o de engañarse con la creencia, sobre si su racionalismo estuvo toda la vida en lucha con la fe, o si, en fin, como parece más probable, Unamuno tuvo —para decirlo unamunescamente— una creencia de quiero y no puedo y un racionalismo de puedo y no quiero. Y menos, el crítico debe acalorarse en realzar las afirmaciones de Unamuno que se acuesten a su propio parecer: ya sea para ensalzar o fulminar su incredulidad, justificando sus manifestaciones piadosas como recuerdos o recaídas en la infancia, ya sea para defender su evidente religiosidad y justificar sus actitudes opuestas como producto del racionalismo de la época, del ambiente o del influjo de lecturas no bien digeridas y perniciosas. A la crítica literaria le basta con saber que hay en la obra de Unamuno una constante preocupación religiosa. Pero juzgarle como teólogo sería lo mismo que estimar a Aristófanes dentro de la historia de la filosofía por haber hablado de Sócrates. Unamuno escribió y habló de temas religiosos, mas no son éstos ni las opiniones que aporta lo que confiere categoría literaria a su obra. Desde el dogma católico está clasificado y definido: oficialmente es un heterodoxo y no hay que dar vueltas al asunto ni poner de relieve lo que de no católico haya en su pensamiento. Si el crítico literario se ocupa de Unamuno no es por ser teólogo, sino a pesar de eso: porque fue escritor, porque se expresó en una obra valiosa artísticamente. Lo que al lector conmueve ante todo es el estar Unamuno en un problema de conciencia, no el problema en sí ni los términos en que se plantea. El problema existió; su etiqueta no debe importar. Y lo mismo podríamos decir de sus actividades políticas. Dentro de unos siglos, si las gentes siguen aún leyendo, los ataques, defensas, contraataques, las diatribas violentas de Unamuno contra sus adversarios políticos dejarán a los lectores tan fríos como nos dejan las de Aristófanes o las de Quevedo. Por lo demás la labor del crítico es la de comprender y no la de juzgar —a no ser literariamente—. Declarado heterodoxo por la autoridad competente el pensamiento unamuniano, el crítico debe abstenerse, si es cristiano por simple caridad y si no por incom-

petencia, de decidir ninguna opinión sobre el hombre Unamuno y su destino en el más allá ¿Quién puede afirmar de un hombre que sea ateo o creyente? No es cosa demostrable, es cosa de creencia, de creencia en lo que diga el interesado. Todo lo más que puede hacer el crítico que atienda a la cuestión religiosa en Unamuno es historiarla, sin sacar de quicio los textos ni pronunciarse. Ello será suficiente como labor previa y apoyatura de la valoración literaria.

Vemos, pues, que el castro que pretende opugnar la crítica, o sea el núcleo unamunescos en que se estrella, es lo contradictorio de actitudes y palabras de don Miguel. Hay una esencial plurivalencia que nadie consigue unificar y eso es lo desconcertante. Señala bien Aranguren que sobre todo hombre se instala la *persona*, la máscara del teatro del mundo, de tal modo que ser y persona se funden hasta ser inseparables: el ser es lo que se es, la persona lo que se quiere ser y lo que va uno haciéndose, de manera que esa dualidad de esencia más o menos incognoscible y de propósitos de existencia más o menos conscientes se da en todo hombre. Con mayor virulencia en los de excepción. Así en Unamuno hay una tensión constante entre la persona y el ser, porque —a diferencia del hombre sencillo— el que se autoanaliza con la intensidad y agudeza con que lo hacía Unamuno llega a ser totalmente consciente de esos dos aspectos y de sus posibles contradicciones. No otro es el problema de la personalidad, que engarzado con los demás, empapa la obra y la vida toda unamuniana. El hombre corriente no se pregunta si lo que obra proviene de su ser o de su persona, ni si el uno contradice a la otra. Unamuno ante cada acto realizado sentía la preocupación de si uno de sus aspectos estaba traicionando al otro, y ante cada decisión resuelta la incógnita de si la renuncia no habría matado la esencial posibilidad de su ser. De ahí el ritmo pendular e interrogativo de todos sus escritos, y la desconfianza inmediata tras cada afirmación tajante. Recuérdese el frecuente procedimiento discursivo por antítesis y combinación de contrarios que abunda en su obra y que en cierto modo caricaturiza él mismo en ese personaje que con enfoque humorístico refleja tanto del propio don Miguel, el

don Fulgencio de *Amor y Pedagogía*. Todo es, pues, inseguro, y el fondo, el hondón del fondo, incognoscible.

Esta multivocidad, tal borrosidad de los límites, no es puro juego verbal. Unamuno se plantea la sinceridad consigo mismo; todos sus vaivenes, todas sus contradicciones son sucesivas e inevitables dudas de haber alcanzado la radical sinceridad. Consciente de lo que quería ser, temía estar escapando de su oculta intimidad, de su verdadero ser. Actitud que explica su metáfora, con tantas variaciones presente en su obra, de la comedia de la vida, del papel que se representa, y en consecuencia la sospecha de que acaso lo que se quiere ser es precisamente y sólo lo que se puede ser, y de que lo verdaderamente libre son las «morcillas» que el actor humano introduce en su papel. Y de inmediato, la duda de si quizá también esas «morcillas» están impuestas y prefiguradas y forman parte del papel. Cabe, sí, admitir en la obra de Unamuno esa actitud de «farsa», que algunos creen que se le ha achacado; pero es una farsa sincera y consciente, no adoptada para engañarse a sí mismo ni para iludir al prójimo, sino porque Unamuno juzgaba la farsa inevitable y necesaria. Ni cabe sospechar que no fuese sincero. El médico Areilza, uno de los coetáneos bilbaínos de la juventud de Unamuno, hombre agudo y que ironizaba sobre las que creía veleidades trascendentes y escatológicas de don Miguel, escribiendo al común amigo Ilundáin en 1902, hacía una etopeya algo mordaz de nuestro escritor y decía de él entre otras cosas: «No le creo insincero; al contrario. Dice siempre lo que cree. Pero es que termina por creer aquello que más le satisface». Nos parece que Areilza, con su positivismo de científico ajeno a lo irracional, calaba bien en ese núcleo central y contradictorio del hombre Unamuno. Y éste mismo se daba cuenta de ser así: recuérdese su frase de que tomaba siempre sus decisiones por sí sólo y nunca por unanimidad. Nunca por unanimidad, pero —podemos añadir fulgencianamente— siempre por «unamunidad». Es decir, en íntima contradicción, con constante sospecha de que lo otro, aquello a que renunciaba, fuese lo acertado, lo verdadero. Pretendía ser sincero hasta tal extremo que en la



búsqueda de la sinceridad siempre le amagaba la preocupación de que hubiera un nivel de sinceridad más profundo. Simple consecuencia, por lo demás, de su temor de no llegar al fondo y quedarse en lo aparente. Por eso (cuando su famosa crisis de 1897) se interpelaba insistentemente: «¡Sencillez! ¡sencillez!»; único modo de que, pura y cristalina, surgiese la sinceridad, la que ni se piensa a sí misma como tal ni se analiza. A este respecto es interesante lo que escribía Unamuno a Pedro Corominas, en 1900: la sinceridad, dice, «yo la creo imposible, o mejor dicho, creo que toda sinceridad es algo afectada y toda afectación tiene mucho de sincera. El arte es ya en sí un principio de insinceridad; lo sincero es tumbarse en el campo a ver un paisaje y no describirlo. El principio del arte es la exageración. No hay nada más natural y espontáneo que el niño, y el niño no hace más que mentir». A la luz de estas palabras, se entiende bien que Unamuno, queriendo ser sincero, estuviera resignado a la farsa, a representar un papel. Todo es inseguro; todo es sinceridad y todo es afectación: se vive en la *niebla* que da título a su famosa *nivola*.

La seguridad se encontraría en esa sencillez que reclamaba: la de tumbarse en el campo, hundirse y comulgar en el silencio y no tratar de describirlo ni analizarlo. Pero a la vez que la buscaba, Unamuno huía de esa sencillez, de ese silencio y esa paz en que, acallados inquietudes, deseos, aspiraciones, deja uno de sentirse uno mismo: algo, para Unamuno, semejante a la nada. Entonces había que buscar la lucha, o sea el abrazo con el contrario; allí, el propio esfuerzo y la resistencia externa creaban la realidad, daban consistencia al sueño de cada uno, justificaban y concedían razón de ser al papel de cada cual. En la rigurosa soledad del silencio, sin la compañía y la antagonía de los otros, sin la comedia, en fin, no había nada. La farsa, en el absoluto aislamiento, perdía todo su sentido. La farsa da vida; pero para la farsa hacen falta otros personajes, y además público, que se otorgan consistencia mutuamente. Esto explica más que nada las peculiares reacciones de don Miguel durante su exilio parisino. No logra comprenderse la ceguera insistente con que Unamuno tran-

sitó por París. Tal insensibilidad es, no obstante, más de reacción de ojo por ojo que otra cosa. Allí se encontró precisamente en la más terrible soledad. La farsa que entonces estaba viviendo no importaba a nadie de los que tropezaba, o a lo más éstos asistían a ella sin intervenir, con la pura curiosidad del que contempla un ejemplar de fauna exótica. Su papel del momento, lo recitaba en el vacío: no había público, no podía haber farsa; no había vida, se encontraba sin consistencia, sin la solidez que le daba el pensar que quien se cruzaba con él en su Salamanca, se decía: «Ahí va Unamuno». En París era simple hueco en una tumultuosa soledad cuajada de vacíos. Los que allí vivían —¿vivían?, se preguntaría don Miguel— recitaba cada uno papeles de farsas distintas. ¿No les interesaba la farsa que él, Unamuno, vivía? Pues en justa compensación, en represalia casi, él, Unamuno, se desinteresaba de las de ellos. Esto, y no el cansancio o el desequilibrio u otras razones que se han querido aportar, nos parece el origen de la actitud de Unamuno por aquellas fechas, la que se refleja en su «Agonía del Cristianismo» y en su «Cómo se hace una novela».

Todo el mundo construye su vida sobre ciertas afirmaciones que se creen axiomas o ciertos postulados a los que se concede fe. La preocupación central de Unamuno fue el intento de buscar a unos y a otros demostración, como si se tratase de teoremas, queriendo penetrar a niveles más profundos y perseguir principios más radicales que justificasen los axiomas. Entonces, con el fallo de la demostración, surge la desconfianza y la inseguridad respecto del instrumento de tal demostración. Si falla la demostración racional de la fe, ésta se tambalea en efecto; y si se pierde la creencia, ¿por qué no se perderá también la creencia en la razón? Oscilación entre dos polos contradictorios que informa la obra y la vida de Unamuno.

Entonces, ¿no hay unidad, no hay continuidad en Unamuno? ¿No fue nunca consecuente? Muchas veces comparó él mismo su razonar y su actuar al péndulo, aludiendo a su afición a afirmar contrarios, de cuyo choque o contraste surge la ver-

dad. En el péndulo, sin embargo, hay unidad de propósito y en la oscilación hay continuidad. De igual modo hay unidad y continuidad en Unamuno y su obra. Y es vano también subdividirle en Unamunos sucesivos: el de antes de la crisis, el de la crisis, el de después de la crisis, por ejemplo; aunque —¿cómo no?— el mismo Unamuno se plantease el problema de su continuidad: así, cuando, a menudo, nos habla de sus yos sucesivos («el que fuí a los tantos años», «el que fuí cuando escribía este libro» etc.), e incluso de las sucesivas posibilidades de haber sido de esta o la otra manera a que renunció (recuérdense sus «ex-futuros» Unamunos).

Hay, pues, una serie de estadios diacrónicos de la personalidad, igual que —lo veíamos antes— existe una convivencia de yos sincrónicos. Si bien actuando entre límites cronológicos muchísimo más cercanos entre sí, la obra y la vida de un hombre puede compararse al proceso evolutivo de una lengua. En uno y otra es observable una sincronía y una diacronía. Hay unidad y continuidad a pesar de la evolución. Como llamamos castellano a los versos del juglar del Cid y a las palabras que ahora escribimos, así es Unamuno el de «En torno al casticismo» y el de «Cómo se hace una novela», el de sus meditaciones de la crisis de 1897 y el de «San Manuel Bueno mártir.» Hay un yo diacrónico que, eso sí, va enriqueciéndose, acumulando en cada estadio el recuerdo de los estadios pasados; y a la vez, como en los estadios sincrónicos las lenguas tienen pluralidad de dialectos coexistentes, en Unamuno se puede señalar esa simultánea presencia de lo que podríamos llamar yos dialectales. Dialectales, o si se quiere, dialécticos; que pueden entrechocarse, crear agonías, pero también adaptarse, dando lugar a momentos de sosiego contemplativo. Podría, pues, trazarse, en ese sentido, tanto la historia como la dialectología de Unamuno. Según ya advertimos, la crítica, en esta labor previa a la interpretación de la obra literaria, ha escogido arbitrariamente — o por su cuenta y razón— un solo dialecto de Unamuno, elevándolo al Unamuno oficial o general. La objetividad debe forzar al crítico a no desatender ninguno de los yos, o dialectos, pues-

to que todos son aspectos parciales de la unidad constituida por el yo diacrónico de Unamuno.

Llegamos al final de estas descosidas consideraciones. En un poemilla de su *Cancionero* póstumo (n.º 1578), fechado en diciembre de 1931, dice don Miguel:

Lo que yo quiera callarme  
 déjenmelo para mí;  
 no me obliguen al desarme  
 de honduras que no rendí.  
 Que uno es el hombre de todos  
 y otro el hombre de secreto,  
 y hay que escaparse de modos  
 de hacer a un sujeto objeto.

El deseo —o la esperanza— que expresó Unamuno en estos versos, vemos que no ha sido respetado —¿cómo había de serlo?— por la crítica. Aquí tenemos a don Miguel hecho *objeto*, y aquí estamos los comentaristas todos «infestando su monólogo» —como él decía— con las «postillas», que no las apostillas, de «nuestros afanes». Inevitable. Pero inevitable también el cumplimiento del otro anhelo unamuniano: el de ser inclasificable. Cada crítico, sí, ha encontrado el nicho más a su gusto en que encasillarle. Mas don Miguel, oscilando como siempre, se escapa de una en otra casilla y no para en ninguna. Según indicábamos antes, la «unamunidad», cimentada en la ausencia de unanimidad íntima del hombre don Miguel en vida, persiste perdurable en la agonía —o sea lucha— pendular entre sus comentadores. Hasta estas páginas, iniciadas con el propósito unamuniano de huir de las clasificaciones, han terminado por ser también —paradójicamente— una «postilla» más, otra objetivación más del sujeto Unamuno. No hay más remedio. Pero no hemos pretendido llegar a ninguna conclusión. No vamos a afirmar solemnemente: «en el fondo Unamuno era...», porque Unamuno —como todo el mundo— era fondo y era forma, hondura y superficie. ¿Es el mar sólo su profundidad abisal y casi inviable? ¿No es más bien su iluminada y surcada sobrehaz? ¿Son siem-

pre las raíces lo más apetecible? Podrá ser cierto esto tratándose de alguna solanácea, pero no en el caso del naranjo. Y los escritores son importantes por sus frutos, no por sus raíces, aunque cumplan éstas un menester insustituible. Se olvida, repetimos, con frecuencia que un escritor, en cuanto produce literatura o arte mediante la palabra, sólo alcanza consideración y perdurabilidad gracias a las cristalizaciones literarias que nos lega, y no por las sustancias químicas en ellas incluídas. No es la materia, sino la forma — y la intención— que configura la materia lo que cuenta. (En pintura, nadie lo discute). No es el pensamiento, o la profundidad, o la sensibilidad, o la originalidad del hombre Unamuno lo que confiere a su obra consistencia literaria, sino el haber acertado a configurar, a conformar todo eso de un modo personal, expresivo, con fuerza comunicativa y poética—que es lo mismo. Así, cuando tras pacientes coféjos y lucubraciones, se llega a formular sentencia—«Unamuno en el fondo era así, o así»—, nos quedamos más o menos convencidos, pero como al principio: sin saber por qué la obra de Unamuno es creación de valor literario, o sabiendo que lo es a pesar de que su autor fuera de esta o la otra manera «en el fondo». Recordemos, en fin, que en el fondo, para Unamuno, como en su repetida imagen de las cajitas de laca japonesas enchufadas unas en otras, no había nada, o silencio —tanto monta.

E. ALARCOS LLORACH