

EL "NOCTURNO" DE MIGUEL DE UNAMUNO:
ESTUDIO DE UN BORRADOR INÉDITO

María Martínez Deyros

(Università degli Studi di Pavia. Italia)

maria.martinezdeyros@unipv.it

Fecha de recepción: 17-11-2016 / Fecha de aceptación: 5-5-2017

RESUMEN:

El "Nocturno" se convirtió en los últimos años del siglo XIX en un motivo literario tan recurrente en la poesía modernista, que ha llegado a ser considerado por algunos estudiosos como un subgénero lírico propio de la literatura del Fin de Siglo. Si bien es verdad que los primeros poetas españoles en publicar sus nocturnos fueron Villaespesa (1899) y Juan Ramón Jiménez (1900), el hallazgo de un borrador hasta ahora inédito de Miguel de Unamuno nos revela cómo el catedrático de Salamanca, antes de 1899, vendría trabajando en la composición de un poema con el revelador título de "Nocturno", inscribiéndose de esta forma dentro de la moda imperante en esos años. Gracias a la metodología de la crítica genética se comprobará cómo don Miguel recrea a partir del ambiente nocturnal su peculiar concepción de la intrahistoria.

Palabras clave: Miguel de Unamuno; poesía modernista; crítica genética; intrahistoria; nocturno.

ABSTRACT: This paper aims at studying Miguel de Unamuno's unpublished manuscript, "Nocturno". The poetic "Nocturne" became a recurring literary motif in the Romantic and 19th century poetry. Although Villaespesa and Juan Ramón Jiménez were the first Spanish poets to publish their nocturne, also Unamuno wrote this type of Lyrical composition before 1899. We support our work on the new methodology of Genetic Criticism. Through analyzing this unknown draft we determine that Don Miguel create a

particularly metaphor based on analogy between the Nocturnal and his intrahistoria.

Keywords: Miguel de Unamuno; Modernism poetry; Genetic Criticism; intrahistoria; nocturno.

EL "NOCTURNO" COMO TRASUNTO DE UNA ÉPOCA

A finales del siglo XIX asistimos a la apremiante búsqueda del artista por hallar y saber plasmar en su obra la perfecta correspondencia de sensaciones. En gran parte, esta tendencia sinestésica surge como reacción a los, hasta ese momento imperantes, realismo y naturalismo, que habían encorsetado el arte dentro de las férreas directrices del positivismo novecentista. Gómez Trueba habla de un "clima de confusión intelectual" experimentado por muchos escritores españoles, en quienes confluyeron paradójicamente tendencias divergentes, como las teorías evolucionistas de Darwin, Spencer o Taine, y los movimientos antipositivistas representados por las ideas de Schopenhauer, Kierkegaard o Nietzsche (1998: 19). Sin embargo, a pesar de la aparente contradicción, estas corrientes antitéticas de pensamiento "convivieron" en la obra de un mismo autor, tal es el caso de Azorín, de Baroja o del propio Miguel de Unamuno.

Por influencia, en gran parte, del irracionalismo europeo, la búsqueda y el estímulo de los sentidos se convirtió en el rasgo definitorio de la nueva estética. Los modernistas, desterrando los fríos y mecánicos métodos del empirismo y del pensamiento racionante, se lanzaron a la busca de una realidad suprasensible donde encontrar respuesta a los problemas ontológicos del hombre, y para cuya comprensión la ciencia se había revelado del todo insuficiente. El artista finisecular verá a través de los sentidos el medio propicio para penetrar en los misterios de esa realidad. De esta forma, se convierte la sinestesia en uno de los rasgos definitorios de la época (Phillips, 1984: 339), y en literatura se experimenta con los juegos cromáticos entre visiones, sonidos y sentimientos, hasta llegar a convertir el poema en crisol de las diferentes tonalidades de un único color.

Recuérdese, a modo de ejemplo, el ya canónico *Azul...*, de Darío, o las posteriormente repudiadas por su autor, *Almas de violeta*, de Juan Ramón Jiménez, impresas, al igual que su coetánea, *Ninfeas*, en diferentes colores: en violeta, para el primer caso, y en verde, para el segundo¹.

La elección cromática no se dará al azar, y asociado a cada tonalidad tendremos un sentimiento o imagen determinada. Por ello, el verde se identifica con el optimismo y esperanza en "*La doncella verde*", de Rodó; el azul con el mundo onírico y etéreo (Bernal, 2005: 182); el blanco con la pureza, como en "*De blanco*", de Gutiérrez Nájera; el rosa con la "*Nostaljia*", en Juan Ramón Jiménez; o el amarillo con la muerte, en Unamuno.

Asimismo, es de destacar la especial simbiosis existente entre la palabra escrita y la imagen, entre la pintura y la literatura, lo que se traslada a la realidad y se corresponde con las pretensiones de muchos poetas modernistas por destacar en el ámbito de la pintura. Tal es el caso de Juan Ramón Jiménez, José Asunción Silva (Mataix, 2006: 22) o Miguel de Unamuno (Paredes, 2013: 13).

En lo que respecta a los colores, el negro, como imagen de la noche o de los ambientes crepusculares, ocupará un lugar relevante en la producción artística del momento (Jeschke, 1954: 123; Litvak, 2009: 102). Aunque el motivo literario del nocturno no sea exclusivo del Fin de Siglo, es cierto que a partir del Romanticismo y, en especial, en el Modernismo cobra un inusitado protagonismo, y artistas de todos los campos recurrirán a él para la plasmación de su subjetividad titulando sus composiciones "*Nocturno*". Si como género nace y se consolida en la música de la mano de Field y Chopin, respectivamente, más tarde se desarrolla en la pintura y literatura casi de forma paralela. Desde la década de los ochenta del siglo XIX hasta los primeros años del XX el arte se llena de "*Nocturnos*" por la capacidad que el artista cree ver en esta modalidad para captar mediante la

¹ Frente a esta actitud destaca la posición de la crítica literaria más conservadora, quienes retomando la lección de Max Nordau expuesta en *Entartung* (1892) no dudan en relacionar el movimiento modernista con la degeneración mental, la decadencia o la enfermedad. Incluso en la prensa aparecen voces, como la del doctor Babbit, quien en un artículo de 1910 llega a definir científicamente la sinestesia como producto de la locura (Gómez Trueba, 1998).

sinestesia y la metáfora su personal modo de aprehender e interpretar los misterios ontológicos del tiempo y del espacio².

En efecto, la noche puede tomarse como mero paisaje descriptivo que enmarque el lamento amoroso del poeta por la pérdida o ausencia de la amada, pero también puede ser el reflejo del interior del yo lírico, “como correlato objetivo de la noche psíquica, es decir, del estado de ánimo suscitado por la oscuridad” (Edreira, 1978: 31). No obstante este subgénero poético dé cabida a numerosas temáticas y motivos, predominarán los “Nocturnos” con un marcado carácter negativo, donde el yo afronte sus temores, angustia, soledad y tristeza al entrar en contacto con su ser más íntimo, con su esencia, a través de un intenso proceso de introspección o experiencia mística. “Para muchos poetas esa temática emergió como la expresión intangible de un estado de ánimo subjetivo, propiciado por la oscuridad” (Litvak, 2009: 104; Celma, 1989: 89); y esta sensación de “oscuridad”, de misticismo, fue experimentada, en mayor o menor medida, por todos los grandes poetas modernistas.

En efecto, no se puede obviar la conexión entre la aparición de la tendencia mística en literatura con épocas de grandes cambios. Resulta indudable que la honda crisis que sacude el mundo occidental a finales del XIX abarca todos los ámbitos de la cultura y del pensamiento. Por lo que se ha insistido en no ver esta crisis únicamente desde el punto de vista religioso, sino también político, ideológico y estético (Concejo, 2000: 129). Los escritores de la época, como Unamuno, se verán irremediabilmente influidos por este contexto de agitación intelectual y recurrirán, incluso de forma inconsciente, al misticismo como medio para alcanzar una realidad superior, trascendente, a través de la cual dar respuesta a los misterios del universo³. Mediante la imaginación el poeta logra acceder a un estado

² Tanto Litvak (2009) como Edreira (1978) profundizan en la nómina de artistas plásticos, musicales y literarios, que incluyen al “Nocturno” dentro de su repertorio. Asimismo, analizan cómo esas composiciones comparten unas características comunes, a pesar de pertenecer a ámbitos artísticos diferentes.

³ “La modernidad estaba poblada de almas enfermas de misticismo, de un misticismo aristocrático que es otro síntoma de la crisis. Los grandes místicos, escribe Ganivet, se forman en la soledad y los grandes filósofos en el silencio. Los jóvenes escritores asumían las formas de la sensibilidad

completo de interiorización que le permite descifrar el símbolo para alcanzar lo inefable (López Manzanedo, 2010: 141). Y, de esta forma, la poesía, y más concretamente el motivo literario de la noche, símbolo de la oscuridad y profundidad del alma, se convierte en el instrumento idóneo para que el poeta se comunique con su yo más íntimo a fin de dar respuesta a los interrogantes irresolutos por la ciencia y la religión.

Se ha estudiado desde presupuestos científicos la estrecha relación que mantiene la mística con los estados depresivos y se ha llegado a demostrar cómo el origen de este proceso espiritual hunde sus raíces en un complejo estado de melancolía o depresión endógena que lleva al paciente / místico a pasar gozoso por las diferentes tribulaciones que conlleva la noche pasiva del espíritu⁴. Sin ánimo de profundizar en este aspecto, no podemos evitar recordar que el spleen, taedium vitae o melancolía fueron no solo un tópico literario de la época del que se hacen eco todos los escritores, sino también trasunto del llamado "mal del siglo". Los modernistas, aunque de diferente forma, convirtieron el nihilismo en una actitud vital, y fue "vivido como una experiencia extrema de la modernidad" (Tejeda, 1998: 102).

Aunque muchos de los "Nocturnos" compuestos en esos años no respondieran más que a una pose modernista y fueran cultivados por sus autores como mero pretexto o motivo literario superficial, en realidad, para algunos otros escritores adquirió una connotación diferente, pues recurrieron a la imagen de la noche como medio de expresión de su realidad más trascendente, donde el misticismo representaba un aspecto clave. Y para estos últimos casos, creemos que no sería desacertada la consideración de que algunos de los grandes poetas modernistas se dieron a la composición de este tipo de "Nocturnos" tras haber sufrido diferentes episodios depresivos. Quizá, cabría la posibilidad de identificar el vínculo de estos poemas nocturnales con una actitud agónica de la vida, provocada por una profunda crisis individual, pero que tendría su reflejo de forma unívoca

dolorosa de los místicos" (Concejo, 2000: 130). "Tal vez no existe una sola obra fuerte en la literatura de hoy, donde no se pueda rastrear por lo menos una vaga influencia mística" (Díaz Rodríguez, 1994: 72).

⁴ Para profundizar en este aspecto, véase Aguirre Baztán (2008) o Álvarez Rodríguez (1997), quien realiza un estudio pormenorizado sobre los motivos que le llevan a considerar que el origen de los procesos místicos de los autores cristianos, como San Juan de la Cruz, reside en la depresión endógena o melancólica.

en el contexto social de la época⁵. En efecto, recordamos cómo José Asunción Silva, considerado como uno de los precursores de este tipo de composiciones, se lanza a la escritura en 1892 de su "Nocturno III", el que verdaderamente le valió la fama, tras haber sufrido la irreparable pérdida de su hermana amada (Mataix, 2006: 43). Silva, al igual que Unamuno, clamaba por una renovación profunda del ser y del arte, y, no en vano, se ha visto en ambos la síntesis de "la agonía de un fin de siglo". En el caso de Unamuno, como veremos a continuación, el borrador de su "Nocturno" había que fecharlo antes de julio de 1899 y ponerlo en relación con todas aquellas obras que, de alguna forma, muestran los coletazos de esa aguda crisis que eclosionó en 1897 y de la que surge toda su obra (Blanco, 1975: 27). Tras su rechazo y decepción por la insuficiencia de las ideas racionalistas para dar respuesta a los problemas ontológicos del hombre, don Miguel sufre un agudo proceso de depresión que le conducirá a una "toma de conciencia" dolorosa, pero reveladora de la nada, gracias a la cual el hombre hallará su salvación "mediante una labor de concienciación" (Celma, 2002: 101).

ANÁLISIS DEL "NOCTURNO" DESCONOCIDO

Aunque los poemas publicados por Unamuno en vida representan un caudal para nada insignificante, un análisis cuidadoso de los fondos de su archivo conservado en la Casa Museo de Unamuno, de la Universidad de Salamanca, nos revela que la producción lírica de nuestro autor fue muy superior a la que podríamos pensar en un primer momento. Cientos de autógrafos sueltos y dispersos por diferentes carpetas demuestran cómo don Miguel se dedicó al cultivo de la poesía con una devoción constante e ininterrumpida.

⁵ Aunque no es objetivo de este trabajo elaborar una clasificación detallada de los "Nocturnos" modernistas, sí que resulta, al menos, llamativo que algunos de los poemas así titulados, en los que el misticismo juega un papel importante, fueran compuestos en un contexto general de crisis o depresión de sus autores. Quizá, un análisis pormenorizado de un corpus más amplio de este tipo de composiciones nos llevaría a confirmar (o no) la que, de momento, no es más que una suposición.

Bien es cierto que los “poemas” presentes en estos borradores nunca los podremos estudiar como obras terminadas, puesto que el propio Unamuno nunca los llegó a concluir. Sin embargo, no por ello carecen de interés estos documentos para el crítico literario, pues su estudio puede contribuir, sin lugar a dudas, a comprender mejor su concepción poética y “constituyen un modelo de gran interés para mostrar las preferencias íntimas, los sentimientos, temas y obsesiones del autor en determinadas épocas y circunstancias” (Suárez, 1989: 11). A pesar de que no podamos considerarlos en ningún caso como textos, sino como antetextos, representan documentos de gran validez, pues atestiguan la forma de componer de un escritor determinado, así como su concepción poética o creativa en un momento preciso de la redacción:

Con estos materiales [borradores literarios no publicados] el editor ha de adoptar medidas nuevas, distintas a las que demandan los materiales de archivo de una obra ya editada y diferentes también de las derivadas de un conjunto de borradores cuya justificación editorial es exclusivamente la documental. Las realidades con las que se encuentra quien pretenda dar cuenta de los ante-textos de un archivo de autor vienen dadas por la variada naturaleza de los borradores, por la movilidad de los proyectos con los que dichos borradores se relacionan, y, en suma, por la inestabilidad de los mismos (Blasco, 2011: 201 - 202).

Por tanto, dada la peculiar naturaleza de estos materiales (inacabados, fragmentarios y provisionales) (Blasco, 2014), proponemos presentarlos a través de una transcripción diplomática⁶ que refleje de la forma más fiel posible la realidad del borrador⁷. A continuación, ofrecemos el autógrafo titulado “Nocturno” mediante su reproducción paleográfica, en la que representamos los dos útiles de escritura empleados, el lápiz y la

⁶ La crítica genética opta por presentar los borradores a través de una transcripción de tipo diplomático, definida por Grésillon como la “reproduction dactylographique d'un manuscrit qui respecte fidèlement la topographie des signifiants graphiques dans l'espace: chaque unité écrite figure à la même place de la page que sur l'original” (1996: 246).

⁷ Para una mayor profundización en estos aspectos claves en la edición y estudio de los manuscritos literarios de autores modernos y contemporáneos, véanse los trabajos que el grupo de investigación de la Universidad de Valladolid llevó a cabo durante casi veinte años en torno a los borradores inéditos de Juan Ramón Jiménez (Gómez Trueba, 2012; Morán, 2014; entre otros).

estilográfica negra, gracias a la letra cursiva y la letra redonda, respectivamente⁸.

El tiempo. Cronos Nocturno
Una vez más el sempiterno canto
La queja que no cesa
Como todo pasa y nada queda

¿Qué quieres, alma mía?
¿Porque te agitas en mortales ansias?
Baja aún más, baja aún más, baja animosa
A las profundas aguas
Donde la luz no llega
Donde el silencio reina
Donde la el mundo se borra
A la inmóvil roca
Que de cimiento sirve al oceano
Tiéndete en su regazo*
Y deja que las aguas te penetren

⁸ Con el fin de facilitar la comprensión de la transcripción, desarrollamos el significado de los caracteres utilizados en la misma:

~~palabra~~: palabra tachada por el autor

~~palabra~~^{palabra} / ~~palabra~~_{palabra}: sustitución operada por el autor a raíz de una eliminación previa como variable de lectura o mediata. Su colocación en el espacio interlineal superior o inferior se marca con superíndice y subíndice, respectivamente.

palabra [...] palabra : desplazamiento de un término o segmento por otro.

*palabra: añadido en margen lateral como variante de lectura.

**palabra: añadido en margen inferior como variante de lectura.

palabr[o]as: entre corchetes se señalan aquellas letras o caracteres suprimidos sin tachadura, pero sustituidos con otros escritos encima. Esta sobreescritura se indica en cursiva y en negrita.

Como á la pobre esponja
Mientras allá en lo alto
Donde ~~las olas en~~ la luz se tienden
Cantan ~~en~~^{las} olas de la vida el goce
Y en la playa en espuma al fin se rompen.

Ahonda en tu tristeza

A su pié sin cesar el suelo

~~** Busca la raíz de tan~~ En torno de su pié sin cesar cava ~~planta~~

~~De esa flor de amargura de~~
Hasta dar con ^{su} ~~la raíz de [la]~~ su amargura
Y su raíz ~~de triaca~~ te servirá de triaca
~~Te servirá~~ De su jugo al veneno
~~** Cavando sin cesar de su pié en torno~~

*Y como á pobre esponja

Deja que allí las aguas te penetren

Oh melodía eterna
Música del silencio, alma del ritmo
Sumérgete en el fondo, bajo el tiempo
Donde las notas que por él discurren
En seríal cadena

Del dolor en el fondo
Se halla el consuelo
Es el mismo dolor el que consuela

Así que se ha hecho carne de nuestra alma

Situamos la redacción de este manuscrito literario antes de julio de 1899. En el primer folio, Unamuno inició la extensión de un poema al que concede dos títulos posibles: “El tiempo” o “Cronos”. Sabemos por su correspondencia privada que don Miguel se refiere con el primer rótulo a la composición que más tarde asignaría el nombre definitivo de “La elegía eterna”. Si bien en cartas de principios de 1900 se sigue refiriendo a este poema con su epígrafe originario, en un borrador fechado a partir de julio de 1899 ya encontramos una versión redaccional bastante avanzada con el encabezamiento final. Por lo tanto, el manuscrito incluido en la carpeta 78/5, y que será objeto de nuestro estudio, contendría a nuestro parecer una textualización embrionaria de la futura elegía.

En el primer folio la escritura se desarrolla por ambas caras y como útiles de escritura el autor ha empleado tanto la estilográfica en tinta negra como el lápiz; lo que, por otro lado, denotaría al menos y a simple vista, tres campañas de escritura diferentes. Como se acaba de apuntar, en un primer momento redaccional, Unamuno comienza la textualización de un poema titulado “El tiempo. Cronos”, del que desarrolla tan solo los tres primeros versos. Sin embargo, el poeta deja inconclusa su escritura y aprovecha el resto del espacio de la página para la extensión en tinta negra de un segundo poema, esta vez titulado “Nocturno”. En una última campaña de escritura, el poeta añade un ulterior grupo de versos recurriendo nuevamente al lápiz.

La escritura corre fluida, sin apenas tachaduras, hasta la línea 17. A partir de aquí se produce un claro corte en la redacción de la composición, donde el autor rectifica en numerosas ocasiones, produciendo de esta forma diferentes variables⁹. La ausencia de signos de reescritura en los primeros versos nos lleva a pensar que, quizá, Unamuno los copiara de otro

⁹ Blasco señala la idoneidad del término “variable” o “variante de autor” para indicar aquellos cambios presentes en el antetexto de una obra. Dentro de estas “variantes de autor”, se distinguen las “variantes de escritura”, introducidas al hilo de la escritura, de las “variantes de lectura”, correspondientes con un segundo momento de la redacción (2011: 229).

manuscrito de trabajo previo y que, tan solo en un segundo momento, durante la lectura de lo ya escrito, operara dos sustituciones (vv. 14 y 15) y dos desplazamientos, para los que emplea dos signos diferentes: en los versos 5 y 6 el autor utiliza para marcar el cambio una doble elipsis, que será ampliamente usada en sus borradores; en el caso de los versos 11 y 12, don Miguel señala la inversión del orden reescribiendo los versos en el margen derecho de la página.

Más interesante, desde el punto de vista de la crítica genética¹⁰, resultan las modificaciones ejecutadas a continuación. Debido al gran número de tachaduras presentes en esta última sección del poema, creemos que el autor retomó el hilo de la escritura a partir del verso 18, en el que mediante una tachadura raya, opera una sustitución del verso entero para el que termina estableciendo una triple opción: "A su pié sin cesar el suelo", que deja incompleto; "En torno de su pié sin cesar cava", incluido en el espacio interlineal y el margen derecho, por lo que pensamos que habría sido este el segundo añadido; y, finalmente, "Cavando sin cesar de su pié en torno", escrito en un tercer momento e incorporado al cuerpo del poema mediante una línea curva.

A partir del verso 20 observamos hasta tres estadios redaccionales, donde las variantes inmediatas y mediatas se mezclan y muestran las continuas vacilaciones del poeta durante la primera extensión de los versos. Don Miguel cancela al hilo de la escritura "Busca la raíz de tan", e inmediatamente después se decanta por "De esa flor de amargura / Hasta dar con la raíz de la amargura". Si bien en una primera lectura tan solo modifica el artículo determinado "la" por el posesivo "su", en una segunda relectura decide borrar el primer verso y reemplazar el sintagma nominal "la raíz de su" con el determinante "su", tendiendo de esta forma a la simplificación del verso. A continuación, desplaza ese segmento cancelado a la siguiente línea, "Y su raíz de triaca / Te servirá", donde vuelve a tachar el

¹⁰ Para la crítica genética la tachadura (*rature*) se convierte en un aspecto clave del manuscrito a analizar, pues es el signo capaz de dar cuenta de la dimensión temporal de la escritura (Grésillon, 1993: 67).

grupo "de triaca" y a trasladarlo al final de la línea, mientras cancela el último verso y lo incluye en el anterior, "Y su raíz te servirá de triaca".

De todas estas reescrituras podemos sacar unas primeras conclusiones que demostrarían el continuo afán perfeccionista de Unamuno, quien no se conformaba nunca con la primera extensión del poema y efectuaba numerosas modificaciones hasta dar con la forma perfecta. Una vez hallada, don Miguel copiaría en limpio en otro manuscrito los versos definitivos o casi definitivos, sobre los que realizaría tan solo leves cambios en el nivel de la elocutio. Por otro lado, a través de las abundantes tachaduras finales, el poeta mostraría sus continuas y constantes vacilaciones en la primera redacción. Aunque, curiosamente, en este caso se aprecia cómo lo que altera es el orden de las palabras o segmentos, sin llegar a cancelar nunca de su composición esos elementos.

En el dorso de este primer folio de la carpeta 78/5, el autor transcribe tres grupos de versos sueltos con diferentes útiles de escritura: los dos primeros en tinta negra, el último en lápiz, correspondiente con un ulterior estadio redaccional. Por los amplios espacios en blanco dejados entre unos y otros conjeturamos que el poeta los iría plasmando en el papel a medida que iban surgiendo en su mente de una forma espontánea y natural. Insistimos en que se trataría de una textualización inicial y que, de haber continuado su autor con ella, este habría operado numerosas reescrituras en los mismos, como bien se puede apreciar en los versos anteriores, hasta dar con la forma final del poema.

En cuanto a los formantes fónicos, Unamuno recurre para la extensión de su "Nocturno" a la silva modernista, tan ampliamente empleada por él en su primer poemario, *Poesías* (1907). El poeta rompe la secuencia impar de versos endecasílabos y heptasílabos con dos versos pares, un octosílabo y un decasílabo, e introduce leves asonancias como rima final de determinados versos. Este artificio ha sido ampliamente estudiado por Isabel Paraíso, quien considera esta silva libre híbrida como "muy propia de Unamuno y obedece a su compulsión por romper los ritmos uniformes, o bien a su deseo de no sacrificar el pensamiento a la melodía" (1985: 196). A pesar de la coincidencia con sus coetáneos modernistas, se

piensa que Unamuno no tomó esta métrica de sus contemporáneos hispanoamericanos, sino de Leopardi. Por otro lado, será la redundancia de elementos fónicos, lexicales y sintagmáticos lo que contribuya a potenciar el ritmo interior mediante las anáforas, paralelismos (“Donde la luz no llega”; “Donde el silencio reina”; “Donde el mundo se borra”; “Baja aún más, baja aún más”; “Música del silencio, alma del ritmo”) y derivaciones (“consuelo” y “consuela”).

Considerados de forma aislada, los constituyentes léxicos de este poema son propios del lenguaje funcional. Incluso destaca el tecnicismo “triaca” que el poeta rescata del campo semántico de la medicina. La originalidad de Unamuno reside en saber combinar hábilmente estos términos, en apariencia no poéticos, para dotar de lirismo a la composición, a través de la creación de diferentes figuras retóricas, como el epíteto (“mortales ansias”; “serial cadena”; “melodía eterna”) o el oxímoron (“música del silencio”). Sin embargo, destaca sobre todos estos recursos literarios la abundante presencia de la prosopopeya, que sugiere una naturaleza animada que conduce al alma del poeta en su proceso místico. De esta forma, ese tú, interpelado constantemente por la voz del yo lírico, es guiado hacia la profundidad de su ser interior gracias a una natura activa. Así, el “mundo se borra”, el “silencio reina”, y las ondas “se tienden” y “cantan” el goce. Nótese que el descendimiento del alma no es violento, sino que tiene lugar a través de una progresión serena, favorecida, sin duda, por la casi paternal voz del yo que le sirve de guía y por esos elementos naturales que le rodean, limitándose estos a ser no un mero marco contextualizador de la acción, sino parte integrante de la misma. A dotar de vida y movimiento a esos elementos también contribuyen los formantes fónicos y sintácticos. De esta suerte, en los versos 13, 14 y 15 el poeta consigue recrear el flujo oscilante de las ondas marinas gracias a la distribución, por un lado, de los acentos (en la cuarta y sexta sílaba) y, por otro lado, de la peculiar ordenación de los sintagmas, donde la permutación del verbo (al principio y final del verso) y de sus complementos recrearía el sinuoso vaivén de las olas. En estos versos, el lirismo del hipérbaton se ve reforzado por el afortunado empleo de la aliteración del fonema nasal /n/,

cuya estratégica posición en el verso 15 al principio de cada sintagma recrea el golpe de las olas contra las rocas.

Por otro lado, la reiteración de los acentos en la misma posición (en la 4ª y 6ª) intensificaría esa ascensión invertida que debe recorrer el alma, amplificando esa sensación mitigada de gravedad y pesadez. Empleada con semejante finalidad, encontramos la repetición de los fonemas /n/ y /m/ en el último grupo de versos ("Sumérgete en el fondo, bajo el tiempo / Donde las notas que por él discurren / En serial cadena"), donde a la solemnidad otorgada por los sonidos nasal y bilabial, habría que añadir la ligereza y celeridad que suscita la aliteración de /s/ y /r/ y que reproducen, casi onomatopéyicamente, ese fluir incesante de las "notas".

Aunque una lectura superficial del borrador nos llevara a pensar que el tema principal del poema gire en torno a la experiencia mística protagonizada por el yo lírico, en busca de una respuesta a los problemas ontológicos del hombre (lo que, por otro lado, se convertirá en un leit motiv de gran parte de su obra), en realidad, el mundo referencial al que remite la simbología de esta composición es bien diferente. Esta introspección no es más que la excusa mediante la cual la voz del poeta logra comunicar con su conciencia, con su ser interior, y reflexionar sobre el tema temático central: la confrontación de las nociones disímiles de historia e intrahistoria, a la que el yo lírico es capaz de llegar después de una profunda meditación que le lleva a comunicarse con lo más profundo de su ser.

El descenso hacia el interior de la conciencia, protagonizado por el alma del poeta, estructura toda la isotopía metafórica central de la composición. Sosteniendo a esta, encontramos, al menos, otras tres isotopías que, entrelazadas, contribuyen a potenciar el simbolismo de esa verticalidad descendente. Por un lado, destacan los constituyentes relacionados con la profundidad ("baja", "sumérgete", "fondo", "regazo", "penetren", "ahonda", "cava") y quietud ("silencio", "inmovible", "cimiento", "eterno") y, por otro lado, pero íntimamente ligada a los primeros, destaca la red isotópica de la Naturaleza, donde el isomorfismo del agua cobra una especial importancia al remitir, como veremos a continuación, a dos instancias paralelas: a la dualidad de los conceptos historia / intrahistoria.

Curiosamente y, a pesar del título, ninguno de estos elementos naturales hace mención explícita al ambiente nocturno o crepuscular, como era costumbre en los poemas así titulados. Salvo una única alusión a la oscuridad mediante la negación oracional, "la luz no llega", el poeta no incorpora ningún otro dato que nos haga percibir la atmósfera nocturnal. Esta ausencia de luz será, en cambio, captada mediante los connotadores semánticos que evocan la profundidad y el mundo interior a través del campo léxico del agua. Así, las "aguas", que penetran en la "pobre esponja" que es el alma, vendrían a "simbolizar, junto con la idea de la madre, el anhelo de quietud eterna y de paz inconsciente" (Blanco, 1975: 286). El yo lírico, a lo largo de su discurso dialógico, invita al alma, en su descenso acuático, a "tenderse" en su "regazo", remitiendo a esa concepción maternal que representa el agua en muchas culturas, donde vendría a representar el "arquetipo del descenso y el retorno a las fuentes originales de la felicidad (Durand, 2005: 232). Asimismo, obsérvese que las aguas a las que se refiere la voz lírica no son las aguas del mar o del lago (símbolos ampliamente utilizados por Unamuno en otros de sus poemas), sino que se trata del "océano", ampliando con esta imagen la sensación de eternidad.

Estos conceptos de serenidad, quietud y eternidad, que el alma encuentra en el fondo marino, remiten, de forma indirecta, a la noción de intrahistoria, presente en sus ensayos, *En torno al casticismo*, y en su primera novela, *Paz en la guerra* (Blanco, 1975: 300 y ss.), y retoma la misma metáfora organicista incorporada a sus obras en prosa a fin de recrear su descripción¹¹. El mundo marino le sirve a Unamuno para plantear la existencia de una tradición histórica dual, en la que contrapone la Historia, identificada como la propia de las clases dominantes, a la Intrahistoria o tradición del pueblo, donde se arraiga la verdadera esencia de lo castizo, esto es, del ser castellano y, por ende, español. Mientras la primera es representada como la parte más superficial y efímera de la tradición, cuya prolongación en el tiempo identifica con el perentorio vaivén

¹¹ En su ensayo *Ardila recuerda cómo otros estudiosos, como el manchesteriano Hoyle, reflexionaron con anterioridad sobre la identificación, en la obra de Unamuno, del concepto de intrahistoria con la imagen marina* (Ardila, 2004: 88).

de las olas, la segunda constituye la tradición eterna, aquella que muestra el auténtico carácter nacional gracias al cual un pueblo se ha ido forjando a través de los siglos de forma "silenciosa" y "continua, como el fondo vivo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna" (Unamuno, 2005: 144). Es la historia individual de los hombres que a base de trabajo duro y en silencio, siendo desconocidos e ignorados por las élites dominantes, han construido la esencia de lo castizo español. Frente a esta realidad anónima, sitúa don Miguel la "tradición mentira", construida por una minoría a partir de los "libros y papeles, y monumentos, y piedras". Por este motivo, el poeta contrapone el canto del goce de las olas, de ese mundo superficial y momentáneo, al profundo silencio que el alma solo encuentra en el fondo del océano. Sin embargo, este no es un silencio sepulcral, con tintes negativos, sino que está lleno de una música que es "melodía eterna" y está íntimamente ligado con la armonía de la naturaleza y del ser interior.

En este mundo de los silenciosos, en este fondo del mar, debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición eterna, en el presente, no en el pasado muerto para siempre y enterrado en cosas muertas. En el fondo del presente hay que buscar la tradición eterna, en las entrañas del mar, no en los témpanos del pasado, que al querer darles vida se derriten, revertiendo sus aguas al mar. Así como la tradición es la sustancia de la historia, la eternidad lo es del tiempo; la historia es la forma de la tradición como el tiempo la de la eternidad. Y buscar la tradición en el pasado muerto es buscar la eternidad en el pasado, en la muerte, buscar la eternidad de la muerte (Unamuno, 2005: 147).

Será el poeta, cual "vidente", el encargado de llevar a cabo la misión de conducir al pueblo hacia esa tradición eterna, forjada "en el presente vivo y no en el pasado muerto". Y el único medio para lograrlo será a través de la introspección. Mediante la actitud contemplativa, el poeta es el único capaz de acceder a los misterios que encierra el universo y de mostrar la luz en las tinieblas.

En ese "fondo" (intrahistoria), donde el alma es exhortada a sumergirse, el yo lírico se encuentra con la paradoja de sufrir dolor en la armonía. Esta se plasma a través de la "música del silencio" que es, a la vez, el "alma del ritmo", es decir, la esencia de ese ritmo interior, gracias al

que el yo es capaz de hundirse en el interior de su propia conciencia como vía "hacia lo trascendente". De esta forma, se introduce aquí el concepto de música esencial que en otros escritos contrapone al de "música material", y en cuya confrontación "late la teoría simbolista de las correspondencias" (Celma, 2002: 97). Es el ritmo interior, anterior a la idea y a la forma, el que se impone en un proceso que va de dentro afuera, y como resultado de ese proceso introspectivo el hombre llega a lo más íntimo de su conciencia, a un conocimiento que se traduce en una experiencia dolorosa, pero que el alma sufre resignada pues entiende que es la única vía para alcanzar la eternidad.

CONCLUSIONES

La importancia de rescatar los borradores literarios de un autor no se limita al mero afán de coleccionismo o fetichismo por parte del historiador, sino que queda suficientemente justificada por contener estos autógrafos datos relevantes sobre la poética de un escritor. En el caso de Unamuno, diversos trabajos que se han venido publicando a lo largo de estos últimos años han demostrado cómo dejó inacabados o inéditos numerosos proyectos literarios¹². Que su autor, y como tal su único propietario intelectual, los desechara o dejara olvidados en el fondo de su archivo no es óbice para que la crítica actual no los incorpore al estudio general de su poética, pues como se ha señalado en más de una ocasión, contienen datos significativos sobre su pensamiento y sus hábitos de escritura (Suárez, 1989).

En el caso del borrador que acabamos de presentar, nos confirmaría, una vez más, que Unamuno fue un autor de su tiempo y que no es posible estudiar sus poemas fuera del contexto modernista en el que vieron la luz. A pesar de sus múltiples encontronazos con otros ilustres representantes

¹² En este aspecto resultan relevantes los trabajos de la hispanista belga, Bénédicte Vauthier, sobre la edición de *Manual de Quijotismo* (Unamuno, 2005b), o los del italiano Paolo Tanganelli sobre el estudio de los manuscritos literarios que conforman el plan redaccional de *Del sentimiento trágico de la vida*, *Nuevo mundo* o el drama *La Esfinge* (2012). En lo que respecta a la poesía unamuniana los estudios y ediciones realizados por Manuel García Blanco en los años cincuenta siguen siendo un referente obligado y hasta ahora no superado (García Blanco, 1954; Unamuno, 1958).

del modernismo hispánico (Díaz de Revenga, 1997) resulta indudable que don Miguel estuvo al tanto de todas las novedades de su época: cuando en 1897 se comienza a difundir el "Nocturno III" de Silva en España (Villaespesa, 1994: 183), que tan hondo caló entre la juventud española, es inconcebible pensar que el entonces catedrático de Salamanca no supiera de su existencia y no se dejara contagiar también, en cierta forma, de esa moda literaria. E insistimos en que el modernismo de Unamuno, como bien se refleja en su "Nocturno", es de naturaleza bien distinta a la de muchos de sus contemporáneos, pues sus versos se alejan del preciosismo formal, de esos "malabarismos" (Robles, 1996: 336) esteticistas que tanto rechazo le provocaron, puesto que su poesía, especialmente en esos años, recibe la influencia de las silvas leopardianas y de los musings ingleses (Doce, 2005: 15). Y, quizá, la razón de que Unamuno dejara inconclusos estos versos reside, precisamente, en la voluntad de distanciarse de la moda imperante. No olvidemos que aún en 1907 encontramos férreas críticas por parte de don Miguel hacia sus coetáneos modernistas: "¡Se han dicho tales tonterías! Y la mayor la de calificarme de modernista (!!!)" (Tellechea, 2001: 165). Sin embargo, insistimos en que estas palabras no habría que tomarlas al pie de la letra y que en sus juicios se refiere despectivamente con el término "modernista" a un determinado sector de los escritores finiseculares, herederos de la tradición parnasiana francesa. En general, su oposición a este tipo de poesía proviene del rechazo formal de lo que él consideraba "errores", y no podemos excluir la hipótesis de que esta postura radicara, en realidad, de su "deseo de destacar más su papel renovador y novedoso dentro del panorama poético de su época" (Imízcoz, 1996: 210).

De este modo, nuestro trabajo se inscribe dentro de la línea crítica inaugurada por los comentarios que Juan Ramón Jiménez realizó en sus lecciones sobre el "Modernismo", de 1953, donde definió a Unamuno como el "modernista máximo" (1999: 126). Esta postura fue retomada después por una serie de estudiosos que, considerando obsoleta la distinción entre Modernismo y Generación del 98, contextualizaron convenientemente la figura y obra de don Miguel en el Fin de Siglo español: "Con Unamuno el modernismo español se enriquece y adquiere profundidad. Él señaló un

camino, que pronto siguieron [...] el resto de modernistas" (Blasco, 2003: 13).

Asimismo, estas obras o proyectos de obras compuestas en torno a la década de los noventa reflejan una postura ampliamente compartida por el ambiente intelectual de la época, cuyos máximos representantes se vuelcan en el estudio de la psicología del pueblo (Gómez Trueba, 1998: 18). En efecto, Unamuno retoma los postulados de la *Völkerpsychologie* para reconstruir la intrahistoria de un pueblo, el cual necesitaba urgentemente desprenderse del anquilosado pasado histórico, herencia de épocas pretéritas, y mirar hacia el futuro a través de un proceso introspectivo en busca de su alma y de su tradición eterna.

Aunque no podamos considerar el borrador del "Nocturno" como un poema terminado, sus versos sí que apuntan hacia una recurrencia semántica y simbólica con el resto de su obra, a cuya cohesión contribuye la presencia de ciertos hilos temáticos o motivos literarios. Además, nos confirmaría que Unamuno mantuvo a lo largo de toda su vida la práctica literaria de expresar un idéntico concepto o imagen en diferentes modalidades literarias. Como en el ejemplo de la soledad, apuntado por Martínez Deyros (2015: 96), una misma idea o metáfora recorre diversos textos, ya sea de prosa (literaria o no), teatro o poesía, lo que contribuye a dotar de coherencia y unidad a toda su producción literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Baztán, A. (2008). Antropología de la depresión. *Revista Mal Estar e Subjetividade*, 3, 563 – 601.
- Álvarez Rodríguez, F. J. (1997). *Mística y depresión*. San Juan de la Cruz. Madrid: Trotta.
- Ardila, J. A. (2004). Los caracteres nacionales según En torno al casticismo de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39, 81 – 105.

- Bernal Muñoz, J. L. (2005). El color en la literatura del modernismo. *Anales de literatura española*, 15, 171 – 191.
- Blanco Aguinaga, C. (1975). *El Unamuno contemplativo*. Barcelona: Editorial Laia.
- Blasco Pascual, F. J. (2011). *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética* (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez). Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Blasco Pascual, F. J. (2014). Vida de Juan Ramón Jiménez. De inéditos... e inéditos sub specie aeternitatis. *Revista de Libros*. Segunda época. Recuperado el 12 Mayo, 2016, de <http://www.revistadelibros.com/articulos/vidade-juan-ramon-jimenez#nlink7>
- Blasco Pascual, F. J., Celma Valero, M. P. & González, J. R. (2003). *Unamuno, poeta*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Celma Valeo, M. P. (1989). *La pluma ante el espejo. (Visión autocrítica del "Fin de Siglo". 1888 – 1907)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Celma Valero, M. P. (2002). Miguel de Unamuno, poeta simbolista. *Anales de literatura española*, 15, 93 – 108.
- Concejo Álvarez, P. (2000). La crisis del 98 en Ganivet y Unamuno. En F. Sevilla & C. Alvar (Eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998, II, (pp. 129 – 136). Madrid: Castalia.
- Díaz de Revenga, F. J. (1997). Unamuno ante la poesía y los poetas modernistas: reacciones y controversias. En T. Berchem y H. Laitenberger (Eds.). *El joven Unamuno en su época* (pp. 307 – 318). Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Díaz Rodríguez, M. (1994). *Camino de perfección*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Doce, J. (2005). *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península.

- Duran, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Edreira, O. (1978). *El nocturno en la poesía modernista*. New York: Ediciones Abra.
- Gómez Trueba, M. T. (1998). La recepción del pensamiento europeo en la España de fin de siglo. *Ínsula*, 163, 16 – 21.
- Gómez Trueba, M. T. (2012). *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional: Volumen 3. "Poemas impersonales"*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Grésillon, A. (1994). *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF.
- Imízcoz Beunza, T. (1996). *La teoría poética de Miguel de Unamuno*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Jeckes, H. (1954). *La generación de 1898: ensayo de una determinación de su esencia*. Madrid: Editorial Nacional.
- Litvak, L. (2009). La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música, 1870-1915. *Quintana*, 8, 95 – 111.
- López Manzanedo, F. M. (2010). *La imaginación en la crítica del fin de siglo: (aproximaciones a las ideas estéticas del Modernismo)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Martínez Deyros, M. (2015). Soledad de Miguel de Unamuno: edición de un soneto inédito. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 18, 95 – 108.
- Mataix, R. (2006). "Introducción" a Asunción Silva, J. *Poesía. De Sobremesa*. Madrid: Cátedra.
- Morán Rodríguez, C. (2014). *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48: (historia de una "antología" nunca publicada)*. Madrid: Visor Libros.

- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- Paredes Arnáiz, A. M. (2013). *Unamuno y las artes. 1888 – 1936*. Tesis de Doctorado para la obtención del título de Doctor, Universitat de Barcelona, Barcelona, España.
- Phillips, A. W. (1984). Sobre la sinestesia en el modernismo hispánico. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 60, 339 – 384.
- Tanganelli, P. (2012). Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso). En B. Vauthier y J. Gamba (Eds.). *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Tejeda, J. L. (1998). *Las fronteras de la modernidad*. México: Plaza y Valdés.
- Tellechea Idígoras, I. (2001). Unamuno y Francisco Antón Casaseca. *Epistolario. Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 36, 145 – 276.
- Suárez Miramón, A. (1989). Introducción a las Poesías Sueltas de Unamuno. En Miguel de Unamuno. *Poesía completa*, 4. Madrid: Alianza Editorial, 9 – 18.
- Unamuno, M. de (1958). *Cincuenta poesías inéditas*. Madrid: Las Ediciones de los papeles de Son Armadans.
- Unamuno, M. de (1987). *Paz en la guerra*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- Unamuno, M. de (2005). *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra.
- Unamuno, M. de (2005b). *Manual de Quijotismo / Cómo se hace una novela / Epistolario Miguel de Unamuno*, de Jean Cassou. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Villaespesa, F. (1994). Algunas palabras sobre el Nocturno de José Asunción Silva y su influencia en la lírica española. *Leyendo a Silva*. Tomo I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.