

Condicionamientos críticos de la obra de Marcelino Menéndez y Pelayo en la producción ensayística y dramática de Miguel de Unamuno.

Autor:

Saba, Mariano Nicolás

Tutor:

Calvo, Florencia

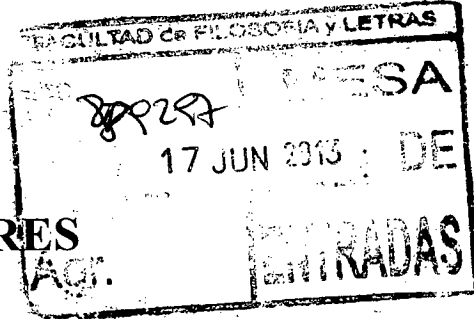
2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis
19-1-5

Tesis 19-1-5



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

~ POSGRADO: DOCTORADO EN LETRAS ~

TESIS DOCTORAL

TÍTULO:

**CONDICIONAMIENTOS CRÍTICOS DE LA OBRA DE MARCELINO MENÉNDEZ
Y PELAYO EN LA PRODUCCIÓN ENSAYÍSTICA Y DRAMÁTICA DE MIGUEL
DE UNAMUNO**

Doctorando:

Prof. Lic. Mariano Nicolás Saba (DNI: 28.417.744)

Directora y Profesora Consejera:

Dra. Florencia Calvo (DNI: 22.147.129)

Entrega: 17 de junio de 2013

marianosaba@gmail.com

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Ediciones**

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS F.F. y L - UBA	
INVENTARIO	436982
SIGNATURA TOPOGRAFICA	TESIS 19.1-5

Agradecimientos

La realización de esta tesis se hizo posible gracias a la invaluable ayuda que implicaron las dos becas de Posgrado -Tipo I y Tipo II- que me otorgara el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para tal efecto.

Entre las personas a quienes debo un profundo agradecimiento se encuentra en primer lugar mi maestra y directora, la Dra. Florencia Calvo. A ella agradezco su compromiso con mi investigación, su dedicación constante y la enorme generosidad con que me ha asesorado a lo largo de estos años.

También al personal del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", sede que ha albergado mis estudios y a la que deberé siempre haber sido el lugar de reflexión y debate donde este trabajo tuvo inicio. Y entre las personas que sostienen esa institución, agradezco en particular a Patricio Fontana, a Nancy Blanco y a su directora, la Dra. Melchora Romanos, por todo lo aprendido y por la confianza.

A mis compañeros de los proyectos de investigación (UBACYT y PIP) dirigidos por las doctoras Florencia Calvo y Lidia Amor. Mucho de lo que esta tesis plantea halló su cauce gracias a la tarea grupal que compartimos con Patricia Festini, Eleonora Gonano, Ximena González y Josefina Pagnotta, entre otros. Y de manera puntual, a las lúcidas sugerencias de mi amigo Francisco García Chicote.

Quisiera mencionar también a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, casa de estudios donde pude desarrollar mis actividades. Los seminarios cursados allí nutrieron de forma insoslayable mi labor, y por ello deseo agradecer especialmente a docentes como Susana Romanos y Marcelo Topuzian. Asimismo, me fueron de suma utilidad los aportes bibliográficos de María del Carmen Porrúa, Leda Schiavo y Ciriaco Morón Arroyo.

Por último, agradezco a mis padres Norma y Roberto, a mis hermanos y a sus familias, y a Perla y a Carlos por el apoyo de siempre. Y especialmente a Silvia y a Tadeo, a quienes quisiera dedicar este trabajo como humilde compensación por las tantas y tan pacientes horas en las que me acompañaron y contuvieron.

Mariano Nicolás Saba

ÍNDICE

I. Preliminares.....	1
1.1 Objeto.....	1
1.1.1 La elección del tema.....	1
1.1.2 Fundamentación.....	7
1.1.3 El trabajo realizado.....	10
1.2 Estructura.....	11
1.2.1 Autores.....	12
1.2.2 El marco temporal.....	15
1.2.3 La selección de los textos.....	17
1.3 Los modos de lectura.....	20
1.3.1 Metodología.....	20
1.3.2 Originalidad.....	23
1.4 Addenda.....	25
II. Marco teórico.....	26
2.1 Estado de la cuestión.....	26
2.1.1 Bibliografía teórica sobre el tema.....	26
2.1.2 Bibliografía específica sobre el tema.....	30
2.2 Definiciones y herramientas teóricas.....	34
III. El legado del lector fundacional: Menéndez y Pelayo en el contexto crítico de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.....	44
3.1 Menéndez y Pelayo, entre la bibliografía y la crítica: el dilema de la biblioteca absoluta.....	44
3.1.1 El ejército de un hombre solo: nacionalismo y campo intelectual a fines del siglo XIX.....	51
3.1.2 El destino escrito de un lector fundacional: atajos eruditos de la crítica bibliográfica.....	62
3.2 La crisis de Modernidad: viejos y jóvenes en el reacomodamiento de fin de siglo.....	76
IV. Unamuno frente a Menéndez y Pelayo: estrategias del “heredero hereje”.....	97
4.1 De la sucesión a la subversión: Unamuno y su inserción en el campo intelectual.....	97
4.2 Sobre la filosofía española: el eterno retorno de Masson de Morvilliers.....	113
V. De historia y literatura: Menéndez y Pelayo, Unamuno y sus precursores.....	128
5.1 Hacia otro modo de comprender la historia.....	128
5.1.1 El vector filosófico: “toda la historia del arte depone contra Hegel”.....	129
5.1.2 “Más vale un conocimiento mutilado”: el vector historiográfico.....	142
5.2 Un saber riesgoso: contra la erudición y la crítica.....	149
5.3 De la ironía a la verdad: avatares de una resistencia contra la erudición.....	160
VI. El proyecto o la vida: la reconstrucción del mito naturalista de la ciencia histórica.....	168
6.1 El peligro positivista: contra la homologación de la historia y las ciencias naturales.....	168
6.2 La irónica reja de las palabras: Janssen según Foucault.....	176
6.3 Ojos a ojos con la metáfora de la Esfinge: por una literatura de lo vivo.....	193
VII. En torno al estilo: el ensayismo crítico de Unamuno frente al legado erudito.....	212

7.1 Unamuno y su alternativa crítica: el respaldo estético de Croce.....	212
7.2 En busca de una definición de <i>estilo</i> : el salvataje unamuniano de Menéndez y Pelayo.....	234
VIII. Sobre la interpretación y sus formas: en ensayo crítico o la historia absoluta.....	
259	
8.1 El ensayismo unamuniano frente al proyecto historicista de Menéndez y Pelayo.....	259
8.2 Dos modos para la historia crítica de la literatura: horizontalidad y verticalidad.....	268
IX. Los sentidos de España: el <i>Quijote</i>, los místicos y una contienda de lecturas.....	289
9.1 Sobre el <i>Quijote</i> : crítica erudita y crítica simbólica (cervantismo y quijotismo).....	289
9.2 Un debate subsidiario: sobre la literatura mística.....	323
X. Unamuno y su teatro: los condicionamientos críticos de Menéndez y Pelayo.....	340
10.1 La herencia de Menéndez y Pelayo: desprecio de Calderón y centralidad de Lope.....	340
10.2 “La regeneración del teatro español”: primitiva poética dramática de Unamuno.....	352
10.3 Otra vez la Esfinge: anti-intelectualismo y obstáculos de la dramaturgia unamuniana.....	368
XI. Conclusiones.....	383
Anexo de imágenes.....	401
Bibliografía.....	402

CAPÍTULO I PRELIMINARES

“La aberración visual que solemos padecer en las apreciaciones del presente español queda multiplicada por las erróneas ideas que del pretérito tenemos. Es tan desmesurada nuestra evaluación del pasado peninsular, que por fuerza ha de deformar nuestros juicios sobre el presente. Por una curiosa inversión de potencias imaginativas, suele el español hacerse ilusiones sobre su pasado en vez de hacérselas sobre el porvenir, que sería más fecundo”

José Ortega y Gasset, *España invertebrada*

1.1 OBJETO

1.1.1 LA ELECCIÓN DEL TEMA

Comencé a estudiar ciertos aspectos de la crítica de Marcelino Menéndez y Pelayo en el año 2006, como integrante de un proyecto de investigación subsidiado por la Universidad de Buenos Aires, y dirigido por la Dra. Florencia Calvo y la Dra. Lidia Amor. La tarea que se llevó adelante por entonces consistió en indagar las formas en que se habían proyectado como fundacionales ciertos textos incluidos en los proyectos editoriales de Menéndez y Pelayo y también en los del romanista francés Gaston Paris. Hasta el año 2009 los objetivos iniciales del equipo consistieron en lograr la definición de variables cercanas a la crítica romántica de las que había echado mano Menéndez y Pelayo para construir su gran proyecto editorial sobre Lope de Vega, y para la producción de sus diferentes estudios sobre otros géneros de la literatura española. Su caso sirvió de contrapunto para el análisis de la actividad del fundador de la revista *Romania* y su rol en la historia cultural francesa. El itinerario de trabajo fue ampliando su marco teórico sobre el tema del canon hacia materiales de historia de las ideas y las mentalidades que pudieran explicar el cambio epistemológico que sufre la intelectualidad moderna en los umbrales del siglo XX. Entre aquellos materiales, hubo algunos que significaron un aporte sustancial a los ejes que se venían desarrollando: me refiero a los postulados de Walter Benjamin sobre la crítica de arte en el romanticismo alemán, y a algunas ideas de Michel Foucault sobre los cambios que sufrió la relación entre las palabras y las cosas una vez superada la época clásica. Ambos autores me proveyeron de una serie de herramientas generales que guiaron mi punto de vista sobre el asunto de aquel proyecto. E incluso podría decir que fue a partir de esa conjunción entre el objeto que se nos imponía y aquellos materiales teóricos que se puso en funcionamiento la elaboración de mi hipótesis. Fue a razón de aquella experiencia, y de algunas lecturas en que se describía la rivalidad intelectual entre la juventud y la autoridad académica al filo del siglo XX, que pude articular lo que hoy es, en gran parte, la pregunta fundamental que intenta resolver esta tesis: de qué modo incidieron ciertos postulados críticos de Menéndez y Pelayo sobre la figura de quien llegara a reconocerse a sí mismo como su alumno dilecto y también como disidente severo: Miguel de Unamuno.

Abocado exclusivamente a la faceta hispánica del proyecto grupal, dentro de la investigación llevada a cabo en los años subsiguientes mi línea individual de trabajo comenzó a centrarse en el vínculo entre la obra crítica de Menéndez y Pelayo y el ensayismo literario y reformista de algunos de sus discípulos. Fue en ese momento en que comprendí que entre las muchas relaciones intertextuales que podían colaborar con la descripción de la herencia crítica de Menéndez y Pelayo, de su controvertido legado entre los jóvenes intelectuales emergentes en el marco de fines de siglo XIX, ninguna resultaba tan ambigua y conflictiva como aquella que ligaba sus textos críticos con la obra del escritor vasco, cuya producción ensayística contaba con numerosísimas referencias a la obra de su maestro, tanto para denostarlo como también para reivindicar lo que en su parecer había sido la tergiversación póstuma de muchos de sus juicios. Hasta el año 2009 me fue necesario, para encarar mi estudio personal, reformular la creencia de que la crisis intelectual finisecular podía acotarse simplemente a determinados eventos políticos puntuales, como el Desastre. Conseguí entonces delinear de manera más extensa y clara aquella etapa clave en la constitución intelectual de relaciones intergeneracionales, como la que existió entre Menéndez y Pelayo y su asumido sucesor, Unamuno. Por otra parte, esto legitimaba mi interés en estudiar el campo intelectual de aquel momento, ya que al descifrar la operatoria de ambos autores en la configuración de sus respectivos roles institucionales y literarios, también generaba un fértil panorama de legibilidad en cuanto a sus respectivas motivaciones críticas. Así comencé a esbozar la idea -que intentaré defender en buena parte de esta tesis- de que quizás Menéndez y Pelayo se hubiera perfilado por aquel entonces como diseñador originario de la matriz de lo legible en cuanto a la literatura nacional, lo que tal vez -entre otras cosas- había empujado a Unamuno a situarse como un intelectual en lucha con ese *espacio de los posibles*¹. Más tarde el estudio del caso me permitió matizar esa polaridad y entender que el escritor vasco también insistió muchísimo en su admiración por el estilo de Menéndez y Pelayo. Por eso me atreví a arriesgar la idea de que Unamuno debió adherir a la propuesta cultural de su maestro, pero de modo “descentrado”. Desde esta hipótesis me fue posible continuar con la indagación de los mecanismos críticos debatidos en la frontera de ambas producciones y que terminaría constituyendo el eje troncal de esta tesis. Asimismo esa postura ambigua de Unamuno con respecto a su maestro me permitió abordar el análisis de la incidencia ideológica que tuvo en él la confrontación constante con esa especie de condicionamiento crítico que imponía la

¹ No es mi intención ocuparme aquí esta categoría de Bourdieu que será definida en el capítulo explicativo de las herramientas teóricas y del estado de la cuestión. Sin embargo, baste aludir que el *espacio de los posibles* es, ni más ni menos, que esa cuadrícula clasificatoria que permanece siempre ante la inminencia del cambio, ante un reacomodamiento potencial de los que circulan por ella y constituyen el complejo entramado canónico de cuerpos y textos representativos de una literatura, con mayor o menor exposición, con más o menos poder en el sistema al que pertenecen.

labor primigenia de Menéndez y Pelayo en la elaboración de un canon pionero y aparentemente inmodificable. Este punto ha persistido en mi investigación hasta la actualidad y por eso, justamente, intentaré demostrar más adelante que para una escritura tan anclada en el tema del *yo* como lo es la ensayística unamuniana, es probable que el canon pelayano se presentara justamente como una amenaza a ser combatida por medio de la autoinscripción en él. El proyecto en cuestión halló un final verdaderamente auspicioso en cuanto al área de mi interés, ya que durante el IX Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas (La Plata, 2010) tuve la posibilidad de integrar mis interrogantes con los de otros invitados al Simposio “Historiografías literarias decimonónicas: la modernidad y sus cánones”, cuyas intervenciones nutrieron mi enfoque y sus resultados decantaron en la publicación colectiva homónima que editara EUDEBA durante 2011 (Amor, Calvo eds. 2011).

Este primer módulo de trabajo grupal implicó para mí la apertura de un campo vastísimo y de un intercambio constante con otros investigadores de amplia experiencia que sin lugar a dudas motivaron con diálogos enriquecedores y enorme trabajo conjunto una parte importante del estímulo que me llevó a configurar las posibilidades del tema como objeto de la presente tesis. La otra parte de la elección se debió, en primer lugar, a mi interés personal por la historia de la crítica española de fines del XIX. Y no sólo por sus resortes ideológicos, sino también por sus exigencias genéricas: es llamativo que en pocos años la crítica se trasladara desde el formato monumental de las historias de la literatura a la fragmentación del ensayo, a veces breve e incluso periódico. Asimismo la crítica literaria del contexto analizado se me presentaba como testimonio concreto de una sólida condensación de sentido, no sólo en tanto a sus características formales sino también en cuanto a su carácter legitimador de lecturas y textos fundacionales -explicativos de una supuesta cultura “nacional”- y también de sus propios autores, individualidades que lograron muchas veces vehiculizar sus intereses dentro del campo intelectual a través de sus opiniones teóricas y de sus selecciones canónicas. En segundo lugar, me resultaba atractiva la posibilidad de precisar redes intertextuales que colaboraran en la constitución del objeto de estudio “historia literaria” como alternativa compatible con la idea de canon, lo que me habilitaba claramente a pensar ciertos recortes de la obra de Menéndez y Pelayo como uno de los más poderosos condicionamientos críticos que pesaron sobre los rasgos formales e ideológicos de la obra unamuniana. Y, en tercer y último lugar, el análisis del vínculo entre ciertos aspectos de la obra de Menéndez y Pelayo y las reacciones de algunos “noventayochistas” -en especial las de Unamuno- me permitía ahondar en una problemática que aún hoy me resulta convocante y que puede generar aportes incluso a otras literaturas de la época: la problemática de una discutible y controvertida continuidad entre legitimados y emergentes. En el caso concreto que me ocupa, esa incógnita alienta

muchas de las páginas siguientes: ¿fue efectivamente Menéndez y Pelayo el maestro “organizador” de cierta cuadrícula clasificatoria y jerarquizada que designaba lo literario nacional? De ser así, habría que revisar el modo en que lo leyeron sus sucesores inmediatos, ávidos tal vez por recibir esa herencia pero obligados quizás, al mismo tiempo, a descentrar aquellos postulados que les impidieran inscribirse en la tradición de su pueblo. Es decir, habría que indagar esa paradójica situación de aceptar una lectura del pasado, de la literatura pretérita, pero con el objetivo de cimentar un renovado sentido identitario.

Una vez focalizado el tema en torno a los contactos críticos entre ambos autores, decidí ampliar la cuestión hacia la teoría crítica sobre el drama. Me resultaba interesante ver cómo lo crítico trascendía su propia esfera para incidir directamente en un aspecto específico de la producción, o sea, en este caso, lo teatral. De ahí que el capítulo X vaya a proponer una lectura de las ideas teatrales de Unamuno -y de algunas de sus particulares obras- con el objetivo de entender su poética dramática desde el peso de un debate previo. Sobre el teatro de Unamuno, muchas veces subestimado por la crítica posterior, gravitan cuestiones de extrema riqueza. Su fallida fluidez performativa lo liga menos al teatro de ideas que a la puesta en escena de su ideario o, más bien, al perpetuo dialogar que promovía su ensayística. Y si nos remitimos específicamente a sus ensayos sobre lo dramático, es enriquecedor barajar la posibilidad de analizar la forma en que actúa el canon áureo sobre Unamuno dramaturgo, desde sus inicios hasta su confesado fracaso escénico. Es decir, me parecía que debía aprovecharse el relevamiento de las valoraciones que Lope y Calderón habían recibido por parte de Menéndez y Pelayo, para desentrañar la manera en que Unamuno rescata esos juicios, los modifica, los divulga y los contiene en su propia dramaturgia. Ese diálogo con la crítica de su maestro y con lo deseable como ícono del teatro nacional me permitió arriesgar la hipótesis de que el teatro de Unamuno adquirió parte de sus cualidades de la voluntad crítica de erigir otro modelo dramático alejado del que proponía el canon pelayano y oficial.

Así, habiendo acotado primeramente la lectura a los ensayos críticos de Unamuno que planteaban evocaciones directas sobre asuntos relacionados con la obra y la herencia crítica de Menéndez y Pelayo, decidí abordar a la vez una cantidad de textos en los que el estudioso santanderino se refería a sus nociones críticas y relativas a la producción de catálogos bibliográficos, a sus concepciones sobre la historia de la literatura, al despliegue de mecanismos críticos sobre obras canónicas (como el *Quijote* o el teatro lopesco y calderoniano) e incluso contemporáneas a su lectura (como el naturalismo de Galdós o de Pardo Bazán). De ese modo, y añadiendo en paralelo el rastreo de materiales bibliográficos que permitieran abrir el abanico de opciones para el contraste entre ambos autores elegidos, comencé un fichaje que terminaría siendo por demás extenso. Sin embargo, y aunque no todas

las líneas de lectura fueron aprovechadas en su totalidad, cada una de ella tuvo su aporte a la hora de juzgar la ligazón entre dos obras tan vastas como las elegidas. De hecho, creo que la diversificación de lecturas potenciales que tuvieron que desecharse fue el único modo de conseguir un corpus limitado que diera cuenta de la intersección entre ambas producciones, de sus puntos de contacto y sobre todo de la respuesta a la pregunta que motiva esta tesis: ¿qué tipo de incidencia crítica tuvo la obra del lector fundacional Menéndez y Pelayo sobre la escritura de su heredero “hereje” Miguel de Unamuno?

Tuve la suerte de poder recorrer con tranquilidad esos derroteros sibilinos en que la profusión de textos se multiplicaba juntamente con el avance, y pude hacerlo gracias al tiempo que me brindó el plazo de dos becas de posgrado que me fueron otorgadas por CONICET entre los años 2009 y 2014. Asimismo, debo añadir que fue de ayuda invaluable contar con un nuevo subsidio de la Universidad de Buenos Aires que facilitó la continuidad lógica del primer proyecto grupal sobre el canon, en otro de aún mayor familiaridad con mi tema: las historiografías literarias decimonónicas y el rol de los intelectuales ante las literaturas nacionales. Desde el año 2010, nuevamente dirigidos por la Dra. Florencia Calvo y la Dra. Lidia Amor, los integrantes del equipo pudimos desarrollar una continuidad de nuestro trabajo aunque esta vez el núcleo del proyecto fuera la historiografía literaria decimonónica, el complejo concepto de modernidad, y la forma en que ambas categorías colaboran en la construcción de los cánones nacionales. Así, se propuso el estudio de Menéndez y Pelayo como figura modélica del campo crítico-historiográfico en el período estudiado. La aparición de diversas problemáticas en el seno de la investigación general complejizaron mi línea de estudio individual: la diferencia entre “historia literaria” e “historia de la literatura”, entre los enfoques horizontal y vertical, entre las nociones románticas, positivistas, evolucionistas o marxistas que han definido las múltiples variantes historiográficas desde entonces. Fue entonces cuando empecé a considerar la necesidad de hallar las diferencias que distanciaban a Menéndez y Pelayo de Unamuno en cuanto al concepto de “historia” y a sus respectivas formas de considerar el nexo temporal entre los hechos u objetos culturales y el discurso histórico que da cuenta de ellos. Esto me mostraba la necesidad de reflexionar sobre la transformación del concepto de lo histórico entre la historia literaria de Menéndez y Pelayo y el ensayismo crítico de Unamuno. Porque el cotejo dejaba en evidencia la oposición entre las supuestas certezas de la historia de la literatura y las incertidumbres regeneradoras de una historia de la lengua o, en su defecto, de una literatura ensayística fragmentaria, vehículo de la lengua y reflejo a su vez de un nuevo tipo de crítica. Y, por otra parte, el nuevo panorama me permitía situar a Unamuno en un origen intelectual más complejo y detallado que el ya debatido rótulo de “Generación del ‘98”, sobre el cual se volverá en algunos apartados de esta

tesis sólo para comprobar, justamente, su carácter de estrategia conciente en la disputa por el control del canon de entonces.

Debo decir que la multiplicidad de ejes que me ha brindado la tarea de los últimos años lejos de desorientar la investigación hacia el terreno de lo sociológico, me ha ayudado a encontrar cuáles son los temas y mecanismos que resultaban necesarios para el análisis de un contraste productivo entre dos corpus textuales extensos y complejos. A su vez, desde el inicio me ha parecido que la relevancia de este caso puntual, de este contraste entre las ideas de dos autores particulares como Menéndez y Pelayo y Unamuno, pasaba por su resonancia en un nivel más general. Es decir, la puesta en diálogo de estas dos miradas sobre la literatura y la historia de España parecía ser la cifra que permitía dar cuenta de otra gran cantidad de relaciones e hitos culturales de aquel momento. No pretendo caer en el biografismo, y aún en los apartados donde me veo obligado a describir contextualmente ciertos cruces o acontecimientos particulares en las trayectorias intelectuales de ambos autores, lo hago para poder ver en ellos determinantes operaciones de posicionamiento en la lucha de poder dentro de un campo intelectual dividido, donde el ejercicio crítico y la definición de crítica en sí, marcaban territorios de poder institucional evidentes. En este sentido, si bien se trata de un tema complejo, con bibliografía general abundante, incluso dentro de la producción hispánica es escasa la bibliografía específica. Es curioso, sin embargo, que nunca antes se haya otorgado demasiada atención al tema que ocupa a esta tesis, aún a pesar de las muchas veces que en el pasado se ha mencionado la necesidad de reparar en este vínculo que enlaza a dos autores de envergadura insoslayable para el esclarecimiento de la historia crítica española. Creo que el límite para encarar ese objetivo ha sido siempre la vastedad de ambas obras y la exigencia de síntesis y precisión que implicaban a la hora de ponerse en contacto. Por otra parte, como ya he señalado, considero que el vínculo que pretendo explicar se excede a sí mismo y colabora con la descripción de un campo intelectual crítico y complejo, en un momento de profundas tensiones y cambios constantes. Es probable que no se haya podido dimensionar antes la notable resonancia que esta relación concreta entre dos autores destacados tuvo con respecto a la totalidad de ese momento cultural definitorio en que la intelectualidad española se debatía a sí misma. Y acaso ahí radica otra razón para que no hayan existido estudios previos como el presente, ya que de no ligar el caso específico con su anclaje en la constitución de aquel campo intelectual en crisis, el hecho de relacionar a Menéndez y Pelayo con Unamuno podría haber parecido meramente anecdótico.

Queda por último aclarar la pertinencia del tema en un contexto que a primera vista resulta ajeno, como lo es el de la universidad argentina actual. Con respecto a este punto debo señalar que en el plano de lo macro-teórico todo estudio que se pregunte por las raíces

supuestamente naturales de un canon heredado, que debe los resortes que propulsaron la construcción nada ingenua de versiones históricas de una literatura y hasta de una cultura, sigue siendo necesario a la hora de permitir un nuevo abordaje de los textos comprometidos -críticos o literarios- desde una conciencia necesaria para evitar la intangibilidad de cualquier sentido legitimado previamente. Es una forma de minar la naturalización de los recortes y sus justificaciones estéticas o ideológicas. Caso contrario, como se comentará en el transcurso de esta tesis, el peligro vigente será el de dar por indiscutibles modos y selecciones que obviamente no lo son. Acorde con esto quedarían sin visibilidad manipulaciones políticas de obras y autores, como ha ocurrido tanto con Unamuno como con Menéndez y Pelayo en gran parte de la crítica nacionalista durante el franquismo. Y por otra parte, si bien existieron desventajas a la hora de acceder a bibliografía especializada de edición muy reciente -más allá de que el apoyo de la Universidad de Buenos Aires facilitó la obtención de valioso material-, creo que la periferia sigue teniendo la responsabilidad de recibir una serie de teorías sin limitar cualquier reelaboración para su utilidad, ya que no padece el estigma de instituciones o escuelas críticas dominantes que podrían entorpecer la lectura desde la centralidad.

Muchos fueron los problemas de índole crítico y metodológico con los cuales me enfrenté al realizar este trabajo. Considero que fueron esas dificultades -algunas de las cuales persistirán más allá de esta tesis- las que confirmaron la potencial riqueza de la hipótesis elegida y que espero haya podido alumbrar, de alguna manera, en las páginas siguientes.

1.1.2 FUNDAMENTACIÓN

Más allá de lo que se desprende de las cuestiones anteriores, existen muchas causas que conforman el fundamento para emprender un análisis como el que se plantea aquí. En primer lugar, considero que la mayor relevancia del presente estudio pasa por la posibilidad de abarcar la constitución novedosa de un rasgo intrínseco a las “escrituras del yo” surgidas durante la crisis intelectual de la modernidad, a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, y que se explica por cierta tensión que hay en ellas entre la identidad autoral y su discurso. En este marco, es profundamente significativo el hecho de que se haya adjudicado tradicionalmente una “influencia” privilegiada a ciertos postulados de Menéndez y Pelayo sobre los integrantes de la llamada Generación del '98. Más allá de cualquier familiaridad que hubiese existido entre ellos, lo cierto es que en la cronología histórica de la crítica hispánica la secuencia -poco discutida- que va entre Menéndez y Pelayo y sus inmediatos sucesores -muchos de los cuales lo reconocían como antecedente originario- debe ser relativizada, por varios motivos. En principio, porque la categoría misma de Generación del '98 no satisface la

complejidad del colectivo que supuestamente recibió de forma unívoca el legado intelectual de su “maestro”, y en segundo lugar porque relevar la forma y las causas que dieron lugar a esa categoría permite entender la conciencia desde la que operó el campo intelectual de la época para generar una homogeneidad inexistente en cuya agrupación se ordenara cierta continuidad cultural deseable según el creciente nacionalismo de fin de siglo. A pesar de haberse discutido en numerosas oportunidades la solidez o no de ese rótulo, nunca hasta el momento se ha dimensionado la cuestión como una de las operaciones más evidentes que los jóvenes intelectuales españoles de entonces provocaron “historiográficamente” para erigirse como herederos “otros” de la tarea crítica desempeñada por ciertos eruditos de la Restauración. Es importante entonces reponer la situación contextual de ese campo intelectual y hallar a través de un diálogo textual -factible de rastrearse- esa transición entre Menéndez y Pelayo y Miguel de Unamuno, constituyendo cada uno polos fundamentales de una notable puja intergeneracional.

Así, en un segundo lugar parece consistente analizar la transformación del concepto de crítica que aparece en ese pasaje del legado cultural desde Menéndez y Pelayo a Unamuno. Podría pensarse que a pesar de no haber nunca concretado su *Historia de la Literatura Española* -lo que no deja de ser significativo-, Menéndez y Pelayo desplegó de forma monográfica toda una crítica historicista capaz de englobarse en proyectos eruditos monumentales explicativos de lo literario nacional. En lo fáctico, obras como la *Historia de los heterodoxos españoles* o la *Historia de las ideas estéticas en España* arman entre sí un gigantesco mosaico que funciona como preámbulo de una historia de la literatura nunca escrita, dificultosa, no imposible pero sí inacabable. Podría arriesgarse que justamente entre su idea de historia y su ejercicio crítico aparece una dificultad debida a cierta aspiración a la totalidad. Las fracturas de ese concepto de totalidad serán obviamente tema de mi análisis, porque es en esta línea en que podría arriesgar la hipótesis de que los reparos que Unamuno tenía con respecto a esa idea de historia total, sustentada en una erudición literaria extrema, provocaron en él otro tipo de escritura ensayística, un tipo de crítica renovada y personal sobre la literatura española. Y porque desde ahí podría también hallar qué tipos de mecanismos y textos son asimilados y cuáles son descartados por Unamuno, y así poder iluminar la lucha por respetar la jerarquía canónica recibida y el impulso a descentrarla, con el no muy secreto objetivo de autoinscribirse en la tradición. Por lo cual, es claro que el trabajo propuesto trasciende los límites de su objeto específico, para abarcar los problemas universales del reacomodamiento de un campo de fuerzas intelectuales y de su correspondiente transformación del canon literario español.

Por otra parte, creo que prestar atención al tema del nacionalismo y la teoría dramática estrecha aún más la distancia entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, y nuevamente proyecta su debate en el polémico fondo de fines del XIX. Como ejemplo que permitiría observar cuestiones específicas acerca de cómo la crítica definía por entonces buena parte de la praxis emergente, me parece importante revisar ciertos postulados sobre el canon teatral que conectan a ambos autores. La cuestión del valor que tenía el teatro áureo en el canon dramático nacionalista que Menéndez y Pelayo había contribuido a forjar podría verse, tal vez, como uno de los condicionamientos a los que Unamuno debió enfrentarse para llevar a cabo su propia dramaturgia. Esta intervención permitirá desentrañar en la poética dramática del escritor vasco un intento por adaptar (claramente no a nivel formal, pero sí a nivel ideológico) el formato clásico de un teatro “popular” (como el del Lope canonizado por su maestro Menéndez y Pelayo) pero esta vez al innovador contexto de un teatro moderno y rupturista como el que se deseaba producir en plena génesis de la vanguardia europea.

Conviene destacar que la justificación objetiva del tema se extrae fácilmente de otros motivos evidentes: el que se haya señalado en varias oportunidades la importancia de analizar el diálogo intertextual entre dos recortes elocuentes de las obras de estos autores y que sin embargo jamás se haya tratado específicamente el vínculo ni se lo haya situado en un marco de interés crítico más amplio; el intento de revertir la poca atención que ha recibido en los últimos años la tarea histórico-crítica de Menéndez y Pelayo -que paradójicamente, más allá de sus controversias, sigue siendo autoridad en la selección del canon-; el hecho de que el recorte genérico que acá se propone al tomar cierto corpus de ensayos y obras dramáticas de Unamuno rompa con el estigma de que esa parte de su producción resulta tan sólo tangencial a su tarea novelística y poética; la confianza que este estudio presenta en que el esclarecimiento recíproco entre ambas obras convoca a pensar, en un plano de mayor alcance, en la vigencia de los estudios sobre el canon nacional en tensión productiva con el concepto de historia literaria.

En el capítulo en que se describe el estado de la cuestión, el lector podrá acceder a los escasos estudios que han reflexionado específicamente sobre la relación entre los presupuestos críticos de Menéndez y Pelayo y una producción unamuniana que menciona de forma recurrente, y hasta obsesiva por momentos, sus disidencias o elogios para con el legado pelayano. Y sin embargo, creo que es fundamental haber hallado la justificación del tema -hasta hoy, como se ha dicho, solamente aludida y atomizada- en su carácter explicativo de un entorno más amplio. Es decir, al problematizar la relación entre la producción pelayana y cierto recorte de la obra de su discípulo disidente Unamuno, lo que se está poniendo en marcha es una fuerte interpelación a conceptos como “crítica”, “bibliografía”, “filología” y

“erudición”, así como también a categorías como “historia”, “pueblo” y “nación”, es decir, todo un campo semántico que surge del contacto entre las obras de estos dos autores y que revela el complejo nivel de alcance que tracciona la hipótesis y que llega a preguntarse por los modos en que una literatura se justifica a sí misma, frente a su pasado y a su futuro, en ese entonces y también hoy.

1.1.3 EL TRABAJO REALIZADO

Como ya he mencionado, dado el largo tiempo que me ha demandado el tratamiento del tema y su inherente complejidad, las actividades realizadas fueron múltiples y siempre significaron un aporte estimable a la continuidad de la investigación. No me detendré a describir la metodología utilizada en cada uno de los módulos detallados porque eso será tema del próximo apartado y estará presente -e incluso será debatido- a lo largo de toda la tesis. Pero sí quisiera enumerar cuáles fueron las tareas más importantes que me permitieron arribar a la redacción de estas páginas.

En los dos proyectos de investigación de los que he formado parte se ha trabajado desde sus inicios -como indiqué previamente- en cuestiones afines al eje de mi tesis. Resultados posteriores de estas propuestas grupales también fueron recogidos en otro volumen colectivo titulado *El erudito frente al canon: crítica e historiografías literarias decimonónicas*, publicado por la Real Sociedad Menéndez Pelayo (Amor, Calvo eds. 2013). También vale la pena reiterar que en forma paralela, para abocarme al trabajo específico que demandaba mi línea personal de investigación, pude contar con las Becas Tipo I y II de Posgrado otorgadas por CONICET.

En segundo lugar, debo agregar que fueron de suma utilidad para mí los seminarios que debí cursar de acuerdo al cumplimiento de la obtención de puntos que me fueran asignados al inicio de la carrera de doctorado. Dado que las áreas que se me indicaron fueron las de Literatura Española, Teoría Literaria e Historia de las Ideas, pude asistir a módulos tan enriquecedores como variados. De ese modo he podido estudiar cuestiones que van desde la recepción crítica del legado lopesco entre el krausismo liberal y el tradicionalismo de Menéndez y Pelayo, hasta la configuración historiográfica del relato decimonónico acerca de la constitución del canon literario español, pasando por la historia de la producción bibliográfica en España y la situación pionera de Menéndez Pelayo como lector fundacional, entre muchos otros temas relativos a mi tesis.

A medida que realizaba diversos acercamientos a los múltiples aspectos del tema, fui desarrollando y ofreciendo avances de esta tesis en artículos especializados incluidos en diferentes publicaciones académicas, así como también a través de su lectura en numerosos

congresos y jornadas del área. Conviene recordar que la mayor parte de estos avances se encuentran referidos a la definición de nociones teóricas que distinguen la crítica de Menéndez y Pelayo y la de Unamuno, el contraste entre sus diferentes conceptualizaciones sobre la historia en sí y la historia de la literatura, las variantes que presentan cada uno en cuanto a sus coordenadas filosóficas e historiográficas, y el análisis concreto de ciertas obras del corpus específico que se comentará más adelante y que cuenta con estudios críticos de Menéndez y Pelayo y ensayos y piezas teatrales de Unamuno. Entre algunos trabajos puntuales, pueden destacarse aquellos que aluden a la descripción del modo en que Unamuno define los rasgos modernos de su concepto de individualidad (Saba, 2010), de la tensión crítica que se despliega entre ambos autores ante recortes literarios problemáticos como el caso de la propia literatura argentina (Saba, 2011), y de la forma en que funcionaron los presupuestos críticos de Menéndez y Pelayo como condicionamientos de la dramaturgia unamuniana (Saba, 2010).

Es conveniente, de cualquier manera, enfatizar que todas estas intervenciones no buscan la clausura de los temas tratados sino por el contrario habilitar nuevas exploraciones de una hipótesis que va mutando por medio de las reflexiones, discusiones y reformulaciones que esta tesis también aspira a producir.

1.2 ESTRUCTURA

Una vez presentado el objeto de estudio, intentaré ahora dar cuenta de la estructura que tendrá el trabajo. Puede verse que una primera parte de la tesis está destinada a la descripción de la producción pelayana dentro del campo intelectual español en el pasaje entre los siglos XIX y XX. Como indiqué previamente, resulta de suma importancia capturar la división político-ideológica que se había ocasionado entre las facciones tradicionalista y liberal, para obtener así un panorama claro de la disputa que se dio por entonces en cuanto a la bibliografía, al canon nacional y a la hegemonía sobre el relato de la historia literaria como herramienta de capitalización simbólica. Entender ese momento de combate, entre las versiones culturales ortodoxas y las liberales krausistas, nos permite hallar el momento de origen de la figura polemista de Menéndez y Pelayo. La contigua crisis institucional, la pérdida de las colonias, pero por sobre todo la emergencia de los jóvenes como nuevos “intelectuales” posicionan, por su parte, el inicio de la intervención de Unamuno como agente privilegiado de la interlocución con la herencia literaria tradicional y su tensión intrínseca con la crisis de modernidad.

Una vez transitada esa contextualización, el lector encontrará varios capítulos donde se analizan los conceptos críticos de Menéndez y Pelayo en resuelta consonancia con su figura

de lector fundacional, la respuesta ensayística de Unamuno ante ese intento de historia total y excluyente, y su notable giro crítico ante determinados textos canónicos cuya renovada lectura cimentaría una inédita forma de proyectarlos sobre el canon nacional. Es de señalar que, en este punto, se hace imprescindible la puesta en relación de ambos autores, y el rastreo de un diálogo por momentos despiadado acerca del valor de la erudición para la regeneración española. Finalmente, y como caso concreto, se plantea que el teatro unamuniano podría haber partido de una contestación directa a los presupuestos pelayanos sobre la potencial responsabilidad “popular” que el teatro nacional tendría con respecto al público español. Dado que esta síntesis plantea a grandes rasgos el recorrido que me he propuesto, me veo impulsado a explicar su causalidad por medio de la fundamentación del recorte realizado, ya que este explicará por sí mismo una serie de problemas cuya resolución tiene que ver con cierta transformación de la figura autoral, con la indagación en el cambio de algunos vectores filosóficos e historiográficos que hacen a la crítica española moderna y con las variables que permiten observar cómo se constituye el canon nacional hispánico a través de la lucha de los nuevos intelectuales por hallar un lugar en la cuadrícula clasificatoria que había dispuesto previamente el campo institucional decimonónico.

1.2.1 AUTORES

Como ya he adelantado, la relevancia de los autores seleccionados es clara a la hora de soslayar el modo en que se produjeron las principales directrices de la lectura crítica en la España de inicios del siglo XX. Igualmente insisto en que de ningún modo se intentará aquí relacionar el tema con conceptos idealistas de la figura de autor: la importancia de ambos escritores se funda, claramente, en la posibilidad de relevar los cruces textuales que provocaron la disputa entre ambas obras, entre modos diversos de concebir la literatura española y entre contrastantes deseos de fundar, a través de ella, los pilares culturales del ser nacional. El poderoso diálogo que se instala entre ciertos aspectos de la obra de Menéndez y Pelayo y sus correspondientes refutaciones unamunianas permite irradiar no sólo un nuevo aporte a la percepción de sus respectivas obras personales, sino que también, por la evidente magnitud que reviste la obra de cada uno, legitima cierta reflexión más general sobre la mutación de los mecanismos críticos en el período finisecular y sus directas repercusiones formales en la producción de otros textos. Creo que, en este sentido, un recorte específico del ensayismo unamuniano puede ensamblarse con ciertos textos de su maestro Menéndez y Pelayo en un corpus homogéneo y significativo, dado que ambos comparten -e intercambian- ideas en torno al canon nacional, a sus características históricas y a su incidencia en conceptos como el de “espíritu popular”, el cual -heredado del romanticismo alemán- va a instalar en la

frontera de ambas producciones la conciencia precisa de que la definición de la identidad hispánica es una empresa vital que depende, entre otras cosas, del modo en que se entienda cuál es su literatura y qué significado histórico guarda.

Con respecto a Menéndez y Pelayo, y como se intentará describir en el tercer capítulo, no caben dudas de su operatoria casi voluntaria para proyectarse como lector fundacional de la literatura española. Esa conciencia es la que lo legitima, por medio de su crítica historicista, como pionero en la hiperbólica definición del canon nacional. Es lo que señala con suma precisión Nora Catelli (1998), cuando explica:

Hacia 1870 Marcelino Menéndez Pelayo decidió escribir la cultura española. No reunirla, ni editarla, ni revisarla, sino, literalmente, escribirla toda: fue *su* inventor, bibliotecario, investigador, legislador, amanuense, inquisidor y defensor de sus propios perseguidos, notario y cronista de América, punto de referencia de todos los creadores y críticos hasta mediados de este siglo. Era arbitrario en sus rechazos, pero cuando celebraba algo, jamás erraba. A pesar de su enciclopedismo tenía el don de la lectura microscópica y no perdió jamás la capacidad de sorprenderse ante la literatura. Sus ideas son grandiosas, episódicas, inasibles y tan reaccionarias que en lugar de operar de obstáculo dejaron que su mente discurriera libremente, casi sin freno aparente. Desconocía la forma desdefiosa de la omisión: cuando rechazaba lo hacía incluyendo obsesivamente todo el material rechazado a su alcance (396).

Es exhaustivo el cuadro que describe Catelli sobre la enormidad del proyecto de Menéndez y Pelayo en su tarea de elaborar el canon nacional y, a la vez, postularse como su diseñador más idóneo. Sin embargo, sería justamente el debate sobre esa autoridad institucional el que abriría las puertas para algunos de los más acerados ataques que Unamuno le dirigiría. Lo que se pone en juego entre ambos autores es, sobre todo, las razones de esa legitimidad. En este sentido, vale la pena evocar aquella percepción que enunciaba José Montesinos (1959) al decir:

El aspecto de Unamuno desorienta respecto de su edad; unas veces lo encontramos más joven, otras más viejo de lo que era. Generalmente más viejo. Su cultura literaria, el sistema de sus preferencias nos fingen a veces extrañas lejanías desde nuestro tiempo hasta su figura. La obra de Unamuno no es la de un "hombre del 98", si hombres del 98 son Azorín, Baroja o Valle-Inclán. El voluntario provincianismo de Unamuno y su inmensa lectura le acercan al siglo XIX o le separan de él. Hay páginas suyas que le hacen aparecer como un contemporáneo de Menéndez y Pelayo o de Clarín, y a veces se resiente de la confusa y heteróclita concepción de nuestro siglo XIX. En sus gustos artísticos y literarios, en su sentimiento de "lo popular", en muchas de sus ideas históricas y lingüísticas, trasparece la mescolanza romántico-positivista siempre discernible en las ciencias del espíritu de la España decimonónica. A un "hombre del 98" debió parecerle pésimo el gusto literario de Unamuno (206).

Aunque la cita sea extensa, su contenido viene a estimular mi defensa del interés por aparejar en un corpus compacto cierto recorte en que las obras de Menéndez y Pelayo y de Unamuno se superponen y resignifican entre sí. Aunque Montesinos parezca olvidar que ambos autores en efecto eran contemporáneos, y aunque permanezca en aquel intento primigenio por signar los juicios críticos como intuiciones que anclan en cuestiones meramente generacionales -asunto que debatiré más adelante-, lo cierto es que su aseveración final parece condecir íntegramente con nuestra hipótesis. Unamuno se encuentra

verdaderamente ligado a la herencia canónica de su maestro y gran parte de sus postulados críticos nacen de una escasa sumisión ante ese patrón de lectura condicionante con el que debe lidiar y al que, sin embargo, adhiere por momentos -intentaremos luego ver por qué-. Ese modo de acercamiento lo llevará a situarse frente al pasado literario español en una posición ambigua que buscaré desentrañar en las páginas que siguen. Baste decir aquí que mientras muchos de sus pares observaban con preocupación los nuevos modos de incluir sus obras en el panorama literario de la España futura, Unamuno intentaba hacer lo mismo pero desde una atención constante hacia la rearticulación de todo pasado que pudiera sostener su proyección. Por eso observa a Menéndez y Pelayo, por eso lo lee de forma obsesiva y lo evoca en innumerable cantidad de oportunidades, para elogiarlo, para afirmarlo, para denostarlo y también para falsearlo. ¿Con qué objeto? Habré de tratar el tema cuando me ocupe específicamente de la teoría crítica de Unamuno. Por ahora alcanza con recordar que muchas veces se ha aludido a esa controvertida forma en que Unamuno se apropió de ideas fundamentales de su maestro. Tal es el caso de los duros juicios que el joven Menéndez y Pelayo había vertido sobre Calderón y que Unamuno recogería luego y difundiría con una dualidad tal que su adhesión podría llegar a leerse, finalmente, como un claro enfrentamiento. Más adelante me ocuparé de ello en profundidad, pero vale decir que este *modus operandi* se puede hacer extensivo a diferentes sectores de la crítica pelayana sobre muchos otros textos canónicos que, en manos de Unamuno, se modifican en pos de un nuevo objetivo, más trascendental que historiográfico.

Creo que todo lo expuesto no sólo ratifica el potencial de la relación entre estos autores, sino que además comprueba la integración y reciprocidad que existieron entre ambas producciones por sí mismas y que aún hoy permiten ilustrar cuestiones importantes sobre la circulación de la crítica española en aquel momento. Si Menéndez y Pelayo se ocupó, a través de su escritura, de prefigurar cierto rol de lector fundacional y, a través de él, constituirse como diseñador de un canon crítico, entonces puede arriesgarse la idea de que Unamuno fue el primer lector de Menéndez y Pelayo en captar de forma conciente esa operación de su maestro, de valorarla y descentrarla, justamente como instancia iniciática de su propio rol intelectual. Creo que puede verse en muchos de sus ensayos y en la forma en que su teatro debió pelear por existir. Por eso me ocuparé en los apartados siguientes de señalar dos variables que también argumentan a favor de la selección por la que he optado: es decir, el marco temporal y los textos elegidos.

1.2.2 EL MARCO TEMPORAL

La presencia ineludible de la crítica como zona textual que, mayoritariamente, debí visitar para la elaboración de esta tesis me llevó a comprender que entre muchas otras categorías debía poner en relación, ante todo, las de canon e historia literaria. No voy ahora a ingresar de lleno en la definición de las herramientas teóricas utilizadas (lo que será tema del capítulo siguiente) pero sí quisiera enfatizar que el trabajo ha seguido siempre de cerca la sugerencia rectora que José María Pozuelo Yvancos (2006) señala cuando dice que sus estudios sobre el tema plantean “la necesidad de volver a situar la cuestión de la canonicidad en el debate si cabe más modesto, pero empíricamente más eficaz: en la construcción de lo que siempre se conoció como Historiografía literaria” (17). Pozuelo intenta brindar opciones metodológicas para ese cambio de rumbo y cifrar así el modo en que la Historia Literaria se concibe como uno de los privilegiados géneros de canonización. Introduzco su opinión aquí porque me parece que se conecta con un problema importantísimo ante el cual, luego de varios avances y retrocesos, tuve que decidir para la progresión del trabajo. Y ese problema es el del marco temporal en el que situar el abundante y complejo recorte de textos que podían motivar la indagación del vínculo crítico entre Menéndez y Pelayo y Unamuno.

También comparto plenamente aquella observación que realizaba Nil Santiáñez (1997) al analizar la cuestión de la temporalidad y el discurso histórico, a través de la cual llamaba la atención sobre la preferencia exclusiva de la historiografía de la literatura española moderna por los períodos de corta duración, y su consecuente ordenamiento lineal de acontecimientos, movimientos y generaciones. Allí añadía aún: “Estos trabajos [...] se enmarcan en esquemas historiográficos tradicionales basados tanto en una concepción homogénea y lineal del tiempo histórico, como en un engarce bastante mecanicista entre los distintos períodos de corta duración” (269). Por eso, y en consonancia con la opinión de Santiáñez (quien sigue categorías de Braudel), intentaré precisar el concepto y la articulación del tiempo que enmarca el análisis que me propongo.

Creo que cualquier estudio que disponga de la puesta en diálogo de trayectorias críticas tan extensas y prolíficas como las de los dos autores que me ocupan, debe prestar atención a un tipo de duración *media*, la cual, en mi caso, me permite abarcar procesos de transformación propios de la historia coyuntural, organizados en torno a ciclos de ritmo lento explicativos de cambios paulatinos en los vectores estructurantes de la modernidad en ciernes entre el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Si bien enfrentaré la selección de esos vectores al tratar de descifrar cuáles de ellos son los más explicativos de la variación crítica que se produjo entonces, por el momento quiero situarlos en general, y para eso apelaré en principio a la categoría que Gonzalo Navajas

(1998) dio en llamar “modelo español del declive” al analizar la modernidad como crisis en el contexto de transición del siglo XIX al XX²:

En otros trabajos he definido la naturaleza intrínseca de la modernidad -no un atributo accidental sino lo que la constituye centralmente- como crisis, pero una crisis concebida en sentido dinámico, como el contexto epistémico necesario para el cambio, la transformación de una estructura caduca que debe ser sustituida por otra más persuasiva. Se puede afirmar, por tanto, que la crisis de la modernidad es *habitabile* y que el proyecto moderno se adapta a ella y la convierte en parte de su naturaleza, el agente de un movimiento temporal hacia el futuro que hace posible la transformación y el avance progresivo -dos rasgos determinantes de la modernidad (279).

En esa línea Navajas se refiere al caso específico de España y demuestra de qué manera se perfila como formación cultural diferenciada, ya que el declive en ella se realiza de forma anticipada a otras naciones europeas por medio de la disolución del imperio y el proceso de autorreflexión negativa en torno a la identidad nacional. “España en los márgenes, ciertamente, como reconocen las mentes más agudas del período,” -continúa Navajas- “pero España también un espacio donde se experimenta con el discurso del declive de un modo concreto” (279-280). El modelo español del declive habría permitido “componer los conceptos constitutivos de un discurso general en torno a la *enfermedad* de una civilización que pierde, al giro del siglo XX, la ascendencia de que gozó durante siglos” (280). Y añade:

De modo contrastivo, el cambio del siglo XIX al XX excluye el futuro como un horizonte de expectativa y lo percibe sólo como la magnificación de un presente degradado del que ya no será posible emerger. Esa es la razón del interés en esta época por civilizaciones hasta ese momento foráneas y extrañas, no europeas: se aproxima la hora americana, el lejano Oriente se erige como una opción significativa. Entretanto, Nietzsche alude en una obra terminal, *Genealogía de la moral*, al hombre enfermo europeo, adicto a falsas ilusiones y remedios; la incertidumbre y la fragmentación cognitiva kierkegaardianas se apoderan del discurso de Unamuno en contra de las construcciones de la razón positivista, y el individualismo biológico y el “egoísmo” de Schopenhauer invaden el discurso español desde Baroja a Valle Inclán (279).

Es notable la claridad con que queda al descubierto como el enclave temporal de fines del siglo XIX y comienzos del XX resulta óptimo para analizar, desde el entrecruzamiento de las obras críticas de Menéndez y Pelayo y Unamuno, el estatuto axiológico que adquirió la literatura española como material defensivo de la dolida ilusión nacionalista.

Ahora bien, si consideramos todo lo anterior, también nos vemos impelidos a tratar de acotar dentro de ese marco general la centralidad de ciertos años específicos en la obra de Unamuno, con el objeto de poder luego revisar desde allí los textos pelayanos de mayor referencia a los que acudió entonces. Se trata de años de formación, de pasaje hacia una consolidación de su propia identidad escrituraria, y por eso presentan suma riqueza para la presente tesis. Como indica Carlos Clavería (1949):

Aun sin tener que recurrir a documentos olvidados, no ha faltado en los estudios sobre Unamuno la preocupación de distinguir, en la obra asequible a todos, fases diversas que responden al proceso vital de

² En el capítulo siguiente dedicaré algunos apartados a esta cuestión y a la complementariedad que significaron para mi argumentación algunas de las conceptualizaciones sobre el cambio epistémico tras la época clásica desarrolladas por Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*.

formación del escritor. En los años que siguen a la publicación de *En torno al casticismo* y de *Paz en la guerra*, por ejemplo, se han señalado trascendentes cambios y transformaciones paulatinas de actitud ideológica y de procedimientos literarios. Período de transición que va, poco más o menos, de 1897 a 1905. De estos años son varios ensayos importantes. Unamuno lanza tres de ellos en un folleto (1900) y publica su segunda novela, *Amor y pedagogía* (1902). [...] El Miguel de Unamuno de fines del XIX y principios del XX es, pues, un momento importante de lo que en inglés puede expresarse gráficamente con “the Making of Unamuno”, el constante ir haciéndose en el telar de su obra (52).

Es decir, período de notable interés en la transformación de su propio ideario acerca de la teoría, la literatura y la política, invita a prestar especial atención la obra que se produce entre su crisis religiosa e intelectual de 1897 (registrada en el complejísimo *Diario íntimo*) y una obra que resignificaría toda su empresa cultural, hacia el pasado y hacia el futuro: la *Vida de Don Quijote y Sancho*. De esta época también son sus primeros textos programáticos sobre la regeneración del teatro español, los cuales presentan ideas cuya importancia cobra relieve al ver la forma difusa en que se cumplen dentro de su propia obra dramática posterior.

Debo aclarar, sin embargo, que estos puntuales límites temporales no pueden colisionar con todo lo que he expresado antes, ya que de ese modo atentaría contra la necesidad de rastrear los alcances más lejanos de la discusión que se tejió, de forma intensa pero salteada, entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, quien llegaría a aludir a su maestro incluso en artículos cercanos a su propio fallecimiento. Por otra parte, también tendré que utilizar numerosos artículos de prensa donde la crítica de Unamuno aflora con fuerza, antes y después de los años citados. Así, en cuanto a esto, dedicaré el siguiente apartado a esbozar cuál será el recorrido genérico y textual que he terminado por elegir, y por qué.

1.2.3 LA SELECCIÓN DE LOS TEXTOS

Una rápida mirada a los anaqueles de la biblioteca del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” -donde se radicó parte importante de esta investigación- puede darnos una idea de la vastedad de las obras evocadas aquí. Sólo con atisbar la producción de alguno de los dos autores tratados, es fácil imaginar el esfuerzo que requirió contemplar cuáles eran los recortes necesarios, cuáles los imprescindibles y cuáles los fútiles en la selección del corpus que se describirá a continuación. Tanto la obra de Menéndez y Pelayo como la de Unamuno se presentan ante el lector actual como itinerarios cuya extensión y complejidad impiden, a primera vista, demarcar áreas acotadas de sentido donde poder hallar depositadas ciertas problemáticas potencialmente explicativas de sus rasgos formales y teóricos. Más aún teniendo en cuenta de que se trata aquí de abastecer un interrogante vinculado a la crítica, con lo cual en el caso de Menéndez y Pelayo la decisión parecía temeraria, y en el caso de Unamuno -incluso por no reconocerse a sí mismo como crítico-, la elección se dificultaba por opaca en medio de esa hipertrófica producción de

ensayos y artículos de prensa que nunca dejó de elaborar. Lo mismo ocurría con Menéndez y Pelayo en cuanto a su rol canonizador del teatro áureo (sobre todo con respecto a Lope): parecía difícil focalizar en él una zona que se refiriera al tema y que me permitiera contrastar con las declaraciones programáticas del dramaturgo Unamuno y algunas obras emblemáticas de su teatro. Sin embargo, vuelvo a destacar la decisión de haber seleccionado el corpus de Menéndez y Pelayo a utilizar por medio del criterio que medía la intensidad de su impacto en el lector Unamuno. A partir de esta idea, algo pudo empezar a organizarse.

No enumeraré aquí la totalidad de los títulos que se citarán a lo largo del estudio, cosa que dilataría por demás el presente capítulo sólo para terminar redundando en el análisis posterior. Pero sí me interesa determinar que, genéricamente, he tomado el ensayo unamuniano primero por ser un tipo de textualidad privilegiada por la emergencia intelectual de la modernidad, por el rol de la prensa y por la masividad que gana la lectura -periódica o libresca- en la clase media española de los albores del siglo XX; segundo, por tratarse de un género donde la crítica literaria pudo vehiculizarse de manera más evidente que en la ficción e incluso pudo tematizarse y reformularse; y tercero, porque al igual que con el teatro, ha sido siempre un aspecto relegado de la obra del autor vasco, o por lo menos, ha sido visto como subsidiario de explicaciones más valoradas en cuanto a su novelística o a su poesía. Por otra parte, y a los efectos de ejemplificar justamente cómo en ese novedoso ensayismo crítico Unamuno decide sobre el canon literario y las correspondientes repercusiones formales en su propia obra, decidí revisar los dos polos que encierran su trayectoria dramática: el inicio programático en que enfrenta los postulados tradicionalistas y sus obras teatrales de madurez, intento final de llevar a la praxis aquel proyecto dramático original.

Es por esto que los textos son múltiples y se diversifican aún más cuando les sumamos todos aquellos títulos de Menéndez y Pelayo que parecen servirle a Unamuno de referencia para cimentar su versión personal del pasado cultural de España, del valor de su literatura y de sus aspiraciones futuras. Enunciaré aquí los cruces más importantes.

Con respecto al plano formal, es posible pensar *En torno al casticismo* como una especie de negativo de *La ciencia española*, obra escrita por un joven Menéndez y Pelayo a partir de las acusaciones “liberales” de carencia filosófica y científica en España. En su análisis del carácter castizo, Unamuno cita bastante a Menéndez y Pelayo pero la recurrencia enmascara justamente cierta resistencia al valor “casticista” pregonado por su maestro, valor que (encarnado por Calderón y los poetas místicos del XVI) habría impedido la apertura del espíritu español al contacto con la disidencia. En este cruce Unamuno no sólo promueve un tipo de crítica ensayística que utiliza la literatura para preguntarse por el espíritu nacional, sino que parece incluso resistir la antigua historia literaria que utilizaba la literatura para

fundar el espíritu nacional. Por eso estas dos obras sirven de puntapié inicial para la contienda crítica a analizar. Por otra parte, ambas deben ponerse en relación tanto con los numerosos artículos de prensa donde Unamuno expone su disenso con el legado de Menéndez y Pelayo (desde “Joaquín Rodríguez Janssen”, de 1899, hasta “Don Marcelino y la Esfinge”, de 1934), como también con obras descriptivas de los presupuestos canonizadores de Menéndez y Pelayo (entre las cuales destaca su *Introducción y programa de Historia de la literatura española*³, con el que ganó la cátedra en Madrid).

Con respecto a los postulados de crítica literaria, *En torno al casticismo* promueve la dicotomía entre la historia de la literatura y la historia de la lengua. Lo que subyace es el enfrentamiento de dos concepciones del tiempo histórico que regiría a la Historia en sí y al problema de España: la historia externa de Menéndez y Pelayo (el catálogo de las obras a ser juzgadas) contra la *intra*historia unamuniana (radicada en la “eternidad” del espíritu popular hispánico, cuyo vehículo sería la lengua y cuyas pruebas sólo serían algunas obras como la de Fray Luis -en contrapartida de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa-). También aquí debe situarse la oposición que se da entre dos tipos de lectura “histórica” del *Quijote*: la lectura erudita en tensión con la lectura simbólica. Unamuno ve la obra cervantina como la genuina filosofía española, en contraste con Balmes o Donoso Cortés. La visión “quijotista” de Unamuno -de raigambre romántico alemana- halla, entonces, su antagonista directo en el “cervantismo” de Menéndez y Pelayo. Por eso también será interesante vincular la *Vida de Don Quijote y Sancho* con algunas conferencias y trabajos de Menéndez y Pelayo incluidos en sus *Estudios de historia y crítica literaria*, donde polemiza de forma a veces oblicua y a veces no tanto con esa manera unamuniana de proyectar los textos canónicos.

En el plano teatral, partiré de los textos en que Menéndez y Pelayo polemiza sobre Calderón, para indagar luego en la centralidad que otorga a Lope por medio de algunos de sus prólogos. A partir de entonces, veré cómo queda dispuesta la herencia “preceptiva” que recibe el dramaturgo Unamuno, y abordaré su famoso ensayo “La regeneración del teatro español” (1898) con el objeto de ver la reformulación de aquellos presupuestos y su potencial ruptura en la praxis, sobre todo en *La esfinge* y en sus obras maduras de la “trilogía del destierro” constituida por *Sombras de sueño*, *El otro* y *El hermano Juan*.

Por último, no puedo dejar de recordar aquellos textos relevantes a la hora de demostrar la distancia ideológica entre ambas producciones. Unamuno combate el concepto de “erudición”, lo asocia a un ejercicio arqueológico que esquivo la necesidad existencial de hallar el propio yo. Instala allí todo un debate sobre el “estilo”. Es por eso que dedica una

³ Por razones metodológicas que ya señalé previamente, en este punto también se aludirá a la *Bibliografía hispano-latina clásica*, la cual dotó muy tempranamente al santanderino de ciertas nociones bibliográficas que luego capitalizaría para su ejercicio histórico-crítico.

abundante cantidad de ensayos breves a la cuestión de la literatura y su incidencia en el ser español. En muchos de ellos -como ocurre con los pioneros artículos de *En torno al casticismo*-, un importante interlocutor es su maestro, sobre todo aquel joven Menéndez y Pelayo que había escrito la *Historia de los Heterodoxos Españoles* y que Unamuno acusaba de condicionar la cerrazón humana y crítica de la España siempre polar, siempre agónica, en que le tocaba vivir. Por eso acudiré sólo tangencialmente a algunas secciones de esa extensa obra, sobre todo a aquellas que se refieren al siglo XIX⁴.

1.3 LOS MODOS DE LECTURA

1.3.1 METODOLOGÍA

Debo admitir aquí que el aspecto metodológico para el abordaje de la presente tesis resultó ser una de las claves más complicadas de hallar para componer el entramado argumentativo que me exigía el desarrollo de la hipótesis. En un primer momento tuve la necesidad de privilegiar el estudio del marco contextual que requería el abordaje de un vínculo crítico particular que, a mi modo de entender, era potencialmente explicativo de un modo de reconfiguración del canon nacional en un momento político dificultoso y en medio de un campo intelectual ideológicamente dividido como lo era el español a fines del siglo XIX. A partir del rastreo de cierta bibliografía especializada que me permitió reconstruir la mecánica de operaciones concretas, institucionales y literarias por las cuales ese canon había llegado a consolidarse, decidí abordar directamente los escasos materiales bibliográficos existentes que se habían focalizado de manera específica en las relaciones intertextuales entre las producciones de Menéndez y Pelayo y Unamuno. A partir de aquel momento comencé a seleccionar una serie de problemas fundamentales que me habilitaron luego, al leer textos críticos de ambos autores, a desentrañar sentidos de un debate que los atraviesa a veces de manera explícita y otras de forma más opaca. Decidí también, entonces, que el recorte de la obra pelayana a analizar fuera, mayoritariamente, la que nutría ese debate con Unamuno. Es decir, seleccionar los textos de Menéndez y Pelayo, en gran parte, desde la producción de Unamuno que había sido estimulada por ellos. El criterio de encuadre me parecía óptimo por aclarar el derrotero que me esperaba como un camino de reconstrucción y puesta en crisis de un diálogo entre Unamuno y su maestro sobre la verdadera constitución histórica de España y su literatura. Esto me impulsó igualmente a abordar una importante cantidad de ensayos y artículos de prensa del escritor vasco que parecían provocados apenas oblicuamente por

⁴ Del mismo modo podrá tal vez el lector hallar algunas referencias mínimas a secuencias precisas de la *Historia de las Ideas Estéticas en España*, pero sólo será a efectos de ilustrar, por ejemplo, lecturas pelayanas de ciertos autores que contrastan claramente con las de Unamuno. Es decir, no me parece pertinente abordar cabalmente esta extensa obra en el marco de un análisis puntual que no lo requiere.

postulados críticos e históricos de su maestro. De todos modos, el criterio elegido sí me permitió limitar la lectura de Menéndez y Pelayo a una serie de textos donde claramente se había centrado su voluntad crítica y su “estilo” -del que se hablará capítulos más adelante-, cualidades que supuestamente habían fascinado al joven lector Unamuno.

A partir de este momento, y con la dificultad que siempre significa realizar el análisis crítico de textos críticos o histórico-críticos (y más aún si son decimonónicos y juegan en esa frontera difusa entre la glosa, la biografía, el ensayo psicológico, el artículo de costumbres y el comentario...) decidí enfocarme en el relevamiento de sus mecanismos más importantes. De ese modo intenté reconstruir cierta constelación de conceptos que me parecían jugar un rol importante en el diálogo entre ambos autores. Y quiero hacer especial énfasis en esta cuestión ya que se trata del punto nodal de mi lectura. Con vistas a un cotejo textual que facilitara el objetivo de hallar las reciprocidades entre la crítica de Menéndez y Pelayo y la de Unamuno me aboqué al rastreo de ciertas categorías que ambos compartían y cuya repetición consolidaba la posibilidad de ver una continuidad entre ambas producciones. Del mismo modo, y recogidas en general en forma de pares antagónicos, otros conceptos me permitían delinear ejes contrastivos entre ambos autores, puntos de disenso que podían conformar, tal vez, la clave de una oposición ideológica y de una tensión en cuanto a la capitalización de poder simbólico que cada actor de un campo intelectual reclama para sí. De ambas búsquedas me parecía inevitable desprender las decisiones estructurales que la presión del debate teórico había provocado en la praxis de ambos autores. De ahí también el recorrido entre la historia literaria de uno y el ensayo de otro, entre el canon dramático pelayano y la dramaturgia unamuniana. Y también podía surgir de ese sondeo el juego entre la erudición y la crítica, entre la historia de la literatura y la literatura como historia, entre la gran historia de los textos de la nación y la *intrahistoria* del pequeño y silencioso pueblo, entre la polémica y la ironía. Todos estos pares irradiaban una serie de sentidos que colisionaban entre los textos relacionados y que, a su vez, no sólo permitían una profunda reflexión acerca de la herencia ideológica que Unamuno había recibido de su maestro Menéndez y Pelayo, sino también -y esto es crucial- sobre la manera en que esos textos que recogían el legado para rearticularlo también se reformulaban en su matriz formal y genérica. Era inevitable preguntarse también, ante tan rotundos y contrastantes testimonios textuales, cómo se continuaba desarrollando en Unamuno cierta crítica de la historia y de la literatura pero no ya desde la ambición de generar una totalidad positivista, una romántica historia total de esa literatura nacional -como la que dictaba el concepto de “historia” en Menéndez y Pelayo, que trataré más adelante-, sino a través de intervenciones fragmentarias, de ensayos mínimos, no sólo subjetivos sino hasta irónicos, multifacéticos, azarosos, a modo de un entrecortado comentario infinito. Así pude

atender las lecturas productoras de sentidos relacionados con el código de lo político-ideológico sin dejar de lado su evidente peso en la transformación de la matriz genérica que se había dado entre ambos autores a la hora de exponer críticamente el valor de la literatura española.

Esta fue la opción metodológica que decidí afirmar a través de mi estudio: que los textos hablen por sí mismos legitimó de alguna manera no sólo el contraste político entre puntos precisos de ambas obras sino la descripción y consiguiente explicación de sus divergencias formales. Esto me llevó a una nueva selección de problemas que me habilitaron -junto con la ampliación y aprovechamiento del marco teórico- a revisar el ensayismo de Unamuno desde los presupuestos críticos de su maestro que gravitaban sobre él. Pude operar de esa misma forma sobre aquellos ensayos particulares en que Unamuno discutía la validez del canon dramático tradicional, y eso mismo me llevó a percibir que sus obras más emblemáticas -a las que debí acceder no sólo como reflejos del ideario de su autor sino como depósitos estructurales de una apuesta anticanónica- respondían a un proyecto que intentaba generar alternativas frente al legado, aunque su efectividad final terminara siendo escasa.

Todo esto me demostró una vez más que la metodología a seguir debía anclar fuertemente en los textos con el objeto de que a partir de ellos se desprendieran aquellas categorías y herramientas necesarias para una justa valoración de la hipótesis en un contexto complejo a nivel político, artístico e ideológico. Si la profusión de descripciones y citas bordea el límite de la argumentación, es porque deseo ser exhaustivo y agotar la instancia textual, sus sentidos y estructuras, antes de extraer disposiciones más amplias que relacionen los textos con su mundo. Y además creo que esta modalidad responde al convencimiento de que son los textos quienes marcan nuevos itinerarios para la investigación.

Antes de concluir con este apartado, debo enfatizar que entre las herramientas que me brindaron los seminarios de doctorado, fueron de complementaria utilidad aquellas referidas a la historia de la lectura y de los lectores. Si bien la tesis no adopta esta perspectiva como central, sí se permite visitar algunas de sus perspectivas. Y existe una justificación metodológica que me habilita para capitalizar el aprovechamiento de algunos textos como testimonios personales de lector, de algunas confesiones explícitas acerca de la valoración o constitución de las bibliotecas, de ciertas fotografías y escrituras expuestas en monumentos relacionados con las figuras de autor que aquí se tratan. Y esa justificación radica, fundamentalmente, en que la parte troncal de las páginas que siguen intentan echar luz sobre una forma de transmisión del canon entre dos destacados lectores y productores de textos críticos, en un momento complejo de la historia cultural de España. En este sentido, ciertos criterios de la historia de la lectura pueden generar, probablemente, un buen aporte al analizar

la crítica y la bibliografía del convulsionado fin del siglo XIX, época de confrontaciones diversas frente a la crisis de modernidad que surgía ante el horizonte español.

1.3.2 ORIGINALIDAD

Casi cincuenta años atrás, Manuel García Blanco (1964) publicaba una carta inédita de Menéndez y Pelayo a Unamuno. Más allá de lo que aquella novedad implicaba⁵, su invitación final a concretar “el estudio de las relaciones entre el polígrafo montañés y el inquieto vasco castellanizado” (203) se transformaría con el tiempo en una constante y siempre demorada invitación al abordaje de una tarea atractiva pero dificultosa, sobre todo por la necesidad de ubicarla en un nivel de sentido más amplio que el biográfico. ¿Por qué estudiar, desde la literatura, el vínculo entre ambas obras? ¿Cómo particularizar un recorte en producciones de tamaño envergadura para favorecer un análisis intertextual óptimo? Y sobre todo: ¿para qué, con qué objetivo? Como he señalado en los apartados anteriores, las razones son múltiples. Y sin embargo son escasos los trabajos específicos que se han dedicado al tema, a pesar de aquel sugestivo llamado que lanzara García Blanco y que sedujera tanto, sobre todo, a la crítica posterior especializada en Unamuno.

No voy a intentar aquí responder a esa convocatoria, porque no es mi interés la reconstrucción fáctica de las relaciones entre los dos autores seleccionados, cosa que por otra parte encaró de manera sintética, hace algunos años, Laureano Robles (2008) y que, obviamente, ha nutrido mi propio trabajo. Lo que me propongo, entonces, es partir de ese vínculo para entender qué tipo de intertextualidad puede rastrearse entre la crítica de Menéndez y Pelayo y la de Unamuno, y hallar entre ambas las problemáticas fronterizas en cuanto al reacomodamiento canónico intergeneracional, a las modalidades lectoras puestas en debate, a los corrimientos de ciertas categorías constitutivas de la historia intelectual hispánica. Y lo que posibilita ese salto cualitativo entre el contraste particular de dos propuestas críticas y la situación más abarcadora del campo intelectual que las contenía, es la importancia tanto de la extensión como de la solidez crítica de esas obras y sus autores. Puede decirse así que la originalidad del tema de esta tesis descansa en dos puntales: la selección de su objeto y la metodología elegida. Es decir, en primer lugar es indudable la significación que revisten a nivel histórico-literario las producciones de los autores elegidos en el quiebre cultural e identitario entre los siglos XIX y XX. Y, en segundo lugar, resultan novedosos algunos de los rasgos metodológicos seleccionados, ya que posibilitan encarar, en principio, el cruce entre los estudios sobre los mecanismos críticos de aquellos dos autores y, a partir de

⁵ Se trata de una misiva a través de la cual Menéndez y Pelayo recomienda ciertas secciones de su obra para que sean incorporadas a una antología que venía proyectando el hispanista siciliano Arturo Frontini, quien había solicitado previamente a Unamuno que mediara por él ante el santanderino.

allí, la indagación más amplia sobre la constitución de una historia literaria que se revela como pugna entre lecturas canónicas hegemónicas, tradicionales, y otras más irreverentes, interesadas en descentrar lo heredado por el bien de su propia proyección.

En aquel claro contexto de emergencia intelectual, el ensayo se proyectaba a sí mismo como intervención en la arena pública e incluso institucional, como apelación a un público capaz de reconocerse a sí mismo y de identificarse como parte de un grupo protagonista de la crisis, responsable de la reflexión sobre toda esa desdibujada realidad y, obviamente, también sobre su literatura. En este rubro específico, frente a la monolítica historia de su literatura, frente a los presupuestos críticos restauradores que habían seleccionado lo deseable para el canon nacionalista ortodoxo del siglo XIX, el comentario ensayístico de Unamuno se articula, entre otras cosas, como una respuesta revitalizadora. Que esto dependa a la vez de la variación en el concepto de "historia" y de las influencias de ciertas lecturas decididamente "heterodoxas", que incluso llegue a incidir sobre su producción dramaturgica, es algo que se tratará a lo largo de la tesis. Sin embargo, es evidente que los roles escriturarios tanto de Menéndez y Pelayo como de Unamuno los colocan como lectores/críticos cruciales, como catalizadores de una decisión de peso a la hora de formular los cánones y condicionamientos literarios de un campo intelectual en pleno reacomodamiento. Una vez documentado el sostenido diálogo -no siempre ameno- que mantuvieron entre ellos, es de considerable pertinencia que un análisis profundo de la superposición entre ambas producciones permitirá esclarecer muchísimo aquel momento clave en que la nación española veía resquebrajarse su ilusión de cultura imperial, "elegida" y eterna.

Por otra parte, y más allá de lo metodológico, el objeto mismo se plantea como genéricamente novedoso. En el caso de Menéndez y Pelayo, porque su obra misma ha sido pocas veces sometida a la verificación de sus íntimos resortes críticos. Excepto por el magnífico libro que Dámaso Alonso (1956) le dedica a sus "palinodias", pocos han sido los avances por descifrar qué mecanismos formales han sido receptados y articulados por Menéndez y Pelayo para el desarrollo de una obra abundante que oscila entre la bibliografía, lo historiográfico, la glosa y el comentario crítico. En cuanto a Unamuno, como ya he señalado, resulta trascendente que este trabajo permita focalizar en su producción ensayística y dramática sin considerarlas subsidiarias de su novelística o su poesía, supuesto que salvo honrosas excepciones -las cuales se enunciarán en el estado de la cuestión- se ha venido manteniendo hasta el momento en la crítica de su obra. La reversión de esa mirada devolvería homogeneidad a la obra unamuniana y demostraría que muchas de sus zonas subestimadas hacen resonar de mejor forma aquellas más conocidas.

Finalmente, conviene reiterar que todas mis ideas se postulan a sí mismas como alternativas problemáticas que incluso, a veces, son exhibidas en su persistencia como tales. Es decir, más allá de los riesgos que pueden contraerse en la opción por los recortes o los métodos, en ningún momento se intenta que la novedad vele la dificultad. Por eso destaco que ante las innumerables dudas que signaron los adelantos y retrocesos de esta tesis, fueron siempre los textos de Menéndez y Pelayo y los de Unamuno los que determinaron el retorno hacia la coherencia de sus ejes vinculantes.

1.4 ADDENDA

Esta ha sido, a grandes rasgos, la presentación de la materia constitutiva de la tesis que sigue a continuación. He intentado describir, de manera sintética, aquello que el lector encontrará a lo largo de los capítulos que siguen: la lectura de un cruce intertextual entre dos producciones de gran envergadura, como son las de Menéndez y Pelayo y Unamuno, ceñidas por un claro debate crítico que modificó, en gran parte, la forma de percibir la literatura española a caballo entre los siglos XIX y XX. Las páginas que siguen responden a un método de acercamiento personal que en todo momento busco conciliar con variables críticas y bibliográficas que me parecen interesantes y que aportan a mi punto de vista sobre un tema que sigue sorprendiéndome. Más allá de este capítulo dedicado a la introducción, me volcaré en el siguiente a la descripción de las herramientas teóricas y al estado de la cuestión. Luego, a partir de allí, el lector circulará por una serie de secciones que se preguntan por la modalidad del campo intelectual español a fines del XIX e inicios del XX; por la crítica historicista de Menéndez y Pelayo y su legitimación primigenia como bibliografía fundacional; por la situación excepcional de Unamuno entre su apego decimonónico y el grupo de intelectuales noventayochistas; por su ensayismo renovador como respuesta ante el legado crítico de su maestro; y por la forma que debió tomar su teatro ante el canon nacionalista que había dispuesto Menéndez y Pelayo para la dramaturgia canónica española.

Los problemas son muchos y diversos. Pero estoy plenamente convencido de que son aquellos necesarios para la reposición y puesta en valor de una contienda crítica de relevancia indudable. Creo que el recorrido plantea una causalidad perceptible. Porque se trata del rastreo de un vínculo crítico significativo y de los ejes constitutivos para su explicación. Con esto intentaré cumplir en los apartados siguientes. Impulsado siempre por la esperanza de que todo análisis sobre la historia de la crítica renueve la reflexión crítica del presente.

CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO

“Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno, ha imaginado las ideas platónicas, la quimera, la esfinge, los anormales números transfinitos (...) Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria...”
Jorge Luis Borges, “La biblioteca total”⁶

2.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Vale sintetizar, entonces, que la hipótesis que rige la dirección primordial de esta tesis consiste en sostener que el enfrentamiento textual que Unamuno mantuvo con algunos de los postulados críticos de su antiguo maestro Menéndez y Pelayo fue decisivo a la hora de definir su propuesta personal de renovación de la crítica, entendida como reelaboración subjetiva del canon, y como producción hermanada directamente con la poesía. Arriesgo entonces que las huellas de esa lucha por descentrar el valor establecido de la crítica erudita pueden rastrearse en la obra unamuniana por medio del relevamiento de ideas e imágenes recurrentes, de diversos mecanismos y decisiones formales que atañen a la génesis misma de su poética, y que delinear desde el primer momento características fundamentales reconocibles en cierta selección representativa de sus ensayos y de su dramaturgia.

Ahora bien, a pesar de que la descripción de mi objeto realizada en el capítulo anterior puede haber ayudado a señalar cuestiones que han sido intuitas por varios trabajos que anteceden al que me propongo, quiero destacar una vez más que la bibliografía específica sobre el tema no es abundante. Sí, en cambio, considero que el encuadre de mis hipótesis en un sólido marco teórico afín a sus temas puede estructurar, esclarecer y potenciar la efectividad de sus comprobaciones. Por eso, y a efectos de reponer el estado de la cuestión en torno al vínculo conflictivo que existió entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, comenzaré por definir los materiales críticos más generales que sustentarán mi metodología de trabajo, para referirme luego a los contados intentos que -desde diferentes perspectivas- se dedicaron especialmente al tema que me ocupa.

2.1.1 BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA SOBRE EL TEMA

La presente investigación, entonces, se orienta al análisis de un caso concreto en el campo de estudio de los discursos críticos en el pasaje entre los siglos XIX y XX, momento en el cual la erudición española se torna plenamente consciente de su responsabilidad en la construcción y legitimación de cierto *corpus* literario nacional. En este sentido, el análisis

⁶ Este elocuente ensayo borgeano alude casualmente -y tal vez con cierta ironía- a la figura de Menéndez y Pelayo. Señala el autor -mientras explica el azar tipográfico de la biblioteca total- que al no tener el original de Cicerón copia la versión española del santanderino, a quien llama sarcásticamente en ese marco “ilustre bibliófago”.

historiográfico sobre la constitución del canon decimonónico de la literatura nacional española durante el período finisecular permite comprender su incidencia como “legado” entre los intelectuales surgidos ante la crisis de modernidad. Por eso, el abordaje de este tema exige en principio la consideración de tres ejes teóricos de índole general.

En primer lugar, resulta imprescindible la articulación del tema con ciertas cuestiones teóricas que pudieran vertebrar la explicación sobre una crisis de modernidad para nada ajena al debilitamiento de la autoridad del saber erudito (lo que legitimaría después la consecuente subversión que ese saber padece a manos de la intelectualidad emergente). Para esto creo imprescindible recurrir a cierta teoría que se ha preguntado por la especificidad de los cambios epistémicos y por su incidencia en las variaciones internas de las disciplinas humanísticas. En segundo término, apelo a la revisión de una línea teórica que permita evaluar la cimentación del campo intelectual español (con el objetivo de asociar luego dicho proceso y las categorías pertinentes que pudieran extraerse del eje en torno a la fundación histórica del canon). Y en tercer lugar, considero indispensable acudir a estudios provenientes de la historiografía de la crítica, y en especial de aquellos que presentan conceptos relacionados con el cuestionamiento de la historia de la literatura decimonónica. En consonancia con estos intereses teóricos, procedo a describir entonces los materiales seleccionados que parecen condensar en concreto los tres ejes referidos, y en los cuales puedo proveerme de ciertas categorías y herramientas que me permitan articular mis hipótesis específicas:

2.1.1.1) Como ya he señalado, el interés crítico que representó el vínculo específico entre Marcelino Menéndez y Pelayo y su alumno disidente, Miguel de Unamuno tiene diversas aristas. La relación entre ambos autores, y entre sus diferentes postulados críticos e ideológicos, puede entenderse como “caso testigo” del reacomodamiento de la intelectualidad española durante el último cuarto del siglo XIX. Sin embargo, es exigencia natural del área en que se sitúa esta tesis que las estrategias de la lucha en cuestión contemplen modos discursivos factibles de ser hallados en la producción escrita de ambos autores. En este sentido, creo imprescindible vertebrar la confrontación textual entre maestro y discípulo apelando a un eje teórico sumamente abarcador, aunque no por eso menos pertinente. Muchos de los vestigios que ha dejado en los ensayos de Unamuno la oposición con su maestro constituyen un campo semántico de franca negatividad para la valoración no sólo de la Academia como institución del saber, sino de toda la admiración decimonónica vertida sobre la pericia racionalista y su capacidad bibliográfica y enciclopédica para acumular datos de erudición libresca. Por eso considero que el explícito carácter *anti-intelectualista* que revisten las diatribas de Unamuno contra su maestro y otros exponentes de la autoridad intelectual

ligados a la Restauración, corresponde a una crisis radical que Foucault (2005) supo develar de forma acertada en su arqueología de las ciencias humanas.

Así, entonces, me atrevo a aceptar el planteo foucaultiano de una modernidad que habría quedado inaugurada a partir del *evento* por el cual resultaron modificados los resortes epistemológicos de la época clásica. En *Las palabras y las cosas* queda claro que el *modelo positivista* heredado de la historia natural, con sus cuadrículas clasificatorias y taxonomías descriptivas, deja paso a la complejidad de las ciencias humanas modernas que ya no responden al mismo concepto de historicidad. En este sentido, el historicismo de Menéndez y Pelayo parece responder de algún modo a esa etapa previa que, en el caso de Unamuno, entra en crisis por medio de una suspensión ficcional. Ya no se tratará de dar cuenta del pasado de los clásicos sino de dotar a los clásicos de una significación renovada, desprovista de pasado pero impulsora de la regeneración del presente. Frente al rigor clasificador del “archivista” cuya atención se orienta a ordenar el pasado exponiendo en el gabinete los restos “fósiles” de una historia perdida que debe reconstruirse con palabras, la modernidad introduce el concepto de lo “vivo”, la distancia insalvable entre la taxonomía y los seres, entre las cosas y la reja de las palabras. Unamuno parece erosionar lo erudito por medio de un arsenal de imágenes familiarizadas con ese mismo pasaje que ha señalado Foucault y lo hace en términos muy semejantes: el historiador decimonónico en general (y Menéndez y Pelayo en particular) aparece representado en múltiples ensayos unamunianos como un “arqueólogo” obsesivo, como un hombre cegado por su afán “paleontológico” de reconstruir el pasado hurgando en los “fósiles” de la biblioteca sin poder apreciar con sus ojos el libro de la vida que lo rodea. Unamuno apela al código del *anti-ocularcentrismo* (Martin Jay, 2007) que cundió en la Europa de entre siglos como expresión de la crisis terminal del positivismo. Y para ello parece utilizar mecanismos propios del ironista que selecciona imágenes cuya persistencia puede terminar logrando la segura decodificación de su objetivo: el erudito como presa ciega de la Esfinge (representación alegórica de la Verdad); el erudito como un “zorro” que oculta sus huellas para evitar deudas intelectuales; el erudito como un ser “parasitario” de la literatura. Para defenderse de la ceguera erudita ante la nueva literatura surgida en su contemporaneidad, Unamuno despliega un ataque que puede encontrar asidero en los planteos de Foucault sobre las deudas de la filología decimonónica con el modelo de la historia natural y sus exigencias totalizadoras. Por eso voy a sostener que Unamuno aspira a otro tipo de crítica, más ligada a la poética de lo “vivo” (de lo azaroso), al surgimiento del intelectual moderno, al “modelo español del declive” (Navajas, 1998) y a un tópico recurrente de su obra: el reconocimiento del *yo* como hiperbólica fuerza motriz de la historia.

2.1.1.2) Con respecto al segundo eje, es inevitable apelar a la categoría de *campo intelectual* cuyos componentes y procedimientos fueran señalados por Pierre Bourdieu (1997, 2003) en numerosas oportunidades. Considero que su mayor aporte metodológico a esta tesis reside en la afirmación de volver a situar la individualidad creadora dentro del campo de relaciones intelectuales y de poder que condicionan su producción. Este planteo primordial de Bourdieu ahorra la caída en el mito inmanentista del sujeto aislado que construye su obra en base a la originalidad autónoma, simplificación nada inocente del discurso histórico literario. Desde esta posición me veo en condiciones de analizar la tarea bibliográfica y polémica del joven Menéndez y Pelayo como estrategia de autolegitimación en medio de la pugna institucional entre la ortodoxia católica tradicionalista y sus antagonistas liberales ligados al krausismo. A su vez, en esta misma línea podré conectar esa “fundación” monumental del canon de la literatura nacional española a fines del siglo XIX con su fuerte incidencia entre los jóvenes discípulos en ascenso. Y por último, esta contención teórica me permitirá revisar la condición de “legado” que tuvieron algunos textos de Menéndez y Pelayo en el proceso posterior de interpretación y jerarquización de los textos canónicos a manos de sus herederos, muchos de los cuales entendieron la continuidad con la operatoria crítica de su maestro como modo de acceder a un propio posicionamiento personal.

2.1.1.3) Con respecto a la historiografía de la crítica, debo afirmar que entre los muchos trabajos que se mencionan en la bibliografía final de esta tesis, conviene destacar la ya mencionada propuesta de Nil Santiáñez (2002) quien, amparado en los modelos de *larga y mediana duración* instaurados por Braudel, descarta el estudio de categorías acotadas y analiza el proceso de cambio modernizador que sufre el campo literario en su justa extensión temporal de entre siglos. Para ello considera todas sus causalidades, incluso fuera de España. De este modo, y en cuanto al análisis de sus variables, Santiáñez propone apelar a la idea de *vectores de formación* para el asedio del concepto de “modernidad” literaria. Esos vectores se organizan en torno a ejes (como la historia o la filosofía) cuya variabilidad determina tensiones y cambios de rumbo precisos a la hora de pensar las disputas que existieron en torno al modelo crítico hegemónico heredado del siglo XIX. Su propuesta me permite entonces pensar la tensión entre Menéndez y Pelayo y Unamuno como exponente ya no de una mera lucha intergeneracional surgida al calor del conflicto nacionalista por la debacle política de España hacia 1898, sino como índice particular de un contexto literario en el cual comenzaba a debatirse la supuesta legitimidad de ciertas lecturas sobre los libros y la historia de la nación. Como intentaré demostrar más adelante, la elección diferenciada que hicieron estos dos autores de los *precursores* que en el terreno de la historia y de la filosofía debían orientar

sus respectivas direcciones interpretativas puede revelar que su contraste responde a una *crisis de modernidad* que los trascendía, y que en parte moldeaba sus distintas preferencias.

También quiero señalar los trabajos reunidos en el volumen *Historia literaria/Historia de la literatura* (2004) donde Luis Beltrán Almería problematiza cuestiones como los modelos horizontal (documental) y vertical (monumental) de la historia de la literatura, y Luis Romero Tobar aborda la cuestión del sometimiento de la historia literaria al plano de lo político y social, y las repercusiones que esto suele conllevar para su relato y linealidad. Estos ensayos proponen ciertas ideas factibles de ser articuladas con el cuestionamiento unamuniano de la historia erudita de la literatura española, y su promoción de un nuevo tipo de lectura crítica y poética sobre el canon literario del pasado español. Algunos de sus conceptos podrán ayudarme a pensar la lucha de Unamuno con el modelo de la historia crítica positivista, y la dialéctica que entabló entre la historia tradicional y su noción de *intrahistoria*. Y creo que sólo al considerar estas ideas en toda su dimensión, podrá comprenderse el fomento unamuniano de una crítica *simbólica* (muy cercana a la reelaboración ficcional de los textos literarios), capaz de disputar su hegemonía a la controvertida crítica *erudita*.

Por otra parte merecen relevarse, en esta línea, los trabajos de José Carlos Mainer (1998) y Joan Oleza (2001), ya que el primero describe las distintas instancias “generacionales” que contribuyeron a la elaboración del canon de la literatura española durante el siglo XX, y el segundo intenta demostrar, a partir del caso de Leopoldo Alas “Clarín”, que muchos intelectuales de principios de siglo se vieron convocados por un respeto “bifronte” hacia la tradición recibida y, a su vez, hacia sus propias necesidades de ruptura y auto-inscripción en la historia de la literatura. Unamuno habría sido uno de ellos, situado siempre a igual distancia de los sabios y de los emergentes, debatiéndose allí no sólo entre dos tipos de historia, sino también entre dos modos de la crítica.

Estos serían, entonces, los materiales capaces de conducir los tres ejes teóricos generales que había anunciado al principio del apartado. Intentaré ahora enumerar cuáles son los trabajos específicos que pueden colaborar con diversos puntos de esta investigación que busca contener el claro contraste que se dio entre los criterios históricos y estéticos manejados por el crítico historiador Menéndez y Pelayo y su discípulo disidente Unamuno.

2.1.2 BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE EL TEMA

Como aludí anteriormente, desde que Manuel García Blanco (1964) señalara la necesidad de estudiar las relaciones entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, fueron varios los especialistas que intentaron dar cuenta de algunas facetas de esa conexión. Sin embargo, conviene insistir, ninguno de estos trabajos ha logrado proponer una hipótesis que situara el

vínculo crítico entre ambos autores en un plano que exigiera el salto cualitativo de su apreciación más allá de lo específico o de lo biográfico. Por eso mismo, en su mayoría, los investigadores que han abordado el tema limitan su enfoque a un eje sumamente acotado de contraste entre las selecciones correspondientes de ambas obras. Esto es entendible dada la magnitud de las producciones en cuestión. Sin embargo, la comparación ajustada de los juicios críticos de estos escritores sobre un único tema puntual no termina de dimensionar la contienda que mantuvieron con respecto a la historia y a la crítica, ni logra iluminar las razones más estructurales de aquel disenso.

De todos modos, en la escueta bibliografía específica en torno al asunto y en la línea de la contraposición intelectual de estos autores, vale destacar el trabajo de Robles (2008), quien produce un minucioso rastreo de todas aquellas referencias que Unamuno hace de Menéndez y Pelayo, reflejando una mirada descentrada sobre el valor de la producción de su maestro, entre el agradecimiento por haber permitido su ingreso a la Academia, y el ataque explícito por su bibliomanía y su erudición excluyente de toda tradición liberal o foránea. Su texto ha sido uno de los más generosos aportes con respecto al desciframiento del vínculo conflictivo que compartieron estos escritores a través de sus obras. Por una parte, destaca aquellos momentos que reunieron a ambos de manera más significativa, es decir, momentos clave en la configuración de instancias de legitimación dentro del campo intelectual en ciernes. Y por otra, Robles acierta a rescatar cartas y textos inéditos que resultan valiosos testimonios sobre todo por echar luz sobre años importantes del período de inserción de Unamuno en el campo intelectual⁷. Sus conclusiones no son abundantes, pero el material que aporta sirve como importante base documental para mis propios desarrollos.

Dentro del mismo grupo de los trabajos que se han ocupado del enfrentamiento intelectual entre Unamuno y Menéndez y Pelayo, es inevitable señalar la labor de Bénédicte Vauthier (2002, 2004). Enfocándose sobre todo en la narrativa de Unamuno, se ha basado en un enfoque bajtiniano que la llevó a considerarlo como un autor básicamente *ironista*. Y en este sentido, ha localizado cierto componente *irónico* que signa las referencias unamunianas con respecto a Menéndez y Pelayo, y lo ha entendido como el grado más explícito de su ofuscación ante la condena que el santanderino hizo recaer sobre muchos de sus

⁷ Años que también fueron privilegiados a la hora de seleccionar los textos a tener en cuenta. Al respecto coincide Ferrater Mora (1944) en su ya clásico estudio sobre la filosofía unamuniana, al postular que es ese período el que consolida cierta base ideológica en Unamuno y sus correspondientes procedimientos de escritura: "Los años que median entre 1895 y 1905 son los años de la más honda transformación de Unamuno en lo que toca al sentimiento y al dolor de España, precisamente el tema que en él recubre y abarca siempre las demás preocupaciones. La distancia entre el primer "¡Muera Don Quijote!" y el posterior rescate de la tumba del santo caballero no es, en fin de cuentas, tan considerable como parece. Aún en los momentos en que se grita que Don Quijote muera, no se combate el auténtico espíritu, sino la torpe desviación del quijotismo. (...) En 1905 el espíritu de Unamuno llega a una madurez que no abandonará ya más. Es el tránsito que va de la *Vida de Don Quijote y Sancho* a *Del sentimiento trágico de la vida*" (28-29).

“heterodoxos” maestros y condiscípulos krausistas. Tanto en su artículo “El arte de escribir de Miguel de Unamuno. Paralipómenos estilísticos. Unamuno y sus maestros” (2002), como en su libro *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno* (2004), ha hecho hincapié en la idea de una supuesta autocensura que habría llevado a Unamuno a enmascarar su disenso con respecto a la visión de España defendida por Menéndez y Pelayo. Me referiré a sus ideas a lo largo de estas páginas y aunque su método me plantee reparos, su labor especialista es ineludible para este tema.

En otro orden de intereses más restringidos, una serie de trabajos se ha ocupado de comparar entre sí diversos aspectos específicos de las obras de Menéndez y Pelayo y Unamuno. En este sentido, Francisco Fernández Turienzo (1986) ha reflexionado por ejemplo sobre los diferentes conceptos de “historia” que distanciaron a estos autores. Aludiendo a Janssen -paródico retrato que Unamuno haría de su maestro-, este artículo lo entiende como referencia irónica de la escuela menendezpelayana, la cual soslayaría por medio de la burla su escaso conocimiento de la verdadera realidad histórica. Fernández Turienzo rastrea la influencia de Ernest Renan en Unamuno, su relación conflictiva con el racionalismo historicista y explica desde ese encuadre su reacción contra Menéndez y Pelayo. Lo notable de este breve planteo está en haber descubierto el motivo del nombre elegido para la primera parodia unamuniana de Menéndez y Pelayo. Aunque el método positivista racionalista de Renan sería luego identificado por Unamuno como una de las causas que lo habían alejado del catolicismo, siempre seguiría manteniendo cierta admiración por su versión de un Renacimiento hijo de la Reforma protestante, de cierta apertura del pensamiento contrastante con la herencia medieval. El liberalismo de Unamuno lo lleva a optar por esta idea y ya no por la historiografía alemana que seguía vinculando al Renacimiento con la fundación de una catolicidad unificadora. Según Fernández Turienzo, “el problema que enfrentó a Unamuno con su maestro Menéndez y Pelayo (...) es un problema de verdadero alcance teórico, una forma de valorar la cultura española y europea a partir del Renacimiento” (591). Es lógico entonces, que el retrato irónico del erudito santanderino recibiera por nombre el apellido de uno de los historiadores que lideraron la reacción alemana ante los postulados históricos de Renan: Hans Janssen, en cuya *Historia del pueblo alemán* intentó -sobre todas las cosas- identificar Reforma y Renacimiento como fenómenos separados y diferentes. Por eso, el tratamiento que ofrece Fernández Turienzo es de gran ayuda para pensar la tensión previa al antagonismo crítico que mantuvieron Menéndez y Pelayo y Unamuno, y que es, sin duda, lo que se entiende por realidad *histórica* de España. Antes de que el debate llegara a la literatura (y al nada casual recorte de los textos canónicos del Renacimiento), ambos plantearon ideas discordantes sobre lo histórico en sí. Ambos se repartieron entre los dos frentes antagónicos

que iban a pugnar por definir la “verdad” histórica incluso entrado el siglo XX. Esta oposición, entonces, debe entenderse como prólogo obligado a la tensión crítica que mantuvieron los autores con respecto a la interpretación valedera de los clásicos españoles, y a su particular historia. Promover una “intrahistoria” dinámica contrapuesta a la Historia oficial detenida en las “apariencias” demandadas por la exigencia nacionalista fue, simplemente, la antesala para un cambio en el valor literario que es muy perceptible en los ensayos unamunianos que se enfrentan al legado pelayano.

En esta línea Demetrios Basdekis (1966) ha sostenido que, entretejida en la dialéctica unamuniana, existe una historia crítica de la literatura española que reconoce a la ficción como verdadera depositaria de la filosofía nacional, una filosofía ‘intrahistórica’ radicalmente distinta a la que había rastreado Menéndez y Pelayo en su búsqueda bibliográfica -o “catalogica”, según Unamuno-:

Frente a la idea que hay en las letras españolas de una fuerte tradición de filosofía y ciencia, avanza Unamuno la idea de que la literatura española es la verdadera depositaria de la «filosofía española», y que no hay fenómeno tal como filosofía española en sentido científico. (4)

Si bien esta hipótesis condice en gran parte con la de mi propuesta, el estudio de Basdekis se orienta luego a la comprobación de cierta continuidad estética que habría existido entre ambos autores. Y sin embargo, es ahí donde llega a la discutible suposición de que sus ideas estéticas coinciden por medio de la lectura de Benedetto Croce, cuestión a la que dedicaré espacio en el desarrollo de mi tesis y que debe desmentirse a partir de una persistencia. Como demostraré, Menéndez y Pelayo aprecia la *Estética* del italiano excepto allí donde Unamuno ancla su admiración: en el desprecio de Croce por el ejercicio erudito de la clasificación, por la auto-proliferación de categorías que garantizaban el afán de ordenamiento total que tenía cualquier historia positivista.

Friedrich Schürr (1958), por último, ha escrito un artículo que desde su enfoque preciso puede colaborar con la ejemplificación del modo en que todo lo anterior fue a dar en el campo de la crítica literaria. En este sentido, ha estudiado la oposición entre el “cervantismo” defendido por Menéndez y Pelayo y el “quijotismo” de Unamuno, considerando ese debate como un índice del surgimiento de dos formas distintas de comprender la crítica literaria: la interpretación erudita del *Quijote* contra la revitalización simbólica del personaje (perspectiva que Unamuno debe, en parte, a sus lecturas del romanticismo alemán). Sus aportes al tema exploran cómo la estigmatización de ciertas ideas de Unamuno por parte de Menéndez y Pelayo, buscó desvirtuar su lectura como “esotérica”, sin atender a un libro cuya complejidad, supuestamente, desconocía las alegorías y hablaba para toda la humanidad en el lenguaje llano de la sabiduría práctica. El juego metaficcional de Unamuno privilegiando el relieve ontológico del personaje por encima de la pericia del autor, hacía tambalear la bases mismas

de una crítica académica que veía en ello un ataque no sólo a sus procedimientos, sino a la razón misma.

Con respecto a los géneros seleccionados dentro de la obra unamuniana, debo afirmar una vez más que si bien existe bibliografía abundante al respecto, son zonas que han recibido una atención inferior a la depositada en su narrativa o en su poesía. Y entre los trabajos existentes, son pocos los que pueden respaldar nuestra tesis. Sin embargo, Vauthier (2002) señala con respecto a Unamuno y sus maestros que “lo más íntimo de sus pensamientos respecto de todos ellos sigue escondido en sus novelas -y en sus ensayos...” (218). Y sostiene que hacia allí debieran remitirse los intentos para conocer en su cabal complejidad la relación de Unamuno con su época. Por eso, alineado con la propuesta de Pozuelo Yvancos (2002) sobre la comprensión del “ensayo” como un exponente de la *Tensión del Discurso desde el Autor*⁸, y ateniéndome a los aportes que Unamuno añade a la historia moderna del género en España (Marichal, 1984), afirmo el interés de abordar su producción ensayística en aquellos aspectos y casos en que se revela su resistencia contra la autoridad crítica de Menéndez y Pelayo. Asimismo, desde ese lugar, es necesario indagar el mecanismo paralelo que se dio con su producción dramática, cuya caracterización han expuesto los trabajos de Fernando Lázaro (1956) e Iris Zavala (1963, 1991), entre otros. Porque desde esta óptica también escasean análisis que den cuenta de los condicionamientos críticos que la centralidad del canon teatral áureo instaurado por Menéndez y Pelayo hizo gravitar sobre los postulados dramaturgicos de Unamuno, quien parte en su juventud de una adhesión a los valores teatrales impulsados por su maestro y deriva en una apuesta dramática totalmente distanciada de sus pretensiones formales originarias.

Hasta aquí, entonces, he querido enumerar los intentos críticos más específicos y destacados en torno al objeto de estudio que abordaré. Puede verse que, más allá de sus valiosos planteos, y aunque se haya augurado de manera recurrente la idea proyectual de analizar cabalmente el vínculo entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, el tratamiento del tema permanece atomizado. Es decir, no se han realizado aún investigaciones de mayor calado que sistematicen los planos de contacto, enumeren las tensiones y enmarquen su importancia ejemplar en aquel contexto que fue de renovación moderna para el campo intelectual finisecular.

2.2 DEFINICIONES Y HERRAMIENTAS TEÓRICAS.

Me parece pertinente enfatizar que si bien la presente tesis apela a diversas categorías que refuerzan la argumentación en torno a las ideas que busca comprobar, la mayor parte de

⁸ Categoría sobre la que me detendré especialmente en el apartado siguiente.

ellas proyectan un sentido comprensible por el contexto en que se utilizan. Es decir, muchos de los conceptos que articulo pueden entenderse por medio de su funcionalidad en el análisis de la contienda crítica que me ocupa. Sin embargo, también entiendo necesario convenir el sentido de algunas otras herramientas teóricas cuya aparición recurrente terminaría por exigir cierta claridad con respecto a su origen y a su función. Así, quisiera empezar por explicar algunos postulados del marco general, comenzando por ciertas ideas foucaultianas provenientes de *Las palabras y las cosas*.

En primer lugar considero que *Las palabras y las cosas* plantea para la presente tesis un modo amplio de contextualizar la lucha específica de discursos críticos como los que aquí estudiaré. Porque el libro de Foucault no sólo se pregunta por las variaciones entre la *episteme* clásica y la moderna, sino también por las modificaciones internas que se derivaron a lo largo del siglo XIX dentro mismo de la segunda. Sin embargo, sería imprudente capitalizar para mi enfoque algunos conceptos de esta obra sin admitir las diversas objeciones que recibió por parte de numerosos especialistas de las disciplinas humanas sobre las que versa. En este sentido, son innumerables las acusaciones que se hicieron a la obra foucaultiana y parte de ellas han quedado sintetizadas en el famoso coloquio que registraran varios expertos franceses dentro del volumen *Análisis de Michel Foucault* (AA.VV., 1970). Allí Verley expone que la “arqueología” del saber implica una manera de superar la “doxología”, es decir, revelar la disposición epistemológica que rige -en un determinado momento- todos los pensamientos nuevos que se dan como conocimientos. En este sentido, *episteme* sería para Foucault aquello que hace posible tanto los problemas y debates como los conocimientos de una época. Se trata de una especie de red que define las condiciones de posibilidad de un debate o de un problema, y que a la vez aporta la historicidad de un saber. Toda *episteme* encubre, entonces, una puesta en relación entre las palabras y las cosas, e impone una historia de discontinuidades reñida con la vieja idea de progresión evolutiva de las edades históricas. Mientras la época clásica había dado al lenguaje el poder de recoger la totalidad del mundo en sus palabras, la mutación a la modernidad implicaría la desconfianza con respecto a esa capacidad de representación. Desde fines del siglo XVIII a inicios del XIX se daría según el provocador enfoque foucaultiano la aparición de algo antes inexistente: el hombre y la historia. En este sentido, lo primero que fue atacado por especialistas de las diversas áreas del saber abordadas en el libro, es el carácter *inexplicable* del surgimiento de la nueva *episteme*. Expertos como Verley, Balan o Stefanini trabajan sobre las respectivas historias de sus disciplinas señalando en general que la discontinuidad descrita por Foucault en el pasaje entre los siglos XVIII y XIX no es observable en ninguna rama del saber. Balan, puntualmente, se encarga de refutar las ideas foucaultianas sobre el pasaje entre la historia natural y la biología,

y alude al error de haber anulado para su análisis el peso de los experimentos positivos. Es decir, si bien es cierto que el lenguaje condiciona el estudio del científico, también es cierto -señala Balan- que para éste existe un laboratorio que induce cuestiones concretas:

El estudio de la historia natural y de la biología conducen a Foucault a considerar como capital la obra de Cuvier, porque en su nivel ve una ruptura de tipo arqueológico, una modificación de la relación fundamental de las palabras con las cosas, que nos hace salir del dominio de racionalidad definido por la época clásica en el nivel de la representación, para hacernos entrar en la consideración de las relaciones internas a las cosas que encuentran la historia y la temporalidad (AA.VV, 1970: 172).

De Cuvier habría nacido todo el pensamiento biológico del siglo XIX y él habría hecho posible la idea posterior de *evolución*. Como puede notarse, lo que Balan ataca en Foucault es su idea de discontinuidad radical: Cuvier no inauguraría accidentalmente una era posterior a la de la episteme clásica, sino que avanzaría sobre el pasado por gozar de mayores informaciones que sus predecesores. Todo el coloquio se desarrolla por medio del énfasis en esta crítica: la supuesta homogeneidad de la cultura clásica sería una construcción falsa capaz de permitir a Foucault el planteamiento de una inefable ruptura que se habría dado a comienzos del XIX.

Ahora bien, atacar *Las palabras y las cosas* por su “escasa” rigurosidad en torno a las informaciones específicas de los ámbitos disciplinarios que toma, y señalar la *episteme* clásica como una simple ilusión de homogeneidad, es desmerecer la mayor virtud del libro, la cual radica justamente en su alejamiento del testimonio positivo. Su interés, en este sentido, pertenece al ámbito de los discursos, y por eso creo que sus conceptos se tornan potenciales herramientas teóricas al revisarlos desde la óptica con que lo hizo Hyden White (1992). Con notable lucidez, White se limita al estudio de los mecanismos discursivos de la obra de Foucault (es decir, de sus tropos). Considera así que su fuerza está en el estilo⁹ de su discurso y no ya en la comprobación. Lo más interesante es que lejos de atacar la producción que analiza, White halla en su forma la manera de rescatarla. Cree, en este sentido, que Foucault busca exponer el fondo oscuro de toda formación discursiva que pretende servir a la “voluntad de verdad”, y que la manera de hacerlo es a través de un estilo que abunda en el tropo de la *catacresis*¹⁰. Lo curioso es que -según White- la *catacresis* en Foucault se proyecta

⁹ Define al respecto en términos que resultan paradójicamente muy foucaultianos: “*Estilo* es el nombre que daremos al modo de existencia de los acontecimientos de la palabra dispuestos en una serie que revela regularidad y tiene unas condiciones de existencia especificables” (129). Y añade: “Al igual que el deseo y el poder, el ‘discurso’ se desarrolla ‘en toda sociedad’ en el contexto de las ‘limitaciones externas’ que aparecen como ‘reglas de exclusión’, reglas que determinan lo que puede decirse y no puede decirse, quién tiene derecho a hablar sobre un determinado tema, qué constituyen acciones razonables y acciones ‘insensatas’, y qué pasa por verdadero y qué pasa por falso. Estas reglas limitan las condiciones de la existencia del discurso de forma diferente en diferentes épocas y lugares” (129). Una vez más, la mirada de White sobre los postulados de Foucault parecen habilitarlos como herramienta para pensar el pasaje entre el pensamiento crítico de Menéndez y Pelayo y el de Unamuno.

¹⁰ La *catacresis* consiste en una figura retórica por medio de la cual se utiliza metafóricamente una palabra para designar una realidad que carece de un término específico (por ejemplo, “agujero negro”).

desde la retórica a la metafísica. En este sentido, la explicación de White nos permite arriesgar que lo “inexplicable” del cambio epistémico no reside tanto en la falta de información sobre las especificidades disciplinares, sino en la voluntad foucaultiana de indicar una variación entre la época clásica y la modernidad entendible a partir de un cuestionamiento al poder del lenguaje en cuanto la representación -taxonómica- de las cosas. La modernidad no sólo arrojaría una sospecha sobre esa relación, sino que traería además a la historia y al hombre, ya no como un concepto, sino como un espesor. La Vida sería un invento moderno. White, entonces, me permite pensar el *cambio epistémico* foucaultiano como el plano más general donde ubicar la específica contienda discursiva que me ocupa, el enfrentamiento crítico entre dos sujetos que representaron para la España moderna modos diversos de relacionar la historia, la literatura y la vida. No es menor que White vincule su análisis sobre el discurso de Foucault con dos temas significativos dentro de esta tesis y que son la relación entre historicidad y filología, y la ríspida influencia entre los intelectuales del siglo XIX y sus sucesores. En esta línea esboza una explicación que me legitima a la incorporación de Foucault como marco desde donde pensar el objeto que me ocupa:

Por supuesto se puede hablar de la “influencia” de un pensador o de otro, de precursores y de personificaciones de tradiciones intelectuales, e incluso de “genealogías” de ideas, si así se quiere; pero debería hacerse teniendo presente que estos conceptos sólo son legítimos bajo los presupuestos epistémicos del discurso del siglo XIX, un discurso que no es siquiera el de nuestros padres sino, a lo sumo, el de nuestros abuelos. Pues las nuevas “disciplinas maestras” de las ciencias humanas se constituyeron en la aurora de nuestra época, en la etnología, el psicoanálisis y la lingüística, todas las cuales orientan a sus “verdaderos” profesionales, no a lo largo del eje horizontal de “antes y después”, como hicieron las disciplinas historicistas del XIX, sino a lo largo del eje vertical de “superficies y profundidades”. (White, 1992: 138).

Quiero destacar que White desestima la noción de “influencia”, pero entiende que hay un deber superador de Foucault en observar cómo ciertas disciplinas-modernas llegan incluso a moldearse -y a moldear a los intelectuales que las ejercen- en el momento mismo en que se distancian de la “cronología” histórica que fascinó al siglo XIX, para volcarse a la dialéctica de “superficies y profundidades” que organizó al XX. Dialéctica que intentaré probar, por otra parte, como modo privilegiado con el que la producción de Unamuno se distanció especialmente de la de su antiguo maestro.

Considero que lo expuesto hasta aquí legitima la utilización de la categoría de *cambio epistémico* para describir el contexto más abarcador del caso específico que me ocupa. Sin embargo, puedo suponer que la abstracción foucaultiana necesita de conceptos complementarios que señalen cómo las variaciones en las “genealogías” disciplinares repercuten de forma directa en la conformación de los itinerarios concretos que transitan los intelectuales. En este sentido, cierta faceta de la producción de Bourdieu resulta proveedora de algunas otras herramientas teóricas que vale la pena identificar. Para Bourdieu es necesario

que todo estudio de historia de la literatura que tome por unidad una obra de autor individual, sitúe previamente ese corpus en el campo ideológico del cual forma parte. Y es necesario que lo haga no sin antes “haber determinado las funciones que reviste ese corpus en el sistema de relaciones de concurrencia y de conflicto entre grupos situados en posiciones diferentes, en el interior de un campo intelectual que ocupa, él mismo, una cierta posición en el campo de poder” (Bourdieu, 2003: 26). Esto avala de algún modo los intentos que haré en la primera parte de esta tesis para caracterizar las respectivas posiciones que ocuparon Menéndez y Pelayo y Unamuno tanto durante sus inicios personales, como también en el tiempo más tenso de sus enfrentamientos textuales. Se trata, según Bourdieu, de observar “una posición en un sistema de relaciones que confiere particularidad a cada *posición* y a las *tomas de posición* que demandan” (30). Partiendo de su recurrente idea de que los escritores son una *fracción dominada de la clase dominante*, Bourdieu puede proponer la ambigüedad del grupo como carácter básico a tener en cuenta por cualquier perspectiva crítica o sociológica que quiera indagar el campo literario. Porque a pesar de lo que muchas veces parece constituirse como discurso diferenciado de otras esferas de actividad, el arte también se rige por las imposiciones ordenadoras del capital, aún cuando buena parte de este sea *simbólico*. Por “poder simbólico” Bourdieu entiende “ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o incluso que lo ejercen” (2003: 66). Sostengo entonces que la idea de *poder* y de *capital simbólico* pueden ser funcionales a la hora de describir los modos en que se constituyó la autoridad académica del último cuarto del siglo XIX y el modo ríspido en que debieron someterse a sus cánones los jóvenes escritores emergentes de aquel entorno finisecular. En este sentido, la tensión debe entenderse como regla misma de la configuración jerárquica de todo campo. De hecho, según Bourdieu, tanto el campo artístico como el científico deben

su especificidad, entre otras cosas, al hecho de que los concurrentes no pueden contentarse con *distinguirse* de sus antecesores ya reconocidos, sino que están forzados, so pena de ser superados y “desclasados”, a integrar sus logros en la construcción distinta y distintiva que los supera. (2003: 81)

Lo admitan o no, las diferentes posiciones de los intelectuales se ven obligadas a partir de esa dinámica a buscar *estrategias* de distinto tipo (de *conservación* si son *dominantes*, de *sucesión* o *subversión* si se trata de *recién llegados*). Aunque me explayaré con mayor detenimiento en la relevancia de cada uno de estos conceptos cuando me refiera a los contactos puntuales que existieron entre los autores que me ocupan, vale destacar que la opción por una u otra estrategia nunca es ingenua, y viene siempre a cifrar una mayor o menor cercanía a la *doxa*, es decir, a los conjuntos de presupuestos que los antagonistas toman como

naturales en un momento dado. Por lo tanto, esa distancia con lo “aceptado” definirá en los sucesores un grado mayor o menor de *heterodoxia*, e incluso de *herejía*.

No es accidental que Bourdieu introduzca el concepto de *herencia* en medio de su explicación sobre las contiendas de posiciones en el campo intelectual. Dirá al respecto:

La herencia acumulada por la labor colectiva se presenta así a cada agente como un espacio de posibles, es decir un conjunto de *imposiciones* probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles. (1997: 348)

Aunque Bourdieu comprende el espacio de los posibles como una especie de *trascendental histórico*, como un *ars obligatoria* que rige incluso las osadías que pudieran aparecer dentro del campo como “novedad”, considero pertinente proyectar la idea de *espacio de los posibles* como un lugar no sólo de los “objetos” posibles, sino también de los “sujetos”. Es decir, el espacio de los posibles no sólo revela una especie de condicionamiento de las búsquedas temáticas o estilísticas que pueden aparecer en un campo artístico, sino también una clara predeterminación de las posiciones que pueden concebirse aún cuando se intuyan como alejadas de las ya existentes. En este sentido, la categoría puede resultarme útil para pensar la noción de *legado*, y para problematizar la relación de los jóvenes intelectuales españoles de fines del siglo XIX con la tradición heredada¹¹.

Por otra parte, las *imposiciones* que condicionan un campo cultural y que pretenden regir incluso las posibilidades de innovación que aparezcan dentro de ese campo, parecen obedecer a una serie de mecanismos que las legitiman y que deben identificarse. Como adelanté en el capítulo anterior, considero que en el plano de la crítica pueden rastrearse diferentes procedimientos que constituyen formas más o menos legítimas de construir y consolidar un canon nacional. Bourdieu (1997: 323) ha afirmado que el campo literario de la segunda mitad del siglo XIX fue acaso el que más autonomía consiguió hasta hoy: comparto esta opinión y no puedo desligarla del valor evidente que adquirió por entonces para el caso del campo literario español la conciencia (nacionalista) de su propia historicidad. Es por esto que las categorías teóricas hasta aquí enunciadas deben finalmente ponerse en relación con ciertas ideas específicas sobre la historiografía literaria española: espacio privilegiado dentro

¹¹ Acorde con esto, me resultó imprescindible rastrear de forma sistematizada los principales trabajos críticos que intervinieron en este objeto a partir de la problemática del Desastre y de la supuesta existencia de una generación nucleada por la crisis de 1898. Más adelante explicaré en detalle por qué mi interés en el tema ha estado más ligado a los trabajos que lograron problematizarlo desde la opinión de que se trató de una “invención” historiográfica *a posteriori* realizada por varios intelectuales emergentes de fines del siglo XIX. Por el momento destaco aquí que al respecto he tenido presentes textos ineludibles como los de Azorín (1949), los de Baroja (1948) y hasta los de Azaña (1982) o Cernuda (1994), y los estudios de Blanco Aguinaga (1970), Gabriele (1999), Granjel (1973), Gullón (1969), Innman Fox (1988, 1989), Jeschke (1946), Lain Entralgo (1962), Mainer (1981, 2004), Ramos Gascón (1988), Santano Moreno (2003) y Shaw (1982), entre otros. También pude contar con la conferencia inédita sobre “La generación del 98 y Menéndez y Pelayo” que gentilmente me brindara su autor, el profesor Morón Arroyo, quien la había impartido en el Ciclo de Conferencias “Uso y abuso de Menéndez y Pelayo” organizado por la Real Sociedad Menéndez y Pelayo durante 2008.

de la lucha intelectual, espacio de canonización y, en definitiva, verdadero espacio de los posibles.

Mainer (1981) ha sabido describir de manera pionera esa tensión interna que emana del campo intelectual español de entre siglos, y lo ha hecho a partir de la caracterización minuciosa de cómo esa rispidez no pudo reflejarse mejor en otro lado que en la disputa por la hegemonía sobre los dominios de la historia en general y de la historia literaria. Al pensar el fundamento liberal de la historiografía literaria española, Mainer no duda en subrayar la paradoja más interesante con respecto al tema y que es el incumplimiento por parte del krausismo con “una de sus obligaciones como empresario privado de una verdadera revolución burguesa: dar las pautas que permitirían elaborar, desde lo literario, la peculiaridad artística nacional y su consiguiente historia genética” (446). Sin embargo, esta falencia del liberalismo krausista, curiosamente, sólo quedaría saldada por los esfuerzos de quien tuviera -a juicio de Mainer- un concepto “bien estrecho” (449) de españolidad: es decir, Menéndez y Pelayo¹². Personalmente, arriesgo que la paradoja esconde un significado mucho mayor del que puede vislumbrarse en un principio, y que a ella se debe en parte el modo *bifronte* con que luego Unamuno lograría “posicionarse” frente a la obra de su antiguo maestro. La mezcla indudable entre rechazo y admiración que Unamuno exhibió frente a la historia crítica pelayana parece dar testimonio no sólo de su feroz disenso con los valores eruditos, sino también de su interés por captar ese *espacio de los posibles* que la historia pelayana podía predestinarle a él y a su época.

Mainer capta que el problema de la historia literaria de España no implica para aquel campo cultural solamente una lucha por imponer el canon nacional de los textos: también habrá allí una disputa entre los modos de interpretación erudita y personal, y la consiguiente oposición entre viejos y jóvenes. La historia de la literatura, entonces, se debatirá entre las deudas bibliófilas con la doctrina positivista y la interpretación “profunda” (*intrahistórica*) y simbólica que podría convertir a los textos en monumentos “presentes” para la revitalización filosófica de los españoles. Este panorama, sin duda, resulta funcional a mi manera de ver el objeto especial que me he propuesto. Las distancias críticas entre Menéndez y Pelayo y Unamuno partieron de esa discrepancia “historiográfica”, de ese modo dispar de apreciar la historia, la literatura y la relación entre ellas. Y espero poder demostrar que las huellas del

¹² Dice Mainer: “Puede parecer grave la contradicción de que la verdadera renovación de estos conceptos procediera de quien empezó por consagrar un discutido monumento de execración de los «heterodoxos españoles», lo que vale decir «heterodoxos» respecto a un concepto bien estrecho de la españolidad: de Marcelino Menéndez y Pelayo. Y máxime cuando algunas partes de su obra todavía trascienden el tufillo bibliofílico de quien había contribuido con sus fichas a la antología dieciochesca del Marqués de Valmar y a la definitiva redacción de la *Biblioteca* de Gallardo y de quien, por emular el empeño del aragonés Juan Antonio Pellicer, empezó ciento y pico años después a papelear una *Biblioteca de traductores españoles*” (Mainer, 1981: 449-450).

asunto han quedado dispersas en buena parte de la obra de Unamuno, y en especial en sus ensayos.

Para el análisis de la escritura ensayística de Unamuno, me valdré de ciertos conceptos que también creo necesario definir. En primer lugar, la mencionada categoría de Pozuelo Yvancos (2002-2003) pensada como intrínseca al género mismo y que es la de *Tensión del Discurso desde el Autor*, es decir, la manera en que el yo afirma su espesor por medio de la organización de la forma. El tema, en este sentido, queda verdaderamente superado por la perspectiva que se tiene sobre él y que de alguna forma lo personaliza y lo “crea” por medio de su Discurso. Esta idea se suma a ciertas cuestiones que Theodor Adorno (2003) sostuvo como propias de la “forma” ensayística y que tendré en cuenta capítulos más adelante. Por ahora, vale destacar simplemente que en su opinión el ensayo es el modo antagónico de la deriva expositiva que el cientificismo positivista pretendió legitimar. El ensayo no puede someterse a las normas de la ciencia organizada, y para eso sacrifica todo compromiso con la precisión. Lo que le interesa sólo es “la interacción entre sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual” (Adorno, 2003: 22) y por eso puede salvar su *imprecisión* a través del “cómo” de la expresión. Creo que esta idea sobre el género que me ocupa dentro de la producción unamuniana puede funcionar como punto de partida para comprender la hipótesis de ver allí un espacio legitimado para la oposición contra lo erudito. Diferenciada de la ciencia histórica -abocada o no a la literatura-, Unamuno parece haber presentido ese rasgo característico de la forma ensayística tan valorado por Adorno: “el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como hilos de un tapiz” (22).

Como pretenderé demostrar, el “tapiz” unamuniano abunda de manera significativa en una serie de imágenes y procedimientos a los que me referiré en varias oportunidades y por lo cual creo necesario dejar en claro desde ahora ciertas definiciones. Considero que dentro del ensayismo de Unamuno suelen aparecer ciertas metáforas que organizan campos semánticos muy ilustrativos de determinados debates personales que buscaba desarrollar. Entre ellos, obviamente, me convoca con especial atracción la constelación de metáforas por medio de la cual -a fuerza de repetición- Unamuno logra definir la figura del erudito, sin esconder su aversión hacia ella. No sería sencillo rescatar una lectura de esas imágenes (que son, entre otras, la “Esfinge” como custodia de una verdad vital; o el sabio como un “zorro” digno de sospecha) sin ponerlas en relación con el modo en que se ligan con la contienda del escritor vasco no sólo contra la autoridad académica instalada, sino también contra sus propias ansias de inscripción en el canon. Las marcas textuales que esta lucha ha dejado en los textos unamunianos llegan incluso a explicar el por qué de ciertas decisiones formales que determinaron los caracteres especiales de su manera de ensayar. Lo que finalmente puede

facilitar que esta investigación se arroje por esos derroteros, es el hecho de que gran cantidad de ejemplos que analizaré demuestran que las imágenes utilizadas por el ensayista Unamuno para asediar a la figura del erudito en general y de Menéndez y Pelayo en particular, parten definitivamente de una voluntad *irónica*¹³. Esa voluntad, en general, parece traducirse en una “burla” que se presenta bajo la forma de expresiones elogiosas y que, por el contrario, encubre un juicio negativo. Se trata de una censura irónica, latente, de inversión semántica y de evaluación pragmática, capaz de ser reconocida en muchos de los ensayos unamunianos en torno a la producción de su maestro.

Ninguno de los ataques irónicos evidentes del ensayismo unamuniano escapa a la metáfora de los ojos como clave para la revisión entre el sujeto y el saber. Lo interesante, en mi opinión, estará en rastrear las maneras con que Unamuno busca erosionar el poder *ocularcéntrico* con el cual el positivismo decimonónico había dotado a las disciplinas eruditas. Vale destacar, sin embargo, que el *antiocularcentrismo* que surge a fines del siglo XIX es sólo una entre las tantas expresiones reveladoras de la *crisis de modernidad*, del surgimiento de la rebeldía contra las formas hegemónicas de la Verdad científica. Muchas son las coordenadas en que puede apreciarse esa rebeldía en el caso unamuniano. Una sola, sin embargo, revela tal vez su continuidad y su deuda con la tradición: la coordenada con la que quiso definir el *estilo*. Categoría difusa¹⁴, debo aclarar que la tomo por el modo enfático con que aparece en cierto corpus ensayístico de Unamuno. Aludo a ella, por otra parte, porque sostengo la hipótesis de que se trata de un concepto de “retorno” en el caso del escritor vasco: su manera de entender la idea de estilo y el modo admirativo para valorar el estilo pelayano, parecen indicar que por medio de ese concepto pudo Unamuno finalmente atenuar su rechazo con respecto al proyecto histórico crítico de su antiguo maestro.

Con respecto al teatro, no haré uso de estrategias o herramientas teóricas diferentes de las que vengo enumerando. Si bien es cierto que se trata de un género específico, el recorte dramático unamuniano que he tomado para indagar lo expuesto en el capítulo anterior no

¹³ Voy a seguir en esta línea algunas de las categorías esgrimidas por Linda Hutcheon (1981) en su aproximación pragmática a la diferenciación entre ironía, sátira y parodia. A partir de esta bibliografía me atrevo a arriesgar que el cariz satírico que intersecta muchas veces la ironía unamuniana, se debe a que por debajo de la burla, la contienda se revela como un problema a resolver. Si la sátira -como procedimiento literario- busca ridiculizar ciertas ineptitudes morales o sociales, es lógico que la ironía unamuniana acuda muchas veces a algunos de sus mecanismos para torcer la “legitimidad” hasta entonces reconocida de la erudición en general y de la del santanderino en especial.

¹⁴ Creo de suma importancia los planteos que Susan Sontag (1984) volcó en su ensayo en torno al tema. Allí, rastrea las diferentes imágenes con que la modernidad ha intentado definir al *estilo*: el estilo como “decoración”, el estilo como capa “exterior” que envuelve a un tema “interior”, etc. Su hipótesis, sin embargo, es que la noción de estilo tiene un significado específico, histórico, y que fuera de su instrumentación simplista en las periodizaciones, el estilo seguiría siendo una categoría afirmativa de la individualidad de la obra. Porque la experiencia frente a la obra no puede ser otra que la de “la individualidad y la contingencia del estilo” (43).

exige que trabaje con categorías diferenciadas, porque el problema específico a relevar en él se dispone en imágenes cercanas a las que señalé para el caso del ensayo, y allí radica.

CAPÍTULO III

EL LEGADO DEL LECTOR FUNDACIONAL:

MENÉNDEZ Y PELAYO EN EL CONTEXTO CRÍTICO DE FINES DEL SIGLO XIX

E INICIOS DEL XX

"Pero está claro que mi deseo de atribuir responsabilidad podría ser más bien un reflejo de mi mentalidad que un análisis correcto de lo que sucedió. Es uno de los problemas centrales de la historia, ¿no, señor? La cuestión de la interpretación subjetiva versus la objetiva, el hecho de que necesitamos conocer la historia del historiador para comprender la versión que nos expone."

Julian Barnes, *El sentido de un final*

3.1 MENÉNDEZ Y PELAYO, ENTRE LA BIBLIOGRAFÍA Y LA CRÍTICA: EL DILEMA DE LA BIBLIOTECA ABSOLUTA

Para afrontar la argumentación de la presente tesis, considero imprescindible comenzar con una caracterización básica de la praxis histórico-crítica de Menéndez y Pelayo. Sin embargo, dada la extensión y variedad de su producción, deberé basar tan temerario objetivo en un criterio que ya adelanté en el capítulo inicial: la selección de su obra a partir de la relevancia que tuvieron algunos de sus postulados en la específica recepción que Unamuno hizo de ella y de sus valores literarios. Es decir, no me propongo aquí generar un análisis exhaustivo de la trayectoria crítica que desarrolló Menéndez y Pelayo desde sus inicios hasta sus más tardíos textos. Algo así constituiría una empresa extensa y compleja por demás, y excedería con mucho la especificidad de este trabajo que intentará dar cuenta de las tensiones críticas específicas que mantuvo la obra pelayana con la lectura parcial que de ella hizo Unamuno. Si bien puede resultar deseable, un análisis sistematizado de la obra de Menéndez y Pelayo es empresa que supera el trabajo solitario: la infinidad de materiales al respecto da cuenta de que se trata de un proyecto inagotable que debe asediarse desde múltiples perspectivas y disciplinas. Antes bien, me planteo aquí caracterizar un perfil crítico del santanderino que reúna especialmente los rasgos más relevantes que se reflejarían *a posteriori* en el impacto que su tarea significó para la opinión de su discípulo bilbaíno. En otras palabras, me interesa definir la crítica de Menéndez y Pelayo sólo desde aquellas facetas que luego tuvieron interés para la lectura siempre polémica que de él hizo Unamuno. Por eso intentaré en este capítulo describir especialmente la estrecha ligazón entre "bibliografía" y "comentario erudito" que caracterizó a buena parte de la producción pelayana. Un vínculo, por otra parte, que parece haber motivado gran parte del rechazo unamuniano hacia la autoridad de su antiguo maestro.

Confío en que una vez concretada esta descripción, me permitirá limitar el carácter más atacado por el escritor vasco en el quehacer crítico de Menéndez y Pelayo. Y creo que a su vez, al establecer estas coordenadas de inicio, podré explicar la inserción del joven

Menéndez y Pelayo en el campo intelectual finisecular, y cómo su temprana adscripción a cierta cultura científica, nacionalista y ortodoxa, contribuyó a forjar una imagen de su autoridad intelectual que perduraría aún cuando debiera enfrentarse a los jóvenes emergentes de principios del siglo XX. De más está decir que entre esos jóvenes significó un caso especial el de Unamuno, quien no sólo combatió gran parte de la herencia pelayana, sino que lo hizo además evitando escudarse en la agrupación de un colectivo de congéneres cuya “anarquía” él mismo solía mirar con recelo.

Ya expresé con anterioridad el vínculo que sostengo entre el objeto que me ocupa y el tema de la historiografía crítico-literaria. Sin embargo, y a pesar de la vasta bibliografía que he tenido en cuenta, no pretendo empezar con una definición que me permita encasillar la historia crítica de la literatura tal como puede haberla pensado Menéndez y Pelayo. Una definición así debería comprender cierta periodización que refleje las mutaciones de criterio que atravesó, lo cual correspondería más especialmente a una revisión de la génesis y variabilidad de su producción que a una indagación sobre los modos en que esa producción condicionó la literatura de Unamuno. Por otra parte, definir la crítica historicista de Menéndez y Pelayo reduciéndola a una mera caracterización teórica implicaría también acotar la complejidad y el alcance de sus textos. En este sentido, juzgo mejor opción remitirme a ciertas obras concretas del santanderino que funcionaron de intertexto para diversas expresiones unamunianas, y así poder relevar desde el interior de ellas una serie de mecanismos que permitan analizarlas de acuerdo al interés de mi hipótesis. Sólo indagando en ciertos procedimientos pelayanos puede concebirse el modo en que fue construyéndose su indiscutible legitimidad como lector fundacional.

Parto de la idea de que en la biografía intelectual del historiador santanderino puede hallarse la persistencia de una estrategia personal para la constitución de su propio rol erudito: Menéndez y Pelayo se proyecta como el gran restaurador de la cultura nacional española a través de la planificación de una intensa tarea histórico-crítica cuya efectividad -y este es el núcleo de la cuestión- pareciera hallarse desde sus inicios en su indiscutible capacidad de relevamiento bibliográfico. Se ha olvidado en numerosas oportunidades la actividad de Menéndez y Pelayo en el terreno de la bibliografía. Con fuerte presencia entre sus tareas de juventud, su talento bibliográfico se ha conectado pocas veces con el papel que tuvo como garantía de su erudición crítica, de sus itinerarios históricos y de su hegemónica autoridad como lector privilegiado, como guardián del canon. El bibliógrafo Menéndez y Pelayo parece ser algo más que la simple etapa primigenia del historiador de las ideas y del crítico literario que sería después. Su labor bibliográfica puede suponerse como la cimentación de todo el peso crítico que acumularía luego con los años. Y me atrevo a arriesgar incluso que esa

actividad sería la clave de su licencia para postularse como el responsable de una nueva y necesaria propuesta para la fundación historiográfica del canon literario nacional.

Así, en su intento de restauración bibliográfica de la cultura, Menéndez y Pelayo parece soslayar gran parte de la labor sobre el tema que había sido realizada previamente en España. Es cierto que si en el siglo XVIII parecieron estar más claramente escindidas las esferas de la biblioteca y de la historia literaria, el XIX afirma cierta persistente necesidad de volver a unirlos. En este sentido, la preferencia del krausismo por una crítica literaria más “filosófica” pudo provocar en parte la decisión tradicionalista de impulsar una historia crítica erudita, estrechamente ligada a la confección de catálogos bibliográficos. Por esto, Menéndez y Pelayo reconoce sólo a medias los avances de la bibliografía previa a sí mismo, e inaugura su proyecto desde la urgente necesidad de restaurar la deuda de conocimiento que España tenía con su ciencia, metáfora directa de su biblioteca absoluta, de todos sus libros. Si el XVIII había buscado que la historia crítica y la bibliografía -cada una en su particular dirección- lograran cierta selección dentro de esa biblioteca, pareciera que el siglo XIX español llega con el proyecto pelayano a la vinculación de ambas disciplinas dentro de las exigencias de una exhaustividad sin precedentes.

Demostraré en capítulos posteriores que Unamuno capta rápidamente la modalidad de esta empresa llevada adelante por su antiguo maestro, y que la juzga de manera crítica como si se tratara de una trampa. Desde su óptica, la trampa de la erudición crítico-bibliográfica consiste en que los materiales van siempre por delante de la escritura de la historia y, más aún, del sujeto de esa historia. Los libros, según Unamuno, colman todo el discurso pelayano con el único objeto de conformar el “inventario” y asfixian de ese modo todo sentido “vital” que pudieran significar. En esta línea, el vínculo entre maestro y discípulo parece haberse visto signado desde un primer momento por la controversia en cuanto al valor de la erudición, la cual concebía los libros -y la bibliografía- como garantía positiva de la crítica y de la historia literaria. El juicio de lectura personal -tan indispensable para las interpretaciones unamunianas de los clásicos- quedaba soterrado en ese presupuesto bajo el peso “documental” del catálogo y sus comentarios. Como prueba de esto, cabe citar en primer lugar y mucho antes que el resto de los ensayos en que Unamuno problematiza el legado pelayano, su breve artículo titulado “Cómo se debe formar una biblioteca”, publicado en *Los Lunes de “El Imparcial”* tan sólo tres meses después de la muerte del santanderino.

Se trata de un corto ensayo donde Unamuno utiliza dos procedimientos básicos, los cuales serán recurrentes en el corpus que exhibiré a lo largo de esta tesis: por un lado, la construcción de un interlocutor ficcional que dota al texto de cierto dinamismo dialógico capaz de situar al lector en la posición testigo de un intercambio epistolar o casi coloquial; por

otro, una ironía que raya lo satírico. “Quiere formar biblioteca, señor mío, y me consulta sobre ello” (Unamuno, 1958: 224): así introduce la voz ensayística su tema que recorrerá el sinuoso camino de las derivaciones unamunianas, muchas de las cuales parecieran buscar cierto carácter de ilógica divagación, aún cuando en su sentido más profundo guarden una relación clara con el objeto ironizado por el texto. Unamuno parece configurar la voz ironista de su ensayo por medio de la exacerbación de ciertas características “obtusas” que podían cuestionarse en el perfil acostumbrado del *bibliófilo*. Es decir, posicionado desde el discurso mismo que desea atacar, aconseja a su supuesto amigo varias de las cosas que detesta y señala: “...no le supongo en el error vulgar de que un libro es ante todo para ser leído, y mucho menos para ser guardado” (224). La idea del libro como mero objeto de acumulación aparece en el título y se satura desde el vamos con esta idea de que hay quien cree mejor al libro si puede desechárselo una vez leído...

Y sé, por otra parte, que un autor inteligentísimo, de talento de primer orden, pero algo estropeado por el bibliofilismo, hablando de los desatinos que contiene cierto libro antiguo, muy raro, y después de haber citado algunos de ellos, añadía: “Y basta ya de desatinos, que no dejan de serlo por estar en un libro tan raro”. El común de los mortales, no tan inteligentes como este bibliófilo, creerán que es precisamente el contar desatinos la principal razón que llega a hacerle raro a un libro; pues es natural que esas gentes lo dejen perder como si contuviera cosas de sustancia o de provecho. (225)

El ensayo se recrudece en una especie de casuística de los malos lectores, desde el ignorante al erudito:

Pero hay que respetar las posibilidades anímicas de todas las manías que no sean perniciosas a la república, y entre las primeras es la bibliomanía una, no ya de las más inocentes, sino que llega a ser beneficiosa. Ya ve usted, pues, la diferencia que va, del que desprecia a un libro porque es de biblioteca, a aquel otro que lo aprecia por ser raro, es decir, nada más que de biblioteca. (225)

Me interesa sobre todo ese tipo de alusión al bibliófilo fascinado por la “rareza” ya que reaparecerá de manera casi literal en otros pasajes del autor, y porque en este mismo ensayo le abre el camino para lanzar los más disparatados consejos: comprar de cada autor las obras completas en idioma original (y más aún si son filósofos), en la edición separada y autónoma que habrá hecho de ellas el autor mismo; evitar la frivolidad de adquirir volúmenes de diversas “colecciones”, y considerar que “frívolo” es el lector que “lee otras cosas que las que yo leo, o si lee las mismas las lee o supongo yo que las lee de otro modo” (225). La ironía de Unamuno discurre en torno a la estigmatización maníaca, unívoca y autoritaria del bibliófilo. Tanto es así, que llega a asegurar de manera burlona que la única manera de formar biblioteca es riéndose por la bibliografía:

Si usted quiere hacerla seriamente, lo primero es el catálogo. Las bibliotecas formadas antes que el catálogo suelen serlo de aluvión, un poco al buen tuntún. Si al revisar los libros de la biblioteca de un sujeto se encuentra usted con que tiene de todo un poco, algo de filosofía, algo de teología, algo de literatura, algo de ciencias naturales, etc., pero con grandes lagunas, y en que, junto a obras clásicas hay manuales de vulgarización y lo que un malogrado profesor

llamaba abrevaderos de ciencia en extracto, puede usted asegurar que se trata de un *dilettante*. Y el *dilettante* es, pareceme que no ha de ignorarlo usted, el monstruo más horrendo y el más dañino a la sacrosanta y éxcelsa obra de la cultura humanística. (226)

El breve ensayo unamuniano usurpa los prejuicios de la erudición bibliófila y habla desde allí: manipula sus criterios desde adentro para exhibir con ironía no sólo el ridículo de sus límites sino también la violencia de sus exclusiones. Tras la risueña alusión al rigor con que un “catálogo” debe regir la adquisición de libros particulares, Unamuno deja caer la aversión por el carácter *dilettante*, categoría con que tantas veces fue estigmatizado el Ateneo y otros círculos nucleares de la crítica krausista y liberal. Prueba de esto es la graciosa imposibilidad que el artículo plantea seguidamente para definir tanto el rótulo de “*dilettante*” como también el de “cultura”.

Insiste la voz ironista con cuidar mucho el catálogo y hacer de la biblioteca algo “coherente, sólido, verdaderamente clásico” (226), algo que pueda citarse: “Le supongo a usted perfectamente enterado de que los libros se escriben para que se extraiga y exhiba citas de ellos...” (226). Es conocida -y acudiré a ella en varias oportunidades- la inquina unamuniana contra la objetividad erudita, y especialmente contra sus mecanismos de citación y de fundamentación en los detalles. Es por eso que se revela como irónica esta opinión, y que llega al ápice humorístico de su desdén cuando señala la necesidad de hacer “el catálogo general y coleccionario” (227) de las bibliotecas privadas no ya para reflejar la acumulación de saber que esperaría de tal actividad la erudición de su tiempo, sino más bien para formarse “una muy adecuada idea de nuestra decadencia intelectual” (227). Se vería que la “irracionalidad” ha sido la verdadera creadora de las bibliotecas, y esto resultaría imperdonable para los sabios: el catálogo, insiste un burlón Unamuno, debería ser para la biblioteca como el *menú* para la buena comida. Y el menú saludable, claro está, debe encomendarse al “médico higienista” (228). La idea del trastorno por comer sin método se homologa aquí, mofa de por medio, con los peligros “enfermizos” de la lectura guiada por el capricho del azar.

Unamuno remata su artículo con lo que considero clave para lo que ya adelanté: su captación de que la crítica erudita es, en último sentido, una deriva bibliográfica; y que esa deriva, por otra parte, condena a la historia crítica -y a su metáfora: la biblioteca- a una constante inconcreción, a su posibilidad siempre diferida: “Empiece usted, pues, por estudiar bien el catálogo de la biblioteca que se propone formar, estúdielo despacio (...). Porque una vez hecho el catálogo viene su crítica” (228)...

Acaso esto le lleve mucho más tiempo del que usted a primeras se figure; tal vez -¡no se asuste usted, por Dios!- toda su vida; porque si logra usted dejar, al morir, un buen catálogo, créame que no habrá vivido en vano. Sus descendientes completarán su obra. Porque no puedo, ni

quiero, ni debo suponer que usted va a formar su biblioteca para el bajo y mezquino fin egoísta de recrearse leyendo las obras que de ella formen parte. (228)

Unamuno lleva hasta el extremo el cuadro burlesco de una biblioteca imposible, siempre postergada ante el dilatado final de su catálogo, una biblioteca futura que puede cobrarse la vida misma de su gestor, aún cuando se le niegue a este cualquier placer sobre ella. Despiadado retrato del bibliófilo decimonónico que cierra con un *apocalipsis* a la medida de su más terrible pesadilla, la posteridad truncada:

Ya sabe usted que nuestro objetivo debe ser formar grandes bibliotecas, espléndidos museos, bien provistos laboratorios; depositar en ellos teorías, hipótesis, axiomas, etc.; echar puentes sobre los ríos; desecar pantanos, hacer ciencia, moral -aunque yo no sepa qué es hacer moral-, arte... y luego, cuando la Tierra se haga pedazos, o hielo, o nebulosa, que se lleve esas bibliotecas, museos, laboratorios, teorías, hipótesis, ideas, ciencias morales y artes, para la gratificación del Sumo Hacedor. Pero ante todo, el catálogo. Sin programa, no hay asignatura. (229)

Debo declarar que, a efectos de la presente tesis, y en consideración de lo que intento demostrar en este primer capítulo, leer el *post scriptum* que Unamuno agregó al final del ensayo para su publicación significó un hallazgo valioso para mi investigación. Allí confiesa que el inteligente hombre estropeado por el bibliofilismo al que se refería al comienzo de su ensayo era justamente Menéndez y Pelayo. Corrige su cita de *Orígenes de la novela* donde el santanderino hacía elogio de la rareza de un libro de Lofrasso, y añade que su artículo había sido escrito más de dos años antes “cuando aún España no había tenido la desgracia de perder a don Marcelino, y lo he tenido guardado ese tiempo, según costumbre añeja en mí, para que en la bodega ganase, como los vinos” (230).

¿Qué significa esto en el contexto del objeto que me planteo? Este irónico artículo que Unamuno decide publicar tan poco tiempo después de la muerte de su antiguo maestro, ¿qué podía ganar con el tiempo? ¿Un matiz de jocosa revalorización, tal vez, o más bien una profundización en el escarnio del erudito? Creo que esta segunda opción es la correcta y que en este artículo Unamuno puede asumir por primera vez la estigmatización explícita de la crítica de Menéndez y Pelayo, la cual ya había provocado en años anteriores varios ensayos irónicos siempre atenuados por la referencia anónima, oblicua, solapada. Esto es, en definitiva, lo que ha traído el tiempo: que la biblioteca-museo se haga pedazos con la parodia de la manía bibliófila, que la crítica legitimada se revele como simple bibliografía, que la autocensura desaparezca y el catálogo pueda señalarse finalmente como mito, como garantía falsa y risible.

Por su parte, y tal como puede verse en su prólogo a la historia de la literatura española escrita por Fitzmaurice-Kelly (texto que trataré en el capítulo VIII), Menéndez y Pelayo no percibió como falencias obvias estas características propias de su estrategia y se

proyectó a sí mismo en numerosas oportunidades como lector-bibliógrafo “fundacional”. Orgulloso de su método, logró mostrarse como el pionero de la organización de la biblioteca (y por lo tanto del canon), en medio de una herencia empobrecida por la escasa labor rescatable del siglo XVIII y la ausencia casi absoluta de historias españolas de la literatura nacional. En este sentido, no es menor que su empresa se llevara adelante en medio de una de las más complejas contiendas en que se vio envuelta la intelectualidad española en aquel entorno finisecular. Su urgencia por reforzar la necesidad de sentar las bases de la tradición cultural española no se desliga del impulso nacionalista al que adhirió en su primera juventud, cuando desde la Unión Católica representó políticamente la alternativa más “ortodoxa” a nivel intelectual. Así, se posicionó en medio del reacomodamiento del ámbito intelectual de fines del siglo XIX como lugarteniente polémico de ciertos valores marcadamente nacionalistas.

En este sentido, entonces, me atrevo a decir que el vínculo entre la bibliografía y la crítica de Menéndez y Pelayo confirma dos cuestiones de suma relevancia para el análisis del resto de su obra y de la posterior influencia que ésta tuvo en la producción y recepción del canon literario español. La primera cuestión se relaciona con el sistema disciplinar de fines del siglo XIX, dentro del cual puede observarse cómo, amparado en su construcción modélica de lector incansable e “infalible”, Menéndez y Pelayo logra fundir -o confundir- los límites precisos entre la historia crítica de la literatura y la bibliografía. Y como si no gravitara ninguna contradicción sobre esa superposición de especificidades, en el marco de su tenaz reacción ante la crisis de los axiomas “eternos” de la cultura hispánica, el santanderino parece volcarse a la necesidad primordial de generar de cualquier forma -o de todas las formas posibles- una serie de estrategias para la apropiación y construcción de materiales canónicos. Lo curioso es que desarrollará esta empresa más allá de la distinción de los métodos utilizados, los cuales permanecen muchas veces en la indefinición de su particularidad, en una especie de difusa totalidad que encierra actividades verdaderamente disímiles entre sí, como son la crítica literaria, la historia de la literatura, la selección y construcción de antologías o, justamente, la creación de repertorios bibliográficos. Conviene destacar aquí de manera especial que no se desconoce la estrecha relación que guardan las mencionadas disciplinas entre sí, sino la llamativa manera en que el siglo XIX quiso homologarlas, por motivos epistemológicos factibles de revisar, ligados a la homogeneidad abarcadora del positivismo científico e incluso a cierta influencia romántica que había aspirado alguna vez a la totalización de la obra histórica por medio de una desprejuiciada integración de géneros diversos.

Por otro lado, cuando se analiza la relación entre teoría y planificación que se halla en los primeros trabajos crítico-bibliográficos de Menéndez y Pelayo, es posible articular

rápidamente la hipótesis de que aquello que legitima su desempeño en este campo es su monumental constitución como lector fundacional de España y de sus libros. Aún más, podría arriesgarse que se trata de algo recíproco. Porque su fama de lector infatigable, de cartógrafo primigenio que pudo delimitar lo legible nacional por haber sido el pionero aventurado en textos inhóspitos e inhallables, descansa en la piedra basal de su intenso proyecto bibliográfico; pero a su vez ese mismo proyecto bibliográfico, con sus indicaciones y vastas listas de bibliografías existentes, son producto inequívoco de una lectura hiperbólica, de un lector modélico que por carecer de temor a la vastedad de la tarea, puede proyectarse a sí mismo como fundador del canon nacional. Es decir, en el caso de Menéndez y Pelayo, si el lector monumental legitima al bibliógrafo, también el bibliógrafo, con su trabajo, da cuenta de su “monumentalidad” como lector.

3.1.1 EL EJÉRCITO DE UN HOMBRE SOLO: NACIONALISMO Y CAMPO INTELECTUAL A FINES DEL SIGLO XIX.

En el último cuarto del siglo XIX, el campo intelectual español se hallaba dividido. Las dos alternativas que se presentaban diferían en cuanto a los postulados políticos y filosóficos de los programas culturales que debían señalar los derroteros de la nación. Sin embargo, detrás del antagonismo teórico había asuntos mucho más concretos que ponían en tensión a ambos grupos. Se trataba de factores políticos determinantes en cuanto a la hegemonía institucional disputada por ambas facciones de intelectuales, la cual se ponía en juego a través de intensos debates sobre problemas puntuales que hacían al futuro basamento de la identidad nacional. Así, entre las preocupaciones que enfrentaban a estas posturas antitéticas, podían contarse desde el dilema legislativo de la educación y la potencial libertad de enseñanza, hasta la reflexión sobre la decadencia -o no- que habría implicado para la tradición del pensamiento nacional la influencia francesa y alemana. En este sentido conviene destacar aquí que los primeros y más importantes aportes críticos y bibliográficos que realiza Menéndez y Pelayo están íntimamente ligados con esta situación, y más precisamente con “la polémica de la Ciencia Española”, enfrentamiento público que mantuvieron los sectores más tradicionalistas, ligados al catolicismo conservador y monárquico, frente a ciertas intervenciones del ámbito liberal, simpatizante del krausismo (que había importado Sanz del Río) ligado directamente al institucionalismo, pero por sobre todas las cosas representante de una nueva postura que la facción opuesta empezaba a identificar como krausopositivista. Tal como explica Modesto San Emeterio Cobo (1962):

Era un hecho evidente en la vida pública española de la Restauración que el catolicismo necesitaba un amparo político ante la actitud, o bien, agresiva de la revolución izquierdista de republicanos y radicales, o bien, aislacionista del liberalismo doctrinal. Los católicos defienden

la fe “a su modo”, y esta fue la gran cuestión de los partidos más o menos conservadores y tradicionalistas. Cánovas había intentado, a su manera, salvar el catolicismo con un régimen político de convivencia entre conservadores y liberales sin extremismos; ni aislacionismo liberal, ni absolutismo tradicional. El gobierno canovista era un régimen de excepcional protección a la religión del Estado. Al venir la inevitable alternativa, conservadores-liberales, el grupo más destacado en su ardiente fe católica y menos comprometido políticamente, el de D. Alejandro Pidal y Mon, se sintió capaz de andar por sí solo, desligado del canovismo político y con las manos abiertas hacia el tradicionalismo moderado (...). En ese preciso instante nace la Unión Católica... (6-7).

La Unión Católica articulada por Alejandro Pidal nace no como partido político, sino como agrupación en favor de la defensa ideológica de la ortodoxia católica. Sus integrantes, una vez alejados del tiempo de gobierno que los había satisfecho dentro del sistema de turnos, veían la necesidad de persistir en la protección del ideario tradicional mediante una presencia representativa en el debate público. En este sentido, San Emeterio Cobo añade:

Recién salido a la vida pública, Menéndez y Pelayo se vio forzado a las luchas políticas de la restauración alfonsina. D. Marcelino, ciertamente, estaba comprometido por los intereses personales con el grupo de Cánovas y el movimiento intermediario de D. Alejandro Pidal. Uno y otro habían intervenido vivamente en varios asuntos del joven catedrático: dispensa de edad para las oposiciones, trato social de gente culta, antesalas, revistas, periódicos y artículos. No cabe duda que la elección de académico se debió, en parte, a las buenas maneras de estos sus admirados mecenas.

D. Marcelino, como todos los humanos, necesitó de esa un tanto humillante protección de los poderosos, de los consagrados, casi siempre inferiores en méritos y en cualidades. Sería ingenuidad pensar que la fama de D. Marcelino se creó por generación espontánea, maravillosa, como las pompas de jabón... (1962: 5).

Desde el seno de ese grupo de individuos que lo habían protegido y le habían facilitado el ingreso a la arena pública, Menéndez y Pelayo se lanza a participar de una serie de eventos cuya relevancia se mide siempre por el carácter polémico en que se dan, como si fueran momentos críticos de esa lucha sostenida e incansable que el catolicismo mantenía con los sectores disidentes. Puede decirse que “la polémica de la Ciencia Española” es, entonces, parte fundamental de esa prolongada batalla. ¿Cómo fue que se dio inicio a aquel suceso? Pues bien, todo comenzó con un desborde de las opiniones liberales con respecto al “atraso de España”. Luego del discurso que diera Núñez de Arce en su ingreso a la Academia de la Lengua en 1876, empezó un espinoso debate intelectual que enfrentó a varios de los exponentes más importantes del momento. Así, Manuel de la Revilla publica en la *Revista contemporánea* su adhesión a la tesis de que España sufría desde hacía tres siglos una absoluta decadencia tanto en su filosofía como en su ciencia. De ese modo apoyaba la tesis “progresista” de que la intolerancia religiosa y el despotismo político, unidas a un sistema teocrático, habían sido perniciosos para el desarrollo científico de España, en contraste con las libertades de pensamiento de las que habían gozado otros países de Europa. El joven Menéndez y Pelayo no demora su defensiva respuesta, que publica en 1876 en las páginas de

la *Revista Europea* con el título de “Mr. Masson redivivo”. Así denomina el joven santanderino a su opositor Revilla, en clara alusión a la polémica estallada en 1782, cuando Masson de Morvilliers escribió para la *Enciclopedia Metódica* su violenta conclusión de que el aporte español al pensamiento moderno había sido prácticamente nulo. Allí Menéndez y Pelayo acusaba de absurdo al autor del planteo y exclamaba:

A algunos ha de extrañar la tenacidad sin ejemplo con que los sectarios de ciertas escuelas niegan el mérito de nuestros filósofos, sin haberlos leído ni querer leerlos. Muy sencilla me parece la explicación de esta terquedad y de esta ignorancia (llamemos las cosas por su nombre) en que voluntariamente se mantienen. Si llegase a confesar que España había dado grandes filósofos en esa época de Inquisición y fanatismo, ¿qué peso tendrían sus declamaciones contra la intolerancia? [...] El Sr. Revilla desprecia la erudición, sea en hora buena; dice que expone a grandes extravíos: a mayores expone la falta de ella. [...] De sofistas y oradores de Ateneo estamos hartos en España. La generación presente se formó en los cafés, en los clubs y en las cátedras de los krausistas; la generación siguiente, si algo ha de valer, debe formarse en las bibliotecas: faltan estudios sólidos y macizos. (1876: 139)

Como puede notarse, la furibunda reacción de Menéndez y Pelayo no sólo se orienta al cuestionamiento de su adversario intelectual, sino también a diagramar el futuro de la labor científica a realizar, desplazándose lejos del lugar *dilettante* que parece adjudicar a sus predecesores inmediatos¹⁵. Tal como expresaría Unamuno entrado ya el siglo XX, Menéndez

¹⁵ Con respecto a este tema ya he señalado en otras oportunidades algunas aristas concretas que diferenciaron los modos de apropiación del pasado literario español por parte de Menéndez y Pelayo y de críticos krausistas como Manuel de la Revilla (Saba, 2012). Sólo quiero insistir aquí en la construcción explícita que en su juventud realizó Menéndez y Pelayo del krausismo como antagonista de su historia crítica. Si bien las decisiones de inclusión o exclusión de textos dentro del canon español no presentaron en general grandes distinciones entre ambas posturas contendientes, lo interesante es notar cómo la crítica pelayana se valora a sí misma a partir de cierta legitimidad metodológica ligada a la investigación histórica y bibliográfica de la literatura, y ya no a la teorización estética krausista a la cual estigmatizaría siempre como incomprensible. Estigma que por otra parte resulta fácil de matizar si se consulta el valioso libro de López-Morillas (1973), *Krausismo: estética y literatura. Antología*. Así, es interesante pensar que más allá de los resonantes eventos puntuales que se sucedieron en el último cuarto del siglo XIX con respecto a la exclusión de la libertad de cátedra y a la separación de profesores como Azcárate y Giner de los Ríos de sus respectivos cargos, el estudiante Menéndez y Pelayo presentaba ya desde antes abiertos reparos a la forma de enseñanza krausista. Es conocida su aversión por Salmerón y por su retórica, a la cual consideraba “jerga” hermética de “masonería” extravagante. En carta a Antonio Rubio del 30 de mayo de 1874 reproduce con ironía una complicada lección de Salmerón y luego expresa su felicidad por poder escapar de las “garras” del docente de metafísica para pasar finalmente a la Universidad de Valladolid. Sin embargo, y a pesar de este importante conflicto “estilístico” siempre latente, es claro que el krausismo significaría para él la amenaza de tres componentes sospechosos para la crítica “nacional”: el liberalismo laico, la influencia de la filosofía foránea y el *dilettantismo*. La apreciación del krausismo como cofradía cerrada y perjudicial se mantiene incluso en su *Historia de los heterodoxos españoles*, donde llega a ocuparse de la filosofía “heterodoxa” desde 1834 a 1868, y especialmente del krausismo. Allí se refiere despectivamente a Krause, a Julián Sanz del Río y al *Ideal de la humanidad para la vida*, del cual celebra como acierto su incorporación al Índice por parte de Roma. Y añade: “Las instituciones hoy existentes en la sociedad no llenan ni con mucho, según Krause y su expositor, el destino total de la humanidad. De aquí un plan de reforma radical de todas ellas: desde la Familia hasta el Estado, desde la Religión hasta la Ciencia y el Arte...” (Menéndez y Pelayo, 1999). Es lógico que este asedio a las instituciones establecidas le pareciera a Menéndez y Pelayo la punta de lanza de una filosofía heterodoxa dispuesta a derribar los pilares de la tradición hispánica. Acusa a Sanz del Río de haber reclutado alumnos para impartirles enseñanza “esotérica” (391), ya que “poseía especial y diabólico arte para fascinarlos y atraerlos” (Menéndez y Pelayo, 1999). Y como si un talento “demoníaco” para la docencia lo dotara de fuerzas, la efectividad de propagación del krausismo es descrita por Menéndez y Pelayo como peligro perenne para la resistencia católica heredera de Balmes y de Donoso Cortés. Sus acusaciones al krausismo de la primera generación parecen también hacerse extensivas a sus contemporáneos krausistas y esto, sin duda, es lo que provocó en más de una oportunidad la molestia de Unamuno. Ya he analizado en otra ocasión su texto de 1899, *Sobre la enseñanza superior en España*, donde se observa la conciencia unamuniana sobre la

y Pelayo funda su crítica en la restauración bibliográfica, y logra oponer el *dilettantismo* krausista nada más ni nada menos que a la biblioteca, a esa “maciza” biblioteca a la que se referiría irónicamente su discípulo. Esto también aparece plasmado en la carta que recoge Pedro Laín Entralgo (1952) donde afirma el santanderino:

Yo no detesto a los krausistas por librepensadores -escribía a Valera-, puesto que hay muchos pensadores libres que, por la grandeza de su esfuerzo intelectual, me son simpáticos. Los detesto porque *no pensaron libremente* (quiere decir: por su dogmatismo de escuela), y porque todos ellos, y especialmente Giner, son unos pedagogos insufribles, nacidos para ser eternamente maestros de un solo espíritu y de un solo libro. (77)

Aparece aquí otra gran personalidad que es atacada por pertenecer a la *heterodoxia* intelectual: Francisco Giner de los Ríos, a quien Unamuno reconocería también como mentor. Como se sabe, no sólo fue Giner una figura fundamental del liberalismo español, sino también puntal del institucionismo con el cual Menéndez y Pelayo terminaría por encararse ferozmente tras el famoso “brindis del Retiro”, la otra afamada ocasión en que reivindicó la tradición católica áurea en medio de los homenajes a Calderón de 1881, organizados por el progresismo hegemónico durante aquella gestión¹⁶.

Por su parte, la “polémica de la Ciencia Española” no se trató sólo de una discrepancia ideológica con la crítica filosófica krausista, sino también de una defensa tradicionalista de la *biblioteca*. Durante los vaivenes de la discusión, detrás del joven santanderino, era la voz de su maestro Gumersindo Laverde la que susurraba gran parte de los argumentos que el alumno se ocupaba de esgrimir. Laverde digita la intervención de su joven discípulo, y esto puede rastrearse incluso en la carta de 1876 que funciona como prólogo del

crisis universitaria de su momento y el peligro de la “reproducción memorística” que exigía la erudición docente tradicionalista (Saba, 2011). Lo que vale recordar ahora es que Unamuno había contado con maestros muy admirados entre esos intelectuales liberales y krausistas tan despreciados por Menéndez y Pelayo. Tal es el caso de Giner de los Ríos, a quien dedica un artículo en 1917 donde se reconoce como su discípulo y lo califica de “gran agitador de espíritus” (Unamuno, 1952: 319). Es llamativo que este discípulo *bifronte* que es Unamuno -que también llamaría “maestro” a Menéndez y Pelayo-, destaque aquí el sentido profético de aquellas palabras de Giner que decían que “el problema de la educación nacional llegará a ser, si es que se quiere resolverlo, cuestión de cierto modo de guerra civil” (324). No es menor que estos dos referentes, Menéndez y Pelayo y Giner de los Ríos, fueran representativos de las dos caras opuestas de la intelectualidad de aquel momento, que ambos fueran reconocidos a la vez por Unamuno como sus formadores principales, y que ambos intuyeran que la tensión intelectual entre tradición y ruptura implicaría para sus sucesores inmediatos decisiones políticas riesgosas cuyos resultados trágicos Unamuno -entre otros- llegaría a ver.

¹⁶ Explicaré las tensiones en torno a Calderón en el capítulo décimo, pero debo adelantar que -tal como señala Vicente Cacho Viu (1962)- al momento de los homenajes, la crisis ideológica por la que atravesaban todas las naciones latinas y la exaltación liberal por el cambio de Gabinete repercutieron en algunas intervenciones oratorias. Al final del banquete ofrecido por los profesores españoles a los colegas extranjeros en la Fonda Persa del Retiro, un representante francés dedicó un extenso recuerdo a Ferry, el autor de la legislación docente de su país, de clara orientación laicista. Ahí fue que Menéndez y Pelayo, invitado a hablar, “exaltó de forma concisa y brillantísima la tradición católica, monárquica y regionalista de la España del barroco. El revuelo que sus palabras despertaron apenas pudo ser calmado por las frases conciliadoras de Pisa Pajares” (Cacho Viu, 1962: 529). Don Francisco Giner, que antes había brindado “por los profesores de todas las escuelas” (529), se encaró al término del banquete con don Marcelino, “para protestar indignado contra esta inaudita ofensa a España, que en su mayoría pensaba liberal y europeamente...” (529). Como en el tema de la ciencia, también en este caso el verdadero tema de discusión era menos Calderón que la articulación política de una lucha intergeneracional que oscilaba entre la apertura a Europa y la cerrazón de España.

libro titulado, justamente, *La Ciencia Española*, el cual terminaría condensando tanto aquellas polémicas defensas de Menéndez y Pelayo, como también sus mayores aportes al terreno de la bibliografía española. Allí, en esa entrada al volumen, Laverde llega a agradecer al “enemigo” que haya existido la contienda. Llega a opinar que sin ellos, “habría faltado a V. ocasión de enriquecer la literatura española con sus preciosas *Cartas*, en que tan brillantes muestras da de estar cortado por el patrón de los Nebrijas, Vives y Brócenses” (Laverde, 1953: 9). Laverde valora el texto por la pericia de su realización en cuanto a su arte reivindicativo. Para él, *La Ciencia Española* ha de tener un lugar entre las obras de su género porque ha conseguido construirse a sí misma con la persuasión de lo fundacional, como si se tratara de una sutil y contundente “máquina de guerra” contra el liberalismo. Y añade: “Poco a poco va creciendo el número de los que creen en la ciencia española y desean que su historia se escriba y que su savia torne a vigorizar el espíritu nacional. Usted sólo vale por un ejército” (25).

Los datos históricos, entonces, se tornan así armas defensivas. Se relevan y exponen de muchas maneras diferentes, pero vale la pena destacar que *La Ciencia Española*, en ese sentido, guarda dos apartados francamente ejemplares: el famoso capítulo II (“De re bibliographica”) y el capítulo V (“Monografías expositivo-críticas”). En ellos vuelca Menéndez y Pelayo toda su preocupación sobre las carencias sufridas por la bibliografía con el correr del tiempo durante el cual, supuestamente, el krausopositivismo sobreestimó elaboraciones oscuras en detrimento de actividades productivas. En esos apartados, en definitiva, Menéndez y Pelayo parece acatar el mandato de su maestro Laverde, cuando le escribía:

A los católicos exhorto muy principalmente. No en los campos de batalla, ni en las de ordinario estériles luchas políticas, sino en el ancho palenque donde V. bizarramente lidia, deben concentrar sus facultades y recursos. No cabe dar más útil aplicación a los talentos y vigiliias del apologista ortodoxo; pocas materias, de seguro, lo reclaman tanto. Vengan, pues, los sabios todos del orbe cristiano a defender y sacar del olvido la ciencia española. Defendiéndola, defenderán el catolicismo; sacándola del olvido franquearán un arsenal riquísimo a los paladines de la Iglesia. Multiplíquense los diccionarios bibliográficos, las monografías, las publicaciones de todas las especies acerca de nuestro pasado científico; acábase de descorrer el velo que lo cubre; no quede en él rincón alguno adonde no lleguen las luces de la erudición y de la recta crítica... (25).

Es notable cómo puede delinearse en este período de la cultura española un vínculo evidente entre la historia crítica, la bibliografía y el nacionalismo. “La erudición y la recta crítica” -cuyos postulados tanto combatiría Unamuno con el correr de los años-, no pueden aislarse de la misión nacionalista que impulsa por entonces sus móviles: la reconquista, en definitiva, de una legitimidad que el saber erudito había perdido y que reflejaba la caída misma de la moral ortodoxa.

De esta manera se dispone, de alguna forma, el hito inicial del itinerario bibliográfico de Menéndez y Pelayo como sujeto responsable de la restauración científico-patriótica que se anhelaba. Es curioso que muchos años después, en la advertencia preliminar a la tercera edición de *La Ciencia Española* escrita en 1887, un maduro Menéndez y Pelayo exprese abiertamente que lo único que merece la supervivencia dentro de ese libro es lo que escapa a la polémica, es decir, todo aquello que hace a su propuesta bibliográfica para España:

Porque, a mi entender, el único mérito, si alguno tiene, de *La Ciencia Española*, no consiste en la parte polémica, condenada a morir en cuanto las circunstancias pasan, sino en lo que tiene de manual bibliográfico¹⁷, único hasta ahora de su género entre nosotros, por lo cual deben disimularse sus infinitas omisiones, que irán siendo menores en adelante, si no abandona al libro el favor de los aficionados y curiosos. (Menéndez y Pelayo, 1953: 5)

Impacta sobremanera cómo ya entonces Menéndez y Pelayo cobra noción de la necesidad de un público que alimentaba esa tarea inacabable y cotidiana de la naciente bibliografía “en curso”, y también llama poderosamente la atención ese interés por opacar la marcada deuda que Laverde no había temido explicitar: sin el encarnizado debate sobre los cánones del nacionalismo español, la revitalización de la apuesta crítico-bibliográfica no hubiera existido.

Allí dirá además que las innumerables adiciones a la primera versión del libro obligan en esa última oportunidad a publicarlo en tres tomos, logrando que “*La Ciencia Española* resulte ahora menos indigna de su ambicioso título” (1953: 4). Y explicará sucintamente que la magnitud de la nueva extensión se debe al enorme trabajo bibliográfico, inédito hasta ese momento, que ocupa enteramente el tomo tercero y que reúne un exhaustivo repertorio:

Pero el más positivo aumento consiste en un *Inventario bibliográfico de la ciencia española*, especie de catálogo abreviado de los autores y libros españoles más dignos de memoria en cada ciencia, distribuidos por orden de materias y de siglos, con alguna breve indicación acerca de los servicios y novedades que la ciencia les debe. (5)

La advertencia preliminar a dicho repertorio (que también ocupa el tomo tercero de *La Ciencia Española* en la edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo) describe puntualmente cuáles eran las características del trabajo desarrollado:

El adjunto *inventario* no abarca, ni pretende abarcar, todo el riquísimo conjunto de la ciencia española, sino solamente dar idea muy somera de los inexplorados tesoros que en ella se encierran. Este índice se titula *Bibliográfico*, por habernos parecido el título más modesto; pero, en rigor, comprende algo más y algo menos de lo que se exige a la pura bibliografía. Siendo preciso reducirle a pocas páginas, ha habido que suprimir en él todas las circunstancias tipográficas de lugar, nombre de impresor, tamaño, número de tomos y de folios, cuya omisión

¹⁷ Vale destacar que incluso en la actualidad puede definirse al “manual bibliográfico” como un género con características propias, cercano a la compilación pensada como punto de arranque para un inexperto en el campo. Proviene de las bibliografías literarias de la República de las Letras francesa, del siglo XVIII. Es selectivo, evalúa obras, y busca introducir al estudiante en el recorte que se exhibe, de manera que comprenda como lector cuáles son las principales fuentes y cuál es el camino para poder usarlas. En este sentido, por la indicación del “camino a seguir”, la figura del santanderino vuelve a asociarse a la del “topógrafo fundacional”.

en una bibliografía propiamente dicha, hubiera sido indisculpable. Por otro lado, más bien que a satisfacer la honesta curiosidad que se ceba en autores y ediciones raras, se ha atendido en este esbozo de catálogo a presentar juntos los principales monumentos de la ciencia patria en cada una de sus ramas, y a eslabonarlos por orden cronológico, para que más resalte nuestra tradición intelectual. (Menéndez y Pelayo, 1953: 9)

“Esbozo de catálogo”, entonces, y no bibliografía: retazos supervivientes de una polémica que, supuestamente, había perdido toda vigencia. Restos invaluable que habrían surgido de una guerra de ideas sin cordura alguna, de la cual se distancia con cierto pudor Menéndez y Pelayo. Esta especie de retractación -o tibia “palinodia” pelayana, en términos de Alonso (1956)- se conecta con lo que habría sido la necesidad de revertir su primigenia faceta de polemista y rescatar de ella lo que sería capital para su construcción crítica posterior. Por eso evoca el peligro de la caducidad para todo aquello que recogía el libro más allá de los estudios bibliográficos. De todos modos, el arrepentimiento parece guardar cierta estrategia eufemística, ya que llega a añadir hacia el final de la advertencia:

He vuelto a leer estas cartas diez años después de publicadas, con la frialdad de quien lee cosa ajena, y no he encontrado en ellas verdadera injuria personal ni expresión alguna que pueda desdorar el crédito moral de ninguno de mis adversarios.

En esta parte estoy tranquilo, y si añado que ellos se mostraron en la polémica tan duros y violentos como yo; que por añadidura escribí estas cartas a los veintiún años, sin conocer del mundo y de los hombres más que lo que dicen los libros, creo que ni aun los más severos han de negarme su indulgencia. (6).

Más allá de la indulgencia, es necesario entender que para 1887 el modelo nacionalista de Menéndez y Pelayo había cobrado mayor solidez que el de la propuesta liberal. Es decir, de algún modo, esta reflexión final parte de alguien cuyo programa ha ganado prestigio en la lucha contra las variantes “otras” que podrían haber signado el camino de la identidad nacional de España. Y es fundamental entender que en dicho marco y pese al intento ulterior por borrar la violencia de su origen, no deja de ser profunda la significación de que la historia crítico-bibliográfica de España que proyecta Menéndez y Pelayo haya nacido, claramente, de uno de los combates intelectuales más tensos de fines del siglo XIX con respecto al tipo de nacionalismo que debía instaurarse como modelo para la identidad hispánica. Y es evidente, en este sentido, que la polémica “nacionalista” prologa el éxito de su opción crítica y esculpe su perfil erudito de lector “fundacional”. Podría decirse incluso que para construir este primigenio rol de liderazgo dentro del rescate cultural de la ortodoxia, la crítica de Menéndez y Pelayo encuentra su efectividad en lo concreto, en los libros mismos de esa ortodoxia e incluso en el reconocimiento de sus libros enemigos. El sustento bibliográfico es la garantía “material” de una hegemonía que seguiría creciendo y que haría del crítico Menéndez y Pelayo un modelo incuestionable de erudición “científica”.

Sin lugar a dudas, entonces, es de una elocuencia extrema el hecho de que su quehacer bibliográfico y de que ciertas ideas sobre la crítica, en ese momento y en ese lugar, hayan sido hijas de una contienda intelectual signada por la violencia y orientada a ratificar la hegemonía sobre el canon nacional. La bibliografía y la crítica como hijas de la violencia: vale la pena enfatizar este origen para comprender por qué ciertos discursos intelectuales decimonónicos fueron factibles de ser manipulados y capitalizados por totalitarismos bastante posteriores, mientras otros, en cambio, fueron condenados al silencio y al olvido.

Incluso en la confección misma de *La Ciencia Española* es factible encontrar declaraciones y decisiones significativas en cuanto al tema de la ortodoxia. En el capítulo V, dedicado a las monografías expositivo-críticas, Menéndez y Pelayo constituye una lista exhaustiva de los trabajos de ese tipo por él conocidos, a los cuales califica como “segundo medio de fomentar el cultivo de la ciencia española y medio aún más útil y seguro que el de los diccionarios bio-bibliográficos” (123). De todos modos, el catálogo que realiza se ordena en gran parte en torno a nombres de autor a los que se hace referencia en las monografías relevadas, con lo cual es posible rastrear no sólo la producción conocida por él sino también sus intereses específicos. Así, enumera los trabajos sobre autores hispano-romanos, sobre filósofos judíos españoles, sobre humanistas, sobre teólogos “ortodoxos” españoles (incluidos los “místicos”) y, finalmente, sobre filólogos y literatos. Mención aparte merece la catalogación de monografías con respecto a los filósofos “heterodóxo”, cuestión que le obliga a una queja soslayada: “Mayor ilustración han recibido, aunque no de plumas españolas por lo común, los *heterodoxos*, con ser infinitamente menos numerosos e importantes” (141). Vale la pena destacar, sin embargo, que este rastreo bibliográfico (y más allá de esa queja implícita) debe ponerse en diálogo con la propia obra del crítico historiador Menéndez y Pelayo, ya que la contundente *Historia de los heterodoxos españoles*, de algún modo, puede contarse como el suceso sintético de esa larga tradición de trabajos sobre el tema que se nombran en el catálogo. De hecho no es casual encontrar entre ellos a la *Bibliotheca Wiffeniana* de Boehmer, a la que destaca no por su aporte crítico sino bibliográfico, y que sin duda debe estimarse como antecedente privilegiado de la propia obra de Menéndez y Pelayo sobre la heterodoxia española.

Simón Díaz no dudó en considerar a Menéndez y Pelayo como el gran *planificador* de la bibliografía nacional española pero no como el único. Junto a él señalaba la actividad del padre Andrés Marcos Burriel, quien se desempeñó en la segunda mitad del siglo XVIII. Burriel habría anotado en una carta de 1747: “En España, aunque siempre hubo hombres excelentísimos, la Nación siempre fue bárbara e ignorante” (110). En este sentido es curioso que este otro gran ejemplo de planificador intelectual también sostuviera para España una

tesis que ligaba la necesidad de la actividad bibliográfica con la potencial regeneración de una identidad nacional culturalmente socavada. Y eso era justamente lo que Simón Díaz (1971) veía como parentesco entre Burriel y Menéndez y Pelayo, la conjunción indudable entre hacer la bibliografía nacional y reconstruir la esencia cultural de la nación:

Vio en la Bibliografía no un quehacer árido, sino un recreo; “solaces” que le compensaban del fastidio de la filosofía krausista y aunque nunca llegó a estar enteramente satisfecho de lo conseguido, como lo demuestra el que habiendo sido algunas de estas obras de las primeras en iniciarse no se hubiera decidido aún a publicarlas cuando falleció, la cultivó en todo momento, ya de manera difusa a través de miles de referencias que delataban amplias lecturas, ya a través de las infinitas consultas respondidas en sus cartas [...]. Lo mismo que el P. Burriel, demostró con su propia obra que conocía el terreno por el que pretendía llevar a los otros, pero fundamentó mucho más en las bibliotecas que en los archivos el arranque de sus planes. De modo semejante a como en lo religioso exaltó por vía indirecta el Catolicismo español probando la inconsistencia de sus opositores, en lo intelectual comenzó la apología de la Cultura nacional valorando las aportaciones extranjeras. En la *Bibliotheca hispano-latina clásica* y en la de *traductores españoles* hay que considerar mucho más la amplitud del propósito que la utilidad real de una colección incompleta de papeletas, entre las que -sin embargo- es posible que sobren algunas. (115)

Una vez más, entonces, la bibliografía se postula como un ejercicio crítico capaz de contrarrestar el error krausista de una filosofía sin sustento erudito. Y en esa dirección puede suponerse que Menéndez y Pelayo no sólo ganó particularidad, sino que pudo además constituir el rasgo primordial de lo que sería luego su legado: una crítica erudita configurada como extensión de la bibliografía. Es decir, el joven matrimonio que celebra el erudito entre el catálogo y el comentario terminaría fructificando luego en una especie de crítica historicista, comprometida a la vez con el espíritu positivista y con las exigencias románticas de totalidad. Considero que esta idea se halla presente en sus obras primigenias y que incluso podría rastrearse en sus postreras articulaciones.

Por otra parte, y tal como indica Díaz, es evidente que entre la escasez y la euforia nace una especie de exceso. Menéndez y Pelayo acumula información bio-bibliográfica como si se tratara de un capital cuya más leve fuga pudiera determinar el fracaso de la restauración nacionalista de la cultura. En el capítulo “De re bibliographica”, Menéndez y Pelayo hace juicios breves sobre gran parte de los repertorios españoles, tanto impresos como inéditos. Como señala José Fernández Sánchez (1994), “hoy muy pocos de esos juicios necesitarían una rectificación” (274). Menéndez y Pelayo se constituye como el gran pionero de ese rescate inicial de la bibliografía española. Es quien decide incorporar al canon la potencial totalidad de lo producido hasta entonces, por medio de un registro obsesivo estrechamente ligado a la tarea de salvación nacional. Luego de señalar las lagunas de la bibliografía en su patria, ofrece una lista de temas importantes en los que deberían concentrar su atención los futuros bibliógrafos españoles. Así, detalla más de treinta temas entre los que se destacan, por

diferentes motivos, los “estéticos”, preceptistas, críticos e historiadores de la literatura; los biógrafos y los propios bibliógrafos; las escritoras españolas; las obras prohibidas, y, como no podía ser de otra manera, los heterodoxos españoles. Nuevamente, puede verse, la heterodoxia como objeto de una bibliografía, como recorte de la producción a detallar, a identificar. Su recurrencia como propuesta -y su posterior concreción en la *Historia de los heterodoxos españoles*- no puede resultar menor al analizar los orígenes del pensamiento crítico-bibliográfico de Menéndez y Pelayo como producto de coordenadas nacionalistas. No es casual que Unamuno fuera a centrar luego su crítica a la obra pelayana especialmente en obras pioneras, polémicas, que cruzaban sin reparos bibliografía y comentario crítico, aún sin fundirse. *La ciencia española* y la *Historia de los heterodoxos españoles* fueron sin duda los textos más reprobados por Unamuno, como si el vasco hubiera reconocido en ellos la futilidad de su estrategia “científica” y los peligros de sus motivos nacionalistas. No puede pasar inadvertida esta cuestión porque ayuda a desestabilizar justamente la calidad objetiva del aporte del santanderino. Opina al respecto Fernández Sánchez:

Menéndez y Pelayo fue un hombre subjetivo y beligerante, sobre todo en su primera época, cualidades que no son las más apropiadas para la labor paciente, minuciosa e imparcial del bibliógrafo. Las que él compuso y denominó obras bibliográficas son notables estudios de conjunto, pero por su imprecisión en las descripciones y el fuerte sello de la personalidad del autor no deben ser considerados como repertorios bibliográficos. De ejemplo puede servir *Horacio en España (Solaces bibliográficos)*, que es un análisis filológico, con extensas citas y cotejos, de las distintas traducciones de Horacio a las lenguas de la península ibérica. (1994: 277)

Es posible disentir con Fernández Sánchez por el simple motivo de que juzgar los trabajos bibliográficos de Menéndez y Pelayo desde categorías disciplinares actuales que no estaban tan claramente definidas en el siglo XIX resulta reductor con respecto a la verdadera riqueza que podría implicar el análisis mismo de esa “imprecisión”, es decir, de ese impulso exhaustivo del bibliógrafo que encuentra su límite en la propia subjetividad¹⁸. En este sentido, creo que decidir si Menéndez y Pelayo hizo o no bibliografía es infinitamente menos interesante que asumir que intentó hacerla y que no sólo la manipuló como herramienta en la lucha por su versión del nacionalismo español, sino que por momentos la fundió y la confundió con la crítica, con la historia literaria, y hasta con la antología.

Y esa fusión debió de ser posible por la sencilla razón de que todas las disciplinas mencionadas hallaron un factor común en el objeto libro, en la necesidad -ironizada por Unamuno- de apropiarse de la biblioteca “nacional”, de crearla y justificarla, de insertarse y escribir para ella. El afecto que la España decimonónica prodigó al libro fue, en parte, un romance peligroso, casi trágico. La dimensión de la bibliofilia puede comprenderse cuando se

¹⁸ Además, Fernández Sánchez parece no considerar la tensión entre la técnica, la oportunidad, la misión y el género multiestilístico que elige Menéndez y Pelayo para su “juvenil” quehacer crítico-bibliográfico.

hallan comparaciones naturalizadas como la que hacía Menéndez y Pelayo al lamentarse de igual manera tanto por la pérdida de Cuba como por la compra extranjera de una importantísima colección privada. En carta a Francisco Rodríguez Marín, Menéndez y Pelayo se queja de manera ferviente contra el intento del Marqués de Jerez de deshacerse de su biblioteca:

Y para colmo de aflicción, llegan a mi oído rumores, que no creo y que enérgicamente he desmentido, de que nuestro amigo el Marqués de Jerez trata de enajenar o ha enajenado ya su singular y maravillosa colección de libros de literatura española. Mayor desastre y más irremediable sería éste que los de Cavite y Santiago de Cuba, y pido a Dios que no se confirme; aunque voy pensando que Dios nos ha dejado de su mano. (Menéndez y Pelayo a Rodríguez Marín, 6 de Noviembre de 1900)

La cita, accidentalmente, expone un detalle de importancia fundamental para la comprensión de la actitud política que Menéndez y Pelayo adoptó ante la crisis moderna de la intelectualidad española, la cual halló cierta confirmación de su problemática en el evento puntual de la pérdida de las últimas colonias. Pero lo más relevante, en este caso, es esa identificación sorprendente entre ambas “tragedias”: perder Cuba y “enajenar” una importante colección de libros de literatura española se plantean como *desastres* paralelos. Entonces, ¿qué puede desentrañarse de esta equivalencia inesperada? Desde luego, es claro que ya con Menéndez y Pelayo aparece un pensamiento cuya riqueza es inexpresable a la hora de entender la huella de su legado en los escritores que le sucedieron: la idea de homologar la pérdida territorial de España, el *desastre* identitario de la nación, con el extravío de sus libros, de su propia literatura y además, en este caso, en forma de “colección”, lo que es decir de su cultura clasificada, ordenada y encuadernada para la lectura y consecuente construcción legitimada de su proyectada supervivencia. Pero en el contexto de este apartado podría incluso decirse que la bibliofilia es el revés obligado de la bibliografía: el “amor” por los libros sostiene la necesidad de su inventario, y el inventario termina por revelar la naturaleza “interesada” de ese amor. De alguna manera, podría opinarse que ciertos bibliófilos de fines del XIX no amaban más a sus libros que a la significación que el volumen -“territorial”- de la totalidad de esos libros tenía en tanto condensada representación del capital cultural de una nación. Esto parece, en parte, subsistir en las críticas más aceradas de Unamuno a la *bibliomanía* pelayana, forma despectiva de estigmatizar sus intentos de historia crítica.

Sin embargo, es posible afirmar que de alguna manera la bibliografía, la bibliofilia y la crítica habían venido interactuando de forma “natural” en España durante todo el siglo XIX, pivotando siempre sobre la cuestión del nacionalismo e influyéndose recíprocamente en la delineación difusa de sus contornos. En esa dirección es acertado lo que había expresado Laverde en defensa de su discípulo:

En toda su apología, pero más, si cabe, en esta última parte de ella, hace V. ver prácticamente que no son incompatibles la cualidad de crítico profundo y la de consumado bibliófilo, desplegando, al par que un gran conocimiento de los pormenores históricos, recto juicio y perspicacia suma para examinarlos, clasificarlos y componerlos según su respectiva importancia y mutuas conexiones. (1953: 8)

Se observa aquí, entonces, la ilustración completa de ese movimiento que realiza Menéndez y Pelayo y que se ha intentado describir en el presente apartado: una defensa nacionalista que vincula crítica y bibliofilia como operaciones fundantes de la bibliografía en la España decimonónica, y que Unamuno no tardaría en sospechar. Un caso ejemplar se exhibe en este tema con respecto a la ligazón entre nacionalismo y cultura literaria. Un caso que ratifica lo que mencionaba Innman Fox al decir:

...llega a ser evidente que el nacionalismo está íntimamente relacionado con la cultura -o, en nuestro caso, con una literatura nacional- que representa una interpretación o construcción de una manera de pensar, sentir y creer, interpretación que depende a su vez de productos culturales como la historia, la literatura o el arte para proporcionar imágenes e ideas que ordenan el comportamiento o que dan definición al pensamiento. (1995: 2)

Queda claro entonces que la constitución de repertorios bibliográficos, en el caso de Menéndez y Pelayo, no resulta anecdótica. Además de explicar en buena parte la reacción de Unamuno, en ella podría hallarse también uno de los mecanismos primigenios que determinaron la actividad crítica e historiográfica posterior de Menéndez y Pelayo. Pero por sobre todas las cosas, aclara que su actividad desarrollada en ese campo cimentó buena parte del vínculo concreto que aún hoy existe entre cultura e identidad nacional en España. Habría que indagar entonces a continuación qué tipo de crítico “lector” terminaría por encarnar este bibliógrafo “programador”. Porque la pregunta fue sugerida al principio y su atracción no se agota: ¿no se habrá requerido de forma excluyente que ese planificador de la bibliografía patria se constituyera al mismo tiempo como lector fundacional?

3.1.2 EL DESTINO ESCRITO DE UN LECTOR FUNDACIONAL: ATAJS ERUDITOS DE LA CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA.

La figura de Menéndez y Pelayo, entonces, parece definirse desde sus inicios como la del sujeto que a fines del XIX puede -por sus características personales y académicas- encarnar el vínculo necesario entre el pasado nacional y el futuro nacionalista. No en vano Laín Entralgo (1952) recoge sus opiniones sobre la necesidad de reformar los planes de estudio y las describe no como “proyecto”, sino como “retro-yecto”. Parte importante de sus fórmulas restauradoras consisten en actualizar el lazo entre aquel caótico presente de España y sus antecedentes culturales. Así, entre otras cosas, Menéndez y Pelayo propone (a instancias de Laverde) la creación de seis nuevas cátedras “consagradas al estudio y la enseñanza de la ciencia española” (Laín Entralgo, 1952: 117). Y a esto agrega la necesidad de producir

ediciones críticas y de publicar repertorios bibliográficos seguros y suficientes. Sobre este punto, explica el autor de su biografía intelectual:

Aquí predicó con el ejemplo. Dio las reglas que a su juicio debe seguir el trabajo bibliográfico. “¡Qué obra más útil, a la par que deliciosa, es un catálogo bibliográfico redactado de esta manera!”, dice, aludiendo a la que propone. La edición definitiva de *La Ciencia Española* lleva un dilatado apéndice bibliográfico de la producción científica española, que completa y mejora las dos *Bibliotecas* de Nicolás Antonio. (118)

Evidentemente Laín Entralgo logra captar esa expresión recurrente de Menéndez y Pelayo acerca de que en el campo de la bibliografía “casi todo está por hacer en España” (119). Y justamente destaca el hecho porque no es menor ese sentir en relación con el impulso de “regeneración” nacionalista que asume el propio Menéndez y Pelayo:

¿Qué sentido tenía la proposición “regeneradora” de Menéndez y Pelayo polemista? Uno y obvio, que podemos llamar *casticismo histórico*. Veía Don Marcelino que España andaba mal. “No es esto lo que *debe ser* España”, se decía, como poco después se lo iban a decir Ganivet y Unamuno. El insufrible malestar que en sus almas producía la vida española les conducía a hacerse problema de España, y el anhelo de lo que España *debía ser* ponía ante su mente el tema de lo que España verdaderamente *es*, el tema del *ser* de España. ¿Qué *es* España? Ésta es la pregunta de todos ellos. [...] La permanencia histórica de una peculiaridad “nacional” la entienden todos ellos como se entiende la identidad del *ser real*, y no advierten que el *ser histórico* fue y es un *ser posible*, una *posibilidad* de los seres reales (los hombres) que hacen la Historia¹⁹. (120)

La conclusión de Laín Entralgo pertenece a la esfera política más conservadora de la crítica de su tiempo. Pero más allá de esto, en principio es bastante acertado el análisis que realiza en cuanto a la preocupación que sentían Menéndez y Pelayo y sus discípulos ante España como problema. Y puede verse entonces cómo la regeneración de la pedagogía, de la crítica y de la bibliografía marchaban juntas en un mismo carril de reivindicación nacionalista, y que esa reivindicación dependía de la lectura y la escritura de una Historia que estaba por hacerse.

A pesar de ocupar durante décadas la cátedra de “Historia de la Literatura Española” en la Universidad de Madrid, se sabe que Menéndez y Pelayo nunca llegó a realizar un texto autónomo que llevara ese nombre. Sí expuso en diversas oportunidades su intención de que la *Historia de las Ideas Estéticas* funcionara como introducción a esa siempre proyectada pero nunca concretada historia de la literatura española²⁰. De todos modos, la obra del estudioso

¹⁹ Es posible vincular esta idea a la bibliografía desde la noción misma de “registro”, ya que en el caso de Menéndez y Pelayo, llegan a legitimarse con igual estatuto de realidad tanto el registro como el objeto registrado.

²⁰ Señala el propio Menéndez y Pelayo en su advertencia preliminar a la *Historia de las ideas estéticas en España* de 1883: “Es al mismo tiempo esta obra una como introducción general a la historia de la literatura española, que es obligación mía escribir para uso de mis discípulos” (Menéndez y Pelayo, 1942: 9). Si a esto se le suma que la tal historia se define a su vez como “colección de materiales para escribir la historia de la belleza en general y más específicamente de la belleza artística, entre nosotros” (9), queda claro el vínculo primigenio que existe para el santanderino entre la bibliografía y la historia literaria. Por otra parte, es bueno tener en cuenta que la obra también se postula como un capítulo de la historia de la filosofía en la Península, la cual planea

santanderino resulta, a través de un sinnúmero de trabajos monográficos diversos, una especie de asedio a ese objeto que el propio romanticismo se planteaba como absoluto y, por lo tanto, inabarcable: la historia crítica de la literatura nacional. Al respecto dice Alonso (1956):

Antes de Menéndez y Pelayo, la crítica literaria entre nosotros era un caos. Los mejores libros que total o parcialmente versaban sobre materia literaria española eran extranjeros: Bouterwek, Sismondi, Ticknor, etc. Entre nosotros hubo el esfuerzo generoso de Amador de los Ríos (del injustamente olvidado Amador de los Ríos, de quien habrá que hablar, y mucho). Pero Amador, valiente en demasía, lo tomó de muy lejos, y no pudo pasar de la Edad Media. ¡Y cuánto error en que incurrió estaba ya disipado en la época de Menéndez y Pelayo! No había historia de la literatura; y de un golpe, generosamente, gallardamente, genialmente, con erudición asombrosa, aunque con las mermas, menoscabos, indentaciones, que una labor ciclópea ha de tener si va sobre hombros humanos, Menéndez y Pelayo creó, entre nosotros, la historia de nuestra literatura: pobló un espacio inmenso de la cultura española, antes casi desierto. Y nos dejó en su obra un tesoro que ni aún podemos inventariar y un modelo intocable y perenne... (103).

Menéndez y Pelayo se perfila entonces -aún en la posteridad- como el “creador” de la historia de la literatura española. El joven erudito que procuró previamente salvar los vacíos en el programa de la bibliografía hispánica, termina por constituir el resultado crítico de ese trabajo: la historia de la literatura nacional o, en otros términos, la descripción histórica del canon. La fuerza de su intuición comienza por planificar la construcción de su bibliografía y concluye generando el “canon” de la Biblioteca española. Se trata de un arco claramente deudor de los postulados críticos del romanticismo alemán. Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini (1994) explican que la historia de la literatura, nacida del romanticismo, constituye un modo privilegiado para el estudio de la literatura en las modalidades institucionales de las universidades de fines del XIX. Más allá de su familiaridad con el impulso taxonómico que reinaba en el período, la historia de la literatura logró asumir una parte de lo verbal como objeto autónomo, pasible de ser estudiado como esfera separada dentro del territorio de la cultura. En este sentido, la historia de la literatura hallaría su inspiración metodológica en la *Geistesgeschichte* o “historia de las ideas” alemana, la cual provenía de la emergente conciencia nacionalista que buscaba diferenciar su espíritu alemán del resto de Europa. Explica Godzich:

For literary history, the spirit manifests itself in an unbroken chain of masterpieces in verse, prose, and drama, and the latter are the proper object of the literary historian.

Literature as a separate object in the sphere of culture, and the national spirit as its internal animator constitute thus the boundaries of literary history. While such boundaries may have some validity for the epoch and the countries in which they were formulated, their retroactive importation into other cultures could not be accomplished without some violence. Yet this violence was inflicted in such a manner that it was not perceived, at least not as violence. (73)

escribir Menéndez y Pelayo si sus trabajos logran sortear el olvido en una España donde se “denigran con el nombre, sin duda infamante, de erudición” (9). La erudición -concepto importantísimo en la contienda con Unamuno- ya se plantea desde aquí como un espacio de poder asediado de continuo por la banalidad del *dilettantismo* “anti-nacional”.

Las reflexiones del texto de Godzich y Spadaccini iluminan muchos aspectos del tema que vengo desarrollando y, especialmente, de la producción crítica e histórica de Menéndez y Pelayo. La “sutil” violencia a la que se refieren puede ser legible en la crítica del santanderino cuando juzga la literatura nacional desde un enfoque similar al de los románticos alemanes. Esta operación podía avalarse, incluso, con el hecho de que el propio Schlegel situaba el momento ideal de una literatura nacional, aquel en que esta se perfila como expresión absoluta de su pueblo, en gran parte de la producción española del Siglo de Oro. También es notable que Menéndez y Pelayo se proponga a sí mismo (y sea leído) como uno de los genuinos pioneros de la historia literaria española, en un momento cuyos antecedentes en el campo (excepto el caso de Amador de los Ríos) provenían del resto de Europa, sin excepción de Alemania. Así, una vez más, puede afirmarse entonces que también por esta vía Menéndez y Pelayo se sitúa en la fundación nacionalista del canon español. Lo que Godzich y Spadaccini señalan para Alemania, es absolutamente trasladable al caso hispánico. El escritor se encuentra con la certidumbre de su posesión, de su lenguaje, y asume la responsabilidad frente a la colectividad que habla ese lenguaje: la nación. Pero lo mismo que ocurre en el caso germano, también pasa en España: la nación se presenta más como un proyecto que como una realidad. El auge de la historia de la literatura, en realidad, viene a instrumentar la legitimación de ese proyecto. Sin embargo, según Godzich y Spadaccini, el procedimiento no carece de contradicciones:

The problem at issue could be presented as follows: if one writes for a German nation yet to be, there is a disjunction between the present of the writing and the future of the reading. Only in the future will there be a reader adequate to what is written, yet such a reader will arise only as a result of what is being written. One has no difficulty in recognizing here the structure of what anthropologists call “magic thought”. (1994: 76)

Es decir, el “pensamiento mágico” al que hacen referencia configura una imagen del historiador que trabaja en una extraña frontera entre el pasado y el futuro. Menéndez y Pelayo también parece escribir para un lector futuro, un ideal del lector español posterior a su escritura, pero la constitución de ese prototipo soñado del lector nacional debería surgir de esos textos que él está escribiendo. La existencia de la Nación futura, es decir, la concreción de su proyecto de restauración cultural, depende entonces de una paradoja: la lectura futura de una historia cuyo lector ideal no existe y que debería nacer, justamente, de esa lectura. En esa contradicción parecen cifrarse dos cuestiones: primero, la urgencia que signa toda la vasta producción del crítico santanderino; y por otro lado, la inconclusión de muchos de sus proyectos escriturarios. Un presente de escritura que decide significarse sólo en el supuesto futuro de una lectura incierta parece estar siempre condenado a “pisarle los talones” al ideal

que se ha propuesto. Y, por último, este mismo asunto podría explicar también la actividad bibliográfica de Menéndez y Pelayo, tan ligada a su crítica historicista. Porque un crítico que somete su obra a la apreciación futura de un lector ideal guarda un estrecho vínculo con el bibliógrafo que deriva su obra en planificación constante. De hecho, en ambos casos, el verdadero receptor inmediato de la obra pareciera ser el único elemento presente a la hora de escribir que tal vez llegue a visitar esa utópica y homogénea Nación futura: no los lectores, no la Academia, sino la propia Biblioteca, la Biblioteca absoluta, perenne, mutable pero siempre presente. Una Biblioteca, en definitiva, como acto de trascendencia. Aquella que justamente Unamuno tomaría en más de una oportunidad como objeto de sus ironías.

Es claro, entonces, que la historia de la literatura es una construcción profundamente funcional al abanico de proyectos monumentales decimonónicos: lo que intento destacar aquí, además, es que el proyecto nacionalista de la historia crítica de la literatura revela la importancia de su pilar fundamental, la bibliografía. Porque tanto la historia de la literatura, como la crítica y la bibliografía, son partes constitutivas de ese engranaje complejo por el cual la España decimonónica busca explicarse a sí misma, busca entenderse a través de la reapropiación de su pasado. Y esto es claro cuando, desde la actualidad, pueden asociarse nacionalismo e historiografía nacional. Tal como señala Fox (1995):

El carácter nacionalista del género "historia general" se definió por la integración en la historia política "externa" de aquellos hechos relacionados con la historia "interna" del pueblo o nación: de ahí viene la "intrahistoria" de Unamuno. No obstante su insistencia en la documentación y en la objetividad, el historiador decimonónico proyecta sobre la trayectoria y las encrucijadas del protagonista -es decir, el pueblo- ciertos valores relativos a la naturaleza nacional que subrayan la continuidad de un *Volkgeist*. De este modo, la historia llega a ser una disciplina con fines de educación cívica, y la "historia general" viene a ser una especie de Biblia secularizada, manual nacional destinado a ocupar un lugar en los despachos y las bibliotecas de la clase media. (2)

Por otra parte, es claro que el mencionado período entiende a la historia literaria (en su diálogo constante con la crítica y la bibliografía) como el campo en que se desarrolla una conciencia precisa del armado del canon nacional. En este sentido, el propio Menéndez y Pelayo explica al inicio de su artículo "De re bibliographica", en *La Ciencia Española*, el vínculo que nuclea crítica, bibliografía e historia, y la incidencia de ese núcleo sobre el recorte del canon español. A pesar de su extensión, conviene reproducir íntegra la cita siguiente, ya que en ella determina Menéndez y Pelayo qué entiende exactamente por bibliografía, cuál es su peso en el armado del canon, y permite además apreciar la sutil manera con que acerca los caracteres de la crítica, de la historia y hasta de la antología:

Y la crítica ha de ser la primera condición del bibliógrafo, no porque deba éste formularla con todo el rigor del juicio *estético* y de la apreciación *histórica* diestramente combinados, sino para que sepa indicar de pasada los libros de escaso mérito, entresacando a la par cuanto de útil contengan, y detenerse en las obras maestras, apuntando en discretas frases su utilidad, dando

alguna idea de su doctrina, método y estilo, ofreciendo extractos si escasea el libro; reproduciendo íntegros los opúsculos raros y de valor notable, y añadiendo sobre cada una de las obras por él leídas y examinadas, un juicio, no profundo y detenido, sino breve, ligero y sin pretensiones, como trazado al correr de la pluma por un hombre de gusto; juicio *espontáneo y fresco*²¹ [...]. Así concebida la *Bibliografía*, es al mismo tiempo el *cuero*, la historia *externa* del movimiento intelectual, y una preparación excelente e indispensable para el estudio de la historia *interna*. Los registros de obras hechos sin estas condiciones serán útiles como lo son los catálogos de editores y librerías, pero no serán trabajo de literato, sino de mozo de cordel; no llamemos a sus autores bibliógrafos, sino acarreadores y faquines de la república de las letras. (1953: 59).

Es evidente en este párrafo que Menéndez y Pelayo entiende a la bibliografía en su papel de ciencia auxiliar de la historia, pero también puede apreciarse el énfasis que hace el estudioso santanderino en la necesidad de que la crítica intervenga en la presentación enumerativa de los libros, para reponer cierto conocimiento que el simple inventario no podría contener. Más allá de la cuestión técnica que se plantea, es oportuno entender que una bibliografía como la que propone aquí -y que luego realiza- sólo puede ser hecha desde el lugar de la “erudición”, lo cual le permite a la vez exhibirse como ejemplo riguroso y preparar la deriva desde el inventario a la historia crítica. Tal como explica Fernández Sánchez (1994):

Estos autores atribuyen a la bibliografía una misión única: el suministro de materiales con los que escribir la historia literaria, entendida como narración y no como interpretación²². Para comprender su punto de vista recordemos que fue precisamente en la segunda mitad del siglo XIX cuando la historia de la literatura española se consolidó definitivamente como ciencia. [...] Además, los autores de los grandes repertorios bibliográficos editados en ese período eran especialistas en historia de la literatura española tan notables como Bartolomé José Gallardo, Pascual de Gayangos, Cayetano de la Barrera, Cristóbal Pérez Pastor, Marcelino Menéndez y Pelayo y otros. Es natural y lógico que en ese período ganara terreno la imagen de la bibliografía como subdisciplina de la filología y la historia. (270)

Por eso puede sintetizarse que la misión que Menéndez y Pelayo adjudicaba a la bibliografía tenía mucha relación con la posibilidad de autoproyectarse como el gran configurador del canon nacional, lo que le permitía centralizar un gran capital simbólico dentro del campo intelectual. Y en ese par paradójico se cifró la suerte intelectual del XIX: la necesidad de situarse en el canon de lo nacional y la supuesta objetividad que el cientificismo positivista había elevado a categoría de verdad. Sobre esto añade Fernández Sánchez:

... se refiere a la misión de la bibliografía de ofrecer los mejores libros, previamente seleccionados. Mas para llevar a cabo la selección de los libros por razones de calidad, el bibliógrafo tiene que ser dueño de unos criterios generales y lo más objetivos posible, que le permitan determinar esa calidad y aplicar con acierto tales criterios generales en cada caso

²¹ Como se desprende de aquí, la “acumulación” se vincula con el “salvataje”. La deuda del presente con el pasado se salda a través de la construcción presente del futuro. La bibliografía satisface a la historia literaria y, a la vez, produce a la crítica.

²² Como intentaré demostrar en los capítulos subsiguientes, la gran distancia crítica que se plantea entre Menéndez y Pelayo y Unamuno estará cifrada justamente en el contraste de estas ideas. Si el santanderino entiende la historia literaria como narración *erudita* de su itinerario bibliográfico, su discípulo buscará cambiar el foco de importancia. La “interpretación” será, para Unamuno, la única manera de sondear la (intra)historia de la literatura española.

concreto. Esta cuestión, que a mediados del siglo XIX se planteaba de una forma ambigua, sigue debatiéndose hoy... (1994: 273).

Tal vez todo vuelva a referir al origen del canon nacional, factible de ser comprendido en la verdadera dimensión de sus exclusiones e inclusiones. Tal vez comprender la imagen del crítico-lector-bibliógrafo fundacional nos permita revisar no sólo el origen de sus “naturalizadas” decisiones en la constitución del canon, sino también los motivos de su legitimidad. Simón Díaz observa tres roles que conviven en Menéndez y Pelayo:

El bibliófilo, el bibliotecario y el bibliógrafo constituyen facetas inseparables y constantes de su personalidad. Las tres tienen su acta de nacimiento en la cuartilla que contiene el primer catálogo de la biblioteca infantil y desde la lucha familiar por conseguir espacio hasta las páginas del testamento se extiende la historia de una profunda pasión de la que ahora se conocen hasta las más íntimas preocupaciones [...]. Dejando aparte los capítulos más llamativos y estudiados en la trayectoria del hombre que si no llegó a realizar su propósito de ser funcionario por oposición del cuerpo de Archivos acabó como Jefe del mismo²³, prescindiendo de su paso por la dirección de la Biblioteca Nacional, su labor en la Real Academia de la Historia, su participación en la compra ducal de Osuna, etc., acaso dejará más huella su papel de simple lector cuando pudo serlo sin pensar para nada en las cargas administrativas o en las complicaciones políticas de los establecimientos. (1971: 113)

Es curiosa esta caracterización del hombre que ve condicionada su relación con los libros, su lectura o su pasión, por la constante responsabilidad institucional que en él recae. Como si la tarea de “planificar”, de tornarse “planificador”, exigiera a la vez una relación personal con los textos y el desempeño efectivo del papel institucional que ese lector debe desarrollar. De esto se desprende una cuestión significativa: ese lector, comprometido con la “Biblioteca” y, a la vez, con su gusto personal, termina por recluírse en el único espacio que puede soportar ambas exigencias: el pasado. Ese privilegio que tanto Burriel como Menéndez y Pelayo otorgaron a las obras castellanas medievales o renacentistas por sobre los movimientos contemporáneos que se daban en sus respectivos presentes explica una especie de compromiso ineludible con la tradición. Y pocas disciplinas podían presentarse con más utilidad que la bibliografía para dar cauce formal a un espacio que contuviera esa tradición que se intentaba canonizar. Como se ha señalado previamente, podría pensarse que en el momento en que el santanderino se vuelca a la bibliografía, ésta no consta de límites precisos. Pero cabe añadir que, justamente por esa apertura, la bibliografía le permitía a Menéndez y Pelayo postular el inventario de los libros que hacían a la identidad española, acumulando en medio comentarios críticos personales, transcripciones de obras, decisiones y

²³ Simón Díaz hace referencia a la carrera formal de Menéndez y Pelayo como bibliógrafo. Punzano Martínez (1991) lo explica en forma concisa y detallada: “Menéndez y Pelayo se matricula en el curso 1873/1874 en la asignatura de Bibliografía en la Escuela de Diplomática, bajo el magisterio de don Cayetano Rosell, con el propósito e intención de opositar al Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios [...] circunstancia que Simón Díaz interpreta como determinante para que el Maestro “adquiriera los conocimientos técnicos y la afición patentes en sus producciones” (150).

exclusiones eruditas, y posibles ideas para el futuro cultural de España. Es decir, la bibliografía se presentaba como un instrumento tan generoso y múltiple como el objetivo mismo que abonaba: la construcción de la historia del canon nacional.

Así, se entiende que Menéndez y Pelayo utilice sus reflexiones sobre la bibliografía en España para “planificar” la actividad intelectual posterior a sus propuestas. En el capítulo V de *La Ciencia Española* postula los tres puntos principales a los que debe, según su opinión, dirigirse “la actividad erudita” encargada de realizar monografías: en primer lugar, exposiciones histórico críticas de la vida y doctrinas de los grandes pensadores ibéricos y de las escuelas de las cuales respectivamente fueron cabeza; en segunda instancia, estudios biográfico-críticos extensos; y en tercer lugar, la historia de los principales períodos, ramas y corrientes de la cultura hispánica, de determinados grupos de escritores, y de las opiniones profesadas por los españoles con respecto a ciertos ejes de la ciencia. Una vez demarcado ese territorio, señala los temas específicos que habría que abordar con respecto a los tres planos que menciona, y enumera múltiples ejemplos de las monografías que ya existen. Lo interesante es que al finalizar el segmento destaca claramente la relación entre los estudios faltantes, el desconocimiento de la bibliografía ya existente, y la “construcción” del pasado nacional:

El promover la composición y publicación de tales Memorias toca a las cinco Academias, según su especialidad respectiva, pero más particularmente a la de Historia, que tiene por instituto cultivar, no sólo la política, civil y religiosa, sino también la *intelectual* de la Península. (Menéndez y Pelayo, 1953: 166)

Quiero destacar una vez más que en el desarrollo de este tema deslumbran ciertos detalles que pueden considerarse como la prehistoria de la obra histórico-crítica de Menéndez y Pelayo. Luego de enumerar extensamente todos los trabajos por él conocidos, señala que el publicar “estudios sueltos sobre determinados escritores, cuando éstos no son muy conspicuos e importantes, no me parece método tan acertado como el de considerarlos agrupados, historiando el género que cultivaron, la escuela a la que pertenecieron, etc.” (163). Dado el carácter de sugerencia que tiene esta “planificación”, no sorprende que gran parte de lo que menciona haya sido asumido luego por él mismo como tarea a realizar. Allí está, por ejemplo, la proposición de temas monográficos sobre “heterodoxos españoles” o sobre “la estética en España”, los cuales son, sin duda, indicios de lo que después se transformaría en la *Historia de los heterodoxos españoles* o en la *Historia de las ideas estéticas en España*. El planificador Menéndez y Pelayo indaga en la bibliografía, genera el inventario, reflexiona sobre sus carencias, propone soluciones y encuentra a la vez sus propios temas críticos para lo que será su posteridad.

Todo esto es producto indudable de ese impulso motivador que se entiende por “erudición”, y de la dirección imperante que lo guía por medio de la clasificación y de la historia. En “De re bibliographica”, luego de pasar revista a lo ya existente dentro de la materia, dice el autor con más intención programática que nunca:

Tal es (salvas inevitables omisiones) el caudal bibliográfico hoy existente. ¿Cuál de los métodos hasta ahora adoptados para la composición de este linaje de obras es más *científico*, más útil y satisface mayor necesidad en España? No dudo responder que el de *materias*. La Bibliografía general es, hoy por hoy, imposible en España, como en todas partes. Debe ser el *desideratum* de la erudición y la crítica, pero no conviene empeñarnos en tentativas directas, y sin duda infructuosas, para conseguirlo. Deben fomentarse los trabajos eruditos acerca del movimiento intelectual en cada una de las regiones de nuestra península... (1953: 81).

A pesar de que el tercer tomo de *La Ciencia Española* ensaya una concreción de ese *desideratum*, Menéndez y Pelayo busca la proliferación de bibliografías por materias, con el deseo explícito de relevar las “glorias” de las provincias y contrarrestar el impulso centralizador que pretende siempre localizar en Madrid la vida literaria toda de España. Su idea es que los catálogos de escritores provinciales terminen colaborando, a mediano plazo, con una bibliografía general, del mismo modo que los estudios sobre la imprenta en cada ciudad lleguen a formar una *Tipografía Española*, o que los índices de libros útiles para la historia particular ayuden a reunir un *Aparato bibliográfico a la historia de España*. Las “Bibliotecas regionales” y las compuestas por *materias* son, a su juicio, los grandes trabajos preparatorios para la “totalidad”. Son, en definitiva,

... libros que satisfacen de lleno las condiciones que la historia literaria tiene derecho a exigir de la bibliografía, pues su unidad interna no está limitada por las condiciones de tiempo y espacio, sino por la naturaleza de cada rama de saber, apareciendo los escritores en ellos incluidos como eslabones de la misma cadena. De este género de bibliografías, formada con los requisitos que señalé al principio de la presente carta, es muy fácil el tránsito a las monografías histórico-críticas. (Menéndez y Pelayo, 1953: 81).

Como puede verse, el párrafo citado despeja toda duda sobre el pensamiento que ligaba, para Menéndez y Pelayo, la actividad bibliográfica y el formato ideal que su época disponía para la crítica. La bibliografía, para el erudito de Santander, conduce a la crítica²⁴. El “tránsito” entre una y otra es “muy fácil”: hasta podría pensarse que la distinción de la frontera entre ambas es mínima, y que sólo algunos desvíos formales bastan para transformar la bibliografía en crítica y viceversa.

²⁴ Tal como se verá luego, es posible retrotraerse, como indica Ross Atkinson (1980), a la idea de “bibliografía” como “escritura de libros”, no ya como “autoría” sino a nivel material, físico. En este sentido, un “bibliógrafo” resultaría figura pariente del “copista” o del “escriba” que a través de su función de reproducir todo o parte de los textos seleccionados podría cambiar el significado original de la palabra. ¿No es este poder el que supone también sobre sí buena parte de la decimonónica historia crítica de la literatura?

Como ya mencioné, es en esta línea que Menéndez y Pelayo propone una treintena de *materias* urgentes para la realización de bibliografías especializadas. No deja de llamar la atención que en la tercera edición del libro, cuando se propone el tema de los heterodoxos, una nota al pie del autor mismo recomienda su propia *Historia de los heterodoxos españoles* ya publicada. Una vez más, lo que en alguna oportunidad fuera propuesto como tema prioritario de la bibliografía ha logrado concretarse en una magna obra de historia crítica. Lo mismo ocurre con los traductores, que señala de la siguiente manera: “24.- Biblioteca de Traductores de lenguas clásicas y de Poetas modernos. (Llevo muy adelantada esta *Biblioteca*)” (84). Es comprensible que, tal como confirmaba para su caso personal, Menéndez y Pelayo deseara irradiar entre los demás eruditos ese tipo de búsqueda que empezara por lo bibliográfico, produjera resultados histórico-críticos, y terminara por “fundar” sólidamente el canon nacional. Por eso insistirá:

Quando esté realizado todo o la mayor parte de este programa, podrá decirse con fundamento que la bibliografía española queda ampliamente ilustrada. Hasta tanto, y mientras sigamos ignorando la mitad de nuestro pasado intelectual, no me cansaré de solicitar protección y apoyo para este linaje de estudios, de suyo áridos e ingratos, que reportan fatigas considerables, aunque no honra ni provecho. (1953: 85)

Y así fue. Nunca halló el cansancio al insistir sobre el tema ni tampoco al volcarse él mismo a la producción de bibliografía. Porque la bibliografía, de algún modo, se configuraba ante su plan de restauración cultural como herramienta de valor imponderable: aquella que puede no sólo determinar el estado y el orden de la “Biblioteca” de España, sino que también puede legitimar el valor de la “erudición” en cuanto motor de la regeneración nacionalista de la cultura patria. Luego de revisar las opiniones diversas sobre el campo de la bibliografía española en la segunda mitad del XIX, menciona Victoriano Punzano Martínez (1991), a propósito del tema:

En las anteriores expresiones late ya una concepción de la Bibliografía que no es una lista de libros, aunque suponga un registro de los mismos, sino que es, ante todo, una *actividad* intelectual que pone en movimiento operaciones, además de la de fijar la fecha, tales como la de regularizar y ordenar. [...] Lo que cuenta ahora es la personalidad del bibliógrafo que escoge, analiza, comenta, juzga y clasifica. La Bibliografía así resultante alcanza un estadio mucho más alto; ya no es sólo una obra técnicamente bien hecha, sino una obra erudita y crítica. (155)

Es sugestiva la enumeración de estas tareas a cargo del bibliógrafo y más aún si se las piensa como análogas a las del “mercader”. Evidentemente hay algo que conecta, a fines del siglo XIX, el sistema de la economía liberal y la bibliografía como actividad que, más allá de inventariar, facilitaba la circulación de saber y el “tráfico” de capital simbólico entre las diversas disciplinas encargadas de elaborar el caudal general de la ciencia y de la cultura nacionales. Aunque pueda resultar arriesgado, podría aún especularse que en la crisis de la España finisecular existió cierto nexo contrastante entre el valor intangible de la erudición

misma, entendida como acumulación de saber, y la utopía truncada de una economía próspera, cimentada en una posible producción incesante, en el orden (o *stock*) de lo producido y en la potencial fluidez de su comercialización. Dentro de ese marco puede entenderse a la bibliografía como “garantía” del acervo cultural de la nación, y a la erudición como el índice de legitimidad del “garante”. Los viajes al extranjero que realiza Menéndez y Pelayo fueron descritos por sus biógrafos como excursiones debidas exclusivamente a su bibliofilia. Esto debería desmitificarse, ya que la intención del joven erudito era también poder cotejar a través de ellos la Biblioteca española con las de otros centros europeos, en el sentido de poder comparar “tesoros” aunque en términos concretamente bibliográficos²⁵. Por eso expresa Punzano Martínez (1991):

... ninguno se detiene a analizar en profundidad la significación última de tales amores y excursiones, que, a nuestro juicio, reside en el afán de *dar forma a su espíritu bibliográfico* puesto que la Bibliografía es para Menéndez y Pelayo, el argumento irrefutable de todas sus proposiciones, tesis y polémicas. (148).

Es decir, la Bibliografía es, ante el relativismo subjetivo del debate sobre la identidad cultural de España, aquel patrón que actúa como “reserva” inmutable de los valores en cuestión. En la misma línea puede entenderse también que la gloria pionera se mida en este campo por el valor único de aquello que apresa el catálogo allí donde antes se creía que no existía capital alguno. Y al respecto cabría pensar también que la oscilación entre bibliografía y crítica responde a esa necesidad de catalogar y explicar el capital acumulado por la nación: si la crítica del XIX se sometió en numerosas oportunidades a la tarea historiadora (o incluso a la bibliográfica), esto puede haberse debido a la responsabilidad de dar cuenta de la “riqueza” del pasado, cuestión que demandaba -antes que cualquier otra cosa- un exhaustivo inventario de los “materiales” culturales que España poseía.

En esta línea, Pascale Casanova (2001) sostiene que existe un nexo vinculante entre la bibliografía y el *stock* de los registros culturales del canon nacional como respaldo concreto de la legitimidad crítica. Para demostrarlo, recupera una idea brillante de Valéry: la de que los intercambios intelectuales en la modernidad están regidos por una especie de economía espiritual. Según el poeta francés, “hay un valor denominado ‘espíritu’ como hay un valor *petróleo, trigo u oro*” (Casanova, 2001: 25). Valéry entendió que el universo literario empezaba a regirse por leyes económicas nuevas, y que se tornaba una especie de mercado en

²⁵ Sobre el tema, a su vez, cabe agregar lo que comenta Punzano Martínez cuando explica esos viajes como parte de la formación “técnica” del “experto”: “Menéndez y Pelayo recibe, pues, su concepción bibliográfica de los grandes cultivadores de la Bibliografía de la época, a quienes lee y estudia desde temprana edad, porque, no en vano, su primer gran proyecto intelectual es precisamente una obra bibliográfica, la *Biblioteca de traductores*, para cuya confección, además del estudio de los grandes bibliógrafos de su tiempo, emprende el camino de las Bibliotecas europeas” (1991: 158).

el que las naciones preciaban sus bienes. En ese nuevo universo empezaba a componerse una especie de capital *Cultura* o *Civilización*. Al respecto explica Casanova:

Estos “objetos materiales”, en el caso concreto de la literatura, son en principio los textos, repertoriados, registrados y declarados nacionales, los textos literarios reconvertidos en historia nacional. Cuanto más antigua es la literatura, más importante es el patrimonio nacional y más numerosos son los textos canónicos que constituyen, en forma de “clásicos nacionales”, el panteón escolar y nacional. (Casanova, 2001: 27-28)

Pero además de la antigüedad y del volumen, el capital literario descansa también en juicios y representaciones, en una especie de “crédito” que se otorga a las personalidades o instituciones que consolidan ese capital. Y esto se liga directamente con Menéndez y Pelayo. De hecho, Punzano Martínez también parecer referir a esa misma relación entre capital cultural e historia proveedora de “crédito”, cuando indica que el aporte mayor del santanderino a la Bibliografía española es que la haya intuido

... como revelación en el sentido de hacer transparente el acontecer científico e intelectual de los pueblos. De ahí a concebir esta materia como historia no hay más que un paso, el cual Menéndez y Pelayo no duda un momento en dar. La Bibliografía es así la historia de los pueblos. (1991: 160)

Que la Bibliografía sea “la historia de los pueblos” la perfila como una especie de “atajo” invaluable en medio de la crisis cultural que plantea la modernidad en una nación como España, ávida por apropiarse de su pasado en cierto formato concreto que pudiera finalmente contenerlo y que permitiera luego su exhibición, su circulación y, sobre todo, su lectura. Es claro: si el país quiere revigorizar su presente por medio de la gloria pasada, y si desea dar cuenta de su Ciencia, deberá hallar esa gloria en su ciencia “escrita”. Deberá encontrar y plasmar los nombres de sus autores y de sus obras, porque solamente así podrá proyectar una totalidad histórica que no sólo se revela como perdida en los arcanos del tiempo imperial sino que además se plantea como vastísima, como imposible de proyectar de forma completa a un público amplio que debía conocerla y apoyarse en ella urgentemente. Fernández Sánchez (1994) expresa al respecto:

El bibliógrafo no selecciona las mejores obras, sino se ocupa de todos los libros: su función no es cualitativa, sino cuantitativa. En eso la bibliografía se diferencia de la historia de la literatura, que se basa en las obras de mayor relieve. (273)

Es posible disentir abiertamente con esta afirmación que hace el autor de *Historia de la Bibliografía en España*, ya que basta una lectura superficial de algunos fragmentos críticos de Menéndez y Pelayo para cerciorarse de que en la inagotable exhaustividad de sus trabajos “históricos” nunca se ocupó sencillamente de “las obras de mayor relieve”. Como un bibliógrafo modelo, buscó siempre en todas sus producciones constituir la completud de un canon, instaurarlo en su faceta abarcadora y hasta total. Esto no significa que fuera un mal

bibliógrafo o un crítico superficial, sino por el contrario demuestra que su caso es especial: en él, la historia crítica y la bibliografía encuentran sus propios límites, chocan entre sí, confunden sus fronteras y se expanden a veces hiperbólicamente²⁶.

Menéndez y Pelayo entiende entonces la Bibliografía como la historia interna y externa del movimiento intelectual, lo que lo impulsa a rastrear por medio de ella la unidad interna de la historia literaria. De ahí que en su actividad bibliográfica la erudición busque condensar todo un despliegue ideal que vincula, sin más, la totalidad de los saberes nacionales. Tal como señala Punzano Martínez:

No podían ser otras las razones preferenciales de Menéndez y Pelayo, dada su concepción de la Bibliografía como historia del movimiento intelectual. Los sistemas científicos, literarios y culturales son un conjunto organizado en el que cada rama del saber concurre activamente a la perfección del todo. (1991: 161).

Esto se liga, a su vez, con la tesis que lanzaría Rufino Blanco, discípulo de Menéndez y Pelayo, de que la Bibliografía es, en última instancia, el arte auxiliar de la Filosofía de la Historia, lo cual enmarcaría la línea de trabajo de su maestro. Y esta idea de que la Historia condiciona a la Bibliografía -incluso en cuanto a su formato- llega a develar la soslayada relación entre el santanderino y el evidente clima “clasificador” de su época:

Como el concepto bibliográfico de Menéndez y Pelayo, historia externa e interna del movimiento intelectual, no se puede entender separado del contexto en que está expresado y de las circunstancias que le dieron origen [...]; del mismo modo, por lógica coherencia científica, la historia habrá de determinar también la clasificación adoptada. (Punzano Martínez, 1991: 163)

Se podrá decir que, pese a su admiración por Hippolyte Taine y a su afán por desentrañar la clasificación “natural” de la Historia, Menéndez y Pelayo no adscribió expresamente al positivismo. Si bien es cierto, contra esto se podría esgrimir el contundente argumento de que también lo es la contradicción latente de una obra en la que pueden hallarse rasgos concretos de un orden clasificador para la totalidad científica de su época. Así, resulta clarísimo comprender por qué en la advertencia preliminar del tercer tomo de *La Ciencia*

²⁶ Prueba de ello es por ejemplo la *Bibliografía hispano-latina clásica*, la cual resulta -por momentos- una especie de “híbrido”. La primera sensación que un lector medio puede experimentar frente a la *Bibliografía hispano-latina clásica* es, sin lugar a dudas, cierta extrañeza. Por dos motivos: en primer lugar, por el volumen monumental de la obra, resultado del trabajo de un solo hombre; y después, por la complejísima forma de la textualidad misma que se presenta ante sus ojos. En su desarrollo puede apreciarse no sólo la descripción de los libros sino también la extensa y puntillosa transcripción de documentos. Y, como si esto no bastara para saciar la exigencia de su ejercicio bibliográfico, Menéndez y Pelayo suele desbordar el catálogo para visitar géneros contiguos que van desde la crítica subjetivista a la “objetiva” historia literaria, sin desdeñar la antología en su potencial didáctico. En términos lopianos, la *Bibliografía hispano-latina clásica* es otro Minotauro de Pasife: un exceso erudito capaz de desgajar de sí una obra de tal magnitud como el *Horacio en España*. Y esto es posible porque en esa obra la mezcla entre catálogo bibliográfico e historia crítica se legitima en la autoridad de una erudición incontenible, que no halla sus límites en la sola enumeración. Si de alguna manera “conduce” al lector, tal vez se deba a que Menéndez y Pelayo no hace bibliografía exclusivamente para ayudar a la investigación literaria. Menéndez y Pelayo parece orientarse, en realidad, a un destinatario casi metafísico: hace bibliografía para una nación futura que, irrisoriamente, habrá olvidado su pasado.

Española, explica abiertamente cómo ha tomado sus decisiones en cuanto al ordenamiento de las diversas ramas científicas que se cuentan en ese inventario bibliográfico:

En cuanto a la clasificación de las ciencias, hemos procedido con cierta libertad y holgura, atendiendo, sobre todo, a la relativa importancia histórica que ha tenido cada una de ellas en España. Colocamos primero, por consiguiente (aunque siempre debiéramos hacerlo, dada su importancia jerárquica), la Teología en sus diversas ramas, comenzando por la ciencia de las Sagradas Escrituras; y a continuación la Filosofía y todas las disciplinas que de ella se derivan o en ella se fundan (Moral, Política, Derecho natural y de gentes, Derecho penal, etc.); luego las ciencias jurídicas positivas (Derecho civil romano, canónico y patrio); las disciplinas filológicas, literarias y artísticas; las ciencias exactas, físicas o naturales, consideradas primero en sí mismas y luego en sus aplicaciones. (Menéndez y Pelayo, 1953: 10)

Es sorprendente cómo, mucho tiempo después, Michel Foucault (2005) fue capaz de analizar de forma precisa ese fenómeno complejo y fascinante de la “clasificación” -al cual volveré a referirme en el capítulo sexto-. Y sorprende también cómo, en el marco de su libro *Las palabras y las cosas*, logró señalar las deudas que por medio de ese afán clasificatorio adquirió la filología decimonónica con respecto al modelo de la historia natural. La preocupación taxonómica, en la producción pelayana, puede rastrearse ya en esta primerísima clasificación de las ciencias que he citado y que ayudó a su autor a compactar el conocimiento del espíritu español, dispuesto en las distintas categorías en que su saber se divide y en que su bibliografía se ordena. La fe en que esa “cuadrícula” transparenta el núcleo esencial de la cultura española se sostiene en la figura del lector fundacional que la organiza, experto conocedor de su lenguaje, capacitado para disponer la matriz y programar las áreas del conocimiento, producto concreto de la historia. Un lector fundacional cuyo talento para hallar y ordenar el respaldo libresco de la historia lo dota de indudable legitimidad.

La operación que intenté describir hasta aquí puede volverse aún más entendible si se toma el análisis que Ross Atkinson (1980) realizó del campo específico de la bibliografía y de sus divisiones internas a partir del modelo semiótico de Peirce. Allí, aparecen dos importantísimas cuestiones. La primera es la de una relevante distinción moderna, la cual Menéndez y Pelayo parece haber captado teóricamente pero ignorado más de una vez en su praxis: el hecho de que la crítica se diferencia de la bibliografía porque, claramente, no puede evitar tratar las “formas entintadas” de la materialidad del libro como símbolos significativos con valores literarios. Y la segunda, aún más interesante, es la idea de que la bibliografía enumerativa tiene como propósito principal la duplicación o la representación. Es decir, la lista de libros ordenada de acuerdo con algún principio permanente es, de alguna manera, un conjunto de meta-signos, o sea, signos que significan otros signos. Si pensamos en la generalidad del inventario bibliográfico que Menéndez y Pelayo construye en el tercer tomo de *La Ciencia Española* -mayoritariamente enumerativo-, y si lo asociamos luego con el

caudal bibliográfico que exhibe su posterior *Historia de los heterodoxos españoles*, o aún la *Historia de las ideas estéticas en España*, entonces no resulta arriesgado señalar que lo que se consolida en esas obras es, justamente, una relación *icónica* o de similitud entre los signos y sus referentes. A efectos prácticos, esto significa que Menéndez y Pelayo había descubierto en la disciplina específica de la bibliografía (y de la bibliografía comentada desde la crítica) una especie de “atajo” erudito para la condensación y posterior difusión de un canon verdaderamente inabarcable para el lector medio. Nunca de manera más ferviente puede haberse creído en la identificación real entre los registros y los libros. Es decir, el descubrimiento que parece hacer el santanderino como bibliógrafo es que si la “Biblioteca” no puede ser proyectada en su totalidad, sí en cambio puede listarse, comentarse y ponerse en circulación por medio de uno o varios repertorios bibliográficos. La bibliografía, entonces, termina por ser algo más que una herramienta auxiliar de la historia y se convierte en la historia misma, compactada y transmisible. La bibliografía será, en definitiva, una verdadera sinécdoque: la “parte” que refleja fielmente ese “todo” ilegible en su extensión. La bibliografía como verdadera sinécdoque de la “Biblioteca” de España, o mejor aún, una sinécdoque de su historia, con todas las ventajas que esto significaba para constituir un modo crítico capaz de llevar adelante la empresa restauradora del ser nacional español.

3.2 LA CRISIS DE MODERNIDAD: VIEJOS Y JÓVENES EN EL REACOMODAMIENTO DE FIN DE SIGLO.

“En lo hondo de la biblioteca de Menéndez y Pelayo, en Santander, he visto yo libros leídos por el maestro, que no esperaba encontrar. Eran libros de literatura modernísima en su tiempo. [...] Menéndez y Pelayo no dijo nada de los escritores del 98”.
Azorín, Madrid

Me atrevo a afirmar que la mixtura entre nacionalismo, bibliofilia y cientificismo que existía en los títulos más resonantes de la juventud pelayana fue reconocida con rapidez por discípulos como Unamuno, quienes por ello atacarían especialmente el aura de obras como *La ciencia española* o *La historia de los heterodoxos españoles*. Sin embargo, la producción posterior del santanderino no cambiaría su impronta primigenia: si bien su nacionalismo de madurez empezaría a evitar el corte polemista que había signado a sus primeras intervenciones de la década del '70, todavía estaría presente luego y nunca de manera más integrada a la exigencia científica de la erudición. Esto connota el comienzo de la *Historia de las ideas estéticas en España*, donde Menéndez y Pelayo realiza dos gestos que deben tenerse en cuenta para poder dimensionar más adelante la reacción temprana que la juventud intelectual finisecular expresó contra su legado. En primer lugar, advierte que “no es libro de estilo, sino de investigación” (Menéndez y Pelayo, 1942: 8). Esta oposición se radicalizará

cada vez más a medida que transcurra el siglo XX: el *estilo* -categoría fundamental para Unamuno, y cuyo tratamiento retomaré en el capítulo séptimo- se plantea aquí como algo opuesto a la *investigación*. Esta polaridad parece fundarse claramente entre el carácter subjetivo y por lo tanto poco “trascendente” de toda creación de *estilo*, y el valor “irrefutable” de la objetividad científica que exigiría una verdadera *investigación*. Y en segundo lugar, “con satisfacción de bibliófilo” (9), el santanderino se regodea en sus párrafos iniciales por haber desarrollado tamaña empresa casi en su totalidad con libros propios. Una vez más, entonces, la escritura de la historia es pensada materialmente como extensión de la biblioteca. Como puede notarse, el valor del científicismo objetivo y la ineludible bibliofilia que lo respalda encabezan también este monumento de madurez por medio del cual Menéndez y Pelayo se propone -acorde a su perenne credo crítico e historiador- investigar y fijar los cánones que han presidido el arte literario de las distintas épocas de España, ya sea a partir de las obras de los preceptistas como también de las mismas creaciones artísticas:

Detrás de cada hecho, o más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa, de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. (10)

Menéndez y Pelayo afirma la necesidad de vincular al artista con “el ambiente intelectual que respira” (10) y reconocer el “influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo” (10). Todo este proyecto se funda en la aceptación de que existen cánones estéticos que no son relativos, que no cambian de nación a nación, que perviven eternos según lo que tienen de verdadero, profundo y genuino. Por lo tanto, y desde esta premisa, la historia podrá valerse simplemente de la exposición de las palabras de los autores mismos que se estudien, reservando sólo el epílogo para las conclusiones del historiador. Porque lo inmutable debería revelarse por medio de la mera exhibición “objetiva” de los documentos literarios. En este sentido, el investigador “bibliófilo” -y bibliógrafo- actúa solamente como catalizador de una historia que puede explicarse por sí misma siempre y cuando no se la someta a “interpretaciones” extrínsecas a su evidencia:

De la fidelidad de estos datos es de lo que respondo. No he retrocedido ante ninguna lectura, por árida que pareciese, y tengo mi orgullo en afirmar que hay páginas de esta obra que me han costado el estudio de volúmenes enteros, sólo para descubrir en ellos alguna idea útil acerca de la belleza o del arte. (Menéndez y Pelayo, 1942: 8)

La historia de las ideas estéticas -supuesto preludeo de la historia literaria del porvenir- se presenta como el resultado de una operación en que el autor pareciera utilizar su lectura “científica” como única “alquitara” capaz de destilar la sustancia más pura de la tradición artística de España, una síntesis del ideario estético que subyace a la praxis del arte. El objetivo final de esta obra “bisagra” de Menéndez y Pelayo aplacará entonces su cariz

polemista para describir a España como una nación que ha contribuido con su “piedra al edificio de la ciencia universal” (13). El nacionalismo crispado de las luchas juveniles no abandona la producción madura de Menéndez y Pelayo, sino que muta más bien y se refugia en cierto compromiso de restauración “científica” de España, de construcción objetiva de su historia, de relevamiento exhaustivo de sus fuentes. Esta fe ciega en la efectividad de la restauración cultural de la nación por medio de una estrategia “científica” romántico-positivista parece vertebrar las principales obras del maestro santanderino, desde aquellas pioneras a las menos “polémicas” de los ‘80.

La tensión pelayana que se mantiene entre romanticismo y positivismo a lo largo de su obra puede captarse además si se consideran, a grandes rasgos, los cuatro procedimientos más utilizados por él en su estrategia “cientificista”. En primer lugar, aparece la idea madre de una Historia general que siempre termina asimilándose a la historia de la literatura, y que consiste muchas veces en la *autobiografía del lector* que la enuncia. La historia se torna extensión del espacio de la biblioteca personal desde la cual el investigador ha pugnado por darle forma. El erudito se encuentra con una serie disforme de materiales que la “vida” ha dado en acumular y su función consiste en organizarlos por medio de su intervención como lector y de su firma. En segundo y tercer lugar, Menéndez y Pelayo hace uso de dos estrategias constitutivas del modelo histórico-crítico hegemónico del XIX: por un lado, del rastreo de fuentes (de aquellos catálogos que le valdrían el mote unamuniano de “catalógico”); y por otro, de la transcripción. En cuarto y último lugar, estaría entonces la manipulación misma de esa transcripción, el vínculo entre la cita (o la glosa) y su utilización como prueba. Sin embargo, es importante aclarar que en este ejercicio erudito la cita llega a suplantar a veces la reflexión misma: puede no haber explicación del fragmento que se evoca, aunque suelen comentarse valoraciones sobre el “gusto” (o no) que provoca el texto, cuestiones críticas destinadas solamente a fundamentar la *autobiografía de lector* que antes mencioné. Es entendible entonces que este tipo de opiniones sobre la apreciación del lector autorizado aparezcan sobre todo en monografías o discursos de índole más cercana a la crítica literaria, aunque también acompañan la filosófica *Historia de las ideas estéticas en España* o la *Historia de los heterodoxos españoles*, enunciada como historia eclesiástica y religiosa. Lo cierto es que estos cuatro mecanismos pueden reconocerse una y otra vez en los discursos histórico-críticos de Menéndez y Pelayo, y prueban que la exigencia de método “científico” acompaña sus proyectos desde la notoria agresividad de las luchas nacionalistas en su inserción al campo hasta su posterior atenuación ya como autoridad literaria. Menéndez y Pelayo construye desde estos cuatro rasgos una crítica romántico-positiva que intenta abarcarlo todo, que afirma de lleno lo que debe incorporarse y que rechaza de plano lo que no. De ahí su exagerada y hasta

xenófoba repulsa a todo lo que implicara la contaminación foránea del espíritu español: desde el *culteranismo* a la influencia krausista²⁷. Lo cierto es que en el plano metodológico, la crítica pelayana -triangulada siempre entre la historia crítica, la bibliografía y la biblioteca- busca la clasificación de los materiales como forma de auto-organización del sistema cultural característico de la nación. Y en esta línea, las oposiciones no suelen ser hallazgos, sino construcciones funcionales a un tipo de narración que venía desde el siglo XVIII y que se irradiaría a sus mismos herederos: Menéndez y Pelayo no “encuentra” a la poesía popular y a lo gongorino como oposición, sino que los “arma” como oposición. Lo mismo ocurre con Lope y con Calderón, con la crítica cervantista y con la quijotista, con la mística clásica y la filosofía moderna. Y menciono sólo estos casos por haber sido importantes para Unamuno, porque los trataré a lo largo de esta tesis y porque son emblemáticos en cuanto a la postura en apariencia “científica” con que Menéndez y Pelayo creyó defender de manera “objetiva” la cultura española.

Ahora bien, me atrevo a decir sin embargo que no fue tanto su raíz nacionalista y *castiza* la que ocasionó el rechazo de sus sucesores, sino más bien esa supuesta continuidad “cientificista” que atraviesa gran parte de su obra y que vincula tanto su faceta polemista con las exigencias de otra posterior, más ligada a su “templado” rol de autoridad académica. Su erudición, tan criticada por Unamuno, parece en definitiva la constante de su itinerario como guardián de la tradición, el persistente reverso de aquel componente íntimo volcado primeramente a la polémica y a la persuasión, y que lograría sobreponerse a los juveniles excesos que le había demandado la defensa de la ortodoxia. Sin embargo, la continuidad de esa fe en la ciencia iba a explicar ante los ojos de la juventud emergente el por qué de la legitimidad acumulada por el lector fundacional y el arco por medio del cual había podido diseñar la controvertida matriz literaria que condicionaría las lecturas de los *recién llegados* y que incluso negaría sus innovaciones. No debe extrañar, sin embargo, que Unamuno termine valorando la tarea de Menéndez y Pelayo más ligada al *juzgar* que al *clasificar*: como varios de sus congéneres había logrado reconocer de manera temprana que el verdadero problema de la erudición estaba en el vicio de obturar con “definiciones” la ventana por donde la escritura podía revelar al yo.

Ese “cientificismo” excesivo de los *viejos* -que en opinión de los más nuevos se consideraban capaces de reconstituir la identidad de la cultura española por medio de su “objetivo” trabajo historicista, de archivo y biblioteca- pasaría rápidamente al centro mismo de la sospecha que iban a cultivar los *jóvenes* intelectuales españoles, empeñados en

²⁷ Sobre todo en el período que más nos interesa, y que es el exasperado entorno de fin de siglo XIX, momento en que nace la producción más atacada por sus herederos. Como bien explica Alonso (1956), es notorio el camino de cambio y apertura que Menéndez y Pelayo derivó luego de su lectura de Heine.

reconocer el *declive* (Navajas, 1998) como único modelo concientizador para la regeneración nacional. Es decir, la empresa erudita de la Restauración empezaría a verse como un intento cuestionable por recuperar el valor intrínseco de España y de su pretérita gloria imperial. La pérdida de confianza sería ahora algo a resolver desde el sujeto: para los jóvenes herederos de Menéndez y Pelayo la regeneración no podría ser ya una cuestión de ciencia sino más bien una cuestión de fe²⁸.

Ahora bien, ¿quiénes eran esos jóvenes? ¿Puede decirse que llegaron a formalizar un grupo o que simplemente se asociaron luego en retrospectiva, por las semejanzas con que habían afrontado aquella crisis finisecular desde la escritura? Como se desprende del correspondiente detalle que hice al respecto en el estado de la cuestión, mucho se ha escrito sobre la llamada “Generación del ‘98”, y no es mi intención renovar superados debates en cuanto a su estatuto de existencia o a sus superposiciones con la categoría de “modernismo”. Quiero, simplemente, rescatar la idea de un perímetro que se habría trazado *a posteriori* en el aparente intento de definir una grupalidad cuya característica fundamental se me figura menos ligada a un espíritu común que a la necesidad de confrontación con la tradición legitimada. Y, por otra parte, quiero arriesgar que esa confrontación puede pensarse a su vez como el modo particular que aquella grupalidad encontró para poder insertarse de alguna forma en un campo intelectual regido por las ajenas leyes de las autoridades eruditas con que discrepaban y que aún insistían en desconocerlos como “pertenecientes” al debate cultural. Para esto, considero

²⁸ Cabe aclarar que esta tesis terminaría variando con los años hasta convertirse, para algunos casos particulares, en su exacta contra-cara. Por ejemplo, un Ramiro de Maeztu totalmente volcado a la derecha reuniría en su tardía *Defensa de la hispanidad* (su colección de artículos publicados durante 1931 en *Acción española*) algunas opiniones de madurez con respecto al legado de Menéndez y Pelayo. Lo haría con arrepentimiento por su lejano desprecio de juventud contra el rigor científico y tradicionalista del maestro santanderino. Maeztu legitima allí su rencor por el siglo XVIII y por su afán de extranjerización en el hecho de que las “almas escogidas” piensan ya con Menéndez y Pelayo que la admiración por lo foráneo fue la causa de la decadencia. Por eso encabeza su artículo “La tradición como escuela” con una cita del santanderino que dice: “Donde no se conserve piadosamente la herencia de lo pasado, pobre o rica, grande o pequeña, no esperemos que brote un pensamiento original, ni una idea dominadora” (1945: 253). El gran Desastre de los españoles no habría sido la pérdida de las colonias, sino la falta de fe sobre sí mismos, la idea de condenarse a ser los *despatriados de la cultura*. Y revertir ese dilema fue el interés del ‘98, que según Maeztu habría sido el *Sturm-und-Drang* español, aún con sus equivocaciones, como la que había implicado el ingenuo desprecio por Menéndez y Pelayo. Dice Maeztu que en su juventud noventayochista llamó a Menéndez y Pelayo “triste coleccionador de naderías muertas”, desconociendo entonces la supervivencia de lo histórico. Muchos años después, y coincidiendo en parte con el proceso de Unamuno y muchos otros, ahí cuando “la Generación” pierde su tinte más rupturista, Maeztu se horroriza de aquel exceso y confiesa haber comprendido finalmente la frase del santanderino: “Entre los muertos vivo”. Tal es la culpa del escritor ante el recuerdo de su impropio que declara: “La vida de Menéndez y Pelayo entre los muertos y las de sus continuadores nos han valido el conocimiento de una España inmortal, creadora y maestra de una Hispanidad que puede, si quiere enraizarse en su pasado, defender su futuro contra todas las sacudidas de los demás pueblos” (1945: 284). Y ese pasado, sin duda, es en el imaginario del ‘98, el pasado del arte clásico español. La traición fundamental a la fe en sí mismos habría derivado en la caída de los pueblos hispánicos porque, en términos de Maeztu, “todos juntos no pesamos lo que en el siglo XVI”. En el conflicto ideológico de los del ‘98 se puede observar entonces un itinerario ensayístico regresivo que pugna primero por desbancar a las autoridades críticas de la Restauración, y más tarde por revalorizarlas, para intentar reconstituir con la ayuda de su herencia la identidad española y la idea de Nación. Esa operación implicó en estos “sucesores” una preocupación por la recepción de los clásicos (y sobre todo del teatro “nacional”) como modelo y consolidación de un canon propicio para la reconstrucción del concepto de Hispanidad.

que la perspectiva crítica más productiva que ha trabajado sobre el tema es en realidad aquella que lo ha hecho desde el plano de la revisión historiográfica, ya que sólo desde allí puede evidenciarse claramente cómo el nacimiento “artificial” de esa grupalidad fue un modo más de apropiarse de un lugar hasta entonces vedado dentro de la historia cultural de la nación. Entre la multitud de trabajos que han enfatizado este asunto, hay dos que se destacan. Por un lado, el artículo pionero de Ricardo Gullón (1969), cuyo rechazo del rótulo queda claro desde su inicio cuando afirma que la invención de la generación del '98, realizada por José Martínez Ruiz -Azorín²⁹- fue un suceso perturbador y regresivo para la crítica del siglo XX:

Perturbador, porque escindió la unidad de la literatura de lengua española, embarcada desde 1880 en ardua aventura renovadora, e indujo a creer que la creación literaria había sido impulsada, durante veinte o veinticinco años, por un acontecimiento que sin duda la afectó, pero de modo más accidental y superficial de lo aseverado por Azorín. Regresivo, porque al mezclar historia y crítica fomentó la confusión en ambos campos, trazando para la crítica una avenida jalonada de lugares comunes ajenos a lo esencial del proceso creador. (7)

En esta línea Gullón señala las falencias más notables de la noción de “generación literaria” nacida de la crítica germana³⁰. Al mismo tiempo, acuerda con Pedro Salinas en el modo de zanjar el debate disyuntivo sobre “generación del '98” o “modernismo”, y señala

²⁹ Creo posible identificar la intencionada diferenciación que Azorín hace entre su generación y la precedente con una notable necesidad de imprimir su huella personal en una historia literaria que consideraba todavía por construir. Al respecto, cabe recordar el artículo sobre Menéndez y Pelayo que incluye en *Clásicos y modernos* (1913), donde valora a Sainte-Beuve y a Taine porque no han sido “meros historiadores, meros acarreadores de materiales” (Martínez Ruiz, 1949: 167), sino que han logrado hacer un organismo vivo de la historia literaria de un país. En España, según su opinión, pueden mencionarse los clásicos pero aún se desconoce el *por qué* de ciertas obras canónicas: “Existe una erudición de hechos, de libros, de cosas -dicho así un poco toscamente-; pero falta, para que surja la crítica que pedimos, una erudición de matices, una erudición que relacione, que asocie cambiantes y aspectos de las manifestaciones estéticas, de los valores literarios” (168). Y califica a la crítica pelayana de enumerativa pero para nada subjetiva. Esta diatriba -que guarda cierta semejanza con otras del propio Unamuno-, revela una apreciación negativa de Azorín con respecto a Menéndez y Pelayo muy diferente al elogio que había aparecido antes en *Lecturas españolas* (1912), donde se calificaba al santanderino como un prócer que -junto a Galdós- había impulsado la verdadera aglutinación espiritual de España. La impostación de este halago, sin embargo, se demuestra con que todavía en *Madrid*, de 1941, Azorín seguiría lamentándose con las palabras que cierran el epígrafe de este apartado: “Menéndez y Pelayo no dijo nada de los escritores del 98” (Martínez Ruiz, 1962, VI: 273-274).

³⁰ Al principio, la crítica alemana que fundó el concepto de “generación” casi no fue puesta en duda a la hora de capitalizar la categoría para los estudios del noventayochismo. Ejemplo de esto es el caso de Hans Jeschke, cuyo trabajo de 1934 se halla dividido en dos grandes partes: una primera que se deriva en explicaciones sobre el concepto de “generación”, y en la cual se señala al respecto cierta ventaja de las teorías de Dilthey por sobre las de Petersen; y una segunda parte en que se trata la “determinación de la esencia” del '98. En cuanto a la primera sección, Jeschke se coloca en la línea de la teoría evolutiva y entiende básicamente a la “generación” como “un pequeño círculo de individuos de dotes creadoras, los cuales, a causa de una evolución determinada por el nacimiento aproximadamente igual, y, por ello, transcurrida bajo circunstancias vitales semejantes, alcanzan una unisonidad espiritual anímica (coetaneidad interna)” (Jeschke, 1946: 10) que logra a su vez acercar sus diversas expresiones artísticas entre sí. A pesar de la simpleza “organicista” que presentan estos presupuestos para la consideración de producciones tan diversas, su éxito funcional ha sido -incluso hasta hoy- arrollador. Sin embargo, lo que más me interesa subrayar del libro es un argumento que aparece en el inicio de la segunda parte y que marca claramente el origen de la discutible necesidad crítica de enfatizar cierta filiación pelayana del noventayochismo: “Menéndez y Pelayo fue, en un comienzo, atacado y criticado muy a menudo por la joven generación literaria, especialmente por Baroja y Azorín; sin embargo, con el correr del tiempo esta aversión se transformó cada vez más, en Azorín y en sus compañeros de generación, en reconocimiento y hasta en adhesión, al tender a la tradición y cultura patrias, en cuanto la historia española y la estimación de los clásicos españoles conquistó un espacio creciente en las obras de los noventayochistas” (Jeschke, 1946: 75).

también las dificultades que surgen en la “invención” *a posteriori* del grupo noventayochista por querer congeniar -en un supuesto programa político común- el “mesianismo” unamuniano, el “anarquismo” anticlerical de Pío Baroja, el jacobinismo de Antonio Machado y el propio conservadurismo de Azorín. El hecho de querer declarar una ética a través de una estética fue, según Gullón, algo distintivo de toda la época modernista: “tal circunstancia no es generacional sino epocal” (12). Y añade, como última razón persuasiva que este error venía arrastrando:

...el caso estudiado es un ejemplo de mitificación, de desnaturalización de los hechos para compensar con la extremosa construcción de una diferencia -y de una superioridad- otros acontecimientos sin gloria. El '98 fue un desastre, el Desastre por antonomasia, pero la “generación” surgida entonces fue gloriosa, española, castiza, celtibérica, etc., y lo uno compensa lo otro. (14)

Aunque la hipótesis de Gullón resulte radical al establecer la invención del '98 como sublimación crítica redentora de una época de franca crisis cultural y político-económica, otros estudiosos han logrado respaldar de forma concreta sus planteos primigenios. Así, Antonio Ramos Gascón (1988) desarrolla el caso de la generación del '98 como un ejemplo de los eventuales modos en que la literatura española ha logrado postularse como “invención historiográfica”. Para ello sitúa la “creación” del grupo en el contexto de apropiación de la categoría por parte de Martínez Ruiz, quien la habría tomado de un artículo previo que el joven José Ortega y Gasset³¹ había publicado con anterioridad a las ideas azorinianas sobre el '98. El rótulo que Ortega había utilizado para aludir a los jóvenes de la generación del '14 pasó a designar a sus antecesores, los cuales venían buscando desde tiempo atrás ciertos caracteres que los definieran y les permitieran diferenciarse y auto-indentificarse ante la posteridad. Es curioso, como operación de crítica historiográfica, que la invención del '98 por parte de Azorín comience por el hurto de su propio nombre. En sus artículos titulados “Competencia”, del 8 y 9 de febrero de 1913, Ortega había hablado del '98 para referirse a su propia generación. Tan sólo unos pocos días después, esa oscura definición de una “generación fantasma” (Ortega y Gasset, 2005: 602), “sin una nación en que realizarse ni

³¹ Describe allí Ortega el espíritu común de lo que entendía por su grupo de congéneres del '14 y que Azorín terminaría por desplazar a la caracterización de su propia generación precedente: “En la palabra europeización se cifra la vida de los hombres de treinta años. No existiendo España, tuvieron que fingirse una nacionalidad ideal donde conducir una existencia imaginaria. Tuvieron que elucubrar una patria ideológica, ya que pecados ajenos les habían arrebatado la real. Esta patria de aspiración ha sido el pensamiento de la europeización de España, y el patriotismo tuvo que tomar la forma de crítica del pasado nacional” (Ortega y Gasset, 2005: 603). Considero pertinente señalar la preocupación sobre los agrupamientos intelectuales que seguiría persistiendo en Ortega incluso en 1933, año en que dicta un curso en la Cátedra Valdecilla de la Universidad Central con el objeto de definir rigurosamente la situación vital de las generaciones entre 1550 y 1650. Sus lecciones, que se agruparían primeramente con el título *En torno a Galileo*, demuestran un interés absoluto en la auto-organización intelectual y un conocimiento extendido de la teoría sobre las generaciones, a la cual considera como método fundamental para la investigación histórica. “Una generación es un modo integral de existencia o, si se quiere, una moda que se fija indeleble sobre el individuo” (Ortega y Gasset, 1955: 39): no es menor que esta plena conciencia de la categoría sea exhibida por aquel joven a quien justamente la generación de varios de sus mentores -y entre ellos, Unamuno- le había arrebatado años atrás el perfil “personal” que había querido proyectar sobre la suya propia.

individualidades a quienes seguir” (602), “sin casa y sin padres en el orden espiritual”, y que sólo había vivido teórica y críticamente, sería expropiada de su nombre y de su descripción para significar a un grupo que en realidad la había antecedido y que hasta entonces no había contado con serios intentos de definirse. Ortega sostiene con alegría que para 1913 la aproximación entre republicanismo y Corona le brinda a su generación la posibilidad de “hacer historia, o lo que es lo mismo, hacer nación” (603). “España es una cosa que hay que hacer” (605), determina Ortega con seguridad. Tal vez por ese promisorio derrotero, o por considerarlo ya asumido hacía tiempo por sí mismo y por sus congéneres, Azorín inicia el 10 de febrero de 1913 la publicación de sus afamados artículos sobre “La Generación del ‘98”, que luego reuniría en *Clásicos y modernos*. En ellos, claro está, la generación del ‘98 pasará a ser la suya propia, y las ideas previas de Ortega serán simplemente omitidas. Considero que no es menor esta traslación intempestiva del nombre con que el autor de *La España invertebrada* había intentado definir a su generación y que Azorín, rápidamente, toma para la “invención” tardía de su propio grupo. Es más: creo que existe una prueba contundente de la ligazón inconcreta del grupo justamente en esa especie de conciencia diferida que Azorín adquiere recién cuando sus sucesores comienzan a intentar auto-denominarse. Como opina Ramos Gascón, “the Generation of ‘98, historiographically speaking, was *non-nata* before 1913. In other words, it is not the ‘98 that explains the ‘14, but the latter that can give meaning to the former” (1988: 188). Y esto, casualmente, debería darnos la pauta de cómo y por qué se constituyó de esa manera una -controvertida- grupalidad que hacia fines del siglo XIX se había abierto paso por medio de un campo intelectual monopolizado por las glorias eruditas de la Restauración, siempre exhibiendo -de muy diferentes modos según el “representante” que se escoja- una declarada resistencia ante la definición hegemónica de la cultura española, hacia la fosilización del canon literario nacional y de sus lecturas críticas, hacia el desprecio por las innovaciones de los jóvenes creadores, y hacia la ceguera de los *viejos* frente a la crisis nacional y la posible regeneración. No es menor, entonces, que la supuesta “generación” con que Azorín logró finalmente insertarse a sí mismo y a sus antiguos camaradas dentro de la historia de la literatura como fuerza crítica contraria hacia el legado erudito del XIX, tomara en realidad su nombre de los intentos de Ortega por definir más bien a sus sucesores. La oposición del “noventayochismo” (si es que algo así existió, aunque sea como operación historiográfica) con respecto a sus predecesores, debería tener su índice más claro en el hecho de haberse nominado por medio de un bautismo proveniente de sus hijos y no de sus padres. En este sentido, Azorín habría acertado de alguna forma en el modo de inscribir las huellas disruptivas de su propia producción y de los intelectuales con que decidió agrupar su supuesta generación: si la categoría tuvo tan decidida efectividad incluso en la

crítica hasta mediados del siglo XX, tal vez haya que dar crédito al éxito que tuvo Martínez Ruiz “atrapando” -antes de que fuera demasiado tarde- cierta idea de colectivo intelectual heterogéneo, pero plenamente consciente de una crisis “moderna” que los interpelaba como responsables “desheredados” de la construcción del futuro de la cultura patria. La idea que lo habilitaba a reunir espectro tan ecléctico de escritores era probablemente la conciencia compartida de que el problema de España no era sólo nacional, sino también existencial. Y que la respuesta de la emergencia, de los “despatriados de la cultura”, debía hallarse en la aceptación de esa misión reflexiva por medio de la cual problematizar, criticar y hasta aceptar el problema de la identidad cultural española.

La crisis de modernidad que llevaba a los jóvenes a oponerse contra la tranquilizadora narración histórica de las glorias literarias de España, puede explicarse desde varios ángulos³², pero me interesa aquí enfatizar su relación con la dificultosa transformación de coordenadas *epistémicas*³³ y la carencia de un sostén que viniera a reemplazar el paradigma del conocimiento tradicional. Tal como señala Stephen G. H. Roberts (2007), Unamuno llegó a la madurez al mismo tiempo que hicieron su aparición dos importantes crisis: “la que sufrió España a causa de las guerras coloniales y la crisis intelectual que comenzaría a afectar a toda Europa a finales de los años 80 y principios de los 90 del siglo XIX” (73). Y añade al respecto:

El mismo Unamuno había confiado en la ciencia, propugnado el positivismo, aunque poco a poco se iría dando cuenta de que el racionalismo y el intelectualismo habían ido quebrantando las certezas religiosas y metafísicas sin reemplazarlas por otras de naturaleza sólida y duradera; la «fatiga del racionalismo», como la llamó Unamuno, no sólo habría socavado los cimientos de los grandes ideales del siglo XIX, sino que también habría abierto un vacío existencial que amenazaba, incluso, con vaciar la vida de todo sentido. (73)

Frente al peligro racionalista -del cual los jóvenes emergentes responsabilizaban a sus antecesores-, los intelectuales *recién llegados* de la generación finisecular acabaron eligiendo “una solución volitiva e imaginativa a esta crisis, la cual consistió en abrazar un espíritu de creación y fundar su visión del mundo en base a un «culto al yo»” (Roberts, 2007: 73). Es por esto que Roberts llega a afirmar, en cuanto a los primeros años del siglo XX, que

³² Al respecto, Carlos Blanco Aguinaga (1970) ha sondeado el tema desde una postura sociológica e histórico-económica para poder concluir: “...nos vemos obligados a preguntarnos qué ocurrió de fundamental en el XIX español para que, al fin, arrancara la revolución, y nos encontramos con que pasadas las primeras escaramuzas post-36, y sobre todo vencido ya Narváez, lo característico de la segunda mitad del siglo es precisamente aquello que tanto indignaba a Menéndez y Pelayo: un proceso de expansión económica que, tras varios altibajos, y siempre a punto de hacer crisis, se acelera -precisamente- en los años clave de la juventud del 98, entre 1890 y 1905” (21). En ese proceso, según el autor, la vanguardia liberal del fin de siglo llega a identificar el problema de España con la mediocridad, el caciquismo, Echegaray y la falta de europeización. Pero “lo que en rigor quería era el triunfo de una clase media que permitiese a España participar como potencia independiente -no colonizada- en la vida del capitalismo europeo” (36). En ese sentido, nada compartían con el “verdadero” problema de España que transitaba el proletariado español.

³³ Me refiero a lo que mencioné en el capítulo anterior y que se relaciona con la controversia sobre las nuevas concepciones del *saber/conocer* que entran en conflicto durante los años de entre siglos y que producen por entonces cierta asidua discusión entre los intelectuales españoles.

...Unamuno llegó a la conclusión de que el periodista de la España de la Restauración se hallaba en manos del faccionalismo político y del control editorial, y pensaba que, al haber sido educado para valorar el estilo en detrimento de la substancia, aquél fracasaba estrepitosamente en su valoración de los asuntos realmente importantes de su época. (96)

Por lo tanto, en su búsqueda por reconstruir el papel del “divulgador”, comenzaría paulatinamente a dudar del prestigio hasta entonces poco discutido del “especialista”. El rol para el cual lo había preparado la Universidad de Madrid comenzó a perder sentido frente a la urgencia con que debía fundarse y difundirse un nuevo sentido del *yo*:

...Don Miguel forjó un nuevo sentido del *yo*, basado en la convicción, primeramente, de que, en lugar de resultar una entidad fija y abstracta, el *yo* es una experiencia vivida; también, y en segundo lugar, que el *yo*, no puede sobrevivir en soledad, sino que siempre existe en relación a los demás; y, en tercer lugar, que el mejor modo de que este *yo* alcanzara su plenitud y fuera útil a los demás, era bajo la condición de que se expresara a través de la escritura. (Roberts, 2007: 96)

Roberts supone que la reacción personal de Unamuno al régimen de la Restauración y a sus representantes culturales pudo deberse a su sentido de no pertenencia a la clase o grupo social poderoso e influyente que por entonces determinaba la dirección intelectual del país. Por lo tanto, y desde esta perspectiva, se entiende que la lucha por insertarse dentro del plano literario era para el escritor vasco un modo de lograr no sólo cierta plenitud espiritual sino también la “persistencia” en las mentes y memorias de los lectores que se decidieran por sus textos. Unamuno llega a concebir la España más deseable como una comunidad de escritores y lectores en constante intercambio, colaboradores todos de la persistencia de cada cual en la memoria colectiva. Es decir, Unamuno “crea” primeramente como objetivo cierto tipo de comunidad literaria, y sobre ella proyectará luego los rasgos propios de una comunidad religiosa. Así, la inmortalidad literaria no deja de tener en él cierto enraizamiento que lo ata a las ideas cristianas de resurrección y trascendencia.

Sin embargo, esto no empujó a Unamuno a resguardarse en el seno de cierta “grupalidad” contemporánea. De hecho, sólo aceptó a medias su inclusión en el noventayochismo. Coincidió plenamente con Gullón (1969) cuando intenta explicar sus razones. Dice al respecto:

La negativa a considerarse “modernista” es en parte consecuencia de su hostilidad a cualquier encasillamiento y afiliación, de su yoísmo apasionado, y no es ni más ni menos válida que su aversión a ser incluido en la supuesta generación del 98. Quiso ser su propio partido y su propia oposición, una totalidad en donde nadie, sino Dios, podía caber junto a él. (13)

La idea de que Unamuno luchó tenazmente por desmarcarse de los límites grupales, cualesquiera sean, es complementaria de aquella que hace referencia a su íntima disputa entre los encantos de la fama terrenal y las exigencias de la inmortalidad del espíritu. La proyección de un *yo* trascendente a toda categoría -y a toda definición extrínseca a sí mismo- es en

definitiva la que lo obliga a oponerse tanto al concepto de “generación” -al que intuye trampa “convencional” para hacerse de un lugar “claro” en la historia literaria- como también a las otras muchas estrategias que aspiran a obtener una fácil sobrevida basada en la mera conquista del campo intelectual y cultural. Si existe un documento que da cuenta verdadera de esa contradicción interna que experimentó Unamuno entre la ansiedad por la pervivencia de su nombre y la necesidad de salvación de su alma, ese documento es sin duda el *Diario íntimo* de 1897. No voy a referirme a las profundas cuestiones que porta este texto desde el problema del género o desde su idea de interlocución, ni tampoco me interesa cercenar significados inherentes a su lectura para lograr una imagen sesgada de él. Creo que el diario de Unamuno durante su crisis refleja la multitud indiscernible de elementos que constituyeron mancomunados la *totalidad* de esa crisis. Es decir, el diario habla tanto de un quiebre religioso como de uno político, de la necesidad del arte y de la fascinación por la fama, de la eterna lucha entre la fe y la razón. El crítico que desee tornar unívoco este texto unamuniano deberá someter al silencio muchos detalles que conspiran contra su objetivo. Eso no significa, sin embargo, que no pueda focalizarse en un eje, y a efectos de aportar al tema de este capítulo, no es menor que el *Diario íntimo* vuelva una y otra vez al problema de la inmortalidad, y a la fantasmagoría que la literatura representa en torno a la posibilidad de trascender. A lo largo del diario, Unamuno evoca de forma reiterada la terrible sensación de que la muerte pueda llegar impensadamente. La juventud, en ese sentido, no resulta un paliativo sino más bien un objeto de distracción, una embriaguez que impide “pensar debidamente en la muerte y despertar” (Unamuno, 2001: 111). Y la literatura, empapada en esa juventud, es entonces la que facilita la evasión:

La Vida! Todo se vuelve himnos a la vida, exaltaciones de la vida. Esto es una borrachera. Esa condenada literatura produce la fatal ilusión de que la vida no se acaba, que continúa después de nuestra muerte.

No, muerto tú para ti no vive ya nada de aquí abajo. (111)

Tal como deja ver el diario íntimo, la crisis de 1897 revela en Unamuno la falacia trascendente de lo literario. En su opinión, la verdadera búsqueda debe ser hacia la supervivencia de una interioridad reñida con los brillos de la fama. Muchas veces reflexiona allí sobre este tema sin por ello ocultar sus propias tentaciones en cuanto al encanto de la fama y su aparente barniz de inmortalidad. Esta no es la salida interior que busca el joven Unamuno, aunque conozca el poder de su fascinación:

Y ¡qué de formas no ha revertido esa pueril *yoización*! ¿Acaso mientras he escrito ciertas cartas no ha pasado por mi mente la idea de que el destinatario la (*sic*) guardara? ¿No he soñado acaso en momentos de abandono en que muerto yo se coleccionaran aquellas y se publicara mi correspondencia? ¡Triste vicio de literatos! ¡Funesta vanidad que sacrifica el alma al nombre! En ninguna parte como entre literatos son fatales las consecuencias del amor propio enfermizo, con su cortejo de envidias, soberbias, orgullos e hipocondrías. ¡Escribir cartas para la posteridad!

¡Vivir para la historia! ¡Cuánto más sencillo y más sano vivir para la posteridad! (Unamuno, 2001: 131)

Unamuno duda incluso si esos cuadernillos donde vierte su polifónica agonía no serían también una vanidad. Allí donde la escritura se debate entre volcar su personalidad al misterio de Dios o al esquivo aplauso del hombre, Unamuno plasma más que en ningún otro lado su sospecha con respecto a la literatura y al campo intelectual que la ve circular con veneración. La literatura, a su juicio, monta el espejismo de una inmortalidad falaz, amparada en la lenta caducidad de los libros. El reparo de los libros es la opción excluyente que puede elegir un sujeto evasivo, un individuo que desconoce la verdadera *yoización*, o sea, la indagación en el misterio de la personalidad, la duda que motiva el sentimiento trágico de la vida y de su posteridad. La duda debería potenciar la *agonía*, la lucha interna del hombre que en su debate interior se proyecta más allá de la mortalidad. Es curioso, sin embargo, que Unamuno crea llevar adelante la defensa de esta alternativa únicamente escribiendo. Su valorización de la interioridad se aleja de la fama literaria pero reconoce en la escritura su única vía. En este sentido, considero que las apreciaciones de Unamuno sobre la relación entre la literatura y la muerte resultan cercanas a cierta idea general que Maurice Blanchot (1993) supo plantear en su libro *De Kafka a Kafka*. Explica allí el teórico francés que la literatura puede comprenderse como muerte diferida por medio de la cual el yo reasegura su permanencia. Sin embargo -y aquí radica la tragedia- esa permanencia puede darse solamente en un lugar que es pura posibilidad: la literatura sólo existe en el momento previo e inminente a la escritura. La literatura “se hace” justamente en el hiato entre el papel y la decisión de escribir. Vincular este razonamiento con el intento ininterrumpido del ensayo unamuniano por escribirse, por desplegarse y -al mismo tiempo- por desplegar la interioridad de quien escribe, permite comprender cabalmente la ya mencionada categoría explicativa de Pozuelo Yvancos (2002-2003) a la que recurriré en varias oportunidades: el carácter del ensayo que se define por una *tensión del discurso desde el yo autorial*. El ensayismo unamuniano busca nombrar, nombrándose, y esto lo lleva al intento prolífico de sí, una y otra vez. Recorre infinidad de temas y ejes con la obsesión omnipresente de definir al *yo autorial* por medio de la escritura. Dentro de sus ensayos, la lucha con antecesores críticos -y entre ellos, con Menéndez y Pelayo-, sus debates en cuanto a la literatura nacional y al problema de España implican siempre a la vez una búsqueda voluntaria de la interioridad que escribe y el incansable intento de “derramarla” hacia los lectores. Sin embargo, la empresa no es tan sencilla: la urgencia se debe al carácter ambiguo de la escritura, que actúa por un lado como garantía de trascendencia y que porta en sí misma el sino de la muerte. Tal como explica Blanchot:

Mi lenguaje sin duda no mata a nadie. Sin embargo: cuando digo “esta mujer”, la muerte real se anuncia y está presente ya en mi lenguaje; mi lenguaje quiere decir que esta persona, que está

aquí, ahora, puede ser separada de sí misma, sustraída de su presencia y su existencia y hundida de pronto en una nada de existencia y de presencia; mi lenguaje significa en esencia la posibilidad de esa destrucción; en todo momento es alusión resuelta a ese acontecimiento. Mi lenguaje no mata a nadie. Mas si esta mujer no fuera en realidad capaz de morir, si a cada momento de su vida no estuviera amenazada de muerte, vinculada y unida a ella por un vínculo de esencia, yo no podría realizar esa negación ideal, ese asesinato diferido que es mi lenguaje. (1993: 45)³⁴

Pocos ejemplos de esa dualidad blanchotiana del lenguaje, del nombrar/silenciar a partir de la escritura, son tan evidentes como el del ensayismo unamuniano. En él, de manera incesante, la escritura persigue la propia creación del *yo* que la despliega, y sabe sin embargo que en su transcurso no sólo dota a ese yo de existencia sino que a la vez lo vacía. El verdadero sentimiento trágico de la vida es la conciencia agónica que la literatura otorga al yo entre la posibilidad de “ser” por escrito a cambio de “desaparecer” también por escrito. Creo que en este sentido la “voluntad” se constituye como concepto fundamental en la obra unamuniana y en las de muchos de sus pares, no sólo por la influencia de Schopenhauer, sino también por la más concreta intención autoral de *permanecer* en medio de la contradicción crítica que la literatura plantea siempre como dilema. Más allá de la biblioteca y de sus catálogos, la voluntad parece orientarse como afirmación personal en medio de la tragedia nacional y existencial, y la escritura parece postularse para aquellos intelectuales españoles como forma de proyectar sus respectivas interioridades en el campo de lo literario. Por eso me atrevo a afirmar que si algo vinculó a aquellos jóvenes, que si existió hacia fines del siglo XIX un signo grupal capaz de identificar azarosamente cierta comunidad de intelectuales emergentes reñidos con la tradición restauradora, ese signo fue sin duda la “voluntad” como espacio conciente de una interioridad devenida en literatura.

Este es el verdadero interiorismo de lo que se dio en llamar “el ‘98”: la interioridad siempre remitida a la voluntad personal, a la verdadera reivindicación del individuo. Por eso no es válida la analogía que Laín Entralgo (1962) quiso construir entre Menéndez y Pelayo y los integrantes del supuesto grupo. En su extenso libro sobre la generación del '98, este crítico analiza ciertas semejanzas que habrían ligado a sus jóvenes integrantes. Su perspectiva es discutible ya desde el punto en que muchas familiaridades se sustentan desde lo biográfico y

³⁴ Cerca de este razonamiento están algunas ideas del artículo “¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!”, del año 1904. El título refiere al “¡Vanidad de vanidades, y todo vanidad!”, la frase del *Eclesiastés* que lleva por epígrafe. Allí Unamuno intenta con esfuerzo conciliar la búsqueda de renombre con la idea de que tal búsqueda confirma para el sujeto su intuición de propia sustancialidad, intuición que cree fundamental dentro de la doctrina cristiana. Lo más llamativo del artículo, sin embargo, es el modo en que Unamuno expone por medio del caso de Shakespeare la capacidad literaria de evadir el Espíritu de Disolución: el Shakespeare existencial ha desaparecido, pero ha logrado “derramarse” en los lectores de su obra, por lo tanto “si todos los hombres que la han recibido y todos los que hoy la reciben se fundieran en uno y de las almas de todos se hiciese un alma sola, el alma de la Humanidad resurgiría en ella, completado y transfigurado, el Shakespeare que fue” (Unamuno, 1951: 575). A juzgar por los procedimientos y el caudal de su ensayismo, es interesante pensar que esa reconstitución fue para Unamuno un misterio y que en realidad, lo único seguro fue ese momento blanchotiano, inmediato de la escritura, constantemente renovado.

no desde sus respectivas obras. El deseo de Laín Entralgo es poder explicar el parentesco intelectual de estos escritores por medio de la equivalencia con que todos se refieren a ciertos temas puntuales: el paisaje de Castilla, la idea del ser español, la Historia y la historia, etc. Entiende que existe una distancia clara entre estos jóvenes y su antecesor Menéndez y Pelayo, e intenta sin embargo rastrear una continuidad que muchas veces, por el modo en que la busca, resulta forzada. Con respecto a la relación entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, por ejemplo, concibe la diferencia de un "casticismo histórico" del primero y un "casticismo humanista" del segundo. Entiende que la mayoritaria aversión al academicismo por parte de la generación obligó a sus integrantes a volcarse más bien al elemento unamuniano pequeño e "intrahistórico", y ya no a la Historia oficial pelayana, que asociaban al proyecto de la Restauración. Laín no puede obviar que, aún en su heterogeneidad, muchos de estos escritores en ciernes venían planteando la necesidad de "volver" a España, a su pueblo y a su paisaje, y abandonar la exigente directiva del pasado imperial. Sin embargo -y uno podría adjudicarlo a la filiación política de Laín Entralgo- la "necesidad" de reforzar una continuidad "casticista" y homogénea, lo lleva a querer homologar a toda costa a Menéndez y Pelayo con los "noventayochistas" en general, ignorando por otra parte las diferencias internas de este grupo:

Interiorista fue también Menéndez y Pelayo; interiorista a través de la historia, si se quiere mayor precisión. Quiso don Marcelino -en su mocedad sobre todo- que los nacidos en España volviesen a ser españoles genuinos. ¿Cómo? Ya conocemos su receta: desempolvando los libros de nuestra gran época e impregnándonos del espíritu que en ellos late. (...) Más o menos deliberadamente, en esta línea se sitúan los jóvenes del 98. Todos ellos van a ser interioristas, cada uno a su modo. Pero el interiorismo de la generación del 98, su tendencia a buscar la autenticidad de España *dentro* de España misma, tendrá un matiz original. Frente al tosco, seudocientífico e iberizante interiorismo de Costa, el suyo será o pretenderá ser delicado, poético y humano; frente al interiorismo historicista de Menéndez y Pelayo, ellos postularán otro más íntimo aún, intrahistórico, por usar la consabida expresión unamunesca. (Laín Entralgo, 1962: 185)

Laín Entralgo se equivoca al subestimar la dialéctica entre el *interior* y la *superficie* que vendría a oponer radicalmente a la juventud noventayochista con el legado erudito de Menéndez y Pelayo. Como explicaré más adelante, no es un simple matiz la elección *interiorista* de Unamuno y su oposición "intrahistórica" a la Historia oficial de la cultura española. Desde su perspectiva, la postura con que intenta cuestionar la legitimidad erudita está lejos de reconocer con respecto a ella cierto parentesco *interiorista*: muy por el contrario, la historia pelayana resultaría para él pura superficialidad "catalogica", "artificio" de interioridad del pueblo español, fosilización del verdadero interior vital del espíritu nacional. Los textos, desde la academia, serían vistos simplemente desde *afuera*: la verdadera lectura de su *interioridad*, el verdadero hallazgo del lector *interiorista*, dependería de un giro complejo en la apreciación de los clásicos. Por eso, en este sentido, nada menos semejante que el

“interiorismo” de Unamuno enclavado en su presente y la obra erudita de Menéndez y Pelayo resguardada desde siempre en la pretérita biblioteca.

A propósito de esto cabe señalar que en su ensayo “Sobre la erudición y la crítica” Unamuno se lanza contra los eruditos con la idea de que son incapaces de *ver* nacer al genio del mañana, cegados por la admiración al genio antiguo. Y señala que “fuera de su museo, en medio del campo, apenas *ven*” (Unamuno, 1951: 721)...

Y apenas transigen sino con algún caballejo famélico y escuálido a quien su flacura y pocas carnes hacen que se le señale a flor de pellejo la osamenta. Y de aquí el fenómeno, nada raro, de que los eruditos de literatura exalten a los escritores arcaizantes, que tejen sus escritos con reminiscencias clásicas y contrahacen la hechura y el aire y el tono de los escritores cuyos huesos blanquean.

Y luego estos eruditos paleontólogos y los críticos de su escuela y sus semejantes todos forman una especie de cofradía internacional, se comentan los unos a los otros y se celebran mutuamente sus danzas de la muerte. (721-722)

Más allá de la insistencia en una diatriba contra la erudición que abunda en el campo semántico de la sabiduría libresca como historia natural -temas que retomaré en los capítulos venideros-, lo que me interesa ahora de esta cita es la llamativa mención de la cofradía académica y de sus rituales como “danzas de la muerte”. Sin entrar en demasiados detalles, considero significativo que la imagen circule en textos de varios escritores jóvenes de aquellos oscuros años de entre siglos como un núcleo efectivo para reflejar la crisis nacional y dar cuenta de la ataraxia intelectual que encontraban deseable. Me resulta interesante entonces hallar por estos años de bisagra, y en diversos textos emblemáticos, la alusión repetida a ese género medieval que proclamaba abiertamente la abolición de toda jerarquía ante la muerte. Desde el labrador hasta el rey, la muerte en la danza macabra era el único catalizador capaz de resumir finalmente la humanidad de cada eslabón en una cadena social que, frente a ella, perdía sentido.

De hecho, en esta misma línea cabe señalar la mención que se hacía ya en el quinto capítulo de *La Voluntad* (de 1902) -novela de Azorín que fue pilar para la construcción “historiográfica” del noventayochismo-, y donde esa imagen se utilizaba para una caracterización del nodo aparentemente más significativo del sentir grupal. Allí, luego del banquete en festejo por la publicación de la novela de Olaiz (episodio reflejo del homenaje colectivo a Baroja), el personaje Azorín reflexiona sobre una serie de temas. Se describe a sí mismo como un determinista convencido y postula que el universo es un infinito encadenamiento de causas y concausas:

¡Los átomos son inexorables! Ellos llevan las cosas en combinaciones incomprensibles hacia la Nada; y ellos hacen que esta fuerza misteriosa que Schopenhauer llamaba *Voluntad* y Forschamer *Fantasia*, se resuelva en la obra artística del genio o en la infecunda del crimen... Hay una famosa litografía de Daumier que representa el galop final de un baile de la Ópera de París; es un caos pintoresco, delirante, frenético de cabezas tocadas con inverosímiles caretas, de piernas que corren, de brazos en violentas actitudes, de máscaras, en fin, que se atropellan,

saltan, gesticulan, gritan, bailan en un espasmo postrero de la orgía... Pues bien, el mundo es como este dibujo de Daumier, en que el artista (...) ha sabido hacer revivir el austero y a la vez cómico espíritu de las antiguas Danzas de la Muerte. Desde el punto de vista determinista, todo este tráfigo, todo este flujo y reflujo, toda esta movilidad inconsciente de una humanidad inquieta, vienen a ser cómicos en extremo. ¡El mundo es una inmensa litografía de Daumier!” (Martínez Ruiz, 1996: 185).

Es curioso tomar en cuenta que estos pensamientos escépticos del protagonista nacen de haber encontrado en la prensa que su nombre había sido elidido del comentario sobre el festejo. Esa falta de reconocimiento lo hace pensar en la ruindad espiritual de sus congéneres, y lo lleva a afirmarla como un símbolo específico de la juventud literaria de la que forma parte. Las ideas de su soliloquio, por lo tanto, refieren bastante al anarquismo intelectual que pudo llegar a ser el tibio lazo vinculante entre varios emergentes de la época que reivindicaban una sinceridad irreconocible en otros más acomodaticios. La meditación del personaje Azorín continúa con un remate clarísimo al respecto: “lo doloroso es que esta danza durará millares de siglos, millones de siglos, millones de millones de siglos. ¡Será eterna!” (186). Esa eternidad -que vincula luego con la “vuelta eterna” nietzscheana- compone buena parte de la angustia del personaje, de sus compañeros y de la que emana de las ocasiones en que Unamuno también utiliza la imagen de la danza de la muerte: una especie de circulación forzada por un campo viciado de hipocresía que promete como recompensa una trascendencia en definitiva terrena y mínima, profesional. Páginas después de su descripción de la obra de Daumier, se narra en la novela azoriniana que en uno de sus erráticos paseos, Azorín abandona la Biblioteca Nacional -no me parece menor el detalle- horrorizado por la experiencia de haber hojeado la colección de un periódico de 1890:

Y después, ¡qué desfile tétrico de hombres que han vivido un minuto, de periodistas que han tenido una semana de gloria! Todos han hecho algo, todos han estrenado un drama, todos han pronunciado un discurso, han publicado veinte crónicas; todos gesticulan un momento ante este cinematógrafo, agitan los brazos, mueven los músculos de la cara violentamente..., luego se esfuman, desaparecen. (Martínez Ruiz: 1996, 208-209)

El recorrido del protagonista de *La Voluntad* continúa con el repaso de una colección de retratos hechos por Laurent a mediados del XIX. La danza persiste en esta contemplación: “Figuran en ella diputados, ministros, poetas, periodistas, tiples, tenores, gimnastas, obispos, músicos, pintores. Y todos pasan lamentables, trágicos, ridículos, audaces, anodinos...” (209). Nombre por nombre, el narrador describe numerosos personajes que pasan a la vista de Azorín y que fueron olvidados más allá de sus logros mundanos. Lo interesante para nuestro tema es que esta insistencia encuentra un final enunciado en enorme consonancia con la imagen de la danza de la muerte, la cuestión de los *ojos* y de la *visión*, la capacidad “joven” para reconocer el símbolo y, a la vez, para intuir el *declive*, su propio fracaso. En este sentido,

Azorín va repasando la inmensa colección de retratos. Y por un azar que llamaremos misterioso, pero que en realidad yo lo aseguro, no tiene nada de impenetrable, sus ojos se fijan en cuatro

fotografías que son como emblemas de lo más intenso que el hombre puede alcanzar en la vida.
(210)

El retrato del obispo Claret y Clará, con ansia de “placer sensual” marcada en su rostro, lo sitúa como “símbolo de la Voluptuosidad” (210). Otras fotografías y otros nombres remiten a los símbolos de la Fuerza, de la Elegancia y del Dinero. La Poesía, al final, encuentra su símbolo nada menos que en la figura de Bécquer. Sin embargo,

Azorín ha mirado largamente estos cinco retratos. Y ahora sí que él, que tiene alma de artista, se ha puesto triste, muy triste, al sentirse sin la Voluptuosidad, sin la Fuerza, sin la Elegancia, sin el Dinero y sin la Poesía.

Y ha pensado en su fracaso irremediable; porque la vida sin una de estas fuerzas no merece la pena vivirse. (212)

Como puede notarse, en la duplicación del testimonio visual observado por un sujeto en crisis (la litografía de Daumier primero, los retratos de Laurent después), la novela de Azorín logra relativizar los méritos mundanos y sus proyecciones hacia la posteridad. Como Unamuno en otros momentos, Azorín -el “demiurgo” de la generación- parece expresar en esas escenas -tan imbricadas con la metáfora de la danza macabra- la idea misma de una prometida “inmortalidad” cuyo sostén terrenal es puesto en duda. Entre los tejidos que constituirían ese sostén, la erudición parece destacarse.

La imagen de la danza de la muerte, entonces, suele aparecer entre los jóvenes escritores españoles de principios de siglo XX como una imagen de la futilidad que representa el deseo irresistible de obtener un lugar en el *espacio de los posibles* diseñado por una época de la cual, en definitiva, ya no queda nada. ¿Puede este detalle agregar cierta lectura sobre el noventayochismo ya no para pensarlo en términos de grupalidad sino de construcción historiográfica basada en el reconocimiento de ciertas familiaridades, de ciertos procedimientos, de algunos temas e imágenes comunes a la intelectualidad juvenil de fines del XIX? Al respecto debo insistir en la idea metodológica de esta tesis de que el reacomodamiento del campo intelectual depende de operaciones textuales que pueden rastrearse en la recurrencia de ciertas imágenes: el *espacio de los posibles*, en este sentido, dependió de una conquista basada en la construcción historiográfica de una comunidad reunida en torno a una conciencia muy particular de la crisis de modernidad. En su novela, Azorín apuesta a situarse en el lugar de un observador desahuciado que posee, sin embargo, la voluntad de hallar bajo la superficie de las cosas el simbolismo de su trascendencia. Y la cifra de esa trascendencia pareciera ser lo literario. Si quisiéramos hacer extensivo esto a lo que se dio en llamar “generación del ‘98”, deberíamos resguardarnos siempre de dar homogeneidad a un colectivo de escritores que dudosamente la tuvo. Sin embargo, si consideramos el período en cuestión, la fabricación histórica que Azorín realizaría de esa “colectividad” temporal y la posterior adscripción a medias de sus compañeros, podría decirse que alguna familiaridad con

respecto al tema que vengo exponiendo legitimó la inclusión de Unamuno en aquella nómina del conjunto tan ligado por su desprecio de la gloria terrena y de las autoridades que la administraban. En esa línea, y más allá de otras muchas caracterizaciones que pudieron hacerse, la “generación del ‘98” terminó por fundarse en la historiografía literaria sobre todo como una comunidad basada en la idea compartida de poder percibir, en medio de la ceguera general, la crisis moderna y la literatura como plano conflictivo pero trascendente en sí. Si bien este perfil debe mucho a la cosmovisión crítica del romanticismo, la forma en que estos jóvenes autores exponen el momento álgido de su cultura deriva muchas veces en una forma original de reflexión: pareciera que en muchas de sus obras la literatura fuera una especie de escudo contra la precariedad que les ha tocado transitar. Y más aún, la literatura pareciera cobrar a veces cierto cariz de pasaje, un tipo de salvoconducto hacia “otra” supervivencia, reñida ya con la institución académica y los logros eruditos. La moderna literatura, en este sentido, pareciera el ruido capaz de turbar la inacabable danza de la muerte que bailan los viejos representantes de un orden caído. Esto sería lo nuevo y esto podría ser lo que facilitó luego la creencia tan aceptada de que autores disímiles como Ramiro de Maeztu, Baroja, el propio Azorín y Unamuno, compartieran un aparente vínculo grupal. La situación del intelectual que logra *ver* por debajo de la superficie histórica el verdadero espíritu nacional sofocado por las manipulaciones eruditas de la tradición, permanece cercano a la figura misma del visionario. Son ellos, los del noventa y ocho, los que a pesar de sus distintos derroteros pueden situarse en un origen algo escéptico, capaz de promover el cambio de una fe por otra, o de una muerte por otra. La manera en que ese reemplazo termine dándose en cada caso particular queda fuera de estos señalamientos, pero vale decir que la de Unamuno estará exenta de cierto cinismo violento que teñirá la alternativa de otros autores de la renombrada “generación”.

A mi modo de ver, todo esto formaría parte importante de lo que se ha dado en llamar crisis de modernidad, y resultaría parte fundamental de su explicación. Porque dada la amplitud de esa supuesta crisis, en la literatura del momento en cuestión -y sobre todo en sus novelas y en sus ensayos-, la clave central de la tragedia que se enuncia pareciera estar en la experiencia irresoluble de tener que lidiar con una suerte de herencia problemática. En este sentido -y la metáfora de la danza de la muerte parece ejemplificarlo- lo que sitúa a estos escritores como semejantes parece ser un problema temporal: el pasado se ha convertido, a inicios del siglo XX, en un legado imposible. La realidad parece refutar a la historia y así, estos emergentes no van contra ella sino “más allá”. En una búsqueda del “más allá” -cualquiera sea su sentido- el tiempo se quiebra siempre. En este caso, es claro que el monolítico pasado de la España imperial se disgrega como Historia, y el presente se desfigura

en una nueva visión fragmentaria tan clara en el ensayismo periódico y en la novelística temprana de Baroja (pienso en *Camino de perfección* y la emblemática *abulia* de su trama), de Azorín o del mismo Unamuno. La literatura comienza a dar cuenta de un yo lanzado hacia la controvertida posibilidad de una Historia futura, difícil de atisbar, pero promisoria en tanto señalamiento de una coherencia supuesta que lograría una nueva homogeneidad sólo a través de cierta producción incansable, hipertrofiada de creaciones literarias en torno al tema. Es inevitable aseverar, a efectos de mis objetivos, que el desarrollo de una nueva versión de la historia cultural española -y de la historia crítica de su literatura- permanecerá en estos autores como un intento siempre renovado y siempre enfrentado a las versiones tradicionales precedentes. Pero es de notar también, y de tener en cuenta para los futuros capítulos de esta tesis, que la concreción de un nuevo modelo no logra salir del intento. Ya lo percibía en estos términos la temprana novela de Azorín que hemos comentado, cuando expone por boca del Anciano:

-La literatura española contemporánea no ha encontrado hasta ahora su historiador³⁵... Yo allá en mis mocedades intenté hacer algo, pero concretándome sólo a la literatura dramática. Mi idea era publicar un estudio sobre el teatro, acompañado de la mejor producción de cada autor. En París se ha hecho algo parecido, pero con respecto a nuestro teatro antiguo... Hay una colección de doce comedias de los grandes autores, *las doce mejores comedias*... ¿Y a qué no sabe usted quién la hizo? Augusto Comte... (188)

Aún cuando esto da pie a la descripción de Comte como un gran soñador y del positivismo, en realidad, como un sentimentalismo casi religioso, el retrato del personaje exhibe cierta ironía nostálgica que cuestiona el naufragio del siglo XIX sin poder instalar en su lugar nada que lo reemplace. En este sentido considero que *La Voluntad* es una novela imprescindible a la hora de indagar las relaciones entre la intelectualidad emergente de la España finisecular y sus tensiones con el campo erudito que la había precedido. *La Voluntad* porta cierta clave para comprender no sólo los temas de aquella juventud en la cual se hallaba inmerso Unamuno sino también su apreciación de la “cofradía” erudita como una “danza de la muerte” que había dejado tras de sí cierta estela de vacío. Creo que entre aquellos escritores, tal vez haya sido Azorín quien mayor conciencia había adquirido del malestar existencial, “moderno”, que caracterizaba la posición de los *recién llegados* frente a la biblioteca de los eruditos precedentes. De hecho, al igual que Unamuno, intentó focalizarse en el “pueblo” como espacio de salvación, pero paradójicamente se hizo eco del peligro que implicaba para

³⁵ La misma idea escribiría años después Unamuno, en su artículo “La traza cervantesca”, de 1917: “Son las que conozco historias con exceso de datos externos, de minucias, con sobra de noticias biográficas y bibliográficas y como si una historia de la literatura de un pueblo hubiese de ser un catálogo, mejor o peor razonado, de autores y obras. La historia, la verdadera historia de nuestra literatura, y, esto aún después de los trabajos, por otra parte meritisimos, de Menéndez y Pelayo, está por escribir. Y para hacerlo no es tanto menester recoger todos los materiales biográficos, bibliográficos y críticos acumulados, cuanto volver a leer a los eternos autores y sus eternas obras con espíritu que busque vida” (Unamuno, 1952: 619).

el potencial creativo de un sujeto cualquiera el destino burgués de cierta ciudad de provincias (Yecla, en *La voluntad*). Azorín utiliza en su novela multitud de estampas que reflejan el discurso de su momento, pero que sobre todas las cosas apuntan a irradiar sentidos en torno a la voluntad individual y al peligroso asedio de las tradiciones impuestas. Se ve allí, claramente, que el peor riesgo de la voluntad personal es disgregarse en la voraz “danza de la muerte” que la erudición historicista de fines del siglo XIX había terminado por monumentalizar.

Para concluir vale mencionar que al igual que Azorín, Unamuno también apela a la imagen de la “danza de la muerte” incluso bien entrado el siglo XX. Un ejemplo importante de ello aparece en su *Rosario de sonetos líricos* (escrito más tarde, entre 1910 y 1911)³⁶, con el segundo de los poemas titulados “A la esperanza”:

Pero no, tú, inmortal, por siempre duras
pues vives fuera de nosotros, Santo
Espíritu, de Dios en las honduras,
y has de volver bajo tu eterno manto

a amparar nuestras pobres amarguras,
y a hacer fructificar nuestro quebranto;
sólo tú del mortal las penas curas,
sólo tú das sentido a nuestro llanto.

Yo te espero, sustancia de la vida;
no he de pasar cual sombra desvaída
en el rondón de la macabra danza,

pues para algo nací; con mi flaqueza
cimientos echaré a tu fortaleza
y viviré esperándote, ¡Esperanza! (Unamuno, 1958, tomo XIII: 633)

Una vez más, aparecerá aquí entonces la idea de una voluntad que se manifiesta: “para algo nací” dice el yo lírico y se afirma en la desesperada espera unamuniana. Esperar la esperanza, dilación agónica que insufla de vida a la voluntad, es la alternativa opuesta al simple “pasar cual sombra desvaída / en el rondón de la macabra danza”. Frente a la danza terrena, a la danza vertiginosa cuyos pasos se atan al ritmo mundano y a la necesidad de dejar efímera huella, la trascendencia de la voz del poema se vuelca más bien a la interioridad, a la personal búsqueda para dar “sentido a nuestro llanto”.

³⁶ Por razones que ya fueron anotadas en cuanto a la selección del corpus, no me dedicaré en profundidad a analizar este volumen. Sin embargo, considero interesante pensar muchos de sus poemas como condensaciones de temas que Unamuno venía reflexionando desde los años últimos del siglo XIX y que reaparecerán a lo largo de esta tesis. No me parece azaroso que así como surge en él la imagen de la danza macabra, también haya un soneto dedicado a la “Paleontología” y otro a “La Esfinge”, metáfora indispensable para explicar la tensión crítica entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, y a la cual me referiré en el capítulo séptimo. Ambas poesías trabajan con el antagonismo entre la vanidad mundana de la ciencia erudita y cierto reconocimiento de la interioridad como espacio de *agonía*, de acertada lucha entre la fe y la muerte como verdadera trascendencia.

Las menciones en torno a este eje de la “danza de la muerte” me interesan especialmente porque en su evocación del problema de la erudición, Unamuno había enfatizado ya en 1899 por medio del personaje de Janssen -el alterego satírico de Menéndez y Pelayo que comentaré en el capítulo VI-, la cualidad erudita de nivelar la posteridad de todos los textos. Era, sin duda, una crítica velada a la operatoria del primer Menéndez y Pelayo que habría puesto en un mismo nivel -de hallazgo archivístico- mucho de lo tratado en sus obras y logrado así una meseta sin salientes que irónicamente remitiría a la geografía oriunda del autor. Este proceso erudito de “nivelación” es el que condicionaba la posteridad (la matriz de los posibles) y disponía una “muerte” similar para los diversos agentes en emergencia. Y esa nivelación, además, es la que puede vincularse con la danza macabra de una erudición que sólo se celebra a sí misma -como enuncia explícitamente en la cita unamuniana que la describe como “cofradía”- y que es clave para comprender el fuerte deseo del escritor vasco de provocar un giro radical con respecto a la crítica legitimada. Frente a la danza macabra de la erudición que nivela por igual la posteridad “terrenal” de los textos canonizados, Unamuno buscará impulsar un ensayismo crítico que ponga de relieve la individualidad y, más aún, la personalidad “trascendental” de cada texto en cuestión. Ya no importa el libro, ni el género, ni la clasificación que reúne a determinado grupo de creaciones y que las identifica como parte específica de una tradición. Ahora se hará necesario valorar cada obra desde el aporte simbólico que su intérprete sepa significar en el relevamiento personal de la filosofía que encuentre allí de manera subyacente, interior.

CAPÍTULO IV

UNAMUNO FRENTE A MENÉNDEZ Y PELAYO: ESTRATEGIAS DEL HEREDERO "HEREJE".

“¿Debemos responsabilizar a los grandes escritores de lo que hagan sus discípulos? ¿Quién elige a quién? Cuando alguien dice de ti que eres el Maestro, ¿puedes despreciar su obra? Por otro lado, ¿son sinceras esas alabanzas? ¿Quién necesita más de quién, el discípulo al maestro o el maestro al discípulo? Debatir la cuestión sin llegar a sacar conclusiones.”

Julian Barnes, *El loro de Flaubert*

4.1 DE LA SUCESIÓN A LA SUBVERSIÓN: UNAMUNO Y SU INSERCIÓN EN EL CAMPO

INTELLECTUAL

Para abordar el tema de este capítulo, que constituye un eje troncal de la presente tesis, entiendo que la exposición del contraste crítico entre ambas obras contará con mayor claridad si la precede un breve recorrido por las relaciones fácticas que determinaron la posición de Unamuno frente a su maestro Menéndez y Pelayo. Para esto seguiré de cerca una serie de materiales que han relevado de manera exhaustiva cuáles fueron los puntos de contacto trascendentes entre los dos autores y trataré así de proseguir con mi explicación de la manera en que esos roces repercutieron en las apreciaciones de lectura sobre sus respectivos juicios literarios y canónicos. Cabe destacar que no es el mero interés anecdótico, ni tampoco la necesidad de situar las circunstancias concretas del caso, los motivos que me impulsan a llevar adelante el recuento de las situaciones académicas y críticas que relacionaron a estos autores. Muy por el contrario, el interés de las páginas siguientes obedece sobre todo al marco teórico que he adelantado en el inicio de esta tesis. Tal como explica Bourdieu:

Si la historia de la literatura, en su forma tradicional, queda encerrada en el estudio *ideográfico* de casos particulares capaces de resistir al desciframiento mientras son aprehendidos como ‘demandan’ serlo, es decir, en sí mismos y por ellos mismos; y si ella ignora casi completamente el esfuerzo por reinsertar la obra o el autor singular que toma por objeto en el sistema de relaciones constitutivas de la clase de los hechos (reales o posibles) del que forma parte sociológicamente, es porque el obstáculo epistemológico con el que se choca toda aprehensión estructural -a saber, el individuo directamente perceptible, *ens realissimum* que exige con insistencia ser pensado en su existencia separada y que requiere por ello una aprehensión sustancialista- reviste aquí la forma de una individualidad ‘creadora’, cuya originalidad deliberadamente cultivada está constituida para suscitar el sentimiento de la irreductibilidad y de la atención universal. (Bourdieu, 1997: 23).

Es decir, según la propuesta de Bourdieu, es necesario volver a situar la individualidad creadora dentro del campo de relaciones intelectuales y de poder que condicionan la producción de dicha individualidad, para no caer en el mito inmanentista del sujeto aislado que construye su obra en base a la originalidad, ya que esta simplificación es una exigencia facilista de cierto discurso crítico e historiográfico. Por eso, y en consonancia con el título de este capítulo, lo que me propongo en cambio es destacar una serie de eventos representativos de esta relación particular y así colaborar con la identificación de algunas operaciones básicas

que se confirman para él y para una gran parte de su entorno, cumpliendo así con el aporte a un análisis general de la estructura interna del campo literario español finisecular.

Acorde con este propósito, esas operaciones podrán desmarcarse de los puros límites vinculares que hacen a la relación entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, y observarse como parte de un entramado mayor que responde a las modalidades regulares de constitución del campo literario en la segunda mitad del siglo XIX. Según Bourdieu, es necesario entender ese período como la época en que se alcanzó en dicho campo la mayor autonomía conseguida hasta hoy. Allí se habría configurado cierta jerarquía según el grado de dependencia o no del público, del éxito, de la economía. Lo interesante es reparar en la posición inferior que ocupan por entonces ciertos escritores de edades distintas que atacan al grupo consagrado en nombre de un principio de consagración nuevo, ya sea retomando un principio antiguo de legitimación o, en su defecto, siguiendo el modelo de la *herejía*. Y aquí se hace indispensable remitirnos nuevamente a algunos conceptos articulados en apartados anteriores, aunque para el caso personal de Unamuno los ligaré directamente con ese modelo herético de aquel que recibe un legado que lo apuntala y que, al mismo tiempo, debe sacrificar en aras de su propia individualidad.

En diversas oportunidades Bourdieu ha hecho especial hincapié en que muchas de las propiedades generales de los campos de producción cultural existen más allá de la especificidad del campo. Se ocupa de aclarar, sin embargo, que esto no implica desconocer las diferencias entre los campos, ya que es notorio que la intensidad de la lucha varía sin duda según la esfera, según la competencia específica que existe y que se requiere en cada época. Sin embargo, en *Las reglas del arte* (1997), entiende que el campo intelectual es uno de los lugares privilegiados para aprehender la lógica de luchas omnipresentes en todos los demás campos, y sugiere al lector que “podrá, a lo largo de todo el texto, sustituir *escritor* por *pintor*, *filósofo*, *científico*, etc., y *literario* por *artístico*, *filosófico*, *científico*, etc.” (318-319). Haremos aquí un camino inverso y nos orientaremos a un lúcido trabajo en que Bourdieu desarrolla las características del *campo científico*. No parece inadecuado, por otra parte, si consideramos que el campo intelectual español de la época que nos ocupa, conoce una de sus crisis más elocuentes al tratar de definir la relevancia científica y filosófica de su producción erudita precedente, y por lo tanto de su propia producción. Ese intento iba a signar de algún modo la aspiración científicista de la Academia en los años posteriores, y a tornar permeables las fronteras entre los estudios literarios, los históricos y el aura de las ciencias naturales. Es decir, para el último cuarto del siglo XIX, el reconocimiento de un *status* científico para el campo intelectual (y literario) fue uno de los objetivos más perseguidos por sus integrantes.

Por todo esto, podemos notar que la explicación que hace Bourdieu de la lucha en el campo científico entre los *dominantes* y los *pretendientes recién llegados* es directamente reconocible en el campo intelectual y literario que me compete. Las características de ambos grupos son radicalmente diferentes por su posición en el campo, lo que determinaría distinciones no sólo en sus intereses sino también en sus estrategias. “Los dominantes” -señala Bourdieu- “están destinados a *estrategias de conservación* que apuntan a asegurar la perpetuación del orden científico establecido al cual pertenecen” (Bourdieu, 2003: 92). Esto va más allá de la *ciencia oficial* (el capital objetivado e incorporado), y llega al sistema de enseñanza que asegura la circulación del saber, las instancias encargadas de la consagración (premios y distinciones), y las publicaciones e instrumentos de difusión que

consagran las producciones conformes a los principios de la ciencia oficial (...) y ejercen una censura de hecho sobre las producciones heréticas, ya sea rechazándolas expresamente, ya sea desanimando puramente la intención de publicación por la definición de lo publicable que proponen (92).

Los recién llegados, en cambio,

pueden encontrarse orientados hacia las colocaciones seguras de las *estrategias de sucesión*, adecuadas para asegurarles, en el término de una carrera previsible, los beneficios prometidos a los que realizan el ideal oficial de la excelencia científica al precio de innovaciones circunscritas a los límites autorizados, o hacia *estrategias de subversión*, colocaciones infinitamente más costosas y más riesgosas que no pueden asegurar los beneficios prometidos a los detentadores del monopolio de la legitimidad científica, sino al precio de una redefinición completa de los principios de legitimación de la dominación... (93)

No sólo resulta interesante esto como puerta de entrada a la revisión del controvertido contraste crítico que determinó las tensiones entre las obras de Menéndez y Pelayo y Unamuno, sino como principio rector del itinerario que guió la relación institucional entre ambos “agentes”, y el carácter ambiguo que terminaría situando al más joven de ellos entre la herencia y la herejía:

Los fundadores de un orden científico herético rompen el contrato de intercambio que aceptan, al menos tácitamente, los candidatos a la sucesión: al no reconocer otro principio de legitimación que el que ellos esperan imponer, no aceptan entrar en el ciclo del *intercambio de reconocimiento* que asegura una transmisión reglada de la autoridad científica entre los poseedores y los pretendientes (es decir, muy frecuentemente, entre miembros de generaciones diferentes, lo que lleva a muchos observadores a reducir los conflictos de legitimidad a conflictos generacionales). (93)

Como puede extraerse de esta última cita, Bourdieu desplaza el conflicto fuera de lo generacional, lo desmitifica y señala de manera convincente que en realidad siempre se trata de un conflicto de legitimidad. Y, si bien esto es cierto y colabora con nuestra relativización del análisis “generacional”, también es necesario indicar algo que, por evidente, no debe pasar desapercibido: en la fuerza legitimada de los “viejos” actúa como garantía aquel pasado remoto en que el *espacio de los posibles* fue dispuesto fuera del alcance de los “jóvenes”,

quienes deben sortear esa desventaja temporal de algún modo y actúan desde la sospecha de que la única manera de pertenecer es hallar el punto medio entre la conciliación y el desprecio. Hay allí un principio estratégico que aflora en el discurso unamuniano una y otra vez con respecto a Menéndez y Pelayo: el elogio descentrado, y hasta irónico, revela la paradoja trágica del que se somete para emanciparse.

Es entonces en ese camino de avances y retrocesos donde se cultivan, supuestamente, alianzas perecederas que, aunque crecen a la sombra de una fugacidad “contractual”, constituyen el pacto recíproco en que alumnos y maestros obtienen cierto capital necesario para permanecer en la lucha. Es decir, no sólo el “heredero” se somete. También el maestro compromete su perduración dando lugar al discípulo que gesta en sí la futura competencia, aunque la demanda trágica del campo no dé alternativa: el maestro no puede ser tal sin la adhesión de esos agentes que serán potencialmente una amenaza futura a su posición. Según Bourdieu, ya desde su formación el intelectual tiene conocimiento del rol de la competencia y del prestigio en su éxito futuro. El proceso de amistad con maestros que aseguran un respaldo se prolonga a la universidad, a los puestos administrativos y académicos, a los lazos políticos, a las instancias que favorecen el sustento material de su carrera. Pero sobre todo, el maestro asegura la consolidación de la propia individualidad en el *espacio de los posibles*:

...acumular capital es “hacerse un *nombre*”, un nombre propio (y, para algunos, un nombre de pila), un nombre conocido y reconocido, marca que distingue de entrada a su portador, al recortarlo como forma visible del fondo indiferenciado, desapercibido, oscuro, en el cual se pierde la mayoría... (2003: 86).

No cabe más que aceptar risueñamente la observación de Bourdieu si uno repasa la abusiva mención de “don Miguel” y “don Marcelino”, no sólo en sus propias obras y en las de sus contemporáneos, sino incluso en la crítica especializada actual. Algo que habla de la pervivencia de estas estrategias escriturarias de legitimación y de su efectiva irradiación en la posteridad para la cual esas estrategias trabajaban.

Estas estrategias de segundo orden, con las cuales uno *se pone en regla*, transfigurando la sumisión a las leyes (que es la condición de satisfacción de los intereses) en obediencia electiva a las normas, permiten acumular las satisfacciones del interés bien comprendido y los beneficios casi universalmente prometidos a acciones que no tienen otra determinación aparente que el respeto puro y desinteresado de la regla. (87)

Este tipo de estrategias es, justamente, el que recogeré con relación a Menéndez y Pelayo y Unamuno. Porque solamente a través de ellas podremos introducirnos en los mecanismos que denotan cierto rasgo del modo crítico de Unamuno como consecuencia formal de sus posturas disidentes ante el legado de su maestro.

Como ya he adelantado en los primeros capítulos, no ha existido hasta el momento ningún trabajo que ofreciera un tratamiento global de las interrelaciones institucionales y

críticas habidas entre Menéndez y Pelayo y Unamuno. Sin embargo, y para hacer justicia a su mérito, el artículo de Laureano Robles “Don Marcelino, visto por Unamuno” (2008) ha sido uno de los más generosos aportes con respecto al desciframiento del vínculo conflictivo que compartieron estos autores a través de sus obras. Por un lado, Robles destaca aquellos momentos que reunieron a maestro y discípulo de manera más significativa, es decir, momentos clave en la configuración de instancias de legitimación dentro del campo intelectual en ciernes: las oposiciones académicas, el acceso a la cátedra, los debates referenciales en el terreno de lo específico profesional, las alusiones recíprocas que exhiben, en general, cierta tensión propia de la pugna intergeneracional entre los “los nuevos” y “los viejos”. Por otra parte, Robles acierta a rescatar el epistolario que el joven intelectual vasco mantiene con Pedro Múgica, el cual se inicia en 1890 y se extiende por más de una década. Si bien Múgica no representa un contendiente de relieve dentro del campo intelectual de la época, y aún cuando su obra no posee un valor comparable con las de Unamuno y Menéndez y Pelayo, es de notar que su comunicación con el escritor vasco incentivó la apreciación negativa del erudito. Las cartas que el bilbaíno intercambia con su amigo -que por entonces oficiaba de lector de español en Berlín- portan especial significado con respecto al tema que venimos desarrollando ya que denotan el corrimiento íntimo que Unamuno realizó desde un incondicional respeto a su profesor Menéndez y Pelayo hasta el desprecio más exasperado e irónico por quien creía que había sido a la vez, paradójicamente, ilustre arquitecto e ingenuo victimario de la españolidad. Así, haciendo uso de su pericia en el tratamiento de documentos, Robles enfatiza ese corrimiento apelando también a dos sucesos concretos: primero, la traducción que a Unamuno le encarga José Lázaro Galdiano en 1893 de los *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*, es decir, de los *Estudios acerca de las Literaturas Española y Portuguesa* de Fernando Wolf, obra que en realidad fue vertida al castellano especialmente por el interés que Menéndez y Pelayo tenía con respecto a ella; y segundo, el debate sobre la existencia (o no) de una filosofía española, que es sin dudas la cuestión que más suscita evocaciones de Unamuno con respecto a la tarea de su maestro a lo largo de la ensayística que despliega en los años subsiguientes.

También me apoyaré para esta reconstrucción introductoria de las relaciones entre ambos escritores en algunas observaciones que Vauthier ha llevado a cabo en su artículo “El arte de escribir de Miguel de Unamuno. Paralipómenos estilísticos. Unamuno y sus maestros” (2002). Allí se hace hincapié en la idea de una supuesta autocensura que llevaría a Unamuno ironista a enmascarar su disenso con respecto a la visión de España defendida por Menéndez y Pelayo. Como se recordará, esta es la misma idea que luego Vauthier retomaría para un desarrollo más extenso en su libro sobre *Amor y pedagogía*, el cual comenté pertinentemente

en el segundo capítulo. Sin embargo, y a los efectos que me propongo aquí, el artículo primigenio de Vauthier establece ideas básicas más sintéticas y claramente definitorias con respecto al tema en cuestión. Para Vauthier, la verdadera postura crítica de Unamuno frente al legado de su maestro quedaría limitada a ciertas secciones de su narrativa, como es el caso del capítulo XXIII de *Niebla*, donde se lleva a cabo el encuentro entre Augusto Pérez y Antolín Sánchez Paparrigópulos. Como ilustraré más adelante, este personaje resulta ser un alias probado de Menéndez y Pelayo desde el momento en que su descripción recupera con leves modificaciones el breve ensayo “Joaquín Rodríguez Janssen”, retrato paródico del santanderino cuya crudeza había impulsado a Clarín a desaconsejar su publicación en *La vida literaria*, tal como le recuerda Unamuno por carta, confesando la identidad real del alter ego que había creado para escarnio de su maestro santanderino³⁷. En la línea de esa literatura irónica (de la que tampoco salen indemnes los krausistas, quienes recibirían de forma críptica, en *Amor y pedagogía*, la acusación de utópicos e inentendibles), Vauthier lee el origen dialógico de las observaciones unamunianas (a veces más risueñas que trágicas) sobre el mal de España:

En mi opinión, buena parte de las sigilosas *alusiones* del escritor vasco -asimismo buena parte de sus clamorosos *silencios*- no se pueden entender una vez se pierde el hilo de la relación dialógica que, a lo largo de su obra, mantuvo -más *implícita* que *explícitamente*, es verdad- con los autores de 1868 y la Restauración o, mejor dicho, con las obras y escritos de todos aquellos. En el ámbito “literario” se trataría de los *Clarín*, los Menéndez Pelayo, los Campoamor, los Galdós, etc., sin olvidar las tres generaciones de pensadores krausistas; en el ámbito socio-político, se trataría de los católicos -tradicionales y moderados- por una parte, de los librepensadores o krausistas -liberales- por otra. (Vauthier, 2002: 212)

Y añade luego, específicamente sobre la confrontación con Menéndez y Pelayo, que le resulta difícil deducir una admiración sin reserva de Unamuno hacia quien fuera otrora su docente:

Aunque ha pasado desapercibido, creo que uno de los primeros interlocutores del Unamuno novelista fue Menéndez Pelayo, o mejor dicho, el contenido de las obras polémicas del joven historiador novel. En ese sentido, creo que no es de descartar la idea de que parte de la obra literaria de Unamuno pueda leerse como una respuesta *implícita* a la obra de Menéndez Pelayo, corifeo de mayor renombre de una historia “ortodoxa” de España y los españoles. (215)

Antes de dar inicio a la recuperación de los principales datos y eventos que determinaron la relación intelectual entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, insisto en que las

³⁷ Desarrollaré luego en detalle esta cadena de revelaciones por las que finalmente se ha podido conocer el referente directo de la sátira que Unamuno había destinado para su maestro. Quiero adelantar, sin embargo, que la confesión expresa de Unamuno de que Janssen y, por lo tanto, Paparrigópulos son “caricaturas” de Menéndez y Pelayo ha terminado por banalizar las elucubraciones de Fred Abrams sobre el nombre del personaje de *Niebla* como criptograma alusivo del nombre de su maestro. Llevado por la intuición de lo que sin embargo se hallaba explícito en el epistolario entre Unamuno y Clarín, Fred Abrams (1972) llegó al extremo de forzar anagramas y sonoridades insignificantes entre “Antolín Sánchez Paparrigópulos” y “Marcelino Menéndez y Pelayo”. Su breve artículo, a la luz de la evidencia crítica actual sobre el tema, causa la misma impresión que *La carta robada* de Poe: proyecta la impresión de una labor intelectual fatigosa por hallar en lo oculto lo que estaba visiblemente expuesto.

ideas de Vauthier condicen con nuestros objetivos aunque, por otro lado, el riesgo filológico que implica un análisis de lo “no dicho” acota la efectividad de su enfoque. Es por eso que, en el presente tratamiento, intentaré por todos los medios demostrar cómo la mayor parte de las huellas de ese choque entre ambas producciones puede encontrarse explícitamente, sin mayores problemas, en buena cantidad de los ensayos más representativos del género tal como fuera cultivado por Unamuno. Y pueden hallarse a pesar de las peculiaridades unamunianas a la hora de llevar adelante su ensayismo, y a pesar incluso de todos los debates teóricos que lo atraviesan y lo tornan opaco: una nueva concepción de la historia y su relación con la literatura; una puesta en crisis de la filosofía modélica de su entorno; un renovado sentido del estilo y su exigencia sincera y coloquial; un ataque directo a la crítica erudita y abarcadora; y una reivindicación del fragmento y del azar escriturario como expresión genuina del yo. Aún más, es en realidad por todo eso, por esa notoria complejidad, que un gran caudal de ensayos de Unamuno recoge de modo directo la discusión con el legado de su maestro y lo enfrenta hasta el borde de lo “heterodoxo”, hasta el punto mismo en que la herencia parece tornarse obstáculo. De ahí que debamos remitirnos a la historia de cómo esa herencia adquirió su configuración específica en el vínculo entre ambos escritores.

Unamuno debió conocer a Menéndez y Pelayo en 1880, cuando con tan solo 16 años dejó su Bilbao natal para estudiar en la Universidad de Madrid:

Fue, sin embargo, durante el año 1882-1883 cuando Unamuno tuvo por primera vez a don Marcelino como profesor. Desde entonces será, como lo llamará siempre “su maestro”, “el gran maestro”, “mi verdadero maestro”, “fui su discípulo dilecto”. “El fue quien me dio la cátedra, a quien conocí, admiré y quise”, escribió (1934) en “Renovación. Respuesta a un pésame”. Concha Lizárraga, su esposa, acababa de fallecer (15- V - 1934). Don Marcelino enseñaba *Historia crítica de la Literatura Española*. Vivía [Unamuno] en aquel entonces en la Fonda de las Cuatro Naciones y tenía 19 años cuando se licenció, 21 de junio de 1883. (...) “No es lo que ellos me enseñaron, -recordará en 1933-, sino lo que de ellos aprendí, excitado por sus enseñanzas y no pocas veces en contra de ellos por mí mismo. Me enseñaron a leer en el más noble y alto sentido de la lectura, y enseñándome a leer, me enseñaron a escribir.” (Robles, 2008: 92-93)

Unamuno es plenamente consciente de la deuda institucional que tiene con sus primeros profesores universitarios: pocos intelectuales emergentes de la hispanidad de fines del siglo XIX sienten de manera tan temprana la calidad legitimadora que tiene la pertenencia a la Academia. Más allá de sus acerados ataques posteriores, la gratitud, la constancia del reconocimiento, la recurrencia explícita del apelativo ‘maestro’ para identificar a Menéndez y Pelayo, demuestran su postura inicial con respecto a aquel agente institucional que habilita su acceso a la cátedra y que le otorga así una mayor influencia en cuanto al moldeamiento del canon y a su propia inscripción en él. Tal postura, sin embargo, es ya contradictoria en sus comienzos: por un lado, la necesidad de ingresar al circuito de legitimación que ofrece el

tránsito por la institución pedagógica; por otro, sus claras objeciones a la fosilización del mismo. Unamuno tiene una gran claridad a la hora de pasar en limpio el derrotero para acceder a su lugar en el campo, lugar desde donde podría luego inscribir su propio juicio con fuerza de criterio, es decir, con fuerza de competencia entre otros criterios que buscaban delinear el discurso sobre la identidad cultural en España. Pero sabe, al mismo tiempo, que la universidad necesita una urgente maniobra en cuanto a la sinceridad que la guía: la naturalización de fórmulas programáticas y discursos vacíos lo llevará a objetar la potencial efectividad que ese acceso le había prometido. En este sentido, Menéndez y Pelayo, su reconocido desempeño polémico en la crisis de la educación entre católicos y laicistas, su personalísimo estilo, su fuerza discursiva, debieron parecerle al joven Unamuno, en lo formal, vestigios de una herramienta oratoria única, de una elocuencia capaz de dotar a la enseñanza universitaria de su perdida vigencia.

Fechado en diciembre de 1905, el ensayo "Sobre la erudición y la crítica" -al que mencioné y recurriré en diversas oportunidades por ser crucial en mi planteo- explica una instancia fundamental en la trayectoria posterior de Unamuno y en relación con su maestro. Allí, explica que luego de doctorarse en Filosofía y Letras, siendo su principal interés la filosofía y la poesía ("hermanas gemelas") y frente a la necesidad de "aprovechar sus estudios", se prepara para hacer oposiciones a una cátedra de psicología, lógica y ética, y posteriormente, a una de metafísica. De más está decir que, por motivos que el mismo Unamuno deja entrever, no estaba entre esas áreas su destino académico:

Pero dado mi criterio de entonces en la materia, y dada, sobre todo, la independencia de juicio que ya por aquella época era mi dote espiritual, fracasé, y no pude sino fracasar, en ambas oposiciones. Quiero decir que me quedé sin ninguna de ambas cátedras. Y entonces decidí, aprovechando mis aficiones a las lenguas, opositar a latín y griego. Y después de dos infructuosas oposiciones a cátedras de latín, logré al cabo ganar una cátedra de lengua clásica ante un Tribunal presidido por mi maestro, don Marcelino Menéndez y Pelayo, que, es un elocuente poeta y lleva alma de tal a sus trabajos de reconstrucción erudita del espíritu de los tiempos pasados. En el mismo Tribunal figuraba otro hombre de refinado gusto y espíritu delicado: don Juan Valera. (Unamuno, 1951: 722-723).

Sin embargo, y aunque en tan resumidas cuentas el trayecto hacia la cátedra parezca el rápido resarcimiento de una serie menor de intentos frustrados, cabe destacar que fue mucho más duro que lo que describe Unamuno. Y esto puede connotarse del relevamiento epistolar que lleva a cabo Robles, al rastrear en las cartas entre Unamuno y Múgica los pormenores que lo llevaron ante el tribunal que presidía Menéndez y Pelayo. El 1º de mayo de 1891 le comenta Unamuno a Múgica que en *La Gaceta* del día anterior ha salido anunciado el tribunal de griego. Lo curioso es que una vez enterado, Unamuno expresa la necesidad de pasar el trance casi como un sacrificio en aras de su criterio, como una exigencia material que lo acucia y de la que depende su objetivo posterior: desprenderse de toda herencia...

Así es que espero de un día a otro ser llamado a oposiciones. Por eso comprenderá Ud. que el tiempo que me dejan libre mis seis horas de lecciones lo tengo que dedicar al estudio del griego casi exclusivamente. Deseo salir de estas lecciones que embrutece y enmohecen para ir a una Universidad (Salamanca y Granada), allí tendré como base un sueldo por hora y pico de lección, seré independiente de padres y maestros, explicaré a mi modo y mientras cultivo mis estudios helénicos podré dedicarme a la filología neolatina. Ahora me veo obligado a desatenderla porque lo primero es alcanzar posición y estabilidad y ya que aquí (para vergüenza) no hay cátedra de filología románcica tengo que optar por otras asignaturas. Una vez en puesto oficial (con otros, entre ellos Moguer) emprender campaña para que se instituyan en la facultad de Letras cursos de filología castellana, que buena falta hacen. (Robles, 2008: 94)

Es necesario aquí hacer hincapié en dos asuntos que se desprenden de la carta en cuestión: la primera tiene que ver con ese proyecto primigenio del joven Unamuno que, curiosamente, se siente convocado por la filología, y especialmente por la inauguración de una didáctica de la filología castellana. Esto es importante porque si bien esas aspiraciones no tendrán cumplimiento directo en su rol intelectual e institucional, no cabe duda que gran parte de su ensayismo abocado al problema de la identidad hispánica, y a la relación entre historia y literatura, encontrarán su clave en una serie de planteos donde la lengua se postula como vehículo privilegiado del espíritu nacional. Por otro lado, lo destacable es que el sueño originario de Unamuno es el futuro que terminará cumpliéndose con Menéndez Pidal, hombre al que siempre respetó, y que cierta crítica contemporánea ha llegado a proponer aún como el eslabón único de una supuesta filología del '98. Ese futuro negado a Unamuno no puede dejar de enlazarse con el modelo de trayectoria de Menéndez Pidal, cuyos logros -los que Unamuno rechazó desde la opción "herética"- contaron con un amplio respaldo y reconocimiento por parte de Menéndez y Pelayo.

La idea de fundar Cátedras de Romance y de que Unamuno debía encontrar allí su justo lugar provenía según Robles del deseo de Múgica. Aparentemente este interlocutor circunstancial es quien infunde sin embargo una decisiva confianza en Unamuno: Menéndez y Pelayo cita a los opositores para el día 16 de mayo. El 20 de mayo se realiza el primer ejercicio, el 23 Múgica hace un rápido repaso de las potenciales posturas del tribunal y le asegura, desde Berlín: "Pelayo y Valera estarán por Ud., no lo dude" (Robles, 2008: 96). En carta del 28 de Mayo, Unamuno confiesa a Múgica que se siente superior a los otros contrincantes, pero que sin embargo se encuentra descontento con su desempeño: "corrí como un desesperado y embarullé infinidad de cosas" (96), le dice. E insiste, al final de la misiva, "si saco la plaza verá Ud. cómo una vez seguro y en carrera me dedico a la filología castellana" (97). Es clarísimo que detrás de esa juvenil aspiración hay algo de respuesta a la confianza de Múgica, pero también debe verse allí la respuesta personal de un novel licenciado inmerso en la constitución del momento más "nacionalista" de la crítica literaria española. Un momento que sin dudas también respondía al llamado de Menéndez y Pelayo,

quien desde hacía tiempo venía bregando por el análisis de los documentos que su incansable actividad de recuperación de textos fundacionales había puesto a disposición de los que decidieran realizarlo.

El 8 de junio de 1893, Unamuno le informa a Múgica: “He sido propuesto a la cátedra de griego de la Universidad de Salamanca, por unanimidad” (97). Le informa de su visita a los jueces y tres días después Múgica lo felicita con una exclamación llamativa: “Ahora puede Ud. gritar: ‘¡Viva la libertad!’ ‘¡Ya soy rey de mi casa!’” (98). Tal saludo vuelve a enfatizar la conciencia finisecular de que cualquier incidencia en la cuadrícula canónica cuenta con mayores chances de efectividad si proviene del legitimado entorno universitario. Y más aún si el acceso a ese entorno viene autorizado por la decisión irreprochable de su configurador pionero, Menéndez y Pelayo. Pero lo más curioso es el festejo de la autonomía crítica: no celebra el ingreso a un área científica, la mejora material o el éxito disciplinar; Múgica -como también Unamuno- celebra la independencia. De más está decir que al final de la salutación, Múgica le pide que si visita a Menéndez y Pelayo le informe que se permitirá en su *Dialecto Aragonés* varias objeciones a juicios suyos. No entraré aquí a reforzar la idea de que la tensión entre Múgica y Menéndez y Pelayo influyó de alguna manera la imagen que de su maestro se había hecho Unamuno, pero baste señalar que Múgica menosprecia como filólogos tanto a Menéndez y Pelayo como a Valera. Del primero alude que repite informaciones de otro, y del segundo lo horroriza haber leído una afirmación donde aseguraba sin mayor cautela que el catalán “estuvo a punto de degenerar de idioma en dialecto” (98). Concluirá, espantado: “¡Qué par de filólogos, Dios mío! Al fin académicos” (98). Académicos: no es menor el mote en carácter de injuria, sobre todo si se piensa en algunas constantes de los ataques que Unamuno lanzará contra su maestro años después. La Academia como lugar vacío, como cuna de la formulística partidaria, como peligro inminente de abolición del yo. De ahí su cruzada, como ya hemos visto, por hacer de la cátedra un púlpito, y no ya un mecanismo repetitivo de contenidos.

Robles asegura que la postura de Unamuno con respecto al legado de Menéndez y Pelayo muestra un cambio radical hacia 1912, año de la muerte del santanderino. Sin embargo, y a pesar del frondoso cuerpo de datos que maneja, es de notar que no repare en un cambio que se opera mucho antes, y que es significativo para confirmar la hipótesis de que muchas de las tensiones intergeneracionales de aquel momento estaban dadas menos por debates teóricos que por intereses institucionales. Es decir, hay un antes y un después de las exitosas oposiciones en el modo en que Unamuno se refiere a su maestro. Ya el 25 de mayo de 1895 le escribe a Múgica sobre su viaje a Madrid: “Allí vi a Menéndez Pelayo hecho una ruina, medio alelado, sucio, avejentado y en el camino del alcoholismo: una ruina y una

lástima. No quise creerlo hasta que estuve con él. Es para poco tiempo, degradado como Cavia y como tantos otros” (Robles, 2008: 99).

Menéndez y Pelayo, sin embargo, viviría todavía más de tres lustros. Y en ese tiempo la independencia que Unamuno tanto había añorado no sería simple cuestión de haber logrado un lugar de rango universitario. Muy por el contrario, el don de la legitimidad otorgada retorna en forma de exigencias. La primera exigencia será la del modelo en sí, peligro de asimilación siempre latente que se agiganta en Unamuno a medida que Múgica lo acicatea en sus misivas. En carta del 25 de mayo de 1895, Múgica le critica a Unamuno su libro *En torno al casticismo*. Su curiosidad ante el término “casticismo” -no considerado por la Academia-, y la opinión de que los artículos resultan incoherentes y enrevesados lo lleva a decir, en burla: “Menéndez y Pelayo y Valera habrán dicho: ‘vaya, el Unamuno de las oposiciones, en esa cabeza hay plétora de conocimientos, pero al exponerlos con método es ella: salen con un fuerte chorro’...” (Robles, 2008: 99). Múgica parece detestar a Menéndez y Pelayo, por lo cual es entendible que en su disgusto la obra de Unamuno sólo le parezca meritoria en la tradición de lectores de la Restauración, que dibuja gruesamente como adictos a “las ideas”, al ímpetu de la exposición. En el intercambio epistolar que recoge Robles el desprecio de Múgica por Menéndez y Pelayo crece con el tiempo. A propósito de Wagner, Unamuno lo remite a la *Historia de las ideas estéticas*, obra que Múgica señala (en carta del 9 de marzo de 1903) como “mucha lata”, sólo valorable por lo que repite de críticos extranjeros. Acto seguido alude a Menéndez y Pelayo como carente de sentido musical, “ese hombre seco de alma, esa momia enterrada hoy inmanente en un cúmulo de libracos” (100). Reitera una y otra vez los desatinos de Menéndez y Pelayo cuando se pone a “filologar”. Pero lo fundamental en medio de esta catarata de improperios es que Múgica insiste en el peligro de que Unamuno se transforme en otro Menéndez y Pelayo. El 14 de febrero de 1903 le escribe a Unamuno:

Conforme con la riqueza de sus ideas y de su lengua, de la cual tengo docenas de voces anotadas. Pero no lo estoy a veces en la forma, descuidadísima a ratos, esquinosa, inflexible. Creo que le ha hecho a V. daño. Hay que transigir algo con el gusto corriente, y chocar lo menos posible con él. V. sería un gran empapuzador de ideas, que es lo que hace falta en España para ganar el tiempo perdido; pero no se adapta U. bien al público, de quien exige V. demasiada atención, sabiendo que es flojo para pensar, perezoso y atrasadísimo. Forjador de idiomas, sí es V., porque en primer lugar domina la materia sobre que escribe, y luego conoce V. bastante bien (no del todo bien) la lengua. Nuestros escritores hacen volantines y juegos malabares, con ésta, o se aferran al casticismo, librea cómoda, para ocultar la pobreza de ideas, la inseguridad sobre el asunto que tratan. No hay nada en lo que se lee. Un vacío desconsolador. Quíteles V. a éstos mocetes la forma, y quedan en pelota, desnudos de conocimientos. Es V. una grata excepción en España, pero le va a V. a suceder lo que a Menéndez y Pelayo, gran hombre, pero tres docenas de personas. Las restantes con decir: “¡Ah, Menéndez Pelayo!”, se acabó. Con V. está sucediendo ya lo mismo. ¡Ah! ¡Unamuno! Y no salen de ahí. No le conocen ni por el forro. (Robles, 2008: 102).

De esto se desprenden dos cuestiones: la primera es la ya temprana familiaridad -de la que nos ocuparemos largamente luego- entre “la forma” o “el estilo” unamuniano y el modelo escriturario de su maestro Menéndez y Pelayo. La segunda cuestión es el peligro que implica esa familiaridad y la exigencia de no mimetizarse con ese discurso autorizado, de buscar -dada la pereza de los interlocutores- cierto código accesible al lector medio. Las cartas de Unamuno muestran efectivamente que su trayectoria virará hacia ese rumbo, y parte de ello puede notarse también en sus colaboraciones con la prensa periódica. Sin embargo el temor por la amenaza “caníbal” del discurso de la autoridad legitimada persistirá en él, cuestión que puede observarse en el siguiente evento de su trayectoria intelectual, que fue nada más ni nada menos que la traducción de Wolf que ya hemos mencionado, trabajo que Unamuno desarrolla entre la necesidad material y el requisito de complacencia hacia el maestro. En este sentido, como puede verse, las exigencias también se reproducen en el ámbito de lo íntimo, y será allí, en la zona de lo secreto y de lo privado, donde gran parte de la estrategia de subversión de Unamuno encuentre luego su máxima sinceridad. Piensó específicamente en sus ensayos burlescos sobre Menéndez y Pelayo, y en su dolorida carta a Clarín, textos en los que nos detendremos más adelante.

Robles rastrea en la correspondencia entre Unamuno y Lázaro Galdiano -que él mismo ha editado- los orígenes del encargo que produjo la traducción unamuniana de la obra de Wolf. Robles enfatiza que la etapa de Unamuno como traductor más se debió a una necesidad económica que a una vocación profesional:

En junio de 1891 había ganado la cátedra de la Universidad de Salamanca. Don Marcelino había estado en el tribunal y, en cierto sentido, Unamuno le debía el voto que le había dado. La traducción que hizo para Lázaro de Wolf, le interesaba más al maestro que al discípulo. Éste tuvo que hacerla, además de “para ganar unos cuartos”, para complacer a su maestro. (103)

La traducción de Wolf pone en escena el inicio de esa reticencia a responder los gestos legitimadores que Menéndez y Pelayo había emitido con respecto al ingreso de Unamuno en el ámbito de la universidad. Las traducciones parciales que va realizando de los *Estudios acerca de las Literaturas Española y Portuguesa* de Fernando Wolf, Unamuno debe remitirlos a Lázaro Galdiano, quien a su vez los envía a Menéndez y Pelayo para que los vaya anotando, situación que es explícita en la correspondencia entre el traductor y el editor, y que establece no sólo la urgencia, sino la presión sobre el trabajo encomendado. Vale destacar que en esas cartas aparecen detalles de la publicación: luego de su aparición en la revista *La España Moderna* entre 1894 y 1896, Lázaro lanzó una edición en dos tomos. Es curioso que con la carta donde el editor le remite a Unamuno el primer tomo de su traducción también le envía de regalo un texto imprescindible en las discusiones que expondremos luego: la *Historia de la literatura inglesa*, de Taine, en traducción de José Caso también para *La*

España Moderna. Nuevamente es el diálogo con Múgica el que nos permite observar la tortuosa tarea de Unamuno, entrampado entre la deuda económica de lo cotidiano y la deuda simbólica con su maestro. En carta del 1 de Febrero de 1894 le explica en carta a su amigo que está haciendo esa traducción por tres mil reales, ya que la familia aumenta y el nacimiento de su segundo hijo lo obliga a ello. Pero más allá de lo coyuntural, Wolf le resulta insoportable por cuestiones críticas. Años después, en 1911, también en carta a Múgica, repasando esos penosos años de juventud, dirá:

Recordaba cuando por encargo de Lázaro y por ganar unos cuartos traduje un libro de Fernando Wolf sobre nuestra literatura. ¡Qué erudición bibliográfica! ¡Qué conocimientos! ¡Qué horrible sequedad de espíritu! Esa crítica filológica e histórica, sin alma, profesional, me revienta. (106)

Es posible ver aquí cómo en pocos años se ha perfilado en Unamuno la tensión crítica que lo distancia de su maestro, el pasaje ostensible entre la *sucesión* y la *subversión*. Ya no se trata sólo de tolerar la exigencia de una deuda académica, sino de asumirla como imposible de subyugar, como elemento disparador de una resistencia. La fuente se identifica con quien la demanda y ese interés de Menéndez y Pelayo por una crítica farragosa e inútil ya está en camino de estigmatizarlo también a él, desde la óptica de Unamuno, como un crítico farragoso e inútil. Como Wolf, Menéndez y Pelayo será según Unamuno la víctima postrera de su propio concepto de erudición. Y hacia ese puerto se orienta también lo que declara en la carta a Fidelino Figueiredo del 18 de noviembre de 1919, cuando éste le había pedido datos sobre su vieja traducción en ocasión de estar él preparando un estudio sobre Menéndez y Pelayo y los estudios portugueses. Allí dice Unamuno que no posee ningún ejemplar de la obra y que las supuestas adiciones de Menéndez y Pelayo al texto nunca fueron tales:

No le adicionó nada. Si yo tuviera algún ejemplar, aunque sólo fuera el mío, no ya se lo enviaría, sino que se lo regalaría. Pero como esa obra se tradujo por encargo, *pro pane lucrando* y contra mi gusto, jamás me interesó y hasta le cobré aborrecimiento mientras la traducía, ni tengo el original alemán ni mi traducción. [...] Acaso hizo una pequeña tirada, ya que quien me la hizo traducir fue el mismo Menéndez y Pelayo, que deseaba conocerla y a quien le costaba muchísimo leer el alemán. Y por cierto no se publicó un *estudio sobre La Celestina* del que se aprovechó Menéndez y Pelayo para otro suyo que apareció poco después de haberle yo enviado mi traducción del de Wolf. Claro está que el de Menéndez y Pelayo, está más animado, más artístico, más ameno y más brillante que el de Wolf, pero fundado en el de éste. Y luego, ¡claro! Menéndez y Pelayo que, como el zorro, acostumbra a ir borrando con el jopo la huella de sus pasos, hizo que el estudio de Wolf no apareciera en castellano. ¡Cosa de eruditos! Y menos perdonable en Menéndez y Pelayo que era muy otra cosa y mucho más que un mero erudito como Wolf (soy de los que gustan de las poesías de Menéndez y Pelayo y admiro su elocuencia y no su erudición)... (Robles, 2008: 106).

Como puede verse en este fragmento, en la trayectoria de Unamuno dentro del campo intelectual, la personalización cada vez mayor de su práctica crítica y literaria coincide con la distancia que pone con respecto al modelo erudito de Menéndez y Pelayo. La idea de un Menéndez y Pelayo reivindicado por sus poesías debe situarse entre el elogio sincero y la

ironía fina: es curioso, por más elocuente que realmente le pareciera su praxis lírica, que Menéndez y Pelayo, el historiador por antonomasia de la literatura española, sea redimido por Unamuno en una faceta más bien ignorada de su producción intelectual. Unamuno llega a principios del siglo XX con una posición consolidada dentro del campo intelectual e institucional de las letras españolas: desde allí puede ahora atacar la frialdad de un historicismo positivista y romántico³⁸ que se enmascara tras una supuesta exigencia filológica, desconociendo las necesidades reales del problema cultural español. Pero en otro sentido, más llano, la carta que recoge Robles da cuenta de una cuestión no menos importante y es la posición de este Unamuno intelectual, menoscabado, dolido. Da cuenta de este Unamuno traductor, sometido a la necesidad, que pone su pericia idiomática al servicio de la máquina voraz de la erudición legitimada y que lo único que obtiene a cambio es el anonimato y el borramiento de su propio texto. Vale arriesgar que en esta secuencia que venimos reconstruyendo sobre el reacomodamiento de dos agentes intelectuales importantísimos del fin de siglo español, quizás este haya sido un punto de giro radical. La idea del “zorro” se liga a la del estafador: en ese sistema de valores que organiza el campo intelectual, el sesgo astuto que imprime el símil de Unamuno sobre la figura del maestro se repetirá una y otra vez. Sin adelantar un análisis de la mordacidad que brilla en el ensayo satírico “Joaquín Rodríguez Janssen” (787) -que como he indicado ya, analizaré posteriormente- me limito a señalar que el tema tiene su eco y la imagen del zorro reaparece:

Tal hay que dice de Janssen que, como el zorro, borra con el jopo sus propias huellas, dando vueltas y más vueltas por otros derroteros para despistar al cazador y que no se sepa por donde fue a atrapar la gallina... (Unamuno, 1971: 788)

El zorro terminará por ligarse a la figura estereotipada que Unamuno tiene del erudito en sí, e incluso curiosamente servirá para calificar su propia figura como crítico -como señalaré al analizar sus reclamos confesionales a Clarín-. En el juego de intercambios y reciprocidades que impone la economía del campo, la operación crítica de Menéndez y Pelayo parece ingresar en la semántica de la “estafa”. Unamuno traductor no obtiene ningún capital simbólico producto de su saber real: Menéndez y Pelayo no sólo no admite ni difunde quién le facilita la fuente, sino que además oculta su nombre, borra las huellas del “préstamo”, escribe supuestamente un texto personal, falsificación “animada” de aquella traducción, e impide la divulgación de la versión española original. Tal vez Unamuno no pudiera ver por entonces la

³⁸ Esta doble cualidad puede parecer extraña, pero al juzgar por la opinión de Roberto Calasso (2007) sobre Taine -modelo expreso de Menéndez y Pelayo- no resulta inexacto aceptarla: “Respecto a Michelet, Taine no se ubica como el que observa sobriamente frente a la alucinación, sino como la alucinación de la *décadence* frente a la alucinación romántica. Por un lado, la mente de Taine es sistemática, inquisitiva, quiere descubrir las causas, reconstruir punto por punto cómo fue posible que el Antiguo Régimen diera lugar a la mutación revolucionaria y más tarde al régimen burgués. Pero por otro lado, Taine es un gran escritor, desconocido incluso para él mismo: quiere dar forma, representar, por el puro placer de la forma, como Flaubert” (150).

naturalidad que ese gesto tenía dentro de la crítica de Menéndez y Pelayo que, como hemos visto, suele potenciar su valor como descubridora y divulgadora de fuentes privadas -más aún tratándose de estudios históricos alemanes sobre la literatura española-, fuentes desconocidas para los demás, una crítica que aspira a construir su genialidad desde el poder sinecdótico de una biblioteca absoluta y oculta a los ojos de todos excepto a los del crítico historiador. Considero que este es el último de los eventos que habilitan a Unamuno a proceder de lleno, dentro del sistema de lectura de la literatura nacional, como un agente “subversivo” de la herencia crítica e histórica. Más allá de las del “zorro”, son sus propias huellas las que Unamuno ve como factibles de ser borradas en la estructura de ese campo intelectual donde creía haber hallado por fin un estatuto jerárquico similar al de su maestro. En términos de Bourdieu, es en esta trayectoria que Unamuno pasa finalmente a constituir el *rasgo pertinente de su biografía individual* que lo define como “extranjero”. Un traductor a quien se le niega no ya el valor de su traducción sino su traducción misma pasa a ser el opuesto inmediato de aquellos otros traductores españoles que habrían “mejorado”, según Menéndez y Pelayo, historias de la literatura nacional provenientes del extranjero y que por lo tanto, a través de la mediación, habrían facilitado lo que en ellas había de genuino, ingresando ellos también en el mérito canónico³⁹. El traductor de textos sobre la historia de la literatura española a quien, por el contrario, se le niega hasta su propia traducción, posiblemente se vea obligado en términos simbólicos a optar por el refugio de su propia extranjería, a apartarse de ese colectivo anónimo de traductores (y reproductores) que alimentan involuntariamente la escritura de Menéndez y Pelayo y su voluntad unívoca de definir la historia literaria nacional.

Por todo esto, puede entenderse que las exigencias latentes entre Unamuno y Menéndez y Pelayo terminarán por provocar disidencias explícitas. Entre maestro y discípulo nacen primero tensiones que hacen a la economía institucional, a la reciprocidad contractual que exigía finalmente la pertenencia común a la maquinaria erudita. Pero luego ese primer movimiento se mostrará como la simple fase inicial de una disputa mucho mayor por valores definitorios ya no del campo sino del capital simbólico que sustenta la existencia de ese

³⁹ En su prólogo a la *Historia de la literatura española* de Fitzmaurice-Kelly (texto al que ya me he referido por su valor expositivo) Menéndez y Pelayo se admira de que el abandono de los estudios nacionales sobre la tradición literaria haya venido a reivindicarse en proyectos foráneos: “Designio providencial es, sin duda, que los de fuera sean los llamados a vengar a la España antigua del vil menosprecio en que la tienen sus descastados herederos” (Menéndez y Pelayo, 1999). Y es aquí, sin embargo, que introduce el valor de mejora que implica la traducción castellana de Bonilla y San Martín: “Lleva la presente edición española grandes ventajas al original inglés, hasta el punto de poder estimarse como obra nueva” (89). Al traductor, en este caso, elogiado como uno de los jóvenes de mayor sentido crítico en España, se le concede no sólo haber cumplido su trabajo de intérprete con “la mayor bizarría” y haber elevado su interés con notas de doctrina propia, sino también haber hecho nueva -y propia- una historia ajena, extranjera. Caso contrario al de Unamuno traductor de Wolf, Bonilla y San Martín es alabado por Menéndez y Pelayo no sólo en cuanto a sus dotes como intérprete, sino por su operación “nacionalizadora” de ese texto foráneo que venía a llenar un evidente vacío historiográfico en España. Y en ese reconocimiento se da, justamente, la legitimación que Unamuno no pudo conseguir.

campo. Es decir, a partir de ciertas desavenencias propias sobre ese *intercambio de reconocimientos* que Bourdieu señalaba como patrón de equilibrio para la estabilidad del campo, Unamuno iniciará su progresivo reemplazo de las *estrategias de sucesión* por las *estrategias de subversión*. A pesar de lo que hemos mencionado para la generalidad de cualquier campo intelectual, Unamuno se proyecta como ejemplo interesantísimo en el que ambas opciones conviven en una misma trayectoria. Es más, Unamuno podría definirse incluso por la cíclica trayectoria entre esas dos opciones aparentemente antagónicas. Es decir, Bourdieu piensa en dos agentes diferenciados: por un lado, aquel que elige la sucesión, y por otro, el que se decide por la subversión. Unamuno, por su parte, encaja perfectamente en la figura de quien se instituye, a la vez, como heredero y como hereje. Tal vez mucho de lo que se ha escrito sobre la tracción paradójica del discurso unamuniano se deba a esta característica que nace del plano más concreto de la competencia intelectual.

Si bien Unamuno comienza por la búsqueda previsible de la aceptación institucional, el vuelco “herético” contra el legado de su maestro será parte indivisible de su identidad intelectual. Y más aún, el caso de Unamuno podría ilustrar la sobreimpresión de ambas figuras, ya que incluso en su máxima aversión a los postulados histórico-culturales de Menéndez y Pelayo siempre intentará redimir aquello en lo que su maestro había (o habría) acertado. En este sentido, como veremos en los apartados que siguen, desde la filosofía a la historia y la crítica, Unamuno irá paulatinamente descartando su adhesión incondicional a los modelos de cultura que pregonaba Menéndez y Pelayo y lo hará a partir de una serie de confrontaciones -muchas de las cuales pueden leerse claramente en sus ensayos- donde la lucha se da de manera más arriesgada. Entonces lo que se pondrá en juego será la reformulación absoluta de los modos de legitimación dentro mismo de aquellos espacios a los que antes le habría estado vedado cualquier tipo de acceso. Es decir, Unamuno, una vez instaurado como heredero, reivindicando su condición de tal en cada oportunidad que se le presenta, iniciará una campaña de subversión de muchos de aquellos valores a partir de los cuales Menéndez y Pelayo había fundado su autoridad hegemónica. Por eso recurrirá a la ironía y a la íntima confesión para degradar la figura del erudito, por eso destruirá la categoría misma de “erudición” como medio estéril de dar cuenta de los textos de España, por eso intentará promover otro tipo de lectura crítica -aunque no le hiciera gracia el adjetivo y lo vinculara con la frialdad de una exégesis siempre errada-. Es por todo eso que Unamuno se volcará a una redefinición del espíritu español y de sus características históricas y literarias, aunque antes tuviera que actualizar una vez más el debate al que hemos aludido ya y en el que Menéndez y Pelayo había surgido como campeón de la hispanidad mucho antes de que él entrara a la arena pública: el asunto de la existencia o no de una filosofía española.

4.2 SOBRE LA FILOSOFÍA ESPAÑOLA: EL ETERNO RETORNO DE MASSON DE MORVILLIERS

No es para nada menor, teniendo en cuenta la importancia que ambos autores dieron a las relaciones entre filosofía y arte, y sobre todo a la estética entendida como filosofía de lo bello, que la contienda más explícita entre Unamuno y el legado de Menéndez y Pelayo haya sido, una vez más, la inacabable sospecha de que España careció de una filosofía propia y tradicional. Unamuno, en este sentido, vino a enfrentar la hipótesis nacionalista de Menéndez y Pelayo, descartando su apego a Vives y a Fox Morcillo, con el objeto de imponer una idea revolucionaria para lo que sería la mitografía posterior sobre el acervo humanista español: la filosofía española, según Unamuno, había existido siempre en su literatura. No había motivo para buscarla fuera de ella, y aquel que lo hiciera, probablemente estaría intentando saldar sus propias inseguridades con respecto a la necesidad de completar el catálogo disciplinar en la biblioteca europea que le exigía, para aquel rubro, filósofos *in stricto sensu*. Nadie aprovechó mejor el giro moderno de la crisis de la representación como Unamuno al defender una filosofía que emanaba, con el rigor de cualquier otra, de los textos literarios.

Como puede notarse, no propongo en estos apartados un itinerario cronológico para revisar el modo en que fue desarrollándose la oposición teórica y literaria entre ambos autores. La fragmentación que signa los testimonios sobre el tema puede acotarse, como he señalado en el capítulo introductorio, sobre todo a textos fechados durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. Más allá de ese límite temporal, tan emblemático en la configuración de Unamuno como emergente intelectual de enorme valla tanto en España como fuera de ella, creo que es necesario organizar las tensiones textuales entre ambas obras a partir de una organización que privilegie la particularidad de cada área donde esa puja cobró forma. Por eso comenzaré aquí por referirme a la filosofía española, y al antagonismo que Unamuno se ocupó de cultivar con respecto a lo que había sido una de las comprobaciones más perseguidas por Menéndez y Pelayo: la de que habían existido filósofos españoles, la de que España tenía en su haber no sólo filósofos protagónicos en los orígenes de su pensamiento intrínseco, sino toda una corriente de producción científica que no la menoscababa frente a otras potencias europeas. Como ya he demostrado en el capítulo tercero, Menéndez y Pelayo tuvo en la polémica de la ciencia española -que mantuviera principalmente con Revilla- un fuerte impulso inicial para consolidarse como lector fundacional del canon, lo que iba finalmente a legitimarlo como autoridad primera en el campo literario del último cuarto del siglo XIX. La ardua defensa que hizo Menéndez y Pelayo con respecto a la existencia de una filosofía y de una ciencia autóctonas forma parte,

sin dudas, de aquel momento inaugural que le había significado a la vez nuevas posibilidades dentro del plano académico. Me refiero a hitos tan disímiles como el renombrado episodio del brindis del Retiro y las conferencias sobre Calderón, el rastreo de una bibliografía que desestimara los ataques liberales, una primera obra personal de largo alcance -la *Historia de los heterodoxos españoles*- y, no menos importante, los numerosos proyectos editoriales que ya desde entonces comenzaban a sucederse en su carrera, desde las obras de Lope a las diversas selecciones y antologías que se le encomendaron. El debate sobre la existencia de la filosofía española, entonces, no es un tema menor: dentro del itinerario intelectual de Menéndez y Pelayo queda asociado a un momento crucial de su cimentación como cartógrafo del mapa cultural de la nación. Más aún, en ese momento, y en consecuencia con el símil que de forma tan extrema se propagó después, el cartógrafo -confirmando la existencia de una filosofía y de una ciencia españolas- cumplía la primera fase de su trabajo, a saber, el reconocimiento de lo mensurable en términos de terreno. La existencia de una filosofía española no implicaba simplemente el asentimiento de que España contaba con una tradición de pensamiento cuyas raíces eran ancestrales como ocurría en otras latitudes, sino que además era (re)descubrir el territorio que nutriría de sentido la existencia del cartógrafo, comprometido en su entera existencia con la misión de trasladar al papel esa *terra incognita* conformada por las bibliotecas y archivos de la patria. Por eso es tan importante comenzar por este lugar con el rastreo de los mecanismos que Unamuno utilizó, dentro de su producción, para descentrar y subvertir los juicios de su maestro en torno al asunto.

Dentro de la ensayística unamuniana, “Sobre la filosofía española (diálogo)”, de 1904, es el texto más significativo con respecto al tema que he adelantado⁴⁰. Recurrente estrategia unamuniana a la que me dedicaré detenidamente en el capítulo octavo, el ensayo se desarrolla de manera dialógica y es esa matriz la que muchas veces enriquece el aspecto crítico de Unamuno situando la afirmación del texto en un lugar difuso que permite resignificar con cada réplica la verdad como montaje de opiniones diversas:

⁴⁰ De hecho, este breve ensayo, que se originó como respuesta a una carta de Rafael Urbano, es el aporte más definido de Unamuno con respecto a la polémica de la ciencia y de la filosofía española. Rafael Urbano, que fue director del diario madrileño *La Opinión* y colaborador de otros tantos periódicos de su época, mantuvo asidua correspondencia con Unamuno. No es azarosa la dedicatoria a su nombre, junto al cual agrega, con fina ironía, “que cree en la filosofía española” (Unamuno, 1951: 553). Urbano le había escrito previamente, a raíz de una velada que se había llevado a cabo en el Ateneo madrileño en homenaje a Ángel Ganivet. La carta, rescatada por Robles, señala el fracaso que resultó aquel acontecimiento, donde Navarro Ledesma se habría excedido en una retórica insincera y que “sin querer fastidió al muerto, sobre el cual fue colocando casi todos los estigmas de la degeneración y la imbecilidad” (Robles, 2008: 110). Unamuno había enviado unas cuartillas que, curiosamente, habían sido leídas por un joven vocero al que he aludido ya y que volveré a citar más adelante: Ortega y Gasset. Sobre ellas se queja Urbano: “Para mis adentros protesté varias veces al oírle a Vd. afirmar que no tenemos filosofía. Sí; eso me parece injusto. Y conste que no me acuerdo de Vives ni de Gómez Pereira, muy inferiores a los verdaderos filósofos españoles, y muy poco conocidos de cuantos los alaban. En fin esto se verá alguna vez. Ganivet negaba la existencia de aquella...” (Robles, 2008: 110). El ensayo de Unamuno es una respuesta directa a esta objeción.

- De razones vive el hombre.
- Y de sueños sobrevive.
- Pero lo dijo tu evangelista: los sueños, sueños son.
- Sí, es cierto; las razones son razones, y el tratar así las cosas son palabras nada más.
- Hablando se entienden los hombres.
- O sin hablar. (Unamuno, 1951: 563)

De todos modos, y como suele suceder cuando Unamuno opta abiertamente por ensayar un tema a partir de esta dialéctica -emparentada con la fórmula del diálogo socrático- uno de los interlocutores detenta una especie de saber ingenuo (o conservador) que contrasta con el otro, quien se obstina en llevar hasta las últimas consecuencias una hipótesis de ruptura. En ese espacio se da una especie de integración de puntos de vista, aunque puede notarse siempre el lugar privilegiado que adquiere el discurso del segundo y la forma en que allí termina por instalarse la dirección más intencionada del texto. Es justamente en el espacio de ese interlocutor segundo, "heterodoxo", donde aparece una serie de cuestiones que intentan definir la manera divergente en que el tema se conjuga dentro de la producción unamuniana:

- ¿Pero es que crees que la ciencia tiene patria y que puede haber una ciencia española, francesa, italiana, alemana...?
- Yo me entiendo y bailo solo. Sin duda que el álgebra, o la química, o la física, o la fisiología, serán las mismas en todas partes; pero las ciencias sirven para algo más que para hacer progresar las industrias y procurarnos comodidad y ahorro de trabajo: sirven para ayudarnos a hacernos una filosofía, y en cuanto a ésta, cada pueblo saca de las mismas ciencias una filosofía distinta. (Unamuno, 1951: 555).

Como se verá luego, y a pesar de esta primera sintonía con los dichos de su maestro, el gesto que parece realizar el texto de Unamuno es realmente opuesto al del joven Menéndez y Pelayo, acuñador y defensor a ultranza de aquel tesoro bibliográfico que había intentado hacer resultar como garantía del pasado científico español en "De re bibliographica". Unamuno relativiza en seguida lo que podría entenderse como lato nacionalismo, y desarrolla criterios para lo que terminará por sintetizar no sólo su hipótesis sino su modo ensayístico de probarla:

Lo científico y lo filosófico es traer los datos e investigar e inducir sobre ellos: si se llega a conclusión, bien; y si no se llega, también. Las más de las veces el progreso está en destruir las conclusiones que dieron otros y plantear de nuevo la cuestión, porque en todo problema lo importante es saber plantearlo. (557)

Unamuno opera desde una base similar a la que proponía Menéndez y Pelayo pero, como puede verse, la conciencia de qué es lo que legitima la argumentación ha variado considerablemente: ya no son los datos los que importan, sino la deriva infinita de la persuasión. Esta hipótesis condice de mejor manera con un momento de crisis en que el joven intelectual reflexiona sobre el legado y a la vez sobre las repercusiones que sus ideas pueden llegar a tener en el campo al que pertenece. Del último fragmento citado se desprende, por un lado, el odio expreso a la escolástica, filosofía hecha "para la polémica", que fuerza las

conclusiones y sólo sirve, en términos de Unamuno, para sostener dogmas. Y por otro, la primera estrategia de subversión que Unamuno despliega con respecto al tema puntual de la filosofía nacional: negar al antecedente; “destruir” sus conclusiones; lo que produce, en definitiva, el progreso del pensamiento, y que sería parte además de dar una nueva perspectiva a la cuestión, de obtener finalmente lo nuevo de ella. Y lo nuevo, lo que Unamuno va a intentar imponer una y otra vez, es ese giro que desprende al texto literario de los compromisos historicistas con que lo definía la mirada positivista, para provocar en su interior un salto cualitativo, un nuevo enfoque que comprenda cierta literatura como vocera de la genuina filosofía nacional. Entre una postura y la otra, lo único que se mantiene es la continuidad romántica en la recepción de los textos fundacionales. Esto queda clarísimo cuando afirma:

...Y por lo que hace a este pueblo español, no sé que nadie haya formado sistemáticamente su filosofía.

- ¡Pues la tiene!

- Sin duda, todos los pueblos la tienen, manifiesta o velada. Pero, si la tiene, hasta ahora no se nos ha revelado, que yo sepa, sino fragmentariamente, en símbolos, en cantares, en decires, en obras literarias como *La vida es sueño*, o el *Quijote*, o *Las Moradas*, y en pasajeros vislumbres de pensadores aislados. Acaso el mal viene de que antaño la quisieron vaciar en un molde que le venía estrecho, y hoy no se la busca, y si se la busca es a través de unos lentes de prestado. (555)

Este ensayo de Unamuno demuestra a las claras el dinamismo ensayístico del autor vasco para exponer su propia contradicción, su propio motor en la exhibición del problema que le ocupa y la capacidad para irradiar el alcance de su pensamiento al debate que ya se venía dando en España desde la época en que Menéndez y Pelayo se enfrentara a Revilla calificándolo de “Mr. Masson redivivo”. Ser “Mr. Masson redivivo” es ser un antagonista situado fuera de la españolidad, en esa zona estigmatizada como foránea por desconocer los méritos nacionales de su tradición filosófica y científica. Puede entonces notarse cómo el escritor vasco se localiza ya, a partir de sus propios juicios, en el cruce inminente de esa frontera.

Unamuno acelera el diálogo de los interlocutores que porta el ensayo sobre la controvertida existencia de una filosofía española. El primero propone hacer de los adobes y sillares de la ciencia europea el “basamento para levantar sobre ellos el edificio de nuestra filosofía, pero construido éste con materiales propios” (556). El segundo, entonces, reacciona levantando lo que será muestra clara de la búsqueda “intrahistórica” unamuniana:

- Me parece que en esto andas equivocado. Mejor que traer todo eso que llamas cascote, e irlo echando así para que sirva de balsa de tierra, como dices, mejor que eso me parece ponernos a cavar en nuestro suelo hasta dar con su roca viva, con el granito del fondo, y luego asentar allí los cimientos, cimientos hechos de este material que nos traen de fuera, y levantar nuestro monumento espiritual. (556)

A pesar de la claridad con que parece contar la declaración de este segundo interlocutor, vale la pena detenerse aquí y comprender qué es exactamente lo que el texto propone en medio del vaivén “agónico” en que se intercambian los pareceres entre ambas voces. El texto postula inicialmente la opción de construir una filosofía española sobre la base de préstamos foráneos, que sólo deberían entenderse como sustento inaugural y principio teórico de un andamiaje que facilitaría la edificación del pensamiento genuino español. Frente a esto, la voz rupturista establece un programa que coincide en mucho con lo que Unamuno declarara en primera persona sobre la necesidad de europeizar España y españolizar Europa: la filosofía nacional debe basarse en la “roca viva”, símil del pueblo intrahistórico, y sólo los cimientos que vertebren desde allí el monumento espiritual hispánico podrán ser de ese material foráneo. Es evidente que es esta segunda posición la que se plantea como menos ingenua, y que apunta al daño que ejercen los “injertos” de filosofía extranjera que actúan desconociendo la necesaria fertilidad de España como “tierra de cultivo”. Unamuno ya perfila su programa: con respecto a la tríada historia, literatura y filosofía, el orden más efectivo para el caso de España debería resolverse comprendiendo la historia profunda del pueblo que fluye en la lengua, o sea, en las expresiones literarias más genuinas que serían, por ello, fuente original de la que mana la única filosofía nacional posible. El curso de este descubrimiento, de cualquier modo, dependerá siempre de un punto de vista capaz de sincerarse con su propia individualidad, aún en detrimento de lo esperable, social o políticamente.

En el ensayo que vengo analizando, ambos interlocutores reparan en que han venido a discurrir en metáforas. Una vez más, Unamuno parece poner en abismo desde lo formal la propia idea que expone en su ensayo: el diálogo revela cómo en el uso mismo de la metáfora está la filosofía española y su modo más “natural”. Una vez más el ensayo enfatiza la raigambre literaria del pensamiento filosófico español, y con él, del propio pensamiento unamuniano:

- Y no te pese, porque el discurrir por metáforas es uno de los más naturales y espontáneos, a la vez que uno de los más filosóficos modos de discurrir. Los que se creen más libres de ellas, andan entre sus mallas enredados. Las más de las palabras son metáforas comprimidas a presión de siglos; esto se ha dicho ya mil veces. (557)

Ante esta revalorización del tropo como medio natural del pensar, el contrincante responde que la ciencia tiene como misión, precisamente, “irnos desembarazando el conocimiento de metáforas para ponérselo en contacto con la realidad” (557). El segundo responde que conoce esa teoría y que es, por cierto, “muy científicamente ortodoxa” (557). El resultado es una elección expresa por parte de esta segunda voz heterodoxa: esa doctrina, que cree en la perfección de la ciencia a medida que tiende a hacerse matemáticas, le repugna. Y retoma una declaración fundamental que inauguraba el breve artículo: “la ortodoxia científica

es aún más intolerable que la religiosa, y más insoportables los definidores de laboratorio que los de sacristía” (554).

El cerco se va estrechando si nos remitimos a las referencias directas con las que el joven Unamuno intentó claramente socavar la autoridad legitimadora de su maestro en cuanto a este punto. En su ensayo “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*”, que data de abril de 1905, Unamuno parece llegar a una conclusión que venía desarrollándose desde tiempo atrás, a partir de todas sus resistencias y tensiones. Declara allí expresamente:

Siempre creí que en España no ha habido verdadera filosofía; mas desde que leí los trabajos del señor Menéndez y Pelayo, enderezados a probarnos que había habido tal filosofía española, se me disiparon las últimas dudas y quedé completamente convencido de que hasta ahora el pueblo español se ha mostrado retuso a toda comprensión verdaderamente filosófica. Me convenció de ello el ver que se llame filósofos a escritores como Balmes, el padre Ceferino González, Sanz del Río y otros más. (Unamuno, 1951: 657)

Unamuno parece percibir que su crítica a la herencia de Menéndez y Pelayo exige la propia articulación del concepto de herejía. Por eso, párrafos más adelante, insiste -con lo que debería leerse en código de ataque frontal a la *Historia de los heterodoxos españoles*- en que España ha carecido de filósofos y teólogos. Sólo han existido “expositores, comentadores, vulgarizadores y eruditos de teología” (658), señala, y lo adjudica a que nunca han persistido los estudios en tal materia hasta provocar los problemas éticos y metafísicos que suelen. Unamuno hiere el trabajo de su maestro y aprovecha incluso para invertir aquella idea de “inclusión por la exclusión” que atraviesa la historia pelayana de la heterodoxia. No hay a quién incluir porque no ha habido exclusiones voluntarias: esto es lo que señala Unamuno al lamentarse de que no haya habido en España “grandes heresiarcas” (658). En el texto de Unamuno puede leerse la realidad de Menéndez y Pelayo como mera hipótesis: si éste escribió una historia de la heterodoxia tanto para “depurar” el pensamiento español como para exhibir también las “ineludibles” incorporaciones antidogmáticas, Unamuno lamenta que en España no hubiera habido más antidogmatismo, ya que ahí estaba el futuro de la filosofía española. Sin dejarse integrar al colectivo krausista -ni a ningún otro- Unamuno actualiza las observaciones que antaño hicieran hombres como Revilla y otros liberales. Sin embargo, fiel a su aislamiento, a su reivindicación constante de lo personal, no teme en señalar también a Sanz del Río como un replicante. Por eso, a su juicio, la salida deberá ser proyectiva, no estará ni en la versión tradicionalista de la historia ni en las exigentes modas científicas de la modernidad filosófica europea:

Aquí no hemos tenido ni grandes herejes de la Teología, ni grandes herejes de la Filosofía. Pues así como hay una dogmática ortodoxa católica, de la que ningún fiel puede apartarse, so pena de incurrir en pecado y poner en peligro su salvación eterna, imposible fuera del seno de la Iglesia, así también hay una dogmática científica moderna, aunque al parecer más amplia que aquella, de la que ningún hombre culto puede apartarse, so pena de incurrir en extravagancia, prurito de

originalidad o monomanía por las paradojas, y poner en peligro su crédito entre los sabios -esta insoportable clase de hombres- y hasta su respetabilidad entre las gentes. (Unamuno, 1951: 658)

No podría ilustrar mejor esta cita todo lo que hemos venido exponiendo hasta aquí, ya que no sólo reafirma la necesaria condición de la herejía para la verdadera existencia de una filosofía nacional (que, a diferencia expresa de su maestro, él considera nula), sino que es el mismo Unamuno quien liga el peligro de su disidencia con los riesgos que tal le pudiera acarrear para la pervivencia de su posición en el campo intelectual. Unamuno sabe ya por entonces que las acusaciones de originalidad abusiva, de autofagia paradójica, son reacciones generadas en el espíritu conservador (y ortodoxo) por lo inesperado de sus radicales innovaciones discursivas. Y aún siendo blanco de esos ataques, siguen siendo las mismas ideas las que lo obsesionan en aquellos primeros años del siglo XX. Como si se tratara de una recurrente lucha por consolidar su lugar en el panteón de notables que luego estarían legitimados para operar sobre la historia literaria y el canon nacional, también reaparecen ciertos juicios por el estilo en un texto inédito que Robles ha descubierto en el archivo de la Casa-Museo de Unamuno y que dio a conocer con la hipótesis de que tal vez se tratara de unos apuntes para el discurso que leyera Ortega en la conmemoración de Ganivet. El texto, sin fecha, lleva por título *Filosofía, lírica y poesía española* y, según Robles, pudo también haber servido para la posterior confección del diálogo que ya hemos comentado sobre la filosofía española. En mi opinión, es seguro que estas notas nutrieron el artículo que sirviera de respuesta a Urbano. Lo que no es posible, por una cuestión cronológica, por ser evidente el carácter de contestación que guarda el ensayo, es que se traten de las cuartillas del homenaje, las cuales, por otra parte, fueron publicadas por el mismo Unamuno con el título de “Ganivet, filósofo”, tal como lo ha notado tiempo atrás Paolo Tanganelli (1999) en un trabajo al que aludiré más adelante. Ahora bien, aunque las cuestiones en juego son las mismas, lo interesante del inédito es el exceso irónico con que se inician esas notas y que, obviamente, centran el núcleo de nuestro tema:

Bien, señor, ¡y qué le vamos a hacer! Hace cuarenta y tantos años, cuando el entonces joven e impetuoso Don Marcelino Menéndez y Pelayo salía al ruedo, como caballero andante de la españolería a todo trapo y toda costa, sosteniendo con argumentos catalógicos la existencia de la ciencia española o por lo menos la de un caudal de libros de ciencia escritos en pasados siglos, no se hizo lícito a ningún tradicionalista dudar de la filosofía española. Era mucho más fácil no dudar de ella que filosofar. Y el mismo Don Marcelino, mi querido maestro y amigo después y de quien tanto aprendí, y entre otras cosas que no había habido filosofía española digna de ambos nombres, se declaró, por declararla algo, vivista -de Luis Vives- cuando en realidad si algo fue en el respecto filosófica, fue escocesa por ser la filosofía llamada escocesa, la del sentido íntimo y el *common sense* la más cómoda para los espíritus poco resueltos como el suyo, que rehúyen mirar a la mirada de la Esfinge. La famosa parsimonia del maestro de la crítica literaria en España no era más que suprema timidez de pensar. (Robles, 2008: 108)

Como ocurrirá con otros ensayos unamunianos, la descripción que se hace del joven Menéndez y Pelayo corroe la figura legendaria de aquel lector fundacional que cimentara el canon de la cultura patria: el “caballero andante de la españolería” termina señalado como un Quijote sin conciencia de sí, como el reflejo invertido del Quijote unamuniano dispuesto a irradiar su yo más allá del límite aconsejable de los libros, un lector tibio que caracteriza como “vivista” a la filosofía nacional sólo para atribuirle seguridad a su contorno, sólo para ocultar con clasificaciones la dificultad de producir una verdadera filosofía. La clave de ese vaciamiento está cristalizada en la imagen de la Esfinge, destacada metáfora que evoca Unamuno y que nuclea todos los temas que se exponen a lo largo de este capítulo. La imagen de la Esfinge acumula un sentido capital y sintético en cuanto a la lectura que Unamuno hizo de la herencia de Menéndez y Pelayo. Por su abarcadora significación volveré en el capítulo sexto a esta repetida metáfora de la Esfinge a la cual se niega la mirada, con el objeto de comprender desde ella la forma general de las operaciones concretas y metafóricas que Unamuno realizó sobre los criterios históricos y críticos del erudito Menéndez y Pelayo. Por ahora, baste comprender que la Esfinge, la incógnita existencial que permanece impassible ante la ceguera del erudito, es el revés de la adhesión tranquilizadora a una filosofía “perezosa” como la escocesa de Thomas Reid, profundamente arraigada en los maestros catalanes de Menéndez y Pelayo. Cabe entender que la reacción de Unamuno ante el *common sense*, ante la idea de una confirmación de las verdades por el simple consenso de la creencia colectiva, es paralelo a su lucha por dotar de valor a la voluntad individual frente a una matriz erudita, anónima, que se legitima a sí misma reforzando el lugar impersonal desde el que imparte su juicio y su clasificación de la cultura nacional. Unamuno sabe que *La ciencia española* había sido producto del apego de Menéndez y Pelayo a la defensa nacionalista pregonada por su maestro Gumersindo Laverde y Ruiz (en los *Ensayos críticos sobre filosofía, literatura e instrucción pública española*, publicados en Lugo en 1868). Pero más allá de esta escasez de originalidad, lo que Unamuno le imputa a Menéndez y Pelayo es su formación filosófica posterior, la influencia de los maestros Francisco Javier Llorens y Manuel Milá y Fontanals, a cuyos cursos asistiera en la Universidad de Barcelona durante 1871 y 1873 y donde aprendiera esa filosofía escocesa que habría impedido el desarrollo posterior de su filosofía individual.

Tanganelli (1999) ha visto en el diálogo “Sobre la filosofía española” un antecedente del antirracionalismo unamuniano que iría luego a potenciarse en *Del sentimiento trágico de la vida*. En este sentido, como he adelantado previamente, suma a la discusión algunas de las ideas vertidas en el ensayo “Ganivet, filósofo”, publicado en *Los Lunes de “El Imparcial”* el 30 de noviembre de 1903, aunque los ecos de las mismas ya han podido apreciarse en los

ensayos comentados anteriormente. Lo interesante de la mirada de Tanganelli sobre este tema es el énfasis que pone en demostrar que Unamuno, siguiendo el modelo romántico de Schelling, busca con sus intervenciones sobre este tema hermanar de manera definitiva a la filosofía con la poesía. El trabajo de Tanganelli se vincula directamente con los ejes que venimos desarrollando en esta tesis, ya que sitúa el diseño de las características más particulares del pensamiento crítico unamuniano en la encrucijada que a éste le planteaban las intervenciones de sus predecesores:

Algún día tendremos que detenernos con más rigor sobre el uso que Unamuno hace de las fuentes filosóficas patrias -cercanas y también más lejanas-, y reconstruir, por ejemplo, el curso de sus reiterados ataques al neotomismo y a las herramientas conceptuales escolásticas (con las cuales, sin embargo, se vio forzado a empezar su aventura filosófica), o tan sólo intentar dilucidar ideas y posibles intertextos recogidos de la obra de los intelectuales de más prestigio de la generación anterior (Clarín, Menéndez Pelayo, Giner, Costa, etc.). (Tanganelli, 1999: 56)

Como puede verse, el trabajo específico de Tanganelli coincide con mi tema general y aporta a sus objetivos particulares. En él se confirma claramente aquello que he estado intentando demostrar: que en Unamuno el debate sobre la filosofía española, entendida en términos opuestos a su maestro Menéndez y Pelayo, funciona como antesala del antagonismo crítico que desarrollará luego, a partir de sus originales versiones de la literatura nacional. El gran disenso en cuanto al tema de la filosofía genuina de España terminará por derivarse en un contraste crítico al que ya llegaré y que opone de forma tajante dos modalidades críticas: la erudita y la simbólica. La opción radicaré entre dos tipos de acercamientos al canon: uno más ligado a su reconstitución desde el “archivo”, y otro cuya preocupación estaría relacionada más con la interpretación personal y con la actualización de la obra por medio de la captación de su filosofía vital.

En este sentido, el estudio de Tanganelli tiene la ventaja de explicar con claridad la contrapropuesta que Unamuno hace con relación a la lista “bibliográfica” que constituía para Menéndez y Pelayo la filosofía española. Frente al “retro-yecto” de Menéndez y Pelayo -en términos de Laín Entralgo-, Unamuno plantea un “proyecto” renovador al cual consagrará su producción durante los años subsiguientes. Promover la exégesis filosófica de los monumentos literarios que constituían su canon personal será la original base de la crítica unamuniana, y esto puede observarse ya en “Ganivet, filósofo”, donde se enfrenta al modelo heredado planteando la primera pregunta que vendría a exigir la Esfinge: “¿Es que no hay más realidad que la revelada por la razón y la ciencia?” (Unamuno, 1952: 214). Esta pregunta, que es sin lugar a dudas el criterio definitivo que organiza en Unamuno su enfrentamiento con la ortodoxia erudita, debe entenderse como el puntapié inicial para la posterior configuración de su personalísima alternativa para la crítica literaria. Una filosofía personal, un anhelo por la producción filosófica vitalista, desmarcada de los encuadres tradicionales heredados, todo

esto es lo que encamina a Unamuno hacia una nueva metodología en la recepción de los textos literarios canónicos. Su objetivo será localizar en ciertos textos sus significados menos superficiales a partir de una libertad interpretativa puramente personal. En este sentido, uno de los párrafos finales de “Ganivet, filósofo” apunta ya a una apreciación filosófica antirracionalista y anticipa, como tal, la opción de una lectura “simbólica” de los textos literarios, una invocación de la literatura pasada (y de su historia) como filosofía vitalista del presente y del futuro de España. Unamuno perseguirá en su crítica lo que ya aquí postula para el hallazgo de una auténtica filosofía española: encontrar lo genuino en la trascendencia de la vida misma, más allá de los anhelos metafísicos que pueda provocar, en escasos lectores, la hermética filosofía “racionalista”:

¿Habrá alguna vez filosofía española? No lo sé, pero presumo que no, por la sencilla razón de que maldita la falta que nos hace eso que llaman filosofía. El día en que el instinto del puro conocer, el instinto metafísico, se sobreponga en nosotros al instinto de vida, al ímpetu de crearnos un mundo a nuestro antojo, habremos empezado a agonizar de veras como pueblo. Nuestra voluntad nos pide inacabable persistencia, nuestra vida es continuo anhelo de más vida, de sobrevida o trasvida; ¿qué importa lo que la razón racionante diga? (Unamuno, 1952: 213-214).

Estas palabras que, como veremos luego, encierran el sentido primigenio de las lecturas unamunianas de los textos fundacionales, parten en definitiva del rechazo a toda clasificación, incluso a la clasificación póstuma de su amigo Ganivet como filósofo. Unamuno se ríe de cómo le han pedido su intervención: “El tema es forzado; así me lo dieron al decirme: ‘nos hemos repartido a Ganivet para la velada del 29, y a usted le toca tratar a Ganivet como filósofo’. Y me resigné. Yo me resigno siempre” (Unamuno, 1952: 210). Unamuno especula con que esta misión generaría protestas del propio Ganivet, si resucitara, porque “ir a buscar filosofía en un autor, pluma en mano y cuartillas a la cara, no es leal...” (210). Y agrega: “Ganivet es para mí un hombre y no una cifra, y la ondulante complejidad de su espíritu me impide clasificarlo” (210). Es de este modo que Unamuno arremete al mismo tiempo contra los clasificadores de turno y con aquello que reconoce como la parte más objetable del legado de Menéndez y Pelayo:

Dicen que podrá haber filósofos españoles, pero que no hay una filosofía española. Y no la hay, no, fuera del sentido vulgar que suele darse al vocablo, al decir, v. gr., que aceptamos nuestra derrota con mucha filosofía. El pensador español se va en seguida a la ética, al deber, al derecho, a lo que debe hacerse; el conocer por conocer no le satisface ni le llena el llegar a las causas primeras de las cosas. Busca más bien los fines. Nuestra filosofía, si así puede llamarse, rebasa de casilleros lógicos. Hay que buscarla encarnada en sucesos de ficción y en imágenes de bulto. En *La vida es sueño* o en el *Quijote*. (Unamuno, 1952: 211).

Así, concuerdo con Tanganelli cuando supone que son estos axiomas romántico-etnopsicológicos los que llevan a Unamuno “a sostener tanto la necesidad de una filosofía patria (expresión del alma nacional), como a defender implícitamente una valoración positiva

de esta misma, al constituir algo tan insustituible como una perspectiva única del universo” (Tanganelli, 1999: 58). Y es que esa perspectiva del universo que es intrínseca a lo español se relaciona no ya con las articulaciones científicas del positivismo, ni con la lógica ordenadora de la filosofía realista, “kantiana”, sino con las ficciones que porta la lengua española a través de su literatura. Los ejemplos de Unamuno son fugas de lo que “racionalmente” debería entenderse como cantera de la filosofía nacional. Huye tanto de Balmes como de Sanz del Río: Unamuno apela al idealismo calderoniano del cual dirá que “no es un idealismo filosófico o metafísico, sino ético y práctico” (Unamuno, 1952: 211). Segismundo, a su juicio, no sería partidario del idealista Berkeley: “estoy seguro de ello, creería que vemos las cosas donde están y no en nuestra cabeza, y que no tiene sentido alguno eso de la cosa en sí y del fenómeno” (211). A esto asemeja también el idealismo quijotesco, que debe su esencia a la inserción en lo real. Por eso Unamuno alcanza a vislumbrar que la literatura española es la que verdaderamente encierra la filosofía nacional, y que ésta sería ni más ni menos que una especie paradójica de “realismo idealista”. A pesar de la “historia de las ideas estéticas en España”, a su juicio, no es una filosofía de lo bello la que funciona detrás de cada obra artística, sino que es la propia obra artística la fuente de la que emana una filosofía de lo bello y, por lo tanto, de lo vivo. Y entonces, haciendo caso omiso de su interés por no clasificar al difunto Ganivet, avanza diciendo:

... Ganivet no filosofó sobre la muerte sino que soñó sobre la vida. Y soñó la vida. Fue, como buen español, un realista, pero realista completo, con realismo idealista. Ganivet sabía -aunque acaso no supiera que lo sabía- que una idea es tan real como un hecho... (212)

Unamuno termina sugiriendo a los organizadores que omitan sus palabras si consideran que él “debería haber aducido textos de las obras de Angel Ganivet y estudiar su espíritu filosófico y hacerlo con perfecta objetividad -creo que se debe decir así- sin meterme tanto como me he metido yo en este estudio” (214).

Nada podría revelar con mayor claridad esta otra característica del ensayo unamuniano: la constante aparición de la primera persona y la afirmación de su implicancia en todo comentario que se produzca. Cerca de los modos escriturarios de su admirado Thomas Carlyle -como detallaré más adelante-, los ensayos de Unamuno que enfrentan la difícil tarea de desarticular la simple justificación bibliográfica de la filosofía y la ciencia españolas, recurren a un gran arsenal de mecanismos que sirven a la crítica del pensamiento heredado. Entre ellos ya pueden listarse varios: el diálogo como superación de la monolítica voz científico-historicista; la asimilación entre crítica, filosofía y literatura; la recurrencia de una serie de metáforas emblemáticas (como la de la Esfinge) que consiguen al repetirse la decodificación de sus referentes ocultos; la autopromoción de la voz que se enuncia como autoridad y objeto último del ensayo mismo, más allá del tema que despliegue; y la crítica como estrategia

subversiva destinada a minar la historia recibida tal como había dispuesto el notable panteón de los ancestros clasificadores. Prueba de la persistencia de este último mecanismo es que, incluso en un libro tan posterior como *Del sentimiento trágico de la vida*, varios párrafos del último capítulo insisten en la oposición filosófica entre Ganivet y los *hegemónicos*, y resumen la necesidad de reconocer al *Quijote* como verdadera filosofía hispánica. Otra vez Unamuno expone allí el contraste evidente entre Menéndez y Pelayo y Ganivet, un Ganivet que pareciera por momentos funcionarle como doble suyo. Y esas palabras, repito, posteriores a los primeros desacuerdos de Unamuno con respecto a cuál era la filosofía española, son fundamentales para nuestro trabajo. Porque en ellas queda explicitado que esa metafísica racionalista que tanto había atacado desde antes, en realidad siempre le había servido como sinécdoque de la obra de su maestro Menéndez y Pelayo:

Menéndez y Pelayo, de quien con exactitud dijo Benedetto Croce (*Estética*, apéndice bibliográfico) que se inclinaba al idealismo metafísico, pero parecía querer acoger algo de los otros sistemas, hasta de las teorías empíricas; por lo cual su obra sufría, al parecer de Croce -que se refería a su *Historia de las ideas estéticas en España*-, de cierta incerteza, desde el punto de vista teórico del autor, Menéndez y Pelayo, en su exaltación de humanista español, que no quería renegar del Renacimiento, inventó lo del vivismo, la filosofía de Luis Vives, y acaso, no por otra cosa que por ser, como él, este otro, español renaciente y ecléctico. Y es que Menéndez y Pelayo, cuya filosofía era, ciertamente, todo incerteza, educado en Barcelona, en las timideces del escocismo traducido al espíritu catalán, en aquella filosofía rastrera del *common sense* que no quería comprometerse, y era toda de compromiso, y que tan bien representó Balmes, huyó siempre de toda robusta lucha interior y fraguó con compromisos su conciencia. (1971: 230)

Si bien en ningún momento Menéndez y Pelayo se atribuye a sí mismo el título de “filósofo”, un exasperado Unamuno señala aquí que la formación del erudito le habría impedido incluso historiar las “verdaderas” ideas de España. Y esto es en realidad lo que se pone en juego: el rol de aquel que decide cuál es la filosofía española a través de su historia. Por eso insiste el ensayo en que “más acertado anduvo” Ángel Ganivet y su reivindicación intuitiva del senequismo, aunque de todos modos el héroe del pensamiento español debía buscarse en “un ente de ficción y acción, más real que los filósofos todos” (1971: 230): Don Quijote. Es decir, estas conclusiones maduradas con el tiempo que aparecen en *Del sentimiento trágico de la vida* funcionan en realidad como síntesis, como corolario de lo que casi una década antes ya había expuesto Unamuno al contrastar a Ganivet con su maestro: el impulso antimetafísico (como sinónimo de “antirracionalista”), para consolidar la fe en una esencia filosófica de España que estaría presente únicamente en su literatura.

Por eso, podríamos decir que Unamuno inicia, con los dos ensayos que he analizado previamente -“Sobre la filosofía española” y “Ganivet, filósofo”-, un frente de abierta oposición a los postulados hasta entonces inescrutables de Menéndez y Pelayo sobre la existencia de la filosofía española. Y lo hace porque debe probar, de ahora en más, que sólo hay una forma de leer los textos canónicos de España, y que es buscando en ellos la filosofía

nacional. Por eso intentará con sus lecturas -con su controvertido estilo crítico- promover la actualización individual del sentido contemporáneo de su canon personal: los poetas místicos áureos, el *Quijote*, Calderón como autores y textos que determinan incluso la españolidad moderna. Porque allí, en esos textos, estaría la manera de ver el universo que sólo le pertenecería a España, dueña de un modo de pensar que exige la evasión de los sistemas lógicos abstractos, y que favorece la formación de un “sentimiento de la vida” como el que había conseguido Ganimet (211). De esa manera, a partir de la alternativa de producir una filosofía genuina, y de hallar esa filosofía por medio de una lectura simbólica de los textos de España, Unamuno logra finalmente poner en duda todos los circuitos garantes de lo racional que venían orientando la ciencia y la historia literaria y cultural precedente. Por eso se regocija al señalar que

...de los laboratorios mismos empieza a surgir la protesta y a despojarse de tapaduras metafísicas -inclusas las del positivismo y las de la fisiología-, el realismo vulgar, el primitivo, el fresco, el directo, el que fragua la vida de los que creen y producen y no la de los que filosofan y critican, la vida inmediata, plena entera... (Unamuno, 1952: 214)

Unamuno transforma la imagen del potencial filósofo español en un oxímoron imposible, porque mientras un filósofo es un “animal racionante que procura formarse un concepto del universo y de la vida y reducirlos a sistema lógico” (1952: 211), el español prescindiría del encasillamiento. Puede llegar a ser místico, cree Unamuno, pero nunca metafísico, y como tal siempre moldeará su pensamiento desde el impulso vital y asistemático del “alma española”, que habita según él, como ya he insistido, en los hitos de la literatura nacional.

No estamos lejos, entonces, de aquella emblemática frase que marca una de las direcciones fundamentales de su libro *Del sentimiento trágico de la vida*: “Toda filosofía es, pues, en el fondo, una filología” (1971: 228)⁴¹. Por eso debo cerrar este módulo haciendo hincapié en el carácter prologal que tiene en Unamuno esta revitalización del debate sobre la filosofía española: con ella no sólo predispone una fuerte *estrategia de subversión* del legado de su maestro, sino que además consolida su posición en el campo intelectual asegurando la consecuente originalidad de sus propias lecturas “críticas” sobre el canon de España. Del alumno agradecido al traductor desplazado que había visto negada incluso su mediación de un texto extranjero (una historia literaria foránea...), hasta este detractor acérrimo de la supuesta “bibliografía” probatoria de la filosofía española, el camino ha sido, sin dudas, de autonomización crítica. La libertad a la que estaría accediendo Unamuno puede cifrarse en

⁴¹ Dice Unamuno: “Toda filosofía es, pues, en el fondo, filología. Y la filología, con su grande y fecunda ley de las formaciones analógicas, da su parte al azar, a lo irracional, a lo absolutamente incomensurable. La historia no es matemática ni la filosofía tampoco. ¡Y cuántas ideas filosóficas no se deben en rigor a algo así como rima, a la necesidad de colocar un consonante!” (Unamuno, 1971: 228).

aquellas continuidades “selectivas” que van perfilando su personal modo de leer la historia literaria de España. En este sentido, tal como opina Tanganelli, Unamuno hereda de los románticos su concepción del mundo como fábula: desde el momento en que todas las ciencias revelan sus fundamentos mitológicos, la filosofía queda emparejada con la poesía. El antirracionalismo de Unamuno quedaría definido por el interés de reforzar el rol del lenguaje en ese parentesco entre lo literario y lo filosófico:

La lengua piensa en nosotros porque es abisal la experiencia del imponerse del lenguaje que nos abre el mundo. La filosofía tradicional, en cambio, olvida esta experiencia originaria, se preocupa de buscar una definición meramente racional de los entes y sólo considera el discurso como funcional a esta definición. (Tanganelli, 1999: 63)

Con lucidez, Tanganelli llega así a comprobar la creencia unamuniana de que en la literatura hay (o puede haber) filosofía: la crítica de Unamuno al racionalismo le serviría para revalorizar el papel teórico del arte. Sin embargo puede relativizarse la afirmación de Tanganelli sobre el hecho de que Unamuno habría seguido el modelo de Menéndez y Pelayo al rechazar él también la tradición post-cartesiana dominante. No parece acertado suponer que Unamuno, como Menéndez y Pelayo, hubiera invertido el tópico del atraso cultural de España para transformarlo en celebración apologética del fondo católico nacionalista, por haber este impedido, en definitiva, la asimilación total del indeseado paradigma racionalista post-cartesiano. Muy por el contrario, y tal como hemos señalado ya, parece más justo entender que Unamuno lucha al mismo tiempo con ambas posturas⁴², con el racionalismo post-cartesiano y con el tradicionalismo nacionalista católico. Y esto es así porque objeta de raíz la existencia de una filosofía hispánica, asegurando que el racionalismo también ha estado presente en el supuesto modo objetivo y científicista que ha utilizado su maestro al tener que proyectar el alma nacional entre nociones apriorísticas de filosofías ajenas, sean españolas o extranjeras. De todos modos, y a pesar de esta diferencia, Tanganelli termina por coincidir con nuestra hipótesis al respecto:

Cierto, Unamuno no busca como Menéndez Pelayo filósofos en el sentido técnico de la palabra y no lee textos olvidados. Cambia el objeto y el método: busca en lo más granado de la literatura áurea, en la cultura popular, en los entresijos de la lengua. Para él la tradición es algo radicalmente vivo y activo, que hay que ver actuando en el presente, en el mismo presente en el que se asiste al naufragio del racionalismo. Tal vez los resultados historiográficos que consigue sean deleznable, sin embargo esta actitud exegética que se emancipa de la idea de un “específico filosófico” tiene un valor intrínseco incuestionable. (66)

⁴² Conviene destacar aquí las observaciones de Tanganelli acerca de las diferencias que, en este sentido, también sostuvo Unamuno con Revilla: “Para Manuel de la Revilla hablar de filosofía polaca o música danesa no tiene sentido. Para Unamuno, en cambio, incluso el hablar de química inglesa lo tiene. ¿Por qué? Porque la “materia nacional”, a su juicio, es el *quid* inefable que determina radicalmente tanto las ciencias como las artes (y por tanto, de igual forma, también la filosofía, llamada “el alma de esa conjunción”). Pero, ¿qué es exactamente esta materia nacional? La respuesta parece sencilla: es el idioma” (68). Unamuno coincide con Revilla en que sólo hubo en España pensadores aislados, pero rectifica su radical desilusión advirtiendo que la filosofía también debe buscarse en la literatura: en la tradición popular y literaria del Siglo de Oro. De aquí la distancia con el neokantiano Revilla, para el cual la filosofía debía estar más cerca de la ciencia que de la poesía.

Es fácil coincidir con Tanganelli en la última parte de su comentario, no así en la posible calificación negativa del intento historiográfico de Unamuno. Criticando duramente al escolasticismo de Balmes, al krausismo de Sanz del Río, al positivismo y al tradicionalismo de Menéndez y Pelayo, Unamuno debe gestionar nuevas coordenadas para configurar su versión historiográfica de la cultura española. En esa operación donde todo se orienta a extraer la esencia nacional de los textos literarios, el escritor vasco deberá volcarse hacia modelos radicalmente distintos de los heredados, tanto con respecto a la filosofía como también en cuanto a la historia. Y ese giro, lejos de ser deleznable, afirma mucho de lo que he expuesto hasta aquí y de lo que trataré en el próximo capítulo. Porque como ilustra claramente su artículo "Taine, caricaturista" -donde establece ya al francés en las antípodas de su propio proyecto-, para Unamuno lo literario, lo anti-racionalista, guarda indiscutible prioridad por sobre lo "lógico" a la hora de lograr la necesaria efectividad historiográfica de un texto:

Casi ninguno de los llamados filósofos de la Historia es buen historiador. Para historiar es menester dejarse de un lado la filosofía y que los hechos mismos hablen y filosofen ellos: y mucho más tratándose de una filosofía tan seca, tan geométrica, tan fríamente cartesiana, tan poco histórica como era la filosofía de Taine. (Unamuno, 1951: 1158)

CAPÍTULO V

DE HISTORIA Y LITERATURA: MENÉNDEZ Y PELAYO, UNAMUNO Y SUS PRECURSORES

“«Lo individual» es la categoría a través de la cual, respecto de la religión, esta época, toda la historia, la raza humana en su conjunto, debe pasar.”

Sören Kierkegaard, *Mi punto de vista*

5.1 HACIA OTRO MODO DE COMPRENDER LA HISTORIA

Es claro, entonces, que la actualización unamuniana del debate sobre la filosofía española que he expuesto en el capítulo anterior obedeció en gran parte a la necesidad de relativizar la autoridad que irradiaba el legitimado modelo crítico de su maestro. Pero el peso de la contienda no sólo gravitó sobre el reacomodamiento del campo intelectual en el cual Unamuno buscaba insertarse, sino que tuvo además una importante incidencia en lo que podríamos llamar -en términos borgeanos- la creación de precursores que habilitaran el viraje hacia nuevos modelos para la representación de la historia cultural española. Es decir, de Menéndez y Pelayo a Unamuno -y a partir del fuerte disenso que mantuvieron con respecto al acervo filosófico de España- puede describirse un cambio perceptible en la selección de autores (filósofos e historiadores) que habilitaron (o no) sus respectivas maneras de entender el modo de hacer la historia siempre pendiente de la cultura nacional.

En este sentido, y como puede extraerse de lo desarrollado hasta aquí, gran parte de nuestra hipótesis se basa en una evidencia disciplinar: la historia resulta, a fines del siglo XIX y principios del XX, algo así como un eje vertebrador de la identidad deseable para la nación. Probablemente esa desproporcionada misión señalara sobre sí misma su autoprofético fracaso. La historia de la cultura española podía funcionar como reivindicación nacionalista en aquel momento de extrema pobreza, pero la constitución del relato histórico exhibía su paradoja trágica: una manía selectiva en cuanto a la especificidad racial, a la ortodoxia conservadora y tradicionalista, cuyo peso había sido justamente el causante de la derrota identitaria de aquella España en crisis. En estas coordenadas conviene destacar que los contrastes entre las nociones históricas de los dos escritores tratados aquí se enmarcan en un cambio radical que Europa entera vive ante la crisis de modernidad. En su ya citado estudio sobre los modernismos europeos, Nil Santiáñez (2002) ha propuesto revisar el concepto de lo moderno a través de su origen *poligenético*:

Teniendo eso en cuenta, tal vez la metodología más adecuada consista en pensar que existen diversos *vectores de formación*, con distintas edades, que convergen, como veremos, en el siglo XIX. Por *vector de formación* entiendo todo acontecimiento, o serie de acontecimientos, que implica (1) una ruptura “radical” (en el doble sentido de “ruptura extrema” y de “relativo a la raíz”), y (2) una *dirección* en cuyo trayecto se *forma* una dimensión constitutiva de la modernidad. Tales *vectores de formación* hay que estudiarlos en los distintos ejes que articulan la organización de una sociedad: el económico y el político; el de las relaciones y productos culturales y científicos; el de las mentalidades y relaciones sociales. (Santiáñez, 2002: 18).

La propuesta de Santiáñez sería arriesgada si el objetivo aspirara a la reconstrucción total de un momento cultural complejo. Sin embargo, y en cuanto a los recortes literarios específicos, su planteo permite por lo menos revisar de forma ordenada los antecedentes teóricos que funcionaron como catalizadores de cierta condensación de sentido en varios de los productos culturales que constituyeron materialmente los albores de la modernidad española. Por eso, entre los vectores que direccionaron ese cambio en el ideario intelectual europeo, es necesario tomar en cuenta para nuestro objeto de estudio especialmente dos: el vector filosófico y el vector historiográfico. Porque la revisión de la trayectoria que esos dos vectores marcaron sobre el terreno unamuniano de lo ensayístico tal vez ilumine las deudas con sus modelos anteriores, la razón “histórica” de sus modalidades “estilísticas” y su ulterior proyección en el panorama de la crítica española moderna. Es decir, resulta indispensable considerar el nexo que Unamuno tendió entre historia y literatura a la luz de los virajes que decidió promover con respecto a los precursores que su maestro Menéndez y Pelayo había seleccionado primero en cuanto a lo filosófico, y luego en cuanto a lo historiográfico.

5.1.1 EL VECTOR FILOSÓFICO: “TODA LA HISTORIA DEL ARTE DEPONE CONTRA HEGEL”

Como ya he indicado, durante el último cuarto del siglo XIX la figura de Menéndez y Pelayo se había consolidado como la del lector fundacional designado institucionalmente para la catalogación y clasificación de la cultura hispánica, de sus obras y de sus libros. Sus varios proyectos editoriales y, sobre todo, su carácter académico y pedagógico venían a promover el ejercicio docente que exigía la empresa nacionalista para la definición de lo que debía entenderse como cultura y literatura españolas. El carácter de la crítica pelayana ha sido manipulado hasta el cansancio durante el franquismo, lo que demanda hoy cierta rigurosidad para volver a dotar de justo valor (aún admitiendo sus excesos) a una de las obras eruditas más significativas que diera la España decimonónica. Y su valor, entre otras cosas, responde a esa fascinación que el mismo Unamuno había sentido por la escritura de su maestro, esa fascinación que Nora Catelli (1998) confirma al decir que “no proviene de sus ideas” (396) sino de cierta pulsión por narrar el placer de una lectura hiperbólica. Catelli explica que “lo que fascina y atrae es que bajo el delirio positivista del registro inabarcable, bajo el afán por perseguir infatigablemente lo menudo o lo mediocre, se descubre la perfección de un lector que goza” (396). Y, como he citado en el primer capítulo, explica de manera resumida lo efectivo de esa *intensidad* que revela el estilo de Menéndez y Pelayo, intensidad que luego se ligará con los patrones de escritura historiográfica que Unamuno admirará, por influjo de Carlyle, en toda escritura que se precie de auténtica.

Es decir, Menéndez y Pelayo, más allá de sus propios límites y de la estigmatización política posterior, no sólo fue el puntal de una manera de entender la historia española, sino que además representó una forma hegemónica de exponerla. Configuró una exposición historicista de todo el desarrollo cultural de un pueblo, incluso de aquello que la historia misma “había debido” excluir como “heterodoxia”. Y es claro que, en este sentido, la tarea del escritor santanderino impuso diversos condicionamientos críticos que condicionaron la producción de sus sucesores e impactaron de manera notable en ciertos rasgos genéricos de autores específicos, como es el caso de Unamuno ensayista. Como he indicado en el capítulo tercero, el modo en que los herederos de Menéndez y Pelayo reaccionaron ante ese legado es diverso. Pero para el estudio particular de Unamuno me atrevo a afirmar que parte de la explicación sobre su recepción de los juicios pelayanos debe rastrearse en las elecciones divergentes que decidió realizar sobre las teorías y autores que hasta entonces se habían considerado modélicos para la comprensión del fenómeno histórico. Y esto resulta ineludible, además, al tener en cuenta la tensión con Menéndez y Pelayo sobre la existencia de una filosofía nacional, la cual expuse detenidamente en el capítulo anterior. Dentro de ese marco, no es menor la necesidad de entender cómo, entre ambos autores, los resultados de aquella divergencia definieron adhesiones diferentes en cuanto a los modelos foráneos que debían seguirse en lo filosófico y en lo historiográfico.

Con respecto al vector filosófico, debe comprenderse que el historicismo positivista que alienta buena parte de la historia pelayana debe muchísimo a la idea hegeliana de que el despliegue histórico es el desarrollo autónomo de la Idea, del Espíritu de la Historia. Es decir, en el pensamiento de Hegel, la verdad no está en el fin sino en el desarrollo, durante el cual la verdad se *expone* como sistema. Así, la historia sería un sistema en el cual puede encontrarse aquello que cada período conserva del anterior, a quien niega y supera. Y, en este sentido, la historia estaría aportando los acontecimientos y la filosofía nos permitiría entenderlos. Pero como si esto fuera poco para atraer a Menéndez y Pelayo, ya desde su primera juventud el erudito santanderino hace hincapié en el esencial aporte que significó para su cosmovisión una obra particular del pensador alemán: su *Estética*. No voy a detenerme en la especificidad de esta obra, ya que el interés primordial es, simplemente, comprender qué de ella fue rescatado por Menéndez y Pelayo. Sin embargo, a modo de simple acotación, deben tenerse en cuenta algunos de sus rasgos más generales. La *Estética* de Hegel, como obra, ha suscitado siempre numerosos debates y no menos reparos. Tal como explica Georg Lukács (1966) en sus *Aportaciones a la historia de la estética* (publicado en 1954) ha sido casi imposible reconstruir la forma metodológica definitiva de la estética hegeliana por considerarse perdidos los manuscritos que dispuso Hotho, el discípulo de Hegel, para la primera impresión. Hegel

había dado dos veces cursos de estética en Heidelberg (1817 y 1819), y cuatro veces en Berlín (1820/21, 1823, 1826, 1828/29). Hotho contó con múltiples cuadernos de apuntes de asistentes a esos cursos, y tuvo en su poder las anotaciones del propio Hegel. De todos modos, según Lukács (1966)⁴³, Hotho procedió con ligereza y perdió los documentos más importantes para reconstruir los orígenes de la estética hegeliana. Sin embargo, y esto es lo fundamental, por diversos ejes que constituyen su interés central y que Lukács enumera y describe, la *Estética* hegeliana rápidamente irradió su influencia hacia otros países europeos. En 1852 apareció su traducción francesa (la que probablemente conoció primero el joven Menéndez y Pelayo) y en 1908 una española. Entre los ejes que impulsaron su rápida difusión, es claro que destacaba su oposición a los postulados estéticos de Kant. Tal como explica Lukács:

La estética hegeliana supera ante todo el idealismo subjetivo kantiano, su falso dualismo, que contrapone al contenido -supuestamente externo a la estética y plenamente ajeno a las categorías de la misma- una forma siempre concebida abstracta y subjetivísticamente, aunque explícitamente calificada de estética. La estética hegeliana parte siempre del contenido, y del análisis concreto, histórico y dialéctico de ese contenido. Hegel deduce las fundamentales categorías estéticas, la Belleza, el Ideal, las diversas formas artísticas concretas, los géneros artísticos. Pero, desde el punto de vista del idealismo objetivo hegeliano, ese contenido no nace puramente de la actividad individual del sujeto de la estética, de la actividad del artista o del receptor estético. Por el contrario, el individuo recibe ese contenido de la realidad objetiva social e histórica que existe independientemente de él, y lo recibe concretamente: como contenido concreto de la sección del desarrollo histórico en cada caso considerada. (Lukács, 1966: 135).

Exime la extensión de la cita la claridad con que queda expuesta la diferenciación que se opera en Hegel con respecto a las ideas estéticas kantianas. Hegel, de esta manera, se opone al dualismo, formalismo y ahistoricismo kantianos en cuanto al arte. Los postulados kantianos consideran que si bien el contenido es exterior, que surge del afuera para lograr la constitución del objeto artístico, la forma en cambio proviene del sujeto. La anulación de lo histórico con respecto a la estética surge en Kant por la simple idea de que las capacidades humanas de producir formas estéticas serían apriorísticas, intrínsecas al género humano. Este formalismo lo habilita a excluir del análisis estético todo lo relativo al contenido. El contenido queda fuera de su tratamiento porque el objetivo de la estética se refiere únicamente a esas formas que, independientemente de la época, se producen y seguirán produciéndose. Esto es radicalmente opuesto a Hegel, para quien la estética surge siempre del contenido, el cual es recibido por el sujeto a partir de la realidad social objetiva que lo circunda. Y ese contenido, que según la estética hegeliana es siempre social e histórico, trae consigo una forma que sería la más adecuada para dar cuenta de él. Esta conceptualización condice, sin dudas, con el sistema hegeliano en general, ya que afirma la creencia de que existe un divorcio entre sujeto

⁴³ Me remito aquí a las ideas de Lukács al respecto porque su perspectiva sobre la *Estética* de Hegel ayuda a comprender las aristas más accesibles de una obra por demás compleja. Su acercamiento al texto, en este sentido, es uno de los pocos que facilitan la lectura sin perder por ello la solidez de sus argumentaciones personales enmarcadas en la filosofía marxiana.

y objeto y de que es justamente la historia el recorrido del espíritu hacia la “retrocapción” del objeto, es decir, el retorno a la “unión” ideal entre sujeto y objeto. Por eso la estética hegeliana da lugar a la historia en el vínculo estético, y así supera la propuesta previa kantiana.

Ahora bien, ¿en qué consistió específicamente esa adhesión temprana de Menéndez y Pelayo al hegelianismo estético? ¿Qué fue lo que comprendió de la *Estética*, cuáles fueron las ideas de las que se apropió y con qué objetivo? Las respuestas a estas preguntas no sólo relativizarían el carácter de esa adhesión sino que además señalarían qué fue exactamente lo que le interesó al historiador de la cultura Menéndez y Pelayo de la concepción estética de Hegel. Porque sin dejar de exhibir el gusto por su lectura, es claro que Menéndez y Pelayo también articuló sobre el filósofo estrategias selectivas evidentes. A su vez, el señalamiento de estas cuestiones nos situaría exactamente en el panorama filosófico sobre el que Unamuno debió introducir sus modificaciones a la hora de proyectar modelos propios y criterios críticos vinculantes entre arte e historia para poder producir, de manera sumamente personal, ensayos que problematizan el tema como muchos de los que publicó aislados en periódicos o los que terminaron por formar *En torno al casticismo*.

Podemos, entonces, comenzar por una afirmación necesaria: Menéndez y Pelayo, en sus nociones sobre la relación entre historia y literatura, no sólo no fue un hegeliano duro, sino que llegó luego a oponérsele de forma expresa con respecto a ciertos temas. Para Hegel la gran tarea objetiva del arte es producir “el hombre armonioso en el que los rasgos individuales y sociales son un todo orgánico indismembrable” (Lukács, 1966: 137). La disciplina histórica, en cambio, no podría encargarse de semejante tarea por estar supeditada a la contingencia del pasado real, de lo cotidiano pretérito⁴⁴. Tal como explica Alfredo Llanos en su *Aproximación a la estética de Hegel* (1988):

Tampoco las representaciones del arte pueden llamarse ilusorias en contraste con las representaciones de la historiografía. Esta no tiene existencia inmediata, sino la apariencia espiritual como elemento de sus narraciones y su contenido se halla cargado con la contingencia de la realidad habitual, mientras la obra de arte nos muestra las fuerzas eternas dominantes en la historia sin este accesorio de la presencia sensible y su inestable apariencia. (Llanos, 1988: 25)

Menéndez y Pelayo había proclamado en su *Historia de las ideas estéticas* que la *Estética* de Hegel debía figurar como el libro más valioso y profundo que se haya ocupado de esa ciencia. Sin embargo, él, el historiador por excelencia de la cultura española, en plena puja por instaurarse como un agente privilegiado en la enorme capitalización de poder simbólico

⁴⁴ Sí en cambio, esta es una de las competencias del arte. Tal como explica Hegel al abordar la deducción histórica del verdadero concepto de arte: “Este fundamento, según su determinación más general, consiste en que lo bello artístico ha sido reconocido como uno de los medios que disuelven y reconducen a la unidad, esa oposición y contradicción del espíritu que se funda abstractamente en sí y la naturaleza -tanto la naturaleza que se manifiesta exteriormente como también de lo interior y del sentimiento y del ánimo subjetivo”. (Hegel, 1985: 124)

que significaba la historia crítica de su canon literario, no podía aceptar esa devaluación de la historia con respecto al arte. A esto pueden deberse aquellas declaraciones de su elocuente conferencia “La historia considerada como obra artística”, de 1883, brindada en ocasión de su ingreso a la Real Academia de la Historia. Hablará allí no de crítica histórica propiamente dicha, sino de la historia como arte bella, ya que ve como grave defecto que los tratadistas modernos excluyan del cuadro de las artes secundarias a Tucídides, Tácito y Maquiavelo:

No es arte lírica y personal, sino arte objetiva, guiada y dominada por los estímulos y caricias del mundo exterior, del cual, como de inmensa cartera, arranca los hechos, que luego, con verdadera intuición artística, interpreta, traduce y desarrolla (...) No: el poeta no inventa, ni el historiador tampoco; lo que hacen uno y otro es componer e interpretar los elementos dispersos de la realidad. En el modo de interpretación es en lo que difieren (Menéndez y Pelayo, 1944: 7).

Dado lo que hemos venido desarrollando hasta aquí, la resonancia hegeliana de esta hipótesis debería quedar clara. Sin embargo, y porque la mixtura de ambas disciplinas queda fuera, justamente, de la estética del filósofo alemán, allí sitúa Menéndez y Pelayo su más ferviente objeción. Señala que Hegel actualiza la distinción aristotélica entre el historiador y el poeta, y se niega a considerar las producciones históricas como pertenecientes al *arte libre*: “Todo esto lo conoce Hegel; pero viene a restringir los límites de la historia por razón de su objeto, dejando las edades heroicas por campo de la fantasía y del arte; y considerando sólo como histórica aquella edad en que se revela el carácter preciso de los hechos y la prosa de la vida” (12). Y añade:

Toda la historia del arte depone contra Hegel, mostrándonos que ninguna de las obras más altas de la poesía humana ha nacido de voluntariedades o caprichos del artista, deseoso de mostrar en sus héroes el empuje de una personalidad libre, sino que ellas, así épicas como dramáticas, han recibido su jugo y su vitalidad de la historia, o de lo que en algún tiempo se ha tenido por historia; que para el arte tanto importa lo uno como lo otro, y basta que el poeta y sus oyentes o lectores lo hayan creído. No se reduce la historia a los tiempos de la cronología cierta y sujetos a comprobación diplomática, sino que extiende sus ojos a esos campos en que Hegel confina a la poesía... (13)

Menéndez y Pelayo extiende el alcance de la historia incluso más allá de las exigencias de la modernidad, más allá de su propio costado positivista, y ese sacrificio se debe a su necesidad de proyectar disciplinarmente la potencia crítica y creativa del historicismo, su constante creencia de que la historia es la que estimula el arte desde tiempos legendarios. Ahora bien, aquí se encuentra el nudo a tener en cuenta: Menéndez y Pelayo, a pesar de las reacciones de Unamuno, parece inaugurar entonces -incluso contra su admirado Hegel-, una operación que será común en su discípulo: la reivindicación del acercamiento entre historia y poesía (aunque en Unamuno exista un paso previo, que es la homologación entre historia y filosofía, ambas inmersas en la lengua). Algo del orden de esta hipótesis, probablemente, haya heredado Unamuno al ensayar el problema de España a través de una literatura hiperbólica, de

un comentario azaroso, obsesivo e infinito que pivotea agónico sobre la historia de la nación, y sobre la tensión entre la tradición literaria, el fracaso de lo real y la eternidad incierta.

Por otra parte, son algunas más las distancias que pueden observarse entre Menéndez y Pelayo, su juicio crítico y el respeto por la estética hegeliana. Hay secciones de su obra crítica -como las polémicas conferencias sobre Calderón de 1881- en que el joven pedagogo Menéndez y Pelayo parece desgranar toda literatura a través del filtro estético de un hegelianismo matizado por su propia mirada. Su intención denota que las obras deben evaluarse en tanto su *idea* y su *ejecución* -es decir, su *contenido* y su *forma*- obedezcan a cierto equilibrio dialéctico no forzado. La crítica de Menéndez y Pelayo, entre un hegelianismo *sui generis*, una exigencia epocal positivista y un psicologismo algo romántico, se autoimpone como objetivos generales -a grandes rasgos- comprender el origen de la obra (el medio, la raza, el autor); recorrer analíticamente los textos (a veces revelando las fuentes y los mecanismos de relato, a veces glosando su argumento para reconocer matices y formatos recurrentes); y llegar así, finalmente, a un juicio "objetivo" sobre la destreza del ejecutor para reconocer la forma propia que dictaba la exigencia de sus contenidos. Por eso el historiador es un intérprete y, en tanto tal, merece, según Menéndez y Pelayo, su sitio artístico. Ahora bien, volviendo al hegelianismo que legitima parte de ese recorrido crítico ideal, es de notar que sólo la fase final se familiariza, en cierto modo, con los postulados de la *Estética*. Solamente resuenan ecos hegelianos en ese juicio que certificaría el éxito (o no) en que una forma coincide con los contenidos de una obra. Lo demás evoca, más bien, la figura clásica del historicismo científico y sus preocupaciones por la "disección" de los monumentos literarios. Por ello se hace necesario reconocer cuáles son los verdaderos contactos particulares que Menéndez y Pelayo se vio impelido a mantener con el criterio estético modélico del filósofo alemán.

Lo primero que Menéndez y Pelayo recoge de Hegel está ligado con su interés por el carácter "realista" de cierto arte que privilegia. No se trata del realismo naturalista que abomina en más de una oportunidad por foráneo y liberal, sino justamente de un realismo ligado al hegelianismo crítico. Hegel cree (a diferencia de Kant) que el mundo es cognoscible, y que la apariencia es, en parte, "reflejo" de la esencia. Ese reflejo, nuevamente, no debe entenderse con connotaciones literarias decimonónicas ni tampoco con reminiscencias de la crítica marxista posterior. A grandes rasgos, la traducción vulgar del reflejo viene a confirmarse por su intuición de que el contenido (histórico) dicta la forma; es decir, todo da cuenta del contenido y lo refleja. Esta idea opera claramente en la crítica histórica de Menéndez y Pelayo: en él, el contenido -y aquí viene el contagio romántico- refleja a través de la forma parte importante de la esencia del pueblo. El arte, entonces, es el área que puede

mostrar algo de esa esencia, y ése es el “realismo” que le interesa a Menéndez y Pelayo, esa comprensión del arte como “reflejo” de lo real. Cabe decir que, probablemente, también Unamuno coincidía con su maestro en este sentido, lo cual, por todo lo dicho, no lo deja en el lugar de un escritor “realista”, sino muy por el contrario. Tanto Unamuno como Menéndez y Pelayo están cerca de ese “realismo” hegeliano que entiende el arte como “expresión del sujeto”. Ambos guardan distancia de la concepción kantiana del arte que daría cuenta solamente de categorías estéticas ahistóricas y apriorísticas, y que curiosamente atraviesa toda la estética krausista. Ambos coinciden en este hegelianismo algo simplificado que contempla el lugar del condicionamiento histórico y entiende que el sujeto que se expresa es historia en sí y por eso su arte es, justamente, desarrollo de lo histórico. La única diferencia que habrá entre ambos en cuanto a este tema central, marcará sin embargo un disenso abismal. Me refiero a la forma crítica en que cada uno leerá y dará cuenta de ese eje en el cual parecen coincidir. Serán dos versiones distintas de la cultura española las que se jueguen en el contraste formal entre el historicismo “objetivo” pelayano y el ensayismo hiperbólicamente subjetivo de Unamuno.

Lo segundo que enlaza a Menéndez y Pelayo con la herencia estética hegeliana es un malentendido: sólo sobrevalorando el supuesto rasgo metafísico de la *Estética* y simplificándola al hallazgo de una clasificación de épocas artísticas, Menéndez y Pelayo pudo aceptar del todo la obra del filósofo alemán, apropiarse de lo necesario y manipularla con comodidad dentro de su crítica. Como dice Llanos:

Es cierto que el prestigioso polígrafo español no comprendió otros conceptos de la *Estética* hegeliana. No aceptó, por ejemplo, el método y como consecuencia, si bien encontró cómodas las grandes divisiones del arte en simbólico, clásico y romántico, éstas quedarían desgajadas de la médula de la reflexión dialéctica y no serían el soporte sobre el que se levanta toda la construcción del arte bello. Sin embargo, Menéndez y Pelayo hace justicia a Hegel aunque no logra captar en su totalidad el movimiento de la obra y su íntima estructura, ya que insiste demasiado en el aspecto *metafísico* que, a su entender, domina la *Estética*. (Llanos, 1988: 163).

Es decir, si bien es cierto que parte del norte crítico que Hegel implicó para la tarea interpretativa de Menéndez y Pelayo radica en su lectura de la *Estética*, no lo es menos que el gusto de Menéndez y Pelayo por esa obra tuviera ciertas faltas de comprensión, ciertas elipsis. Llevado por su raigambre religiosa y por la innegable matriz positivista, el crítico santanderino vio en la estética hegeliana no ya un método, sino -una vez más- un atajo. Vio en ella la posibilidad de autorizar una pulsión metafísica que prometía, teleológica, el arribo futuro de la perfección, el porvenir del arte finalmente en una unidad última e insuperable. Y, a su vez, halló que la *Estética* podía leerse como esa promesa insuflada por un Espíritu que claramente podía identificarse con el destino hispánico, y que prolijamente delineaba desde el pasado instancias historiables hacia ese arte final y redentor que actualizara, finalmente, los

logrós esplendorosos del XVI. De más está decir que la complejidad del pensamiento estético de Hegel, sobre todo entendido metodológicamente, iba mucho más allá. Sin embargo, no es nuestro interés remitirnos a ello, sino más bien señalar cuáles fueron los anclajes historiográficos modélicos que, a nivel filosófico, determinaron la crítica pelayana. Por eso podemos afirmar que, a pesar de la escasa rigurosidad con que Menéndez y Pelayo recibió el aspecto metodológico de la estética hegeliana, fue en ella donde encontró un asidero filosófico que, sintetizado con otras lecturas y opiniones propias, había podido legitimar sus principales criterios sobre las relaciones entre historia y literatura.

Resumiendo entonces, cabe afirmar que la admiración parcial de la estética hegeliana por parte de Menéndez y Pelayo, sus objeciones hacia el rol incompleto de la historia -excluida del arte-, su intento de hacer equivaler ambas disciplinas para dotarlas por igual de cierta responsabilidad "existencial", todo esto permitió apuntalar su visión crítica y generó, obviamente, cambios posteriores. Es decir, toda esa reinterpretación pelayana fue la que en parte facilitó que sus sucesores, sin abandonar el elogio a Hegel, sumaran nuevos modelos filosóficos que también descentraban su teoría, y que a su vez los habilitaban a generar una crítica moderna personal, comprometida con el cruce entre historia y literatura, decisiva en cuanto a lograr cierta valoración y autoinscripción en la patria literaria que debía organizarse. Puede arriesgarse entonces que el viraje que se inicia con Menéndez y Pelayo, y que aún se mantiene sutil en él, permite finalmente el surgimiento de otros tipos de pensamiento sobre la constitución de lo histórico y su discurso, sobre las posibilidades literarias de la historia y, claro está, sobre las posibilidades históricas de la literatura. Por eso, gran parte de la literatura de Unamuno (y no me refiero aquí únicamente a sus ensayos) puede leerse, de algún modo, como un intento por volver permeables lo literario y lo (intra)histórico. Lo cual, por otra parte, no es ajeno al hallazgo estético hegeliano que proyecta al arte no ya para un círculo erudito sino para la nación en todo su conjunto. Ahora bien, ¿cuál fue entonces el referente filosófico que, como nexo privilegiado, le permitió a Unamuno proseguir con los cambios que ya había empezado a instalar su maestro? Por la vastedad de sus propias afirmaciones explícitas, puede opinarse que ese sitio lo cedió por entero a Sören Kierkegaard.

Conviene introducir brevemente ahora, entonces, qué implicancia tiene Kierkegaard en el panorama europeo que se organiza en torno al vector filosófico rector de la intelectualidad moderna española. Sólo así podrá captarse en su justa medida cómo el modelo del filósofo danés sirvió a Unamuno para, al mismo tiempo, profundizar la apropiación descentrada de Hegel que había habilitado su maestro, y añadir una nueva autoridad supranacional que legitimara su propia radicalidad ideológica y estilística. Kierkegaard surgirá como reacción opuesta al hegelianismo, al cual se enfrentará con decidida firmeza, objetando que entendida

la historia al modo de Hegel, el sistema no contempla lo fundamental, es decir, la libertad del sujeto. En el sistema hegeliano el sujeto no es libre, es un elemento de esa fuerza arrolladora que construye la historia, es parte de un mecanismo que lo excede: la Idea. Kierkegaard será la negación de esto: Kierkegaard buscará la defensa del sujeto libre en la historia, y ese será el legado de aquel pensador protestante cuyos escritos llevaron a Unamuno a aprender el danés para leerle (detalle no menor, ya que -como desarrollaré luego- el estilo es el hombre, repite Unamuno evocando a Buffon, aunque ante todo, como recuerda siempre, el estilo es el lenguaje). Y no es casual que, admirado por sentir a veces que textos pretéritos, ajenos, fueron escritos por él mismo (porque, según él, el prójimo es espejo de uno y el estilo se hace de los otros), dirá en “Aprender haciendo. (Conversación)”:

Nunca me olvidaré de la cara que puso un señor que no me conocía bien cuando, viendo en mi biblioteca los catorce tomos de las obras de Kierkegaard, encuadernados en negro, y en lugar preeminente, me preguntó: “¿Y esto qué es?”, y le respondí: “Ahí están varias obras que escribí cuando vivía en Dinamarca”. “¿Pero usted ha vivido en Dinamarca alguna vez?”, me interpeló, y yo, poniéndome más serio aún, le dije: “Sí, señor; allí viví y morí el año 1855, para poder volver a nacer, nueve años más tarde, en Bilbao... (Unamuno, 1958: 747).

Por los puntos de relación que hemos indicado previamente, es claro que -en lo relativo al modelo filosófico explicativo de la historia- el hegelianismo matizado de Menéndez y Pelayo no desaparece en Unamuno⁴⁵, pero su adhesión a las preocupaciones (y al estilo) de Kierkegaard viene a complejizarlo aún más, sobre todo en cuanto a uno de los temas obsesivos del liberal Unamuno: el de la personalidad y el del azar⁴⁶, siempre ligado a la responsabilidad histórica que conlleva el rol individual. Esta doble admiración por Hegel y por su contrario, queda clara en la respuesta que Unamuno envía al anarquista Federico Urales, quien publicara en la *Revista Blanca*, entre 1900 y 1902, un análisis de la “evolución” de la filosofía en España. Al ser interpelado por medio de una encuesta que interrogaba a diversos intelectuales por sus antecedentes filosóficos, Unamuno expresa al mismo tiempo una serie de afirmaciones que exhiben su genealogía, mínimamente, como contradictoria. Comienza elogiando a Hegel: “Aprendí alemán en Hegel, en el estupendo Hegel, que ha sido

⁴⁵ De hecho, cuando Hegel comenta la estética de los románticos alemanes, parece descifrar el núcleo agónico que defenderá el propio Unamuno (junto a Kierkegaard) como rasgo constitutivo del *yo* moderno: “...el yo no puede encontrarse satisfecho con este goce de sí, sino que deviene impotente en sí mismo, de modo que experimenta el deseo por lo sólido y sustancial, según intereses determinados y esenciales. De esta situación nace la desdicha y la contradicción, pues el sujeto quiere, por una parte, penetrar en la verdad y ansía alcanzar la objetividad, pero, por otra, no puede desentenderse ni arrancarse del aislamiento y la soledad de esta interioridad abstracta e insatisfecha.” (Hegel, 1985: 138-139).

⁴⁶ Explica un maduro Unamuno al inicio de *Del sentimiento trágico de la vida*: “Hegel hizo célebre su aforismo de que todo lo racional es real y todo lo real es racional; pero somos muchos los que, no convencidos por Hegel, seguimos creyendo que lo real, lo realmente real, es irracional; que la razón construye sobre las irracionalidades. Hegel, gran definidor, pretendió reconstruir el universo con definiciones, como aquel sargento de artillería decía que se construían los cañones: tomando un agujero y recubriéndolo de hierro” (1971: 12). Es de observar aquí cómo se refleja, en la oscilación de Unamuno frente a Hegel, nuevamente la crítica que señalamos en el apartado anterior, la objeción al afán clasificador, y, obviamente, a los *hegemónicos* (como Menéndez y Pelayo) que habrían operado desde esa adhesión “nacionalista” pero no “nacional”, atacada por racionalista, cientificista e historicista.

uno de los pensadores que más honda huella han dejado en mí. Hoy mismo creo que el fondo de mi pensamiento es hegeliano” (Urales; 1977: 161). Y sin embargo inmediatamente afirma: “El anarquismo de un Ibsen me es simpático, y más aún el de un Kierkegaard, el poderoso pensador danés de quien ante todo se han nutrido Ibsen y Tolstoi”⁴⁷ (163). Es de notar que Unamuno no extrema su alabanza de Kierkegaard aquí, dado que está respondiendo a un importante ácrata español y acaba de descartar a Bakunin casualmente por “peligroso”. Cabe señalar, sin embargo, que José Ferrater Mora (1944) ha sostenido la relatividad de esa aceptación por parte de Unamuno del existencialismo de Kierkegaard. Ni Hegel ni Unamuno, según Ferrater Mora, hubieran despreciado como Kierkegaard al hombre que identifica su ser con su pensar:

Por eso para Unamuno es Hegel un hombre tan humano y tan interesado por su particular y concreta existencia como el que explícitamente se aferra a ella. Y es que tal vez para Kierkegaard, que vivía sólo en angustia, se salva únicamente el hombre que tiene conciencia de su abismo, en tanto que para Unamuno, que ha vivido en la tragedia y en la esperanza, se salvan todos, porque todos, aun los que parecen que no esperan, tienen algo en que esperar. (Ferrater Mora, 1944: 47)

Tal vez es acertado poner este reparo que, en definitiva, viene a confirmar la situación de Unamuno a medio camino entre ambos modelos. De hecho, se trata de una adhesión pendular: sólo unos pocos años antes, y en la privacidad de su *Diario íntimo*, rechazaba de plano la adscripción al modelo hegeliano expresando brevemente lo que demuestra cómo su viraje de Hegel a Kierkegaard no sólo rompía con el panteón rector de su maestro, sino que avalaba todo su giro antirracionalista, su personal enfrentamiento con el positivismo y la lógica: “En el más vigoroso vuelo de la filosofía humana racionalista, en el idealismo hegeliano, se parte de la fórmula de que el Ser puro se identifica con la Nada pura, es el nihilismo racionalista” (Unamuno, 2001: 52). De todos modos, repito, y como enfatizaré más adelante, Unamuno parece rescatar de Kierkegaard (y de Ibsen) algo más que sus ideas, algo en torno a su *estilo*, a la *forma* de su discurso⁴⁸. En su ensayo “Ibsen y Kierkegaard” (de

⁴⁷ En mi artículo “*Brand* a todo o nada: versiones del individuo moderno entre Ibsen y Unamuno” (2010) he intentado dar cuenta de la familiaridad que Unamuno establece entre la figura del *Brand* ibseniano, Kierkegaard y su propio programa de revitalizador de la conciencia del individuo español. Me interesó señalar allí, con especial énfasis, cierta lectura que Raymond Williams hace de la dramaturgia ibseniana como “trampa” del liberalismo burgués: el criterio del “todo o nada” que tanto maravillara a Unamuno es, según el crítico inglés, el exceso más peligroso del afán decimonónico de libertad individual, el borde mismo en que los sueños demócratas se exhiben en su conservadurismo y legitiman el potencial proyecto fascista. El anarquismo ibseniano que curiosamente fascinara al escritor vasco, permite entonces revelar cómo el radicalismo de Ibsen, elogiado por un liberal, connota la mismísima dificultad para descifrar los peligros de la tragedia moderna. Esto debe tenerse en cuenta a la hora de comprender que la lectura de Kierkegaard fue en Unamuno un claro signo de modernidad, pero de dudoso progresismo. De lo contrario caeríamos en el error de ver el rescate del danés como una superación positiva del hegelianismo de su maestro, lo que no es tal. Lo deseable, sin embargo, es no polarizar: en ambos las respectivas lecturas de sus modelos planteaban opciones por igual conservadoras, aunque de conservadurismos diferentes.

⁴⁸ Puede afirmarse que Unamuno encuentra en Kierkegaard, más que una coincidencia plena con su filosofía, una concordancia exacta con su discurso. Kierkegaard (como Ibsen) *condicen* con el discurso unamuniano; es decir, discurren por el terreno de lo ‘agónico’, de lo paradójico, y esto es lo que prima para él, más allá de que las

1907), Unamuno cita extensamente al autor de *La enfermedad mortal*, quien dice que abandona a otros la queja de que los tiempos son malos: él se queja de que sean tiempos mezquinos, porque les falta pasión...

Los pensamientos de los hombres son quebradizos como agujas, y ellos, los hombres mismos, tan insignificantes como costureras. Los pensamientos de sus corazones son demasiado miserables para ser pecaminosos. Un gusano podría tal vez tener por pecados semejantes pensamientos, pero no un hombre creado a imagen de Dios. (...) Y he aquí por qué se vuelve siempre mi alma al Antiguo Testamento y a Shakespeare. Allí se siente que son hombres los que hablan; allí se hablan, allí se odia; allí se ama; allí se mata al enemigo, se maldice a su descendencia por generaciones; allí se peca. (Unamuno, 1951: 418)

Lo que Unamuno encuentra en Kierkegaard (y en el *Brand* ibseniano, expresión literaria intrínseca a su lengua⁴⁹) es ni más ni menos que el ímpetu heroico de un discurso dispuesto a la reivindicación absoluta del *yo* frente a los dogmas colectivos, ya sean religiosos o meramente institucionales. Y esa reivindicación sólo se logra, en su opinión, a través de la lucha con la incógnita de la trascendencia, no por medio de las mezquinas contiendas de la subsistencia cotidiana⁵⁰. En este reparo subyace nuevamente el ataque a la Academia “fossilizada” de la que Menéndez y Pelayo había sido piedra basal y muchos de sus discípulos, pilares: “¿Creéis que son capaces de pecar todos esos mozos aprovechados que van para ministros o para académicos? Sus aspiraciones son demasiado miserables para ser pecaminosas” (418), concluye Unamuno luego de valorar la lucha existencialista pero sanguínea del filósofo danés. Este tipo de lucha es el que privilegia en cambio Unamuno porque refuerza una idea que acompañará el discurso pujante de su propio ensayismo siempre agónico, siempre dialógico y polémico. La idea de que la lucha es de cada uno consigo mismo y con el misterio. Nuevamente, para él, la Esfinge terminará por respaldar la recriminación hacia todos aquellos que se demoran en la lucha fútil de una competencia académica fundada en los favores políticos, en los votos o en el detalle enciclopédico. Tal como señalara el mismo Kierkegaard en un libro que marcó definitivamente a Unamuno, *Temor y temblor*:

Los grandes hombres sobrevivirán en la memoria; pero cada uno de ellos fue grande según la importancia de aquello que *combatió*. Porque quien luchó contra el mundo fue grande triunfando del mundo; (...) pero fue el más grande de todos quien luchó contra Dios. (Kierkegaard, 2004: 18)⁵¹

palabras del filósofo danés respondieran, entre otras cosas, a la crisis de su específico contexto protestante, y Unamuno, en cambio, se viera inmerso en los conflictos de un cristianismo diferente, del cual él mismo prologaba el derrotero de un ‘agnosticismo’ intelectual que iba a persistir hasta mediados del siglo XX en muchos españoles.

⁴⁹ Me referiré detenidamente a la relación de Unamuno e Ibsen en el capítulo dedicado a las alternativas dramáticas que predominan en su teatro frente a la preferencia lopiana de su maestro.

⁵⁰ Tan sólo un año antes Unamuno había firmado el breve y feroz ensayo titulado “La presidencia de la Academia Española”, donde explicaba por qué no había avalado el nombramiento de Menéndez y Pelayo como presidente de tal institución. Lo comentaré con especial cuidado páginas más adelante, cuando intente definir cómo todas estas divergencias teóricas venían buscando acumular, por parte del discípulo, un nuevo sentido de la “intelectualidad” moderna capaz de erosionar los rasgos legitimadores del concepto de “erudición” decimonónica.

Más allá de esta similitud que motivó sin dudas la preferencia unamuniana, es de notar que la variante en el modelo filosófico que Unamuno generó al optar por Kierkegaard como su precursor, representaba el mismo peligro que ya había generado la interpelación de su maestro a la estética hegeliana sobre la necesidad de incluir a la historia en el terreno de lo artístico. Sería posible entender que Unamuno actualizaba -al afirmar los postulados del pensador danés- aquella escisión que había exigido una infatigable defensa por parte de Menéndez y Pelayo para saldar la devaluación de la historia con respecto a la literatura. Porque, aunque resulte familiar, vale adelantar lo que luego ejemplificaré, y que es justamente que Kierkegaard significó para muchos autores modernos el respaldo suficiente para apoyar otra idea de historia, una historia sustentada en la experiencia individual y ya no en los hechos "objetivos" del pasado. Esa remisión a la interioridad que promueve la filosofía kierkegaardiana terminará siendo una vía más de acercamiento entre lo literario y lo histórico. Tanto es así que hasta el propio pensador danés, arrepentido, dedicaría su tardío libro *Mi punto de vista*, de 1847, a justificar cualquier vestigio de literatura que pudiera encontrarse en sus obras pasadas como una estrategia más del autor religioso que decía ser. Kierkegaard fue el primero en comprender que en muchos de sus postulados resonaba cierta reunión peligrosa entre filosofía, historia y ficción. Unamuno, en cambio, buscaba más que ninguna otra cosa legitimar esa conjunción y fue nada menos que la categoría de "intrahistoria" la que terminó por habilitarlo.

En este sentido y como he señalado ya, la intrahistoria unamuniana es, de algún modo, la reivindicación de lo artístico como vehículo de una esencia que sólo puede captarse en el lenguaje. Es decir, la "intrahistoria" es una nueva manera de excluir a la "historia" (oficial) de la posibilidad artística de representar al espíritu del pueblo. Por eso he mencionado antes que en Unamuno se actualizaba el temor de Menéndez y Pelayo al descarte de la historia como obra artística. Como explica Ciriaco Morón Arroyo (1982), si bien se ha sostenido que el concepto de intrahistoria puede haber provenido de Hegel, Unamuno realiza una traducción a sus propios términos. Mientras la "intrahistoria" unamuniana se refiere a la universalidad y a la tradición eterna del pueblo enraizado que desconoce las fronteras, la "historia" sería su opuesto, la ola pasajera de la superficie. Esto, sin embargo, no es así en Hegel:

La concepción hegeliana es opuesta: el primitivismo es para Hegel algo prehistórico, natural; espíritu, igual a historia e historiografía, porque la historia escrita es la historia real hecha conciencia; la universalidad unamuniana de origen krausista y socialista es en Hegel un sueño del entendimiento abstracto. El espíritu sólo se realiza en nacionalidades; y la oposición entre historia e intrahistoria es falsa. Lo que en Unamuno es oposición entre sustancia y apariencia, en

⁵¹ Nótese, por otra parte, cómo las decisiones de Unamuno en torno a las variantes de los vectores filosófico e historiográfico se conjugan aquí en la coincidencia de esa búsqueda trascendental del "caballero de la fe" kierkegaardiano y del héroe de Carlyle, ambos hijos del "grande" hombre romántico que sustentará, como veremos, al sujeto "quijotista" que rescate Unamuno.

Hegel es continuidad entre la sustancia y su aparición o manifestación. (Morón Arroyo, 1982: 313)

Es decir, así como Menéndez y Pelayo había empezado por exaltar el rasgo metafísico en el sistema hegeliano, saturando el valor de un Espíritu que conducía a la historia hacia la completud, Unamuno también capta únicamente el encanto de ese rasgo “sustancial” y, sin percatarse de que la historia es una continua manifestación de esa sustancia en una sucesión de antítesis y síntesis, transforma lo que en Hegel es método dialéctico en una polaridad fija: por un lado permanecerá la historia subterránea y esencial del pueblo, y por otro se expondrá la historia oficial, los hechos que hacen a la cultura oficial de la nación. Por un lado, la literatura y, por otro, la historiografía académica. Esa profundización de Unamuno en la lectura descentrada de Hegel -que quizá había legitimado en parte el propio Menéndez y Pelayo-, obviamente fortalece su ataque a la crítica previa (incluso a la de su maestro). Contra ella arremete despreciando sus nociones históricas, a las cuales llega a tildar de “paleontológicas”, por ocuparse únicamente de rastrear los hitos culturales pretéritos que sólo servirían para afirmar el nacionalismo con el que Unamuno combate. Pero a la vez, y más importante, el bilbaíno vuelve a desterrar la historia del terreno de lo artístico, y sólo reserva el reflejo del genio popular para el lenguaje literario, vehículo de lo “intrahistórico”.

Es en esta misma línea que podemos afirmar que su “personalísimo” hegelianismo es el que lo llevó a abreviar en Kierkegaard, ya que el giro que el filósofo danés había realizado en cuanto a las nociones históricas de Hegel condecía con las propias ideas de Unamuno en relación con la historia y el lugar del sujeto en ella. Jimmy Washburn (1994), especialista en el tema, analiza del siguiente modo el discurso sobre lo histórico en Kierkegaard:

...Kierkegaard distingue entre la historia como saber que versa sobre la existencia particular y la interioridad que son su móvil -su interés se inclina por esa historia- y la historia vista como un discurso sobre lo pasado y que versa sobre “lo general”. Nos es difícil pensar que el pensador danés establezca entre ambas historias una oposición dialéctica. Si fuera admisible, dicha oposición se fundamentaría en la irreconciliabilidad entre el ser y el pensar, siguiendo una dirección contraria a la de Hegel y manifestando así la dificultad (o imposibilidad) de dicha identificación. (Washburn, 1994: 120).

Sin embargo, considerando que sí es posible una oposición dialéctica entre la historia como “saber” de la experiencia interior (subjetiva) y la “historia como discurso sobre el pasado”, podemos decir que la nueva dirección filosófica que adquiere Unamuno al optar por Kierkegaard no sólo impacta sobre su obra sino sobre el juicio que tenía con respecto a la propia herencia historiográfica de su maestro Menéndez y Pelayo. Como he señalado ya, la exigencia historiográfica que experimenta Menéndez y Pelayo lo lleva a intentar el rescate absoluto de la cultura española, a través de la exposición de sus ideas ortodoxas y heterodoxas, incluso a través de los catálogos bibliográficos de *La ciencia española* que

aspiraban a describir la biblioteca nacional de forma sinecdóquica. Pero a través de su empresa intenta constantemente cimentar la idea de que es ese trabajo la base fundamental del arte. Unamuno, en cambio, destierra lo historiográfico del terreno del arte: el único aspecto que le interesa de lo histórico es el “intrahistórico”, el aspecto eterno que porta el espíritu del pueblo haciéndose visible a través de lo literario y no de la historia de lo literario. Por eso puede utilizar otro tipo de exposición, todavía polémica pero ya no cronológica ni filológica: un ensayo fragmentario, urgente, derivativo, un ensayo que aspira al revasamiento constante de un yo capaz de testimoniar la corriente subterránea que aúna a su pueblo.

Menéndez y Pelayo, quien había abierto la puerta para la comprensión de un hegelianismo leído bajo la necesidad hispánica del XIX -o sea, sustancialmente metafísico-, también había preparado el terreno para que de allí surgieran dos elementos claramente distintos a su pensar: primero, una historia cuya metafísica la impele a desdoblarse entre lo narrable y lo anónimo, entre los hitos “a voces” y el murmullo eterno del pueblo; y segundo, la forma misma de esa historia subterránea que, aunque inefable, aspira a reflejarse fragmentariamente en una literatura egotista. En este sentido, y como podrá verse en el siguiente apartado, la variación de estas coordenadas filosóficas también nutrieron un cambio radical con respecto a los modelos historiográficos que distanciaron a Unamuno de Menéndez y Pelayo.

5.1.2 “MÁS VALE UN CONOCIMIENTO MUTILADO”: EL VECTOR HISTORIOGRÁFICO.

Debo aclarar antes de proseguir que no es mi intención reducir a este simple caso la frondosa cantidad de preferencias divergentes que mantuvieron Menéndez y Pelayo y Unamuno con respecto a sus respectivos modelos filosóficos. Antes bien, señalo especialmente el giro que va desde Hegel a Kierkegaard sobre todo por el interés que representa este ejemplo específico al medir las distancias críticas que implicaron luego entre estos dos autores esas decisiones tan disímiles. Teniendo esto en cuenta, y ya señalado el viraje en cuanto a los principales referentes filosóficos, cabe señalar ahora, entonces, que un giro semejante se produjo también en el vector historiográfico que iba de Menéndez y Pelayo a Unamuno.

Puede declararse sin temor que, entre otros autores, fue Taine quien marcó de manera más notoria la comprensión de la escritura histórica por parte de Menéndez y Pelayo. Taine, punta de lanza de la historia positivista francesa del siglo XIX, tiene páginas asombrosas que exhiben con seguridad rotunda la definición de cuál era por entonces la tarea esperable del historiador. En su obra la complejidad del ejercicio historiográfico tiene por lo menos tres

núcleos: primero, la necesidad de contar con una comprensión del documento como reflejo del hombre; segundo, la capacidad de observación que permita situar al objeto en el cruce de las fuerzas primordiales que constituyen la raza, el medio y el momento; y tercero y último, aquello que guarda resonancias con el rol pelayano del historiador artista, es decir, el talento para la interpretación y reconstrucción a partir de los indicios observados:

Nuestra gran preocupación debe ser suplir hasta donde podamos, la falta de observación presente, personal, directa y sensible, porque es el único camino para conocer al hombre. Hagámonos presente el pasado; para juzgar una cosa, es menester su presencia; no hay experiencia de los objetos ausentes. Claro que esta reconstrucción es siempre incompleta, y no puede dar margen más que a juicios incompletos; pero hay que resignarse: más vale un conocimiento mutilado que un conocimiento nulo o falso, y no hay más medio de conocer aproximadamente las acciones de otros días que *ver* aproximadamente a los hombres de otros días. (Taine, 1945: 12)

Taine compone, con una persistencia admirable, el símil de la humanidad como organismo vivo, lo cual le permite asemejar al historiador con el arqueólogo y al crítico con el observador naturalista. Esto no es un detalle menor en lo que venimos exponiendo: como explicaré en parte de este y en el próximo capítulo, las repercusiones que estas metáforas tendrán en la crítica unamuniana al concepto de “erudición” evocan los aciertos que el propio Foucault supo destacar en *Las palabras y las cosas*, al definir el afán taxonómico de la época clásica. Ahora bien, en su *Historia de la literatura inglesa*, Taine introduce la idea de que hay un estado moral para el arte general y para cada rama en especial, y de que esa ley moral es la que permite el surgimiento de cada arte en el vasto campo de la psicología humana. Taine consolida entonces su rol de especialista, de aquel que puede desentrañar las formas artísticas de esa ley, y asegura el estatuto “científico” de la historia literaria diciendo: “Así como en el fondo la astronomía es un problema de mecánica, y la fisiología un problema de química, así en el fondo la historia es un problema de psicología” (43). Más allá del objetivo legitimador que persigue Taine con esta declaración de principios, lo interesante es que apenas en un capítulo ya despliega ante el lector todas las herramientas metodológicas que habilitan su relato de la historia de la literatura sajona. En su opinión, el historiador es el gran intérprete, es el reconstructor artista que a través de su intuición releva los mecanismos del arte y llega a ver al hombre tras la obra, al hombre vivo que debe hacerse presente en la historia justamente para testimoniar el recorrido del genio de su pueblo hacia un arte más acabado. Es lógico, entonces, que Menéndez y Pelayo hubiera aceptado la obra de Taine con cierto placer, no sólo por lo relativo a su rol, sino también por su apreciación de la obra literaria. Taine hace especial énfasis en comprender que el libro no se ha hecho solo: dice que es como una “concha fósil” que sólo vale la pena estudiarse para conocer el animal. Lo contrario, señala, “es tratar las cosas como simple erudito y caer en una ilusión de biblioteca” (8), tarea vacua que será, por cierto, la que el joven Unamuno imputará en diversas ocasiones -en forma

idéntica- a su maestro. Pero más allá de esto -que retomaré más adelante-, Taine deja claro cuál es el valor de la literatura para la historia cuando, refiriéndose a Stendhal, señala que

aún hoy, en sus libros, es donde podrán encontrarse los ensayos más a propósito para allanar el camino que he tratado de describir. Nadie ha enseñado mejor a abrir los ojos y a mirar, a mirar ante todo los hombres que nos rodean y la vida presente, y después los documentos antiguos y auténticos; a leer algo más que lo escrito, a ver, al través de la añeja impresión o de los garabatos de un texto, el sentimiento exacto, el movimiento de ideas, el estado de espíritu en que el autor escribía. (Taine, 1945: 44)

Esto explica claramente por qué Menéndez y Pelayo admiraba a Taine, y también los motivos de que Unamuno lo detestara. Unamuno lo consideraba un “caricaturista” que se había dedicado a falsificar la historia con noticias verdaderas. Por eso explicaba, en el breve artículo que ya hemos mencionado, “Taine, caricaturista”:

...Taine no sintetiza, sino que escoge los rasgos que concuerdan con la idea apriorística que se ha forjado de un individuo y los pone de relieve, dejando en la penumbra o en la sombra los demás. Los hombres no son para Taine hombres sino casos de su ejemplificación de teorías abstractas (...).

En rigor, Taine no creía en la individualidad ni en el alma personal, y sus personajes, si bien se mira, carecen de alma. (Unamuno, 1951: 1157).

Vemos entonces que caen sobre Taine las mismas acusaciones antirracionalistas que cobraban protagonismo en la implícita contienda que Unamuno establecía con Menéndez y Pelayo sobre la existencia de una genuina filosofía hispánica. Taine parte de las ideas para probar y ejemplificar con los hombres sus teorías preexistentes. Caso extremo de racionalismo al que Unamuno tenía aversión, en él quedaban supuestamente de lado la individualidad del historiador y del historiado. No descalifica Unamuno al francés por sus logros artísticos, pero sí por esa “manía” de la falsificación, algo que no está lejos de aquella figura del “zorro” que borraba con su cola las huellas de su paso: “Taine, que era a su modo un soberano artista, sabía dar la pincelada pintoresca, sabía reproducir la impresión-concreta. Pero es cuando concurrían a corroborar su tesis; en otro caso prescindía de ellas” (1159). Unamuno no soporta que en Taine se sacrifiquen las diferencias constitutivas de las biografías humanas, psicologistas, para cumplir con el implacable mecanismo de una lógica de conceptos abstractos: “los hechos que expone Taine son un revestimiento de conceptos previos” (1158), dirá. Y otra vez será una metáfora cifrada en el par ojos/mirada la que el ensayo unamuniano utilice para definir los estigmas de su antagonista:

Nadie pone en duda las severas virtudes de estudioso y de hombre de Taine, ni la acendrada sinceridad de sus ideas. Puede un hombre ser estudioso, sincero y amante de la verdad y ser falsificador y caricaturista. Su genio mismo le impulsaba a ello. No creo que Taine se pusiera adrede unas gafas verdes o rojas para ver los objetos de uno o de otro color, no; sino que su especial daltonismo le impulsaba a ver como veía. Es un escritor profundamente subjetivo, pese a su objetivismo profesional. (1161)

Es decir, Unamuno ve en Taine un historiador profundamente subjetivo que se esconde tras la apariencia positivista de la objetividad. Unamuno se yergue contra esa "ilusión de la objetividad" condenando el influjo que ella tenía sobre Taine y tantos otros:

Su facultad hipercrítica acaba por destruir la realidad concreta, y en vez de hechos nos dan o leyes congeladas o polvo de hechos. Cuajan en témpanos la corriente fugitiva o reducen a polvo el hecho bruto. Y de aquí la singular sensación de vacío y de desaliento que su literatura nos deja. Y es que en ella, con pocas y muy nobles excepciones, falta pasión. (1162)

Falta pasión, señala Unamuno. En consonancia con el desprecio kierkegaardiano por la frialdad de los tiempos modernos, Unamuno proyecta sobre Taine todo lo indeseable de la historia positivista de su época: la frialdad, la escasez de compromiso subjetivo, la asfixia del juicio personal bajo el peso de los documentos, del archivo, de las teorías apriorísticas. Esto es lo imperdonable para Unamuno: esa gélida afición positivista que imponía la mediación falsa de lo "objetivo" entre la literatura y la historia. Mediación, por otra parte, que no lograba lo que exigía su afán científicista sino que enmascaraba un tipo de relato "insincero", a pesar de su alto grado de ficción. En este sentido, como ya hemos adelantado, Unamuno eleva en su lugar, como nuevo norte historiográfico, a Carlyle. Así, desprestigia a los personajes de Taine por el contraste con los de Carlyle o los de Michelet:

No hay sino compararlos con los de Michelet, aquel historiador portentoso, lleno de visión y de entusiasmo, o con los de Carlyle. Michelet, sí, Michelet sentía a los hombres y los resucitaba ante nuestros ojos. Claro está, como que es suya aquella enérgica y entrañable exclamación: "¡Mi yo, que me arrebatan mi yo! (1158).

Michelet y Carlyle son exponentes preferibles porque también caricaturizan a sus criaturas, pero lo hacen con el corazón y no con sus cabezas. Como Sarmiento o como Mitre⁵², que en este orden también son rescatados por Unamuno, el historiador sólo puede acercarse al objeto deformándolo a través de sí mismo, y es la sinceridad de que esa mediación existe la que Unamuno valora. Unamuno cree, en definitiva, que la escritura de la historia debe transparentar al propio yo del historiador: lo contrario es la mistificación de que esa mediación no existe, a pesar de lo inocultable de la presencia que se esconde tras la exigencia objetiva del positivismo científico, académico y racionalista. Por esto, en realidad, lo que más admira Unamuno del historiador Carlyle es su novedosa concepción de la historia: Carlyle es valorado por Unamuno porque según él tiene la ventaja de dejarse dominar por la fantasía, de fingirse expresamente como uno de sus muñecos, de interesarse por el relato mismo. Como señala en su ensayo "Maese Pedro (Notas sobre Carlyle)":

⁵² O como el propio Unamuno, cuando aborda con acerada ironía la figura de su maestro Menéndez y Pelayo por medio de alusivos retratos satíricos. Trataré más adelante de forma específica esas importantísimas "deformaciones" pasionales que hace de su maestro a través de personajes como Antolín Sánchez Sánchez Paparrigópulos o Joaquín Rodríguez Janssen.

Más verídico que Taine me parece Carlyle mismo, porque en éste la filosofía es algo sobrepuesto y como pegadizo, y no algo que encarne en el relato. Su extraordinaria visualidad, su afición a lo pintoresco, su gusto por la Historia como mero arte, como espectáculo, le salva de tergiversar los hechos más de lo que los tergiversa. Hay un fondo homérico en este predicador puritano; la fantasía le domina, y describe la fiesta al Ser Supremo con la mayor objetividad. Mas de ordinario no puede resistir el deseo de meterse entre los muñecos que maneja y de salir a su escenario, y he aquí por qué le llamo Maese Pedro. (Unamuno, 1951: 353).

Unamuno lamenta haber sido engañado por Taine pero excusa su inocencia diciendo que los datos que el historiador francés acumula son exactos. Su información ha sido escrupulosamente compulsada, los hechos y detalles son precisos. El problema es que su perspectiva viene a seleccionar y agrupar todo de una manera tal que falsifica la Historia con el fin de borrar el lugar subjetivo de la enunciación y probar por medio de su discurso la solidez de una teoría preexistente. Carlyle, en cambio, sería un “historiador artista, interesado en su relato por el relato mismo” (356). Unamuno valora en él estrategias que estarán presentes en sus propias formas de narrar y ensayar el problema de España: las frecuentes digresiones que surgen de la asociación de ideas, y que en general se refieren a la caducidad de las cosas y a la vanidad de las fórmulas; la necesidad de persuadir al lector de que todo el “tinglado” que se presenta es representación de la realidad y no de ficción; la proyección de su personalidad concreta en el desprecio por el fenomenismo; y hasta la profecía. Unamuno explica maravillado el artilugio con que Carlyle conoce la historia y prepara las sorpresas: anticipa el destino funesto de un personaje para luego confirmarlo y reafirmar sus presagios. Por esta pericia Unamuno adivina en la obra de Carlyle las cualidades del *archcuack* o “archicharlatán”, fuente subjetiva de infinitas sugerencias, emociones, entretenimientos y enseñanzas.

Por todo ello, reitero, Carlyle sería, según Unamuno, algo así como el *verdadero* “historiador artista”, aquel capaz de observar la historia absoluta y aceptar la única estrategia para vencer su narración: la selección literaria de sus nombres, su transformación sinecdóquica pero subjetiva, y hasta la ruptura heroica con el esquema temporal que imponía la tradicional teleología historicista:

Y, por otra parte, esta manera de presentarnos la historia, imaginada, rompe a las veces la serie temporal en que de ordinario la vemos presa, y parece que la sucesión se convierte en simultaneidad y el tiempo en espacio, y que conviven y obran y reobran unos sobre otros los hombres de todos los tiempos. Pocos historiadores han sentido más vivamente lo de que la eternidad es la sustancia del tiempo y no el conjunto del ayer, hoy y mañana, que no es la serie infinita, sin principio ni fin, de los movimientos todos, sino la inmutabilidad sobre que éstos se sustentan. Lo único real son la eternidad y la idealidad que en el tiempo y en la realidad se nos muestran: tal es la filosofía toda de Maese Pedro Carlyle, filosofía a que llegó a fuerza de visión de lo temporal y concreto. (Unamuno, 1951: 360)

Es decir, el modelo historiográfico de Carlyle pareciera habilitar en Unamuno dos direcciones aparentemente contrarias al legado de su maestro: por un lado, la extracción de una filosofía esencial a partir de lo vivo; por otro, la existencia de un historiador artista que toma parte explícitamente en la narración de sus personajes⁵³. En este sentido, estamos ante un nuevo tipo de “arte”: ya no se cuenta positivamente con el perfil del arqueólogo, sino más bien con el del escritor de ficciones. Esto equivale a legitimar no sólo la aparición de la subjetividad historiadora por medio de sus criaturas, sino también a desbancar la supuesta cronología temporal que vertebraba al proyecto positivista. Unamuno está interesado más que nada en postular un nuevo tipo de discurso histórico, cuyo estatuto de importancia pueda pasar por la necesidad de “construcción” y no de “reconstrucción”. Por eso parece destacar un nuevo modelo de temporalidad historiográfica que privilegia, dentro del mismo texto, un cruce entre el presente de su narración (gobernado por la subjetividad evidenciada del que enuncia) y las “ficciones” que se proyectan sobre el pasado. Ya no sirve, desde el concepto unamuniano de historia, pensar como habilidad la saturación documental que tenía como misión sostener la sucesión cronológica de la historia cultural de España hacia un *telos* reivindicativo del presente a través del pasado. No es importante ya intentar un rescate de la crisis finisecular del XIX desde la añoranza por el Renacimiento. Unamuno invierte los términos: el pasado debe reinventarse desde el presente, y los textos canónicos son el tesoro de la historia en tanto y en cuanto el lector (y el historiador) puedan hacerles decir las claves para superar el presente crítico de la nación. Me atrevo a afirmar entonces que el modelo historiográfico de Carlyle le sirve a Unamuno para minar desde dentro dos puntales del perfil que él ha querido ver en el ejercicio historiador de Menéndez y Pelayo⁵⁴: la supuesta objetividad y la rigurosa cronología que exigía el historicismo romántico-positivista del XIX. Nuevamente, esta operación concuerda con la *estrategia de subversión* que Unamuno proyecta contra su maestro y contra la idea más general de la “erudición” como una cualidad

⁵³ Al respecto, pareciera que Menéndez y Pelayo no está lejos de este segundo procedimiento. A pesar de que Unamuno no llegue a verlo, el santanderino apela en muchas oportunidades al mecanismo de articular de manera personal las “voluntades” de los autores sobre los cuales trabaja. Valga como mínimo y curioso ejemplo el prólogo a *El Cardenal de Belén*, obra de Lope de Vega sobre la vida de San Jerónimo que Menéndez y Pelayo juzga como “monstruosa”. La justificación de ese juicio tajante lo lleva a “describir” el acontecimiento de forma novelesca, como si se tratara de una prueba equívoca en el trayecto “heroico” del Fénix: “Empeñado Lope en dramatizar todas las cosas de este mundo, se estrelló en algunas vidas de santos, y muy particularmente en ésta de San Jerónimo, que es de las pocas cosas enteramente malas (salvo el estilo) que salieron de su pluma. Y sin embargo, ya fuese por una ceguedad crítica, ya por devoción al asunto y al protagonista, él, que tantos admirables frutos de su ingenio dejó abandonados y perdidos, tuvo cuidado de perpetuar esta rapsodia, imprimiéndola en su colección dramática” (Menéndez y Pelayo, 1949: 312)

⁵⁴ No afirmo que efectivamente Menéndez y Pelayo haya utilizado para sus proyectos historiográficos una versión radical de la exigencia cronológica. Sí me animo a opinar que Unamuno atacaba la exigencia legible en su maestro de organizar los materiales desde esa matriz. No cabe ninguna duda que dada la incompletud de casi todas las obras de Menéndez y Pelayo, la conjugación de ambos requisitos (de la cronología y de la totalidad) le impidió hallar un criterio organizador factible para la concreción final de sus planes. No sólo no pudo escribir su *Historia de la Literatura Española*: esa enorme apertura prologal que debía ser la *Historia de las ideas estéticas* tampoco fue finalizada.

inútil y nociva. Como ya he mencionado, retomaré el tema en el capítulo séptimo para explicar cómo todos estos movimientos buscaban en definitiva descentrar aquella herencia que impedía la legitimación de un nuevo “estilo” ligado con la propia producción unamuniana.

Y finalmente cabe mencionar que la cita última de Unamuno revela además otro de los problemas que veía en el modelo historiográfico erudito, una tercera dirección contrastante con el modelo pelayano: la cuestión de la totalidad y lo fragmentario. No voy a detenerme en este punto ya que lo he mencionado en el segmento dedicado al posicionamiento fundacional del lector Menéndez y Pelayo y necesitareé retomarlo más adelante. Sólo quiero señalar que en este sentido, y a pesar de lo formal, sí parece haber una continuidad entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, ya que ambos afirman, en cierto punto, una idea común de totalidad. En el último pasaje citado, Unamuno aprovecha el modelo de Carlyle para sostener una idea de totalidad bastante sólida: de hecho, pareciera estar augurando (hegelianamente) ese horizonte histórico en que el tiempo se torna espacio y el todo vuelve a constituirse. Por su parte, Menéndez y Pelayo jamás había intentado ir en contra de esa idea de totalidad orgánica o de esencia atemporal. Antes bien, el vaticinio unamuniano de esa totalidad histórica final podría pensarse como una radicalización de problemas que su maestro ya había transitado, aunque tal vez con el secreto objetivo en Unamuno de saltar algunas de las contradicciones en las que ya había caído Menéndez y Pelayo. La eternidad que ocupa tanto al imaginario de Unamuno no era ajena al esencialismo romántico-positivista que conducía parte importante de la historia de Menéndez y Pelayo. Así, hasta podría postularse que ambos se encontraron con la necesidad de hallar una esencia que explicara el problema de España y que ambos vieron que esa esencia era de índole literaria. La divergencia, quizás, tuvo que ver con el modo de ponerla por escrito: la escritura imposible de una totalidad inabarcable o la caracterización no menos dificultosa de esa idealidad subyacente a la lectura personal de sus textos más representativos.

Retomando el contraste de coordenadas historiográficas entre ambos autores, quiero mencionar algunos juicios críticos que vienen al caso. En su ya citado trabajo sobre la ironía unamuniana, Bénédicte Vauthier (2004) ha querido extremar una hipótesis riesgosa: la de que Unamuno se autocensura a sí mismo pero que, en realidad, cuando critica a Taine, está criticando a su maestro Menéndez y Pelayo. Ir tan lejos puede no ser aconsejable, y más si se decide justificar tal aseveración desde lo no dicho, es decir, desde los velados referentes irónicos que aparecerían en sus novelas. En cambio, sí es posible aceptar algunas de sugerencias de Vauthier si se indagan los explícitos ensayos unamunianos, algunas de sus confidencias epistolares, y sobre todo esa gran admiración que Menéndez Pelayo sentía por la obra de Taine, “en particular su *Historia de la literatura inglesa*, cuyo modelo hubiera

querido poner en práctica de haber llegado él a escribir esta *Historia de la literatura* que sus amigos y discípulos le animaban a escribir” (Vauthier; 2004: 107). Si a esto le sumamos que Menéndez y Pelayo ataca abiertamente lo que define como “caos” de especulaciones en el “metafísico panteísta” Carlyle, y que lo califica de “historiador iluminado y fantasmagórico” (Vauthier; 107), confuso por ser justamente producto de la interpretación inglesa del espíritu germánico -es decir, el extremo más ‘peligroso’ de lo foráneo y heterodoxo-, entonces podemos arriesgar que también en el terreno del quehacer historiográfico maestro y alumno terminaron distanciándose hasta encarnar otra polaridad tajante.

5.2 UN SABER RIESGOSO: CONTRA LA ERUDICIÓN Y LA CRÍTICA.

Ahora bien, con el objeto de dar forma final a un marco nítido donde situar luego el análisis específico del núcleo más conflictivo que enfrentó las obras de Menéndez y Pelayo y Unamuno, cabe exponer aquí cómo funcionaron dentro de los macro-objetivos intelectuales del segundo las polaridades señaladas en los apartados anteriores. En este sentido, y para recapitular lo indicado hasta acá, debe destacarse en la trayectoria intelectual de Unamuno la persistente reacción contra “lo erudito” como valor positivo. Todo lo visto anteriormente hasta ahora recalca en este proyecto ininterrumpido por medio del cual Unamuno vuelca todo su desprecio con respecto a la erudición. Empecemos por las circunstancias fácticas que pueden observarse en cuanto a lo institucional. Como podía predecirse por los rasgos generales que Bourdieu señalaba para la economía del campo intelectual -parte de ellos mencionados en el capítulo anterior-, Unamuno ha debido pasar la prueba “erudita” para tener acceso a su cátedra. Para ello debió someterse a la clasificación de materias -previos fracasos en disciplinas que, según él, le impedían ocultar sus criterios personales- y a la producción de un discurso “académico” esperable dada la comprobación de sus competencias. Luego, como expuse anteriormente, una serie de tensiones insalvables reflejan su lucha por la independencia de juicio, a la que sobrevendrán posteriores tensiones con Menéndez y Pelayo por ciertos cortocircuitos en el equilibrio de favores académicos, o lo que Bourdieu da en llamar *intercambio de reconocimientos*, al que de todos modos Unamuno nunca renunciará por completo. Todo esto termina por derivar, entonces, en una posterior violencia -explícita muchas veces e implícita otras- para con quien legitimara su ingreso a la institución académica, al lugar que requería para irradiar su doctrina personal y proyectar su nombre y su voz. Sin embargo, en Unamuno, la desazón por las instituciones que agrupan a la comunidad académica -colectivo en que se juega la legitimación erudita- irá *in crescendo* hasta alcanzar una persistencia que más hace pensar en las estrategias del discípulo que en las del maestro.

Es decir, en Unamuno el enfrentamiento con la erudición pareciera nacer primeramente como una *estrategia de subversión* propia del “recién llegado”. Sin embargo no pasará mucho tiempo para que el ataque frontal a lo erudito gane valor, más bien, como consolidación de su lugar “original” en el campo, a través de un dilatado combate ensayístico y ayudado por la difusión de esa paradójica idea suya en la prensa diaria (no debe olvidarse que es un catedrático el que habla...). Lo que había comenzado como *subversión*, parece tornarse en Unamuno modo de *conservación* de su posición en el campo. No afirmo que descreyera de sus dichos: muy por el contrario considero que, por los muchos motivos que expondré, el profesor de Salamanca halló en el ataque a la erudición algo así como los molinos de viento que su proyecto quijotista venía necesitando. Por eso los edificó con persistencia, a través de un sinnúmero de intervenciones escritas, y en sus aspas hizo girar todos aquellos temas que he venido sugiriendo a lo largo de mi exposición: la necesidad antirracionalista de desmitificar las exigencias del positivismo historicista; la denuncia de la falsedad de constituir una filosofía nacional por medio de la pericia archivística; la sombra del tradicionalismo en la obturación de las miras españolas en cuanto a modelos filosóficos y científicos más deseables. Y hablo de proyecto porque sus avances sobre el desprestigio de lo erudito pueden leerse en textos muy cercanos a su muerte, pero Unamuno había comenzado con ellos de manera temprana. Tal es así, que ya en diciembre de 1906, escribe en Salamanca el breve artículo llamado “La presidencia de la Academia Española”, donde reúne ambos blancos de su batalla personal: los eruditos en general, y su maestro en particular. Publicado por *La Nación* el 4 de enero de 1907, el ensayo retoma la forma dialógica que también he descrito para “Sobre la filosofía española”. En este, sin embargo, Unamuno involucra su *nombre* -“don Miguel”- para desarrollar el intercambio con un interlocutor al que señala como su amigo. No es menor que en este ensayo dialogado, donde el autor parece soslayar sus propias ideas, el nombre de uno de los “personajes” coincida con el suyo propio. Ni desde la teoría crítica moderna, ni desde la misma filosofía unamuniana, podríamos aseverar que Unamuno y “don Miguel” sean idénticos, pero el signo de su propio nombre persigue dentro del texto, sin dudas, la sospecha de cierta coincidencia. Por otra parte, el interlocutor de don Miguel, a quien suele tocarle el lugar del disenso dogmático, tampoco es ajeno por momentos a ideas del propio Unamuno. De este modo, entre la sinceridad y una exhibición poco disimulada, Unamuno se proyecta a sí mismo como aventajado oponente de la academia y de los académicos. Y al colocar al lector en el lugar de quien recibe de oídas ese diálogo íntimo, lo acerca a su opinión personal y lo hace parte de una discusión que, en otros tiempos, habría debido permanecer en el círculo de los elegidos, de los selectos miembros del grupo que conformaba la hegemonía del campo. Porque lo que ventila aquí Unamuno es ni más ni menos que su negativa a firmar la carta de

petición que se necesitaba para que Alejandro Pidal retirase su candidatura a presidir la Real Academia Española y quedara entonces Menéndez y Pelayo como único postulante al cargo:

- Pero, don Miguel -me dijo un amigo-, ¿cómo no firmó usted también esa carta que los llamados intelectuales dirigieron a don Alejandro Pidal, pidiéndole que retirase su candidatura a la presidencia de la Real Academia Española y dejase sólo a don Marcelino Menéndez y Pelayo, prez y gloria de la erudición española?

- Pues es muy sencillo -le repliqué-, porque me tiene sin cuidado la tal Real Academia, y lo mismo me da que la presida don Alejandro que don Marcelino, que el portero o que nadie. Y así debía ocurrir con todo el mundo. Ningún español de buen sentido y de juicio propio debía preocuparse ni siquiera que la tal Real Academia exista. (Unamuno, 1958: 526).

Me llama poderosamente la atención que hasta ahora ninguno de los investigadores que se han volcado alguna vez a estudiar las resonancias críticas entre las obras de Menéndez y Pelayo y de Unamuno, haya recurrido a este breve ensayo. Considero que, probablemente, se ha dejado de lado su mención por adjudicarle un interés meramente biográfico, pero a mi modo de entenderlo es sumamente significativo, ya que en él expone Unamuno la razón fundamental de su aversión a la figura del erudito, e identifica a su maestro con tal figura. Por lo tanto, este breve artículo ilustra no sólo una de las operaciones explícitas más corrosivas en la contienda por legitimidad que vinculó a Unamuno con Menéndez y Pelayo, sino que además canaliza por intermedio de un suceso particular gran parte de las opiniones que Unamuno repetiría luego sobre las falacias de la erudición precedente. Y ambos asuntos se cruzan, justamente, en el sintagma que se destaca al final del fragmento citado: el buen sentido y el juicio propio.

El ensayo recupera la forma dialogada recurrente en Unamuno y, en consonancia con el tema, pareciera nuevamente una estrategia formal para socavar la monolítica voz que suele asociarse con la institución criticada. Mientras el interlocutor reclama seguridades, las réplicas de don Miguel ironizan. Cuando se le cuestiona quién limpiará, fijará y dará esplendor a la lengua española si se descarta a la Real Academia, don Miguel responde con una humorada sagaz, que apunta a socavar el estatuto científico de las letras que tanto había defendido su maestro: “La suerte que la lengua corra depende tanto de la Real Academia de ella, como depende de la Real Academia de medicina el porvenir del bazo o del tiroides...” (526). Y añade categóricamente: “La lengua la hace el pueblo, señor mío, y no los académicos” (526). Unamuno no abandona nunca la hipótesis -heredada del romanticismo alemán- de que la lengua emana del pueblo y porta su esencia. Esto, que será la base de su ejercicio crítico para con la literatura española, también resulta el argumento más contundente contra cualquier instancia institucional o erudita que intente capitalizar la administración de los sentidos que surgen de esa lengua y de su literatura. El interlocutor arremete: a la Academia han acudido eminentes literatos españoles, entre los que se cuentan Echegaray o Galdós. Y don Miguel, sin

abandonar el tópico de la inutilidad académica, insiste en que Zorrilla y Galdós saben tanto de filología como él de química orgánica. Repite el paralelismo con la academia médica diciendo que un escritor armonioso en la de Letras exigiría la presencia de un acróbata en la de Medicina, y define, en la misma línea: “Manejar bien una lengua es una cosa y conocerla científicamente es otra” (528). Quizá como forma inductiva de llegar al lector, Unamuno proyecta a don Miguel como una especie de guía “socrático”, el cual va persuadiendo a su interlocutor, quien finalmente llega a admitir que la Academia es sólo un “refugio de neos” (529). Y ahí aparece la corrección unamuniana que registra el verdadero objetivo que tiene en miras: “No, lo que debe usted decir es que no hay en ella espíritus verdaderamente científicos, si se exceptúa alguno, como don Ramón Menéndez Pidal” (529).

Unamuno parece querer erosionar las pretensiones científicas del campo intelectual allí donde más duele: no en lo religioso, no en lo político, sino desmintiendo el carácter erudito y riguroso de sus instituciones. Y aunque el diálogo sea sinuoso, no pierde de vista que todo se origina por su negativa de respaldar el afán académico de su maestro. Unamuno salva a Menéndez Pidal como excepción ante su propio formador y no cesa luego en su intento por “desenmascarar” a Menéndez y Pelayo. El artículo cierra con una de las críticas más profundas a la figura del santanderino, su caracterización como “ideófobo”. La *ideofobia* como concepto reaparecerá una y otra vez en ese despiadado asedio que Unamuno hará del lugar privilegiado de lo erudito: su presencia en este ensayo, calificando directamente la actividad de su maestro, nos permite asociar las múltiples referencias que veremos en otros textos donde no suele explicitarse la tensión con Menéndez y Pelayo en particular sino con la relevancia del capital simbólico erudito en general. El interlocutor de don Miguel apunta que Menéndez Pidal no ingresó a la Real Academia por “docto lingüista”, o sea, que tampoco es ingenuo con respecto al *intercambio de reconocimientos*: “¿No cree usted más bien que entró por sus concomitantes con los neos y por su amistad con Menéndez Pelayo?” (530). Y la enunciación unamuniana, que ya ha golpeado tangencialmente a Menéndez Pidal en la voz del interlocutor anónimo, toma ahora la instancia de don Miguel para enfrentarse directamente con Menéndez y Pelayo:

...Y el neísmo pernicioso en la Academia no es el político o religioso, sino otro que deriva de él y es el casticismo ridículo y estrecho, es el pretender que tomemos como modelo la lengua castellana del siglo XVII, convencidos como están de que con aquella lengua, sin descoyuntarla, no pueden expresarse ideas del siglo XX. Lo que hay allí en muchos de los que mangonean aquello es ideofobia, odio a las ideas, y en el primero de ellos en el señor Menéndez Pelayo. (530)

No podría ser más claro: como he adelantado, el problema no es político o religioso. El problema es fundamentalmente disciplinar: se trata de revisar las concepciones literarias y

lingüísticas que han dado en fomentar la exclusión ideológica que caracteriza a la academia erudita. El interlocutor, horrorizado, califica de atroz a don Miguel. Le recuerda que está hablando justamente del autor que ha dado a conocer la *Historia de las ideas estéticas*. Y entonces recibe la siguiente ironía por respuesta:

-Sí, nos las ha dado a conocer, pero como mera curiosidad literaria y embotándolas. Las ideas allí no aparecen más que como motivo ornamental; no hay verdadero entusiasmo por ellas. Y son las ideas consagradas, de un lado o de otro. Aquello es una horrible labor de nivelación; todas las medianías se ven elevadas, todas las sumidades rebajadas. Y ¿ha leído usted el primer tomo de sus *Orígenes de la novela española*? ¡Vaya un erial de noticias, un páramo de datos, una estepa bibliográfica! Sólo hay de cuando en cuando algún rasgo de humorismo delicioso... (530).

La conversación continúa ante la sorpresa de esta última observación: el otro no reconoce humorismo alguno en Menéndez y Pelayo. Don Miguel afirma que lo hay, inconsciente, cuando por ejemplo habla de *Los diez libros de la fortuna de amor*, publicado en 1573 en Barcelona por Antonio Lofrasso. Don Miguel se ríe de que para cerrar con las “sandeces del tal Lofrasso, merecedor de la compasión del olvido” (531), Menéndez y Pelayo diga en nota -humorísticamente según don Miguel- que *no dejan de ser necedades las citadas por estar en un libro rarísimo*. En realidad, la frase de Menéndez y Pelayo no busca causar gracia: es la lectura irónica de Unamuno la que interpreta con humor este exceso que revela el cariz bibliómano del erudito. De hecho, el interlocutor señala que no ve humor alguno en el dicho, y don Miguel responde:

-¿Que no? Usted, yo, cualquiera que no sea erudito a lo don Marcelino, se figurará que una de las condiciones, la principal, para que un libro se haga rarísimo, es que esté lleno de necedades, pues por estar lleno de ellas las gentes dejan de leerlo y de comprarlo y no se cuidan de perderlo. Y en la nota parece darse a entender que es condición general de las necedades el que dejen de serlo cuando el que las contiene es un libro rarísimo. (531)

Es fácil ver acá, en esta clarísima alusión a la ceguera bibliográfica, cómo el rol del erudito se liga a la figura del “bibliómano”, ocupado en acumular para la nación el tesoro de sus libros, más aún por su excepcionalidad objetiva que por el valor de las ideas que porta. Este rasgo que hemos visto ya en el capítulo tercero como uno de los pilares para la consolidación de Menéndez y Pelayo como lector fundacional, se torna ahora a manos de su discípulo en el peor de los peligros. Ya no es un mérito la pesquisa bibliográfica y su respectivo comentario, ya es ahora “patología”, enfermedad libresca que anula la percepción de la realidad crítica que acucia a España. “La bibliomanía va de par con la ideofobia”, señala don Miguel, y acelera la demolición del intocable mérito erudito de su maestro, en un fragmento cuya riqueza excusa la extensión:

La experiencia enseña que los que cobran amor al libro por el libro mismo, y andan a la pesca de incunables, ediciones príncipes, manuscritos raros, etcétera, odian las ideas. El gran Darwin no sentía amor ninguno por los libros; según los iba leyendo iba arrancando las hojas que no le

interesaban [...]. Literalismo y bibliomanía son dos de las enfermedades más graves y ambas tienen su santuario en la Real Academia, que gastó su dinero en hacer una edición costosísima de las *Cántigas* del rey Sabio, o de quien fueren [...]. Y esto lo hizo en vez de editar ediciones baratas, al alcance de todas las fortunas, de nuestros clásicos. La tal Academia es una institución aristocrática que no trabaja para la cultura popular. Debíamos barrerla, y el mejor camino es no hacer caso de ella, y que se muera de asco, en medio de la indiferencia general. Y he ahí por qué me ha parecido mal que esos jóvenes intelectuales se hayan cuidado de si va a presidir a esa Academia don Alejandro o don Marcelino. (532)

Pareciera, entonces, que Unamuno intenta a través de este texto sentar las bases expresas de su desprecio por el elitismo de la erudición, y aunque al final del artículo se intente extender el ataque desde el caso puntual hacia el academicismo en general, es de notar que Alejandro Pidal no es vituperado en el texto de forma personal, pero Menéndez y Pelayo sí. Y es que por debajo predomina la resistencia específica a la obra del santanderino, la cual abona con seguridad a las objeciones que Unamuno mantiene para con la academia en toda su amplitud. “Yo me dirijo siempre en especial y ante todo a los jóvenes, a los que se están haciendo, a los que tienen todavía flexible y fresco el cerebro” (533), dice Unamuno al culminar el texto en que ha dado por tierra con el “casticismo trasnochado” (532) de la Academia y, en palabras suyas, con cierto “fondo reaccionario” (532) que la caracteriza. Unamuno interpela a la *juventud* porque es ese grupo el que se vincula con él a través del “resentimiento” intelectual por la exclusión del *espacio de los posibles* que señalara Bourdieu. Su condición de posibilidad, su respectivo lugar en el canon, depende de la eficacia “pedagógica” que posea para persuadir a los “jóvenes” de la necesidad de combatir los vicios eruditos de los “viejos” y lograr así la revalorización del “juicio propio”, cálido, vital y subjetivamente comprometido. Desde el modelo filosófico de Kierkegaard y el historiográfico de Carlyle, Unamuno puede avalar su lucha por la reivindicación del sentido personal, signado por la pasión, la sinceridad y la intensidad. Ese es, en definitiva, el motor que mueve los ensayos donde polemiza con el legado de su maestro Menéndez y Pelayo, a quien resiente como símbolo de una erudición impersonal que encuentra valor ya no en el sujeto que lee sino en la biblioteca que lo respalda.

El “resentimiento” intelectual de Unamuno con respecto a sus antecedentes no es extraño al común sentir de muchos de sus congéneres. Así como he señalado en el capítulo tercero que Azorín, como “heredero” noventayochista del santanderino, se lamentaba de que el maestro no hubiera expresado opinión alguna sobre la literatura de sus sucesores aún habiéndola conocido, Unamuno insiste una y otra vez en la idea de que el atractivo del presente está vedado a los ojos del erudito. Anota en su ya citado ensayo “Sobre la erudición y la crítica”: “Creyendo admirar al genio antiguo, son incapaces de ver nacer el genio de mañana” (Unamuno, 1951: 721). Apunta al pasar Unamuno, en su ulterior ensayo “Sobre la tumba de Costa” (de 1911, que lleva el sugerente subtítulo de “A la más clara memoria de un

espíritu *sincero*”), un pasaje en que queda claro el desdén por la selección que los “hegemónicos” han llevado a cabo, y alude a que la erudición no sólo excluye a aquellos que no se someten a la homogeneidad autorizada, sino que fagocita incluso entre sus miembros aquello que tienen de más genuino:

Y como la tropa de aquí hace las reputaciones y las deshace se recluta principalmente entre los fracasados de las letras, de ahí todo eso. Ahí está Menéndez y Pelayo, cuya erudición y portentosa memoria tanto se alababa en un tiempo; pero en parte para escatimarle otras dotes más fundamentales de su espíritu, la amplia y castiza rozagancia de su estilo -tan español también en sus defectos-, el soberano arte de resucitar épocas pasadas, y su soplo poético, en fin. Poético, sí, incluso en sus poesías, robustas y llenas; de las que no se habla lo que se debiera. Y es por esto más que por su erudición -de la que por lo que hace a lo no español habría mucho que hablar- por lo que ha de quedar como modelo clásico. (Unamuno, 1951: 930)

Tal vez deba tenerse en cuenta que este fragmento, donde puede reconocerse un manto de piedad sobre la tensión entre maestro y discípulo, obedece al silencio que venía guardando el santanderino desde hacía un tiempo y que iba a resignificarse con su muerte cercana, tan sólo un año después. Pero más allá de esto, lo que es seguro, es el señalamiento de Unamuno hacia el salvataje personal de Menéndez y Pelayo no por su erudición sino por su “soplo poético”. Y no sólo eso, sino que mucho antes del ilustre libro de Dámaso Alonso sobre la crítica de Menéndez y Pelayo, Unamuno ya repara en que esa erudición tenía más deudas foráneas que las que podían confesarse. Con lo cual, lo español, lo verdaderamente genuino en su maestro, Unamuno lo ve en su poesía. Me detendré capítulos más adelante en la noción de “estilo” que, sin dudas, subyace a estas observaciones unamunianas y que le sirvió para hallar un modo de reivindicar a su maestro. Pero ha de tenerse en cuenta desde ahora -como he anticipado previamente- que el énfasis que recae sobre Menéndez y Pelayo poeta no es ajeno a la erosión de su epopeya erudita.

Ahora bien, en el ideario unamuniano entonces la poesía es el lugar donde lo erudito se anula, pues lo erudito reacciona contra lo personal. Y ya hemos dicho páginas atrás que Unamuno propone, sin tapujos, y por medio de sus lecturas de los románticos alemanes, de Kierkegaard, de Carlyle y de Michelet, un acercamiento entre poesía e historia. Así, y por una cuestión que se deriva claramente de estas pautas, Unamuno propone la existencia de dos modos de ver la historia: uno genuino, ligado a la poesía, y uno falso, ligado a lo erudito. Quiero hacer notar aquí que todo reenvía al interés general que nos planteábamos al inicio del capítulo: el ataque a la erudición en que se empeña Unamuno es la deriva consecuente del viraje que ha forzado en cuanto a los modelos filosófico e historiográfico que respaldaban el proyecto pelayano. Todo se trata de un retorno de la historia a través del *yo*: donde el positivismo exigía el respaldo documental y la ilusión objetiva, Unamuno proclama la legitimación por medio de la individualidad. Su elección en cuanto al giro filosófico e historiográfico que alentaban el proyecto erudito, es una antesala más que evidente de lo que

expondré más adelante como el viraje *crítico* del discípulo “hereje”; la variación tal vez más importante en el tema que nos ocupa, la nueva versión de los textos literarios para la definición de España y de su verdadera historia.

Vale destacar aquí el artículo de Fernández Turienzo (1986) titulado “Unamuno, Menéndez y Pelayo y la verdadera realidad histórica”. Pocos trabajos han logrado descifrar con mayor lucidez el punto central de esa tensión entre dos perspectivas polarizadas en los proyectos de Menéndez y Pelayo y de su controversial discípulo. Fernández Turienzo prueba en su trabajo algo que, como he señalado, también enfatizaba Vauthier: que *Niebla* alude a problemáticas ligadas con Menéndez y Pelayo, y que el personaje de Antolín Sánchez Paparrigópulos es allí una especie de réplica de lo que había sido el “Joaquín Rodríguez Janssen” que, reitero, confiesa en carta a Clarín como alter ego satírico de Menéndez y Pelayo. A partir del nombre de ese apócrifo investigador que “deforma” la figura solemne y cristalizada del erudito Menéndez y Pelayo, Fernández Turienzo ha rastreado un motivo imprescindible para comprender la crisis religiosa que Unamuno registró en su *Diario* de 1897. Y ese motivo estaría, según el crítico, en su asimilación juvenil al racionalismo positivista de Renán. Es decir que, según esto, la posterior reconquista de la fe perdida por medio de su feroz antirracionalismo, y el ataque a la erudición sobreviviente de la tradición positivista, pueden explicarse por el resentimiento que guarda hacia esa caída inicial, previa a todo, ese momento primigenio en que él también se vio seducido por la “comodidad” de la razón, y que aún coincidía temporalmente con otra dura transición, como lo era la preparación universitaria. Porque como el mismo Unamuno explica en varias oportunidades, allí, en el inicio de su trayectoria intelectual, el puro querer racionalizar su fe lo llevó a perderla:

Fue el método crítico de Renán, inspirado en la escuela histórica alemana, [...] es decir, el método positivista racionalista de Renán, el que *definitivamente* privó a Unamuno de su fe. Fue la aceptación, el acatamiento de su “método racional”, es decir, claramente racionalista. La razón, tal como ellos la entendían, no tolera nada que ella misma, con sus propios métodos, no pueda comprobar. No hay lugar, pues, para nada que por definición, sea sobrenatural -dogma, misterios- o extra-racional -tendencias, agentes exteriores al sistema, inspiración divina... (Fernández Turienzo, 1986: 586).

Por esto deja entrever Fernández Turienzo que parte importante de la resistencia posterior de Unamuno para con el positivismo racionalista estaba en su propio tropiezo de juventud, donde había llegado a cambiar un credo por otro, bordeando ya desde entonces el espacio de lo herético⁵⁵. Las figuras unamunianas que satirizan a Menéndez y Pelayo no son ajenas a ese espacio de predominancia racional.

⁵⁵ Más allá de esto, y como desarrollaré en el capítulo noveno, Renan había logrado enlazar Renacimiento y Reforma protestante a partir de sus estudios sobre el averroísmo. Esta mirada sobre un período que Menéndez y Pelayo justamente caracterizaría luego de manera opuesta, iba por el contrario a persistir en Unamuno a lo largo de toda su vida e incluso a signar en él una manera diferente de apreciar los textos áureos.

Es así que el renombrado capítulo XXIII de *Niebla* (1931) describe a Antolín Sánchez Paparrigópulos como un hombre grotesco, que no ha tenido trato con mujer alguna para dedicar todas sus energías, en palabras de Fernández Turienzo, “al estudio erudito de las pasadas glorias nacionales”:

Tan ciego resulta, pues, para ver los senos ocultos de la psicología femenina, como para ver la realidad que tiene delante de sí. La realidad que cautiva su atención es siempre, no la realidad verdadera, sino lo consignado por escrito, los restos de lo que ha sido ya o de lo que tal vez no ha sido nunca. (Fernández Turienzo, 1986: 575)

Es esta imposibilidad la que ya estaba adjudicada en la representación “caricaturesca” del ficticio erudito “Joaquín Rodríguez Janssen”. Una deformación a lo Carlyle, podría pensarse, ya que es evidentemente la opinión satírica del autor y no del personaje la que se enuncia en la ironía solapada con que se describen sus postulados y proyectos. “He aquí un joven que dará a nuestra patria días de verdadera gloria, dilucidando nuestras glorias más ignoradas” (Unamuno, 1969: 785): así comienza la presentación mordaz de este verdadero símbolo irónico de la erudición. Y de él dirá el texto, con notable hilaridad, más adelante:

Prepara una edición popular de los apólogos de Calila y Dimna, con una introducción acerca de la influencia de la literatura índica en la Edad Media española. ¡Ojalá su lectura aparte al pueblo de la taberna y de perniciosas doctrinas de imposibles redenciones económicas! Pero las dos obras magnas que proyecta Janssen son una historia de los escritores oscuros españoles, es decir, de aquellos que no figuran en las historias literarias corrientes o figuran sólo en la rápida mención por la supuesta insignificancia de sus obras, corrigiendo así la injusticia de los tiempos, injusticia que tanto deplora y aún teme; y es su otra obra acerca de aquellos cuyas obras se han perdido, sin que nos quede más que la mención de sus nombres, y a lo sumo de los títulos de las obras que, habiendo pensado escribir, no llegaron a hacerlo. (787)

Es extremadamente significativo cómo en párrafo tan ajustado Unamuno condensa la mayor diatriba que podía hacerse con respecto al carácter erudito de Menéndez y Pelayo. En ella se conjugan muchos puntos. Por un lado, nuevamente la especificidad abusiva del editor e investigador que valora los asuntos por su antigüedad y extrañeza, como si se tratara de ejemplares prehistóricos únicos que él, con su hallazgo y clasificación, hace ingresar a la historia (lo que sigue la línea de la crítica que hará Unamuno al comentario de su maestro sobre Lofrasso, de que aún siendo “rarísimo” su libro resultaba necio). Luego, la inutilidad política de esa tarea del historiador obsesivo, calificándose su trabajo como alternativa conservadora ante “perniciosas doctrinas de imposibles redenciones económicas”. Y en tercer lugar la exigencia abismal de una totalidad imposible en sus propios términos: el empuje abarcador de la obra de “Janssen”, en este ensayo paródico, llega a lindar con el ridículo de escribir la historia ya no de lo oscuro, sino de lo inexistente. Es decir, la bibliomanía, la indiferencia política y el afán de totalidad: estos son, sintéticamente, los tres golpes más

graves que asesta Unamuno sobre la figura esperable del erudito Menéndez y Pelayo y con ella, sobre la idea de erudición en sí.

Primero, con respecto a la bibliomanía, *Niebla* parece acusar cierta ironía también desde su prólogo, que se define como inspirado por ideas de Paparrigópulos y recae en una simple enumeración de los títulos de las obras literarias de Unamuno, con sus fechas de publicación y traducciones existentes. Fernández Turienzo explica que con respecto a este listado que prologa la novela

...es lícito pensar en la ya manoseada “polémica de la ciencia española”. En efecto, la enorme erudición con que Menéndez y Pelayo cerró la polémica con sus gruesos volúmenes dedicados a la *Ciencia Española* no fue capaz, a pesar de la inmensa erudición exhibida por su autor, de imponer sus ideas acerca de la existencia de una relativa ciencia y filosofía en España. Sus adversarios vieron otra cosa: no la presencia de una ciencia española, sino una inconcluyente proliferación de títulos y autores. (578)

Coincido con Fernández Turienzo que el gesto remite a la obsesión bibliográfica de Menéndez y Pelayo, pero debo añadir sin embargo que la operación no queda exenta de cumplir, de forma involuntaria y dentro de su burla, con el íntimo deseo de Unamuno por inscribirse aunque sea paródicamente en la matriz de ese catálogo libresco que aseguraría su existencia.

Segundo, con respecto a la inercia política de la erudición, Unamuno inaugura lo que sería crítica recurrente en la recepción disidente de la obra del santanderino:

...Menéndez y Pelayo terminó por defraudar incluso a los espíritus alerta que hubieran esperado de él una visión sólida, coherente y bien elaborada, de la cultura y del pensamiento españoles, de nuestras verdaderas “tradiciones”, que fuera al propio tiempo continuable en aquella crítica coyuntura. (Fernández Turienzo, 1986)

Y, finalmente, en relación con el ansia de recuperación de cierta totalidad histórica, la erudición de Menéndez y Pelayo se presentaba a ojos de Unamuno como una falacia interesada. Pareciera que Unamuno entiende pioneramente que la totalidad que allí se esgrime fuerza la tradición histórica española al único cauce del tradicionalismo. Es en ese modo que Unamuno percibía la totalidad histórica descrita, por ejemplo, en la *Historia de los heterodoxos españoles* (obra que por sobre todas fue la que más motivó la reacción unamuniana contra el proyecto de Menéndez y Pelayo). Unamuno se sentía desligado no ya del concepto de totalidad histórica, sino de *esa* totalidad, sesgada y excluyente. Por eso, como ya he indicado, y sin romper con el concepto de totalidad, debió buscar a sus precursores en una biblioteca “herética” que le permitiera fundar la completitud de la historia: lo que se reconocía oficialmente como España y también aquello otro que se había silenciado. Y, como señala Fernández Turienzo, “por eso opuso a la tradición histórica de los *tradicionalistas* la tradición *intrahistórica* de los liberales -tal como él concebía el liberalismo- en sus primeros ensayos titulados *En torno al casticismo*” (581).

Estos, entonces, fueron los tres estigmas que Unamuno imprimió sobre la superficie mítica del proyecto pelayano: la bibliomanía, el escepticismo político y el afán imposible de totalidad. Ahora bien, conviene decir que el debate, como es esperable al tratarse de dos versiones de la historia cultural de España, no sólo ancló en la puja por la batalla institucional, sino que además se volcó, como he adelantado, a la lucha por tornar hegemónicas sus respectivas formas de valorar la cultura española y europea a partir del Renacimiento. Y por eso puede afirmarse, como lo hace Fernández Turienzo, que ahora sí, con este panorama, podemos enfrentarnos al problema de Unamuno con su antiguo maestro Menéndez y Pelayo, reconociendo que el conflicto, hondo y trágico, no rebasaría lo meramente biográfico si no fuera por su alcance en la definición de los fundamentos críticos e ideológicos para la recepción posterior de la literatura española:

Se entrecruzan aquí problemas cuya dilucidación [...] exigiría ineludiblemente la discusión, de forma adecuada, de problemas como el Renacimiento frente a la Edad Media, el problema de lo irracional del racionalismo, y la apertura de la fe a la racionalidad, el curso de la historia de Europa y las formas reales de vida del hombre que vive desde el advenimiento de la razón, la realidad *histórica* de España que, en lo sucesivo, aparece descoyuntada en dos frentes: los cultivadores de la España tradicional y los que, siguiendo las ideas de Unamuno, se han dedicado a bucear, en esa oculta y supuesta intrahistoria que parece latir por debajo de la aparente calma -exenta de discrepancias- identificada con las instituciones Iglesia-Estado. (Fernández-Turienzo, 1986: 595).

Es por esto que creo indispensable desandar el camino que recorre Unamuno para efectivizar esta alternativa histórico-cultural de una nueva percepción de los textos canónicos como explicativos de la realidad de España. Y para eso, hasta llegar a dar con el lugar que el campo crítico reservaba a sus lecturas, debió primero desactivar parte de la potencia con que el mito de la erudición había irradiado su hegemonía desde la emblemática figura de Menéndez y Pelayo. Las preguntas, sin embargo, que Unamuno debió plantearse para corroer efectivamente la versión tradicionalista del canon literario fueron ajustadas y precisas, y son las mismas que intentaré dilucidar en las páginas siguientes: ¿dónde radicaba la potencia mítica del erudito decimonónico? ¿Cuál era la operación fundante que había dotado a su crítica historicista de un aura de verdad indiscutible? ¿Qué mecanismos textuales debían ponerse en juego para enfrentar el monolítico artefacto historiográfico que había persuadido a muchos de una España que él consideraba sólo aparente? Para intervenir en el debate histórico sobre la cultura española y proyectar su propuesta *intrahistórica*, Unamuno se serviría de la literatura como prueba y conseguiría entonces un nuevo tipo de lectura crítica. Sin embargo, como instancia previa, debió luchar contra su discurso antagonista desde dentro de la literatura misma. Encaramado en un campo que conocía bien, con armas que había sabido esgrimir en otro sinnúmero de debates, utilizó su literatura para combatir a sus oponentes críticos. Promovió a través de su ensayismo una respuesta *literaria* contra Menéndez y Pelayo

y desde allí, haciendo uso de un rango de estrategias que van desde la sátira y las metáforas codificadas a la exacerbación de lo dialógico y lo coloquial, intentó desenmascarar la lógica de una erudición mítica que él consideraba como uno de los elementos más perniciosos del pensamiento español.

5.3 DE LA IRONÍA A LA VERDAD: AVATARES DE UNA RESISTENCIA CONTRA LA ERUDICIÓN

Demetrios Basdekis (1966) expuso con gran claridad y poder de síntesis las distancias entre las nociones estéticas que fundamentaron los respectivos proyectos de Menéndez y Pelayo y de Unamuno. El punto de contacto más evidente que encuentra Basdekis entre ambos autores es el fondo histórico de sus obras. Llega a hacer una aseveración que comparto, aunque -como explicaré luego- por diferentes razones que las suyas. Dice Basdekis que “entretejida en la enorme dialéctica barroca que constituye la obra de Unamuno, hay una historia crítica de la literatura española junto con una estética, *in sensu stricto*, filosófica, cuya importancia todavía no se ha reconocido” (Basdekis, 1966: 3). Es decir, acierta Basdekis al señalar que el proyecto literario de Unamuno, en su carácter poliédrico, reserva una de sus caras a la configuración de una nueva historiografía literaria, o lo que es más preciso, a una nueva versión histórica de los textos canónicos de España. Sin embargo, avanzado el artículo, y a pesar de reconocer la influencia de Croce en los postulados estéticos de Unamuno, Basdekis sostiene que el mecanismo de fusión de aparentes polaridades estéticas como lo universal y lo individual en la estética unamuniana tiene su origen en la obra del propio Menéndez y Pelayo y en la estética alemana del XIX. Si bien lo segundo es claro, es a lo primero a lo que pongo ciertos reparos, ya que como veremos, lo que se ha visto como impulso *sincrético* en los resúmenes y comentarios de estética de Menéndez y Pelayo se distancia bastante del intento estético unamuniano por la conciliación entre lo real y lo ideal, o lo concreto y lo abstracto. Porque a nivel formal, si bien la fusión pelayana obedece muchas veces a la exigencia abarcadora de la inclusión y de la difusión erudita, en Unamuno la ligazón de contrarios tiene menos que ver con consideraciones estéticas que con la necesidad paradójica de su personal discurso crítico. Es cierto que ambos autores compartían la necesidad de dar cuenta de una “especie” de historia de la literatura española, pero como ya se ha visto, un cambio de objeto y de método debió operarse entre uno y otro. Y en ese cambio lo erudito como universal indiscutible debió sacrificarse en aras del sentido particular del lector individual. Sentido cuya particularidad podía generalizarse justamente por no obedecer a la impersonalidad sapiencial y científica. El conocimiento se enfrenta al saber, y Unamuno se lanza a representar la batalla con su propia literatura ensayística, creadora de una nueva

especie de historia literaria, fragmentada, fragmentaria y fundamentalmente irónica. Esto también puede intuirse en parte de su narrativa, y por eso señala Vauthier, hiperbólicamente, que “de *Paz en la guerra* a *San Manuel Bueno, mártir -y tres historias más-* Unamuno no hizo más que novelar e historiar de forma sumamente irónica el único mal del que padeció a lo largo de su vida: el mal de España” (Vauthier, 2002: 212). No me atrevo a aceptar la opinión extrema de Vauthier, pero coincido con que por lo menos en muchos de sus ensayos el impulso de refundación de la historia de España -y de su literatura- es legible.

Ahora bien, la pregunta que debería plantearse, en todo caso, es qué tipo de ironía esgrime Unamuno y por qué. Vuelvo una vez más a la idea del “resentimiento intelectual” unamuniano contra la academia erudita porque es allí donde radica el motivo de su sátira y su autocensura en la revelación de sus referentes. Menéndez y Pelayo moriría el 19 de mayo de 1912. Como había ocurrido con la “repartija” de Ganivet en su homenaje póstumo, la disección de Menéndez y Pelayo no se haría esperar ni necesitaría de ningún evento para promoverse. En este sentido, cobra total relevancia, la pronta espontaneidad con que Unamuno avanza sobre su antiguo silencio. Robles cita los dichos de una carta que el escritor vasco escribiera ya el 21 de mayo de aquel año, tan sólo dos días después del deceso de su maestro, donde le comenta a Azorín:

Acaso hace usted bien en no escribir sobre Menéndez y Pelayo. Pero yo no; yo no quiero callarme muchas cosas. Y haré lo que con Costa hice: decir la verdad. Diré cómo en lo extranjero su erudición era de segunda mano -en la *Historia de las Ideas Estéticas*, saquéo, traduciéndolos a Sainte-Beuve, Benvé, Morley, Brandes, etc.-, cómo su talento era hacer el discurso resumen y crítica de críticas -me confesó no haber podido leer el *Obermann*, al que dedica dos o tres páginas-, cómo bajo la pompa oratoria de su estilo es frío, cómo la religión era para él un género literario, cómo a las veces se entretenía en borrar con el jopo las huellas de sus pasos, etc. Y luego todo lo mucho bueno que le debemos. La verdad pura. (Robles, 2008: 117)

No deseo adelantarme en el tiempo, pero esta confesión que Unamuno hace ante la muerte reciente de su maestro debe citarse aquí por la sencilla razón de que es el surgimiento mismo del secreto que antes sólo podía satirizarse; es decir, el lugar revelado de aquello que permanecía oculto hasta entonces y que motorizaba la contienda desde la mera alusión. Dos veces lo repite Unamuno: “decir la verdad” es su objetivo; “la verdad pura”. Esto es lo que hará de aquí en más cuando su ensayo se oriente a la vieja contienda contra la obra del fallecido Menéndez y Pelayo, no la burla solapada, no la generalización de un ataque a los amantes de lo institucional. Ya no más: ahora la pura verdad. Una verdad que ha venido pugnando en todas sus antiguas referencias y que por fin se revela aquí como lo que es: una contradicción imponente. Unamuno decide que ahora hablará a través de su ensayismo, ahora acusará desde allí abiertamente al proyecto pelayano de muchas de las cosas que he venido mencionando: su síntesis como método de asimilación de ideas ajenas, su extremismo religioso por mera formalidad. Y acto seguido, todo lo bueno, “todo lo mucho que le

debemos". El gesto que puede leerse en este íntimo comentario epistolar que deja caer Unamuno es el corolario de una contienda que había arrancado mucho tiempo antes y que, como era de esperar, iba a resolverse con la necesidad de reemplazar la opacidad satírica por la transparencia disidente. Como si la muerte de Menéndez y Pelayo librara finalmente de la autocensura a la escritura de su discípulo y lo impulsara a exhibir por medio del ensayo una verdad que -definitivamente- ya no volvería apelar a lo satírico. Una verdad que debería postularse en la complejidad misma del mito erudito que Unamuno denostaba pero que sabía a la vez imprescindible. No voy a adelantarme a este hecho que retomaré después, pero quiero ahora dejar en claro el estatuto que llega a tener en Unamuno la disputa con la crítica de su maestro: es la verdad la que está en juego, y una verdad que se desprende del orden de lo biográfico para tornarse significativa en el mecanismo invisible del destino de España que Unamuno indaga por medio de sus ensayos. Una verdad que no debe ocultarse más y que la Esfinge, como explicaré más adelante, viene exigiendo simbólicamente desde el principio del desvío erudito. Pero hasta la muerte de Menéndez y Pelayo, la verdad es un tesoro oculto al que sólo puede aludirse irónicamente. Es que pareciera que el propio Unamuno, de forma paradójica, no puede hallar otra alternativa para exponer esa contradicción hasta la muerte de su maestro. Tal vez pueda entenderse que, hasta ese momento, la ironía unamuniana nace de la necesaria colisión entre el Unamuno creador y transgresivo, y aquel que todavía reconoce la inestabilidad de su posición en el campo intelectual que se seguía rigiendo, en parte, por el modelo mítico de su erudito maestro. En este sentido, se hace imprescindible comprender esta verdad finalmente estallada, para dar dimensión concreta a la sátira unamuniana que había venido socavando desde tiempo antes la autoridad de Menéndez y Pelayo. Es decir, entonces, que resulta pertinente recurrir a un ensayo de 1912 como "Cuestiones de momento I: Patriótica cooperación de obra" para abordar, cabalmente y de manera definitiva, la feroz ironía que habita en "Joaquín Rodríguez Janssen". Unamuno menciona en su "breve y rápido ensayo periodístico" (Unamuno, 1958: 232) de 1912, una especie de síntesis programática de su personal liberalismo y, por lo tanto, de la necesidad de tolerancia. Pareciera que el discípulo disidente, a pocos meses de la muerte de su maestro, se ve libre al fin para poder declarar la importancia rectora de la disidencia intelectual. Menciona el triste espectáculo que suele ofrecer España cuando hombres públicos que se aprecian íntimamente, se entretienen apareciéndose distanciados, y dando así un beneficio a los "bárbaros" que gozan al encontrar "desparramados a los que luchan por la cultura" (231):

Todos sentimos ansia de que nuestra patria se afirme como potencia espiritual ante los demás pueblos y naciones; que sea su personalidad reconocida y respetada y considerada como valor esencial en el ascenso del linaje humano. La disidencia arranca de la distinta y hasta opuesta manera de estimarla. (231)

Esa disidencia, según Unamuno, exige el esfuerzo de una cooperación patriótica -a pesar de haber hecho lo contrario desde el inicio de su batalla contra Menéndez y Pelayo:

La condición primera de esa cooperación, que no necesita sujetarse a programa ni compromisos expresos definidos, es el dejar que cada uno se guíe por su propia inspiración y su sentimiento propio. Parece de una torpeza e ineficacia grandes el que vaya yo a decirle a otro: "no, usted no debe hacer eso; usted no debe preocuparse de esos problemas; lo primario, lo urgente aquí es esto otro; lo que aquí hace falta y lo que hay que hacer es esto"... (232)

Momento de explosión de la sinceridad que debo tener en cuenta para el análisis posterior de la ironía primigenia, en este breve ensayo de 1912 Unamuno acorrala -a partir de un elogio de la "disidencia"- las voces supervivientes del tradicionalismo pelayano que aún puede perpetuarse en el ejercicio "tradicionalista" de la repetición erudita:

Suelen ser precisamente los que se hacen llamar tradicionalistas los que menos desentrañan el valor de la tradición. Conténtanse con rendirle un cierto culto, no poco retórico y hasta afectado, que les desquita de desentrañarla. Acaba de morir Menéndez y Pelayo, el cual, sin duda, ha despertado a no pocas curiosidades y llamado la atención sobre puntos oscuros de nuestra literatura; pero hay que decir, en obsequio de la verdad, que su labor ha servido, en gran parte, para corroborar perezas. Hay muchos para los cuales los trabajos de historia literaria de Menéndez y Pelayo han sido y siguen siendo una especie de remedio-vagos que les ahorra acudir a las fuentes. Ha dado a otros unas supuestas soluciones definitivas, y en no pocos casos, cuando ni siquiera se había planteado el verdadero problema, el problema cultural que una manifestación literaria cualquiera suscita. Y con entonar ahora himnos hiperbólicos a su memoria y pretender convertir en dogmas sus soluciones parciales, creen haber cumplido. Cuando en rigor, la historia de la cultura española sigue tan por hacer como hace cuarenta años. (233)

Aparece en este fragmento nuevamente la "pereza", que Unamuno había ligado ya a la filosofía escocesa del *common sense* con la que Menéndez y Pelayo había simpatizado. Ese pensamiento foráneo que no servía para escudriñar la propia filosofía de España, presente en su literatura y en su pueblo, irradia una pereza -"improductiva"- que se muestra ligada ahora a lo inevitable, a la decantación misma de aquella filosofía: es decir, ahora la pereza es el resultado de la propia crítica pelayana. Es la crítica de Menéndez y Pelayo la que ha conseguido destilar ese "anestésico" en su historia literaria. Y esa historia, como sinécdoque de la biblioteca absoluta de la nación, invierte curiosamente su signo y pasa de ser un atajo erudito a ser un atajo ignorante. Lo que había servido como herramienta erudita para encorsetar la vastedad de la literatura española, para poder dar cuenta sintética de su "totalidad", pasa a ser sostén de un ahorro falsario, mero "manual" de repetición (como los que despreciaba Menéndez y Pelayo). Un "remedio-vagos": algo que desde la percepción de Unamuno -y si lo pensamos con Bourdieu o Pascale Casanova desde la lógica económica del campo literario- semeja los viejos billetes devaluados tras una catástrofe inflacionaria. La erudición repetida por los "vagos" ya no es tal, pierde su sentido al carecer de respaldo. De lo erudito sólo quedan los libros, la obsesión por la "concha" del fósil que Taine temía como "ilusión de biblioteca", pero nada de su aliento vital. De ahí que Unamuno pasa directamente

a socavar la legitimidad de la erudición como valor: es lo erudito lo que ya no implica nada axiológicamente, pues su exceso “circulante” ha demostrado no guardar relación con aquello que lo sustentaba y tampoco con su poder de “cambio” en el ámbito cotidiano de lo actual. Unamuno cumple entonces, tras la muerte de su maestro, con lo que le ha anunciado a Azorín: “en obsequio de la verdad” se lanza a relativizar explícitamente el aporte de Menéndez y Pelayo y, sobre todo, a represar la fuerza mítica de su obra, la propagación enciclopédica de su herencia, más sintética aún con cada repetición ignorante, cada vez más mecánica y menos significativa. Una herencia cuyo compromiso con la erudición, según Unamuno, asegura su proyección hacia un futuro lejano, pero que en su reiteración “fossilizada” y en la multiplicación de sus replicantes sólo logra distanciarse cada vez más de la verdad que, simbólicamente, exige la Esfinge. La verdad de España como problema, y de su cultura, que espera ser “desentrañada”: eso es lo que perseguirá la nueva propuesta crítica de Unamuno. Un enfrentamiento directo entre el lector y el texto literario, donde la “fuente” es entendida ahora ya no como manantial de curiosidad arqueológica sino como origen mismo de la identidad del pueblo español. Esta es la nueva “moneda” crítica que instaaura Unamuno: el respaldo filosófico de su lectura será, finalmente, la individualidad lectora, su lectura personal y la capacidad actualizadora de lo literario como símbolo esclarecedor del presente. La historia de la cultura española, menciona enfáticamente Unamuno, está todavía por hacerse, y en ese gesto, a pocos meses de la muerte de su maestro, intenta el borramiento total de su aporte. La “verdad” que habitaba tras la ironía unamuniana ha sido finalmente revelada; el eufemismo, sin embargo, es notable: Menéndez y Pelayo, parece decir Unamuno, casi no ha existido.

La propuesta se torna furibunda al final del ensayo: retoma Unamuno el tema de la ciencia española, y reitera que “con catálogos e índices de libros no se resuelve tal problema” (234). La urgencia pasa por la génesis de otra conciencia, de otro tipo de crítica. Una crítica cuyo objetivo antidogmático, sin más, debe ser la búsqueda de la verdad:

Cabe, es indudable, revolverse contra la verdad, sentir que lo que es no debía ser como es; mas lo primero para eso es conocerla, saber lo que es. Esto es obvio, mas por obvio que sea conviene repetirlo donde hay tanta gente que cierra los ojos a la luz cuando esta le hace daño. (234)

Nuevamente la metáfora ocular, esta vez con resonancias bíblicas: es la luz de la verdad la que no quiere ser vista por los defensores de la tradición fossilizada. En la misma línea que la exigencia de la Esfinge y de las poéticas de Carlyle y Kierkegaard, es lo vivo lo que debe mirarse, lo que ilumina, lo que vivifica la historia. Y es este hálito vitalista el que yergue el proyecto unamuniano de renovación crítica: “...estamos en el deber de provocar una época de crítica, no de censura, de revisión de valores. Y hay, repito, una cooperación que no necesita que nos agrupemos bajo ningún dogma definido y libre él a su vez de crítica” (235).

Esta es la nueva crítica, ahora que ha quedado vacante el lugar de la autoridad pelayana: el rescate de un nuevo concepto que desbanque la fórmula meramente histórico-estética del análisis literario. La recuperación, en definitiva, del deber docente del arte, entendida la docencia en su compromiso vital y no meramente sapiencial. Este fue el remate final del proyecto unamuniano: la sincera exposición de su heterodoxia, fuera ya de la “mirada” de su maestro ausente. Pero para llegar a esa instancia, como hemos dicho, Unamuno tuvo que apelar antes a la instrumentación recurrente de una ironía que merece indagarse como portadora del elemento central que opuso la obra del vasco a los postulados histórico-críticos de Menéndez y Pelayo.

Así es que debo referirme una vez más al impulso que esta hipótesis recibió por parte de los estudios llevados a cabo por Vauthier (2002). Sin embargo, me gustaría aquí mediar en el debate que el tema suscitó entre sus propuestas y las de Morón Arroyo. Morón Arroyo ha querido entibiar las tensiones entre Unamuno y Menéndez y Pelayo afirmando que el escritor vasco disintió con su maestro en intereses intelectuales, en estilo intelectual y sobre todo en filosofía. En su opinión, además, la inquina de Unamuno fue en realidad con ciertos herederos de Menéndez y Pelayo como Navarro Ledesma, Cotarelo o Bonilla y San Martín, pero no contra el santanderino, a quien nunca -según Morón Arroyo- consideró Unamuno como mero acarreador de datos. Vauthier, por su parte, ha sentido que esta interpretación perjudicaba el norte de su investigación: la idea de que gran parte de la obra literaria y ensayística de Unamuno puede leerse como refutación *implícita* a la “historia” de Menéndez y Pelayo. En su defensa Vauthier desmiente la creencia de Morón Arroyo de que en Unamuno primaba el “elogio” por delante de la “burla”:

“La postura de Unamuno frente a Menéndez y Pelayo” -opina Morón Arroyo y cita Vauthier- “tiene muchos matices, pero predominan el respeto y la admiración a pesar de las objeciones. De hecho, Menéndez Pelayo despreciaba el periodismo y el ensayismo, y pensaba que para hablar de historia hay que subyugar la intuición y la ideología al testimonio de los documentos. Por eso se hizo cada vez más positivista y escudriñador de archivos”. (Vauthier, 2002: 217)

Vauthier responde con seguridad que “Unamuno jamás llegó a considerar la *Historia de los heterodoxos españoles* como un texto de historia en el que el autor hubiera sido capaz de subyugar la intuición y la ideología al testimonio de los documentos” (218) y añade que sólo a duras penas debió reconocerlo para la *Historia de las ideas estéticas*. En ese sentido propone no perder de vista aquella calificación de la obra de su maestro como “periodística” que haría Unamuno en “Don Marcelino y la Esfinge”, de 1932, ensayo breve que analizaré en detalle más adelante. Para Vauthier, la ironía de Unamuno es producto de un cruce entre la socrática y la cervantina, sin mayor deuda con el romanticismo alemán. Y a partir de esta noción se arriesga a probar que sí hubo un ataque -irónico- a Menéndez y Pelayo por parte de

su discípulo. La ironía unamuniana, como invitación a la búsqueda, como cifra que estimula la intelección, representa para Vauthier el índice intencional de un autor en lucha por representar el discurso antagonista para revelar allí las deformaciones a las que ese discurso lo somete junto con las imágenes de sus amistades⁵⁶ (krausistas, liberales, protestantes: la heterodoxia). Me permito creer, sin embargo, y más allá del debate, que ambas posturas poseen determinada cuota de acierto: Morón Arroyo admite que hay una gran zona del proyecto existencial e intelectual de Unamuno que se gestó en oposición al de Menéndez y Pelayo, pero ve en el Calderón de *En torno al casticismo* una deuda directa con las conferencias del santanderino. Vauthier, por su parte, cumple en relativizar esas deudas, y en desterrar la idea de que la familiaridad en los postulados sobre Calderón denoten una admiración sin reservas de Unamuno para con Menéndez y Pelayo. Y lo seguro es que la complejidad del ensayismo unamuniano que interviene en el combate con el proyecto crítico de su maestro siempre goza del cariz bifronte al que ya hemos aludido y del que Clarín es un notorio antecedente. Unamuno se conecta con la obra de su maestro desde un constante elogio descentrado: nunca merma su respeto ni tampoco decae su virulencia. Y no se trata de una operación histriónica, sino de una real contradicción ante un agente intelectual al que reconocía, pero que encarnaba para Unamuno el perfil de un pensamiento que debía ceder ante la transición moderna. Lo dificultoso en realidad es hallar el justo medio en la valoración del caso: no subestimar la estrategia irónica que utilizó Unamuno antes de la muerte de Menéndez y Pelayo para erosionar su autoridad, ni mucho menos elidir la existencia de un enfrentamiento que se hace evidente entre zonas nucleares de las obras mismas de ambos autores. Y creo que esto sólo puede lograrse revisitando algunos textos donde habita de manera protagónica esta contienda, relevando en ellos la gama de recursos, imágenes y mecanismos que constituyeron la trama retórica y, por lo tanto, significativa de la contienda. Por eso veré a continuación, entonces, cómo pudo llegar Unamuno a la expresión de su verdad a través de una laboriosa ironía previa que mantuvo en latencia la intimidad de su secreto desde mucho tiempo atrás, cuando la erudición de Menéndez y Pelayo era objeto de su burla oblicua, indirecta, casi silenciosa.

⁵⁶ Esta es una idea repetida en los trabajos de Vauthier. De hecho, llega a pensar *Amor y pedagogía* como “escenificación lingüística del ideario krausista y krauso-institucionista, visto no solamente a través de sus ojos, sino también a través de los prismas deformadores de sus contrincantes: los Balmes, Sardá y Salvany, Campoamor, y, como no podía ser menos, Menéndez Pelayo” (Vauthier, 2002: 232). Repito que no es posible, a mi entender, desentrañar la oposición crítica de Unamuno y Menéndez y Pelayo sólo a través de las posibles alusiones narrativas del primero, pero no deja de coincidir la hipótesis con la que mantengo con respecto a los ensayos que vengo comentando y que plantean explícitamente esa oposición. De todos modos, Vauthier busca reafirmar a través de sus postulados que Unamuno no es hijo de la España reaccionaria. Yo me propongo un objetivo distinto y previo: desandar justamente la constitución crítica de ese componente reaccionario que, mitificado hiperbólicamente en Menéndez y Pelayo, ha llegado a considerarse tan ajeno en Unamuno, aún cuando éste reitera incansablemente sus deudas con el santanderino.

CAPÍTULO VI

EL PROYECTO O LA VIDA:

LA DECONSTRUCCIÓN DEL MITO NATURALISTA DE LA CIENCIA HISTÓRICA

*“Le oímos contar la siguiente anécdota a don Miguel:
-En cierta ocasión un amigo del famoso torero Guerra le señaló al paso a don
Marcelino Menéndez y Pelayo diciéndole: «Mira, Rafael, ese es el hombre más
sabio de España». Y el Guerra contestó: «¿Y de qué sabe ese tío?»”
Francisco Madrid, *Genio e ingenio de don Miguel de Unamuno**

6.1 El peligro positivista: contra la homologación de la historia y las ciencias naturales

Voy a permitirme aquí un *excursus* que, sin embargo, considero de suma importancia para la comprensión del módulo que debo encarar y que se interrogará por cuál fue la estrategia y el objeto concreto que buscó confrontar la ironía unamuniana al burlarse del proyecto pelayano. Es decir, contra qué zona específica de la mítica erudición de Menéndez y Pelayo actuó la ironía de Unamuno. Por eso voy a referirme a dos citas que pueden parecer tangenciales, pero que no lo son.

En su novela *Elogio de la madrastra*, de 1988, Mario Vargas Llosa esbozó una audaz historia en la cual don Rigoberto desconoce por completo la trama erótica que ha nacido a sus espaldas. Al reverso de su erudita ingenuidad va escribiéndose la secreta y sensual historia entre Lucrecia, su segunda esposa, y Fonchito, el niño de doce años que naciera de su primer matrimonio. Al promediar la novela cruza por la ciega conciencia de don Rigoberto una duda que resignifica su propia situación ignorada:

¿Sería cierta aquella anécdota según la cual el erudito bibliógrafo don Marcelino Menéndez y Pelayo, que padecía de constipación crónica, pasó buena parte de su vida en su casa de Santander, sentado en el excusado, pujando? A don Rigoberto le habían asegurado que en la casa-museo del célebre historiador, poeta y crítico, el turista podía contemplar el escritorio portátil que aquél se mandó construir para no interrumpir sus investigaciones y caligrafías mientras luchaba contra el avaro vientre empeñado en no desprenderse de la mugre fecal depositada allí por los copiosos y recios yantares españoles. A don Rigoberto lo emocionaba imaginarse al robusto intelectual, de frente tan despejada y creencias religiosas tan firmes, encogido en su inodoro particular, arropado tal vez con una gruesa manta a cuadros sobre las rodillas para resistir el helado fresco de la montaña, pujando y pujando a lo largo de las horas, a la vez que impertérrito, proseguía escarbando los viejos infolios y los polvorientos incunables de la historia de España en pos de heterodoxias, impiedades, cismas, blasfemias y extravagancias doctrinales que catalogar. (Vargas Llosa, 1988: 85-86)

Vale la pena detenerse en este ejemplo, antes de encarar el tema que nos ocupa, ya que en él pueden adivinarse los rasgos supervivientes más característicos que delinearon la posteridad intelectual de Menéndez y Pelayo, no sólo tras la apropiación franquista de su figura sino además en la ulterior mirada de muchos escritores de centro derecha que, curiosamente, impulsaron una visión irónica y sesgada del estudioso santanderino. Es comprensible que así haya sido: aunque el tema nos distraería de nuestro puntual objetivo,

sería posible señalar cierta consonancia entre la solemne monumentalización franquista y la burla de aquel respeto sobre la que fundaron su parodia autores como Vargas Llosa o como el mismo Jorge Luis Borges. Ni siquiera la figura de Menéndez y Pelayo quedó fuera de ese obsesivo registro que Adolfo Bioy Casares llevó durante casi cuarenta años de las conversaciones que solía mantener con Borges en cenas, sobremesas e incluso en charlas telefónicas. Ese es el caso de la anotación del martes 12 de junio de 1956, cuando Bioy le comentó a su amigo que el tema de la *Historia de las ideas estéticas en España* le parece interesante: “un inventario de ideas estéticas”, dice, “aunque a veces el tratamiento es superficial” (Bioy Casares, 2006: 168). Borges, con una ironía devastadora, le responde: “Está mal que se hable de ideas estéticas en España, cuando son ideas de otras partes: debía ser *Historia de las ideas estéticas en los países donde las hubo*; pero, naturalmente, todo debe llevarse *pro domo sua*” (168). Más allá del debate que seguirán suscitando las notas en que Bioy devela esa cirugía verbal continua a la que Borges somete, una y otra vez, libros y autores diversos, es llamativo el modo en que se refiere a Menéndez y Pelayo. Lo cree, como Unamuno, mejor poeta que crítico, y se burla también abiertamente de los mitos hiperbólicos que corrieron sobre el santanderino. Critica por exagerado el libro de Artigas sobre Menéndez y Pelayo, aunque la memoria lo traiciona: también Artigas mencionaba las exageraciones para atenuarlas. Ante la fama de que recordaba todo lo que había leído, de que sabía dónde estaba cada uno de los libros de la Biblioteca Nacional de Madrid, de que leía una página con cada ojo, Borges se ríe y pregunta:

¿Tenía también dos mentes? ¿Sugiere, acaso, que era esquizofrénico? Parece que no tuvo vida privada. Mucha salud, mucha facilidad para trabajar, para escribir, para leer. Emprendía sin pereza obras en varios tomos. Murió por agotamiento y falta de ejercicio, a los cincuenta y tantos años, lamentando no poder seguir con sus libros (169).

Por su parte, como ya hemos mencionado en el capítulo tercero, la inscripción del sepulcro que Franco mandó a construir para trasladar el cuerpo de Menéndez y Pelayo reza una frase que fue rápidamente aceptada como posible en boca del erudito moribundo: “¡Qué lástima tener que morir cuando me quedaba tanto por leer!”⁵⁷.

No voy a subrayar aquí la hipótesis de que la fundación del mito y su posterior parodia gozan de diferente formalidad pero de similar signo político⁵⁸. Ninguna de las dos posturas, ni

⁵⁷ Es probable que la difusión de este lema provenga de cierto rumor biográfico. En su *Retablo español*, Ricardo Rojas (1948) comenta elogiosamente la figura de Menéndez y Pelayo al describir su encuentro con él en 1908. Allí fomenta, una vez más, la figura señera del “lector hiperbólico”. Narra Rojas la anécdota de que un amigo encontró una vez a Menéndez y Pelayo en su propia biblioteca, apenado por haber leído esos miles de volúmenes y no saber por dónde seguir. Pero añade Rojas: “...en 1912, cuando se enfermó y comprendió que iba a morir, díjole a Enrique, su hermano médico: “Siento morirme, sólo porque me faltaba tanto que leer.” Lector pasmoso. Lo llamaban “El Sabelotodo”, y éralo de verdad” (107).

⁵⁸ Tampoco es mi intención destacar la justicia que hace cierta crítica de signo político opuesto, como la de Juan Goytisolo (1973) al describir la intolerancia explícita de Menéndez y Pelayo al analizar autores “heterodoxos” como Blanco White. Sí me parece importante concebir estas lecturas dentro de un campo siempre impedido para sopesar con frialdad el contexto particular de la crítica pelayana, y en especial los excesos polemistas de una

el monumento ni la burla, están interesadas en enfrentar al mito, en problematizarlo para revelar las causas de su construcción y para extraer de él las contradicciones críticas que permitan explicar su real incidencia en la historia literaria. Aquella solemne imagen ciclópea que el franquismo había producido a partir de Menéndez y Pelayo -fundando a través suyo el nacionalismo ortodoxo de lo literario español- es pariente de la ironía con que se ha recibido, muchas veces, la imagen del erudito cuya propia vida se ve sometida a las exigencias mortales de un proyecto imposible. Sin embargo, es necesario percatarse de que estas operaciones son “conservadoras” por igual. Y como tales imposibilitan que el estudio de la crítica pelayana cobre un sentido renovado para entenderla, incluso, como uno de los eslabones más complejos en la continuidad de la historiografía literaria española. Hasta el presente no han resultado proveedoras de nuevos significados sobre la crítica pelayana ninguna de las burlas y diatribas sobre su erudición obsesiva, ni tampoco las que aluden a su extensión o a sus potenciales “deudas”. Por ello, quiero optar aquí por exponer con precisión uno de los caracteres fundamentales que sí parecen haber motivado realmente sobre la figura del santanderino no sólo su mito de lector fundacional sino también la impugnación posterior de ese mito por parte de muchos intelectuales -y entre ellos, Unamuno-: me refiero a la relación directa que existió entre su metodología histórico-crítica y las deudas que mantenía con el modelo de la historia natural.

En este sentido, conviene empezar por el programa de la Cátedra de Historia de la Literatura Española. Editado por Miguel Artigas, se trata de un documento muy particular, ya que en muchos sentidos puede entenderse como un sistema difuso que luego, con los años, Menéndez y Pelayo intentó organizar. El programa parece, por momentos, distanciarse notablemente de muchas aseveraciones que haría su autor en los años subsiguientes. Pero establece, sin embargo, algunas pautas que vertebran su crítica de juventud, sus opiniones sobre Calderón y que llegan incluso a resonar en el prólogo a su *Historia de los heterodoxos españoles*. Fechado en 1878, articula una especie de plan imposible y, en las anotaciones que añadió Menéndez y Pelayo durante la intervención de sus coautores, define un estilo crítico que no llegaría nunca a ser del todo suyo. De todos modos, hay dos constantes que el programa plantea en contradicción y que luego se mantendrán. Dos vías que parecen convivir en el proyecto crítico de Menéndez y Pelayo y que tuvieron diversa fortuna, como he señalado, sólo por razones políticas. Por un lado, es en el programa donde Menéndez y Pelayo exhibe aquel ímpetu abarcador que se ha visto, algunas veces, como índice de cierto

obra como la *Historia de los heterodoxos españoles*.

progresismo que su crítica histórica habría de oponer al castellanocentrismo legitimado por el campo académico de entonces⁵⁹:

Si la historia de nuestra literatura es la del ingenio español, menester será buscarle dondequiera que se halle y en cualquier lengua o dialecto en que esté formulado. El concepto de nacionalidad es harto vago y etéreo para que en él se pueda fundar literatura alguna. Y además, ¿cuándo empieza la literatura española? ¿Desde cuando hay espíritu nacional? (Menéndez y Pelayo, 1934: XVI)

Sin embargo, es esta virtud abarcadora la que se conjugará luego con el método científico positivista para constituirse en la trampa “vital” del erudito y conformar así la piedra de toque para la validación del mito posterior, ya sea en forma elogiosa o irónica. Porque es también en este programa donde resume Menéndez y Pelayo: “El crítico tiene que *analizar, describir, clasificar* y, finalmente, *juzgar*” (Menéndez y Pelayo, 1934: XIII). Y añade acto seguido:

La ciencia histórica es en grandísima parte ciencia de hechos y observación, tiene que emplear con frecuencia procedimientos análogos a los de las ciencias naturales, no puede sintetizar sin haber analizado antes, no puede generalizar sin conocer los hechos particulares. (XIII – XIV)

Como puede verse, la zona fértil donde arraiga el mito de Menéndez y Pelayo como erudito fundacional está presente en su propio proyecto y tiene que ver con dos de sus principales objetivos: la conjunción entre la exhaustividad y la observación; y la homologación del historiador con el naturalista. La exigencia clasificatoria de las ciencias naturales reservan para el rol del historiador las cualidades del observador exhaustivo que debe enfrentarse con la hiperbólica vastedad de especies que hablan desde los restos fósiles del tiempo, que piden un ordenamiento en medio de la caótica heterogeneidad de su existencia documental. El historiador, así, se torna un caso similar al del naturalista perdido en medio de la naturaleza. El naturalista, con las solas armas de la razón observadora y de su criterio clasificador, debe entregarse a la urgente tarea de analizar y describir una multitud informe de materiales históricos que reclaman su lugar en la cuadrícula de lo existente y el juicio erudito que los sitúe jerárquicamente dentro de esa matriz⁶⁰. Pero la heterogeneidad de la naturaleza, su despliegue ilimitado desde un pasado remoto, todo conspira contra la simple tarea de darle forma. El archivo, que en el símil de Menéndez y Pelayo se concibe como imagen cercana a

⁵⁹ Otras veces, en cambio, se ha podido ver como cierto reflejo de ese “ojo imperial” en busca de reconstituir la cultura de una extensión geográfica perdida.

⁶⁰ En 1897 Unamuno atraviesa su renombrada crisis religiosa donde, entre otras cosas, toma conciencia de que debe atenuar su lucha dentro del campo intelectual para variar su noción de literatura como fama terrena. Aunque no lo logrará, es evidente que a partir de entonces su antirracionalismo toma un cariz militante y la creación adquiere ribetes de agonía espiritual por medio de la cual se permanece en esa duda trascendental sobre los modos de la eternidad. Escrito entre abril y mayo de aquel año durante su retiro en Alcalá de Henares, el *Diario íntimo* -que ya he mencionado previamente- muestra un Unamuno que se debate entre la materialidad del campo y la idealidad de su crisis. Pensando en la nada, Unamuno llega a formular allí su credo en lo creativo contra el dogma cientificista que burlará por sus combinatorias y análisis racionalistas: “Y así se cae en Dios, y se revela su gloria brotando de la desolación de la nada. ¡Nueva creación, sublime creación! Es la creación de la fe. Porque así como la razón combina y analiza, la fe crea” (Unamuno, 2001: 42).

una totalidad natural, se rebela contra la finitud histórica a la que debe someterse. Como he sugerido al revisar su vínculo crítico con la biblioteca, ya desde *La ciencia española* el catálogo o lista bibliográfica parece cumplir en Menéndez y Pelayo una función similar a las organizaciones del reino animal postuladas por los predecesores de Cuvier. Se cumple para el programa aquello que Foucault señalara en *Las palabras y las cosas* al referir el vínculo entre taxonomía⁶¹ e historia natural:

Las cosas y las palabras se entrecruzan con todo rigor: la naturaleza sólo se ofrece a través de la reja de las denominaciones y ella que, sin tales nombres, permanecería muda e invisible, centellea a lo lejos tras ellos, continuamente presente más allá de esta cuadrícula que la ofrece, sin embargo, al saber y sólo la hace visible atravesada de una a otra parte por el lenguaje (Foucault, 2005: 160)

El proyecto historicista del crítico Menéndez y Pelayo parece recoger, entonces, ese espíritu clasificador, esa esperanza por una taxonomía que dé cuenta del pasado aún de forma meramente enumerativa y descriptiva. Porque ya sea bibliográfica o pedagógica, la lista jerarquizada, ordenada, clasificada y hasta comentada, sigue siendo el mayor atajo para salvar lo imposible: es, de alguna manera, una sinécdoque de la abismal totalidad histórica. El índice de materias del programa determina cien lecciones para un curso que debía darse en ocho meses. Propone clases que se ocupan de temas tanto histórico-estéticos, como literarios o biográficos: allí se reúnen grandes puntos, distantes entre sí, que van desde la “impotencia del germanismo para torcer el curso de nuestra civilización” (Menéndez y Pelayo, 1934: 19) hasta un compendio de historia de la lengua; desde la literatura hispano latina clásica a las influencias semíticas; desde el Siglo de Oro hasta los movimientos literarios del siglo XIX en España e incluso en América. Menéndez y Pelayo yuxtapone -cronológicamente- los nombres de numerosos objetos (obras, autores, problemas) que debían constituir la forma absoluta de la historia literaria de España. En el prólogo a su edición, Artigas explica que la extensión imposible del programa fue, justamente, lo más atacado. Y lo otro llamativo es que si bien se elogiaba su destreza en la crítica histórica y en el manejo de fuentes y documentos, no se admitió que Menéndez y Pelayo incluyera en la materia de historia de la literatura sus módulos sobre historia de la ciencia (aún cuando el joven santanderino defendía la literatura de ciertas antiguas obras científicas por ser portadoras de un alto valor lingüístico). No podía

⁶¹ En general, la taxonomía pelayana presenta ciertas particularidades que deben tenerse en cuenta desde el inicio. En primer lugar se trata de un “cuadro” canónico no solamente repleto de comentarios sino además fragmentado en una serie de obras que son disímiles genéricamente, y que toman desde la bibliografía a la historia. Alcanza como ejemplo repasar el ordenamiento que proyecta sobre la producción calderoniana o recorrer los agrupamientos de las piezas de Lope que ensaya en los prólogos a su edición -muchos de los cuales aún están vigentes-. Por otra parte, en la reposición de esa masa de textos bajo el modelo de la historia natural, de la matriz o reja cuadrangular, debemos considerarla como producto de una superposición entre las taxonomías tradicionales del XVIII y sólo algunos rasgos de la organización de Cuvier, como el que describe Foucault (2005) cuando señala que trabaja por “irradiación” ya que consiste en “un conjunto de centros a partir de los cuales se despliega una multiplicidad de rayos” (265). Es claro que en el “cuadro” canónico pelayano ese centro es Lope, y desde allí se disponen los demás (Cervantes, los poetas místicos, etc.).

considerarse por entonces que en esa contradicción entre lo positivo y lo ambicioso estaba justamente el mayor de los atractivos que se proyectarían luego sobre su figura mítica. El erudito Menéndez y Pelayo, que a pesar de sus exigencias “científicas” e incluso a costa de sus propios límites vitales, se lanza a la fatigosa y romántica tarea de recuperar la historia toda de la literatura española: éste es el sustrato mismo del mito, la colisión entre positivismo y romanticismo que denota un proyecto monumental, gigantesco y nunca acabado, siempre en desarrollo, referido siempre y diferido también. Y éste es el sustrato que pervive no sólo en la solemnidad del elogio póstumo, sino también en la manipulación satírica de su retrato. El mito no ha cambiado entre ambas opciones, sólo ha variado su valor funcional. Lo que antes había servido como símbolo condensador de los valores culturales de España, ahora por su volumen desmesurado empezaba a acusarse como carente de seriedad. Es el propio arco del positivismo el que se tensa ante la variable romántica para caer trágicamente luego de su máxima amplitud épica. El pionero descubridor de las topografías más recónditas de la literatura hispana, por su mismo esfuerzo desmesurado, cruza la frontera de lo razonable. El hálito romántico de aquel diseñador primigenio choca contra la duda positivista: su épica exigencia abarcadora ya no sólo es cuestionada por su relativo valor, sino también por su inverosimilitud. Positivismo y romanticismo van juntos en la crítica de Menéndez y Pelayo hasta que la recepción anula esa convivencia: la épica positivista ya no es creíble y su caída romántica pasa a ser trágica. En ese deceso trágico de lo que antes fuera monumental se revela el *pathos* del erudito decimonónico: el silencio postrero de Menéndez y Pelayo, tan atacado por los jóvenes noventayochistas, obedece a esa coda final y patética del valor de su erudición, y como tal estimula más que nunca el nacimiento de una genealogía de burladores que potencian con su recepción la ironía trágica de ese *pathos*.

Los antecedentes de ese desvío de la recepción de lo erudito hacia la mofa irónica datan incluso de los tiempos en que Menéndez y Pelayo aún vivía. El maduro profesor, probablemente, llegó a intuir por aquel tiempo las críticas que caerían sobre su obra no sólo en cuanto a sus más excesivas defensas de la ortodoxia, sino también en cuanto a la trampa de su método. Al igual que las honras franquistas, que la violenta ironía de Vargas Llosa, que el filoso comentario de Borges, también Unamuno -como hemos anticipado, muchos años antes que todos- se había visto llamado a socavar el mito de Menéndez y Pelayo, sobre todo en aquel punto ciego de su construcción monumental: el carácter erudito de la obra de su maestro. Unamuno, quien se autolegitima como discípulo de Menéndez y Pelayo, no deja de profundizar las críticas que le hace desde esa contradicción básica que constituye la caída de la erudición decimonónica: el contraste entre lo vivo y la condición pasiva del estudioso obsesivo, dedicado perpetuamente al ejercicio aislado de fomentar su propio legado, de

intentar su propia inmortalidad a través de la revitalización del archivo, aunque en ello se cifre el sacrificio de su existencia. Unamuno atacó esta característica de su maestro en numerosas oportunidades: fue consciente del estigma que Taine proyectó sobre Menéndez y Pelayo: un método histórico que emparentaba el estudio de los libros con el de los fósiles, aunque imponía la responsabilidad del historiador de vivificar la historia. Ya he señalado que en Taine, al igual que en Cuvier y en sus antecesores, sobrevuela la idea de que sólo vale la pena estudiar al fósil para conocer el animal, y que insuflar nueva vida a ese animal *pre*-histórico exige del historiador una cuota de arte. Lo contrario era, según Taine, caer en “ilusión de biblioteca”, en comportarse como “simple erudito”. Y esta es la acusación precisa que el joven Unamuno lanzó contra su maestro: haber caído en la trampa de la erudición hasta evadir la mirada existencial de la Esfinge, del cuestionamiento que como español se debía a sí mismo en aquel contexto crítico. Pero lo curioso es que Unamuno no se enfrentó abiertamente: también eligió para la contienda con Menéndez y Pelayo las armas de una sátira que anclaba en la mítica erudición de su maestro. Unamuno es, pues, uno de los primeros en socavar la autoridad del profesor santanderino minando el supuesto interés de la homologación entre ciencia histórica y ciencias naturales. Este es, sin lugar a dudas, el verdadero núcleo trágico de la contienda entre ambas producciones. Y lo es porque en él subyace toda una definición ya no de lo que pertenece o no a la cultura de España, sino más bien de lo vivo y de lo muerto, categorías que en el impulso vitalista de Unamuno cifraban obviamente la importancia toda de su ataque a la erudición.

Es de notar una vez más que no fue una obra menor la que Unamuno eligió para incluir esa mordaz representación de su maestro como un absurdo erudito acorralado por la vida. Fue ni más ni menos que en el capítulo XXIII de *Niebla* (escrita en 1907 y publicada en 1914) donde Unamuno proyectó a Antolín Sánchez Paparrigópulos como reescritura casi literal de su antigua caricatura Joaquín Rodríguez Janssen. Paparrigópulos es presentado como un hombre cuya experiencia vital es nula, absolutamente mediada por el saber libresco. Se lo describe como un erudito solitario que “por timidez de dirigirse a las mujeres en la vida y para vengarse de esta timidez las estudiaba en los libros” (Unamuno, 1984: 168). Su enciclopedismo conservador, en palabras de Unamuno, también aspira -como el de Janssen- a apartar al pueblo “de perniciosas doctrinas de imposibles redenciones económicas” (166). Toda su actividad intelectual apunta a la sujeción de lo vivo dentro de los límites de la erudición. Y por eso, irónicamente, se hace especial hincapié en lo que ya hemos señalado, el núcleo mítico del erudito fundacional: el hecho de que “sabía que con un hueso constituye el paleontólogo el animal entero y con un asa de puchero toda una vieja civilización el arqueólogo” (165). Pero Unamuno traslada la sátira al terreno de lo institucional: llega a poner

en boca del personaje la confesión de que “el erudito es por naturaleza un ladronzuelo” (169) y deja entrever que todas las contradicciones de su tarea se dan por la torpeza de querer asegurarse un lugar pionero que le permita trascender a través de su propio proyecto de historia literaria. Por eso se dirá en la *nivola*:

Paparrigópulos aspiraba -y aspira, pues aún vive y sigue preparando sus trabajos- a introducir la reja de su arado crítico, aunque sólo sea un centímetro más que los aradores que le habían precedido en su campo, para que la mies crezca, merced a nuevos jugos⁶², más lozana... (167)

La “reja de su arado crítico”, escribe Unamuno, y se hace difícil no pensar en la taxonomía que Foucault señalaba como ilusión de la época clásica para el ordenamiento de la naturaleza. La reja del arado crítico pelayano puede pensarse como una metáfora degradada de la matriz cuadrangular para la clasificación absoluta a la que aspiraba la historia natural. Es así que me atrevo a afirmar que Unamuno fue probablemente el primero entre los detractores de Menéndez y Pelayo que había adivinado la mayor debilidad de su proyecto y lo asediaba sin piedad. Sin embargo, su ironía es diferente a la de los casos que he mencionado al principio de este capítulo, ya que es ineludible considerar si no fue Unamuno también, de otro modo, el continuador de esa fe en una totalidad histórica que debía recuperarse a costa de la vida, ahora sin método alguno. Tal vez hayan convivido en Unamuno las dos miradas sobre el mito, y de ahí que su sátira, su controversial recepción del legado de Menéndez y Pelayo, se haya resuelto amargamente en una especie de ironía más trágica que las otras a las que hemos aludido. Y en este sentido, conviene que retorne por última vez a Janssen, porque en la operación de su construcción y desenmascaramiento puede leerse, definitivamente, el rebote trágico que padeció el propio Unamuno cuando la ironía sobre Menéndez y Pelayo le reveló sus propios límites dentro del campo intelectual del momento.

A modo de *palimpsesto* de ese espacio textual que sería Paparrigópulos, el personaje previo Joaquín Rodríguez Janssen, objeto del ensayo homólogo publicado en la *Revista Nueva* el 5 de mayo de 1899, resulta aún más interesante que su réplica. Y esto se debe a que Janssen es el *puro* retrato satírico del erudito Menéndez y Pelayo, a través del género del artículo ensayístico. La configuración de Janssen sólo obedece a la intención de desmontar los solemnes mecanismos que alimentan los supuestos de la erudición. Por enmarcarse en el vehículo breve del ensayo periodístico carece de los retoques que serían necesarios luego en el caso de Paparrigópulos para justificar su presencia en la *nivola* (presencia que por otra parte queda claramente legitimada en un texto que tematiza los límites indefinidos entre realidad e idealidad). Joaquín Rodríguez Janssen, de cuyo nombre he exhibido ya los motivos de su satírico origen, resulta ejemplar en cuanto al tradicional ataque que he venido señalando con

⁶² Cabe especular si esta mención de “nuevos jugos” que hagan crecer la mies crítica gracias al arado de Menéndez y Pelayo no es un guiño consciente sobre la ambigüedad que el propio don Miguel de Unamuno y Jugo tenía casualmente con respecto a la autoridad de esa “reja”.

respecto al legado pelayano. En él se cifra un resistido intento por homologar historia y ciencias naturales, por evitar el acercamiento de las exigencias de la historiografía cultural española a los requisitos “paleontológicos” con que se estudiaba específicamente lo “muerto”. Esa labor de “arqueólogo” suponía el objetivo de describir lo existente pero desconocía la urgencia de lo “vivo” por ser incluido en la constitución de esa historia de España y de su literatura. Como “artesano” de la caricatura, Unamuno revela el talento de la síntesis: en pocas páginas, y de manera tangencial, sugiere críticas que alcanzan diversas facetas del erudito Menéndez y Pelayo. Pero por sobre todas ellas, será la de la observación naturalista la característica puesta en crisis como patrón de una verdad conservadora, ilusoria y caduca. Las razones de esa antigua percepción del saber y de su consecuente rechazo en Unamuno encuentran un claro marco explicativo en el análisis que hace Foucault sobre el cambio de paradigmas que sufrió el espacio mismo de la historia natural entre la episteme clásica y la moderna. A ello y a sus huellas en el satírico Janssen me referiré en el próximo apartado.

6.2 La irónica reja de las palabras: Janssen según Foucault.

Insisto entonces en que el irónico retrato de Menéndez y Pelayo puede leerse desde varios de los planteos que Foucault realiza en *Las palabras y las cosas* y que denotan la antigua construcción de esa “ilusión de objetividad” que tanto criticaría Unamuno en el historicismo positivista. Ya he comentado que la erosión constante de Unamuno con respecto al espacio legitimado del saber “erudito” se enfoca en la operación algo ingenua de ese saber al homologar ciencia histórica y ciencia natural. Por esto debo decir que las herramientas teóricas que he venido esgrimiendo en cuanto a la constitución del campo intelectual finisecular encuentran un inestimable complemento en los postulados de Foucault sobre la cimentación y el posterior debilitamiento del paradigma naturalista entre la época clásica y los siglos XVIII y XIX. Es decir, resulta posible entender que la desmitificación de ciertos mecanismos del saber erudito decimonónico es complementaria de la descripción de la contienda intelectual que he venido señalando entre las obras de Menéndez y Pelayo y Unamuno. Más aún, creo posible afirmar que entre las operaciones de reacomodamiento del campo y las estrategias de subversión que Unamuno mantuvo con respecto al proyecto pelayano es la relativización de su metodología ligada a la historia natural la que le permitió abrir una distancia más radical con su maestro. Y a su vez también le facilitó señalar en su intento la peligrosidad de un saber indicial construido en base de la observación de lo fósil y de la reconstrucción conjetural que Taine y tantos otros aconsejaban con respecto a la historia literaria. La confianza en la observación de lo visible y en la capacidad del lenguaje para su

descripción y organización forma parte de un *a priori* histórico que para la época de Unamuno hacía tiempo ya que venía autorizando, en su dispersión, cualquier debate de opiniones que se diera en el dominio del saber legitimado. Tal como señala Foucault:

Este *a priori* es lo que, en una época dada, recorta un campo posible del saber dentro de la experiencia, define el modo de ser de los objetos que aparecen en él, otorga poder teórico a la mirada cotidiana y define las condiciones en las que puede sustentarse un discurso, reconocido como verdadero, sobre las cosas. El *a priori* histórico que, en el siglo XVIII, fundamentó las investigaciones o los debates sobre la existencia de los géneros, la estabilidad de las especies, la transmisión de los caracteres a través de las generaciones, es la existencia de una historia natural: organización de un cierto visible como dominio del saber... (Foucault, 2005: 158)

En ese sentido fue entonces la historia natural la concreción disciplinar específica que desde un siglo antes venía habilitando esos debates que luego permitieron, durante el XIX, la hegemonía de la observación, de la descripción y de la clasificación como herramientas organizadoras del saber sobre lo existente. Este es el lugar, entonces, en el que se potencian las articulaciones de algunas categorías complementarias de Bourdieu y de Foucault, los dos autores de referencia cuyas ideas -como expliqué en el capítulo segundo- me parecen propicias para el encuadre teórico del estudio del caso que tengo por objeto. Y esto es así porque a mi modo de ver el contraste crítico entre Menéndez y Pelayo y Unamuno requirió por parte del segundo una estrategia "macro" que lo ayudara a descentrar la legitimidad del saber erudito que había dotado de máximo poder simbólico a la figura íntima, bibliógrafa y académica de su maestro. Y esa estrategia "macro" consistió, sobre todas las cosas, en debilitar los fundamentos de la identificación -algo positivista y algo romántica- entre historia literaria e historia natural. El desplazamiento de esta homologación se da desde el lugar de legitimidad que había respaldado a la erudición decimonónica, hasta el ridículo en que la situaría luego la mirada finisecular durante la crisis del sujeto moderno y el surgimiento del declive como modelo inevitable de la historia de entre siglos. Pero ese trayecto debe revisarse, porque la efectividad de la identificación entre el naturalista y el historiador encubre toda una larga tradición de legitimaciones complejas que culminaron por dotar de enorme poder a esa mirada que luego, en manos de Unamuno y de otros emergentes intelectuales al borde del siglo XX, pasaría a ser objeto de burla.

Según Foucault, la *semejanza* desempeñó un papel constructivo en el saber de la cultura occidental durante el siglo XVI. Todo halló lugar en el espacio del saber a partir de la semejanza, patrón que permitió el conocimiento de la totalidad de las cosas visibles e invisibles y dirigió el arte de representarlas. Entre las principales figuras por las cuales se habría concretado entonces la hegemonía de la *semejanza*, me interesa detenerme no sólo en la *analogía*, sino también en la *simpatía* (que tiene el peligroso poder de "asimilar" todo a *lo Mismo*) por ser constitutivas de un modo positivista de entender la historia incluso bien

avanzado el siglo XIX. La semejanza se expresa por medio de la forma organizadora de la “simpatía” en un sentido similar al que impulsaba a Unamuno -tal como cité de “La presidencia de la Academia Española” en el capítulo anterior- a entender la *Historia de las ideas estéticas* como “una horrible labor de nivelación; todas las medianías se ven elevadas, todas las sumidades rebajadas” (Unamuno, 1958: 530). En lo erudito es el criterio formal de lo analógico/simpático el que legitima la acumulación bibliográfica como todo aquello que pertenece, desde lo visto-leído, al cuerpo de “lo valioso” -por uno u otro sentido, con uno u otro valor-. O lo que es decir: es esa forma la que en definitiva habilita a libros disímiles, a autores inesperadamente cercanos, a españoles y extranjeros, a ortodoxos y heterodoxos como conjunto de lo semejante en términos de tesoro de la cultura nacional. Allí pueden agolparse, entonces, materiales diversos que sin embargo se escudan en su pertenencia visible a la especie común de la Biblioteca, de *lo Mismo*. Y es en ese sentido que la invención de Joaquín Rodríguez Janssen, en el breve ensayo de 1899, obedece a la ironía del retrato de un historiador que se ha mimetizado con la llana “nivelación” de esa región geográfica de la que emana su objeto:

Sus tendencias son rigurosa y sólidamente itinerarias: es de los que van a alguna parte. Si en sus estudios no aparecerá nada saliente, es porque en ellos todo es cima, siendo a modo de mesetas, trasunto fiel de las extensas y soleadas llanuras castellanas, donde ondea la mies dorada y sustanciosa. (Unamuno, 1969: 787)

Por otra parte, dice Foucault que desde tiempo lejano la semejanza fue también -entre otras cosas- la que organizó y guió la exégesis e interpretación de los textos. La analogía como una de sus formas reaparece, en este sentido, de manera nada casual en el proyecto crítico e historiográfico del siglo XIX. Y digo que no es casual porque el propio Foucault ha soslayado el motivo de la “supervivencia”:

Y conocemos la importancia metodológica que tomaron estos espacios y estas distribuciones “naturales” para la clasificación a fines del siglo XVIII, de las palabras, de las lenguas, de las raíces, de los documentos, de los archivos, en suma, para la constitución de todo un medio ambiente de la historia (en el sentido familiar del término) en el que el siglo XIX encontrará de nuevo, siguiendo este cuadro puro de las cosas, la posibilidad renovada de hablar sobre las palabras. Y de hablar no en el estilo del comentario, sino según un modo que se considerará tan positivo, tan objetivo, como el de la historia natural. (132)

Janssen, por su parte, es evidentemente la sátira del historiador que ha sido captado por esa metodología de ascendencia naturalista, confiada en el poder de la observación y en su capacidad positivista de reconstrucción “arqueológica”, que en su rigor objetivo banalizaría la ficción como vehículo de la historia (fuerte hipótesis unamuniana que terminaría acercando, desde Croce, poesía y crítica):

Dedica Janssen las potentes energías de su espíritu a investigar la íntima vida pasada de nuestro pueblo. Aspira nada menos que a resucitar a nuestros ojos la vida de nuestro pasado -es decir, del presente de nuestros bisabuelos-, y conocedor del engaño de cuantos lo intentan a pura

fantasía, busca y rebusca en todo género de viejas memorias para levantar sobre inmovibles sillares el edificio de su erudita ciencia histórica. (786)

Según esta ironía, la mirada erudita busca reconstituir -a partir de su perspectiva parcial- una pretérita totalidad vital, una naturaleza que se torna libro y que garantiza también así que el libro puede comprenderse como naturaleza. Nada de esto es ajeno a las varias metáforas unamunianas ligadas al campo de lo ocular que he venido comentando en los últimos capítulos y de las cuales la Esfinge será su corolario y a la vez expresión máxima del espíritu iconoclasta de Unamuno frente a la observación naturalista. De hecho, ¿no guarda esta burla una familiaridad irrefragable con el ataque a la figura del crítico que ve, inscrita en el libro, la marca que lo hace dependiente de su función y que por eso, entonces, lo habilita a colocarlo a disposición de los otros, de la historia? En Unamuno, Janssen parece confirmarlo a través de su propia miopía e inseguridad, por las cuales los vestigios que guardan las marcas indiciales del pasado se multiplican ante su voracidad reconstructiva:

...aunque sabe que un asa de puchero basta al arqueólogo genial para reconstruir un arte enterrado en los limbos del olvido, como en su modestia no se tiene por genio, prefiere dos asas a un asa sola -cuantas más asas mejor- y prefiere el puchero todo al asa sola. (786)

Aunque en este fragmento Unamuno introduce ya el tópico del historiador sin pericia, que actúa otra vez como el “zorro”, la burla de su actividad nos reenvía a sus vínculos con lo que señalaba Foucault: ¿no es claro que en el remoto origen del observador naturalista se prefiguraba ya la idea de un lector legitimado capaz de interpretar la *marca* “natural” que hiciera del *libro* la *obra* que “debía ser” para el acervo cultural de la nación, es decir, el eslabón garante de una continuidad cultural? ¿No existe en el observador naturalista el germen metodológico del historiador positivista y su obsesión ocular? No creo que sea arriesgado señalar cierta resonancia entre la analogía que desde la episteme clásica del XVI acapara “ocularmente” la organización del saber y la persistencia del XIX que logra -a través del mismo criterio de “semejanza”- anudar las cosas y las palabras a través de una “reja” por donde la naturaleza seguía ofreciéndose al conocimiento.

Esa “reja” sin embargo porta los límites mismos de la metodología que reclama. El obstáculo es la totalidad y a pesar de la ficción de “acumulación infinita”, la episteme clásica choca con sus propias exigencias de encapsular la naturaleza toda:

La “naturaleza” es tomada en el mínimo espesor que conserva, una debajo de la otra, a la semiología y la hermenéutica; no es misteriosa ni está velada, sólo se ofrece al conocimiento, que desvía algunas veces, en la medida en que esta superposición conlleva un ligero desplazamiento de las semejanzas. De golpe, la reja no es clara; la transparencia está enturbiada desde el primer carteo. Un espacio sombrío aparece y es necesario aclararlo progresivamente. Allí está la “naturaleza” y es eso lo que es necesario emplear para conocerla. (Foucault, 2005: 38)

Este es el esbozo que arma Foucault sobre la episteme del siglo XVI: un divorcio incipiente entre las marcas visibles y los discursos que versan sobre ellas, y un zigzagueo constante e indefinido entre la naturaleza y la posibilidad de retenerla tras la “reja” de las palabras. De todos modos, queda claro que el Renacimiento confía aún en la posibilidad de representación de las cosas porque los signos aún permanecen en ellas. Es esa confianza la que allana el camino para relevar la totalidad del saber sobre la naturaleza:

...la distancia del microcosmos al macrocosmos, a pesar de ser inmensa, no es infinita; los seres que allí moran pueden ser numerosísimos, pero al final podrá contárselos; y, en consecuencia, las similitudes que, por el juego de los signos que exigen, se apoyan siempre unas en otras, no corren el riesgo de escaparse indefinidamente. Tienen, para apoyarse y reforzarse, un dominio perfectamente cerrado. (39)

Creo posible, para la cita anterior, pensar en el siglo XIX y reemplazar los “seres” por los “libros” en el caso de la erudición bibliográfica que buscaba reponer la riqueza cultural del pasado a través de los indicios de sus obras. En lo innumerable no sólo no se agota esa esperanza sino que incluso se multiplica. La biblioteca, así, vuelve a asociarse con la naturaleza. Y Menéndez y Pelayo, inmerso en la corriente historiográfica del positivismo decimonónico, cientificista y romántico a la vez, puede considerarse como una actualización del afán totalizador de la episteme clásica. Así lo deja ver, con la fuerza corrosiva de lo irónico, la descripción siempre activa y siempre dilatada del Janssen unamuniano, quien -como he comentado en el capítulo previo- se ha embarcado no sólo en una historia de los escritores oscuros españoles, sino en otra sobre aquellos cuyos libros se han perdido e incluso especula realizar una tercera sobre los hombres que pensaron escribir pero no lo hicieron. Janssen llega en su desborde erudito al límite mismo de la adivinación: es la paradoja última del saber positivo, que encaramado en el testimonio puede incluso conjeturar lo inexistente. En este sentido, también se refuerza la idea de Foucault sobre el vínculo entre *magia* y *erudición* que había nacido en el XVI, período que tal vez no sólo por sus obras Menéndez y Pelayo privilegia al constituir la matriz canónica de lo literario nacional:

...el saber no sufre por una insuficiencia de estructura. Por el contrario, hemos visto cuán meticulosas son las configuraciones que definen su espacio. Este rigor es el que impone la relación entre la magia y la erudición -no como contenidos aceptados, sino como formas requeridas. El mundo está cubierto de signos que es necesario descifrar y estos signos, que revelan semejanzas y afinidades, sólo son formas de la similitud. Así, pues, conocer será interpretar: pasar de la marca visible a lo que se dice a través de ella y que, sin ella, permanecería como palabra muda, adormecida entre las cosas. (40)

Es innegable que Menéndez y Pelayo reconfigura una vez más ese cruce clásico entre el hallazgo mágico de lo oculto, el valor del texto como curiosidad, y la identificación entre “conocer” e “interpretar”. Toda la diatriba sobre la carencia de mirada “crítica” en la obra del “erudito” santanderino puede explicarse en Unamuno por el cambio de paradigma desde el

que cual se pronuncia. Unamuno no comprende ya la legitimidad que sí respaldaba antes la tarea de Menéndez y Pelayo fundada sobre todas las cosas en registrar lo recóndito, es decir, en “conocer” (y por eso mismo “ser intérprete de”) los manuscritos imposibles, los libros perdidos y recobrados, el archivo de difícil acceso, su comentario y hasta su glosa. El saber de Menéndez y Pelayo sigue, a juicio de Unamuno, instalado en el valor de la reposición documental por parte de aquel que ha visto el texto y por el hecho mismo de haberlo visto. Lo que viene a impugnar tanto en sus ataques directos como en su sátira de la erudición es, justamente, la validez sapiencial de aquel que ha descubierto el libro, de aquel que lo ha “conocido” y por eso “interpretado”. La interpretación, en Unamuno, ya será de otra especie, pero hay que destacar que desde su óptica la erudición pelayana no carece de validez por falta de pericia interpretativa, sino por pertenecer a una modalidad de conocimiento superficial que acerca la interpretación al mero oficio del observador naturalista, de aquel que sólo conoce la fuente. Una modalidad que es caracterizada en Janssen con términos -paródicos- que bien podrían provenir de *Las palabras y las cosas*, ya que comparten con la obra foucaultiana la desmitificación del viejo modo crítico, cuyo único talento habría sido descriptivo (extensivo), pero nunca profundo (o intenso):

Todo lo que en extensión parece ganarse, se pierde en intensidad; tal es su principio. La extensión va, en efecto, acompañada de la superficialidad, ya que un gran campo no cabe abarcarlo más que con la vista, que de la superficie no pasa. Sabe también Janssen que en un trabajo, el más especificado, en la más concreta monografía, puede verse una filosofía entera, y cree, sobre todo, en las maravillas de la diferenciación del trabajo y en el enorme progreso que ha aportado a las ciencias la abnegada legión de los pincharranas, caza-vocablos, barruntafechas y cuentagotas de toda laya. (786)

Una modalidad superficial, con todo lo que esto implica: condenada al imperio de la visión⁶³, de lo que puede “verse rápidamente”, de lo que carece de *intensidad*. Una modalidad

⁶³ No es arriesgado situar el ataque de Unamuno a la visión errada de la historia literaria positivista dentro del marco general al que hace referencia el excelente estudio de Martin Jay (2007) sobre la denigración de la visión en las postrimerías del siglo XIX. Aunque se hace imposible sintetizar aquí la descripción cabal de este trabajo, baste comentar que Jay toma materiales provenientes de la literatura, la filosofía y las distintas artes visuales para comprobar que en la Francia de aquel momento las filosofías vitalistas -con Bergson a la cabeza- rompen con la fiebre de lo visible que se había generado a mediados del XIX. Señala que el enfrentamiento de los postimpresionistas con sus antecesores se debió, en parte, a la intolerancia frente a la hegemonía de la observación superficial proclamada por Taine y otros descendientes de Comte. La crisis del antiguo régimen escópico, según Jay, es paralela a una crisis epistemológica como la que indica Foucault. La descripción de las apariencias se reemplaza por la posibilidad de revelar estructuras profundas, lo que resta importancia al objeto y reorienta la atención al sujeto cognitivo. Sin embargo, Jay afirma que el proceso no fue fluido: el sueño de obtener una visión omnisciente de la historia se perpetuó a través de la filosofía hegeliana, aunque Nietzsche abogara por la muerte del “ojo” de Dios. Dada la relación que se ha señalado con insistencia entre Unamuno y Nietzsche, no está demás enfatizar la caracterización que hace Jay del autor de *El nacimiento de la tragedia*: “La crítica de Nietzsche se extendía también a la pureza supuestamente desinteresada de la mirada [gaze] parcial y perspectivista, asumida por los positivistas y sus correlatos estéticos, los impresionistas y los naturalistas. Aquejado por problemas de vista desde los doce años, Nietzsche conocía los peligros de confiar únicamente en la experiencia visual. [...] Lo que en términos estéticos era la creativa mezcla del sueño apolíneo de la forma pura e individuada con las fuerzas ciegas de la autodestructiva energía dionisiaca, en términos cognitivos implicaba la quiebra del ideal especulativo u observacional de neutralidad por la insistente voz de los instintos de la vida” (148). Es probable que la lectura de Nietzsche, junto con las otras que ya hemos mencionado, también haya colaborado con disponer a Unamuno en su posición contraria al ojo imperial del positivismo. Y tal vez

que, desde su especificidad, se condena a los extremos del detalle o la síntesis, pero que desconoce la profundidad. Por otra parte, esta es una modalidad de conocimiento cuyas huellas aún impiden en tiempos de la modernidad crítica que Unamuno ve nacer, la emergencia de un nuevo sujeto de enunciación histórica. Menéndez y Pelayo, por su parte, no había sentido la necesidad de escapar a ese modo crítico que la episteme clásica venía proyectando todavía sobre el siglo XIX. El espacio erudito, en el entorno que lo rodeaba, debió no sólo legitimar su trabajo sino habilitar la única perspectiva desde donde “hacer” esa “naturaleza” plena de palabras que debía constituir la tradición cultural española. Tal como señala Foucault luego de comentar el componente mágico del saber clásico:

...igualmente sucede con la erudición: ya que, en el tesoro que nos ha transmitido la Antigüedad, el lenguaje vale como signo de las cosas. No existe diferencia alguna entre estas marcas visibles que Dios ha depositado sobre la superficie de la tierra, a fin de hacernos conocer sus secretos interiores, y las palabras legibles que la Escritura o los sabios de la Antigüedad, iluminados por una luz divina, han depositado en los libros salvados por la tradición. La relación con los textos tiene la misma naturaleza que la relación con las cosas, aquí como allí, lo que importa son los signos. Pero Dios, a fin de ejercitar nuestra sabiduría, ha sembrado la naturaleza sólo de figuras que hay que descifrar [...], en tanto que los antiguos dieron ya interpretaciones que sólo tenemos que recoger. Que sólo tendríamos que recoger, si no fuera necesario aprender su idioma, leer sus textos, comprender lo que han dicho. La herencia de la Antigüedad es, como la naturaleza misma, un amplio espacio que hay que interpretar... (42)

No cabe duda a partir de esta reflexión sobre la captación renacentista de los clásicos que Menéndez y Pelayo se inscribe en una continuidad con aquella episteme. Y esto no sólo se ratifica por haber querido señalar la tradición clásica en España a lo largo de su monumental *Bibliografía hispano-latina clásica* o por haber colocado al XVI en el centro del canon literario. No sólo por esto, sino por una razón subyacente que se desprende de la última cita y es que Menéndez y Pelayo adscribe en pleno siglo XIX y con explícita decisión a esa herencia en que la Antigüedad había logrado proyectar los libros -como la naturaleza- en forma de espacio que debía conocerse e interpretarse⁶⁴. Una Antigüedad que, a su vez, latía

haya alimentado también parte de sus metáforas antioculares -analizadas en este capítulo- para la demolición de su hegemonía.

⁶⁴ Quiero citar aquí, por lo ilustrativo que resulta, sólo un fragmento de la lectura que Alfonso Reyes hará del “mito” de Menéndez y Pelayo y a la que volveré al final del capítulo para potenciar la riqueza de su comparación con Unamuno. Se trata de una anécdota que sitúa el origen “épico” de ese historiador en ciernes que, según el relato, intuye desde la infancia su “misión” de revelar la continuidad entre el tradicionalismo cultural español, el catolicismo, y los antiguos clásicos (lejos siempre de la variante neoclasicista del krausismo). Tarea sumamente paradójica que el niño Menéndez y Pelayo, en la semblanza algo curiosa de Reyes, intenta salvar casi a la manera de Unamuno, por la fe:

“Don Marcelino, en su operación viva sobre la historia y la crítica, acabó en liberal; para lo cual, naturalmente, no necesitaba renegar de sus creencias, pues su humanismo nunca entró en inútil conflicto con su sobre-humanismo. Si alguna vez escribió: “En arte soy pagano”, hay también una expresiva anécdota de su infancia que lo contiene todo.

Contaba ocho años cuando su padre, advirtiéndole que era medianoche y el niño no apagaba la luz, le gritó desde su alcoba:

- Duérmete. ¿Qué haces?
- Estoy rezando -le contestó el niño gravemente- por la salvación de las almas de los clásicos grecolatinos” (Reyes, 1959: 409).

como presencia tangible en la actualidad hispánica decimonónica que Menéndez y Pelayo intentaba dotar de significación legendaria.

Pero Menéndez y Pelayo, de más está decirlo, no es víctima de un síndrome quijotesco. No se trata de un hombre del XIX que busca significarse desde la cosmovisión del XVI. No debe confundirse esto con lo que vengo defendiendo, lo cual consiste simplemente en demostrar la imposibilidad de su obra para saltar los modos eruditos del saber en los términos sobrevivientes de aquellas coordenadas con que Foucault situó la episteme clásica. La reacción de Unamuno contra la erudición de Menéndez y Pelayo no es ajena a esta lectura. En Menéndez y Pelayo no hay una "institución" de Dios a partir de la interpretación de los signos y de los textos, pero sí existe una "restitución" de la tradición que se reivindicaba a sí misma como aquella que había sido instituida por él. Y esto no es menor, ya que permite explicar el vínculo entre la resistencia unamuniana contra la autoridad metodológica de su maestro y sus motivos ideológicos que también abarcan lo político, lo religioso y lo social de esa reacción. Por eso -tal como mencioné en el capítulo anterior-, en medio de la sátira del erudito Janssen, Unamuno puede cruzar su ironía sobre la actividad arqueológica con el conservadurismo esteta ante las doctrinas populares de reivindicación económica. Janssen se repliega en la asepsia de los libros porque la inmovilidad de su historia lo protege de cualquier inquietud posible en el plano vital:

Ha tenido la virtuosa fortaleza de resistir a todas las corrientes de sentimentalismo neo romántico y a esa moda asoladora por las cuestiones sociales. Convencido de que la cuestión social es insoluble aquí abajo, de que habrá siempre ricos y pobres y de que no puede esperarse más alivio que el que aporten la caridad de aquellos y la resignación de éstos, aparta su espíritu de disputas que a nada útil conducen y se refugia en la purísima región del arte inmaculado⁶⁵... (786)

El erudito Janssen parece ser un hombre atrapado en los límites de su propio método: un método que busca "enrejar" la realidad a través de un lenguaje cada vez más escindido de ella. Tal vez se deba esa aludida escisión a la pérdida de confianza que el XIX en general mostró con respecto a la relación entre las palabras y las cosas. De hecho, el positivismo erudito decimonónico pareciera un núcleo álgido que deriva en parte de su propia contradicción: el lenguaje ya es definitivamente una naturaleza fragmentada, aislada de las cosas, que ha

⁶⁵ En el texto de su *Diario íntimo* antes mencionado, Unamuno no se muestra ajeno a esta especie de planteo regresivo. Tan sólo dos años antes del retrato de Janssen, allí defiende el tópico cristiano de la pobreza (aunque la distingue de la miseria) como única vía de riqueza espiritual, pero sus dichos anulan finalmente cualquier vestigio de socialismo con el que pudiera haber simpatizado previamente: "Caridad en los ricos y resignación en los pobres, se suele decir para salir del paso. Caridad y resignación en unos y otros, caridad resignada, resignación caritativa. Y mejor que resignación, abnegación. Caridad y abnegación en ricos y pobres. ¡Qué falta hace que sienta el pobre caridad hacia el rico, y que el rico se resigne al pobre!" (94). Tal vez estos puntos de contacto entre ambos autores sirvan de argumentación para afirmar que la mejor manera de hallar el contraste entre sus obras reside más bien en comparar sus marcos epistémicos, sus estrategias críticas, y no tanto sus postulados políticos y sociales.

perdido la transparencia primigenia a pesar de su infatigable intento por lograr una descripción científica fidedigna.

Así, puede decirse que el lenguaje cobra entonces un poder autónomo antes desconocido y que eso impone límites evidentes a una ciencia cuya confianza tambalea. A su vez, esa ruptura sería finalmente terreno fértil para el avance de lo literario. Lo que la crisis epistemológica lega a la modernidad es, justamente, la dimensión literaria. Es claro que Menéndez y Pelayo no consideraba que sus historias, antologías y bibliografías fueran España en sí misma, pero sí que en la literatura permanecía algo de esa producción del lenguaje como “cosa” a atesorar. Para Foucault, durante la época moderna, es la literatura la que compensa y confirma “el funcionamiento significativo del lenguaje” (51). Por eso, la literatura será, cada vez más, lo que debe ser pensado aún cuando su significación esté fuera de duda. No se trata de pensar la significación de la literatura sino de destacar la literatura por su significación. Se señala sobre Janssen que “tientan su atención, sobre todo, los más arduos y enrevesados problemas de nuestra historia literaria, tales como el de la patria de Prudencio” (786). Esta es la operatoria de la que se burla ostensiblemente Unamuno: la literatura está en otra parte, no en el rastreo erudito nacionalista de la filiación hispano-clásica, demorado siempre en la justificación archivística que reconoce lo literario por lo que significa que algo pertenezca a la gran literatura, y no por su significación interna. Por su parte, Menéndez y Pelayo perseguía así con su historia la posibilidad de preservar lo literario en el espacio que había comenzado a resquebrajarse desde el siglo XVII. Pero también es un erudito perteneciente al siglo XIX y sabe que la tarea que se ha impuesto para esa preservación requiere de un lenguaje “otro”, ajeno a la cosa (a la biblioteca), un hiperbólico lenguaje “histórico-crítico” que debe luchar por ella incluso hasta sustituirla. Es claro que el XIX encuentra en la literatura la variante específica de su relación entre las palabras y las cosas:

A partir del siglo XIX, la literatura vuelve a sacar a luz el ser del lenguaje: pero no tal como aparecía a fines del Renacimiento. Pues ahora ya no existe esta palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental. (Foucault, 2005: 52)

El siglo XIX ve ingresar la literatura al espacio decisivo en que se juega la relación entre las palabras y las cosas. La literatura es, sin dudas, el espacio que deberá observarse para resguardar una “verdad” que late debajo de la proliferación lingüística. Esto se liga como contrapartida, seguramente, con que también para este momento nacen, según Foucault, los nuevos privilegios de la observación. Y con ellos, la ampliación y precisión de las ciencias de la vida hasta un grado antes inconcebible. Irrumpe aquí, entonces, la posibilidad de una *taxonomía* donde toda la naturaleza puede entrar. La vida, dice Foucault, todavía no existe:

sólo existen los seres vivientes y en ellos se cifra el saber. Ya no se trata de registrar todas las capas de palabras depositadas sobre ellos (como ocurría antes en el Renacimiento, donde se describían conjuntamente sus órganos y sus leyendas): Ahora la historia natural se remite a la empiria que ha quedado abierta entre las palabras y las cosas:

La constitución de la historia natural, con el clima empírico en el que se desarrolla, no es la experiencia que fuerza de buen o mal grado, el acceso a un conocimiento que guardaba antes la verdad de la naturaleza; la historia natural -que justo por ello aparece en este momento- es el espacio abierto en la representación por un análisis que se anticipa a la posibilidad de nombrar; es la posibilidad de *ver* lo que se podrá *decir*... (130)

En un sentido, esto nos deja ya en un lugar mucho más cercano a la historiografía positivista en general y a Menéndez y Pelayo en particular, y sobre todo a su homologación entre historia y ciencias naturales. El rol del historiador recupera la característica que tenía según el pensamiento griego: es aquel que ve y cuenta lo que ha visto. Se entiende igualmente en esta línea que sin descartar para nada el valor científico de su tarea ni desligarse del necesario relevamiento de datos, Menéndez y Pelayo se anime a proclamar la defensa de la historia como obra artística y quiera reivindicar la figura de Tucídides y otros.

Al llegar a este punto la cuestión se torna más clara. Foucault, al señalar esta continuidad, parece hablar del espacio mismo que Unamuno intenta demoler con su retrato satírico de Menéndez y Pelayo. Ese espacio erudito que inaugura una nueva manera de hacer la historia en sí y la historia de los textos:

La conservación, cada vez más completa, de lo escrito, la instauración de archivos, su clasificación, la reorganización de las bibliotecas, el establecimiento de catálogos, de registros, de inventarios representan, a finales de la época clásica, más que una nueva sensibilidad con respecto al tiempo, a su pasado, al espesor de la historia, una manera de introducir en el lenguaje ya depositado y en las huellas que ha dejado un orden que es del mismo tipo que el que se estableció entre los vivientes. Y en este tiempo clasificado, en este devenir cuadrículado y especializado emprenderán los historiadores del siglo XIX la tarea de escribir una historia finalmente "verdadera"... (Foucault, 2005: 132)

Una historia, dice Foucault, finalmente "verdadera". Y es justamente esa *hybris*, el exceso radical del proyecto positivista decimonónico, el que Unamuno ataca por erigirse a sí mismo como el espacio erudito que detenta una verdad irrefutable. Esto también se refleja en su texto sobre Janssen cuando ironiza con respecto a sus trabajos, donde elogia su intuición histórica y su penetración crítica:

Hay que ver sus cualidades así, aplicadas y en concreto, sobre lo vivo, y no en abstracta y pura teoría; hay que verle en la suerte. Cada disertación de éstas es un curso de lógica inductiva, un monumento tan maravilloso como la obra de Lionnet acerca de la oruga del sauce, y una muestra, sobre todo, de lo que es el austero amor a la santa Verdad. Huye de la ingeniosidad como de la peste, y cree que sólo acostumbrándonos a respetar la divina Verdad, aún en lo más pequeño, podremos rendirla el debido culto en lo grande. (Unamuno, 1971: 786-787)

Esa Verdad no existe, parece decir Unamuno, o se trata de una verdad errada. Esa verdad, parece afirmar, es simplemente un *a priori* histórico que garantiza un modo de saber

ya caduco. Los “ojos” deben volverse hacia adentro (y “¡Adentro!” se llama el primero de sus *Tres ensayos* que comentaré más adelante). Esta es la alternativa unamuniana, de ahí su oposición sin tregua a la figura del erudito que cifra su “verdad” en la observación naturalista. Señala Foucault que la historia natural no es otra cosa que la denominación de lo visible, y añade sobre esta capacidad sin freno que gana la observación desde el siglo XVIII en adelante: “... privilegio casi exclusivo de la vista, que es el sentido de la evidencia y de la extensión y, en consecuencia, de un análisis *partes extra partes* admitido por todo el mundo; en el siglo XVIII, el ciego puede muy bien ser geómetra, pero no naturalista” (133).

Todo esto nos prepara claramente para comprender la metafórica de los ojos y de la Esfinge donde se concentra la crítica unamuniana al proyecto historicista de Menéndez y Pelayo. La observación aseguraba un saber sobre las cosas y más aún si venía respaldada por la fórmula de un lenguaje aparentemente exhaustivo en la captación de la estructura del objeto (o sea, en Menéndez y Pelayo, de los libros). Los ojos del naturalista capturan, por ejemplo, la estructura de una planta que viene a grabarse en el lenguaje, y de ese modo se garantiza que luego, bajo los ojos del lector, podrá recomponerse la forma pura de aquella planta. En Buffon o en Linneo la operación se repite: se trata de una “rejilla” que ofrecen las palabras para disponer la superficie en que la mirada contacta a las cosas. Una superficie que organiza lo visible a través de sus casillas. Pero es entendible que más complejo será resolver el deseo de un saber clasificatorio y cuadrangular para la explicación de la literatura nacional que para el ámbito de la botánica. Creo que esta es la instancia precisa en la que, según Unamuno, el método pelayano⁶⁶ se reproduce a sí mismo. Menéndez y Pelayo no es comparable con Cuvier, porque este inyectó cierta crisis en la fijeza museológica. Desde las burlas de Unamuno a Menéndez y Pelayo, la obra del santanderino puede situarse más bien en el paso previo, en el estadio de máximo prestigio de la “reja”, de la observación erudita y omnipotente. Podría soslayarse, en este sentido, un cierto parentesco entre el muestrario historicista y literario del erudito Menéndez y Pelayo según Unamuno y el espacio de los gabinetes de historia natural, sobre los cuales opina Foucault:

...su importancia con respecto a la cultura clásica no se refiere esencialmente a lo que permitían ver, sino a lo que guardaban y a lo que, por esta obliteración, dejaban surgir: sustraen la anatomía y el funcionamiento, ocultan el organismo, para suscitar ante los ojos que esperan el relieve visible de las formas, con sus elementos, su modo de dispersión y sus medidas. Son el libro ordenado de las estructuras, el espacio en el que se combinan los caracteres y en el que se despliegan las clasificaciones. (138)

⁶⁶ Hablo de “método” (y no de “sistema”) por ser afín al marco teórico que he seleccionado. Foucault los distingue con claridad y es el “método” el que parece coincidir con la manera pelayana de formar su historia “natural” como una lengua. El Método, según Foucault, opta por un “conjunto acabado y relativamente limitado de rasgos” (140) que se estudiará en todos los objetos en que se repita a través de sus constantes y variaciones. Su opuesto, el Sistema, parte de grupos empíricamente constituidos entre los cuales se cuentan sus identidades y sus distancias.

Para Unamuno la obra de Janssen justamente parece definirse como la imagen irónica de la de un diseñador de gabinete naturalista. Y en este sentido es comprensible su valoración de lo “raro” que Unamuno tilda de manía bibliómana. Se debe a que en el gabinete de historia natural lo que cobra relevancia es el espécimen en sí, que refuerza con su existencia individualizada la posibilidad totalizadora. Porque en este momento epistémico el conocimiento del individuo empírico sólo puede darse sobre el cuadro continuo, ordenado y universal de todas las diferencias posibles.

Así, Menéndez y Pelayo parece actualizar el poder de observación y la confianza en la totalidad del historicismo naturalista del siglo XVIII. O por lo menos esto es lo que Unamuno ve en él e intenta desintegrar: la capacidad de hallar una continuidad visible cuando, en realidad, la crisis nacional ponía en tela de juicio la existencia misma de una continuidad histórica en la lastimada cultura española. Esta continuidad “evolutiva” no rompe la fijeza de la taxonomía, pero avala que el historiador recuente “todo” lo que hizo posible la existencia que lo rodea, y esto incluye obviamente lo raro, lo monstruoso. La historia natural tiene una única preocupación: mostrar la continuidad. Por eso el monstruo asegura su objetivo: prueba que es un ensayo frustrado por esa imparable continuidad que lo descartó en su selección de lo que ha terminado siendo el cuadro de lo existente. Y por eso lo monstruoso (pienso en el comentario del libro “rarísimo” de Lofrasso que Unamuno usa para burlarse de la “bibliomanía” de Menéndez y Pelayo) sirve al historiador para mostrar su talento en saldar la exigencia primaria de la historia natural: señalar la continuidad hasta en su mínimo desvío. Este es el espíritu que respalda la búsqueda pelayana en el archivo, la validación de los hallazgos “prehistóricos” y “extraños”. No ve Unamuno la legitimidad de esta decisión crítica en Menéndez y Pelayo y lo acusa de enfermedad libresca, de manía bibliográfica, cuando en realidad se trata de pura lógica naturalista: el fósil (como el monstruo) juega el papel fundamental de garante de lo continuo, con la ventaja de permanecer ligado al cuadro⁶⁷. Unamuno arremete una y otra vez contra la idea del erudito que se entretiene entre los hallazgos fósiles en vez de volver su mirada a la vida circundante. En su objeción subyace lo que será un nuevo modo de leer el pasado. Pero no comprende que Menéndez y Pelayo actúa legitimado por una tradición epistémica que entiende el saber desde una lógica en la cual el fósil es pieza de un razonamiento decisivo.

⁶⁷ Se dice al respecto en *Las palabras y las cosas*: “El fósil es el que permite subsistir las semejanzas a través de todas las desviaciones recorridas por la naturaleza; funciona como una forma lejana y aproximativa de identidad; señala un semicarácter en el cambio del tiempo. Porque el monstruo y el fósil no son otra cosa que la proyección hacia atrás de estas diferencias y de estas identidades que definen, para la *taxonomía*, la estructura y después el carácter. Forman, entre el cuadro y el continuo, la región sombría, móvil, temblorosa en la que lo que el análisis definirá como identidad no es aún sino analogía muda...” (Foucault, 2005: 157).

La crítica historicista de Menéndez y Pelayo recibe entonces -vía el positivismo romántico de Taine- estos rasgos paralelos a la historia natural primigenia. El texto primitivo, olvidado, que Unamuno identifica con el fósil, juega el mismo papel de proyectar hacia el pasado la continuidad que, desde aquella mudez, define el presente. Y por eso en la obra pelayana parece renovarse la promesa de un lenguaje que prolifera en el intento de reconstruir (¿restaurar?) a través de las palabras cierta continuidad rota entre las “cosas” que releva, entre esos textos que vendrían a probar la continuidad constitutiva del espíritu español. Tal como lo explica Foucault, la historia natural en su instancia primaria reproduce casi exactamente lo que Menéndez y Pelayo consideraba la tarea del crítico:

Para establecer el gran cuadro sin falla de las especies, los géneros y las clases ha sido necesario que la historia natural utilice, critique, clasifique y, por último, reconstituya con nuevos gastos un lenguaje cuya condición de posibilidad residía justamente en este continuo. (Foucault, 2005: 160)

Es sorprendente como se acerca esta prescripción naturalista a las actividades propias del crítico que Menéndez y Pelayo había anotado en su programa de cátedra. Mientras el historiador naturalista confía en la “reja” de las palabras que le ofrece el conocimiento “mutilado” de la naturaleza (algo a lo que Taine adhiere explícitamente en su historia literaria); y mientras *utiliza, critica, clasifica y reconstituye un lenguaje* capaz de representar la continuidad, Menéndez y Pelayo por su parte -y como he mencionado antes- propone al crítico moderno *analizar, describir, clasificar y finalmente juzgar*. En esa cercanía, todos los términos podrían remitirse entre sí, pero es curioso que si seguimos el orden de esta doble serie cuaternaria el *análisis* naturalista queda ligado a la *utilización* o manipulación documental de Menéndez y Pelayo; la *crítica* a la *descripción*; la *clasificación*, en ese tercer lugar, aparece como común a ambos planteos; y el *juzgar* de Menéndez y Pelayo evoca finalmente la reconstitución lingüística de esa continuidad “natural” con el pasado. Unamuno entendió de forma pionera esta similitud e incluso la forma lingüística de la continuidad que Menéndez y Pelayo, sus contemporáneos y algunos de sus discípulos “ortodoxos” querían restaurar. Intuyó que el éxito de tal empresa dejaba afuera no sólo su manera personal y “actualizadora” de leer los textos áureos sino también la actualidad de su propia lengua. Por eso critica en el ensayo que ya he comentado, “La presidencia de la Academia Española”, al Diccionario de la Real y al jesuita Fita, por haberlo llenado de desatinos. Dice de él “que no acaba de pensar en castellano y escribe éste como los humanistas del Renacimiento escribían en latín, como lengua muerta, componiendo sus párrafos con una taracea de frases, muertas las más, pescadas con caña en nuestros clásicos de los siglos XVI y XVII” (Unamuno, 1958: 529). Y agrega luego que lo realmente peligroso en la Academia es “el casticismo ridículo y estrecho, es el pretender que tomemos como modelo la lengua castellana del siglo XVII,

convencidos como están de que con aquella lengua, sin descoyuntarla, no pueden expresarse ideas del siglo XX” (530). Seguidamente repara Unamuno que este es el mayor índice de la ideofobia en la Academia y de su “héroe” Menéndez y Pelayo. La misma idea que aquí aparece explicitada había inaugurado el retrato irónico que Unamuno escribiera años atrás:

Convencido R. Janssen de que en última instancia todo es forma, forma más o menos interior, el universo mismo un caleidoscopio de formas enchufadas las unas en las otras, y de que por la forma viven cuantas grandes obras salvan los siglos, trabaja con el esmero de los maravillosos artifices del Renacimiento el lenguaje que ha de revestir a sus futuros trabajos. (Unamuno, 1971: 785)

Queda claro, entonces, por qué rompe Unamuno con esta tradición desde el vitalismo estético de inicios del siglo XX. Su despegue obedece a una resistencia ante la valoración única del pasado incluso a nivel lingüístico. El contraste es evidente si se piensa en el énfasis que hace Foucault cuando señala que la historia natural desconocía la “vida”, que sólo registraba a los seres vivientes: “En efecto, hasta fines del siglo XVIII, la vida no existía. Sólo los seres vivos” (161). La matriz cuadrangular de lo existente no reconocía a lo vivo, sólo al inventario de lo viviente. Esto exigía, por parte del historiador, una distancia con lo vital que Unamuno ya no tolerará⁶⁸. Por eso la reacción de Unamuno contra Menéndez y Pelayo puede situarse -con cierto desfase temporal del período que trata Foucault- en esa instancia en que las “filosofías de la vida” impugnan la clasificación como método de constitución del saber y del mundo:

...en la misma época, la vida adquiere su autonomía en relación con los conceptos de la clasificación. Escapa a esta relación crítica que, en el siglo XVIII, era constitutiva del saber de la naturaleza. Escapa, lo que quiere decir dos cosas: la vida se convierte en objeto de conocimiento entre los demás y, con este título, dispensa de toda crítica general; pero también resiste a esta jurisdicción crítica que retoma por su cuenta y que traslada, en su propio nombre, a todo conocimiento posible. (Foucault, 2005: 163)

Es decir, las decisiones en este camino de autonomización de la vida que Foucault señala para el paso entre la historia natural y la biología, tienen repercusiones de una validez indudable en otros campos. Para el contraste crítico entre las obras de Menéndez y Pelayo y de Unamuno, el giro que señala Foucault⁶⁹ representa por lo menos el arribo a dos

⁶⁸ Pocas aseveraciones semejantes a las del inicio de la *Historia de los heterodoxos españoles* para ejemplificar la reunión del laxo hegelianismo pelayano, con su ortodoxia religiosa y sobre todo con su pretendida “objetividad” científica: “La materia de la historia está fuera del historiador, a quien con ningún pretexto es lícito deformarla. No es tema de argumentación escolástica ni de sutileza capciosa y abogadil, sino de psicología individual y social. La apología, o más bien el reconocimiento de la misión alta y divina de la Iglesia en los destinos del género humano, brota de las entrañas de la historia misma; que cuanto más a fondo se conozca, más claro nos dejará columbrar el fin providencial” (1999).

⁶⁹ Me parece pertinente insistir que este giro guarda estrecha relación de reciprocidad con lo referido en el capítulo quinto. Las ya comentadas variantes de modelos historiográficos y filosóficos por las que optaron de forma divergente los dos autores que analizo fueron causas y también expresiones de un cambio general en las coordenadas constitutivas del quehacer intelectual de entre siglos. En síntesis, no puede aislarse la crisis de la cercanía entre historiografía literaria e historia natural, si no se recuperan a la vez los cambios ocurridos en los vectores filosóficos e históricos que llevaron por ejemplo al reemplazo de la hegemonía hegeliana por la noción de historia/experiencia kierkegaardiana, o la caída metodológica de Taine frente a la de Carlyle.

conclusiones provisionales: primero, la posibilidad de pensar que la tensión que Unamuno mantiene con la historia literaria de Menéndez y Pelayo guarda estrecha relación con el cambio epistémico que afecta todo modo de interpretación (incluso el de los textos literarios) y que obliga a abandonar lo clasificatorio como garante de la continuidad. Y segundo, así como Unamuno reivindica la “pasión” de Kierkegaard y su noción de historia como experiencia personal (y ya no como saber sobre el pasado); así como enaltece la historiografía de Carlyle por sobre el modelo positivista por contar con una pulsión *intensa* que dota de voz *sincera* al historiador y rompe con la ilusión objetiva; así también se mofa del afán de verdad que reviste el modelo de la historia natural, ese saber ficticio que cifra la historia en el hallazgo fósil, esa erudición “paleontológica” que sólo puede trabajar a partir de lo muerto.

Por todo esto afirmo con insistencia que, debajo de la ironía unamuniana, el ataque al proyecto pelayano se da por algo que nos permite captar el salto cualitativo que nos facilita el análisis de este caso. Debajo de Janssen, de Paparrigópulos y de la serie de ensayos en que Unamuno deconstruye la figura del erudito como ciega y nociva, lo que subyace es nada más ni nada menos que la invención de lo vivo como elemento constitutivo de la historia cultural de España. De ahí su interés por desbancar la hegemonía del fósil, de lo inerte, de la clasificación y de las teorías apriorísticas que buscaban “ordenar” la “natural” historia de España y de su literatura. Unamuno depende de descentrar el legitimado espacio erudito de su maestro no sólo para insertarse en el campo de su época, sino para señalar la alternativa crítica que permitiera a los “nuevos” inscribirse a sí mismos e incorporar sus lecturas al panorama de lo literario nacional. La instauración de lo vivo como nuevo eje histórico es lo que logra abrir las puertas de su revisión religiosa y política, y también de su concepto de *intrahistoria*, que valoriza justamente la subyacente tradición viva del pueblo⁷⁰. Pero además, y por sobre todo, la concepción de lo vivo le permite a Unamuno reemplazar críticamente el método positivista-romántico de Menéndez y Pelayo para la lectura de los textos canónicos cuyo valor, ahora, pasaría por la significación individual y “presente” de sus palabras. Es decir, ya no serán *todos* los textos los que garanticen la España perdida. No serán *todos* esos textos rastreados en archivos y manipulados como *documentos* los que, cual fósiles, aguarden el soplo vivificador

⁷⁰ Esto guarda una relación más que llamativa con la evolución “biologista” que señala Foucault (2005) cuando dice que “la noción de vida pudo hacerse indispensable para la ordenación de los seres naturales” (224) porque “era necesario poder apresar, en la profundidad del cuerpo, las relaciones que ligan los órganos superficiales a aquellos cuya existencia y forma oculta aseguran las funciones esenciales” (224). Llamo la atención sobre esta idea porque debe subrayarse que la aparición de la “vida” en el decaimiento de la historia natural se liga estrechamente con la puesta en valor de la “profundidad”, de lo “oculto”. Ya que queda probado el símil irónico con que Unamuno acentúa el perfil de Menéndez y Pelayo con el de un historiador naturalista, el movimiento hacia lo profundo no parece ajeno al pasaje de la Historia oficial a la *intrahistoria* unamuniana, descrita muchas veces en términos semejantes a los que utiliza Foucault en la cita, como el lecho silencioso y subyacente que descansa bajo la superficie visible de los grandes sucesos. Tampoco parece distante al giro crítico que propondrá Unamuno descartando la catalogación documental de los textos para proyectar una crítica simbólica que extraiga de ellos su significado también profundo, a la manera de una exégesis de la verdadera filosofía nacional.

del historiador para entrar al destino del cuadro, a la “reja del arado crítico” bajo la cual los somete la mirada del lector “objetivo”, del “naturalista” obsesivo. Ahora Unamuno variará el método y acotará el objeto: los elegidos serán esos textos que a la manera de *monumentos* se resignifiquen a partir de la lectura “vital” que los abarque. De ahí la nueva apuesta crítica por la exégesis de lo simbólico, por la extracción personal de un sentido renovado y vivo de los clásicos nacionales, de la poesía mística del XVI, del *Quijote*, del teatro calderoniano. De ahí la adscripción a Renan y a esa idea del Renacimiento como nacido de la Reforma, de la lectura liberada, y ya no del límite inquisitorial que propugnaba la reacción de Hans Janssen.

El pasaje de la historia de Menéndez y Pelayo a la intrahistoria de Unamuno, que signa los contrastes entre ambos y determina dos formas distintas de lectura y canonización de los textos fundacionales, reproduce no sólo el pasaje entre lo fósil y lo vivo, sino también entre lo visible y lo invisible o “profundo”. Es la época en que, según Foucault, el espacio del saber occidental ve tambalear la *taxonomía*:

Así, la cultura europea se inventa una profundidad en la que no se tratará ya de las identidades, de los caracteres distintivos, de los cuadros permanentes con todos sus caminos y recorridos posibles, sino de las grandes fuerzas ocultas a partir de su núcleo primitivo e inaccesible, sino del origen, de la causalidad y de la historia. (Foucault, 2005: 246)

Y añade al respecto: “Lo que ha cambiado a fines de siglo y ha sufrido una alteración irreparable es el saber como modo de ser previo e indiviso entre el sujeto que conoce y el objeto del conocimiento” (247). Yo agregaría a su vez que lo que ha cambiado ha sido la relación misma entre “saber” y “conocer” y que por eso es tan ostensible la tensión entre dos escritores como los que aquí se estudian. Como una raigambre que bifurca sus orígenes una y otra vez, puede verse que desde su aparición en la trama de este enfrentamiento lo vivo se asocia con la “sinceridad” de Carlyle, con la “cálida” intensidad de Kierkegaard, con la corriente de pensamiento liberal y egotista de la cual Unamuno se siente parte. “Saber” la historia de la cultura de España dependerá ya exclusivamente de “conocerse” a sí mismo, de “escribirse” para escribir la historia de sus textos de una forma personal y divorciada de cualquier ilusión de objetividad positivista. Claro que la ficción será una forma de dar cuenta de ella, pero en Unamuno no cabe duda de que es el ensayo el género que comanda la nueva alternativa. Y por eso en muchos de sus ensayos fue tema la erosión irónica de ese modelo erudito. Foucault señala que la técnica naturalista de los *indicios* ha permitido “establecer redes de necesidad que vayan de un punto cualquiera del cuerpo a otro cualquiera: de tal suerte que un solo elemento puede bastar, en ciertos casos, para sugerir la arquitectura general de un organismo; se podrá reconocer un animal entero por un solo hueso” (265). “Por un solo hueso”, expresa Cuvier citado por Foucault, y no deja de resonar casi literalmente la caracterización burlesca de Janssen al creer lo que ya hemos citado: que un hueso hace al

animal y un “asa de puchero” reconstruye civilizaciones. Unamuno ironiza en sus ensayos sobre el componente “reaccionario” que ve en Menéndez y Pelayo tal como Foucault lo señala en Cuvier y sus precedentes y que consiste en su fe en el indicio, y en el afán por la inmovilidad de las cosas. El retorno al sujeto no es ajeno a la resistencia unamuniana contra ese fijismo clasificatorio al acecho de lo vivo. Es sabida la resistencia de Menéndez y Pelayo a la incorporación de poetas vivos en historias como la suya de poesía hispanoamericana⁷¹. Ante esta difundida postura que pospone lo vital al orden del pasado, Unamuno decide demoler irónicamente el proyecto pelayano tildándolo de “paleontológico” e inservible. En su opinión, el erudito es un hombre perdido entre los libros, alejado del deseo vitalista, y de la realidad política y social. Lo que no llega a ver Unamuno es que sus propios postulados en cuanto al tema son sólo posibles por la existencia primera de Menéndez y Pelayo. Como señala Foucault, la vida surge en el siglo XIX y adquiere un valor radical porque

es a la vez el núcleo del ser y del no ser: sólo hay ser porque hay vida y en este movimiento fundamental que los consagra a la muerte, los seres dispersos y estables en un instante se forman, se detienen, la congelan [...], pero son destruidos a su vez por esta fuerza inextinguible. (272)

En este sentido me atrevía a sostener al final del apartado anterior que la *totalidad* sigue jugándose en Unamuno a pesar de las objeciones a su maestro. Una totalidad diferente que sigue presionando la búsqueda de una trascendencia. Lo vivo tampoco alcanzará para dar cuenta de España, ni siquiera por medio de la ficción. Foucault también entiende que la literatura es la impugnación de la filología, pero se apura a afirmar que su destino en el XIX es el aislamiento absoluto del saber. La literatura se retira a su zona única e intransitiva y, en términos blanchotianos, podría decirse que la muerte pasa ahora a habitar en ella.

Todo se trata de un enigma, una vez más, de una vieja pregunta que Unamuno pone implícitamente en boca de la Esfinge y que es la misma que surge en el siglo XIX ante la representación y su crisis. Es una pregunta que recibe varias respuestas pero que articulan

⁷¹ Se repite en su *Historia de la poesía hispanoamericana* la decisión inicial de Menéndez y Pelayo de apartar del análisis a los vivos: “Fijados así los límites de nuestra *Antología* por razón de la lengua, ha habido que fijarlos también por razón del tiempo. Figuran en esta colección los poetas del tiempo de la colonia, lo mismo que los posteriores a la separación; pero una razón evidentísima de decoro literario obliga a prescindir de los autores vivos. Dolorosa ha sido para la Academia esta exclusión, puesto que precisamente algunos de ellos son de los que más honran actualmente la lengua castellana y de los que con más encomio mencionará la futura historia literaria; pero el sacrificio ha sido necesario, considerando que la censura de autores vivos, sujeta siempre en mayor o menor grado al influjo de las pasiones contemporáneas, parece tarea más propia del juicio individual, rectificable siempre, que dé una especie de fallo oficial y solemne, que debe estar exento aun de la más leve sospecha de parcialidad favorable o desfavorable. Cada cual escribiendo en nombre propio puede abundar en su sentir, del cual él sólo es responsable; pero cuando una Academia habla, ha de hacerlo del modo más impersonal posible, aunque uno solo de sus individuos lleve materialmente la pluma por bondadosa delegación de sus compañeros. Sobre toda época literaria ya fenecida queda una resultante general en que convienen la mayor parte de los hombres de gusto; pero la literatura contemporánea es cosa ondulante y movable, en que a cada paso cambian las posiciones del artista y también las del crítico” (1999). Lo muerto es aquello de lo cual una Academia puede dar cuenta de forma impersonal, lo demás es imperio del juicio individual, pasional -¿intenso? ¿sincero?-, “rectificable siempre”.

tanto Menéndez y Pelayo como Unamuno, y hasta el mismo Foucault: “¿Qué es pues este lenguaje que no dice nada, que no se calla jamás y que se llama “literatura”?” (298). Obviamente la respuesta es diferente en cada caso, y el método también. Pero la resolución de Menéndez y Pelayo provocó en Unamuno toda una reacción metafórica que es la que terminaré de explicar a continuación. Una serie de metáforas presentes en sus ensayos en torno al tema, que aluden una y otra vez a la Esfinge, a la ceguera erudita y a su nostalgia por la hegemonía perdida.

6.3 OJOS A OJOS CON LA METÁFORA DE LA ESFINGE: POR UNA LITERATURA DE LO VIVO

Ante todo debo reafirmar la idea de que la representación unamuniana de lo erudito goza de una abundante cantidad de alusiones a su origen falsario. Como ya he señalado antes y no podía ser de otra manera, la caricatura incluye a Janssen en esa tradición de estafadores estigmatizados por la figura del “zorro”. Unamuno logra allí, a través de su ironía, reponer el origen de su resentimiento como traductor ignorado, cuando señala que Janssen

una vez nutrido del sustancioso meollo de nuestra literatura nacional, se ha bañado en las extranjeras, y como esto se le hacía penoso -porque es torpe para lenguas extrañas- ha recurrido a un notable expediente, aprendido de su ilustre maestro. Lee las principales obras de crítica e historia literaria que en el extranjero se publican, siempre que las halle en francés, y una vez que ha cojido la opinión media de los críticos más reputados respecto a este o aquel autor, hojea a estos en un periquete para cumplir con su conciencia y quedar libre para rehacer juicios ajenos sin mengua de su inescrupulosa integridad de crítico. (786)

Lo curioso, sin embargo, está en el desenmascaramiento mismo de la caricatura. Como ya he adelantado, la revelación de la identidad del retrato satírico de Janssen se hace explícita en una extensa carta que Unamuno le dirige a Clarín, desde Salamanca, el 9 de mayo de 1900. De forma pionera, García Blanco relevó aquellas páginas al comentar el epistolario entre los dos autores. Allí ha dejado ver que, en parte, Unamuno admiraba a Clarín por hallar en él la contraposición crítica de la erudición positiva. Lo consideraba, sin rodeos, como el crítico más sugestivo de España y así lo dejó establecido en la dedicatoria de su ensayo “Sobre el uso de la lengua catalana”. Y en una carta del 9 de marzo de 1935, Unamuno explicita que Clarín “fue casi el único de su tiempo que experimentó hondas inquietudes íntimas espirituales” (García Blanco, 1965: 114). El escritor vasco devela el referente de Janssen en una carta que ejemplifica varias de las estrategias clave para su posicionamiento intelectual durante los años de entre siglos. Desilusionado por el silencio que Clarín había guardado sobre *Paz en la guerra* (de 1897), Unamuno recibe la crítica del zamorano sobre sus *Tres ensayos* (de 1900) con cierto resquemor. Lo acusa abiertamente de haber realizado una crítica bien hecha pero hábil “en el arte de decir una cosa al grueso del público y a los que saben leer otra cosa”

(Unamuno, 1941: 90). El punto fuerte de la lectura de Clarín consiste en un eufemismo: expresar que Unamuno ensayista opera con iguales armas que, por ejemplo, Menéndez y Pelayo historiador. Es decir, Clarín entiende la intensa lucha que Unamuno viene manteniendo con lo erudito, y hasta tal vez comprende, en su oscilación algo ironista entre los dos cánones que Oleza (2001) describió, que también Unamuno se disputa en medio de un respeto bifronte. Y sin embargo, a través de otro elogio descentrado, se ocupa de poner ante los ojos del propio Unamuno que su manera de producir conocimiento sobre el ser de España no dista mucho del tradicional, aunque borrando las fuentes citadas y llevando así hasta el extremo la propia imagen del “zorro”. Explica Clarín en su reseña sobre *Tres ensayos*: “Sí, es nuevo el libro aquí por el fondo y por la forma. Por la forma, porque es filosofía, y no de la más llana, y sin embargo se presenta sin aparato dialéctico, sin andamios de erudición, y en castellano claro, terso, amenísimo, a veces elocuente e inspirado...” (García Blanco, 1965: 137). De inmediato, y en forma oblicua, Clarín enumera que este tipo de “prédica filosófica” abunda en Renan, en Ruskin, en Schopenhauer y en Nietzsche. Repone entonces los intertextos que el ensayismo unamuniano, enemigo declarado de la cita, había borrado: la ficción de una filosofía puramente personal queda desmitificada a través de una aparente observación tangencial que hace Clarín, y que en realidad es nada más ni nada menos que el señalamiento de esa Biblioteca “otra” que habla ahora a través de Unamuno; exhibe entre líneas que Unamuno rechaza el mote de “sabio” pero que emplea los mismos procedimientos -y potenciados- de la erudición crítica que denostaba. Unamuno no es para nada un lector ingenuo, y entiende claramente que el crítico que intenta seducir es, en realidad, el gran “aduanero de las Letras” en España⁷². Defiende el sincretismo de su escritura ensayística diciendo que la originalidad está en el modo de expresar las ideas, y no en las ideas mismas: es decir, en el *estilo*, noción a la que me referiré en el próximo capítulo. Califica a su carta de *confesión* y esto otorga al texto, por momentos, un carácter de patetismo intencionado, por medio del cual exige a Clarín una amistad que no cree correspondida, un reconocimiento en el carácter individual de su expresión ensayística:

Esta es una carta de confesión, una carta de desnudamiento, de absoluta sinceridad; pues bien, amigo Alas, yo creo que sí, que aquel Unamuno “fuerte, nuevo, original”, de *En torno al casticismo*, lo es, no porque piense cosas nuevas (así no lo es nadie), sino porque las piensa con toda el alma y todo el cuerpo. Y su originalidad está en el modo de decirlas. ¡La aprecia en tanto

⁷² En carta a Luis Ruíz Contreras que cita García Blanco (1965), Unamuno casualmente explica cómo en Ibsen hay resonancias de Kierkegaard, y afirma: “Si yo fuese Clarín -le dice- me soltaba con un artículo diciendo: “Todavía no sabe nadie en España quién es Kierkegaard y aquí estoy yo, aduanero de las Letras, para ponerle el marchamo” (120). Efectivamente, el peso crítico de Unamuno no era en 1900 el de un Clarín, pero no deja de ser elocuente y argumentativo para nuestra tesis el hecho de que esta afirmación vincula a Clarín con una tradición “heterodoxa” que ya hemos comentado, y que apuntaba a constituir un panteón filosófico e historiográfico alternativo al de Menéndez y Pelayo. Esa tradición, lejos de ser respaldada por la “bifronte” crítica clariniana, necesitaría del ensayo unamuniano para basarse. De igual manera, el lugar privilegiado del intelectual Unamuno terminaría debiendo más a su escritura que al ansiado reconocimiento de Alas.

el pobre! Y, francamente, usted, usted mismo, amigo Alas, lo cree así. (Menéndez y Pelayo, Unamuno, Palacio Valdés, 1941: 92)

Unamuno quiere arrancar al crítico Clarín una verdad que sospecha autocensurada en él por no poder escapar al respeto bifronte hacia dos tradiciones, la ortodoxa y la liberal, que Oleza indicó en su ya citado trabajo. Me interesa esta carta, como ya he adelantado previamente, porque aquí se rompió explícitamente la ironía: en este espacio de intimidad, de secreto “confesional”, Unamuno desaprueba que Clarín elogie más efusivamente al “americano” Rodó y que haya sido “extra-indulgente” con Azorín. Y añade, en una parentética sorprendente que prelude y habilita la explosión afectiva de la misiva:

(No hay en esto sombra de ironía, mi buen amigo; vacío el corazón aquí.) Una vez más, una vez más; usted fue uno de los que nutrieron mi mente, yo *QUIERO* ser su amigo y comunicarme con usted de verdad, por debajo de las miserias de nuestra carrera literaria, y no hay relación sólida como no se cimente en verdad y sinceridad. Mostrémonos cara a cara... (94)

Mucho de los elementos que he venido señalando en el ensayismo unamuniano que batalla el proyecto erudito de Menéndez y Pelayo, aparecen resumidos en este fragmento. Unamuno elige el tono confesional para producir en un espacio íntimo la confesión de su posicionamiento intelectual. Reclama, en torno a la crítica, una amistad “humana” que reproduce la “mirada” ideal a la Esfinge y a su verdad: cara a cara, ojos a ojos. No como la del erudito que se entretiene en la falsa verdad de la cola del monstruo. Es ese espacio de la verdad, de una verdad *sincera* (y Carlyle resuena aquí de nuevo), el que legitima que Unamuno interpele a Clarín por sus acusaciones hablando de sí en tercera persona: “¿Tiene la debilidad de creer que lo del corazón y la imaginación le brota vale más que sus investigaciones científicas? Pues lea usted su novela...” (94), le insiste sobre *Paz en la guerra*, obra que adquirirá en la carta rasgos trágicos incluso al ser homologada con su propio hijo aquejado por una grave enfermedad. Unamuno le reclama a Clarín, sobre ese libro que él consideraba nada menos que “historia novelada”, algo que no sea silencio, cualquier devolución, aunque sea una crítica demoledora:

¿Qué es un hijo defectuoso de mi espíritu? Tengo a diario ante la vista uno de mi carne defectuoso también, un pobre hijo hidrocéfalo, y bien puedo sufrir el otro tormento. Porque éste, el enfermito, el idiota, suele parecerme cuando examino sus rasgos deformados por la dolencia, más hermoso y más guapo que los otros cuatro que tengo, y cuidado que son éstos guapos y ágiles y vivos y alegres. (99)

Pareciera que Unamuno, con su acción, otorga cierta cuota de razón a Clarín: “¿Qué se dice de Unamuno?” (90) pregunta sobre sí mismo con esa estrategia de situarse fuera de sí para hablar de su propia persona, donde la tercera persona le permite incluso reponer esa reseña sincera y ausente que Clarín -o Menéndez y Pelayo- le seguían escatimando. Señala, curiosamente, que de él se dice que su lenguaje es enrevesado, incorrecto, que tiene cierta

originalidad: "... ¡bah! Un hombre culto y docto, que borra con el jopo su huella, que repite en nueva forma lo que han dicho A. B. C. o D..." (91). Unamuno es el primero en entender que Clarín lo acorralla en el lugar del "zorro" erudito que tanto había combatido, y se defiende con la misma metáfora que tanto adjudicó a los sabios en general y a Menéndez y Pelayo en particular. Por otra parte, la apelación al libro como "hijo enfermo", más allá de ser tópica, remite a esa necesidad de incorporar incluso lo monstruoso como prueba de continuidad. ¿De continuidad con qué? Ese es el conflicto con Alas: mientras Unamuno busca adherir a lo que él supone la tradición netamente creativa y liberal de Clarín, este lo rechaza adscribiéndolo a la genealogía de los sabios. En este sentido, la reseña de los *Tres ensayos* comienza de forma evidente y, en línea con la reflexión de Bourdieu sobre la codificación de rótulos reconocibles en el campo, llama la atención que Clarín califique a Unamuno con categorías que pertenecen exactamente al elogio académico de Menéndez y Pelayo:

Unamuno, profesor de lengua y literatura griegas en Salamanca, es un notable polígrafo, lo cual no le impide ser especialista en algunas ciencias. Pero no hay que llamarle sabio, porque se le molesta. El prefiere las obras de imaginación y sentimiento, por motivos muy filosóficos y largos de explicar, que justamente son el principal asunto de estos *ensayos* que ahora publica. [...] Para *enfadarse* (?), como relativamente se *enfada* con varios amigos *oficiosos*, entre los que me cuento, que le animan a proseguir cultivando con ahínco la *alta*, o mejor, profunda filología; no tiene razón Unamuno, aunque él crea apoyarse en sus teorías sobre el valor deleznable de las ideas, del estudio y cosas por el estilo. (García Blanco, 1965: 136)

A pesar de las necesidades del bilbaíno, Clarín se sitúa en las irónicas antípodas de la sinceridad que se le exige: en pocas palabras, el ensayista y novelista Unamuno es reseñado aquí como profesor, polígrafo, especialista en ciencias y sabio. El Unamuno de Clarín es, podría decirse, una réplica huidiza de Menéndez y Pelayo. Pero lo más importante es que en esta epístola deja Unamuno entrever que él está lejos de esa imagen y que no es crítico justamente por lealtad al propio Clarín. Y ahí, como puede intuirse, el propio ejercicio apologético e intimista le permite a Unamuno -siempre en tercera persona, como si se objetivara a sí mismo- recordar la sátira de Menéndez y Pelayo y confesar por escrito aquella muestra concreta de su irónica distancia con la erudición:

¿Y por qué cree usted que Unamuno no se ha metido a crítico? (Y le incitan a que lo haga algunos de la *gente nueva*, diciéndole que es *puesto vacante*, y al decirlo, aluden a usted.) Porque no tiene valor, porque le falta el mismo valor que a usted le falta para decir la verdad de nuestros consagrados; porque, habiendo sido alumno de Don Marcelino y habiendo aprendido no poco de él, no se atreve a decir lo que de él cree (lo suelta en indirectas, como en aquel *Joaquín Rodríguez Janssen*, que usted mandó no se publicase en *La vida literaria*)... (95)

Aquí entonces, la contracara de la ironía unamuniana: la exposición defensiva de una verdad dicha sólo en el susurro de un intercambio epistolar que legitima la explicación de sus intenciones dentro del campo. Y eso es lo que respalda la documentación que presento con respecto al tema: el salto cualitativo desde lo biográfico a la explícita estrategia para una

renovación de la lectura que termine de debilitar la potencia del modelo erudito pelayano y permita el crecimiento de una nueva metodología crítica, una defensa de la crítica sincera, entendida como ajena a la historia positivista. Es parte del camino hacia una crítica filosófica, simbólica, personal: hacia una mirada “otra”.

Por todo lo anterior, me atrevo a afirmar dos cuestiones: primero, que Unamuno es consciente de la potencia fáctica que adquiere hacia fines del siglo XIX la autopromoción de la figura del intelectual para su benéfico reacomodamiento dentro del campo; y segundo, que en su estrategia es la erudición el lugar a ser minado para abrir espacios nuevos dentro de esa lucha. La erudición es el lugar exacto del cual busca alejarse.

Hay por lo menos tres ensayos -uno extenso y dos más breves- que, a mi modo de ver, rematan la cuestión de este enfrentamiento con lo erudito, y lo hacen por medio de diferentes estrategias y algunas familiaridades. Cronológicamente es el primero de ellos “Sobre la erudición y la crítica” (de 1905), texto al que he aludido mínimamente y que quiero abarcar aquí en profundidad. El ensayo es expositivo, aunque apela notablemente a un tono entre coloquial y apologético, ya que dice responder a ciertos señores que se han escandalizado ante la publicación previa de su ensayo “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*” y de la *Vida de don Quijote y Sancho* que podría llevarlo por prólogo, textos a los que me referiré especialmente en el capítulo noveno. Unamuno confiesa que no entiende por qué Cervantes o Shakespeare “han de ser más intangibles que uno cualquiera de los santos que la Iglesia católica ha elevado a sus altares” (Unamuno, 1951: 711). Asume que esto es una especie de superstición literaria que “arranca acaso de cierta especie de religión de la literatura que desde el Renacimiento ha venido fraguándose” y que es “más despreciable que las más bajas supersticiones a la antigua usanza” (711). Hago notar, entonces, que también aquí Unamuno remite la erudición a un espacio supersticioso heredado del Renacimiento, lo que replica ese vínculo que Foucault hallaba entre la episteme clásica, la erudición y la magia, y que la modernidad terminaría por romper. Arremete Unamuno contra lo erudito en su preferencia por lo muerto, distanciándose. Señala que “es Don Quijote mismo, el hombre, el que me atrae, y no el *Quijote*, no el libro” (720-721). Desde esta frase que parece cifrar toda una reformulación de la crítica literaria ortodoxa, golpea nuevamente la cercanía entre historia literaria y ciencias naturales:

Todo ello, como se ve, está a la mayor distancia posible de los trabajos de erudición, para los que me siento con poca aptitud y menor deseo. Teniendo como tengo seres vivos en torno mío, me interesan poco los fósiles y me noto con poquísimas aficiones a la paleontología. (721)

Y añade:

Y en la paleontología misma es evidente que hará mayores y más sorprendentes descubrimientos el que conozca bien la zoología, quiero decir, el modo de ser y de vivir de los *zoos*, de los

vivientes, de los animales que hoy respiran y viven. Y es por esto por lo que no me explico que puedan trabajar con fruto en el estudio de los poetas muertos y enterrados, y reducidos a esqueleto hace siglos, los que no se interesan ni poco ni mucho en los poetas que hoy viven, y beben, y comen, y respiran; y cantan. (721)

Creo que no podría ser más explícita la cita con respecto a la ejemplificación del patrón *vivo* que irrumpe en la axiología unamuniana con respecto a la valoración de la literatura nacional. La erudición, queda claro, no sólo es un enemigo peligroso para la inscripción de los “recién llegados” en el panorama de lo literario español, sino que además desconoce la potencia *profunda* -vital e intrahistórica- que a partir de ahora debe respaldar el canon de los textos hispánicos. Insiste Unamuno sobre este punto hasta el límite de la indignación:

Estos eruditos de poesía antigua -conozco algunos-, a quienes les molestan los cantos vivos de los poetas vivos, son pobres desgraciados a quienes les molestan que entren personas vivas de carne y sangre, en el museo en que están clasificando sus esqueletos. No tratan sino con éstos. Y como a los vivos no les ven el esqueleto porque la tierra de los siglos no les ha comido aún la carne, no saben cómo clasificarlos y los declaran absurdos y fantásticos y muy inferiores a los pasados. (721)

Y agrega finalmente, en un retorno esperable a la problemática “ocular” del crítico asimilado a la figura del erudito en historia natural:

Un hombre no adquiere valor a sus ojos sino cuando, muerto y enterrado, empiezan a blanquearle los huesos descarnados. Estudian esqueletos, huesos de poesía -cuando son eruditos de poesía pretérita- y no sienten la carne, el calor de la humanidad que se fue para los no también poetas, con la época en que esos huesos se formaron dentro de la carne. (721)

En medio de la furibunda reacción que sin dudas involucraba los dichos de Menéndez y Pelayo contra las interpretaciones simbólicas del *Quijote* (asunto al que me referiré específicamente en el capítulo IX), Unamuno deja aflorar la misma ironía que brillaba en Janssen cuando lo asemejaba al naturalista: “el recuerdo del esqueleto del mamut les impide ver un elefante vivo. “¿A qué especie pertenece esto?”, se preguntan ante un animal vivo. [...] Y de aquí el fenómeno, nada raro, de que los eruditos de literatura exalten a los escritores arcaizantes” (1951: 721-722). Como puede notarse Unamuno expande la metáfora ocular hacia la configuración expresa de una erudición que se caracteriza por su ceguera e incompreensión ante lo *vivo*. No es sorprendente que en este ensayo que viene a demoler las bases mismas de la lucidez “visual” de la erudición, en forma de aparente elogio, Unamuno repase su ingreso a la cátedra y mencione entonces a Menéndez y Pelayo como “elocuente poeta y lleva alma de tal a sus trabajos de reconstrucción erudita de los tiempos pasados” (723). No creo que pueda leerse esto como un halago puro, por lo menos dentro del marco en que surge. Creo más bien que Unamuno echa mano de su acostumbrada ironía para señalar, desde el elogio descentrado, que Menéndez y Pelayo es la punta de lanza de esa erudición puesta en jaque.

Unamuno renueva aquí, en forma explicativa, su compromiso por desmontar la erudición desde los dos estigmas que ha venido intentando imprimir en ella: la idea de que la erudición es “una forma mal disfrazada de pereza espiritual” (714) y la acusación de que los sabios son “una casta de hombres insoportables” (714). Ya he tratado antes esta categoría de *pereza espiritual* o *intelectual* y he mencionado las raíces filosóficas que le adjudicaba Unamuno. Quiero ahora desprender por contraste cómo la crítica deseable sería una no especializada, que toma los textos literarios como herramientas para la (re)construcción de una identidad en crisis, y ya no como pasibles de una exégesis experta. Quiero, en definitiva, exponer cómo a través de la metáfora ocular (y de la Esfinge) Unamuno propone una nueva especie de “filología”: una filología ligada a la *voluntad* y, por lo tanto, “descentrada”.

Unamuno parece perfectamente consciente del estado de la cuestión. Así lo expresa con lucidez en “Sobre la erudición y la crítica”:

Se dice, y yo no hago sino repetirlo aquí, se dice que hay momentos en la vida de la cultura de un pueblo en que éste debe detenerse a hacer un inventario de sus adquisiciones, a seleccionarlas y ordenarlas antes de proseguir su camino. Los tales son períodos críticos, alejandrinos, vamos al decir, y ¡desgraciado del que, cuando todos se aplican a la tarea de reestablecer el texto de las antiguas odas y trazar su genealogía, se sale con una nueva que no sea mero eco de las que se están estudiando! (1951: 714-715)

Es decir, Unamuno no sólo entiende que el suyo es un período “crítico” en cuanto al resquebrajamiento del sueño imperial, de la España eterna, sino que además comprende que es una época de “crítica”, una época en que lo institucional vuelca la balanza de la lectura al arqueo de los textos que puedan “respaldar” el “déficit” cultural que vive la nación. Unamuno necesita revelar las falencias de esta operación: por eso señala que abunda la literatura “refleja” o crítica, y escasea la “directa” o literaria, y reivindica la necesidad no sólo de incrementar esta última sino de promover una crítica que sea a la vez literatura. Dice que entre la superabundancia de obras que lo rodea, no “faltan las que con apariencia de críticas son de primera materia poética” (715). La hipótesis de Unamuno contra la erudición por su imposibilidad de “ver” el componente vital de lo literario se reformula en su intento de salvar a la crítica acercándola a la poesía y a la vida misma. Señala:

Si en la oficina en que están unos cuantos eruditos y críticos literarios trabajando sobre Homero entrase un nuevo Homero cantando nuevas y tan hermosas canciones como las que cantó el divino ciego [...], le echarían con cajas destempladas por importuno y superficial. (715)

Se ponen en juego aquí muchos de los elementos que he venido indicando: por un lado la exclusión de lo nuevo por su carácter vital; por otro, la idea de revertir la supuesta “superficialidad” con que son tildadas las lecturas y producciones de los “recién llegados”. Unamuno trastoca esta especie de calificación codificada: es la erudición la que sólo se detiene en la *superficie*, la que no podría reconocer ni siquiera la calidad de un Homero si este

se presentara redivivo. Es notable que la ironía de Unamuno sobre la ceguera de los críticos lleva este ejemplo al extremo: pareciera que Homero -el poeta “ciego”, a su vez-, el clásico por antonomasia, uno de los ápices indiscutibles del canon literario, cifra su centralidad sólo en la circunstancia de su muerte acaecida temporalmente en una lejanía tal que incluso hace sospechar que haya tenido una existencia verídica. La muerte es la única garantía del canon erudito que objeta abiertamente Unamuno. Y deja entrever, más allá de las concesiones, que es un “ciego” Menéndez y Pelayo el blanco de muchos de sus ataques:

Los que se queman las cejas sobre los textos de Calderón no pierden su tiempo en acudir hoy al teatro, y si un nuevo Calderón surgiese al lado de ellos, no se percatarían de tal cosa. Un Calderón tiene que haber sido pasado siempre, y si hoy nace otro genio del teatro como él, no adquiere valor alguno hasta que, una vez muerto y enterrado, es pasto su espíritu de los cuervos de la erudición que viven de los muertos. (715-716)

Los eruditos son, en definitiva, la representación misma de lo parasitario: lo que vive cegado en medio de lo inerte, royendo lo muerto para vivir. Un nuevo Calderón es imposible de ser percibido (y ya mostraré que en parte Unamuno tenía ese modelo en mente para su propia dramaturgia) porque aparece como otro ejemplo equivalente al de Homero: una segunda vida que ya no es vista como tal por parte de los sabios que se han “quemado sus cejas” -lo que es cercano a herir sus ojos- sobre los textos pretéritos. Unamuno entiende que la ceguera obedece a la paradoja del mito naturalista, o lo que es decir al oximoron en que el exceso de observación termina produciendo una “miopía” contagiosa. Comenta con evidente furor que hay “desgraciados” para quienes “la crítica literaria es más positiva que la literatura misma” (716) y explica:

Y así sucede, sobre todo desde que se hace crítica psicológica y sociológica y no sé cuántos enredos más, que los pobres poetas y filósofos no son sino la materia prima para las lucubraciones de los críticos y eruditos que los estudian, los cuales, a su vez, aparentan creer que por nada del mundo trocarían el papel de críticos por el de criticados. (716)

Unamuno resuelve hacia la mitad del ensayo proponer un nuevo tipo de crítica ligada a la interpretación subjetiva de los textos clásicos, y enfocada a la inclusión de las lecturas de los “nuevos” en el canon nacional. Retomaré las ideas que termina por exponer cuando analice la configuración programática de su ensayismo crítico. Pero quiero aclarar aquí que al promediar el texto Unamuno parece querer destacar cierto carácter de la crítica que le resulta factible de salvar, y que probablemente se ligue a su propio modo de leer y comentar la literatura del pasado. Por eso llega a admitir que hay eruditos “modestos y concienzudos” que no desconocen el valor de las obras de los demás, y hasta reconocen el mérito de las síntesis apriorísticas, fantásticas y sin base histórica, estos otros eruditos merecen el respeto y a las veces hasta la admiración de toda persona culta⁷³. (717)

⁷³ No es posible especular quiénes se esconden detrás de esa alusión, pero es claro -por la confesión epistolar que he comentado ya- que Clarín aparece en el panteón de los referentes de Unamuno como una alternativa a la erudición denostada: se trata de aquel crítico que ha logrado “ver” la continuidad del pasado con los vivos, y que por eso avala las “síntesis fantásticas” aún cuando carezcan de respaldo histórico riguroso. Por eso se persigue su

El segundo ensayo al que me referiré data de setiembre de 1918 -seis años después de la muerte de Menéndez y Pelayo- y fue publicado en *Nuevo Mundo*, de Madrid. Lleva por título “Eruditos, ¡a la Esfinge!” y su brevedad no lo exime de ser clave para el tema que vengo tratando. Demuestra que la persistencia en la denostación del campo erudito pasa de ser una *estrategia de subversión* contra la hegemonía del método pelayano y sus herederos, a ser una *estrategia de conservación* del perfil conseguido por Unamuno que Curtius calificó como el del *excitator Hispaniae*. El texto comienza haciendo una descripción algo irónica de la “simbólica Esfinge, o sea el Querubín”, que “era un monstruo que tenía el busto de Hombre, el tronco del cuerpo de Toro, las patas de León y alas de Águila” (Unamuno, 1952: 804). Entre nuevas burlas al Diccionario de la Real Academia por no traer el adjetivo *toruno* y sí el de *boyuno*, el ensayo abre con una clásica inclusión del lector: apela a él suponiendo las diferentes filiaciones “biologistas” que podría tener, ya provenga de las huestes darwinistas o adscriba a Lamarck, Weismann o a “las leyes de la herencia corporal del fraile Mendel” (804). Unamuno quiere demostrar, y lo hace hasta el extremo de la parodia, que cada parte de la Esfinge conlleva algo de la identidad de las otras partes, en una serie de combinaciones que reproducen lo que podría ser la fatigosa descripción de un ejemplar en un tratado de historia natural. Por eso explica que “el busto humano de la Esfinge ha de tener algo de toruno, de leonino y de aguileño; su tronco toruno algo de humano, de leonino y de aguileño” (804), y así hasta colmar una combinatoria destinada a provocar una confusión risueña pero significativa. “Porque no queremos creer que la Esfinge sea una nueva mezcla; la Esfinge ha de ser una combinación” (804), sentencia el artículo. La gran condensación de sentido que plantea esa Esfinge que el propio Unamuno considera “simbólica” consiste no sólo en la permeabilidad identitaria de sus partes sino también en la contraposición de dos condenas, ambas relacionadas con la mirada: una condena mitológica ante el sujeto que le hace frente y sin embargo no puede responder a sus preguntas; y una condena “metafísica” en la que va a cifrar el destino trágico del espacio erudito cuya mirada “positivista” se dilata en la observación de lo nimio...

Ahora, la dificultad para estudiar esto estriba en que la Esfinge no se deja analizar tan aínas, y sí devora al que no adivina sus enigmas, y el tormento de ser devorado por la Esfinge, si es tal tormento, se acaba pronto; en cambio, al que, esquivando su mirada y sus preguntas, se le va de soslayo a ver si logra sacarle unas gotitas de sangre para analizarla o mirarle el pezón de una ubre al microscopio -la Esfinge es hembra-, a ése le patea y le magulla, que es mucho peor que devorarlo. Al fin, el devorado por la Esfinge acaba por convertirse en carne y sangre de la Esfinge misma, se hace esfíngico o querúbico, mientras que el del microscopio perece entre las deyecciones de ella. (805)

La Esfinge es, en parte, el símbolo del saber oculto, una especie de metonimia de su propio enigma. Sin embargo, es claro cómo en el interior mismo de su significante Unamuno busca la forma de exponer su rechazo a la articulación epistémica de un modo caduco de conocimiento. La Esfinge es, por tradición, una instancia trágica de interpelación del saber. La Esfinge guarda una especie de ley: interroga al sujeto a costa de su propia vida. En ella se encuentra la pregunta que divide, simétricamente, lo vivo y lo muerto. Es decir, en su enigma, en su petición de verdad, la Esfinge determina quién es salvado por su saber y quién merece la muerte. Pero Unamuno no exhibe el símbolo de la Esfinge en su larga genealogía literaria que discierne entre la vida de los sabios y la muerte de los ignorantes. Unamuno establece, acorde a su “sentimiento trágico de la vida”, la posibilidad de un saber doble ante la Esfinge y, por lo tanto, de una doble muerte. La primera, cuyo tormento incluso se relativiza, consiste en la propia noción de *agonía*, de lucha con la duda motora que torna al sujeto mismo en “esfíngico”, en víctima del enigma y a su vez en el enigma mismo a ser asediado. Una paradoja vital cuya contradicción dota de existencia al sujeto y a su búsqueda, que pasa de ser científica a ser ontológica. Esta muerte es relativa, en términos de la filosofía unamuniana. Hasta podría opinarse que esta muerte es el único tipo de vida al que puede aspirarse: una vida que se da siempre en tensión con su propio significado y cuyo persistente enigma entonces es de carácter metafísico y vital. La segunda muerte es una diatriba concreta a la erudición decimonónica e ingresa de lleno, por inmersión en el campo semántico de lo ocular, a la destrucción de la legitimidad de ese espacio. Una vez más esa muerte aparece asociada con la descripción de un método que “esquiva la mirada” de la Esfinge y se refugia ya no en el enigma existencial, sino en la descripción “objetiva” de lo existente: el microscopio como medio para inspeccionar al monstruo, el análisis de su sangre, todo remite otra vez a las actividades científicas de un saber que se liga con el paradigma naturalista, que da preeminencia al poder de la observación y que desde el exceso de su lógica y de la persecución de una taxinomia completa no sabe qué hacer con ese espécimen que, simbólicamente, encierra la Verdad. Y dada su parálisis ante lo inclasificable, ante lo vivo y la crisis del entorno vital, pareciera que esa erudición produce el consuelo vacío de una verdad alterna, detenida en unos detalles que desde su acumulación sólo logran herir al observador. Como ya hemos citado, un Menéndez y Pelayo “pateado”, “magullado” por la Esfinge es sin duda el que se ha reflejado innumerables veces en el mito ironizado por Unamuno y tantos otros. Un Menéndez y Pelayo que Unamuno describía a Múgica como “ruina”, como alelado, sucio, avejentado, alcohólico y degradado, es el que encaja perfectamente con el erudito devastado por la persecución de ese saber cuya totalidad es inaccesible. Ese sabio se niega a la Verdad al excluirse de ella por medio de una verdad que no es tal. No se torna “esfíngico”

porque no asume el riesgo de ser “devorado” por la Esfinge. Esquiva su mirada y, así, no dispone siquiera de esa ceguera edípica que es el costo de la lucidez. La ceguera del erudito -si se la encadena en esa línea metafórica de la Esfinge que remite justamente a Sófocles- es la de un Edipo vidente que se cree vencedor, es la correspondiente a una *hybris* que no deja ver la propia ignorancia ante la vida circundante.

Para Unamuno la Esfinge sólo puede conocerse sin mediaciones, sin la “reja” que garantiza el ofrecimiento del objeto a través suyo. Podría entenderse como un núcleo de lo vivo que, obviamente, se resiste a ser analizado con los mismos medios con que se estudia lo muerto. Según Unamuno, la conoce solamente el que ha sido herido por ella e incluso el que ha permitido que ella lo devore, lo que es igual a decir que la conoce sólo aquel que ha alimentado la vida misma de esa Verdad comprometiendo incluso su propia vida:

Pero como hay muchas gentes, muchísimas, las más, que no se atreven a mirarle a los ojos, a la mirada, a la Esfinge, y menos a oír sus preguntas y tratar de resolverlas, porque temen ser devorados, y no saben que, como Jonás del vientre de la ballena, se sale también, y para ser profeta, del vientre de la Esfinge, conviene buscar un medio para poder estudiar con el menor peligro posible al monstruo enigmático. (805)

Sólo mirando los ojos de la Esfinge puede potenciarse la vista al nivel de la profecía, de la visión “más allá”. Y si bien esta afirmación es el centro de su discurso, el método de Unamuno en este ensayo nuevamente se orienta a la ironía. Es la ironía unamuniana la que a través de la disputa con lo erudito revela más de la Esfinge que los intentos “cientificistas” de alimentar un saber vano. De ahí que se agudice la burla del referente y que el texto cobre fundamental relevancia por replicar, una vez más, fórmulas completas que acompañaron a Unamuno en la queja contra la metodología y la obra de Menéndez y Pelayo:

La Esfinge tiene cola; una cola toruna que tiene algo de leonina también, y de aguileña y hasta de humana. Esa cola le sirve para espantar las moscas, esto es, los eruditos investigadores. En cuanto uno de esos positivistas, que creen, con Comte, que ya pasamos de la edad teológica y de la metafísica, se acerca con un instrumento cualquiera de contar, pesar o medir -que puede ser hasta un estilómetro, con que se examina la obra literaria de un poeta o un escritor-, la Esfinge le da un coletazo. (805)

En este fragmento puede notarse otra vez la eminente característica parasitaria del erudito positivista, comparado con la mosca, lo cual no parece casual dentro del sesgo irónico del ensayo si pensamos que se trata de una especie ligada a lo pútrido y que padece en su observación, además, de distorsiones debidas a la hiperbólica cantidad de órganos visuales con la que cuenta. Armado incluso de un artefacto cuya invención bordea el absurdo -y veremos sus implicancias al rastrear luego la idea de *estilo* en Unamuno-, el crítico erudito se lanza “estilómetro” en mano sobre la obra literaria, y al “picarle” para hacerla sangrar, recibe un “coletazo” de la Esfinge que “le hace papilla” (805), dice Unamuno. La Esfinge, el símbolo enigmático de la Verdad, queda así estrechamente ligada con lo que en términos de

Unamuno se reconoce como “literatura directa”, y no “refleja” o crítica. La cadena de identidades se resuelve entonces por medio de un símbolo, la Esfinge, cuyos referentes terminan proyectados en una constelación de elementos que reúne, finalmente, Verdad y literatura. Es decir, en ese conjunto difuso de sentidos que es la Esfinge, Unamuno logra dar por tierra con el valor de lo erudito como modo legitimado de conocimiento literario, y superpone sobre él otro método, renovado y vital, cuya exigencia radica ahora en la búsqueda de una Verdad existencial y no en la obsesiva tarea de relevamiento documental. Una exigencia también cifrada en la “mirada”, pero hacia adentro. Lo contrario sería la persistencia inútil, para Unamuno, de la estabilidad con que contaba el saber científicista de su época. El final del texto se resuelve con una ironía amarga, la cual plantea burlonamente la esperanza de que “del estudio científico, metódico -la ciencia es método-, positivo, matemático, de las cerdas de la cola de la Esfinge, se llegue a obtener las *esfingina*” (806), cuya inoculación permitiría al sujeto hacerse “sordo” ante las preguntas de la Esfinge:

Pero he aquí que empezamos a darnos cuenta de que este programa está ya realizado, y que eso que hemos llamado otras veces científicismo, considerándolo hasta como una enfermedad, no es más que un suero de esfingina con que se le pone a uno sordo para las preguntas de la Esfinge. El así vacunado pronuncia el sésamo, es decir: *ignorabimus!*, se acuesta sobre la almohada de lo inconocible y se queda tan fresco. (807)

Lo que se desprende de esta última imagen no sólo es el paralelismo entre la ceguera ante la Esfinge y la sordera ante el enigma, sino también la reiteración de la *pereza* como característica del saber erudito. Quiero llamar la atención una vez más sobre esta cualidad que el ensayismo de Unamuno con respecto al tema intenta producir una y otra vez para estigmatizar el espacio legitimado de ese saber. Es probable que en él se cifre uno de las más agudas objeciones al proyecto pelayano, pero sobre todo al *mito* que ese proyecto había levantado. Detrás de la “infatigable” labor del erudito -algunas de cuyas muestras expuse al inicio de este capítulo-, Unamuno señala la repetición mecánica de una labor desligada de la realidad y de la vida, y por lo tanto, “cómoda” en su ignorancia. La contrapropuesta es un nuevo tipo de saber, “incómodo” en tanto agónico, agónico en tanto ontológico. Como explicaré más adelante, esos dos modos de saber son los que determinarán vías distintas de resolución crítica para la comprensión del pasado literario de España.

Capítulos atrás he mencionado el último de los ensayos que remiten al tema y que comentaré aquí. A pesar de su brevedad también reviste una importancia fundamental porque asocia explícitamente la figura de Menéndez y Pelayo al campo semántico de la Esfinge y de la erudición positivista, representada como espacio *ocularcéntrico* a ser desmitificado justamente como “mirada errada” ante la Verdad. Hablo de “Don Marcelino y la Esfinge”, artículo que fuera publicado en *El Sol* de Madrid el 10 de mayo de 1932. Sus escasas páginas

son, para esta tesis, una especie de brevariario invaluable acerca de la percepción de la obra de Menéndez y Pelayo por parte de Unamuno. Hacía casi dos décadas que el historiador santanderino había fallecido. Y sin embargo, una nueva edición de su *Historia de los Heterodoxos Españoles* da pie a Unamuno para escribir una reseña que, en mi opinión, resulta conclusiva de una operación que venía impulsando desde tiempos remotos, cuando cierta autocensura debida al respeto institucional había acorralado su crítica al espacio del tratamiento irónico. Creo que en este texto un maduro Unamuno -que moriría sólo cuatro años más tarde- se permite ser explícito públicamente y cerrar todo un campo de referentes que la ironía de sus ataques había velado hasta entonces. Si su objeción a la erudición científicista como saber vacío y perezoso fue una de las constantes dentro de su producción intelectual, y si la persona de su maestro Menéndez y Pelayo vino a encarnar buena parte de ese saber legitimado, “Don Marcelino y la Esfinge” vincula de forma expresa ambas líneas críticas.

Unamuno retomará aquí la figura “quijotista” de Menéndez y Pelayo -libresca, añorada y criticable a la vez- que también había aparecido en las cuartillas inéditas sobre la filosofía española halladas por Robles, las cuales ya he comentado en el capítulo cuarto. Pero el real objetivo del artículo parece ser, otra vez, relativizar el imparable alcance de la obra pelayana incluso más allá de la figura de su autor. Su visión de la historia de España, de su cultura y de su literatura, en franca potenciación del mito por las controvertidas circunstancias políticas que Unamuno ve proliferar a su alrededor, hacen de la obra de Menéndez y Pelayo -nuevamente- un elemento a ser desmitificado para evitar su captación por parte de una derecha que busca reunificarse ante los inicios de la nueva república. Y es llamativo que, desde el inicio, Unamuno parece confesar la recurrencia obsesiva que esta tarea específica de enfrentarse al legado de su maestro ha tenido a lo largo de su trayectoria intelectual:

¡Siempre amarrado a lo mismo! Seguía rumiando el pasto amargo de mis inquisiciones sobre la íntima tragedia española engendradora de malcontentos, agraviados, resentidos, resquemorados, puntillosos, recelosos, desesperanzados y desesperados, cuando ha venido a dar a mis manos la nueva edición de la *Historia de los Heterodoxos Españoles*, de mi venerado maestro Menéndez y Pelayo, y cuyo séptimo y último volumen acaba de aparecer. ¡Y qué de actualidad! Porque parece de hoy la quijotesca batalla que D. Marcelino libró hace más de medio siglo contra los campeones de la revolución liberal de España. ¡Qué obra de periodista! (Unamuno, 1951: 402)

No está exento de humor el comentario, porque al vincular el texto de Menéndez y Pelayo con su valor de actualidad, Unamuno logra situarlo en el espacio del “periodismo”, aún a sabiendas que la totalidad de la obra de su maestro había intentado reorientar el lugar legitimado del “saber” desde lo periodístico y el Ateneo a ese otro plano ideal del saber que representaban la Academia y la universidad como instancias garantes de la erudición. Vestigios de esa estrategia he descrito en su debate con Manuel de la Revilla. Una vez situado en ese lugar de fugacidad que el propio Menéndez y Pelayo había vapuleado, Unamuno

revisa sus límites como historiador de la literatura y acaba por indicar todos los puntos débiles y contradictorios que había venido señalando en sus trabajos sobre el tema. Primero, señala una vez más la falacia pelayana de haber querido “inventar” una filosofía española de cuya ausencia, según Unamuno, el mismo maestro era ejemplo. Señala que en la *Historia de los Heterodoxos Españoles* Menéndez y Pelayo toma por filósofo a Feijóo, pero que lo distingue de la “madera” de Santo Tomás o de Leibnitz. Y ahí es que el ensayo introduce una pregunta antes impensable en su evidencia:

¿Y él, D. Marcelino? Él, el periodista que compaginaba en robustos volúmenes hojas volantes, pensador -o investigador más bien- sincrético y errabundo más que filósofo. Benedetto Croce ha visto muy bien que le faltó filosofía. Y yo, que fui su discípulo directo -y hasta oficial-, que le quería y le admiraba, tengo motivos para creer que la honda filosofía, la contemplación del misterio del destino humano, le amedrentó y que buscó en la erudita investigación, un anestésico, un nepente, que le distrajera. No se atrevió a mirarle ojos a ojos humanos a la Esfinge, y se puso a examinarle las garras leoninas y las alas aguileñas, hasta contarle las cerdas de la cola bovina con que se sacude las moscas de Belzebú. Le aterraba el misterio. (403)

Es notable cómo en tan breve espacio Unamuno logra despejar esta vez abiertamente la “incógnita” siempre sospechada del referente al que desde tiempo atrás había venido aludiendo en su ironía sobre lo erudito. Aquí, sin rodeos ni generalidades, es Menéndez y Pelayo el que merodea “banalmente” la cola de la Esfinge, aquella destinada a espantar las moscas de una sabiduría signada por el sobrevalorado poder de la observación científicista⁷⁴. Es directamente Menéndez y Pelayo el que es señalado como sujeto en busca de un conocimiento positivo cuyo valor está en baja y que sólo sirve para extremar hasta la anestesia aquella *pereza* intelectual que tantas veces le imputó. Es, por último, Menéndez y Pelayo el que desconoce la verdadera realidad histórica que lo circunda y, por lo tanto, del pasado

⁷⁴ Esta misma imagen, vinculada nuevamente a la calificación de la obra pelayana como un “remedia-vagos” volverá a aparecer también en un artículo tardío de 1934 que he citado al pasar, en que Unamuno reacciona contra Maeztu cuando éste le envía el pésame por la muerte de su esposa y lo conmina a “renovarse o morir”. Unamuno considera el *ultimátum* como un llamado de *Acción Española* para atraerlo “a su banda” tradicionalista. Y por eso publica en *Ahora*, de Madrid, “Renovación. Respuesta a un pésame” (1961), donde concede a los casticistas el joven Menéndez y Pelayo polemista y reserva para sí el moderado de los últimos años: “Ni se me venga usted otra vez más con su Menéndez y Pelayo, el suyo, que al mío, al que me dio mi cátedra, conocí, admiré y quise. Pero... Pero ¡qué daño ha hecho la grandilocuente superficialidad del Menéndez Pelayo mozo, el de los alegatos catalogicos -de catálogo- de la *Ciencia Española*, el sectario de los *Heterodoxos Españoles*, el forjador de la leyenda blanca! Y el que ofreciendo a nuestros estudiosos un cómodo remedia-vagos les ha permitido no investigar por sí mismos” (1004). Ahí añade que aquel don Marcelino, como algunos que se dicen sus discípulos, “por miedo de mirar a la mirada de la Esfinge se volvieron a contarle las cerdas del rabo” (1004). Y luego de exponer toda la “herencia” nociva de Menéndez y Pelayo, curiosamente, y en un ejemplo notable de su “respeto bifronte”, Unamuno agrega que eran más españoles, nacionales y castizos los más de los heterodoxos que “se le indigestaron” a Menéndez y Pelayo: “Ninguna tradición viva es unitaria. ¿Unidad católica? ¡Leyenda!; y dejemos la blasfemia de que no puede ser buen español quien no es buen católico. En sus últimos años no pensaba así don Marcelino” (1006). No es accidental el vínculo entre la caracterización del primer Menéndez y Pelayo como *sectario*, y el posicionamiento intelectual que busca Unamuno. Otra vez su *Diario íntimo* expresa con toda claridad la conciencia unamuniana de que ambas cuestiones están unidas, y demuestra la oscilación de su rebeldía: “Nunca he podido ser un sectario, siempre he combatido todo dogmatismo, alegando libertad, pero en realidad por soberbia, por no formar en fila ni reconocer superior ni disciplinarme. Quiero oír y vivir en el ejército de los humildes, uniendo mis oraciones a las suyas, con la santa libertad del obediente” (2001: 18).

literario de España, porque -en términos unamunianos- no ha tenido el coraje de dirigir su mirada hacia el componente “verdadero” -vivo y profundo- de esa literatura. No ha podido mirar hacia esa Verdad que encerraba la Esfinge. Una Verdad que no por casualidad el ensayo de Unamuno describe como residente en la parte más humana del monstruo: en sus ojos, justamente. Como todo historiador naturalista, el erudito rastrea una verdad a partir del fragmento inerte que le devuelva el todo, y mientras tanto descarta el centro “humano” y vivo de una Verdad mayor y existencial que si fuera vista le devolvería desde los ojos de la Esfinge su propia mirada refleja, el conocimiento de su propia imagen⁷⁵. La ceguera del erudito Menéndez y Pelayo remite entonces a esa superficialidad de la historia natural positivista que, según Foucault, había entrado en crisis frente al paradigma de lo vivo y a la construcción de lo profundo como espacio valorizado. La imagen con que Unamuno le lanza su crítica más explícita y acerada guarda estrecha relación con esa simetría foucaultiana que expliqué largamente en el apartado anterior, y por su contenido y esa sorprendente semejanza merece citarse en toda su extensión:

En todo su juicio sobre el siglo XIX español, el de la revolución liberal, se ve que D. Marcelino no logró penetrar en el fondo de él, no logró ver la agonía de una fe que se le antojaba sin heterodoxias apenas, no logró percatarse de todo lo que había, en que casi ningún español medianamente culto creyese que fuera de la iglesia no hay salvación, que el que se muere sin aceptar sus dogmas -ni aunque sean el de la existencia de Dios y la inmortalidad del alma- se condene por ello a penas eternas, ni pudiese creer en estas penas, y con ello ni en eternos goces. Don Marcelino no llegó a tocar el fondo de la tragedia espiritual nacional, nacida del Renacimiento, de la Reforma y de la Revolución, y que fue, no que nuestras clases cultas, burguesas, hubiesen perdido la fe en la religión católica como freno de malas pasiones, por temor al castigo y amor al premio de ultratumba, que esto no es más que ética o acaso política y carece de grande y eterna importancia, sino que habían perdido la fe rigurosamente religiosa, la esperanza más bien, como consuelo del delito mayor del hombre, que es, según Calderón, el de haber nacido. (404)

Quiero detenerme aquí, entonces, antes de finalizar este capítulo que expone la fase más importante del contraste entre ambos proyectos. Porque queda claro, a partir de la lectura del fragmento citado, que el debate entre Menéndez y Pelayo y su discípulo no pasa tanto por cuestiones éticas o políticas -más allá de que hubo entre ellos distancias notables- sino por una noción distinta de la relación entre “saber” y “conocer” que medió entre las obras de ambos. Y por eso además hubo una adscripción de ambos autores a modalidades distintas del saber sobre la cultura hispánica y sobre su íntima tragedia, la cual -a ojos de Unamuno- no consistía en la ausencia de un catálogo erudito. Para Unamuno, la tragedia española exigía

⁷⁵ Experiencia que Unamuno (1961) sí confiesa haber transitado también en “Renovación. Respuesta a un pésame”: “¡Estampitas, no! Y menos embelecados de ese tradicionalismo retórico y arqueológico. Juegue su catolicidad al catolicismo e ilumine con luces de bengala la pantalla de su leyenda blanca. Y sigan abroquelándose con el nombre del Menéndez y Pelayo mozo, el periodista a su pesar y catalógico, de aquel de quien dijo Vázquez de Mella que “la muerte, celosa de la inmortalidad de su nombre, le arrebató a traición cuando iba a convertir su pluma en cetro intelectual de España”. He pasado, señor mío, por una más que íntima experiencia religiosa, por una entremirada con la divina Esfinge, y ese reclamo, con achaque de pésame, me suena y me sabe a miserable política” (1007).

ante todo la desmitificación del paradigma positivista que había legitimado a la historia natural como modelo epistémico para otros campos, es decir, como museo, como vía de restauración de la riqueza cultural a partir de la hegemonía de la exposición y del “ojo”. Porque, por ejemplo, la observación positiva y la posterior descripción de los textos literarios canónicos no garantizaban, como se dice en la última cita, una visión clara por parte del erudito. Muy por el contrario, se enfatiza que Menéndez y Pelayo “no logró penetrar en el fondo” del problema, “no logró ver” que la verdadera tragedia de aquel presente de España era, ni más ni menos, que su falta congénita de esperanza, algo así como un estigma existencial calderoniano que se acrecentaba ante la crisis de fin de siglo y del declive español. Por eso Unamuno arremete contra el supuesto “legado” pelayano, porque allí está en juego la legitimidad de una mirada corriente no sólo sobre el modo de entender a España y a su literatura, sino sobre su posible redención. Y es ahí donde Unamuno ve la amenaza de una salida falsa: hay que volver a los orígenes contradictorios de España, parece proponer, hacia sus deudas heterodoxas con el propio Renacimiento, y con la Reforma misma, y hasta con la Revolución. Porque lo otro, a su juicio, es demorarse en la ceguera “heredada”:

Y aún siguen sus continuadores sin atreverse a mirar ojos a ojos humanos a la Esfinge. Y siguen contándole las últimas cerdas que le han salido en la bovina cola con que se sacude las moscas de Belcebú; siguen escudriñando los servicios que a la llamada “ciencia española” rinden estos o aquellos eruditos y diligentes padres espirituales y geográficos; siguen sin querer comprender que la cruz no puede ser cetro de rey, y menos de rey de este mundo, sino símbolo de consolación dolorosa y acaso de esperanza desesperada... (404-405)

Es llamativo cómo la crítica contemporánea ha forzado muchas veces lecturas discutibles de los textos unamunianos para describir el tratamiento simbólico que en su ficción se postula no sólo sobre este problema que vengo tratando, sino también sobre muchos otros. Y lo que sorprende de esto es ni más ni menos que el nivel de literalidad con que el ensayismo unamuniano tematizó muchas veces de forma directa sus propios mecanismos y objetos silenciados en otros géneros, lo que deja en un lugar algo cuestionable los enfoques que buscan “decodificar” esos mismos temas sólo desde sus novelas. En este sentido defiende una vez más la idea y la metodología por las que he optado: la posibilidad de comprender el contraste entre las obras críticas de Menéndez y Pelayo y Unamuno como centro nodal de un reacomodamiento del campo intelectual de su momento. Esto encuentra confirmación no sólo en el relevamiento de las tensiones que abiertamente expuso Unamuno en muchos de sus ensayos, sino en la enumeración de estrategias formales y temáticas con que esos ensayos enfrentaron abiertamente al proyecto pelayano. Unamuno explicita todas y cada una de sus objeciones a la historia crítica de su maestro: la filosofía española habrá que buscarla en la literatura y no en el archivo; los modelos filosóficos e historiográficos a seguir para la representación del canon deberán ser otros, no los vigentes; la visión positivista de la historia

deberá descartarse por “mirar” en dirección equivocada: ya no importa la “superficie” de la cultura, habrá que rastrear ahora en su profundidad. La historia debe dejar paso a la *intra*historia; la ciencia, al *yo*; el catálogo, a la lengua en su deriva, portadora del espíritu del pueblo y de la fuerza regeneradora de su esperanza. Todo esto abona la propuesta de una nueva lectura crítica de la literatura canónica que termine por fortalecer la propia individualidad del autor y del lector en esa creación recíproca que permite el texto. Y todo esto ha abierto la puerta, también, al surgimiento de ese mito “irónico” sobre Menéndez y Pelayo que mencionaba en los ejemplos con que inicié el presente capítulo. La fuerte reacción que existió contra Menéndez y Pelayo en la posteridad del siglo XX es una buena muestra de la efectividad de las estrategias unamunianas, pero también es explicativa del rechazo ante un *corpus* poco estudiado, pero muy maltratado y peor antologado por el franquismo y sus sucedáneos. Quiero entonces, para terminar con este módulo, remitirme nuevamente a esa zona mítica con que lo abrí, pero en la idea mucho más compleja e interesante que Alfonso Reyes (1959) plasmó en su artículo “Reconciliación de Menéndez Pelayo”. A diferencia de los autores que presenté al principio, Reyes hace la inteligente propuesta de desnaturalizar la pertenencia de Menéndez y Pelayo a la izquierda o a la derecha españolas. Explica que la pregunta es pertinente por tratarse de un “humanista” cuya interpretación de la historia y de la cultura “necesariamente se vuelca en una doctrina social” (407). Señala que son las derechas españolas las que han provocado el tema, con un ademán de desafío:

No pudiendo apropiarse de la posteridad de Unamuno por buenas razones, a pesar de las rabiosas inconsecuencias de aquella alma en guerra civil, se han apresurado a sacar el cuerpo de don Marcelino montado en su corcel, con la esperanza de que les gane todavía algunas batallas. Y entonces ha sobrevenido la disputa (407).

Curiosamente, resuena en el Menéndez y Pelayo que caracteriza Reyes el más épico de los “ejércitos de un hombre solo”, aquel cadáver del Cid que, montado sobre su caballo, sigue amedrentando a los enemigos de España desde la región postrera de su muerte. Podría pensarse, por otra parte, como la condensación misma de su método según la opinión unamuniana: aquel ojo cuyo poder se debía al interés por “ver” y describir lo inerte, irradia ahora -ciego e inerte él mismo- el poder del miedo, del rechazo o incluso de un respeto que conlleva la negación de leerlo. Pero la inteligencia de Reyes está en señalar que todo esto se trata de un mito, que poco tiene que ver con el efectivo conocimiento de la obra crítica de Menéndez y Pelayo. Reyes produce una lectura muy lúcida al enlazar esa mitificación “heroica” con la operación interesada del franquismo en su revalorización y sus honras funerarias. Devela que no se trata más que de botines de guerra y que Unamuno, por sus propias contradicciones, ha sido descartado como símbolo potencial en la contienda. Ahí, entonces, apunta una de las más ajustadas percepciones del profesor santanderino: lo sitúa,

como Guillermo de Torre, entre las dos Españas de su época. El punto de vista del mexicano es compatible con el que quiero comprobar en esta tesis, y se emparenta además con la caracterización que Alonso hizo de Menéndez y Pelayo como crítico. Porque Reyes es uno de los pocos que se ha preguntado por los motivos de esa reapropiación. Y así ha ayudado a sondear las raíces mismas del mito. Dado que he insistido en las páginas precedentes sobre el tema de la *mirada*, vale la pena referir que según Reyes “a través de la visión de una época exaltada, necesariamente se tuercen un tanto las perspectivas de una época de moderación” (408). Aconseja que “desconfiemos de nuestra lente, que tal vez nos da un don Marcelino de rasgos adulterados y enfrentado con disyuntivas ajenas a su conducta” (408). Y sostiene, justamente, que la obra de Menéndez y Pelayo arranca de una polémica en defensa de España que se apoyaba en la “grandeza” de las tradiciones, y que le exigía una estrategia de defensa y ataque que más tarde retrocedería ante una actitud de comprensión. Reyes ve en Menéndez y Pelayo a otra víctima más de “una niebla de época” (408), pero que a pesar de su núcleo inicial de formación conservadora, llegó hasta tener algún rasgo liberal. Acaso fue prueba de esto su “paganismo” en arte, o su historiográfica inclusión abarcadora y omnilingüística de las literaturas hispánicas, aún en la hiperbólica apropiación de todo texto escrito bajo la égida de esa “unidad” que fue España, y que seguía aceptando como suyos, por igual, a libros provenientes de las distintas regiones españolas, de América o de Portugal, de ortodoxos o de heterodoxos. Y aún cuando esto se ligara también claramente a la *totalidad* perdida del sueño imperial. Reyes nos permite iluminar, en definitiva, la propia mirada que Unamuno desarrolló sobre la historia crítica de su maestro. Porque es ese primer movimiento de agresión y repliegue el que tanto criticó Unamuno. A pesar de que dio nacimiento institucional a Menéndez y Pelayo, ese momento condenó su posteridad a la fácil reapropiación de su figura por parte del franquismo. Se entiende entonces que ese fuera el espacio que Unamuno intentó atacar en su legitimidad primordial. Por esto mismo me atreví a afirmar en el primer apartado que la ironía unamuniana con respecto al mítico rol de su maestro, guardaba un tono más trágico que las otras que he citado. Tal vez adivinó Unamuno que esa obra podía ser la cruz manipulada como cetro por “un rey de este mundo”, y no el símbolo de “esperanza desesperada” que necesitaba España, y que él trataría de darle con sus textos⁷⁶.

Por eso intentaré en las próximas páginas demostrar cómo el estilo de Unamuno ensayista nace de esa profunda convicción en una renovada lectura de España. Esa honda fe en una crítica simbólica de sus textos canónicos para la extracción de la filosofía oculta en lo literario. Una hipótesis que claramente buscaba un reemplazo de la rigurosa erudición cuyo positivismo superficial había intentado erosionar por todos los medios. Para eso tendré que

⁷⁶ Esto ressignifica aquellas cruces que portan de distinta manera las estatuas de ambos autores realizadas por Victorio Macho y cuyo contraste comentaré en las últimas páginas de esta tesis.

revisar qué concepto de *estilo* articuló Unamuno, cuál fue el vínculo que ese concepto tuvo con el legado pelayano, y cómo finalmente gravitó sobre las decisiones que terminaron por perfilar las características de su personalísimo ensayismo crítico, de su renovada apuesta por otra “crítica” literaria.

CAPÍTULO VII

EN TORNO AL ESTILO: EL ENSAYISMO CRÍTICO DE UNAMUNO FRENTE AL LEGADO

ERUDITO

“Cuando se haga un estudio desapasionado de Menéndez y Pelayo habrá que contar sus grandes excelencias, pero habrá que decir otras cosas. Habrá que decir que su estilo es más oratorio, prolijo y redundante que analítico y de menudas pinceladas, sobrio y preciso; que le ha faltado amor a las manifestaciones nuevas de la estética; que, en suma, su crítica ha sido erudita, enumerativa, y no interna, interpretativa, psicológica”.
Azorín, *Clásicos y modernos*

7.1 Unamuno y su alternativa crítica: el respaldo estético de Croce

He intentado demostrar hasta aquí, entonces, que a pesar de su reticencia a identificarse a sí mismo como crítico literario, Unamuno buscó por varios caminos promover un nuevo modo de leer e interpretar los textos más representativos del canon nacional. Y esto lo hizo enfrentando claramente la legitimidad erudita que revestía de carácter infalible a la empresa de su antiguo maestro Menéndez y Pelayo. En sintonía con lo que ya he comentado acerca de la *bifrontalidad* crítica de Clarín, puede pensarse que también Menéndez y Pelayo contó con dos polos entre los cuales oscilaba su tarea de análisis, y que en definitiva Unamuno no llegó a percibir. Porque, como ya mencioné, es claro que el positivismo de Menéndez y Pelayo es sólo una de las dos características básicas que componen su crítica: la otra, ligada al impulso abarcador del absoluto que pretendía historiar, era la veta romántico-traditionalista del santanderino. A ella se deben sus intentos por lograr revivir la pretérita *totalidad* literaria donde habitaba el “genio español”, empresa imposible según sus detractores, que destinaba al historiador a convertirse en un artista vivificador y monumental a la vez, condenado en general a la superficialidad y a la inconclusión. Por su parte, Unamuno atacó con más énfasis la primera faceta por el peligro que la “paleontología” crítica implicaba para los *nuevos*: su erosión de los pilares del saber científico no fueron ajenos al deseo de priorizar a los “vivos”. Buscó así proyectar la importancia de la lectura personal por encima de los hallazgos “fósiles” y de los clásicos leídos “objetivamente”, diseccionados hasta dar cuenta cabal de ellos como exponentes parciales del cuadro total de la cultura libresca de la nación. Es factible, entonces, pensar que esa contienda de discursos fue la que obligó a Unamuno a evitar un posicionamiento explícito como crítico literario, pero que también lo llevó al deber de presentar una alternativa de lectura bien diferenciada de la positivista. No deseaba quedar ligado al grupo de los “sabios” que Clarín le había señalado como su espacio, pero tampoco podía permanecer al margen del debate sobre los modos de lectura que exigía la crisis de España. Por eso me dedicaré en este capítulo a desentrañar el vínculo que existió entre el ensayo unamuniano y su renovada concepción de la crítica literaria. Y para esto tendré que exponer la personal noción de *estilo* que no sólo le permitió a Unamuno sustentar

su enfrentamiento con la matriz histórico-cientificista, sino que también terminó por revelar más de una continuidad insalvable con el paradigma crítico al que atacaba. Este es el lugar, entonces, para desarrollar dos asuntos a los que previamente sólo he aludido: primero, la invención de la “crítica” unamuniana y su confirmación a partir de Croce; y segundo, la admiración incondicional de Unamuno por el *estilo* de Menéndez y Pelayo, y su paradójica necesidad de definir -a través del ensayo- ese concepto mismo de *estilo* que sustentaría el retorno de la crítica al valor de la interpretación subjetiva. El tratamiento de estos dos temas terminará por demostrar la manera en que el ensayismo crítico de Unamuno intentó desplazar la hegemonía erudita de la historia literaria pelayana.

Vale la pena entonces comentar aquí que en 1912, el año de la muerte de Menéndez y Pelayo, se publica por vez primera el prólogo escrito un año antes por Unamuno para la versión castellana de la *Estética* de Benedetto Croce. El texto en cuestión resulta fundamental si se lo entiende como corolario de un marco teórico que Unamuno había venido construyendo a partir de múltiples lecturas que le permitieron dar forma, finalmente, a su criterio de lectura personal de los clásicos, y también a su idea de crítica en directa identificación con la creación artística. Unamuno encuentra en la obra de Croce una serie de familiaridades con sus propias nociones estéticas: ya no se trata de pensar la historia como obra artística, sino más bien de acercar el concepto mismo de crítica al de creación literaria e incluso al de “literatura de la literatura”. Frente a la antigua exigencia científicista del positivismo historiográfico, Unamuno ve reflejada en Croce su necesidad de socavar los mecanismos del “saber erudito” para instalar en su lugar otro tipo de acceso a los textos literarios.

En este sentido, alcanza con recorrer las primeras páginas de la *Estética* para comprender el vínculo que en aquel libro encontró Unamuno con sus propios intereses. No hay ninguna duda de que, al final de aquella tensión que tanto había comprometido sus esfuerzos argumentativos, logra ver en Croce una situación similar a la suya: la de un intelectual en pugna con el positivismo *ocularcéntrico* de la crítica historicista de su época. Toda la *Estética* de Croce intenta asentar la definición de la disciplina como “ciencia de la intuición”, para lo cual debe argumentar con empeño la equivalencia entre *intuición* y *expresión*. Esto lo obliga de manera indefectible a resistir los potenciales embates de la crítica tradicional. Y para eso apela, como era de esperarse, a la metáfora de los ojos. Croce no es ingenuo ante el poderío que ha alcanzado el conocimiento *lógico* como fuente de verdad. Sabe que una ciencia de la intuición no ha sido admitida aún, y que “el conocimiento lógico se ha reservado la parte del león” (1971: 5). Sabe además que el conocimiento lógico ha logrado someter al conocimiento intuitivo hasta el punto de generar la creencia de que depende de él.

Croce entiende que el pensamiento corriente carece de reflexión y lo exhibe entonces en su razonamiento básico: “¿Qué es el conocimiento intuitivo sin la luz del conocimiento lógico? Es un servidor sin amo, y si a éste le hace falta aquél, no es menos necesario al esclavo el señor para su mantenimiento. La intuición es ciega; el intelecto le presta los ojos” (5). Frente a esta aceptación vulgar, Croce aclara:

Ahora bien, lo primero que debe fijarse en la mente es que el conocimiento intuitivo no necesita de amos; no tiene necesidad de apoyarse sobre ninguno, no de acudir a los ojos de otros, porque tiene los suyos bajo su frente, muy eficaces. (5-6)

Es entendible que ante semejante carta de presentación, el lector Unamuno se haya sentido rápidamente atraído. Croce insiste en que el arte produce *intuiciones*, y que cualquier mezcla de esas intuiciones con *conceptos* provenientes del intelecto no es necesaria. La explicación es tajante: una obra de arte puede estar llena de conceptos filosóficos, y rebosar a la vez de descripciones e intuiciones, y “a pesar de todos aquellos conceptos, el resultado de la obra de arte es una intuición; y, a pesar de todas aquellas intuiciones, el resultado de la disertación filosófica es un concepto” (6). De este modo señala dónde estriba la diferencia entre una obra de ciencia y una obra de arte, o, lo que es igual, entre un acto intelectual y un acto intuitivo. Y por eso creo posible afirmar que su *Estética* abrió una de las vías más directas para el remate de ese ataque que Unamuno había estado sosteniendo con respecto a las pretensiones “naturalistas” de la historia literaria. Si debía existir una crítica, la historia literaria no era el género pertinente para proyectarla: su adhesión al modelo de las ciencias naturales impedía la expresión de la lectura subjetiva por medio de ella. El ensayo, en cambio, parecía presentar márgenes más laxos para la empresa urgente que demandaba renovar el sentido de la interpretación de los textos y de la historia de esos textos. Como luego ilustraré, a través de su distinción entre crítica e historia literaria -y entre las distintas fases del ejercicio crítico- Croce pudo confirmarle a Unamuno, aquel año previo a la muerte de Menéndez y Pelayo, que su contienda no había sido fantasmal: en la misma *Estética* aparecen huellas claras del alcance europeo que tenía el resquebrajamiento del modelo racionalista de las ciencias naturales. En este sentido, después de afirmar que el arte es *conocimiento*, Croce arremete justamente contra la ilusión objetiva de esas ciencias:

...habrá que notar que tales ciencias son impropias como conjunto de conocimiento, arbitrariamente abstractas y fijadas. Las llamadas ciencias naturales, en efecto, reconocen que por todas partes se encuentran limitadas por límites que no son otra cosa que datos históricos e intuitivos. Tales ciencias calculan, miden, fijan igualdades, establecen reglas, forjan clases y tipos, formulan leyes, formulan a su manera cómo un hecho surge de otros hechos, más todos sus progresos descansan en hechos que se aprehenden intuitiva e históricamente. (34)

Croce busca demostrar que las disciplinas naturales quieren constituirse en ciencias perfectas, pero que ese salto las obliga a abandonar su círculo y pasar a la filosofía. Esto

reduce el relevamiento documental, el afán exhaustivo y la exposición “objetiva” de los datos, a la nada misma. El modelo de las ciencias naturales, según Croce, ha logrado ocultar bajo la aparente efectividad de su método la dependencia directa con aquellas disciplinas que ha logrado someter pero de las que en realidad es subsidiaria: el arte, la filosofía y la historia. Para Croce las ciencias naturales y matemáticas no son modos fundamentales del conocimiento sino por el contrario “formas impuras, mezcla de elementos extraños y de origen práctico” (35). Croce parece querer correr el velo de un modelo que amparado por su “eficiencia” se ha irradiado no sólo al carácter de otras disciplinas sino que ha legitimado el éxito de la ortodoxia. El racionalismo es tan débil, explica en su *Estética*, que ha llegado a la curiosa transigencia por ejemplo de dejar un poco de lugar en su espíritu para una religión como la católica, en franca contradicción con su mundo teórico:

Tales afectaciones y ternezas religiosas de los racionalistas de nuestros tiempos provienen, en último análisis, del culto supersticioso que ahora se ha prodigado a las ciencias naturales. Estas, como sabemos y como ellas mismas confiesan por boca de sus mejores cultivadores, están rodeadas de *límites* por todas partes. Identificada equivocadamente la ciencia con las ciencias naturales, era de suponer que solicitasen el complemento del que no puede prescindir el espíritu humano. Al materialismo, al positivismo, al naturalismo, debemos, pues, esta malsana, y a veces no ingenua, eflorescencia de exaltación religiosa, que es vestimenta de hospital, cuando no ropaje de políticos. (67-68)

Mayor aún debió ser la afinidad que Unamuno desarrolló con respecto a la teoría estética del italiano cuando sopesó la noción de *voluntad* que aquel manejaba en oposición a la pasiva contemplación teórica de un racionalismo limitado por el ejemplo de la controvertida ciencia natural. La *voluntad* en Croce parece ser la “carta blanca” para pensar una estética cuyo centro se sitúe en el sujeto que intuye y que se expresa, y ya no en el objeto resultante de sus acciones. La voluntad es lo que liga arte e intuición, y define una identidad claramente distinta del par ciencia-intelecto: “La voluntad es para nosotros, como en la acepción corriente, la actividad del espíritu distinta de la mera contemplación teórica de las cosas, y productora, no de conocimiento, sino de acciones” (51). La voluntad representa, entonces, la posibilidad de afirmar que “una acción útil o buena es una acción querida” (53) y que “del examen objetivo de las cosas será siempre imposible destilar una sola gota de utilidad o de bondad. No queremos las cosas porque las reputemos útiles o buenas, las reputamos útiles o buenas porque las queremos” (53). Hay muy poca distancia entre estas aseveraciones y la homologación unamuniana entre *creer* y *crear* como par reversible. No es mi intención enfatizar aquí esa dialéctica constante que soporta la fe de Unamuno al hacer de Dios un ser existente por la voluntad de crearlo, y creer en él porque se lo ha creado. O lo que es decir: creer un Dios para crearlo y así crearlo. Me interesa, más bien, indicar la evidente potencia de ese mecanismo que habilitará del mismo modo también la creación de un Don Quijote personal a través de la fe que en él deposite el lector. Si me detengo en este punto es,

por su puesto, porque se trata de la antesala teórica de una articulación entre voluntad, fe y creación que terminará por definir el particular tipo de ensayismo crítico cultivado por Unamuno.

Tampoco hace falta que insista en el lazo que vincula estas nociones con aquellas que señalé al describir el panorama ideológico de los jóvenes intelectuales de fin de siglo. Esta voluntad de Croce no está lejos de la de Azorín y de todo aquel “vitalismo” finisecular al que Unamuno terminaría por suscribirse luego, pero por otros motivos y a pesar de su resistencia a compartir potenciales agrupaciones con congéneres que creía distantes. La voluntad de Croce termina por refrendar la extensa lucha que el escritor vasco venía sosteniendo contra la “ilusión de objetividad” positivista. Y el texto mismo de la *Estética* parece hacerlo con armas similares a las que Unamuno utilizara otrora: las armas de un campo metafórico empeñado en derruir el *ocularcentrismo* al que me referí en el capítulo anterior. “La voluntad ciega no es voluntad;” -escribe Croce en su libro- “la verdadera voluntad tiene ojos”. (51).

En su ya citado artículo “Sobre la erudición y la crítica”, Unamuno define de manera concisa la preeminencia que le otorga a la creación por delante de la crítica tradicional:

Se comprende, por otra parte, que gustemos poco de los trabajos de erudición los que no estamos del todo bien avenidos con la realidad de las cosas presentes y pasadas, y quisiéramos que el mundo fuese, no como es, sino como a nosotros se nos antoja que debiera ser; los que proclamamos los fueros de la imaginación frente a los de la lógica y hasta contra los de ésta; los que buscamos, en fin, en las bellas artes una liberación de los tres tiranos del espíritu: la lógica, el tiempo y el espacio. (Unamuno, 1951:718)

Puede opinarse que, a grandes rasgos, esta cita resume lo más importante del proyecto unamuniano con respecto a su erosión de la crítica erudita: el escueto planteo de una lucha entre dos modos de *ver*: entre la imaginación y la lógica, o entre la razón y la fe, como modos antagónicos del abordaje de los textos. En ese ensayo Unamuno se defiende de una crítica de Camille Pitollot sobre *La vida de don Quijote y Sancho*. Ante la calificación del francés de que el suyo es un “método de excepción”, Unamuno responde que todos los son, “sólo que estimamos cuerdo a aquel cuya locura coincide con la de la mayoría” (718):

Y añade mi buen amigo que el *Quijote* que en mi obra comento no es sino un *Quijote* de mi invención, lo cual es perfectamente cierto, agregando estas palabras: *Or, une fois ouverte à la fantaisie des glossateurs, la voie n'a plus d'issues à prévoir et nous nous lançons à corps perdu dans l'anarchisme intellectuel medieval*. Y yo digo: ¡bendito y bienaventurado anarquismo intelectual medieval!, ¡qué falta nos estás haciendo!, ¡qué falta nos estás haciendo para reparar en lo posible los estragos de este racionalismo de monografistas, especialistas y ratones de archivos!, ¡qué falta nos estás haciendo para que volvamos a soñar la vida y este sueño nos lleve a la muerte liberadora! (719)

El anarquismo intelectual “medieval” que Unamuno añora a través de sus estridentes lamentos no exentos de ironía, es nada más ni nada menos que la posibilidad de *glosar* el texto a partir de la propia voluntad. Dado lo que ya hemos señalado en el capítulo tercero, esta

estrategia crítica no es extraña a la de Menéndez y Pelayo, pero el componente que la distingue marca una distancia radical. La *glosa* unamuniana puede entenderse más allá de las fronteras específicas de la *Vida de don Quijote y Sancho*, y comprenderse como toda posibilidad crítica de manipular los textos clásicos a partir de la interpretación personal, único modo de “inyectarles” vida y de provocar una literatura que extraiga de ellos su filosofía, que es en definitiva la genuina del pueblo y de la nación. Frente a esta alternativa, desde la debatible perspectiva de Unamuno, el historicismo pelayano quedaría ligado al positivismo racionalista, a la lógica científicista que sólo pretende describir al clásico como objeto, y cuya glosa intenta simplemente reponer un conocimiento -amputado- de la tradición. Unamuno propone “soñar la vida” a partir de la lectura personal de los textos, de la inmersión del hombre en ese sueño que lo abisma sobre su propio límite vital y que lo sitúa finalmente en la lucha mortal de una agonía por la que verdaderamente vive. La vivificación de los textos propuesta por el historicismo, en cambio, se limita a un ejercicio de capacidad racional: la habilidad “arqueológica” o “paleontológica” de reconstruir un pasado vital, con mayor o menor fortuna artística, a partir de esos restos inertes que serían los textos.

En este sentido, me atrevo a disentir con Basdekis (1966) sobre sus planteos en torno al tema. El crítico señala en su estudio que es muy frecuente en la obra unamuniana “la idea de que los grandes críticos literarios -y sí que los hay según él- suelen ser también artistas, poetas en el sentido estricto de la palabra” (7), y agrega que “los criterios por los cuales juzga Unamuno en general a los críticos de valor son justamente los términos en que va a describir a Menéndez Pelayo crítico” (7). Para cimentar su hipótesis, Basdekis señala justamente el prólogo de Unamuno a la *Estética* de Croce, y enfatiza la identificación que allí afirma el escritor vasco entre crítica y producción artística. Creo sin embargo que esto no es suficiente para justificar una admiración incondicional, ya que simplifica la compleja contienda crítica que vengo señalando entre Unamuno y Menéndez y Pelayo. Por toda la extensa argumentación que he desarrollado para demostrar la ineludible ironía unamuniana con respecto a la figura del erudito, me atrevo a creer que Menéndez y Pelayo no es simplemente “elogiado” por su antiguo discípulo como caso extremo del historiador “artista”. Y supongo que esta opinión, tan aceptada hasta ahora, se da por dos equívocos: el primero, por haber Unamuno destacado la veta poética de su maestro y, más aún, su estilo, por sobre el mérito de sus historias; y el segundo, por no entender que en la opinión de Unamuno se juega una verdadera “indefinición” entre crítica y arte, y no la simple exigencia decimonónica que pedía pericia artística a una narración histórica que no sólo debía estar documentada sino que a la vez debía ser bella.

El error de Basdekis lo lleva a sostener una supuesta coincidencia entre Unamuno y Menéndez y Pelayo al valorar ambos la identificación que hace Croce entre Lingüística y Estética. Sin embargo, la coincidencia es relativa como tal. En el texto del italiano Unamuno encuentra respaldo para su lectura de las obras como condensaciones privilegiadas de un lenguaje que en definitiva es *estilo*, y que por ser *estilo* actúa como vehículo del verdadero espíritu del autor y de su pueblo. Menéndez y Pelayo, en cambio, parece entender que la promesa futura de una determinación más elevada de la Lingüística como Estética logrará por fin dar forma a una especie de filología incuestionable. Mientras uno entiende la aseveración de Croce como legitimación de su teoría algo romántica del lenguaje artístico como reflejo de la filosofía nacional; el otro la considera profética en cuanto al perfeccionamiento “científico” de dos disciplinas que lo convocaban y que en su asimilación podían potenciarse. Señalo estas distinciones para problematizar en última instancia aquello que sostiene Basdekis cuando asemeja a Menéndez y Pelayo con su discípulo a partir de sus aparentes intereses “comunes” por fundir polaridades estéticas como lo particular y lo genérico, lo empírico y lo metafísico, lo individual y lo universal. Opina Basdekis:

Idéntico esfuerzo hacia una fusión de aparentes polaridades estéticas -no un mero juego dialéctico hegeliano- es la nota más sobresaliente, más explícita, de una estética unamuniana que encontrará su inspiración, si no su origen, en la obra de Menéndez Pelayo, por la cual, no cabe duda, llega Unamuno a una asimilación total de la estética alemana del siglo XIX. (1966: 8)

Sin invalidar la segunda parte de la cita -aunque deban considerarse también las múltiples lecturas que en ese sentido nutrieron a Unamuno más allá de las obras del santanderino-, es discutible que el mayor punto de contacto entre ambos escritores se haya dado por afinidades teóricas de raigambre estética. Creo más acertado, y factible de ser rastreado en la ensayística unamuniana, ligar la mínima adhesión del discípulo para con su maestro Menéndez y Pelayo con la valoración que el vasco hizo del *estilo* de su maestro. Tal como explicaré más adelante, fue el estilo, en su noción representativa de la personalidad, lo que fascinó a Unamuno en la crítica de Menéndez y Pelayo. Y en este sentido, creo que más aún que las *fusiones*, lo más interesante que halló Unamuno en el erudito que tanto había atacado por su afán positivista, fueron sus *palinodias*. Un estilo común de contradicciones y retractaciones, polémico y polemista: esto, como retomaré luego, parece ser el rasgo formal más valorado por Unamuno en la historia crítica de Menéndez y Pelayo. Porque ahí radicaba tal vez el mayor índice de su personalidad, a la cual veía el escritor vasco atenuada bajo las exigencias del historicismo científicista. Que Unamuno se lamenta por los desvíos políticos y el posterior silencio de su maestro, no es tema primordial en tanto que el verdadero interés literario que se desprende del contraste crítico entre ambos autores radica en esa manipulación

unamuniana del legado “estilístico” de su maestro, al que expresamente se sentía afín⁷⁷. Por eso creo más interesante considerar la *Estética* de Croce no tanto como un puente de neta vinculación entre los idearios estéticos de ambos autores, sino más bien como la plataforma final que encuentra Unamuno para elevar su personal definición del crítico como poeta y del poeta como crítico.

En esta línea, y con relación al disenso de Unamuno frente a la percepción pelayana de la filosofía española, el acercamiento entre crítica y poesía ilumina la verdadera intencionalidad filosófica de gran parte de su literatura y, obviamente, de su ensayismo. Porque pareciera que en Unamuno, la permeabilidad de estos conceptos legitima la posibilidad de una génesis renovadora, es decir, del nacimiento de una literatura que pueda concebirse, en cierto modo, como crítica filosófica. En su opinión, solamente esa literatura crítica y personal podría extraer de los textos canónicos el sentido filosófico que, más allá de obedecer a la lectura individual, sería capaz de reflejar la auténtica filosofía del pueblo español. Es por esto que me atrevo a insistir en la importancia de este prólogo a la *Estética* de Croce donde un Unamuno maduro termina de esbozar el proyecto de renovación crítica que necesitaba para enfrentar a la erudición de su tiempo. En ese texto introductorio, Unamuno califica a la obra de Croce no sólo como obra científica sino como “excelentísima” obra de arte. A partir de allí, el prólogo estará plagado de gestos que tienden a seleccionar las nociones de la *Estética* capaces de confirmar la renovación crítica propuesta por Unamuno:

La enemiga entre artistas y críticos creo que sea tan antigua como el arte y la crítica mismos, y el arte y la crítica son hermanos gemelos, si es que no son una misma y sola cosa vista desde dos puntos. Ciertísimo que todo verdadero crítico, si ha de merecer tal nombre a título pleno, es artista, y que reproducir una obra de arte exige a las veces tanto o más genio que producirla, y no menos cierto que muchos harían mejor que intentar darnos nuevas odas, pongo por caso, revivir ante nosotros las antiguas, las de siempre más bien, enseñándonos a gozar más y mejor de ellas. Pues criticar es renovar. Una obra de arte sigue viviendo después de producida y acrece su valor según con los años van gozándola nuevas generaciones de contempladores, ya que cada uno de estos va poniendo algo de su espíritu en ella. (1958: 243-244)

Unamuno lleva el límite mucho más allá de la tolerancia erudita: una lectura crítica consiste, de aquí en más, en renovar el texto depositando en él parte del “espíritu” del que lee. La lectura del canon no exige entonces algo de belleza que acompañe la exposición de sus textos y que simplemente armonice su contextualización, su glosa y su explicación. La lectura cuenta ahora con la responsabilidad de atravesar el texto con la propia personalidad del que lee y esto para provocar el surgimiento de una interpretación -de una “versión”- que exponga la filosofía del texto, lugar cuyo acceso sólo se encuentra habilitado a la *intuición* del que

⁷⁷ Esto no significa eludir la importancia del “nacionalismo” que gravita sobre este tema. De hecho, en el mismo prólogo de Unamuno a la *Estética* de Croce queda claro como Menéndez y Pelayo surge al momento de legitimar ante el italiano la defensa de sus observaciones sobre España. Me refiero a este punto páginas más adelante.

puede abismarse. Por eso puede finalmente Unamuno afirmar sin rodeos que el *Quijote* es “hoy, merced a sus críticos y comentadores, más bello, más expresivo que recién producido” (244). “Ni hay línea divisoria entre crítica y producción artística directa” (244), señala luego, con seguridad. Y para enfatizar aún más esta perspectiva suya, Unamuno entra en debate con el propio Croce y sus ideas acerca de la historia literaria. Para el filósofo italiano el talento del erudito no capta los grandes espíritus pero tal vez puede alumbrar a otros con su sapiencia, mientras que el ignorante sólo puede “crearse” su versión de lo que percibe:

El simple erudito no acierta nunca a ponerse en comunicación directa con los grandes espíritus, y anda de continuo por los patios, escaleras y antecámaras de sus palacios; pero el ignorante bien dotado, o pasa con indiferencia ante las obras maestras, para él inaccesibles, o en vez de comprenderlas como son en realidad, inventa otras con la imaginación. Pero la asiduidad de los primeros puede ilustrar, al menos, a los demás, y la genialidad del segundo permanece, en las relaciones con la ciencia, del todo estéril. (Croce, 1971: 133-134)

Contra esto se lanza Unamuno sin atenuantes de ningún tipo: en este sintético párrafo de Croce podía cifrar toda su lucha por un nuevo tipo de lectura crítica que reivindicaba para sí -y para su libertad- la garantía de no pertenecer al espacio de los sabios. Hacer literatura de la literatura misma dependía, sin dudas, de escapar de los límites “ciegos” de la erudición, aquella erudición constantemente demorada en las antecámaras palaciegas de las obras maestras sin atreverse nunca a *internarse* en ellas para *verlas* realmente. Y como forma de respaldar su propia opción crítica, puede preguntarse enfático:

¿Estéril? ¿Estéril quien inventa con la imaginación otra obra de arte? Si realmente *ne inventa egli altre con l'immaginazione*, su labor no es estéril, siempre que esta invención sea bella. ¡Cuántas obras de arte no han salido de otras! En rigor, casi todas. (Unamuno, 1959: 244-245)

Unamuno señala su coincidencia con Croce al descartar la teoría mística del genio fraguada por artistas “egoístas” que creen que sus obras de arte nacen para ellos mismos. También arremete contra los críticos que creen que el arte está hecho para ser juzgado por ellos. Si hay un genio, explica, ese es un genio “crítico” (246), e insiste: “Y si de *paras*, de finalidad nos es lícito hablar aquí, ni el crítico es para el artista ni éste para aquél, sino ambos para la humanidad y la vida” (245-246). Define así Unamuno parte importante de su proyecto interpretativo: la puesta en juego de una genialidad crítica que desconoce los límites tradicionales del género y circula más allá de los cauces institucionales. Mientras tanto, a partir de Croce continúa articulando su huida del espacio erudito y por eso echa mano una vez más a la oposición entre lo muerto y lo vivo. Su elogio de la *Estética* refuerza las similitudes con sus propias ideas sobre la creación literaria y ensayística como *expresión crítica* del artista. En la descripción unamuniana Croce se proyecta casi como un héroe “intelectual” extraído de alguna página de Carlyle. El prólogo multiplica los términos de un campo

semántico propio del ámbito bélico, de una lucha sin tregua por la legitimidad de lo que debe entenderse por crítica:

Destruye, por una parte, la superstición de los géneros y de las reglas, pero es para llevarnos a conciencia de la ley de expresión, de la ley de la vida artística, y así nos liberta, ya que la libertad no es sino la conciencia de la ley frente a la sumisión a la regla impuesta. Y, por otra parte, es la obra de Croce una brillante y sólida defensa de los fueros de la fantasía, desconocidos o negados por tantos filósofos de lo bello. (Unamuno, 1959: 247)

Y a esto añade Unamuno -como coda de su retrato heroico de Croce- un reconocimiento evidente por la definitiva distancia entre el modelo científico positivista y la crítica de la literatura o incluso la literatura en sí:

Fueron y son los definidores los que infestan de pedanterías la estética y la preceptiva artística; son los que no logran acabar de comprender, o más bien de intuir, que sólo definen los conceptos, y que la expresión artística, lo absolutamente individual y concreto, lo vivo, es indefinible. El arte reproduce o más bien intuye individuos, y es muy exacta la observación que hace Croce de que Don Quijote no es sino el tipo de los Quijotes. El tipo medio científico es definible, pero no objeto de arte, a pesar de los esfuerzos de artistas que, como Zola, se empeñan en hacer arte científico. La ciencia define, pero el arte narra o nombra. (247)

Puedo sostener, entonces, que hacia 1911 Unamuno termina de consolidar a partir de Croce una serie de ideas que le permitían cumplir tres objetivos básicos que lo venían acompañando desde tiempo atrás sin hallar, hasta entonces, un asidero teórico preciso: la identidad entre arte y crítica, la relatividad de los géneros y el espacio infranqueable que separa ciencia y arte⁷⁸. Mientras el arte recoge ese poder demiúrgico -con ineludibles resonancias bíblicas- del “nombrar” tan asociado con la posibilidad de *crear*, de *dar vida*; la ciencia intenta simplemente “definir” esos nombres, esas obras mismas que al haber sido “nombradas” por el arte ya han cobrado existencia. Si la *Estética* de Croce es una obra de ciencia se debe a que ha logrado la definición de “conceptos aplicables al arte” (247), sin

⁷⁸ No voy a demorarme en la descripción del estrecho vínculo que existió entre Unamuno y Croce dado que ya lo ha hecho con notable caudal de información García Blanco (1965) en su artículo “Benedetto Croce (historia de una amistad)”. Allí señala García Blanco que no ha visto las notas que Unamuno aseguraba haber tomado sobre la *Estética*, pero enfatiza sin embargo que en las guardas finales del ejemplar en italiano que había en su biblioteca figuraban registradas varias páginas donde había pasajes subrayados. Son escasas las anotaciones al margen de esos párrafos, pero entre las pocas que hay destaca que “la de la página 20 precisa: «El crítico de poesía es poeta»” (438). Con respecto a la iluminación que la lectura de Croce dio a las ideas unamunianas sobre la crítica, García Blanco recupera varios detalles interesantes. Entre ellos el recurrente elogio de una opinión que Croce lanza en la parte histórica de su *Estética*: el italiano se refiere a un soneto de Tansillo del que Giordano Bruno se apropió para facilitar su impulso lírico y que terminó pasando por suyo ante la posteridad. Croce considera que el poema le pertenece por derecho a Bruno, ya que lo ha hecho propio a través de una operación lograda de intervención personal sobre el texto primero. Esto le permite a Unamuno, claro está, justificar su propia actitud crítica y poética con respecto a don Quijote y a otros clásicos. Por otra parte, cita García Blanco un artículo que publicó Unamuno en *La Nación* a fines de 1916 donde afirmaba a Croce como adalid contra el positivismo “naturalista” del XIX, y con esto parecía englobar no sólo a los krausistas sino también al tradicionalismo “archivista” que aspiraba a la definición totalizadora de la cultura literaria española. Decía allí Unamuno: “Croce representa, en cierto modo, un historicismo en contra del naturalismo de la segunda mitad del pasado siglo XIX, en contra de lo que se llamó positivismo, y fue una especie de escolástica que operaba con pseudoconceptos y que, en rigor, reducía las explicaciones a clasificaciones” (García Blanco, 1965: 452). Ya en los días de la República, sin embargo, revertirá esta opinión: tal como señala García Blanco para aquellos años se opondrá abiertamente a las críticas de Menéndez y Pelayo contra el krausismo, a las que tildará directamente de “mitología”.

exponerse al exceso de intentar recolectar y “definir” cada obra en su particularidad vital. Croce, en este sentido, queda expuesto como el revés de Menéndez y Pelayo. Y es en tanto se comprenda ese retorno unamuniano a una crítica “personal” que puede captarse su fascinación por la cercanía que Croce señala entre Lingüística y Estética. Basta con leer las propias justificaciones de Unamuno al respecto para comprender que las raíces de su admiración no pueden parangonarse a las de Menéndez y Pelayo como sugería Basdekis. Porque justamente en esta especie de batalla postrera, Unamuno parece intentar probar -ante el silencio final de su maestro- que sus objeciones siempre han tendido a la defensa de lo vivo por sobre los méritos del saber, y que lo vivo radica en la profundidad misma de ese plano en el que el saber sólo puede demorarse: lo vivo yace en el interior del lenguaje mismo...

Algunos lectores, aunque menos, resistirán la identificación de la Estética con la Lingüística. Por mi parte, y en concepto de profesor de Lingüística, la acepto, desde luego. La verdadera materia del arte literario, de la poesía, es el lenguaje que contiene en sí el tesoro todo de nuestras intuiciones. Expresar es nombrar. Se perciben los elementos materiales de una cosa, pero no se la conoce hasta que no se la nombra uno en sí. (254)

Nombrarse la cosa uno en sí: como desarrollaré más adelante, esta es la justificación plena que legitima la variante de una crítica personal en Unamuno, desde su concepción de Calderón y los místicos áureos en los ensayos de *En torno al casticismo* hasta su Don Quijote nombrado y renombrado de *Vida de don Quijote y Sancho*. “Nombrar” nuevamente la literatura, a través de la personalidad del que lee, que deposita parte de su propio “espíritu” en esa recreación que el escritor vasco se empeña en proyectar como creación a secas. La propuesta por una crítica que otorgue vida a los textos a partir de la percepción de la lengua como reducto vital. Nada más ajeno a la idea de un fósil que esta definición de la obra de arte, que refuerza su estrecha relación con la lengua viva y por lo tanto bella:

Exactísimo que la primera obra de arte es la lengua, que nos da el mundo intuído. Y una lengua se compone de metáforas y de símbolos. La palabra es siempre metáfora y siempre símbolo. Más la verdadera obra de arte es el lenguaje hablado y vivo. Una poesía bella, es decir, una poesía, es la que habla como un hombre; sólo los pedantes hablan como un libro, es decir, como un libro que no habla como un hombre. El lenguaje es siempre poesía, afirma muy bien Croce. (Unamuno, 1958: 255).

Tardíamente, Unamuno ha logrado asentar aquí la piedra basal de su propuesta de renovación crítica: la idea de la lengua como primera (y última) obra de arte, con la especificación de que esa lengua, para estar viva, debe acercarse a lo *dialogico*, a la palabra hablada. El lenguaje es poesía y la poesía sólo es tal si habla como un hombre. La crítica -ha explicado ya- es gemela de la poesía: es la “misma cosa” *vista* desde otro punto. Lo cual determina de manera implícita que la crítica también es, en parte, algo que se remite al *modelo del hombre que habla*. Todo parece ser otra vez una lucha por la *sinceridad* y la *intensidad*: la identificación entre el poeta y el crítico le permite a Unamuno tender la misma

exigencia hacia ambas áreas. Una crítica que se enuncia desde la matriz objetiva del historicismo cientificista, que descansa únicamente en la habilidad positivista de hacer hablar al “fósil”, resulta del todo extraña a una crítica que se plantea como la misma “cosa” que la poesía viva, con la simple diferencia de puntos de vista que puede implicar cualquier par de conceptos signado por los términos de producción y reproducción.

Así como vuelve a aparecer en este prólogo la distinción entre la crítica de lo vivo y la de lo muerto, su soporte metafórico contra el positivismo recoge estrategias que ya hemos visto darse en previos artículos y ensayos⁷⁹. A propósito, quiero destacar -en el final de este texto preliminar a la *Estética*- el añadido de un fragmento de la carta que Croce le había remitido a Unamuno con observaciones sobre su prólogo a la versión española. Como indicaré luego, este episodio no sólo ilumina los motivos “críticos” de la inquina unamuniana contra el positivismo, sino también las formas con que el “nacionalismo” operó detrás de sus decisiones en torno al tema. Unamuno se ha sentido dolido por aquella frase de “la siempre desventurada España”, motivada en la parte histórica de la *Estética* por el hecho de que sólo Krause, entre los estetas alemanes menores, había sido importado por los españoles. En su excusa epistolar Croce le sugiere eliminar esa frase propia de lo que juzga como exceso de una obra de juventud. Unamuno traduce ese segmento de la carta y lo agrega al prólogo para justificar finalmente su cambio de opinión personal y asegurar ahora que aquella frase debe permanecer en definitiva por haber estimulado la reflexión sobre cuál es la “desventura” española. Lo interesante, en torno a nuestro problema, es la defensa del propio Croce, quien expone su reticencia frente a las huestes positivistas y su reacción temprana no ya contra el historicismo tradicional, sino contra los krausistas. Cito las palabras de Croce según la traducción unamuniana que cierra el prólogo:

Quando escribí, bromeando (*scherzando*) a propósito del krausismo español, la “siempre desventurada España”, pensaba en las corrientes del peor positivismo europeo que entonces la invadían, tanto como en la inoculación del peor sistematismo tudesco que había sufrido unos decenios antes. Y aquella frase apuntaba más bien a la pedantería filosófica y a la hinchazón

⁷⁹ El campo semántico de lo ocular donde Croce relativiza la efectividad de las clasificaciones puede rastrearse a lo largo de toda la *Estética*. Como ejemplo, es notable la claridad de uno de los fragmentos introductorios que explica el contraste entre la *intuición artística* y el poco alcance de esas palabras interiores que durante la cotidianeidad aparentan servirnos para intuir y ordenar el mundo, aunque carecen de exacta expresión: “Nada más que esto poseemos en nuestra vida ordinaria; tal es la base de nuestra acción ordinaria. Es el índice de un libro; son, como se ha dicho, las etiquetas que se ponen a las cosas y que ocupan el lugar de éstas. Índice y etiquetas (expresiones al cabo) suficientes para nuestras pequeñas necesidades y para nuestras acciones pequeñas. Mas de cuando en cuando del índice pasamos al libro; de las etiquetas, a las cosas; de las pequeñas intuiciones, a las grandes; de las grandes, a las grandísimas y excelsas. El paso es generalmente bien penoso. Los que han indagado con mayor hondura la psicología de los artistas han observado que cuando al ver de prisa y corriendo a una persona nos disponemos a intuirlo para hacerle, por ejemplo, el retrato, aquella visión ordinaria, que parecía tan viva y neta, se revela punto menos que nada. Se capta, a lo sumo, algún rasgo superficial, que no sirve siquiera para una caricatura; la persona retratada se coloca ante el artista como un mundo al que hay que descubrir. (...) El pintor es pintor porque ve lo que otro únicamente sabe sentir o entrevé pero no ve” (Croce, 1971: 14).

(*goffaggine*) positivista que a España misma, cuya literatura y arte, cuyo pueblo y cuya historia han ejercido sobre mí siempre una gran fascinación. (Unamuno, 1958: 262-263)

Tal como he adelantado, el positivismo al que se enfrenta Croce está más ligado al del krausismo que al del historiador Menéndez y Pelayo. Unamuno también adhería a esa oposición contra la opacidad de la escuela de Salmerón, pero por todo lo que he venido exponiendo es claro que su batalla “quijotesca” contra los *definidores* encara al mismo tiempo dos frentes: por un lado, el de aquellos congéneres captados por el *estilo* krausista, y por otro, el de una historia “paleontológica” que agrupaba a Menéndez y Pelayo y sus discípulos más “ortodoxos”.

Esto es evidente en el texto al que vengo aludiendo. Al promediar su introducción a la *Estética*, Unamuno repasa los méritos de la obra del italiano aunque se lamenta de la ausencia de Kierkegaard, digno en su opinión de aparecer en toda historia de Estética. Y en esta línea Unamuno acentúa la metáfora *antiocularcéntrica* con que Croce estigmatiza al exceso positivista:

Cierto es que Croce nos advierte que, “con Lombroso y su escuela, y con los sociólogos a lo Nordau, hemos llegado al límite extremo que separa el error decoroso del grosero que se llama despropósito”. Estos sociólogos, metidos a críticos de arte, nos hacen el efecto de ciegos de nacimiento, que hacen crítica pictórica juzgando los cuadros a tacto. (258-259)

Y es en el párrafo que sigue a esta nueva alusión denostadora del positivismo, donde entra en juego nada más ni nada menos que Menéndez y Pelayo, quien viene a funcionar como crítico lugarteniente del valor “nacionalista” del canon español, y artífice insoslayable de buena parte de la historia de la estética del propio Croce:

¿Y de España? El pensamiento estético español ocupa un puesto en la Historia de Croce, y le ocupa merced a la *Historia de las ideas estéticas en España*, de nuestro gran crítico artista Menéndez y Pelayo, de cuya obra se ha aprovechado B. Croce, citándola con encomio y estimándola en algunas partes y aún fuera de lo que a España exclusivamente se refiere, como por lo que hace a las ideas estéticas de San Agustín y de los primeros escritores cristianos a la historia de la estética francesa en el siglo XIX, la mejor guía. Gracias, en gran parte, a nuestro don Marcelino figuran honrosamente en esta historia nuestros Arteaga, Azara, Barreda, Feijóo, Gracián, Huarte, León Hebreo, López Pinciano, Luzán, Sánchez el Brocense, el Marqués de Santillana, Juan de Valdés, Lope de Vega y Luis Vives. (Unamuno, 1959: 259)

Me interesa sobremanera destacar que estas afirmaciones, contrarias en muchos sentidos a las objeciones explícitas que presentaría años después Unamuno contra el nacionalismo ortodoxo de Menéndez y Pelayo, funcionan aquí como garantía de la defensa nacionalista de la “siempre desventurada España”. Es decir, en el breve artículo “Don Marcelino y la Esfinge”, de 1932, que ya he comentado en el capítulo previo, Unamuno se lanzaría contra el mismo nacionalismo pelayano al que aquí apela como eficaz arma contra la frase del italiano. No es casual que en ese artículo posterior donde se sitúa a Menéndez y Pelayo dentro de la ceguera propia de la erudición decimonónica, se comente la percepción de

Croce sobre la obra del santanderino como la de alguien carente de filosofía. Es interesante, y comienza a señalar una continuidad entre maestro y discípulo, este detalle del elogio a Menéndez y Pelayo y a su historia de la estética en medio de una apología de la “desventura” de España como verdadera virtud de un pueblo “irracionalista” y “afilósofo” (261):

Y tal vez la posición espiritual que Croce ocupa frente a la religión, y la que frente a ella ocupamos los genuinos españoles, hasta los que pasamos y nos tenemos por heterodoxos, y algunos aun ateos, estas respectivas posiciones hacen que el filósofo idealista y racionalista napolitano juzgue desventura lo que nosotros, cuando meditamos a solas en ello, sin la pegadiza cuestión de lo europeo, nos vemos forzados a estimar nuestra ventura, por ser tal vez nuestra razón de vida como pueblo... (260-261)

La desventura como *agonía*, como lucha constante a través de la cual se vive dentro del *genuino* espíritu español: esa es la virtud que lo impulsa a Unamuno a discutir, en su defensa “nacionalista”, el epíteto de Croce para España. Es sorprendente pero entendible, entonces, que acuda a Menéndez y Pelayo para sostener sus afirmaciones, en lo que devela claramente el principio de una continuidad que no teme a la contradicción. Incluso cuando en medio de sus argumentos el propio Unamuno llega a reconocerse como un “heterodoxo”, categoría que no podía menos que referir en ese contexto a la conocida obra de su maestro. Y más revelador todavía de esa ambigua vinculación que une a Menéndez y Pelayo con Unamuno, es el remate del prólogo, luego de las disculpas de Croce y de la retractación del prologuista. Porque Unamuno culmina el texto afirmando que existe siempre un logro en clarificar la oscuridad de una disciplina tan aislada por los alemanes, y para ello utiliza muy seriamente una frase que no sólo es similar a la que remataba como guiño irónico su artículo “Joaquín Rodríguez Janssen”⁸⁰ sino que la usa ahora en pleno sentido evocador y solemne de un famoso verso de Menéndez y Pelayo:

Y como creo que esta Estética, escrita por un italiano hispanófilo (...) ha logrado disipar horribidas nieblas septentrionales, sacando de ellas, al disiparlas, el rocío vivífico que era su tuétano; como creo, digo, que esta Estética puede contribuir en algo a defendernos de esta nueva pedantería que nos amenaza, por eso creo obra altamente patriótica darla a traducir a nuestra hoy todavía, en no poco, desventurada España. (264)

Las *nieblas septentrionales* que menciona Unamuno al terminar resignificando de modo “nacionalista” la ventura desventurada de España, no son otras que las famosas *nieblas hiperbóreas* que el joven poeta Menéndez y Pelayo había deseado lejos de sí, como

⁸⁰ El artículo comenzaba diciendo sobre el ficticio erudito: “Piensa en castellano neto, sin asomo de horribidas brumas septentrionales ni dejos de decadentismos de bulevar parisiense, en limpio castellano, y así es como piensa sólido y hondo con el alma del pueblo que lo sustenta y a que debe su espíritu. Las nieblas hiperbóreas le parecen bien entre bebedores de cerveza encabezada, pero no en esta clarísima España de esplendente cielo y de sano Valdepeñas enyesado” (Unamuno, 1971: 785). Y cerraba el retrato del alter ego de Menéndez y Pelayo con la irónica preferencia del narrador justamente por esas “nieblas” denostadas por Janssen: “Por eso mientras he trazado esta semblanza de nuestro futuro gran crítico, he tenido sujeta a la loca de la casa. Mas, una vez rendido público testimonio de admiración y respeto al sereno y equilibrado espíritu de mi amigo Janssen, vuelvo a recobrar mi libertad y a refugiarme en mis queridas nieblas hiperbóreas” (788).

contrapartida lírica de su admirado colectivo de “helenos y latinos agrupados, una sola familia, un pueblo solo” (Menéndez y Pelayo, 1999)⁸¹:

Horacio, ¿lo crearás? Graves doctores
afirman que los hórridos cantares
que alegran al sicambro y al escita
o al germano tenaz y nebuloso,
oscurecen tus obras inmortales
labradas por las manos de las Gracias,
cual por diestro cincel mármol de Paros.
¡Lejos de mí las nieblas hiperbóreas!
¿Quién te dijera que en la edad futura
de teutones y eslavos el imperio,
en la ley, en el arte y en la ciencia
nuestra raza latina sentiría,
y que nombres por ti no pronunciables,
porque en tu hermosa lengua mal sonaran,
el habla de los Dioses enturbiando,
tu nombre borrarían?... (187-188)

Pocas menciones en la obra de Menéndez y Pelayo son tan explícitas como ésta en ligar la metáfora de la *niebla*, de la claridad escasa y nebulosa, con la poesía moderna. La influencia alemana queda estigmatizada así con el carácter ciego de lo enrevesado y con el origen espurio de lo foráneo, de lo que resulta ajeno a la genuina tradición hispano latina. Sin embargo no deja de ser curioso que Unamuno, por su parte, pase en menos de una década de la cita irónica con que menciona las *nieblas hiperbóreas* en 1899 (en su artículo sobre Janssen) a su utilización evocadora de la figura del historiador santanderino como modo de respaldar una controversia filosófica con el extranjero Croce⁸². Dado que años más tarde

⁸¹ La conocida poesía de Menéndez y Pelayo titulada “Epístola a Horacio”, de 1876, es uno de los testimonios más contundentes de la temprana adhesión del santanderino a la claridad de la poesía clásica y de su desprecio por la influencia alemana. Como bien prueba Dámaso Alonso (1956) la *palinodia* más significativa en su trayectoria crítica se da por el descubrimiento posterior de Heine, su valoración y el relativismo en el que caen luego estas opiniones de juventud.

⁸² El campo semántico constituido por las referencias múltiples a las *nieblas* que hizo Unamuno ha llamado la atención de varios especialistas. En este sentido, conviene evocar una vez más las reflexiones de Marichal al respecto. Este crítico recupera la temprana valoración positiva de Unamuno por la *niebla*: toma un artículo de 1900 -“Pudor dañino”- y otro de 1904 -“A lo que salga”, que analizaré luego- para demostrar la resistencia del escritor vasco al natural español, recio y “fuertemente positivista” (Marichal, 1984: 149), el cual se compadecía mal -según él- con la vida interior. Dice Marichal que Unamuno aspira a un remoto reino del espíritu en que todos sean vaciados para cuajar en “una común niebla espiritual” (149). E insiste: “Unamuno expresa mediante el acoplamiento de *escritor* y *niebla* su voluntad de estilo y su afán por entregar al lector lo más íntimo de su espíritu. Frente a los escritores que solamente ofrecen la «corteza» de sus almas, él aspira a ser de los que vierten su «savia»” (150). También Zavala (1991) se detiene en este punto al hacer su análisis de la famosa nivola. Entiende allí que la niebla funciona como “metáfora espitemológica” y la explica en términos cercanos a mi propia hipótesis: “La metáfora -niebla- surge de la intuición de una analogía entre cosas sólo aparentemente disímiles. *Niebla* (...) invita al lector a poner en tela de juicio la percepción (en obvia polémica con el sensualismo, materialismo, positivismo), en cuestionamiento de toda autoridad” (77). Y añade luego: “De *Niebla* se deriva un método. Querer no es un acto como los demás; es la instancia, genética y crítica a la vez, de nuestras acciones, sentimientos y pensamientos. El método consiste en eso: relacionar una imagen visual -niebla- con la voluntad de existir y hacer de él el síntoma de una conciencia sin la cual no podría ni siquiera ser pensado” (105). Desde luego que la primigenia adhesión de Unamuno a las *nieblas hiperbóreas* puede asociarse también con esta productiva articulación que mantuvo de joven con respecto a la metáfora de la *niebla* como oposición de *res*, cosa. Sin embargo, años después, para la época del prólogo a la *Estética* de Croce, ya puede encontrarse en Unamuno una mención de las “nieblas septentrionales” paralela a la opinión nacionalista del joven Menéndez y

volverá Unamuno a atacar el problema de la "ortodoxia" de su maestro, es evidente que la continuidad entre ambos se torna explícita sólo cuando se trata de la defensa de España hacia opiniones foráneas. Y también aparece la cercanía de Unamuno con su maestro cuando el tema exige la justificación íntima de la contradicción nacional, la cual -como ya comentaré- parece funcionar como núcleo importante de la noción de *estilo* que terminará por promover el escritor vasco.

La contradicción unamuniana sobre la valoración de aquellas "nieblas" tan controversiales deja traslucir la propia *bifrontalidad* del autor con respecto al canon crítico de la literatura nacional. Las "nieblas" habían inaugurado y concluido el retrato irónico de Janssen. Años después, esas mismas "nieblas", metáforas de la opacidad -y de la *invidencia*-septentrional, funcionan para hermanarse con Croce y al mismo tiempo apoyarse en el legado pelayano como garantía de la defensa nacionalista frente a la "invasión" de la filosofía foránea. Y esto aún cuando en el prólogo mismo en que esta operación se lleva a cabo, Unamuno busca instalar un modelo crítico distanciado del de la historia literaria de su maestro. El legado de Menéndez y Pelayo, así, pareciera quedar reducido en manos de Unamuno a un mecanismo contundente de argumentación nacionalista: manipularlo o ir contra él depende de la ocasión.

Lo que interesa de todas maneras es que, más allá de esta evidente contradicción que late en la configuración de la crítica unamuniana, la parte que obedece al disenso con el legado historicista de Menéndez y Pelayo pudo hallar en la *Estética* de Croce un respaldo teórico para terminar de definirse como alternativa. En este sentido Croce le aportó a Unamuno argumentos esenciales para dos de sus grandes objetivos críticos: la relativa distancia entre lo real y lo ficcional; y la posibilidad de una intuitiva crítica filosófico-simbólica que desplazara del centro hegemónico a la tradicional historia de la literatura, presa -según Unamuno- del afán clasificatorio y bibliómano. Con respecto al primer punto, queda clara la posición del filósofo italiano cuando logra diferenciar la "intuición" de su definición corriente como "percepción":

Pero como la conciencia de la realidad se basa en la distinción de imágenes reales e irreales, y esta distinción no existe en el primer momento, aquellas imágenes no son verdaderamente intuiciones ni de lo real ni de lo no real, no percepciones, sino intuiciones puras. De donde se deduce que todo es real y nada es real. Una idea, bastante vaga y lejanamente aproximada, de este estado ingenuo, puede dárnosla el niño, con su dificultad en discernir lo real de lo fingido, la historia de la fábula, que para él son uno y lo mismo. La intuición es la unidad no diferenciada de la percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible. (Croce, 1971: 7-8)

Lo más interesante de estas afirmaciones es la posibilidad que Unamuno halló de concretar, a partir de un marco teórico puntual, la definición de un comentario sobre la

literatura que le permitiera la manipulación misma de la frontera de lo literario con lo real. Partiendo entonces de la crítica como ejercicio poético -y tal como explicaré más adelante al referirme a su tratamiento del *Quijote*- Unamuno logra producir para su ensayismo una estructura englobante de toda la *dialogía*⁸³ que exponen sus obras: y esa estructura mayor consiste claramente en la puesta en diálogo final entre una realidad y una ficción que se cuestionan recíprocamente sus respectivos estatutos ontológicos. De ahí que el ejemplo del niño sea casi una descripción del arte unamuniano que no tiene interés en distinguir “historia” y “fábula”. Tal como ocurre en el paradigmático capítulo XXXI de *Niebla*, el proyecto crítico de Unamuno también busca motivar a partir de las obras leídas una *anagnórisis* múltiple como aquella que resulta del conflicto entre el “personaje” Augusto Pérez y su creador don Miguel. Se trata de irradiar desde el ensayo un reconocimiento “trágico” de ese espacio difuso en que ficción y realidad se espejan y se desconocen como tales, espacio que habilita a Unamuno a eliminar la idea tradicional de la crítica como género legitimado para “completar” la ficción desde una lectura situada en lo “real”. Desde su producción ensayística y desde su lectura crítica, Unamuno parece menos interesado en brindar al lector explicaciones unívocas que en generarle preguntas acerca del texto que aparentemente no podía tener otras significaciones que las canónicas. Esa misma duda sobre la ontología que explota el famoso capítulo de *Niebla* es la que muchos ensayos del escritor vasco intentan impulsar como modo de subvertir una multitud de saberes legitimados. En última instancia la intuición como expresión⁸⁴ es lo que le permite desentenderse de la distancia entre lo real y lo que no lo es,

⁸³ Como desarrollaré en el capítulo siguiente al ejemplificar las interpretaciones críticas de Unamuno, tomo el término de Iris Zavala (1991) quien analiza el discurso unamuniano desde un marco teórico bajtiniano que le permite definir: “...entre las prácticas discursivas que permiten localizar la emergencia de nuevas formas de subjetividad, la producción unamuniana se funda en la dialogía para poner al descubierto la pluralidad del sujeto y sus contradicciones. Creo que en Unamuno se encuentra un tipo de discurso en el que se hace un análisis de la formación misma del sujeto que se manifiesta explícitamente a través de nuevas relaciones con los lectores, que a partir de *Niebla* no pueden permitirse el lujo de ser contempladores pasivos. Esta comprensión dialógica activa induce a comprender el sujeto (y el lenguaje) en lo que es y en lo que significa el momento de la oposición entre lo propio y lo ajeno, a salirse de los límites” (38). Para Zavala la heterogeneidad del pensamiento unamuniano se basa en el descubrimiento de que la conciencia está “habitada por otros, sin síntesis progresiva, mediante el movimiento circular de la dialogía” (39). Distinto al movimiento sintético hegeliano, el discurso unamuniano -y esto es fácilmente observable en los ensayos que he venido citando- se desdobra para reafirmar la contradicción como fuerza personal. La dialogía es lo que legitima ese mecanismo y la que puede evocar, en plazos muy cortos, por ejemplo, opiniones antagónicas sobre la figura del erudito en general y sobre la obra de Menéndez y Pelayo en particular. En síntesis, y para ligar esta idea con otro argumento que ya he esgrimido, la dialogía puede entenderse como modo discursivo del carácter bifrontal que Unamuno debió mantener para con muchos puntos críticos de su contexto intelectual.

⁸⁴ Quiero aquí recordar la enfática declaración que hace Croce al definir el conocimiento intuitivo “...el conocimiento intuitivo es el conocimiento expresivo. Independiente y autónomo respecto de la función intelectual, indiferente a las discriminaciones posteriores de lo real y lo irreal, y a las formaciones y apercpciones también posteriores del espacio y del tiempo, la intuición o representación se distingue de lo que se siente o experimenta, de la onda o flujo sensitivo, de la materia psíquica, como forma; esta forma, esta toma de posesión, es la expresión. Intuir es expresar, no otra cosa (nada más pero nada menos) que *expresar*” (15). Hago hincapié en este fragmento porque la ligazón entre lo intuitivo y lo expresivo será uno de los puntales estratégicos en la nueva forma unamuniana de extraer el sentido filosófico de los textos clásicos. El abordaje intuitivo de un texto planteará su conocimiento (su lectura) directamente como expresión: leer será articular intuitivamente una nueva imagen del texto interpretado; será, por eso mismo, una nueva expresión de ese texto.

por lo cual debe reservarse para la crítica un rol nuevo que le permita interpretar “intuitivamente” los textos, sin sujetarse a lecturas ya aceptadas y sobrepasando en su exégesis la esfera de lo meramente literario.

Con respecto al segundo punto, es decir, a la génesis de una crítica filosófica opuesta a la historia crítica literaria, la indistinción entre lo real y lo ficcional es justamente lo que confirma en Unamuno la posibilidad de pensar otro tipo de historia, una historia que se reconozca a sí misma como fábula y que pueda perder incluso su carácter documental⁸⁵. En este sentido, Croce intenta desviar el curso de la estética del lugar tradicional de un estudio de las categorías que podrían ordenarla, para proyectar rápidamente un modelo nuevo que tendrá luego cierta resonancia en la opinión de Unamuno sobre la verdadera funcionalidad de la crítica. Para llevar adelante su objetivo, el filósofo italiano compara la disciplina en cuestión con el ordenamiento y clasificación de una biblioteca. Sin negar la utilidad de agrupaciones de volúmenes por criterios tan disímiles como sus editores o sus tamaños, Croce señala:

Mas, ¿qué se diría de un individuo que se empeñase en indagar seriamente las leyes literarias de las misceláneas, de los libros extravagantes, de la colección aldina o la bodoniana, del plúteo A o del plúteo B, de las agrupaciones arbitrarias y que responden a una simple necesidad práctica de comodidad? Y, sin embargo, quien se diera de lleno a tan risible empresa, no haría ni más ni menos que lo que hacen con toda seriedad los investigadores de las *leyes estéticas* que, según ellos, están destinados a gobernar a *los géneros artísticos y literarios*. (42)

En relación con esto, es difícil resistirse ahora a la mención del único disenso que, en 1902, Menéndez y Pelayo le expresó por carta a Croce con respecto a la parte teórica de su temprano libro:

La parte teórica me ha parecido original, profunda, y en gran parte conforme con lo que yo pienso. Lo que me agrada más es la luminosa idea de que la Lingüística en sus determinaciones más elevadas llegará a confundirse con la Estética. Creo, en efecto, que la Estilística bien entendida y no como suele practicarse todavía, es el puente tendido entre ambas ciencias. Espero que algún día han de recogerse los frutos de este concepto tan fecundo. No lo es menos el que establece la independencia del conocimiento intuitivo respecto del intelectual, y funda en él la teoría del arte. Admiro el vigor crítico y el talento metafísico que resplandecen en toda esta primera parte, y que tanto contrasta con el modo vulgar y pedestre con que las escuelas naturalistas y realistas han solido plantear estos problemas. Ha hecho Vd. muy bien en reducir los límites de esta ciencia, apartando de ella cuanto malamente se le había incorporado como la

⁸⁵ Como ya he anunciado, Unamuno articula una estrategia selectiva de aquellos detalles de la *Estética* que respaldan sus objetivos. En este sentido, no dedica demasiada atención al capítulo en que el italiano trata específicamente el tema de la historia de la literatura y su funcionalidad. Muchas de las ideas que allí expone Croce, paradójicamente, estarían más cerca de las definiciones historiográficas de Menéndez y Pelayo que de las pretensiones unamunianas sobre la revitalización de la crítica. Valga como ejemplo aquello que señala en la *Estética* cuando opina: “Sin la tradición y la crítica histórica, el goce de todas o de casi todas las obras de arte se habría perdido irremisiblemente; seríamos poco más que animales, inmersos en el solo presente o en un pasado inmediato. Es de fatuos despreciar o reírse del que reconstituye un texto auténtico, explica el sentido de palabras o de costumbres, investiga las circunstancias en que vivió un artista y lleva a cabo todas esas labores que resucitan la hechura y el colorido original de las obras de arte” (Croce, 1971: 132). Y añade de inmediato: “Si se quiere afirmar de aquellas indagaciones que parecen no presentar interés alguno, hay que observar que el investigador histórico debe adaptarse con frecuencia al oficio, poco glorioso, pero útil, de catalogador de hechos...” (132). Es posible comprender estas concesiones de Croce con la fase utilitaria de la tarea del historiador si se comprende que la *Estética*, obra de juventud, también debió abrirse paso por circuitos de legitimación complejos como los que he descrito para el caso unamuniano en el capítulo cuarto.

llamada *física estética*, pero no estoy conforme en la exclusión de los conceptos de lo sublime, cómico, trágico, humorístico, etc., que, sean estéticos o pseudo-estéticos, tienen que ser tratados directa o indirectamente en nuestra ciencia, y Vd. mismo no puede excusarse de tratarlos. (4 de septiembre de 1902, carta de Menéndez y Pelayo a Benedetto Croce)

Dos cuestiones importantes se desprenden de esta lectura que Menéndez y Pelayo había hecho casi una década antes del libro que Unamuno finalmente iba a prologar: por un lado, la idea de una “Estilística” que debe funcionar como disciplina mediadora entre la Lingüística y la Estética (cuestión que tendré en cuenta al momento de analizar la noción unamuniana de *estilo*, cuya definición se da en franca cercanía con la propuesta de su maestro); y por otro, la tajante resistencia de Menéndez y Pelayo a abandonar las categorías estéticas o pseudo-estéticas que considera elementos ineludibles a ser tratados -y manipulados- por la ciencia de lo literario. El erudito santanderino no presenta ninguna duda a la hora de señalar cuál es el elemento que encuentra inasimilable e improductivo en el volumen del pensador italiano: no está “conforme”, señala, con el descarte de aquellos rótulos cuyo uso, para inicios del siglo XX, ya había facilitado gran parte de la articulación de su discurso crítico y ordenador. Con énfasis, Menéndez y Pelayo disiente en la exclusión metódica de aquellas nomenclaturas que en última instancia le habían permitido definir y organizar históricamente los textos constitutivos del canon nacional. Es suficiente tomar materiales tan distantes como sus conferencias sobre Calderón, sus prólogos a Lope o incluso extensos fragmentos de su *Historia de las ideas estéticas en España* para comprender que la actividad crítica de Menéndez y Pelayo, interesada en la recuperación total de la tradición cultural española, dependía para su efectividad de principios genéricos y estilísticos que activaran el mecanismo de organización de esa masa insospechada de textos que debían relevarse, glosarse, exhibirse. La exigencia científicista de la historia pelayana descansa en gran parte sobre la necesidad de promover agrupamientos reconocibles⁸⁶ con los cuales transformar una totalidad aparentemente inabarcable en una jerarquizada bibliografía crítica, sinécdoque accesible de una Biblioteca cuya vastedad significaba, a ojos del lector medio, una informe “nebulosa” desconocida. Solicitar desde una teoría estética a los agentes más representativos del proyecto decimonónico interesado en lograr ese ansiado Orden, que se deshagan de categorías y definiciones como herramientas instrumentales para fomentar un “verdadero” discurso estético, era un gesto temerario destinado a la polémica y al rechazo. Sin ellas, el

⁸⁶ En resumen, podría explicarse que el principio ordenador del historicismo pelayano pasa por el agrupamiento de obras bajo ciertas categorías que pueden apelar -entre muchos otros criterios- a lo genérico, al vínculo entre el género y su materia argumental (como ocurre con su clasificación del teatro lopesco) o al origen nacional de las obras que se estudian. No funcionan de igual manera estos criterios. No resulta lo mismo cuando se agrupa por categorías, por géneros o por definiciones, pero sí debe decirse que lo que se repite es el mecanismo y su funcionalidad: lo primordial será siempre lograr un orden de agrupamientos que clarifique y organice la masa de los textos. La crítica se volcará a la obra para adjudicarle su procedencia a un grupo, a un lugar dentro de la matriz.

método historicista habría traicionado no sólo sus pretensiones científico-naturalistas sino también sus exigencias románticas de lograr el abordaje hiperbólico que se imponía. Por eso Menéndez y Pelayo comparte la obra de Croce en sus puntos más generales, pero allí donde Unamuno enfatiza la ruptura tradicional de la estética en cuestión, el historiador santanderino es inamovible: la historia de la literatura siempre es crítica y siempre, por lo tanto, requiere de categorías, géneros y definiciones que ayuden a ordenar sus contenidos. Herramientas todas que constituyen el ser esencial de la disciplina por sostenerla metodológicamente: desligarse de ellas implicaría la crisis misma de lo que por entonces se entendía como historia crítica de una literatura nacional.

En cuanto a la parte histórica, Menéndez y Pelayo felicita a Croce y agradece los elogios que prodiga a sus aportes. Señala luego, finalmente, que la *Estética* ha enriquecido la “bibliografía filosófica de su patria”, Italia. Y esto, sin dudas, revela la oposición misma entre las determinantes lecturas que Menéndez y Pelayo y Unamuno hicieron del libro de Croce. Mientras el santanderino pareció valorar ante todo las coincidencias que las ideas más generales de la parte teórica tenían con su pensamiento (“me ha parecido original, profunda, y en gran parte conforme con lo que yo pienso”), Unamuno logró encontrar en Croce la confirmación específica de una polaridad crítica que hacía tiempo venía intentando definir. Menéndez y Pelayo entiende la *Estética* como un “monumento” bibliográfico, y tal vez se sintió más atraído por las virtudes de su parte histórica (en la que él mismo se hallaba incluido como autoridad). Unamuno, por su parte, comprendió que la teoría estética de Croce guardaba enormes semejanzas con sus propias ideas en la contienda de la interpretación subjetiva contra la erudición. No pudo pasar desapercibido a la lectura del escritor vasco que esa lucha entre dos versiones diferentes de la crítica nacional había sido plasmada en la *Estética*. Allí se dice:

No hay en el arte un doble fondo, sino un fondo solo, y todo en él es simbólico, porque todo es ideal. Si el símbolo es concebido separable, si se puede expresar por una parte el símbolo y por otra la cosa simbolizada, se torna a caer en el error intelectualista. El supuesto símbolo es la exposición de un concepto abstracto, es una alegoría... (Croce, 1971: 38).

Y añade: “¿Qué es entonces la alegoría? Es una expresión añadida extrínsecamente a otra expresión” (38). Si se piensa que estas declaraciones anteceden de forma inmediata la crítica de Croce al “error intelectualista” que condena a los tratados de arte a reproducirse como compendios de doctrinas sobre los géneros artísticos y literarios, entonces no resulta equívoco asumir que en la *Estética* Unamuno pudo encontrar finalmente una argumentación clara sobre la necesidad de una renovación crítica. Frente a la crítica como expositora de géneros y definidora de categorías, Unamuno pudo afirmar con Croce la validez de una crítica *simbólica*: la posibilidad de tornar en símbolos a los clásicos de España. Es decir, A partir de la equivalencia entre “intuición” y “expresión” propuesta por Croce, Unamuno pudo

confirmar la preeminencia de una lectura personal, de una interpretación subjetiva de los textos canónicos factibles de condensar la filosofía de España y de irradiarla al presente a través de su potencialidad simbólica. Esto es lo que hace Unamuno a través de sus ensayos sobre el *Quijote*, sobre Calderón y los místicos: generar una exégesis filosófico-simbólica de textos cuya historia sólo podía abordarse entonces “científicamente”. “Quien se pone a pensar científicamente”, señala Croce, “ha cesado de contemplar estéticamente” (40). Es entendible que Unamuno aceptara esta idea, ya que en su opinión allí residía la verdadera condición de posibilidad para una historia auténtica de la literatura española. Croce no desdeñaba el sitio privilegiado del historiador del arte, y es probable que Unamuno tampoco: la diferencia de ambos con Menéndez Y Pelayo radicaba en los motivos de ese privilegio y en la definición misma del oficio de historiar. La historia, en definitiva, es un tipo de *expresión*: tanto Menéndez y Pelayo como Unamuno coinciden con el valor que Croce otorga a esta idea. La notable diferencia entre ambos radica en la disímil definición que cada uno iba a darle a esa *expresión*. No se trata sólo de dos conceptos de historia (una superficial y otra profunda); se trata, además, de dos formas de *intuir* la historia y de dar cuenta de ella. Para Unamuno, si la crítica es resultado de la expresión misma del artista, y si por tanto queda justificada su semejanza con el ejercicio poético, la historia de la literatura debía entenderse en términos distintos a los de la recolección exhaustiva de documentos expuestos con rigor por medio de un estilo interesante. Croce opina que...

La erudición, enderezada a esclarecer la inteligencia de las obras de arte, trata simplemente de hacer surgir un cierto hecho interno determinado, una reproducción estética. La historia artística y literaria nace cuando ya se ha obtenido tal reproducción, implicando un *trabajo ulterior*. (Croce, 1971: 134)

La historia de la literatura y el arte localiza sus competencias en *la expresión de la reproducción*. En ese sentido, Croce propone una serie de pasos que parecen coincidir con la programática descripción pelayana del oficio del historiador del arte y de la literatura:

El que después de haber recogido la erudición histórica necesaria reproduce en sí mismo y gusta una obra de arte, puede aparecer como simple hombre de gusto y expresar, a lo más, el sentimiento propio con una exclamación admirativa o despectiva. Esto no basta para convertirse en historiador de la literatura y el arte; hace falta también otra cosa, a saber: que a la simple reproducción siga una segunda operación mental, que es, a su vez, una expresión, la expresión de la reproducción, la descripción, exposición o representación histórica. (...) La historia artística y literaria es, por esto, una *obra de arte histórica surgida de una o más obras de arte*. (135)

En este punto la exposición de Croce se torna ambigua: el hecho de que la historia crítica de la literatura deba entenderse como “expresión de la reproducción” puede abrir caminos hacia una renovación de la disciplina como la ansiada por Unamuno, pero también parece legitimar la simple consideración pelayana del “historiador artista”. Sin embargo, a

pesar de las apariencias, no debería interpretarse a la ligera la propuesta del filósofo italiano, a riesgo de entenderla como un remedo más del método historicista tradicional: de hecho, cada una de las instancias que señala para la concreción de la historia de la literatura apunta más bien a la superación de la mera actividad erudita. En este sentido Croce, que afirma una y otra vez las inútiles distinciones genéricas y estilísticas, no resuelve la diferencia entre la crítica historicista y la filosófico-simbólica en términos de distancia formal: lo hace más bien en clave evolutiva. Menciona que la denominación de “crítico artístico” o “crítico literario” se emplea en sentidos muy variados: se lo aplica tanto al erudito que trabaja al servicio de la literatura y también al historiador que expone “en su realidad las obras artísticas del pasado” (135). Todavía menciona Croce la manipulación de la categoría en términos muy presentes dentro de la contienda ensayística que Unamuno mantuviera con los sabios legitimados: “Algunas veces se entiende por crítico, más estrictamente, al que juzga y describe las obras de la literatura contemporánea, y por historiador al que se ocupa de las menos recientes” (135). Esta distinción, que el italiano también desestima, es incluso la que parceló los respectivos alcances de Clarín y de Menéndez y Pelayo. Sin embargo, lo más interesante que plantea Croce es justamente la comprensión del erudito y del “crítico historiador” como etapas distintas de una aparente continuidad:

Empleos lingüísticos y distinciones empíricas y falaces, ya que solamente hay verdadera diferencia entre *erudito*, *hombre de gusto* e *historiador de arte*, puesto que son términos que señalan tres etapas sucesivas de trabajo, cada una independiente respecto de la etapa posterior, pero no respecto de la precedente. Se puede ser, como hemos visto, simples eruditos, poco capaces de sentir las obras de arte; se puede ser también hombres y eruditos de gusto capaces de sentir e incapaces de repensar y componer una página de historia artística o literaria; más el historiador verdadero y completo, conteniendo en sí mismo como precedentes necesarios al erudito y al hombre de gusto, debe añadir a las cualidades de ambos las de la comprensión y representación históricas. (135)

Los ecos de este planteo en los postulados de Unamuno contra la erudición y por la promoción de un nuevo tipo de crítica “histórica” (no historicista) no sólo son evidentes sino que son esclarecedores. Porque al limitar el espacio de Menéndez y Pelayo al primer estadio de trabajo reconocido por Croce, Unamuno no debía renunciar a su propia proyección como “historiador” heterodoxo de la literatura. Es decir, el lugar del erudito no había agotado el espacio de la historia literaria, sino que más bien lo había antecedido como etapa primitiva. Siguiendo de cerca a Croce, Unamuno pudo afirmar finalmente el sostén teórico-estético para su revolución formal de los modos de dar cuenta de la lectura de los textos clásicos de España y de la historia que en ellos habitaba. Por eso pudo reconocer el tenue hilo de una continuidad insoslayable con su denostado maestro: porque la superación podía darse sobre todo a partir de la asimilación de ciertas virtudes, para conseguir en último lugar la proyección de su obra como una completud que -sobre todo por medio del género ensayístico- podía postularse

como renovación y superación del legado erudito primigenio, de una historia literaria ortodoxa ligada al espacio, al tiempo y a la lógica racional-positivista. Lo que Croce venía a ratificar era, justamente, la posibilidad unamuniana de autoinscribirse en el canon nacional como el nuevo “titiritero” de la historia. Porque aún cuando los títeres fueran los mismos, la forma de manipularlos y hacerlos irradiar sentido sería diferente. Porque de la pretérita erudición de Menéndez y Pelayo habría que seleccionar el núcleo mismo de su efectividad, pero antes sería indispensable desechar sus limitaciones: la obsesión positivista, el afán bibliográfico por “desempolvar” el archivo, la seducción del “fósil” y su hallazgo, la ilusión de la objetividad, la ligazón con lo “inerte”, todo lo que Unamuno entendía como desinterés por lo *vivo*. ¿Cuál sería entonces el eslabón que aún garantizaría para el escritor vasco un lugar en la continuidad de la historia cultural de España y de sus hacedores? ¿Qué permitiría proseguir con esa historia cuyo itinerario había partido de la erudición pelayana y que Unamuno pensaba que debía encaminarse con él al estadio mayor que Croce auguraba como origen de la verdadera historia del arte y la literatura? Ese eslabón, me atrevo a afirmar, remite a la idea fugaz de Menéndez y Pelayo que ya he comentado en este apartado y que en forma bastante “unamuniana” pensaba la Estilística como disciplina intercesora entre la lengua y el arte. Porque será el *estilo*, casualmente, lo que permita a Unamuno instrumentar con fuerza un renovado sentido de la historia y, por lo tanto, de la interpretación crítica de la literatura de su pueblo.

7.2 En busca de una definición del *estilo*: el salvataje unamuniano de Menéndez y Pelayo

En este punto necesito referirme una vez más al contundente trabajo de Laureano Robles (2008), y a la carta remitida por Unamuno a Figueiredo que ya he mencionado y que interesa especialmente para el tema del presente apartado. Recupero aquí mínimamente lo que he tratado en el capítulo cuarto: en 1919 Fidelino de Figueiredo se contacta con Unamuno. Como he señalado ya, ante el pedido de su antigua traducción de Wolf, Unamuno le responde que tampoco él tiene un ejemplar de aquel texto, que lo aborrece y que supone que la ausencia de ejemplares a la venta se debió a la mediación de Menéndez y Pelayo, no tan interesado en borrar al traductor como en eliminar la fuente, aunque aquel padezca indirectamente la estrategia erudita ligada otra vez a la figura del “zorro” que borra sus huellas. Y en este sentido, culmina su diatriba contra Menéndez y Pelayo con una afirmación que si bien he citado, debo ahora destacar en detalle. Dice Unamuno que la estrategia erudita del borramiento de la cita no es perdonable, “y menos perdonable en Menéndez y Pelayo que era muy otra cosa y mucho más que un mero erudito como Wolf (soy de los que gustan de las poesías de Menéndez y Pelayo y admiro su elocuencia y no su erudición)...” (106). Quiero

detenerme en este punto porque lo creo de orden fundamental: más allá del elogio a sus poesías, Unamuno expresa que el elemento admirable en la obra de Menéndez y Pelayo es aquel que queda fuera de la simple acumulación del saber; no admira su erudición, sino su elocuencia. Ahora bien, esta es una idea que se repite de distintas formas en la ensayística unamuniana orientada a socavar el espacio del saber legitimado que detentaba el legado “erudito” de Menéndez y Pelayo. Tanto es así, que esa opinión de 1919 puede rastrearse ya en muchos artículos previos que he señalado a lo largo de esta tesis. Es de suponer que en torno a mis hipótesis más generales, me es ineludible tratar de desentrañar qué significa esa admiración por la elocuencia del santanderino, a qué se refiere cuando habla de ella y por qué parece cifrarse allí una especie de salvataje. Considero de suma importancia prestar atención a este punto porque detrás de ese rescate aparecen elementos indispensables para entender cabalmente qué tipo de recepción crítica tuvo Unamuno frente a la obra de su maestro, y cuál fue su rearticulación de ella. En el énfasis de Unamuno sobre la efectividad “elocuente” de Menéndez y Pelayo aparecen indicios concretos acerca de cómo consiguió a la vez cuestionar las bases del historicismo tradicionalista y sostener con respecto a aquel espacio cierto grado de continuidad.

Ya he sugerido sobre estos dos autores -al mencionar sus respectivos posicionamientos frente a la estética hegeliana- que Unamuno no renuncia a la totalidad pelayana, sino que busca abordarla de distinta manera. Sin embargo, hay algo en la superficie discursiva de la obra erudita a lo que Unamuno no está dispuesto a renunciar: un supuesto valor “estilístico” que sería la justificación real de la supervivencia de la obra de Menéndez y Pelayo, y cuyo elogio no revela en Unamuno una simple admiración sino más bien un interés particular en la efectividad de sus mecanismos adjudicada al índice de personalidad que expresan. Unamuno intentará un rescate de Menéndez y Pelayo a través de su *estilo* y esto será a la vez una forma de reivindicar su nueva crítica, entendida como estilo puro y por lo tanto como reflejo de la personalidad. Allí donde logra separar la elocuencia -el *estilo*- de Menéndez y Pelayo de sus exigencias tradicionalistas y positivistas, Unamuno no sólo encuentra el rescate de su maestro sino también el propio rescate de su versión personal y renovada de la crítica. Esto no resulta ajeno a la explícita pretensión unamuniana de reivindicar la personalidad como único componente vivo que salva a la palabra y que se revela a través de ella: y allí donde el discurso de su maestro habla como él mismo y no como un libro -o sea, no como un libro que habla como un libro-, allí es donde Unamuno logra promover la continuidad suya con la herencia de Menéndez y Pelayo.

En este sentido debo comenzar a rastrear los orígenes de un concepto de *estilo* que lejos de ser anecdótico, intentó situar Unamuno en el centro mismo de su ideario poético. El

estilo, en su opinión, terminaría por definir no sólo la escritura en sí misma sino también un nuevo tipo de interpretación de los textos, un renovado sentido de crítica que vendría a resolverse también en la *expresión de la reproducción* pero de otra manera muy diferente a la de su maestro. Quiero evocar aquí una vez más la tensión que existió entre ambos autores con respecto a la discutida existencia de una filosofía española y que ya he desarrollado con especial énfasis durante el capítulo cuarto. Porque a partir de ese punto va a comprenderse la verdadera dimensión que tiene en la alternativa crítica de Unamuno la proposición de una exégesis personal de la literatura clásica a través de la cual extraer de los textos literarios canónicos la “verdadera” filosofía española que la erudición había velado tras una aparente ilusión de objetividad.

En este sentido me remito nuevamente al artículo que escribió Unamuno en 1905 “Sobre la erudición y la crítica”, donde defiende expresamente su *Vida de don Quijote y Sancho* diciendo: “Sí, mi obra no es sino un pretexto para ir entretejiendo mis propias ocurrencias y divagaciones, y podría haberlas enfilado todas con otro hilo cualquiera: el de *La vida es sueño*, de Calderón, pongo por caso” (Unamuno, 1951: 720). Y de este modo, ese libro de Unamuno (al que me referiré con especial atención más adelante) se sitúa como frontera novedosa entre la ficción pura y el nuevo sentido crítico que promueve el escritor vasco frente al positivismo historicista de sus antecesores:

No la escribí con ocasión del Centenario, del ridículo Centenario; y si coincidió su publicación con la celebración de éste, fue algo a mi pesar y en virtud de flaqueza mía, de que me arrepiento. Como decía mi amigo el señor Altamira en las once líneas que dedicó a mi obra en su artículo “Los libros del Centenario”, inserto en la revista *España* (23 de junio), de Buenos Aires: “No se trata en ella de decirnos lo que es el *Quijote*, sino lo que le parece que es o debe ser al señor Unamuno; es decir, se trata del espíritu de Unamuno declarado con ocasión del *Quijote*”. Esto segundo es perfectamente exacto; lo primero no lo es tanto, porque no se trata allí de lo que me parece que es o debe ser el *Quijote*, el libro, sino de las enseñanzas que saco de la contemplación de la vida de Don Quijote, el hombre, considerado aparte del libro en que se nos cuenta esa vida, y hasta suponiendo que el narrador de ella no haya sido siempre fiel a la verdad ideal al contárnosla. (720)

La habilidad de Unamuno para la promoción de su nuevo tipo de lectura “crítica”, modalidad difusa entre la interpretación y la creación literaria, consiste en desplazar siempre el punto de vista personal a la cuestión irrefutable de su fe en la ficción. Unamuno, amparado en una serie de resonancias que histórica y críticamente vienen a respaldarlo (ya he señalado entre otras las de Kierkegaard, las de Carlyle, las de Croce), logra postular su alternativa como asunto metafísico. Esto no sólo invalida de antemano cualquier petición de principios que podría exigir una crítica historicista y documental, sino que legitima la lectura -y la escritura de esa lectura- como origen siempre renovado de una (re)presentación expresada “verdaderamente” cada vez que alguien decide verter en ella su espíritu. Esto es más que evidente si uno repasa ciertas conclusiones del ensayo en cuestión, las cuales me he

resguardado de comentar previamente a fin de poder articularlas ahora con el tema que me ocupa. Dice allí Unamuno:

Seguimos empeñados en hacer de la crítica un grado superior, entre la ciencia y el arte, una arte nueva que se mantiene de sí y por sí, la crítica por la crítica; seguimos, no sólo siendo viejos, sino queriéndolo parecer, y comenzando por escribir a los veinte años crítica. (728)

Y cita, aún disculpándose:

Con razón decía Kierkegaard -permítaseme hacer lo que soporto mal que otros hagan, en gracia a las pocas veces que lo hago-; con razón decía Kierkegaard, después de haber comparado a los poetas con los desgraciados que se asaban a fuego lento en el toro de Falaris, y cuyos quejidos se transformaban a los oídos del tirano en dulce música, que un crítico se parece a un poeta pelo a pelo, sólo que ni tiene tormentos en el corazón ni música en los oídos. (729)

Esta afirmación de 1905 es la que abre camino para cerrarse recién con el prólogo a Croce de 1919: desde el divorcio de la crítica y la poesía hasta su correspondiente homologación, lo que transcurre en el medio es la erosión unamuniana del saber academicista y la consolidación teórica y práctica de su ensayismo crítico personal. Porque ya aquí, en este ensayo tan irónico con respecto al sistema de citas académicas, Unamuno lograba discernir entre el mal crítico y el bueno. Por un lado, entonces, la crítica sujeta a las exigencias del científicismo:

Un poeta dice lo que le da la gana, y un crítico no, pues la crítica es algo científico. Un buen crítico, un buen verdadero crítico, es decir, un crítico que no sea más que crítico, debe sentir el más compasivo desdén hacia los infelices que le sirven de ranas o conejillos de Indias. Porque un poeta entona un canto como lo entona un ruiseñor; pero suele ser tan incapaz de explicarse la génesis y el sentido de ese canto y su significación en la vida, como el ruiseñor mismo. (730)

Y en contigüidad prosigue Unamuno con la definición del crítico deseable, un crítico que sí terminará -cada vez más a lo largo de los años- acercándose a la figura del poeta:

Hay personas que son, ante todo y sobre todo, lectores, y su entusiasmo por lo que al leerlo se lo despierta, les lleva a escribir sobre ello, como uno que descubre una hermosa vista llama a su compañero, le tira del brazo, y, mostrándosela, le dice: "¡Mira eso!" El entusiasmo estético es comunicativo y nuestro goce de una obra de arte se acrecienta y agranda cuando logramos compartirlo con otros. De aquí nace el buen crítico, el que es poeta a su vez, cante o no poesía. El goce de la poesía es algo activo, y el que se penetra de la hermosura de un poema puede ser por ello mismo tan poeta como el que lo compuso. (730)

Hay entonces una posibilidad de que la crítica se torne espacio legitimado a partir de su propia intensidad poética: y esto es lo que acaso habilita una alternativa unamuniana para la interpretación de los textos, una alternativa superadora de la mera erudición. La obra de Menéndez y Pelayo, como se desprende de todo lo tratado hasta aquí, aparece representada por Unamuno, a lo largo de múltiples intervenciones, como una condensación simbólica de carácter *bifronte*. En un sentido, se trata del máximo exponente de la historia crítica de la literatura, legitimado sobre todo a través de su imponente erudición, de su pericia archivística y "paleontológica". En otro sentido, sin embargo, el rescate de su legado aparece en Unamuno

por tratarse del incuestionable ejemplo de un *estilo* trascendente. El por qué de este segundo sentido es justamente lo que puede iluminar la continuidad entre las propuestas de ambos autores: porque el *estilo* -tal como intentaré explicar- no es un detalle menor en la percepción unamuniana; de hecho, es el núcleo mismo del valor de cualquier escritura. Para Unamuno, y especialmente en el caso de Menéndez y Pelayo, la erudición sería algo así como el barniz de objetividad que viene a opacar la genuina lucidez -lingüística- del *estilo* personal. Esto no es menor, ya que reitera una vez más el interés de esta tesis en proyectar ese vínculo entre las obras de ambos autores dentro una especificidad atractiva por sus contradicciones. Unamuno, enemigo acérrimo de la clasificación, se demora en numerosas páginas tratando de rebatir, elogiar, descentrar y valorar a su vez a Menéndez y Pelayo. Él también se vuelca sobre la obras de su maestro como un naturalista obsesivo, apasionado con el espécimen “monstruoso” que -en términos de Foucault- aseguraría desde su anomalía cierta continuidad histórica con el presente. Es necesario retener este detalle, porque -como demostraré hacia el final del presente capítulo- es a través del propio concepto de *estilo* que Unamuno termina enlazándose directamente con la “cantera” positivista que tanto criticaba como nicho al que Menéndez y Pelayo había pertenecido.

“Sobre la erudición y la crítica” culmina, necesariamente, con la evocación de la imagen que pone en jaque, una y otra vez, la mirada de los sabios:

Al concluir de leer este ensayo no faltará contador de las cerdas del rabo de la Esfinge -es alusión personal- que diga, con un desdeñoso mohín descendente: “¡Bah!, cosas de artículo de revista.” Porque es de saber que para alguno (...) esto de los artículos de revistas, y mayormente de una revista que ni es académica ni tiene Consejo de Redacción formado por doctores en Facultades, ni menos es revista de especialidad alguna, los artículos de tales revistas son para el aludido algo perteneciente a un género inferior, algo a que no debe descender un profesor que se estime. En estos artículos dice uno lo que le da la gana. (731)

Es notable cómo Unamuno aprovecha cada oportunidad que se le presenta para justificar, a través del ensayo, su propio modo de ensayar, y siempre en expresa oposición al modo discursivo de la erudición tradicional. La reivindicación de la lectura personal se proyecta así como crítica poética (o poesía crítica) capaz de extraer de los textos la versión genuina de una filosofía nacional que sólo puede entenderse a partir de la *sinceridad*, de la posibilidad de volcar en la lectura el propio espíritu del lector hasta lograr el *trasvasamiento* de su yo⁸⁷ más allá -y más acá- del texto de partida. En esta línea es necesario enfatizar la constante subestimación de las citas, cuya autoridad Unamuno desmerece de forma

⁸⁷ Haré luego mayor hincapié en esta categoría que surge de los trabajos de Juan Marichal (1984) sobre el ensayismo unamuniano. Adelanto por ahora una cita que expresa con lucidez lo que el crítico daba a entender por ella cuando explicaba los ensayos de Unamuno como muestrario de una literatura de *confesión*: “Debe, en cambio, confesar “el común dolor humano” de Schopenhauer, que es expresión de la verdadera intimidad personal, según Unamuno. La obra literaria debe ser siempre una extra-versión y el escritor tiene que “derramarse”, como decía él con frecuencia” (160).

sistemática: su ensayo no reconoce más autoridad que el *yo* desde el que se motiva la tensión de su discurso. Lo que Clarín había leído como réplica de la estrategia erudita del “zorro”, es en realidad un mecanismo personal: Unamuno no borra sus huellas con el jopo, simplemente confía en que esas huellas son suyas por haber determinado el recorrido. Entiende que la inquina de los sabios contra el ensayo periódico -y el aludido específico, por motivos obvios, por imágenes recurrentes, parece ser Menéndez y Pelayo- se debe a la ausencia de sujeción a otra autoridad que no sea el azar de su escritura personal: “Y aquí está el mal, en decir uno lo que le da la gana, en no apoyarlo en documentos, citas, noticias o testimonios de fuera” (731).

Y agrega luego:

Un hombre dice lo que le da la gana, y esto que dijo sólo tiene valor cuando lo repite o lo analiza otro, porque este otro ni lo repite ni lo analiza como le da la gana, sino que lo hace objetivamente -¡y dale al objetivo!-, sujetándose a lo que el otro dijo. Y si lo comenta como le da la gana, entonces ¡*vade retro!*, porque no hizo sino una sustitución personal, poniéndose él en el lugar del que primero dijo lo que le dio la gana. (732)

Unamuno explica que esto es, por ejemplo, quitarle el turno a Cervantes y decir, con todo derecho, lo que se quiere decir sobre don Quijote. Y en ese marco intuye que lo imperdonable, frente a la crítica legitimada, es la arbitrariedad de la crítica poética, del ensayismo crítico-filosófico capaz de extraer sentido de los “símbolos” vivientes que surgen de los textos canónicos. Sin embargo, el estilo reaparece entre Unamuno y su antagonista como tenue vínculo de continuidad. Y me atrevo a insertar esta idea aquí porque es complementaria de la noción misma que Unamuno tenía de la filosofía. Es decir, como se desprende de una carta inédita que le escribe a Riva-Agüero en 1906, el ensayo no tiene otro destino que la filosofía, y la crítica entonces plasmada en sus artículos actúa como mecanismo de reconocimiento -a través del *yo*- de esa filosofía nacional oculta en los intersticios de la literatura. Dice Unamuno en esa epístola que Robles (2008) ha sabido rescatar, que la filosofía no puede ser

...algo distinto de un enlazar dialécticamente pensamientos que expliquen todo lo existente. Acaso sea -continúa diciendo- algo que está más cerca de la poética que de la lógica; acaso no se ciña a la explicación meramente lógica del Universo. (121)

Dice Unamuno, entonces, que su *Vida de don Quijote y Sancho* es un pretexto para entretejer sus ocurrencias y divagaciones a partir del hilo de una lectura. Por otra parte, también en su opinión, la filosofía consiste en un enlazar dialécticamente pensamientos que expliquen todo lo existente. En este sentido, parece ser exactamente la misma dirección a la que apuntan por un lado la definición unamuniana del filosofar y, por otro, su idea de la crítica, de la *expresión de la representación* de textos literarios a través de ensayos u obras más complejas como *Vida de don Quijote y Sancho*. En la alternativa unamuniana ambas líneas, la filosófica y la filológica, parecen ser paralelas e incluso vertebrar en forma conjunta

un estilo preciso que dotará de personalidad al característico ensayismo de Unamuno sobre sus versiones de la literatura nacional. De hecho, dos cuestiones quedan definidas dentro del *estilo* que el ensayismo unamuniano exhibe a partir de esa semejanza formal entre la escritura de una interpretación literaria y la articulación del pensamiento filosófico: primero, que en Unamuno la única "crítica" posible es aquella que a la vez es poesía y que, como tal, propende a la irradiación de una filosofía (toda filosofía es, pues, en el fondo, filología; tal como decía la frase ya citada de *Del sentimiento trágico de la vida*); y segundo, si la crítica plantea un movimiento similar al del pensamiento filosófico destinado a "explicar todo lo existente", es justo señalar que allí radica la continuidad con su maestro. En la idea de totalidad, aunque no en la forma de abordarla, persiste el lazo entre ambas obras. Y no sólo allí, como indicaré en este capítulo en el cual se verá que la noción unamuniana de *estilo* terminará también por sellar sus deudas con Menéndez y Pelayo de forma evidente.

Por eso quiero citar un último fragmento del ensayo con el que he venido ejemplificando, ya que en él parece cifrarse todo ese retorno subjetivo de la crítica a la interpretación personal de los textos canonizados, todo ese desdén irónico y definitivo ante la objetividad imposible del criticismo histórico-literario:

Quando se hace una de esas labores que un amigo mío llama objetivas -¡insigne pedantería!-; cuando se lleva a cabo un trabajo bien documentado, en que cada una de las aseveraciones va garantida y corroborada por bien establecidas pruebas objetivas -volvamos a lo objetivo-, entonces esa labor, ese trabajo, merecen la consideración de los eruditos y los críticos sesudos. Pero cuando uno va dejando caer al buen tuntún y según se le ocurren, a la buena de Dios, las ocurrencias que le brotan, como maleza en el campo, en la mollera, entonces no merece se le tome en serio. Porque ¡vamos a ver!, ¿qué valor tienen esas ocurrencias? Pues ni más ni menos que el valor que tenga el que las engendró. ¿Y vamos a reconocer valor a un hombre? ¡No, y mil veces no! Los hombres no valemos nada; lo único que vale son los libros y, a lo sumo las ideas. (...) Y aquí concluyo. Concluyo con una conclusión poco consoladora, y es que en el fondo de esa actitud de los eruditos y críticos a los que me he referido, no hay sino una cosa, y es un profundo embotellamiento del sentido de la dignidad personal. No estiman al hombre por el hombre mismo, por lo que es en sí. Y así, no aciertan a ver tras de los libros los hombres, sino que sólo ven tras de los hombres los libros. Tienen amasadas las almas con tipos de imprenta o con caracteres paleográficos. (732-733)

Así, no cabe duda de que la matriz positivista de raigambre científica ha configurado una relativa objetividad para narrar la historia de los textos literarios y juzgarlos: Unamuno opone a esa fórmula academicista -cuyo interés *fúnebre* tilda de "paleontológico" una y otra vez- un nuevo modo de articular la lectura individual de los textos clásicos. Propone un renovado sentido crítico ligado a la creación poética que dé en producir ahora la *expresión de la representación* como nueva obra hecha de obras pero viva, sin sometimientos de ningún tipo a la supuesta autoridad de las obras primeras. Es comprensible, entonces, que una escritura tan atractiva y polémica como la de Menéndez y Pelayo le planteara a Unamuno cierta dificultad para su justa valoración. Por eso, como he señalado, en el ensayismo

unamuniano persiste siempre un ataque al carácter erudito y “bibliómano” de su maestro a la par que el aprecio constante por su *estilo* “intenso” y coloquial. Esto, que pareciera ser contradictorio, significaba tal vez para Unamuno cierto valor “dialógico” subyacente a la “metodología” unívoca de la erudición. A pesar de sus ironías, Unamuno reconoce en el estilo pelayano una escritura sincera ligada a la palabra hablada y *viva*, y es de notar que esas características son similares a las que describirá el escritor vasco para su propio *estilo* discursivo. Ahora bien, ¿qué entendía Unamuno por *estilo* y cómo puede comprobarse la concreta continuidad que él mismo pareció subrayar en sus escritos con respecto al de Menéndez y Pelayo?

Unamuno siempre había sentido cierta fascinación por el problema del *estilo*. Ya desde fines del siglo XIX puede rastrearse una serie de ensayos -a veces, en forma expositiva; otras, a modo de cartas o diálogos- por medio de la cual asedia una definición del concepto que culminará por multiplicarse a sí misma hasta el límite exacto en que esa propia definición, paradójicamente, comience a peligrar. En 1892 publica en *El Nervión* de Bilbao un primer ensayo epistolar sobre el tema titulado: “A propósito y con excusa del estilo. Cartas abiertas de libre divagación”. A través de este texto -y de su particular forma- se ocupa de instalar el tema mismo del ensayismo en relación con el estilo del diálogo. En este texto en forma de cartas puede Unamuno (1958) darse la licencia de elogiar el artificio mismo que utiliza: “¡Qué libertad de movimientos permite la carta abierta al amigo ideal, como tú, y otras formas informes, sin etiqueta ni casillas, donde se perdona la divagación y la incoherencia” (697). Unamuno no sólo expresa aquí de manera temprana su necesidad ensayística de crear un interlocutor inmediato para provocar un vivo efecto coloquial, sino que deja claro su concepto de un ensayo “heterodoxo” donde poder tratar los temas que le interesan huyendo de las formas tradicionales y de las exigencias científicas del espacio académico, del ensayismo legitimado por su carácter unilineal y sus citas de autoridad. Desde ese año y de forma ininterrumpida irá publicando distintas intervenciones a las que aludiré y con las cuales mantiene siempre vigente su preocupación sobre el *estilo* como problema.

En un breve artículo de 1921, por ejemplo, Unamuno realiza la declaración expresa de cierta filiación estilística que vincula su obra con la de Menéndez y Pelayo. Publicado en *Nuevo Mundo* de Madrid, su artículo “Sintaxis mecánica” plasma el recuerdo de una conversación en la que el autor había escuchado a Emilia Pardo Bazán defender la idea de que el estilo derivaba del “huelgo”, del aliento del hablante. En ese marco, Unamuno se refiere al estilo de su antiguo maestro, otra vez, en términos elogiosos dado el parentesco de su *elocuencia* escrita y la clara organicidad de su habla. Por eso opina de la teoría sostenida por la novelista:

La explicación nos parece muy arbitraria, sin duda, pero lo que tiene de verdad en el fondo es que el estilo escrito, cuando es estilo y no manera, algo orgánico, no mecánico, deriva del estilo hablado y espontáneo. Y más en España, en que los escritores suelen ser oradores o conversadores por escrito más que otra cosa.

Claro está que no es menester que uno ejerza de orador para tener estilo oratorio o declamatorio. Teníalo entre nosotros Menéndez y Pelayo, formidable orador por escrito. Voltaire, que es quien acaso nos ofrece el dechado del estilo hablado, cortado, no sabemos que pronunciara discursos... (Unamuno, 1958: 778-779)

Puede no estar exenta de cierta ironía la mención de Voltaire contigua a la de su maestro, pero no quita esto que Unamuno considerara allí el verdadero valor de la obra de Menéndez y Pelayo: en su discurso ligado siempre a la palabra viva, incluso bajo el peso de las exigencias historicistas y más allá de su ortodoxia ideológica. Como puede verse, la valoración del sesgo coloquial en la crítica escrita es parte constitutiva de su resistencia ante el avance de la objetivación científicista. Unamuno pudo reconocer que, más allá de las presiones académicas, Menéndez y Pelayo logró imprimir su personalidad en un *estilo*. La desilusión por el silencio de su maestro ante la crisis de fin de siglo no fue ajena a su percepción de que la contienda interna de Menéndez y Pelayo entre su faceta erudita y su costado poético y personal, se había resuelto a favor del saber como refugio neutral.

Si partimos de este reconocimiento unamuniano ante el *estilo* de Menéndez y Pelayo, podemos lanzarnos ahora a la interrogación de los sentidos que el escritor vasco terminó por dar a ese concepto. Me referiré así a un texto mayor que funcionará como corolario del proceso por el cual Unamuno intentó explicar sus ideas acerca del estilo. Me refiero a *Alrededor del estilo*, conjunto homogéneo de treinta y un artículos (curiosamente llamados capítulos o “estrofas”) que fue escrito entre Fuerteventura y París durante el exilio unamuniano de 1924, y que en su mayor parte fue publicado durante aquel año en *El Imparcial*. A pesar de que entre 1921 y 1924 hay varios otros textos sobre el tema, deseo adelantarme hasta *Alrededor del estilo* porque no sólo puede relevarse allí lo que finalmente entiende Unamuno por *estilo*, sino también porque esa obra resulta significativa con relación a la ya citada apreciación que el vasco tenía con respecto a Menéndez y Pelayo y al valor de su estilo “hablado”. Es así que un Unamuno abatido, doce años después de la muerte de su maestro, escribe desde el exilio:

Cierto que uno encuentra su estilo al través de los demás, que imitando se llega a ser original. Porque lo original, a pesar de provenir esta voz de origen, no es originaria: es derivada. O mejor, es originaria en el orden de la naturaleza pero no en el del tiempo. Es como quien encuentra el manadero de un río remontando la corriente de éste. Hay que llegar a la fuente. (Unamuno, 1958: 800)

Y Unamuno no sólo reconoce la deuda que cualquier *estilo* personal tiene con sus precursores y antecedentes, sino que además remite el problema nuevamente al campo semántico de lo *ocular*: “El estilo encuéntralo el que lo encuentra en los ojos del estilo de los

demás. Y cuando no lo encuentra lo sustituye con una manera. La manera es cosa de literatos, así como el estilo es cosa de poetas” (801). Si pensamos que tiempo antes había elogiado el estilo de su maestro, a quien tantas veces había descrito sin embargo como un hombre falto de coraje para ver “ojos a ojos” a la Esfinge, la cadena de referencias puede parecer desconcertante pero no lo es. Al contrario, es de extrema pertinencia para lo que ya hemos sostenido como hipótesis: a través del *estilo* Unamuno logra rescatar el valor “personal” de Menéndez y Pelayo, la condensación de su potencia persuasiva, de su sincera intensidad. Y ese estilo es el que le permite, en forma postrera, reivindicar cierta parte de la herencia pelayana. Por razones claras, por su distancia política e ideológica con Menéndez y Pelayo, Unamuno no podía ni deseaba afirmar su adhesión incondicional a los trabajos de su antiguo maestro. Sin embargo, años después de fallecido el santanderino, pareciera que Unamuno logra finalmente realizar cierta concesión con respecto a su obra. Y por eso me atrevo a afirmar que pudo tender a partir del elogio de su *estilo* cierta continuidad con Menéndez y Pelayo. La ceguera de los ojos del erudito para con la verdad no logró impedir la mirada de otros ojos que en su reflejo pudieran descubrir definitivamente parte importante de su estilo.

En esas abundantes reflexiones de 1924 en torno al tema del estilo aparece otra idea que nos permite pensar que Unamuno tenía muy en cuenta sus deudas con obras de las cuales, sin embargo, había buscado distanciarse: “...original es lo naciente o lo surgiente. Y lo que nace luego se lo transmite, se le hace vivir, se le convierte en tradición. Pero en tradición viva. Y tradición es algo así como traducción, pues el *tradere*, entregar o transmitir, es un traducir” (854). Este fragmento no sólo funciona como argumento para nuestra hipótesis específica con respecto a la única continuidad que termina instalando Unamuno con la obra de Menéndez y Pelayo, sino que también parece justificar su personal forma de comprender la crítica deseable. Unamuno -el traductor silenciado de Wolf- no plantea reticencia alguna a tomar como *tradición* tanto los textos de su maestro como las obras tratadas por él. La diferencia tiene que ver con la idea de tradición que hasta entonces se había manejado: Unamuno plantea una recepción crítica de esa tradición que desconoce la simple réplica del texto primero como documento o cita de autoridad. Se esfuerza en más de una oportunidad -como ya he señalado al referirme a “Renovación. Respuesta a un pésame”- en distanciar al joven Menéndez y Pelayo del último que “ya no pensaba así en sus últimos años” (Unamuno, 1958: 1006). Para Unamuno la tradición es tal en tanto sea pasible de transformación, de *traducción* personal. Y esto vale tanto para el *Quijote* como también para la obra de Menéndez y Pelayo, citada de forma recurrente por el escritor vasco, cuestionada por sus puntos flacos, admirada por su estilo, definitivamente asimilada y traducida a efectos de sus necesidades y objetivos individuales.

No ignoro que esta diferencia en cuanto al concepto de *tradición* y en relación con los distintos modos de manipularla, plantea una verdadera distancia entre Menéndez y Pelayo y Unamuno. Esa distancia podría explicarse tanto a nivel ideológico (el nacionalismo casticista de Menéndez y Pelayo frente al “españolismo” universalista de Unamuno) como también a nivel religioso (la ortodoxia dogmática frente a heterodoxia liberal). Sin embargo lo que me interesa ahora es, más bien, hallar la tenue continuidad que se mantiene a pesar de la contienda. Y en este sentido el único puente que acorta la distancia entre ambos autores consiste en la noción unamuniana de *estilo*. Cabe preguntarse por qué, ya que resulta interesante pensar qué razones específicas pueden haber dotado de tanta fuerza a un concepto capaz de atenuar desde Unamuno el radical disenso que política y metodológicamente había mantenido siempre con Menéndez y Pelayo.

Por todo lo que he venido señalando, es evidente que el ensayismo crítico-filosófico de Unamuno requería mecanismos distintos a los utilizados por la erudición para exponer los itinerarios históricos y estéticos de la literatura. Sin embargo, pareciera que a juicio de Unamuno los procedimientos de escritura no son más que una parte pequeña en la constitución de un *estilo*. La verdadera sustancia que nutre la continuidad estilística entre ambos autores puede pensarse cifrada en el elogio a la crítica de Croce que aparecía en el prólogo ya comentado de 1912. Unamuno señalaba allí que el filósofo italiano lograba turbar aún más el “tejido de contradicciones” del pensamiento del lector, y sobre ello opinaba: “Rompernos un hábito de pensar, una vieja asociación de ideas, es como desgarrarnos la carne del espíritu. Y si acaso es ventajoso el destruir contradicciones, reduciendo a unidad real su aparente oposición, trae por otra parte el daño de despotencializar nuestras ideas” (Unamuno, 1958: 248). Puede entenderse a partir de esto que Unamuno pregonaba la necesidad de una crítica (poética y filosófica) capaz de producir *contradicciones* y no de resolverlas. Tal vez por esto mismo reivindica el estilo de Menéndez y Pelayo: porque allí, en su aspecto más personal, oculto muchas veces por su afán “catalogico” de definirlo todo, es donde verdaderamente pudo ver las fuerzas en pugna que la personalidad del maestro desataba en medio de su prosa polémica y polemista. Las obras de juventud del santanderino fueron acaso, en este sentido, las que más atrajeron a Unamuno. *La ciencia española* o la *Historia de los heterodoxos españoles* han sido los títulos más mencionados por el escritor vasco, pues en ellas mismas la contradicción era patente y como objeto de análisis no podían menos que plantearse como contradictorias a ojos de Unamuno, quien si en varias oportunidades se muestra interesado en denostar sus ideas, no por eso oculta su reconocimiento del *estilo* con que son expuestas. Y es que el *estilo* es, en primer lugar, un método crítico reflejo de la personalidad que lo produce. En el caso de Unamuno el *estilo* se acerca metódicamente a la

contradicción sin fin, a la potenciación escrita de la constante polifonía interior, y por eso me atrevo a recordar el invaluable trabajo de Dámaso Alonso (1956) que tuvo por objeto recuperar la crítica de Menéndez y Pelayo a través de una sucesión de *palinodias*: es que aquí también resuena que tanto en el maestro como en el alumno, pareciera que el estilo es siempre *un estilo de la contradicción*⁸⁸. Esto ha probado Alonso con respecto al santanderino, esto ha sostenido Unamuno en multitud de ensayos, y por esto me animo a señalar que la continuidad entre uno y otro, bastante consciente en Unamuno, pasa por ese “método” del oxímoron crítico (y personal) permanente. En su ensayo *Alrededor del estilo* -al que se termina refiriendo Unamuno, en clara ironía con respecto a la teoría de los géneros, como “poema épico en prosa sobre el estilo” (879)- define al respecto:

Es que un poeta, un creador, necesita tanto como del poder asociar del de disociar. No se compone, sino se dispone; no se compara, sino se separa. Y así, cuando le oí a Valle Inclán que el triunfo del estilo es ayuntar por primera vez dos voces que habían vivido siempre separadas, pensé que es tan grande, sino mayor, triunfo separar, desuncir dos voces que siempre se leen juntas. O sea, romper un lugar común.

(...) Y este método -camino- de antítesis y trasposiciones y disociaciones es todo un método estilístico o todo un estilo metódico. (865-866)

Es notable la semejanza que estas ideas plantean con respecto al análisis que realiza Dámaso Alonso (1956) en su libro *Menéndez Pelayo crítico literario*, trabajo que se encuentra sin lugar a dudas entre los primeros y mejores estudios sobre la tarea crítica del santanderino. Allí explica Alonso que su objetivo consiste en rastrear aquellas rectificaciones que Menéndez y Pelayo consideraba inherentes a la tarea del crítico historiador de la literatura:

Don Marcelino ha escrito (y aunque habla de literatura histórica, no cabe duda que en buena parte el sentido es general): “El que sueña con dar ilimitada permanencia a sus obras y guste de las noticias y juicios estereotipados para siempre, hará bien en dedicarse a cualquier otro género de literatura, y no a éste tan penoso, en que cada día trae una nueva rectificación o un nuevo documento...; el historiador debe resignarse a ser un estudiante perpetuo y a perseguir la verdad

⁸⁸ Como comenté ya, desde una óptica bajtiniana Vauthier (2002) ha prestado especial atención al problema del estilo (y la ironía) que situó a Unamuno entre los frentes del krausismo y la ortodoxia. Para Vauthier la lectura *entre líneas* de novelas como *Amor y pedagogía* permiten comprender cómo Unamuno “abogó por una difícil pero no imposible convivencia” (240) entre ambos sectores. Al remitir el problema a la cuestión del *estilo*, concluye que el ambiente de intolerancia llevó a Unamuno a “elegir la ironía y la novela para decir en broma lo que pensaba en serio. Es este mismo anhelo de convivencia pacífica el que debía alejarle de la obra de Menéndez Pelayo, de la cual creo con sinceridad sólo pudo admirar lo que faltaba a los *reformadores de la España contemporánea: un estilo*. Y ¿quién no lo entenderá?” (241). Sin embargo, y a pesar de esa adhesión, Vauthier cree válido distinguir “el estilo (satírico y polémico) de un Marcelino Menéndez Pelayo del estilo (alusivo e irónico) de un Miguel de Unamuno” (240). También dirá en su otro extenso trabajo sobre el tema que “es probable que Unamuno compartiera el juicio de Menéndez Pelayo acerca de la falta de originalidad de los tratados krausistas” (2004: 288), lo que es igual a sostener que la parodia de aquella opacidad “científica”, de aquella “jerga de escuela”, colocaba a Unamuno en una paradoja: entre la cercanía al ideario krausista-liberal en oposición al del joven Menéndez y Pelayo, y la valoración del estilo *pelayano* frente al estilo colectivo e “ininteligible” de los herederos de Sanz del Río. Personalmente comparto por entero la opinión de Vauthier sobre esa adhesión bifronte, aunque repito que el modo de probar sus hipótesis puede ser discutible. Me parece que el rastreo del tema y sus metáforas a través de los ensayos unamunianos exhibe sus reflexiones explícitas sobre el asunto sin necesidad de ahondar en especulaciones. Y más aún, prueba que para Unamuno no sólo era posible una convivencia entre ambos discursos, sino que era necesaria la persistencia de ambos en el espacio común y tolerante de la *contradicción* nacional, fuerza motriz de la agonía hispánica que en el universo de Unamuno ponía en movimiento a toda escritura genuina y personal.

dondequiera que pueda encontrar resquicio de ella sin que le detenga el temor de pasar por inconsecuente"... (12)

Dámaso Alonso señala que la magnitud de la obra de Menéndez y Pelayo presenta un muro infranqueable para aquel interesado en estudiarla que no logre dar previamente con alguno de sus aspectos centrales. En su caso, el recorte elegido estuvo determinado por un rasgo indudable de su ejercicio crítico y así lo expresa:

...creo característico en don Marcelino el enorme intervalo que existe entre sus opiniones literarias y en general estéticas de hacia 1877, fecha de su primer libro, por sus veinte y veintiún años, y las del año 1891, en que cumplió los treinta y cinco y publica el último tomo de las *Ideas estéticas*. Al principio de esos años parte (...) de una frenética, y aún fanática adoración de la belleza, fin único, para él, del arte, adoración que le llevaba a no admitir más forma lírica que la horaciana y a abominar de casi toda la moderna literatura europea, y a desdeñar, y aún execrar la poesía popular y la poesía y pensamiento germánicos, para, al fin del período, llegar (¡quién lo hubiera dicho!) a la afirmación rotunda de que tanto lo bello como lo feo son objeto posible del arte, y a la admisión y deleitosa comprensión de la poesía popular y de la literatura moderna, tras haberse sumergido profundamente en el pensamiento estético alemán. (11)

En este sentido, Dámaso Alonso señala que en esa conversión de una fe estética a otra subyace un cambio de criterio. Aunque es cierto que no hay crítico o historiador de producción extensa que no incurra en rectificaciones, Alonso ve que las de Menéndez y Pelayo revelan en realidad no sólo un itinerario sino también la decisiva y temeraria elección de una metodología crítica capaz de asumir sus límites y construirse sobre ellos a pesar (o a partir) del riesgo mismo de la contradicción. Por eso explica Alonso al comienzo de su volumen:

Persigo, en el presente trabajo, las retractaciones fundamentales, pero también de las otras me ha parecido oportuno dar ejemplos aquí, porque complementan la imagen del crecimiento, que quisiera quedara clara en estas páginas. No cabe duda que, dispersas por la inmensa obra, quedan muchas otras palinodias... (13)

Alonso parte de una idea con la que coincido y de la que ya he dado cuenta incluso a través de citas del propio Menéndez y Pelayo: todo historiador literario supone un crítico y aún es imposible su existencia si tal crítico no habita en él. Desde una sólida perspectiva estilística, Alonso puede dar cuenta de Menéndez y Pelayo como crítico a través del rastreo no sólo de una serie de retractaciones fundamentales, sino también de aquellas que se constituyen casi como característica formal de su escritura. A grandes rasgos su estudio describe con respecto al autor montañés un recorrido que va del clasicismo intolerante a la aceptación de Heine; del exclusivismo lírico horaciano a la reivindicación de toda la tradición cultural española (por medio de Lope de Vega); de la belleza como único fin del arte a la percepción estética de lo feo que propone Hegel. Sólo el desdén por el barroquismo no halla en él rectificación alguna según Alonso, y esto incluye los matices posteriores que daría

Menéndez y Pelayo a su opinión primigenia sobre Calderón, los cuales -tal como señalaré más adelante- no llegan a construir otra *palinodia*.

Ahora bien, en relación con la admiración de Unamuno por el estilo de Menéndez y Pelayo no son directamente estas grandes retractaciones las que la determinan. Antes bien, lo determinante pareciera tratarse de cierta vinculación entre la contradicción potencial y la urgencia de la escritura, nunca ajena a esa relación con el “habla” que Unamuno tanto valora. Es decir, Unamuno percibe el interés de un *estilo* cuya urgencia indiscutible lo define como temerario ante la posibilidad de la contradicción. Dice Alonso sobre el estilo de Menéndez y Pelayo que es necesario estudiarlo en sus variaciones y comprender que el santanderino expresaba en forma recurrente el deseo de escribir cada vez con mayor sencillez hasta alcanzar un verdadero estilo que sería el que no lo parece. Así, su rechazo a ciertos excesos de la *Historia de los heterodoxos españoles* le parecían de una redundancia propia de esa época suya de juventud. Para Alonso, Menéndez y Pelayo siempre fue un estilista a sabiendas, y a tal punto era consciente de eso que su tarea toda consistía en lograr una efectividad dinámica para la constante *expresión de la representación*:

Mi manera de concebir el trabajo de don Marcelino se aleja bastante de la corriente. Creo que, en general, don Marcelino *leía, para escribir*. Él ha dicho: “...cuánta verdad encierra aquella sabia sentencia: *el que empieza una obra, no es más que discípulo del que la acaba*”⁸⁹. Y si esto se puede decir de todo escritor, creo que de ninguno más que de Menéndez Pelayo. Él transforma inmediatamente en admirables monumentos orgánicos los resultados de sus lecturas, tal vez recentísimas. Lo que al trabajador normal le resulta unos cuadernillos de apuntes, quizá para dormir en gavetas o armarios, quizá para ser utilizados años más tarde, a don Marcelino se le convierte en un tratado hecho y derecho. Lo que lo diferencia del *facilote*, del vulgar *fapresto*, es su intuición genial para organizar armónicamente y sobre profunda cimentación materiales recién adquiridos, entre los que otro cualquiera andaría sin saber qué hacer y sólo temeroso de los trompicones.

[...] No pudo leer y meditar largamente lo leído. El mismo frenesí de su redacción y de sus publicaciones se lo impedía. Pero tuvo una extraña potencia: la de ‘plasmarse’ rápidamente sus lecturas. Su talento crítico estaba en la iluminación, en la rapidez de intuición conjunta de enormes zonas exploradas, en la constante fluencia de la justa expresión. (80-81)

Al igual que lo sugería también la opinión de Catelli (1998) citada en el capítulo primero de esta tesis, Alonso proyecta la crítica de Menéndez y Pelayo como índice de un estilo signado por la urgencia de dar cuenta de la cultura española. Si Menéndez y Pelayo *leía para escribir*, para plasmar rápidamente sus lecturas, es entendible que su estilo se hallara en

⁸⁹ En relación con esto, Florencia Calvo (2010) ha propuesto una hipótesis renovadora en cuanto a la inconclusión de los proyectos históricos de Menéndez y Pelayo, y a la imposibilidad suya de concretar finalmente una historia de la literatura española. Calvo sostiene que “el proyecto ni llega a un fin ni intenta lograrlo. Pero ello no significa que ponga en crisis la noción de totalidad; justamente como esa noción de totalidad no está en crisis no puede percibirse la falta de conclusión de la empresa” (66). Y añade luego una acertada afirmación sobre la idea de continuidad que existía entre maestros y discípulos historiadores en el siglo XIX: “Por todos lados vemos reformulada la idea de “proyecto trunco” por la de un *work in progress* en el que los materiales circulan del mismo modo que los anuncios de futuras publicaciones. (...) El secreto es también entender que la totalidad no está construida solamente en la letra publicada sino que se construye además con los intercambios de diferentes características entre todos aquellos interesados en la escritura de la historia de la literatura española” (67).

la definición de dos rasgos muy valorados por el ensayista Unamuno: por un lado, la “iluminación”, la “rapidez de intuición”, “la constante fluencia de la justa expresión”, elementos todos que en definitiva producen la articulación de una sincera espontaneidad que desconoce el temor a contradecirse y podría aparejarse al estilo “hablado” que el discípulo reivindicaba en él; por otro, la aceptación constante de la transitoriedad de la crítica, de su ineludible destino *discipular*, lo cual resulta un aliciente también para la siempre posible contradicción que tanto temía el dogma positivista. Unamuno pudo ver tal vez, entonces, que en el estilo de Menéndez y Pelayo radicaba aún su componente vital, lo que le permitía rescatar su obra de un completo menosprecio por su fase más científica, más ortodoxa. Esa urgencia ligada a la batalla -perdida siempre de antemano- por dar cuenta de la *totalidad*, contaba con la garantía de ser siempre una tradición a “traducirse” en la posteridad de los herederos. Ese fue el cauce vital que halló Unamuno en la obra de su maestro, a la que tanto condenó sin embargo por otras aristas suyas: un cauce que había logrado identificar en la íntima fascinación que le provocaba su lectura, signada siempre por la cercanía de ese *estilo hablado* tan elogiado por él. Un estilo que el escritor vasco encomia no por ser de libro sino de palabra viva, de lenguaje, de hombre. Un estilo, en resumidas cuentas, que incluso podría identificar al hombre mismo que lo desarrolla hasta equivalerlo, hasta “ser” ese hombre. No es casual, en este sentido, que uno de los lemas más emblemáticos que el “romántico” siglo XIX encontró para saldar la función personal de la escritura, haya sido aquel que reza que “*el estilo es el hombre*”. Unamuno se apropió de la frase con la clara intención de resignificarla dentro de su proyecto individual. Sin embargo -como intentaré demostrar ahora- el origen mismo del apotegma en cuestión y la utilización particular que le dará Unamuno enfatizan la continuidad estilística entre maestro y discípulo.

Al respecto, son numerosas las oportunidades en que Unamuno apela al adagio de Buffon. Ya en 1913 publica en *La Nación* un breve artículo llamado “Aprender haciendo. Conversación” (1958). Allí plantea entonces una fuerte defensa de lo personal, de la evasión estilística de los “colectivos” ya sean nietzscheanos, krausistas o positivistas, todos caracterizados como ininteligibles. En este sentido menciona a Butler, maestro de Bernard Shaw, y realiza un primer guiño con respecto al vínculo que existirá siempre entre el tema del estilo y el de las deudas intelectuales: “Y en cambio esos señores críticos que andan a la busca de los antecedentes de uno, no han sabido dar con mis Butlers, españoles algunos de ellos. Así suele suceder” (740-741). ¿Se refería Unamuno ya por entonces a Menéndez y Pelayo? No es fácil confirmarlo, pero puede considerarse que a escasos meses de la muerte de su maestro, comenzara Unamuno a revertir su antagonismo para con aquella figura. Su personalidad y, por lo tanto, su estilo serán los elementos que le permitan, más allá de las diferencias, sostener

su reconocimiento con respecto a la obra del santanderino. En este sentido, insiste en que el estilo no puede buscarse, sino que debe surgir de la sinceridad de lo individual. Por eso toma de Butler lo siguiente:

La personalidad del autor es lo que más nos interesa de su obra. Cuando una vez hemos hecho presa en la personalidad del autor, nos importa comparativamente poco la historia de la obra o lo que significa, o hasta su técnica; gozamos de la obra sin pensar más que en su belleza y en todo lo que al obrero queremos. *Le style c'est l'homme* -aquel estilo del que, si es que puedo citar de memoria, dice además Buffon que es como la felicidad y *vient de la douceur de l'ame*- y nos cuidamos más de saber qué clase de persona era el hombre que no de sus hechos, por considerables que estos fuesen. (742-743)

Como es de esperarse, también en *Alrededor del estilo* mencionará con recurrencia la sentencia del conde francés. Y al respecto quiero señalar aquí cómo llega Unamuno a poder asentar esa identidad entre el estilo y el hombre a partir de una larga cadena de definiciones previas. Esta será la mejor manera de ilustrar cómo también Unamuno heredó en el intento mismo de definir la literatura de su pueblo un sentido receptivo para las potenciales *palinodias* que surgieran de su estilo. De hecho, la cercanía que por medio del elogio al estilo de su maestro produce con su obra que tantas veces atacara por ortodoxa y cerril, revela en parte y en relación con el tema de esta tesis, que Menéndez y Pelayo fue para Unamuno objeto importante de una *palinodia* personal de incuestionable valor. Y que en el núcleo mismo de esa *palinodia* unamuniana estaba inmersa su compleja definición del estilo, tensionada por la contradicción entre su verdadero origen y la manipulación que de ella hizo el autor de *Niebla*.

Unamuno inicia sus apuntes de *Alrededor del estilo* con una afirmación que sintetiza todo lo que he venido exponiendo y prepara al lector para la recepción de una serie de ensayos que no sólo *explican* su noción de estilo sino que además *demuestran* “formalmente” lo que él considera como estilo ensayístico. Es decir, más allá de sus planteos, *Alrededor del estilo* viene a comprobar las características del estilo ensayístico unamuniano a través su exhibición, a través del despliegue de una serie de procedimientos particulares del ensayo crítico que le interesa a Unamuno:

Puesto que soy por definición -esto es, aforísticamente- un ensayista. Un ensayista que se empeña en ser poeta y en escribir poemas en verso y en hacer novelas; novelas que para quitarles a los definidores el trabajo de clasificarlas, he denominado *nivolas*, lo cual hice, ¡claro!, considerando que los definidores son personas... personas, ¿no?, sujetos... nivolescos. Lo que no he pretendido nunca ser es sabio. Participo respecto a los sabios del mismo desprecio que por ellos sienten los trogloditas que los saludan con un teatral respeto. (Unamuno, 1958: 790)

Es importante comprender que el anti-intelectualismo de Unamuno se actualiza aquí en contigüidad del elogio del estilo “hablado”, del estilo que revela al hombre. Por eso he mencionado que este trabajo, particular por su contexto de producción -lejano en el tiempo a

la muerte de su maestro y lejano en el espacio de su exilio-, nos permite situar el legado de Menéndez y Pelayo en la plena ambigüedad con que Unamuno siguió considerándolo: por un lado, como exponente perjudicial del academicismo restaurador; por otro, como caso de estilo relevante en medio de panorama desolador de escrituras enrevesadas e impersonales (tanto del lado tradicionalista como del grupo krausista). Debe tenerse esto en cuenta a la hora de proseguir con la sinuosa definición que allí hace Unamuno del estilo y que logrará finalmente acercarnos al vínculo sostenido que mantuvo pese a todo con la apuesta histórica de Menéndez y Pelayo. Unamuno revela, entonces, sus propios mecanismos de estilo ensayístico escribiendo un texto que le servirá para saldar su objetivo: dar una definición concreta sobre el estilo del ensayo mostrando el modo personal de ensayar su estilo...

Siendo, pues, como soy, por definición, un ensayista, mi estilo ha de ser un estilo de tal, un estilo de ensayista. Y -empiece a jugar lo que los mentecatos llaman paradoja- un ensayo de estilo. Porque el estilo de ensayo ha de ser, ¿estamos?, un ensayo de estilo. Y como el ensayo es un tejido de aforismos o definiciones, habrá que empezar por definir el estilo. (790)

Y aquí empieza, sin embargo, una escurridiza explicación que a la vez que acumula identidades, superpone ejemplos prácticos del desenvolvimiento de su estilo. Es decir, Unamuno dirá que el estilo es equivalente a muchos otros términos, pero mientras se evade del desarrollo de su significado concreto, la escritura pone ante los ojos del lector la forma misma de un estilo que se ensaya a sí mismo. Piensa Unamuno en hacer un ensayo sobre el estilo para definirlo a través de su forma y no por medio de definiciones. Si *definir* responde a la lógica y *hacer* es actividad poética, Unamuno se pregunta por la posibilidad de entender el *hacer* como la mejor manera de *definir*. A partir de ahí, Unamuno exhibe claramente su “voluntad de estilo”, su azar en que las palabras se entrecruzan produciendo conceptos y entramando un significado no directo que arma finalmente, como si se tratara de un *ensayo-tapiz*, la imagen de lo que quiere aludir, la imagen de su propio estilo, enlazado de idea en idea y explicativo sólo como itinerario dialógico, nunca dirigido a un fin lógico. De ese modo puede permitirse incluso comenzar con una suspicaz etimología paródica (idéntica a la que aparece en el inicio de su novela *Amor y pedagogía*) en la que se señala que el “estilo” era el punzón usado por los niños de la antigüedad para escribir en sus pizarras, y que como tal podía ser un arma mortífera:

Hay canonizado un santo maestro de escuela, a quien se dice que sus discípulos, que eran paganos, le mataron, martirizándole -es decir, atestiguándole- con sus estilos. O sea, que le estilizaron. Y ¡cuántos maestros no han sido así estilizados por sus discípulos! Que ésta es la *discipulina* -o sea, disciplina- de ciertos discípulos. Y vea el lector cómo cuando hay quien bien las pastoree son las palabras, las palabras vivas, las que procrean y nos dan conceptos vivos. Y es que decir -no hablar- es crear pensamiento, y es hacer y es vivir. (793)

Es notable cómo logra Unamuno generar aquí una sarcástica representación de la dialéctica entre jóvenes y viejos, y al mismo tiempo dar cuenta de su propio estilo ensayístico exponiéndolo en sus razones pero también ejemplificando con su forma. No creo que esta imagen haya sido resultado de pensar específicamente en Menéndez y Pelayo o, en su defecto, en Giner de los Ríos. Creo, más bien, que Unamuno apela aquí a la “manera”, a su recurrente ataque contra los discípulos que acorralan el estilo de un maestro hasta la parodia misma de su estilización, lo que a través de la “copia” termina por acabar con la potencial personalidad que ese estilo portaba. Y esto, en todo caso, enfatiza lo que va a aparecer una y otra vez en su discurso sobre el tema en cuestión: que el estilo es el hombre. Y apela Unamuno para esto, por primera vez aquí y como punto de partida, a Buffon: “Estamos en lo ya consabido de Buffon, de que el estilo es el hombre. Pero como no se consabe qué sea el hombre, apenas si hemos adelantado un paso” (795). Ante el lema de Buffon, Unamuno comienza por preguntarse: “¿El hombre o la personalidad? Pero, ¿es hombre el que no tiene personalidad?” (795).

Este ensayo acerca del estilo funciona todo el tiempo como deixis de una forma de ensayar. Es decir, no hay mejor manera de leerlo que entendiéndolo como señalamiento formal de un modo de derivar la escritura a través de las ejemplificaciones, las anécdotas, las falsas etimologías, las imágenes recurrentes, las metáforas y los retruécanos. Con respecto a estos últimos, y cual si fuera algo que reconoce Unamuno como costumbre propia, señala que ante la afirmación de Buffon no vale definir a través del retruécano “el hombre es el estilo”, aún cuando considera de incuestionable valor al mecanismo. Opta entonces por referirse al “hombre” para hallar la clave de Buffon y así se ve obligado a discernir entre *individuo* y *persona*: mientras el primer término puede referir incluso al animal, el segundo es el que verdaderamente le interesa para afirmar lo humano:

Porque todo animal, más o menos civil, más o menos racional, todo hombre representa un papel, y si no lo representa ante los demás hombres, lo representa ante sí mismo, delante de su íntimo espejo: la conciencia. Y no os quepa duda, lectores, de que por Carnaval, el hombre más particular, menos civil, menos histórico, se encierra en su cuarto, y bajo llave, tapa el agujerito de ésta, se pone una careta, y mirándose al espejo, con voz de falsete, se pregunta: “mascarita, ¿me conoces?” Y si llega a conocerse, descubre su personalidad, y con ella su estilo. Porque el hombre descubre el papel que Dios -el supremo corego del universo, según Renan- le asignó en la tragicomedia de la historia, se descubre a sí mismo, y halla su estilo. (797)

Es importantísima esta declaración dado que revela no sólo la estrecha cercanía entre el estilo y la personalidad, sino que además configura una causalidad directa entre comprender el rol histórico personal (el papel otorgado por Dios a cada hombre) y el hallazgo de su estilo. Aún cuando parta de los otros, el estilo que no es propio no es estilo para Unamuno. Y a partir de aquí comienza una sucesión de aparentes definiciones complementarias. Para Unamuno el estilo habría surgido de la propia caída, lo que legitima su

analogía entre el estilo y el traje que uno se fabrica a partir de conocer su propia desnudez. Adán cobra conciencia de que está desnudo al hacerse sabedor de sí, al verse “en las niñas de los ojos de Eva”, quien lo ha hecho caer. En el origen de todo estilo, parece soslayar el autor, hay una reminiscencia del estilo como consecuencia de un sujeto que se encuentra violentamente consigo. Su traje (el suyo, no el que otros puedan proporcionarle) es entonces el que lo sitúa históricamente.

La caída de nuestros primeros padres fue el principio de la Historia, fue el principio del conocimiento propio del hombre, el principio de la Humanidad y no del género humano, fue el principio de la civilización. Y fue a la vez el principio del traje y del estilo.

Traje y estilo son una cosa misma en el fondo. Pero entendiendo por traje algo más íntimo, algo más profundo, más vivo, que los perifollos que cosen los sastres. Traje el que uno se hace -de ordinario por el modo de llevarlo- y no el que le hace el sastre. Porque el sastre no pasa de ser un estilista. El verdadero traje, el traje espiritual, se lo hace el que lo lleva. Y de aquí el valor y sentido de las rodilleras y las coderas, símbolos de personalidad... (803)

Es claro que en la evidente exhibición de su propio estilo -repleto de digresiones que a pesar de sus apariencias refuerzan la argumentación- Unamuno se empeña en constituir los pilares que sostengan toda su defensa de un ensayismo personal, el cual entre otras cosas y en otras instancias podía entenderse como vehículo de legitimación para lecturas críticas y renovadoras de los textos literarios clásicos.

Lo que está en juego aquí es el concepto nuclear que habilitaba la renovada interpretación del canon literario español desde una óptica legitimada por el punto de vista lector, por sus opiniones subjetivas y azarosas, destinadas a desprender de las obras pretéritas su significación filosófica, presente y viva, tamizada por el *yo* del que lee, capaz de verter su “espíritu” en la escritura de esa nueva versión de la literatura nacional. Ir hilvanando las ideas personales sobre los temas y objetos que el azar dispone: he ahí el centro del estilo ensayístico unamuniano. Si el estilo es entonces el hombre, también debe entenderse como un lenguaje personal nacido de ese azar. Un lenguaje que se resuelve a través de la búsqueda de metáforas:

Quedábamos en lo de la pesca de metáforas. Se las pesca en la mar de la filología. Y es para lo mejor que sirve estarle hurgando y escarbando las entrañas a un lenguaje: para sacar metáforas y resucitar así a las palabras. Que sólo son vivas, que sólo son poéticas, que sólo son evocadoras cuando nos muestran sus metáforas.

(...) Y todo esto de las metáforas, a cuya pesca iba, me llevó a pensar, a metaforizar, en el estilo como causa. Porque es el estilo el que crea pensamiento, y el que carece de estilo no piensa. Aunque se aprenda los pensamientos de los demás” (814-815).

El estilo es causa en tanto genera pensamiento a partir de enfrentarse con el lenguaje y hallar en él las metáforas que lo representen. En la lucha contra la erudición, por ejemplo, aparecen los ojos, el zorro, la esfinge: todas ellas son metáforas que motorizan desde el estilo todo un combate textual con implicancias personales. En este sentido, es la acumulación de

identificaciones lo que termina por impulsar el ensayo unamuniano que intenta fusionar en la definición de “estilo” una especie de totalidad y fundamento último de la escritura:

El lenguaje tiene su estilo; el lenguaje de estilo puesto que es un pueblo, y un pueblo es un hombre. Y a la vez un hombre, un hombre individual, un individuo humano, es todo un pueblo. Es decir, si es que es todo un hombre, nada menos que todo un hombre. Porque todo un hombre, un ciudadano, es todo su pueblo, es la condensación de la ciudad toda. Y el hombre que es todo un hombre, que es todo un pueblo, que es todo su pueblo [...] lleva en sí las antinomias y antagonías de su pueblo, lleva en sí la guerra civil, que es, si su pueblo tiene historia, si vive como pueblo, la esencia, la personalidad del pueblo. (821)

Como si todo se tratara en definitiva de legitimar la *palinodia* como método, la dilatada definición de estilo que ha disparado el lema de Buffon al identificarlo con el hombre en sí, reenvía a Unamuno a la cuestión de lo contradicho, de la posibilidad de pensar el estilo vivo como constante retractación en ciernes:

Sí, la guerra civil, la antagonía íntima, es la historia de un pueblo, y la historia de un pueblo es su estilo, su personalidad. Estilo, como todo estilo, vivo, o sencillamente, como todo estilo, antagónico en sí y para sí, contradictorio. (821)

Más allá de la peligrosidad metafórica de esta “guerra civil” que Unamuno debió terminar por distinguir de “la guerra civil incivil”, es evidente que a través del estilo se une el hombre, nuevamente, con el tema de la historia. Se comprende entonces por qué el estilo polemista del joven Menéndez y Pelayo atrajera tanto a Unamuno: pocas obras habían dado lugar a la legitimación misma de la historia como contradicción latente. A pesar de sus desavenencias, Menéndez y Pelayo es uno de los pocos modelos “estilísticos” privilegiados por Unamuno para enfatizar el potencial de la contradicción como vía histórico-crítica. Que el estilo sea el hombre lleva a Unamuno a afirmar nuevamente que el estilo es entonces el “traje”, y el traje entendido como *sinceridad*. El misterio del estilo es

...lo que nos mueve a vestarnos frente a Dios, a vestarnos para Dios, a vestarnos para nosotros mismos, a vestir nuestra sinceridad. Porque la sinceridad es ya un traje, es una vestidura, es un estilo, es forma. ¡Ah, si todos estos majaderos que hablan a tontas de mis paradojas hubiesen alguna vez ahondado en el trágico problema de la sinceridad! (807)

El estilo que es el hombre, que es el traje de la “sinceridad”, que es lenguaje metafórico y personalidad y por lo tanto también todo un pueblo, ese estilo termina por resumir el camino a la *totalidad* que está determinado -como no podía ser de otra manera- por la historia:

Y ¿es que hay algo, divino o humano, que caiga fuera de la consideración del estilo? Nada; porque es una manera de ver. Y así, tratando de estilo se puede tratar de todo: de física, de metafísica, de hipofísica, de geometría, de astronomía, de teología, de ateología, de política..., de historia, en fin. Porque tratar de historia es tratar de todo.

¿No estaría, pues, bien que mantuviésemos este título común a estos ensayitos para poder hablar de todo con un tono igual? Porque lo fundamental -que es lo formal- es hablar de ello en un cierto tono, con un cierto acento. (850-851)

Hablar de todo con cierto acento: es decir, recuperar la totalidad a través de cierto estilo, que es -entre muchas otras cosas- la historia. Por esto he querido dejar claro que entre Menéndez y Pelayo y Unamuno hay cierto concepto de estilo -y por lo tanto de totalidad- que funciona como garantía de una continuidad histórica. ¿Pero existe dentro de estas referencias algún detalle más preciso para justificar concretamente a qué se debió entre ambos esa resonancia de un *estilo* y de una noción de *totalidad* que los vinculó en una cierta idea de historia, a pesar de sus particulares divergencias en cuanto a la forma de abordarla? Me atrevo a opinar que sí, y que la clave está en encuadrar nuevamente este tema en la relación entre las ciencias naturales y la filología decimonónica sobre la que me he explayado largamente en el capítulo anterior.

Como ya he indicado, al inicio de *Alrededor del estilo* Unamuno menciona a Buffon, y en su capítulo XI insiste: ha leído las *Semblanzas literarias contemporáneas* de Madariaga, y ha visto allí también la frase “el estilo es el hombre”. Unamuno aclara que en esa línea podría haberse escrito también: “el lenguaje es la nación” (820). Así, el ensayista liga de forma expresa la definición de Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, y el núcleo original de la filología nacional. Es decir, quizá sin planearlo, Unamuno deja al descubierto el vínculo entre historia natural y filología que Foucault reafirmaría luego tantas veces. Por ello es importante comprender la relevancia de esta hipótesis que pretendo dejar planteada como nexo entre la afirmación del naturalista francés y temas diversos como la noción unamuniana de *estilo*, su vínculo con la persistencia “cientificista”, y la tardía valoración que expresó el escritor vasco con respecto a la obra de Menéndez y Pelayo.

En este sentido conviene recordar que “*el estilo es el hombre*” es un lema que Buffon acuñó en su “Discours sur le style” pronunciado ante la Academia Francesa el 25 de agosto de 1753. Naturalista, botánico y matemático, entre otras obras Buffon llevó adelante una *Histoire naturelle, générale et particulière* escrita entre 1749 y 1788. Los cuarenta y cuatro volúmenes de esa historia constituyeron un enfoque que sería modélico incluso para la *Encyclopédie* de Diderot: allí Buffon intentaba la exposición del conocimiento natural del mundo hasta su época, para lo cual ensayaba una multitud de descripciones animales y de taxonomías, y arriesgaba ciertas hipótesis acerca de la organización y transformación de la materia animada e inanimada. Dueño de una relevancia que terminaría por proyectar su decisiva influencia en eminentes naturalistas de generaciones posteriores como Cuvier y el propio Darwin, Buffon lograría instalarse como una figura señera del positivismo primigenio en los albores de la historia natural⁹⁰. Pertenece entonces, otra vez, al modelo con el que he

⁹⁰ En *Las palabras y las cosas*, Foucault lo tiene muy en cuenta como representante de esos pioneros naturalistas del siglo XVIII cuyo fijismo taxonómico (previo incluso a Cuvier) había consagrado la matriz lingüística como una “reja” clasificatoria desde donde poder atisbar el todo de la naturaleza. Al respecto dice: “En Buffon, que fue

relacionado al historicismo pelayano en el capítulo sexto de esta tesis: un modelo científicista ligado a la centralidad del “ojo” capaz de ordenar la “superficie” de las cosas, de hallar, describir, definir y clasificar; un modelo que -como ya he mencionado- terminaría finalmente por preparar los registros e inventarios de un espacio cuadrículado orientado a disponer las bases para que los historiadores del siglo XIX vinieran a hacer sobre él una historia “verdadera”. Un modelo, en definitiva, que Unamuno iba a combatir por medio de su ensayística antiacadémica y anti-intelectualista. Sin embargo, y de forma paradójica, es justamente la obra de Buffon la que provee a Unamuno de la tan divulgada frase “el estilo es el hombre”, lema disparador en él para su propia definición “vitalista” del estilo, elemento personal y único por el cual lograría no sólo reivindicar la obra de su maestro en el panorama de la época, sino también seguir sustentándose como discípulo “directo”.

La paradoja a la que aludo es evidente. Buffon defiende la necesidad de que haya un *plan* anterior a la escritura: de hecho se apresura a plantear el esquema previo como exigencia científica de todo desarrollo historiador, como única manera de dotar de claridad y de *vida* a la obra. Por el contrario, el concepto de lo *vivo* en Unamuno es justamente el paradigma desde el cual había podido socavar los intentos “objetivos” de la historia literaria sometida al criterio científicista⁹¹. Para Unamuno lo vivo está relacionado con el estilo personal y espontáneo.

un adversario constante de Linneo, existe la misma estructura y desempeña el mismo papel: “El método de inspección se efectuará sobre la forma, la magnitud, las diferentes partes, su número, su posición, sobre la sustancia misma de la cosa”. Buffon y Linneo ponen la misma rejilla; su mirada ocupa la misma superficie de contacto sobre las cosas; las mismas casillas negras dejan un lugar a lo invisible; se ofrecen a las palabras los mismos terrenos claros y distintos” (Foucault, 2005: 136).

⁹¹ Hasta 1753, año del discurso en que acuñaría su renombrada definición de “estilo”, Buffon se había destacado específicamente en el área de la historia natural. Sus dotes como escritor, sin embargo, también eran muy consideradas por la aristocracia francesa de mediados del siglo XVIII, y esto fue lo que le valió la invitación de la Academia para su pronunciamiento sobre el estilo. Repongo aquí esta información porque ayuda a comprender el lugar de donde proviene esa frase que Unamuno articularía luego para su definición de *estilo* y porque genera así una clara sospecha de continuidad con el sesgo “naturalista” que tanto había criticado en la obra de Menéndez y Pelayo. Aunque es probable que Unamuno reconociera la frase de Buffon como un simple apotegma que circulaba con cierta efectividad en la Europa de su época, es curioso que fueran justamente esas palabras las que marcaran el punto de partida para una definición de *estilo* por la cual reivindicaría -con cierta tibieza- a su antiguo maestro. Esas palabras provienen de la misma fuente modélica que tanto había estigmatizado como origen positivista de la obra pelayana y, por otra parte, su significado dista mucho de la intención unamuniana de escribir “a lo que salga”. Más bien cerca del ideario pelayano, Buffon afirma una y otra vez la necesidad ineludible de tener un “plan” previo a la escritura: “Ce plan n’est pas encore le style, mais il en est la base; il le soutient, il le dirige, il règle son mouvement et le soumet à des lois; sans cela, le meilleur écrivain s’égare, sa plume marche sans guide, et jette à l’aventure des traits irréguliers et des figures discordantes” (1896: s/p). Al definir en su discurso lo que entiende por “estilo”, busca delinear su propia manera de escribir y, por lo tanto, señalar a través de esa categoría la manera en que conviene escribir las obras de ciencia, y específicamente de historia natural. Desde un concepto clásico de la escritura, lejos estaba Buffon de fomentar lo que la perspectiva romántica iba a terminar “traduciendo” con respecto a sus ideas sobre el estilo y a su afamado lema. Exactamente al revés de lo que Unamuno entiende por estilo, Buffon no considera que éste refleje la pericia de un autor para proyectar la fuerza de su “personalidad”. Como la naturaleza, que se rige por un plan trascendente, Buffon supone que el estilo puede abrirse paso sólo guiado por un plan previo, y por una confianza programática que determine de antemano los derroteros de la escritura. Insisto, algo exactamente contrario al tratamiento unamuniano sobre el *estilo*, tal como lo explica Marichal (1984) al asociar sus ensayos con la literatura confesional: “El ‘hacerse’ de Unamuno es, en cambio, la negación del plan: “no hay que trazarle plan a la vida”, decía Unamuno. ¿Y no vendría de ahí también su rechazo de las formas literarias “arquitectónicas”, su abandono del “diario íntimo”? Porque para Unamuno, el modo de hacerse, el método hacia

Buffon considera, en cambio, que la escritura “planificada” -de la historia natural- es lo único que asegura la génesis de un estilo *vivo*. No deja de ser sorprendente, entonces, que la reivindicación unamuniana de Menéndez y Pelayo sólo pase por el elogio de su *estilo*, y que justamente al intentar la definición de ese concepto Unamuno se vea obligado a recurrir al lema de Buffon, el cual había nacido más de un siglo antes cuando aquel adelantado de la historia natural había intentado esbozar un criterio estilístico para sugerir el mejor modo de escribir casualmente la totalidad de la naturaleza. A conciencia o no, Unamuno acude al mismo espacio de “sabiduría” que había considerado perjudicial en los orígenes de su maestro, y allí no sólo rescata y “traduce” una noción “legitimada” de estilo que le sirve para valorar a su maestro Menéndez y Pelayo, sino que revela la imposibilidad personal que tuvo para desasirse absolutamente del legado *totalizador* de aquella herencia erudita. De hecho, Unamuno termina aceptando una frase que portaba en realidad un sentido muy distinto en Buffon. Mientras él la entendía como un modo de vincular escritura y personalidad, el francés la había concebido con toda la carga semántica propia de la objetividad científicista en los pioneros de la historia natural. El propio Buffon lo expresa claramente cuando señala que la “severidad del estilo” garantiza la unidad de una escritura viva y fluida, siempre que el sujeto sepa mantener su personalidad a distancia:

...si l'on écrit comme l'on pense, si l'on est convaincu de ce que l'on veut persuader, cette bonne foi avec soi même, qui fait la bienséance pour les autres et la vérité du style, lui fera produire tout son effet, pourvu que cette persuasion intérieure ne se marque pas par un enthousiasme trop fort, et qu'il ait partout plus de candeur que de confiance, plus de raison que de chaleur. (1896: s/p)

Que el estilo evite el entusiasmo, que posea más razón que calor opina el naturalista francés. A pesar de Unamuno, el “hombre” de Buffon no puede ser otra cosa que un observador “objetivo”, capaz de evitar el azaroso exceso de su personalidad y describir la existencia toda con un rigor científico tal que torne bella a la obra sólo por su ordenamiento de acuerdo a un plan. Por eso, como es previsible, el estilo para Buffon no nace del hombre sino de las cosas: “Le ton n'est que la convenance du style à la nature du sujet, il ne doit jamais être forcé; il naît naturellement du fond même de la chose, et dépendra beaucoup du point de généralité auquel on aura porté ses pensées” (1896, s/p). Porque el estilo, para el naturalista francés, era justamente el índice de efectividad científica del criterio racional del observador. “Le style” -dirá- “suppose la réunion et l'exercice de toutes les facultés intellectuelles” (1896: s/p). Una vez más, Unamuno parece quedar atrapado en el espacio de los “sabios” que Clarín le adjudicaba como procedencia y ante el cual, sin embargo, buscó siempre distanciarse con firmeza. Toda su articulación sobre el estilo nace de una idea que representa el paradigma antagónico con respecto a su anti-intelectualismo, a su rechazo del la creación final del alma, era el *derramamiento*, la extraversion continua” (164).

imperio de la razón y de su ilusión objetiva. Y así y todo, actualiza en su opinión sobre el estilo la figura del “zorro” que ha irrumpido antes en el discurso erudito para apropiarse de una frase que en realidad expresaba lo contrario de lo que la fuerza a decir. Esa frase, extraída de la herencia positivista que tanto denostara en Menéndez y Pelayo, le provee paradójicamente una definición de estilo, y con ella el único medio por el cual terminará valorando la obra de su maestro y su intensidad coloquial.

Vuelvo entonces, para finalizar, a los ensayos de *Alrededor del estilo*, porque en ellos puede verse, sin demasiado esfuerzo, la persistencia de ese modelo que el mismo Unamuno había intentado rechazar. Promediando el conjunto de sus ensayos sobre el tema, Unamuno busca una manera de consolidar el vínculo que ha establecido entre el estilo y sus metáforas. Por ello explica que en definitiva la metáfora es hija del estilo y, para ilustrar la idea, metaforiza con la evolución del reino animal:

Y si no, fijémonos en el estilo de aquellos animales antediluvianos de que nos quedan los esqueletos; fijémonos en los retratos que a fuerza de ciencia podemos sacar de un ictiosauro, de un iguanodonte, de uno de aquellos enormes lagartos voladores, y veamos si ello no es cuestión de estilo. Es que la cosa a que llamamos Dios ha cambiado el estilo. El paso del mamut al elefante no se explica más que por una evolución del estilo divino. Es Dios el que ha cambiado, el que se ha ido conociendo, descubriendo más y mejor a sí mismo. Y por eso vive este poema; la Creación. (Unamuno, 1958: 816)

En consonancia con los argumentos que hemos venido exponiendo, el ejemplo que elige Unamuno para delinear su definición del estilo no puede resultar más ajustado a la hipótesis de supervivencia de una idea científicista de totalidad que seguía latiendo en la ensayística del escritor vasco aún cuando él la había rechazado. Devenida casi una propuesta de Cuvier, la noción de *estilo* remite a Unamuno a las grandes bestias que la paleontología ha recobrado para poder explicarnos que incluso Dios se ha visto a sí mismo y ha cambiado su estilo. Si la metáfora es hija del estilo y el estilo es el hombre, Unamuno parece aquí condenado a multiplicar las imágenes de un estilo precedente, a moldear sus nuevas hijas a partir de las hijas de otros hombres previos a sí mismo: el estilo surge entonces, en parte, de la metáfora de una ciencia “paleontológica” cuyo ejemplo sigue dando testimonio de un *todo*, incluso de un Dios inescrutable que, a pesar de su hermetismo, deja ver su cambio estilístico en los restos fósiles que el sabio ha podido recuperar y contrastar positivamente con su presente. Es posible afirmar que ya por debajo de la apropiación unamuniana del lema de Buffon subyace cierta familiaridad con la relación entre historia y totalidad que provenía del positivismo de Taine, de la obra pelayana, y que en el escritor vasco intentará resolverse por otros medios “estilísticos”. Aquella exigencia de totalidad “restituida” que Menéndez y Pelayo no había podido percibir como problema y que en parte había sido causa de la inconclusión de sus proyectos seguía intacta en Unamuno, aunque en su caso el conflicto

abandonaba el campo de la historia literaria para intentar resolverse en torno a la categoría subjetiva del *estilo*, de la *voluntad de estilo*, puesta a prueba siempre dentro del género ensayístico. De todos modos -y como ya he citado- Unamuno mismo lo deja en claro: “tratando de estilo se puede tratar de todo” (850) y por eso, añade, se puede tratar de historia al tratar de estilo. Esto legitima su siguiente afirmación: “porque tratar de historia es tratar de todo” (850). Y también me habilita aquí, entonces, a postular que de esa *totalidad* intacta, Unamuno busca desprender un nuevo tipo de historia crítica distinta a la de Menéndez y Pelayo, sí, pero tan imposible como la de su maestro. Al contraste de esos dos modos críticos de historia literaria, a la interpretación diversa de los clásicos que propugnó Unamuno por medio de sus ensayos, dedicaré el próximo capítulo.

CAPÍTULO VIII

SOBRE LA INTERPRETACIÓN Y SUS FORMAS: EL ENSAYO CRÍTICO O LA HISTORIA ABSOLUTA

*“Por eso la ley formal más íntima del ensayo es la herejía.
La contravención de la ortodoxia del pensamiento hace visible aquello,
el mantenimiento de cuya invisibilidad constituye la secreta y objetiva finalidad
de esa ortodoxia”.*

Theodor Adorno, “El ensayo como forma”

8.1 El ensayismo unamuniano frente al proyecto historicista de Menéndez y Pelayo.

En las siguientes páginas, entonces, intentaré sustentar mi hipótesis de que cierto recorte del ensayismo crítico de Unamuno puede pensarse, en parte, como una respuesta al modo tradicional de la historia literaria. Es decir, busco comprobar que la renovación unamuniana para la interpretación de los textos canónicos lo llevó a producir una serie de ensayos que -a través de la homologación entre crítica y poesía, entre interpretación y creación- buscaba instaurarse como un nuevo modo de comprender y expresar la trascendencia de los textos clásicos de España y su significación histórica. Para ello mostraré en primer lugar la relación directa que Unamuno estableció entre la noción de *estilo* que he comentado en el capítulo previo y las características básicas que esa idea le exigía a su ensayismo crítico; y en segunda instancia, apelaré a la distinción entre los modelos de interpretación *horizontal* y *vertical* de la historia literaria para terminar de configurar el contraste entre los proyectos personales de Menéndez y Pelayo y de su discípulo. De este modo, en los últimos dos capítulos, podré ejemplificar esa distinción con la notable contienda -implícita por momentos, explícita por otros- que mantuvieron con respecto a tres producciones emblemáticas del canon español: por un lado, el *Quijote* y la literatura mística, y por otro, el teatro calderoniano.

Ahora bien, ¿cómo se enlaza entonces el tema del estilo ensayístico con estos cambios en la estructura del discurso de dos de los más destacados -y antagónicos- integrantes del campo intelectual español de aquella época? En este sentido debo retornar a Carlyle, porque en la lectura que Unamuno hizo de él se halla un nexo importante. Y cuando insisto en esta relación lo hago en especial porque considero sumamente necesario dejar claro en el presente apartado cómo se entroncan el tema del estilo -articulado ya de diversos modos en los capítulos anteriores- y el tema de la historia. Es decir, ya he señalado que Unamuno opta por la historia de Carlyle y se enfrenta a la versión de Taine: me resta ahora explicar cómo esa estrategia tuvo su correlato formal en la cuestión del estilo y cómo puede esto considerarse en sus ensayos.

Clavería (1949) ha señalado al respecto que el Unamuno de fines del siglo XIX y principios del XX es el protagonista del importante momento que en inglés suele expresarse

gráficamente como “the making of Unamuno”. En esos años en que Unamuno se vuelca a traducir *History of the French Revolution*, Clavería considera que “debió ver en Carlyle un gran ejemplo de lenguaje más hablado que escrito, una sintaxis de conversador o predicador. Y aprendió sin duda de ese estilo como aprendió de otros” (55). Y añade: “Mucho de esta fe en el hablar, en el perorar, al escribir, de su «mucho diálogo» en las *nívolas*, *nívolas* o novelas posteriores, debió forjarse en los años en que Unamuno bregaba en traducir a Carlyle” (55). Ya enfatice en el capítulo cuarto el notable valor estructural que tiene el diálogo en buena parte del ensayismo de Unamuno, y sobre todo en estos años de entre siglos. Tiempo después, en otros breves artículos en los que se seguirá preguntando por cuestiones relacionadas con el estilo, el diálogo aparecerá señalado como núcleo potencial de esa deriva que es el ensayar. En “Orfebrería literaria”, publicado en *El Imparcial* en 1913, da a entender una opinión que reconoce en lo coloquial un factor desestabilizador para las reglas unívocas de su tiempo. Por eso, señala que el eventual lector de sus trabajos...

No tiene sino que consultar la historia literaria y observar quiénes pasaron en su propio tiempo y para sus contemporáneos por los primeros escritores, por excelsos artistas de la palabra, y lo que ha sido después de ellos. Cada época ama, ante todo, sus defectos, que es lo que a sus propios ojos más le distingue de las otras. (Unamuno, 1958: 729)

Deja claro aquí Unamuno la necesidad dialéctica del ensayo, e insiste: “Que te oigan al leer, sobre todo esto, que te oigan y no sólo que te lean. Y para que te oigan y no sólo te lean es preciso que les hables, que digas, y no sólo que escribas” (727). Transcurren años y la idea persiste: en el breve artículo de 1924 “La lengua escrita y hablada”, explica...

Se ha hecho de la lengua escrita un dialecto especial, que rara vez se sumerge en busca de vida en la lengua hablada. En las novelas y los dramas españoles rara vez son los diálogos verdaderos diálogos; suelen ser pequeños discursos entreverados. En España apenas hay escritores -se ha dicho-, acaso todos son oradores por escrito. Y esto depende, aunque parezca paradoja, de que rara vez se tiende a escribir en la lengua de la *conversación*, que es a lo que el escritor propiamente tal debe tender. (Unamuno, 1958: 707)

Esto puede relacionarse con aquel elogio de la elocuencia que Unamuno reconocía ya en el estilo pelayano, aunque en su opinión el maestro haya visto sitiado siempre ese talento por las huestes de la exigencia “objetiva”. Unamuno en cambio tendrá siempre en cuenta que no hay nada más importante en la escritura de un sujeto que su efectividad dialéctica, porque pareciera que en esa polifonía, que en ese efecto conversacional que abarca también al lector, que en esa inclusión de distintas voces en un mismo texto, pareciera que sólo allí es posible la emergencia verdadera de la personalidad del que escribe.

Pero más allá de esta característica dialéctica del ensayo en general, lo que expresa Clavería es revelador en relación con esta tesis porque aparentemente el *diálogo* unamuniano, como procedimiento formal recurrente en su ensayística de esta época, puede remitirse con facilidad a la lectura de Carlyle. Esa lectura entonces pareciera tratarse de una experiencia que

no sólo implicó el hallazgo de un estilo “vivo” sino también de una causalidad entre ese estilo y un modo “otro” de entender la historia y su posibilidad de narrarla. A propósito, retomo lo que señala Clavería en su trabajo:

Los que han investigado el concepto de la historia y la técnica empleada por Thomas Carlyle en sus escritos históricos han recordado siempre sus ensayos teóricos sobre la Historia y la biografía escritos con anterioridad a la composición de *History of the French Revolution*. Se dan allí firmes creencias de Carlyle acerca de la importancia de la vida silenciosa y olvidada de millares de hombres oscuros que laboran y crean lejos de los campos de batalla, de conciliábulos políticos y de las antecámaras regias. Por debajo de guerras, constituciones y leyes, son la comunicación, la tradición, que enlaza el pasado y el futuro. El interés perenne del hombre por el hombre indujo a Carlyle a abordar la Historia por el camino de la biografía, y hasta de la biografía de los «héroes», pero aún aquí los hechos menores, lo humano que se mueve bajo la superficie de las cosas, encierra la mayor importancia para descubrir el misterio de lo que sucedió y el misterio de los hombres de hace siglos. Unamuno vio sin duda en Carlyle al historiador artista... (57)

Creo que queda justificada la extensión de esta cita por el interés que representa para mi desarrollo: porque más allá del atractivo que implicaba Carlyle como biógrafo, lo que parece haber fascinado a Unamuno acerca de su obra es ese matrimonio indisoluble entre un estilo vital (casi hablado) y la verdadera historia artística de lo humano, es decir, de lo que está por debajo del imperio del *ojo*, de la superficie histórica visible y, por lo tanto, oficial. Esta noción que vincula el concepto unamuniano de *intrahistoria* y el modelo estilístico de Carlyle me sirve claramente para sentar las bases de la alternativa crítica que Unamuno planteó con respecto al legado pelayano: frente a la historia de los libros, él proyectaría una historia de sus héroes. Pero esa heroicidad no estaría en general en sus autores (como podrá verse cuando exponga su abierto desdén por los cervantistas) sino en las expresiones literarias mismas, ya no entendidas como documentos sino como depositarias de espacios significativos en que llegan a condensarse temas o personajes capaces de jaquear el propio estatuto de lo real (como intentaré demostrar luego, en el próximo capítulo, al exhibir el persistente discurso de Unamuno sobre el personaje de don Quijote como símbolo). La dirección que va desde el elogio del estilo “vivo” a la historia profunda de lo humano (insisto: “que se mueve bajo la superficie de las cosas”) es, en buena cantidad de ensayos unamunianos, el derrotero que lo llevará a un nuevo concepto de crítica (histórico-poética) de la literatura.

Volviendo al tema, entonces, es el propio Unamuno quien permite afirmar este vínculo con la lectura de Carlyle cuando opina explícitamente que no debe nada a ningún español de la época y que nadie ha influenciado tanto su estilo como aquel autor satírico. En la misma carta a Urales que ya he mencionado en el capítulo V, se esboza algo de suma riqueza para el tema que nos importa. Expresa allí Unamuno:

En otro respecto, Carlyle, no por sus ideas, que me parecen de una extremada pobreza y nada originales, sino por su manera de exponerlas, por su estilo impetuoso. Carlyle ha sido acaso quien más ha contribuido a que encuentre yo mi propio estilo. (Urales, 1977: 162)

Es curioso que baste con adentrarse sólo un poco en el complejo concepto de estilo que propone el pensador vasco para entender que en su opinión -y con cierta reminiscencia hegeliana- estilo e ideas son inseparables. Por esto -a pesar de sus dichos- puede entenderse que Carlyle no sólo le habría aportado a Unamuno una “forma”, sino más bien un lenguaje plagado de ideas y, específicamente, de ideas sobre la narración de la historia. Y vale la pena destacar, en cuanto al estado de su vínculo con la producción de Menéndez y Pelayo, que el momento en torno a 1900 -año en que afirma su veneración por Carlyle- es de radical aversión al modelo historiográfico restaurador que había impuesto su maestro santanderino. De hecho, conviene recordar que data del año 1899 el breve ensayo con el sarcástico retrato de “Joaquín Rodríguez Janssen”, aquel alter ego de Menéndez y Pelayo que ya he analizado, el cual es descrito como un historiador obsesivo e inútil, encadenado al hallazgo de fósiles y a la exigencia arqueológica de su erudición nacionalista.

En esta línea se puede opinar que más allá de asumir que la historia es un relato, más allá de esa conciencia ficcional de Carlyle que Unamuno ciertamente destaca, es factible afirmar que lo más admirable que encuentra en el historiador escocés es la de ser otra alternativa para la historia. Es decir, encuentra en él la afirmación del sujeto a partir del modo en que enuncia la historia, o sea, a partir de su estilo. Ese sujeto ya no es mero agente “científico” para la reconstrucción de lo muerto, sino creador de algo vivo y, en cierto sentido, nuevo. Unamuno, lector asiduo de Carlyle, traductor de su *Historia de la revolución francesa*, leyó, previamente, el irónico *Sartor Resartus*, y antes aún, *Los héroes*. La fragmentación de este último libro, su arbitrariedad, la selección de unos cuantos sujetos históricos para explicar la supuesta e inaprensible historia total de la civilización europea, deben haber cautivado al joven lector vasco. Y no debe haber pasado desapercibido ante sus ojos -como tampoco pasa hoy ante los del lector actual- la repetición incansable por parte de Carlyle de dos categorías que explican el mecanismo discursivo del “verdadero” historiador artista, un héroe “otro” que narra la historia de los héroes. Y esas dos categorías son, otra vez, la *sinceridad* y la *intensidad*. Ya no importa el documento, ni siquiera el estatuto documental (o no) de la literatura como soporte de la historia de los libros o de la cultura. Ahora sólo interesa la fuerza persuasiva del hacedor: el historiador *es* la historia, y por lo tanto se mimetiza con su objeto. Carlyle eleva al héroe por su carácter sincero e intenso, y por ello se ve casi condicionado a “escribirlo” históricamente en esos términos. Y también en esos términos Unamuno afirma su ensayismo en *Alrededor del estilo* cuando explica:

He sido siempre un espíritu rebelde a la lógica formal, no a la fundamental, a la ordenación, al método, y he ahí por qué afecto a este género de conversaciones y ensayos divagatorios, llenos de digresiones y de idas y venidas. He escrito algunos libros, pero me parece que me moriré sin

haber logrado hacer un libro arquitectónicamente construido. Y por otra parte, como sé que si me pongo a repasar, limar, corregir y cepillar mi estilo he de caer en el preciosismo y la conceptuosidad (...), y no he de quedarme en un término medio, y aborrezco esa preciosidad, acostumbro escribir a la buena de Dios y al correr de la pluma, exagerando mi natural negligencia y mi propensión a improvisar.

Cada cual, se lo repito, exagera lo que tiene para disfrazarlo en cierta manera. Y esto es, dígame lo que se quiera, sinceridad. Porque no hay nada más sincero que el fingimiento. ¡Y vaya por paradoja! (Unamuno, 1958: 737-738).

Esa sinceridad paradójica refiere en definitiva a una conciencia “moderna” sobre el estilo. Y es ese desprecio indudable por la aparente distancia de un modelo teleológico del historicismo crítico, “organizado objetivamente” como el de Taine, el que decide a Unamuno por una nueva concepción de la historia. Concepción contrastante -claro está- con la planificada de Menéndez y Pelayo, que según el bilbaíno evita supuestamente cualquier innovación subjetiva ante el aparente requisito científico de la historiografía tradicional. Como ya he adelantado en el capítulo quinto, en Unamuno, entonces, Taine ha sido desplazado como modelo y Kierkegaard ha inyectado su individualismo a ultranza en la renovación de una historia que sólo puede entenderse como experiencia del sujeto vivo. La historia ya no tratará sobre el conocimiento sino sobre la existencia y, por lo tanto, la morfología de su escritura no puede obedecer al plan “bibliográfico” o “filológico” de una historia absoluta sino al ensayo espontáneo, diario, capaz de irradiar al *yo* escriturario entre sus lectores, actualizando de ese modo el verdadero vínculo intrahistórico, la unamuniana comunidad de los sujetos individuales.

Dados estos cambios de coordenadas en cuanto a modelos previos, es claro entonces que entre Menéndez y Pelayo y Unamuno se juega una fuerte tensión con respecto a la comprensión de la historia de la cultura en sí, de la literatura como sustento de esa historia y del género que esa historia exige. Pero es importante destacar que esas tres cuestiones quedan antes englobadas en un cambio rotundo con respecto a la noción misma de “historia” y del estilo que esa historia solicita. La historia, entonces, ha pasado de ser el objeto por (re)construir a ser un objeto que construye: la historia construye al sujeto por medio del estilo personal que ese sujeto desarrolla. La diferencia con el estadio previo es justamente esa autoconciencia de que el estilo es el medio por el cual la historia hace al sujeto. Esta cuestión está ligada al surgimiento moderno de un lugar crítico de la enunciación, un *yo* en crisis que en la obra de Menéndez y Pelayo no sólo apenas se atisbaba, sino que además se ocultaba en la necesaria responsabilidad de reconstituir el *documento* de la historia, entendido de modo positivista y a la vez romántico, con extrema subjetividad bajo un aparente barniz objetivo.

Por eso, una vez más, Unamuno reivindica otro tipo de historia, la llamada *intrahistoria* que es ese lecho profundo que descansa bajo la superficie de la historia oficial (sea política o literaria). Y al concebirla así, debe también volcarse hacia otro tipo de vehículo

escriturario. Si el ensayo es la deriva de una tensión del discurso desde el yo autoral (Pozuelo Yvancos, 2002-2003: 138), ningún género podía prestarse mejor para soportar la misión de dar cuenta de una nueva historia, fragmentaria, íntima, reformadora, casi regeneracionista. En este sentido, no es menor señalar que Pozuelo Yvancos supo definir al género como supervivencia del concepto de estilo:

...un género no es nunca una casilla en un sistema, en todo caso se salva de la individualidad del habla literaria solo si es considerado como *norma histórica*, que define el horizonte de expectativas de los modelos intertextuales en un funcionamiento en todo caso polisistémico, que comprende junto a posiciones enunciativas, tradiciones temáticas, moldes estilísticos y niveles de la lengua (...). Mi concepción de género está por tanto más cerca de la concepción clásica de "estilo" que de la de modo. (132)

Debo señalar entonces que a efectos de comprender las características intrínsecas del ensayismo unamuniano y su pertinente relación con una forma renovada de la interpretación histórica de la literatura, la propuesta de Pozuelo Yvancos para entender qué es un género me resulta provechosa. Porque el énfasis tan señalado de Unamuno con respecto al tema del estilo y la personalidad, sus consecuencias en cuanto a la forma improvisada y coloquial de sus ensayos, todo esto favorece una lectura más interesante de su producción desde la óptica que plantea Pozuelo Yvancos al señalar que el ensayo, más allá de la norma, pudo nacer y desarrollarse como consecuencia del origen de una "escritura del yo" (133): "...la emergencia del yo en la cultura Occidental es "escritural", viene vinculada a un cambio notable de las condiciones de creación pero también de transmisión de los propios textos" (134). Pozuelo Yvancos especifica que ya en Montaigne el ensayo se liga al intento preciso de unir la escritura del libro al yo que la produce, y por eso afirma:

Para mí la nota fundamental que aportaría una definición del Ensayo sería esa: la *Tensión del Discurso desde el Autor*, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma. Y esa orquestación no depende de la naturaleza del tema, antes bien lo sobrepasa desde la dimensión de su perspectiva sobre él, que impone sus fueros como apropiación, como personalización desde el presente y para ser ejecutada precisamente en el *presente* de su Discurso. (139)

Es inevitable ligar esta manera de pensar el ensayo con las estrategias unamunianas que hemos venido señalando previamente hasta aquí. Y tampoco resulta difícil comprobar que esa decisión genérica estaba dando paso a una cuestión que en Unamuno es tangible y que guarda estrecha relación con otra historicidad, con otra forma de contemplar la historia en general y, más precisamente, la historia de la literatura:

Starobinski advirtió que la escritura autobiográfica era desde el punto de vista locutivo una mixtura de los dos tiempos, en la medida en que el autobiógrafo remite a los hechos y a su vivencia, en simultaneidad. El ensayo, desde mi punto de vista, da un paso más, y deshace tal mixtura, para hacer que prevalezca el tiempo del *Discurrir* mismo, de la enunciación como punto dominante de la nueva forma. En un ensayo no nos importan tanto las cosas *como fueron* para un autor, que pudo por ello, en el nivel de los hechos, equivocarse o ser sobrepasado por el avance de los conocimientos en cada uno de los asuntos. (Pozuelo Yvancos, 2002-2003: 139).

Esta opinión legitima una vez más que cierta selección del ensayismo unamuniano pueda pensarse como respuesta al conocimiento científico que privilegiaba la historia tradicional de la literatura, y como alternativa que busca autorizar una escritura de la historia fundada en el discurrir del yo autoral, y ya no en los “conocimientos” sobre los temas tratados que incluso podrían ser atacables. Estamos hablando nuevamente de la lucha antirracionalista de Unamuno contra el legado erudito y positivista, enfrentamiento que también Adorno supo adivinar como explicativo del origen del género en su canónico artículo “El ensayo como forma”. Al respecto señala allí que

...el ensayo no permite que se le prescriba su jurisdicción. En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros. (...) sus interpretaciones no son filológicamente definitivas y concienzudas, sino por principio sobreinterpretaciones, según el automatizado veredicto de ese vigilante entendimiento que se contrata como alguacil de la estupidez contra el espíritu. (Adorno, 2003: 12)

Adorno añade a propósito del tema que dentro de la exposición científica “las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo que aprehenden” (13), y que el avance científicista es el frente específico contra el cual se dirige el ensayo, género armado defensivamente con la reflexión constante sobre su propia forma:

El contenido, una vez fijado según el arquetipo de la proposición protocolaria, en la práctica positivista debería ser indiferente a su exposición y ésta convencional, no exigida por el asunto, y para el instinto del purismo científico todo prurito expresivo en la exposición pone en peligro una objetividad que saltaría a la vista tras la supresión del sujeto y, por tanto, la consistencia del asunto, el cual se afirmaría tanto mejor cuando menos recibiera el apoyo de la forma... (14)

Es evidente que a juicio de Unamuno la erudita ilusión de objetividad tan vapuleada en sus ensayos también debía hallar un límite en aquel género por el cual un autor podía ponerla en duda, y a la vez proyectar su interpretación personal, preguntarse por su propio estilo, exhibirlo de forma lúdica e incluso muchas veces, a través de esa forma, afirmar la necesidad de desterrar de sí las exigencias científicas sobre la percepción histórica tradicional de España y de sus textos canónicos. En este sentido, la escritura ensayística porta la última defensa del sujeto y esto -tal como lo señala Adorno- se cumple desde los orígenes del género hasta la actualidad, pasando obviamente por un caso tan representativo como el de la producción unamuniana, que no constituyó una excepción:

El ensayo no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizadas, según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas. Puesto que el orden sin fisuras de los conceptos no coincide con el de lo que es, no apunta a una estructura cerrada, deductiva o inductiva. Se revuelve sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, de que lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía; contra esa vieja injusticia hecha a lo pasajero por la cual se lo vuelve a condenar en el concepto. Se arredra ante la violencia del dogma de que lo merecedor de dignidad ontológica es el resultado de la abstracción, el concepto invariable en el tiempo frente al individuo aprehendido por él. (Adorno, 2003: 19)

Unamuno parece haber comprendido esto mucho tiempo antes: que el individuo (y su literatura) eran lo más atacado como efímero por el flanco erudito. Por eso insisto en el hecho de que tras su decisión genérica por el ensayo subsiste además la alternativa de otra historia, y que al comparar esta opción con el tradicionalismo historicista de Menéndez y Pelayo, es probable que Unamuno considerara sus propias interpretaciones como una nueva manera de concebir la historia ya no de los libros, sino de la experiencia personal de esos libros. Dotar al individuo lector de una importancia específica que le había sido privada dentro de la interpretación crítica “objetiva” parece haber sido el resultado formal de ese merodeo que Adorno -citando a Max Bense- supo definir en términos tan cercanos a los de la confianza unamuniana en el asedio azaroso de su escritura:

El ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que ésta se afirme como presente. Corrige lo casual y aislado de sus intuiciones haciendo que éstas se multipliquen, confirmen o limiten bien en su propio avance, bien en su relación de mosaico con otros ensayos; no por abstracción en unidades típicas extraídas de ellas. «En esto, pues, se diferencia un ensayo de un tratado. Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto de reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve, y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura». (27)

Vale aclarar, sin embargo, que esta vinculación entre el ensayo unamuniano y su oposición al modelo historiográfico hegemónico en su tiempo, no dependió simplemente de una conciencia personal. Muy por el contrario, pareciera que en Unamuno las causas que terminan por fortalecer al ensayo como género capaz de plantear su mirada crítica “otra” sobre la historia de España y de su literatura, lo exceden en mucho como simple caso particular. Como ya he adelantado oportunamente en el capítulo primero, Gonzalo Navajas (1998) sitúa a España entera como caso relevante de la transición finisecular europea, ya que es una de las naciones pioneras en experimentar cierta expectativa de *declive* y operar sobre ella desde la escritura. En esa línea, el caso de Unamuno se le presenta -entre muchos otros- como ejemplar y especialmente por su discurso ensayístico, empeñado en reconvertir la perspectiva sobre la decadencia nacional. En este sentido, explica:

El yo de Unamuno se agranda hasta abarcarlo todo, en un “panegoísmo” absoluto del yo en que el cosmos y, con él, Dios, son una prolongación no tanto de la mente o del espíritu -eso subordinaría a Unamuno al idealismo detestado por él- sino de la intencionalidad de la voluntad, que quiere posesionarse del todo para someterlo a su dominio. No sorprende, por tanto, que el declive termine por ser en Unamuno una noción falsa, un concepto tangencial e inoperante para un yo que tiene temas más apremiantes de que ocuparse, como la reconfiguración personal del mundo. (283)

En este mismo sentido, también un especialista en ensayismo hispánico como Juan Marichal encontró en la producción de Unamuno, tan inmerso siempre en la crisis de modernidad y tan preocupado por su objeto histórico, un evidente énfasis en cierta voluntad subjetiva capaz de autoproyectarse desde su escritura y resignificar el supuesto *declive*, lo que

en términos suyos sólo podía entenderse, nuevamente, como la promoción de una “voluntad de estilo”:

La individualización del hombre era para Unamuno el único medio de lograr la plena integración de la sociedad, y él veía así la comunidad humana ideal como una reunión de ‘yos’ en que la ‘extravasación’ personal uniría a los hombres en vez de oponerlos y separarlos (Marichal, 1984: 151).

Marichal entiende que semejante misión exigía del ensayismo una especie de efectividad para el *derramamiento espiritual*. Un derramamiento espiritual que sólo podía concretarse a través de ciertos mecanismos en la expresión literaria. Y ahí es, sin embargo, donde debe tenerse algún reparo en cuanto al origen que señala Marichal en su enfoque. Porque en su opinión ese *nimbo de concordia* perseguido por los ensayos de Unamuno se debe a la “cordialidad” que mantuvieron incluso entre ellos los polémicos protagonistas de la Restauración: Pereda, Clarín, el propio Menéndez y Pelayo. Y sin embargo, basta con recordar la efusiva semblanza que Unamuno hace de Carlyle para entender que es en realidad en esa literatura extranjera y heterodoxa donde verdaderamente encontró su clave ensayística para la nueva historia que exigía la utopía moderna. El propio Marichal explica la creencia de Unamuno en que lo confesional, es decir, “la franca expresión de la intimidad personal sería, en la vida española, una fuerza sociable que enriquecería las relaciones sociales de los españoles y amortiguaría sus asperezas...” (150)⁹². Y en su ensayo “La ideocracia” define el propio Unamuno: “La sinceridad es tolerante y liberal” (Marichal, 1984: 150). En todo ello resuena más bien Carlyle, y no los “restauradores”. Carlyle, quien describe a Dante, Lutero y Mahoma básicamente como hombres *sinceros* (y por eso “héroes”); quien se lamenta de la persecución que imposibilitaría la existencia de nuevos hombres *verdaderamente sinceros*; quien señala: “Si héroe significa *hombre sincero*, ¿por qué cada uno de nosotros no será un héroe?” (Carlyle; 1985: 147). Carlyle, quien llega a exclamar en un tono que incluso podría ser unamuniano:

Una sociedad de hombres sinceros todos, una sociedad de creyentes verdaderos, existió ya, y necesariamente tiene que volver. Esa sería la verdadera clase de adoradores de los héroes; nunca se reverenciaría mejor lo sublimemente verdadero como cuando todos fuesen verdaderos y buenos (147).

Puede arriesgarse entonces que la lectura de Carlyle realizada por Unamuno evoca para él un giro clarísimo de la perspectiva histórica. La sinceridad y la intensidad serían categorías defensivas de una escritura opuesta a la ilusión de objetividad exigida por el proyecto

⁹² A su vez, Marichal sostiene que existió un lazo inocultable entre el ensayo unamuniano y la literatura de confesión: “Por eso Unamuno empezó a confesarse en sus cartas; y en su búsqueda de un estilo y de una forma de confesión, su actividad epistolar fue quizás la experiencia decisiva, la cristalización de su afán comunicativo. En otros escritores españoles, como lo señalaba el mismo Unamuno, se daba un contraste marcado entre sus cartas y su estilo epistolar y sus escritos públicos. En él, en cambio, conversación, carta, ensayo, llegaron a ser lo mismo, en cuanto al contenido y en cuanto a la forma: en todas esas formas de comunicación se confesaba, se «derramaba»”. (159)

historicista. Esto, de alguna forma, pesó en Unamuno a la hora de descartar la historia tradicional de la literatura y optar por exponer el sentido histórico de los textos literarios a través del ensayo urgente, polémico, dialogal. De la Restauración a la crisis de la Modernidad, de la Historia oficial y ortodoxa al ensayismo “sincero” que se ocupa del individuo como producto existente de un nuevo estilo “historiográfico”, lo que ha ocurrido es ni más ni menos que el fracaso de la fe en una “superficie” histórica capaz de explicar (y unir) a España. Entre Menéndez y Pelayo y Unamuno la historia en general (y la historia de la literatura en particular) pasa de la superficie a la profundidad, de la tradicionalista *Historia de los heterodoxos españoles* a la intrahistoria propulsada por un individuo español heterodoxo; de la abarcadora y pretendidamente científica *Historia de las ideas estéticas en España* al ensayo unamuniano urgente, periodístico, personal, hipertrofiadamente subjetivo. Es decir, entre Menéndez y Pelayo y Unamuno la historia ha intentado el peregrinaje desde la erudición taxonómica a la reivindicación individualista, y en ese paso no sólo distanció las elecciones de ambos autores sino que además permitió que el segundo diera forma personal al género desde el cual más batallas libraría, justamente, con su respetado antagonista.

8.2 Dos modos para la historia crítica de la literatura: horizontalidad y verticalidad

Unamuno explica al inicio de su ya mencionado ensayo “Sobre la erudición y la crítica”, de 1904, que la causa de tener que insistir sobre el tema se debe a una especie de autodefensa que se ve obligado a ejercer. Dice allí que muchos “señores” se han visto escandalizados por algunas de sus novedosas ideas sobre la interpretación del *Quijote*. Por eso es entendible que al correr de las argumentaciones, la figura de Menéndez y Pelayo aparezca una vez más como legitimador de la posición intelectual del autor y, al mismo tiempo, seguidamente, como representante de un modo disciplinar de la historia y de la literatura que el propio Unamuno consideraba perjudicial para su pueblo.

El elogio que al recordar su oposición a cátedra hace Unamuno de Menéndez y Pelayo, a quien califica a la vez como “elocuente poeta” y arqueólogo de lo nacional, podría parecer carente de segundas intenciones pero debe observarse en realidad dentro del contexto integral del ensayo. Más allá de que el comentario del escritor vasco busca situarlo en un lugar de autolegitimación por haber obtenido el ingreso a la Academia directamente de manos de su antiguo profesor de historia de la literatura española; más allá aún del ya aludido reconocimiento real del valor poético en la escritura pelayana; no puede dejarse pasar en este texto esa descripción algo menor de la tarea del santanderino en términos tan cercanos a los que Unamuno venía utilizando para atacar las categorías propias del denostado historicismo

romántico-positivista, siempre interesado en la discutible tarea de “reconstruir” el pasado con la sola licencia de la motivación objetiva erudita.

Unamuno cuenta luego que “un profesor eruditísimo” (723) le espetó una larga arenga a fin de convencerlo de que consagrara su vida entera al helenismo: “Pero yo,”- explica el autor- “que sabía muy bien que no es de helenistas de lo que España más necesita, no le he hecho caso alguno, y de ello estoy cada vez más satisfecho” (723). Y añade de inmediato:

...no me creo obligado a hurtarme de los que estimo sagrados deberes para con mi patria, engolfándome en eruditas disquisiciones sobre este o el otro punto de filología o de literatura helénica, lo cual sería pasadero si no hubiese aquí labores más urgentes que acometer.

En un país hecho, en que cada uno está en su puesto y la máquina social marcha a compás y en toda regla, puede un ciudadano dedicarse a esas curiosas investigaciones; pero aquí hay demasiada gente que se dedica al tresillo, para que los que sentimos ansias de renovación espiritual vayamos a enfrascarnos en otra especie de tresillo. No; mi sueldo sale del trabajo de mis conciudadanos, es España la que por mediación del Estado me da el pan que mis hijos comen, y sé bien cuáles son mis deberes para con mi patria. (723)

Hay varias cuestiones que hacen de esta cita un hito ineludible para la consecución del desarrollo de este apartado, orientado a discernir dos tipos de historia y, por lo tanto, dos modelos de crítica que pugnaron entre la alternativa erudita y la unamuniana. En primer lugar, quiero evocar lo que señalaba ya en el capítulo cuarto, y que es la conciencia unamuniana sobre la libertad intelectual que le otorga en apariencia aquel “rito de pasaje” que es la obtención de su cátedra. Esto me parece importante porque dota a Unamuno de un lugar de enunciación tal que le permite reconocerse a sí mismo y a su tarea ya no como un engranaje importante de la institución universitaria, sino más bien como el engranaje capaz de revertir el orden productivo de esa institución. Y esto se asocia con el segundo elemento llamativo: Unamuno gana una cátedra de griego y rechaza de plano la vocación del helenismo. En plena emergencia de la figura del intelectual moderno, Unamuno es uno de los primeros en percibir que la valoración de ese lugar se da menos en relación con las posibilidades científicas del cargo, que con sus cualidades como tribuna desde la cual hablar. Volcarse a la erudición, en este sentido, sería evadir nuevamente los ojos de la Esfinge, acudir a un remedo del tresillo, pasatiempo que en la obra unamuniana porta siempre la metáfora por antonomasia de la “anestesia” existencial. En tercer y último lugar, esa otra misión que revestía el cargo conseguido es planteada por el autor como un deber con España. La erudición, en contraste, sería la alternativa crítica que ha olvidado su compromiso con la patria, su asumida responsabilidad para producir un saber capaz de proyectarse hacia el pueblo en forma de renovación espiritual.

No debería pasar desapercibida, entonces, la exposición que sigue en el ensayo a continuación de estas polémicas declaraciones donde Unamuno sostiene que “enfrascarse y engolfarse en tales estudios suele ser no pocas veces un acto de cobardía, una manera de

desertar de un puesto de debida lucha, una traición a la patria” (724). Tendría que cobrar aquí entonces todo su sentido la mención -en contigüidad con este asunto- de la historia de la literatura española escrita por Fitzmaurice Kelly. Sobre ella explica el ironista Unamuno:

Al terminar Fitzmaurice Kelly su excelente *Historia de la literatura española*, y después de haber citado junto a Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal a oscuros eruditos que podrían bien figurar en una Historia de la historia de la Literatura española, pero no en una Historia de la Literatura misma, acaba diciendo: «Sería un espectáculo verdaderamente extraño si la pintoresca e imprevisora España, que sigue siendo para no pocos espíritus, más o menos críticos, la encarnación de un temerario romanticismo, fuera a producir una casta de escritores de género alemán, absorbidos en los detalles complicados y la observación microscópica...» (724)

Unamuno arremete contra esta especulación como si se tratara de una cuestión personal. De hecho, su forma de personalizar la amenaza de esa “casta” de eruditos científicistas que podrían monopolizar la historia de las letras hispánicas, es revelar la construcción canónica del historiador foráneo como resultado ingenuo de un interesado asesoramiento español. Al respecto, escribe Unamuno:

Pidamos y esperemos que en nuestra pintoresca e imprevisora España no cunda mucho esa casta de escritores de género alemán absorbidos en los detalles complicados y la observación microscópica. Puede abrigarse ese temor leyendo la parte que Fitzmaurice Kelly dedica a la literatura española contemporánea, donde unos cuantos eruditos nada literatos y algunos escritores oscuros han echado fuera a Salvador Rueda, a Marquina, a Baroja -éste acaso tiene el pecado de ser vasco, pues a los vascos nos trata un tantico desdeñosamente el autor-, a Jiménez, Martínez Ruiz (*Azorín*), Valle Inclán, Benavente y otros así. Verdad es que de esta expulsión de literatos de verdad por eruditos, no creo haya que culpar al autor inglés, hombre de fino gusto, sino a los eruditos españoles que le han servido de guías. (725)

No parece inocente que la obra señalada por Unamuno para poner en jaque esa opción crítica (otra vez científicista y ocularcéntrica) sea, ni más ni menos, que la de Fitzmaurice Kelly, la cual había gozado de cierta difusión en la España de inicios del siglo XX. Su versión en castellano había sido prologada (y algo elogiada) por el propio Menéndez y Pelayo en 1901, y esto en parte había alimentado su circulación. La escasez de respaldo académico nacional que solían obtener estos manuales extranjeros debió contrarrestarse en mucho gracias a la diferencia que representaba para esta obra contar con tan ilustre prologuista. Sin embargo, en el ensayo unamuniano se transparenta una valoración de ella parecida a las condensaciones pelayanas que tantas veces fueron descritas por el escritor vasco como “remedia vagos”⁹³. Menéndez y Pelayo también hacía hincapié en su resistencia a este tipo de volúmenes cuando iniciaba su prólogo a la historia misma de Fitzmaurice Kelly:

Confieso que siempre he profesado en cuanto a los Manuales, y Epítomes, de cualquier arte o ciencia, aquel viejo y trillado aforismo *compendia sunt dispendia*, no sólo porque hacen perder tiempo a quien los escribe, sino porque sirven de poca ayuda, y aún suelen extraviar a quien por ellos pretende adquirir recto y adecuado conocimiento de las cosas. Sólo la investigación propia y directa puede conducir a este fin, tanto en las ciencias históricas como en todas las demás que tienen por base la observación y la experiencia. (1999)

⁹³ Ver nota 74 en capítulo VII.

Menéndez y Pelayo plantea esta salvedad aún cuando reconoce luego el altísimo mérito y la utilidad que algunos compendios pueden llegar a tener. Su reparo con ellos está claramente asociado al peligro que podían representar para una metodología de características como la suya y a la que Unamuno se oponía, en parte, por los componentes racionalistas y positivistas que daban forma a su idea de la interpretación crítica e histórica de la literatura.

Dice Menéndez y Pelayo:

El hábito vicioso de no estudiar en las fuentes, de no resolver por sí mismo cuestión ninguna, de tomar la ciencia como cosa hecha y dogma cerrado, basta para dejar estéril al entendimiento mejor nacido y encerrarle para siempre en los cancelos de la rutina. (1999)

Puede verse que el estudioso santanderino intuía ya por entonces un riesgo cierto en este tipo de acumulación abreviada de la historia de los textos y de sus autores. Ese mismo riesgo le imputaría luego Unamuno como principal defecto de su propia producción: la mediación de un *ojo* erudito que terminaría por garantizar la totalidad jamás leída por el resto. La enorme mayoría de los lectores culminaría por confiar en ese *ojo* crítico a tal punto de reemplazar la experiencia de leer las fuentes de primera mano por la aceptación incondicional de la selección y el comentario erudito de esas fuentes. En este sentido, Menéndez y Pelayo no consideraba el triunfo de ese *ojo* como un logro, y sin embargo -al prevenir sobre el manual del historiador extranjero- parece describir el mismo dilema que luego Unamuno le adjudicaría a sus propios trabajos monográficos. Menéndez y Pelayo enfatiza que un buen manual jamás podrá sustituir a las monografías -género que por su extensión y especificidad privilegiaba para sus propios tratamientos-, pero encuentra en el formato visitado por Fitzmaurice Kelly un beneficio que no creía menor: el intento siempre vigente de dar cuenta bibliográfica del tesoro literario y dotar de “justo valor el cuadro general de la ciencia” (78): “Sirven principalmente para recordar lo sabido, presentándolo en orden sistemático y haciendo el inventario de la ciencia en cada momento de su historia” (78). El interés de este tipo de obras condice, en el estudioso santanderino, con la necesidad de exhibir los resultados de empresas eruditas logradas previamente, es decir, con la posibilidad de mostrar las fuentes y evitar lecturas inútiles y pesquisas ya hechas. Y en su valoración, Menéndez y Pelayo no descarta la posibilidad de que estos libros sirvan para nutrir espíritus científicos o reflexivos en materias indirectas a las que tal vez dedican la mayor parte de su tiempo, escapando del pedante vicio exclusivista. Pero señala:

Así, en el caso presente, puesto que de historia literaria se trata, lo que más importa no sólo al que la profesa, sino al mero aficionado, no son los libros de crítica, sino los mismos monumentos literarios contemplados cara a cara como los de otro arte cualquiera. Pero no hay museo sin catálogo, ni es pequeño mérito hacer un catálogo bueno. La insensatez sería imaginar que la descripción más completa, el inventario más minucioso, el más elocuente discurso, pudieran suplir en ningún caso la visión directa de la obra de arte ni la impresión personal que en cada uno de los contempladores deja. Duele decirlo, pero es forzoso: la historia de la

literatura, tal como entre nosotros suele enseñarse, reducida a una árida nomenclatura de autores que no se conocen, de obras que no se han leído, ni enseña ni deleita, ni puede servir para nada. Hay que sustituirla con la lectura continua de los textos clásicos y con el trabajo analítico sobre cada uno de ellos. El Manual puede servir de preparación, de ayuda, de recordatorio, pero siempre ha de ser un medio, jamás un fin. (79)

Como puede verse, Menéndez y Pelayo califica de error perjudicial tomar como fuente directa el recorte “privilegiado” que un manual propone. Esto va de la mano con la consideración excepcional de su propia obra no ya como una síntesis, sino como un desarrollo científico capaz de generar reflexiones analíticas sobre los textos clásicos. Es decir, lejos de los compendios, sus monografías e historias parecen proyectarse -en su opinión expresa- como una crítica erudita capaz de esclarecer la bibliografía de las fuentes y sus sentidos más visibles. Cuando mucho después Unamuno equipare la producción de Menéndez y Pelayo con la del género de “remedia vagos” que intentaba ahorrar la lectura directa de los textos literarios disponiendo de simples biografías y resúmenes, lo que estará tratando de hacer no es sólo atacar la relevancia de esa postura crítica erudita que había mantenido su maestro sino también parangonarla con el manual escolar, es decir, con ese tipo de obras “triviales” -realizadas por foráneos y también por muchos españoles “liberales”- que el santanderino tanto se había ocupado de relativizar en el pasado.

De todos modos, y aunque esta operación unamuniana no haga verdadera justicia a algunas de las lecturas pioneras de su antiguo profesor, vale destacar que el modo en que Menéndez y Pelayo defiende el interés de los manuales en la última cita que he anotado, parece dar pie a la irónica metáfora de un campo crítico cuyo aliento positivista lo mantiene preso en la noción “fija” de una interpretación de la superficie, del contacto visual con ese museo de la literatura del cual siempre es necesario exponer en detalle su catálogo. Es decir, la cita misma -en un significativo contexto en el que Menéndez y Pelayo revela sus propias ideas sobre la historia literaria- parece legitimar el símil burlesco de Unamuno al estigmatizarlo una y otra vez como el naturalista obsesivo atrapado en la acumulación de datos cuya saturación le impide penetrar en el núcleo vital de la lectura.

Menéndez y Pelayo introduce la *Historia de la literatura española* de Fitzmaurice Kelly con una enumeración pormenorizada de los estudios previos que intentaron dar cuenta de la misma materia. Índice interesante de su pensamiento es, entonces, que mencione como antecedente primero de la historia literaria de España la obra bibliográfica de Nicolás Antonio. También da cierto crédito a Moratín, y recuerda las historias hechas por alemanes (entre las cuales nombra a la de Sismondi, que juzga insuficiente). Narra los comienzos de la enseñanza de historia literaria en España, y señala la coincidencia entre este asunto y la aparición de la obra de Ticknor. Aunque matizados, reconoce los intentos de Amador de los

Ríos y de la *Biblioteca de Autores Españoles* (con sus respectivos prólogos), pero le parecen tan notables como factibles de rectificaciones. En esta línea, Menéndez y Pelayo concibe el valor historiográfico de su época en relación con una España que ignora ese valor:

Porque la historia literaria se ha renovado enteramente en nuestros días, y, salvo muy calificados precedentes, puede decirse que es una creación del siglo XIX. Tal como hoy la entendemos, juntando el sentido estético con la curiosidad arqueológica, poniendo a contribución la psicología y la sociología, está ya tan distante de sus modestos orígenes, que parece una nueva y genial invención, una ciencia nueva que de otras muchas participa y con sus despojos se enriquece. (79)

Es lógico, entonces, que ante tamaña consideración de la disciplina, el erudito santanderino se lamentara abiertamente por la aridez hispánica en torno, y reparara a su vez en la proliferación de historias extranjeras de la literatura española: “Designio providencial es sin duda, que los de fuera sean los llamados a vengar a la España antigua del vil menosprecio en que la tienen sus descastados herederos” (87). Desde esta perspectiva, el prólogo diseña una aceptación de la obra de Fitzmaurice Kelly algo tibia quizá y con numerosas objeciones puntuales a sus diferentes temas, pero no por eso menos cálida en cuanto a su gusto y entusiasmo por lo estético. Pareciera que el interés de Menéndez y Pelayo no pasa por el deseo de reprobar su lectura sino por la ubicación del libro en un estatuto científico nulo, en el lugar de un pasatiempo bien construido:

Todo el libro deja una agradable impresión de *diletantismo* artístico, semejante a las obras de Schack, y aunque no tiene la profundidad de algunas páginas de Wolf y de Claras, participa del hospitalario y generoso espíritu de la crítica alemana de los tiempos románticos. (89)

Prueba específica de esto será la frondosa “sugerencia” de veintiún puntos⁹⁴ en la cual Menéndez y Pelayo realiza numerosas observaciones, acotando respetuosamente que las juzga impertinentes para el lugar del prólogo. Todo este elogio descentrado revela que la *Historia de la literatura española* de Fitzmaurice Kelly no pasa por ser un dechado de virtudes, pero tampoco carece de un mérito que Menéndez y Pelayo consideraba invaluable: el de actualizar el intento por dar cuenta de la materia histórico-literaria de España.

Por otra parte, su juicio sobre el volumen añade otra ventaja: la de dar ocasión al prologuista de enumerar los lineamientos eruditos que deberían regir una historia de esas características si fuera producto de una ortodoxia científica y nacionalista mucho más legitimada para abordar la empresa. En ese sentido, no es menor la impugnación de su escasa rigurosidad y la mención destacada de su traductor, uno de los más cercanos discípulos de Menéndez y Pelayo:

Ha tenido, además, este libro la buena fortuna de dar en manos de un traductor tan inteligente como modesto, que, además de cumplir con su trabajo de intérprete con la mayor bizzarria, ha ocultado en la humilde forma de notas un caudal de doctrina propia y bien digerida, de que otros hubieran hecho pomposo alarde en libros que llevaran su nombre. El señor D. Adolfo Bonilla y San Martín, uno de los jóvenes de mayor cultura, de más sólidos y varios estudios, y de mejor dirección crítica que hoy tenemos en España, ha hecho este excelente trabajo... (89).

“Retocado y mejorado” gracias a su traductor al castellano, señala Menéndez y Pelayo que este manual sale a la luz sin mayor necesidad de halagos. Como adelanté capítulos atrás, no puede pasar desapercibido este contraste entre el discípulo ortodoxo, abocado al detallismo erudito, y el otro discípulo cuya interpretación de los textos clásicos vendría a contender luego

⁹⁴ Entre esos puntos hay detalles que parecen definitorios a la hora de entender la ortodoxia nacionalista y científica del erudito tal como era denunciada por Unamuno. En la observación número VI lamenta Menéndez y Pelayo que el autor haya dedicado poco espacio a la *Grande e general Estoria* del Rey Sabio: “Se conoce que el señor Fitzmaurice Kelly no ha tenido tiempo u ocasión de examinar los pocos y raros manuscritos que de dicha *Grande Estoria* se conservan, aguardando editor o por lo menos erudito paciente que la analice por completo, y extraiga de ella todo lo que no procede de la Biblia y de los autores clásicos, sino de libros árabes y acaso hebreos” (1999). En el punto XI condena la omisión “inexplicable” de los romances viejos, cuestión que lo habilita al encomio del joven Menéndez Pidal. En el XVIII se polemiza sobre un error de categorías genéricas: *Pedro de Urdemalas* no es entremés ni farsa como se opina en el manual, sino una comedia en tres jornadas. Y finalmente, en el ítem XX, Menéndez y Pelayo arremete contra la omisión de géneros enteros como la prosa didáctica, o la científica y técnica. Lamenta especialmente la exclusión de los gramáticos y preceptistas literarios, “puesto que la historia de la lengua y la historia de las ideas artísticas llega a confundirse con la historia del arte de la palabra hablada o escrita” (1999). En este sentido, le extraña al erudito santanderino el silencio sobre Bernardo de Alderete o el Pinciano: “Insisto tanto en esta materia, no porque deje de comprender que en una historia literaria deben ocupar el mayor espacio las obras de arte puro, las creaciones poéticas en el más amplio sentido de la palabra, sino porque la omisión total de las restantes manifestaciones puede hacer caer a muchos en el vulgar error de suponer que nuestra literatura de los dos grandes siglos se reduce a novelas, dramas, versos líricos y libros de devoción...” (1999). Como puede notarse -y más allá de su énfasis en el rechazo del elemento semítico-, la crítica más acerada que orienta Menéndez y Pelayo al manual del irlandés consiste en la poca exhaustividad, en el desconocimiento de ciertos géneros que hacen a la grandeza de la historia que ha compendiado. Esto legitima su juicio de la obra como diletante y de iniciación. Sus objeciones a las características de este manual -que de todos modos recomienda- demuestran el grado de alcance que tenía la exigencia científicista sobre una potencial historia de la literatura española que nunca llegó a concretar, y con cuya dimensión puede especularse si se recuerda una vez más que la extensa *Historia de las ideas estéticas en España* debía funcionar como simple prolegómeno de ella.

con el concepto científico de la metodología historicista al uso. Es significativo, sin duda, que ambos “herederos” se enfrentan a traducciones de historias foráneas de la literatura española: Unamuno lo hace con la de Wolf, Bonilla y San Martín con la de Fitzmaurice Kelly. Dos historias, dos traductores, un destino diverso para el pacto de reconocimiento entre ambos proyectos y la esperada legitimación del espacio erudito, de la mirada omnipresente del mediador Menéndez y Pelayo. Mientras Bonilla y San Martín parece lograr restituir con el traslado a la lengua española cierto valor “genuino” del que carecía el texto original en inglés, Unamuno -ya he comentado el caso en el cuarto capítulo- ve que su obra es asimilada por el saber legitimado sin mención alguna de su trabajo y muy lejos de cualquier mejoramiento que pudiera adjudicársele.

No me interesa pensar en contigüidad estos dos destinos tan sólo como anécdota curiosa acerca del diverso posicionamiento intelectual de estos emergentes en la bisagra de entre siglos. Me interesa más bien enfatizar el contenido simbólico que cierto nacionalismo imperante en aquel campo intelectual podía proyectar en las obras de los jóvenes colaboradores (o no) y en la obvia incidencia que estas obras podían tener en la matriz histórica de la literatura nacional. Bonilla y San Martín es reconocido por Menéndez y Pelayo como el discípulo “de mejor dirección crítica” -esto es, de mayor respeto a la *doxa* crítica, científica y erudita-, y por ello mismo su traducción de una historia extranjera de la literatura española gana -desde la perspectiva nacionalista- el prestigio de aportar una evidente mejora al original, como si la labor del intérprete añadiera desde su patriótica idoneidad cierta erudición genuina y fundamentada. “Lleva la presente edición española grandes ventajas al original inglés, hasta el punto de poder estimarse como obra nueva” (89), señala Menéndez y Pelayo, con lo cual le reconoce no sólo la riqueza de su labor, sino también el haber hecho nueva -y propia- una historia ajena, extraña. Caso contrario al de Unamuno traductor de Wolf, Bonilla y San Martín es elogiado por Menéndez y Pelayo no sólo por sus dotes como intérprete, sino por su operación de lograr “nacionalizar” ese texto foráneo que si no venía a llenar un vacío historiográfico en España, por lo menos permitía actualizar el debate sobre ese vacío. Ese reconocimiento, justamente, es la legitimación que Unamuno no pudo conseguir por parte de su antiguo maestro. Como contrapartida, Unamuno, el discípulo heterodoxo, ve silenciado su trabajo como traductor, y puede especularse que el espacio del saber autorizado rechaza su mediación no sólo por las causas mezquinas que él eligió ver y denunciar con la imagen del “zorro”, sino también por el prejuicio nacionalista de que tal intérprete no podía propiciar ningún mejoramiento o reapropiación de la literatura hispana escrita en lengua extranjera, tanto por su falta de erudición como también por carecer de respeto a lo erudito en sí.

Lo erudito, entonces, exige un pensamiento sobre el detalle. Como el canon elidido de los contemporáneos, las notas agregadas a Fitzmaurice Kelly por su traductor también podían exponer para Unamuno la sombra de esa escuela detallista, la acechanza solapada de “los eruditos españoles que le han servido de guías”. La contracara del detalle ocioso al que tantos reparos pone, la fase opuesta a ese detallismo obsesivo, sería la *sinceridad*: un tipo de crítica histórica regida por aquella dirección intensa y sincera que la lectura de Carlyle, por ejemplo, le había señalado a Unamuno especialmente.

Para demostrar esa oposición sustancial entre el detalle y la sinceridad, y la manera en que ambos elementos terminan por discernir dos tipos de historia crítica, debo retomar el ensayo de Unamuno “Sobre la erudición y la crítica”, desde el sitio donde abandona su escarnio de Fitzmaurice Kelly. Unamuno insiste con lo que dirá años después al calificar la obra de Menéndez y Pelayo: la erudición es un tipo de pereza intelectual. Su propuesta, una vez más consiste en indicar el verdadero objeto que debe resultar de la lectura individual y que es el sentido personal que adquiere en la conciencia del sujeto el encuentro con los textos y sus temas, y no con los libros. Expresa:

Y es cosa que puede observar cualquiera, con cuánta frecuencia los eruditos, engolfados en averiguar lo que pensó Fulano o Zutano, o cómo expresó lo que pensara, no se cuidan del valor objetivo de ese pensamiento que investigan. Escriben una doctísima monografía sobre la doctrina acerca de la Trinidad en este o el otro oscuro teólogo, y ni por un momento les inquietan los terribles problemas que de la consideración del dogma de la Trinidad surgen. Todo se les convierte en curiosidades paleontológicas, y no oyen, a través de los siglos, bramar de dolor o de amor al mastodonte. (1951: 725)

Bajo esta afirmación subyace una declaración de principios que organizará la propuesta de Unamuno para la nueva interpretación: sólo desde el *yo*, fuera de las exigencias eruditas y del esfuerzo inocuo para crear una ilusión de objetividad, es posible salir del terreno arqueológico impersonal y poder percibir la “vida” del pasado junto con sus resonancias en la actualidad. Al respecto, los párrafos siguientes adelantan, casi palabra por palabra, las mismas objeciones con que décadas después seguiría esgrimiendo su metáfora más recurrente para la estigmatización de la obra de Menéndez y Pelayo:

Sí; la erudición suele ser con frecuencia una manera de huir de encarar la mirada de la Esfinge, poniéndose a contarle las cerdas al rabo. Se sume un hombre en la rebusca de curiosas noticias de pasados y luengos tiempos, por no encontrarse cara a cara con su conciencia que le pregunta por su propio destino y por su origen. Sé de un sujeto que, huyendo de la inquietud religiosa y temeroso de errar sin tino si se salía de la impuesta fe ortodoxa de sus padres, se dedicó a eruditísimas investigaciones sobre la liturgia. Y esto sí que es contarle las cerdas del rabo a la Esfinge. (725-726)

No cabe duda que toda la crítica a la erudición, y a la historia literaria tradicional, confluye nuevamente aquí en la impugnación de un eje que separa a lo vivo de lo muerto, y que en general sacrifica lo vivo en aras de satisfacer la rigurosidad científica de la historia. Se

entiende que en este plano Unamuno no pierda la oportunidad de evocar nuevamente el peligro “ciego” del historiador literario ante los vivos, destacando otra vez la futilidad del patrón nacionalista, ya que el error pertenece a la disciplina y no al origen nativo del erudito:

Y ahora paso a tratar de otra cosa, y es de esa legión de hispanistas o hispanófilos extranjeros que, salvo raras y muy honrosas excepciones, no hacen sino despreciarnos a los españoles de hoy, en complicidad con algunos de nuestros paleontólogos de la literatura patria. Para la mayor parte de esos señores que en tierras de Francia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, etc., escribe, no de nuestras cosas, sino de las cosas de nuestros tatarabuelos, España acabó en el siglo XVII o el XVIII a lo sumo. Los vivos no existimos para ellos sino en cuanto poseedores de cachivaches que heredamos de nuestros mayores. (726)

Es indudable que la oposición de Unamuno a la crítica erudita intenta subsanar la autoinscripción de su obra en un tipo de historia cuyo tradicionalismo sigue excluyendo la apertura del canon al presente. La historia que ataca, evidentemente, no se interesa por los vivos porque deposita todo su esfuerzo en la misión de nutrir el pasado documental (literario e histórico) de una nación cuya confianza ha entrado en crisis. La gran diferencia, para Unamuno, está en el objeto que debe funcionar como garante de esa historicidad: en su opinión, el archivo no asegura ningún tipo de construcción de identidad, e incluso puede llegar a recrudecer el conflicto nacionalista atrapado en la valoración excesiva de un pasado político y cultural cuyo esplendor se había ido perdiendo de manera irremediable. Muy por el contrario, la garantía para Unamuno está en la interpretación subjetiva de aquellos textos del pasado que podrían permitir al pueblo reconocer sus símbolos, regenerar su confianza y saltar la crisis de identidad por medio de un auto-sincerarse con las propias expectativas, y no con aquellas que había recibido por herencia.

En sus ataques a la obra misma del santanderino (y en menor medida a obras ligadas a su autoridad, como el manual de Fitzmaurice Kelly), el sincerarse que Unamuno persigue en cuanto a la interpretación de los textos busca sobre todo revertir el afincado razonamiento erudito de que la historia literaria de España continúa nucleada en el pasado, y sobre todo en el Renacimiento. “Los vivos no existimos para ellos” señala Unamuno, y pareciera que en su queja lo que pugna es la invención de esa misma categoría de la “vida” en un nuevo tipo de historia. Otra vez no es extraño reconocer en Foucault la ajustada percepción del problema y de su articulación con la crisis epistémica de la modernidad, de la enorme deuda de la filología decimonónica con la historia natural. Tal como destaca en *Las palabras y las cosas* “la historia natural no es otra cosa que la denominación de lo visible” (2005: 133). Su ingenuidad habría sido el resultado obvio de sufrir esa presión por parte de la evidencia de las cosas. Foucault sintetiza con claridad el dilema que se da entre los dos tipos de historia crítica que ejemplarmente se oponen entre los autores que aquí estudio, entre la exigencia positiva de esa evidencia de las cosas y el retorno de la historia hacia la interioridad del que la percibe.

Porque al señalar que recién en el siglo XIX “la vida adquiere su autonomía en relación con los conceptos de la clasificación” (163), Foucault está ratificando el momento postrer de ese siglo como un tiempo decisivo en cuanto a los dos modos más significativos del conocimiento histórico. Porque es en esa instancia donde se decide entre el fósil y la vida, y el lugar de esa decisión pareciera ser la historia, o en el caso específico de Menéndez y Pelayo y Unamuno, de la historia de la cultura y de las letras de España. Por eso creo pertinente evocar aquí la rotunda frase de Foucault que señala el motivo de que el pasaje de la historia natural a la biología recién haya podido concretarse en el XIX, y que según entiendo respalda de forma indirecta mi idea de que hubo en Unamuno una concepción histórica y literaria completamente renovada. Me refiero a aquella polémica afirmación en que el sociólogo francés sostuvo de forma desafiante que “hasta fines del siglo XVIII, la vida no existía” (161), que sólo existían los seres vivos capaces de organizarse en varias clases dentro de la serie de todas las cosas del mundo. Al pensar esta noción en el marco de la tesis que aquí planteo, no creo desacertado arriesgar que en la nueva reflexión sobre la historia -y sobre la crítica poética (e histórica) de lo literario- Unamuno termina por postular la invención de lo vivo como centro de un canon que antes privilegiaba sin titubeos al pasado arqueológico de los clásicos “fósiles”.

Pareciera entonces que la insistencia unamuniana en este tema configura la lucha por crear un nuevo tipo de historia que no sólo contemple un lugar para lo vivo sino lo vivo en sí. O sea, la lectura, versión, interpretación y reelaboración de un pasado literario a partir de la creación poética (y por lo tanto crítica) que esos textos podían significar a través de la mirada renovada del presente. Una cuestión definible en términos de promoción de una nueva concepción de la historia y, por ende, de un nuevo ejercicio crítico. Ahora bien, más allá de su oposición tajante a las citas de autoridad, al detalle minucioso, a la obsesión archivística, a la erudita sobreestimación del modelo naturalista y ocularcéntrico, ¿cuáles eran las estrategias que Unamuno pensó como factibles de organizar para el desarrollo alternativo de su radical propuesta crítica, de su nueva valoración “histórica” de los textos fundacionales? Desde luego que para poder responder a esta pregunta debo remitirme una vez más al marco genérico que portó gran cantidad de esas innovaciones y al que esta tesis alude especialmente: porque la respuesta sobre cómo se constituyó la nueva interpretación histórico-literaria unamuniana está ligada fuertemente al modo original con que Unamuno manipuló el género ensayístico y lo transformó, de alguna manera, en un mecanismo de audacia infrecuente.

Roberts (2007) ha trabajado de manera notable la conciencia de Unamuno en la creación de su figura como el primer intelectual moderno en España. En este sentido, me interesa especialmente el énfasis que ha puesto en la descripción del ensayo unamuniano

durante el capítulo que su valioso libro dedica al período comprendido entre 1897 y 1900. Al respecto explica:

La verdad es que Unamuno no se había propuesto adoptar un título específico, o, siquiera, definir teóricamente su nuevo papel, sino que, en su lugar, crearía, definiría y refinaría este papel de modo práctico, es decir, representándolo, escribiendo, expresándose y comunicándose directamente con sus lectores. Y Unamuno se dedicaría a esto de un modo radicalmente nuevo para su época, apropiándose de un género que hizo suyo y cuya moderna forma española fue creada por él; nos referimos, claro está, al género del ensayo. (85)

Siguiendo bibliografía de especialistas sobre el tema, Roberts recuerda que la emergencia del intelectual moderno en España tuvo lugar junto a la consolidación de este género literario, que a su vez sería luego una de las señas de identidad más conocidas del intelectual en sí. El vínculo entre esta nueva figura y el género ensayístico estaría relacionado con la crisis intelectual acontecida a fines del siglo XIX: o sea -tal como insistiera Mainer en numerosos estudios-, la caída de la razón y del positivismo filosófico. Según Roberts, esa crisis

daría paso a que el pensamiento fuera percibido, no tanto en términos limitadamente racionales, sino como una actividad vital de naturaleza fundamentalmente fragmentaria, consciente de sus propias limitaciones y necesitada de nuevas formas de expresión. Bajo estas condiciones, el ensayo constituyó un medio ideal para el nuevo escritor. (85)

Esta clara descripción de Roberts coincide en mucho con todo lo que he venido exponiendo en torno al género específico en que se dio la contienda unamuniana contra la versión hegemónica de la interpretación historicista de la literatura. Tal como se enuncia en su tratamiento, “el ensayo es, ante todo, un género menos apropiado para el especialista que para el generalista” (85). Y esto es lo que me permite tomar sus afirmaciones para entender la variante historiográfica que implicó el ensayismo unamuniano con respecto a los textos literarios clásicos de España. Porque los presupuestos genéricos del ensayo le permitían al escritor vasco sostener desde sus procedimientos la misma confrontación con el detallismo erudito que mantenía con él en el plano de lo teórico: Unamuno reivindica un espacio de escritura típicamente “generalista” porque sólo desde allí puede combatir la causa obsesiva del racionalismo científico, especializado, dilatado siempre en la búsqueda de un sinfín de documentos cuya constatación debía crear la ilusión de una historia absoluta. Frente al objetivismo que alentaba este último modo de dar cuenta de la literatura hispana y de su historia, Unamuno se refugia en un tipo de ensayo polémico, urgente y dialógico, un ensayo que intenta una nueva historia de los textos y que es en definitiva la historia de una experiencia renovada de esos textos. En esta misma línea, puede decirse que recurre a un género cuyo formato es el único capaz de exigir la enunciación explícita de un yo dador de sentido para el texto mismo, para sus temas y su historicidad. El ensayo unamuniano, entonces, acumula una parcela importante de la textualidad destinada a poner en duda la

historia tradicional de la cultura española y la interpretación científica y hegemónica de su literatura.

Así, no debe sorprender que en la transición de los siglos XIX y XX, desde sus primeras intervenciones en la prensa diaria, pasando por el hito de *En torno al casticismo*⁹⁵(1895) o de los *Tres ensayos* (1900), hasta llegar a sus más maduros ensayos posteriores, Unamuno tome este género como base para explicitar un asunto que lo convoca una y otra vez a tomar partido: la caducidad de la historia oficial de España y de su crítica literaria consagrada, y el necesario recambio de sus métodos eruditos por otro tipo de historia. Es decir, el reemplazo de esa historia unívoca -cuya sola preocupación había sido enumerar, describir y juzgar la visión abarcadora del ojo erudito- por una historia “otra”, una intrahistoria reñida ya con la percepción de la superficie naturalista y ligada más bien a una interpretación de los textos que tuviera en cuenta la implicancia del sujeto concreto en la lectura de los símbolos literarios de la nación. En este sentido, Roberts (2007) señala:

El ensayo sitúa lo particular en el contexto de lo general; exige la presencia explícita del autor, cuyo *yo* podemos ver relacionándose con el mundo y funcionando, de este modo, como lo que Mainer llama el «soporte de la argumentación». Aunque, el ensayo exigirá, además, la presencia del lector, con quien el ensayista forma una relación cómplice y estrecha, y de quien también busca reconocimiento, comprensión y legitimidad. Además, a diferencia del tratado científico, el ensayo no está interesado en verdades definitivas, sino que es tan provisional, discontinuo, fragmentario y divagador como la vida misma; haciendo honor a su nombre, el ensayo siempre está abierto a la experimentación, a empezar de nuevo y a engendrar nuevos ensayos, siendo éste uno de los géneros que «confían su discurrir al azar de los reflejos del mundo en el espejo múltiple del *yo* o de los *yoés*». (86)

Considerando la opinión de Roberts sobre el género y sobre su rol en la configuración de la intelectualidad española de inicios del siglo XX, no sería ocioso retornar al planteo que hice páginas atrás sobre la distinción axial que la mirada histórico-crítica autorizada imponía -según Unamuno- entre lo muerto y lo vivo. Si esa Historia se determinaba en una obsesión por lo “fósil”, entonces su teleológica exhaustividad, su forma científica, su argumentación documentalista y su pretendida ilusión objetiva constituían esencialmente una forma escrita de lo muerto. El ensayo, en cambio -que asimila, “como la vida”, la accidentalidad del *yo* y la inclusión dialéctica del lector- era el único vehículo formal capacitado para irradiar los nuevos conceptos y valoraciones propugnados por los “vivos”, su apreciación sobre la historia subterránea del pueblo invisible y el elogio de una interpretación literaria interesada en la intuición personal del sentido simbólico de los textos. Como veremos en el próximo capítulo, lo central que Menéndez y Pelayo tiene para decir sobre el *Quijote* consta en dos extensas y pormenorizadas conferencias monográficas así como también en varias secciones de su

⁹⁵ Prestaré especial atención a esta obra unamuniana -ineludible en cuanto a los temas que me ocupan- cuando me remita en las páginas siguientes a sus novedosas valoraciones sobre la poesía mística española y sobre Calderón.

Historia de las ideas estéticas en España. Unamuno, por su lado, describe su interpretación del personaje -ya no del libro- en una cantidad inusitada de breves ensayos espaciados entre sí -que incluso llegan a desdecirse-, y también en *Vida de don Quijote y Sancho*, una llamativa reescritura que oscila intencionadamente entre la narrativa y la crítica⁹⁶. Las diferencias genéricas no sólo revelan las distancias críticas en cuanto a la exigencia científicista de la interpretación de la obra cervantina, sino que además subraya el contraste evidente entre dos tipos de apreciación histórica de una creación literaria: la visión de un clásico pretérito como objeto a comprender por medio de la observación exterior, o la reelaboración de un símbolo presente como modo de acercarse al sujeto a su propia comprensión interior. Entre ambos ha cambiado el “soporte de la argumentación” de la lectura: del “objetivo” espacio erudito al personalísimo espacio del yo.

Ningún género, entonces, podía ser más propicio que el ensayo para que Unamuno no sólo vertiera en él sus opiniones sobre la renovación de la historia crítica de la literatura española, sino que intentara a través suyo esbozar -fragmentariamente- una nueva interpretación de esa historia. Y esto queda muy claro cuando en otro texto emblemático de esos años intermedios Unamuno describe de manera sincera el estilo azaroso de su escritura ensayística. “A lo que salga” fue publicado en 1904, y su importancia radica en la explicación metafórica que allí expone el autor acerca de su metodología. En tal sentido, menciona: “Yo he sido casi siempre escritor ovíparo, y sólo desde hace algún tiempo me ha entrado la comezón de convertirme en escritor vivíparo” (Unamuno, 1951: 607). Y explica a continuación:

Hay quien cuando se propone publicar una obra de alguna importancia o un ensayo de doctrina toma notas, apuntaciones y citas y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito, para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta de su obra y trabaja luego sobre él; es decir, pone un huevo y lo empolla. (607)

Unamuno confiesa que este oviparismo fue su modo de trabajo al realizar *Paz en la guerra*. Seguidamente, presenta la otra alternativa, de la cual será prueba formal el propio ensayo en que la expone:

Hay otros, en cambio, que no se sirven de notas y de apuntes, sino que lo llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, empiezan a darle vueltas en la cabeza al argumento, lo piensan y repiensen, dormidos y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad apremiante de echar fuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma, y paren. Es decir, que empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás, ni rehacer ya lo hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la línea última. (608)

⁹⁶ Menciona al pasar Unamuno, en su artículo “Novela, ensayo y estudio”, que permaneció inédito y cuyo autógrafo fue recogido para la edición de sus obras completas: “Bueno, mire usted, señor mío, toda novela es un ensayo, y si me apura un poco le diré que todo ensayo es una novela” (Unamuno, 1958: 782).

Si bien Unamuno reconoce ventajas en ambos métodos, el viviparismo es el modo que el género ensayístico le ha revelado de forma patente:

Yo casi siempre he producido ovíparamente; mas, desde hace algún tiempo, he ensayado a producir vivíparamente, y así van los ensayos que durante este año vengo publicando en diferentes revistas. En ninguno de ellos sabía a punto fijo, al empezarlo, cómo habría de terminar, sino que he ido dejándome llevar de mi pensamiento, como Don Quijote de *Rocinante*, al azar de los caminos o de los pastos. (608)

La resolución quijotista de Unamuno por el ensayo azaroso se vincula otra vez con el franco antagonismo al planeamiento del racionalismo científicista para cualquier desarrollo que se propusiera. Aquel diseño previo que Buffon reclamaba como garantía de estilo efectivo no satisface al autor de este ensayo que prosigue atacando el inconveniente de la empolladura a la hora de sacrificar “notas, observaciones y detalles” (608). Critica Unamuno el naturalismo de Zola por la proliferación de “detalles pueriles e insignificantes” (609), y señala que “en efecto, las descripciones zolescas degeneran, con harta frecuencia, en descripciones de inventario, hechas por receta, y de una monotonía fatigante” (609). De inmediato, la diatriba contra los “andamios” de la observación ovípara continúa con su rechazo del uso de las citas:

Es de permanente actualidad lo que Cervantes dijo de las citas en el prólogo de su *Quijote*, de que él se bastaba para decir por sí mismo lo que otros con aparato de autores decían. (...) La mayor parte de las notas que veo en los libros suelen ser perfectamente superfluas. (609)

Todos los elementos propios del oviparismo coinciden con los rasgos metodológicos del científicismo erudito. Es entendible que el ensayo vivíparo viniera a definir la alternativa contraria, la posibilidad de volcar el drama íntimo al azar de la escritura. Unamuno apuesta por este modo coloquial y digresivo, y abona finalmente a su teoría recordando el encuentro con un hombre cuyos estudios profesionales le habían negado la fe que sus padres le inculcaran. El hombre le pedía evitar las conversaciones sobre su contrariedad, y el ensayo da cuenta de que su destino termina entregándolo a la Iglesia y a la bebida a la vez. Y sobre los dilemas de este hombre se pregunta: “Y este mi antiguo amigo, que era un hombre inteligente y bueno, ¿no habría podido verterlos al público y unir su alma al alma de su pueblo?” (612). Este es el beneficio del viviparismo, y por él gana fortaleza la misión del ensayismo unamuniano: la posibilidad de cuestionar los lugares comunes desde el azar particular de la escritura individual, y de proyectar entonces la lucha personal de su autor y sus interpretaciones hacia el espíritu de los lectores que fueran a frecuentar su texto. Este es su interés y su objetivo, y en ellos se afirma su distancia con los modos de conocimiento afincados en la labor histórico-crítica tradicional.

En la noción de viviparismo que defendía Unamuno en 1904 ya existía un germen de la tibia explicación que daría tan sólo un año después en “Sobre la erudición y la crítica”,

acerca de su polémica innovación para la interpretación de los textos literarios. Porque afirmaría allí sobre su ensayismo crítico una idea a la que ya aludí en el capítulo anterior y por medio de la cual defendería *La vida de don Quijote y Sancho* exhibiéndola como un pretexto para entretejer sus más personales ocurrencias y divagaciones sobre la vida del personaje:

...en efecto: es la vida del Ingenioso Hidalgo, según la he vuelto a pensar, en virtud de un perfectísimo derecho que tenemos a apoderarnos de un ente de ficción, que es ya de todos, a arrancarle de monopolios y a transformarlo a nuestro albedrío. Así se hizo en la Edad Media con los héroes de la antigüedad helénica y romana, y así han hecho todos los místicos y teólogos con los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento. (Unamuno, 1951: 720)

Es evidente que para esta instancia Unamuno ya ha moldeado una especie de conciencia sobre otra alternativa crítica para la historia de los textos clásicos de España. Su opción, lejos del abordaje erudito, propone una exégesis más cercana a la reelaboración poética de los símbolos literarios que al rastreo archivístico de sus fuentes o a la reconstrucción filológica de sus sentidos. Ante la exigencia científica “externa” al hecho estético, Unamuno promueve una lectura crítica “interior”, que permanezca dentro del plano literario y logre una (re)significación poética y presente del objeto que se lee.

No cabe ninguna duda que esta arriesgada propuesta puede haber tenido algún tipo de incidencia en creaciones literarias posteriores que seguirían apostando a confundir desde la literatura, de manera lúdica y significativa, las fronteras entre la opinión, la crítica y la ficción. Sin embargo, tampoco existe ninguna sospecha en cuanto a su imposible reconocimiento por parte del campo académico. La excentricidad de este tipo de crítica “simbólica” seguiría siendo tal por continuar siempre ajena a cualquier centro especializado en la interpretación literaria legitimada por la ciencia. Tanto es así que parece confirmarlo el propio Unamuno cuando años después se lamenta en un artículo de 1914 (“Elocuencia y poesía”), no ya por el escaso reconocimiento que se le otorgara como crítico -rótulo que siempre evitó con expreso recelo-, sino por el poco lugar que se le dio en el sitio más humilde, siquiera, de los lectores valiosos:

Es ya un lugar común el que las personas consagradas en un ramo de la actividad humana ponen, más o menos sinceramente, sus pretensiones en otro. A mí, por ejemplo, que no dejé de tener fama como escritor y hasta como orador y poeta, me escuece el que no se me reconozcan dotes de lector y de dibujante. Pero estas son flaquezas humanas. (Unamuno, 1958: 759)

Unamuno mantuvo a lo largo de muchos años su meditación sobre el fenómeno de la lectura y nunca dejó de ligarlo con su pensamiento sobre el problema de la personalidad, del estilo e incluso del ensayo. En su artículo de 1913, “[Aprender haciendo.] Conversación”, Unamuno afirma: “Yo me encuentro más yo cuando aquel a quien leo es más él...” (Unamuno, 1958: 743). Y aunque es lógico que cualquier textualidad genuinamente personal se halle atravesada por lecturas previas -la propia escritura unamuniana da cuenta de ello-, la

forma de proteger su particularidad consiste en hacer de las lecturas algo propio del *yo* que lee. En ese sentido afirmará aún más tarde, al finalizar *Alrededor del estilo* en 1924:

Lo que no quita, digámoslo de paso, que el hombre que escribe, el que tiene humanidad, estilo, se sirva, a las veces, de lugares comunes y aún de frases hechas; pero que él hace suyas, se las apropia y asimila. Hay quien con juntar citas de otros hombres que escribieron hace una obra originalísima. Cabe que haya cuatro sentencias de cuatro hombres, Juan, Pedro, Diego e Iñigo, que sólo adquieren su pleno valor humano, lo hondo de su significación, juntándolas y en cierto orden. (Unamuno, 1958: 744)

Es claro cómo en este fragmento Unamuno legitima otro tipo de citas, ya no científicas o eruditas, ya no como engranajes de una máquina argumentativa, sino como fragmentos de lectura que adquieren coherencia -y legitimidad- a partir del proceso interior y azaroso de un *yo* que los vincula a través de su personalidad, y los dota por eso de sentido y de cohesión. Bajo esa inversión subjetiva del uso legitimado de la cita de autoridad todavía palpita la defensa unamuniana de algunas de sus obras puntuales (como *Vida de don Quijote y Sancho*) o de cierto modo -muy combatido por el dogmatismo académico- en que el escritor vasco solía procesar y ensayar sus “originales” interpretaciones literarias o filosóficas. Por eso -otra vez en “[Aprender haciendo.] Conversación”- Unamuno llega a definir al ensayo como vástago de una expresión que pugna por salir a la luz, de una idea (y por qué no de una lectura) que una vez internalizada por el sujeto busca nacer para no morir:

He leído, no sé dónde, que Nietzsche decía que si escribía era para quitarse la molestia de las ideas que le pedían ser expresadas. Conozco esa molestia y esa especie de secreción escrituraria. Cuando nos empeñamos en retener una idea, un pensamiento, una imagen, para que vaya madurando dentro de nosotros, llega un momento en que nos desasosiega. Pide liberación y nosotros nos libramos de ella dándola a la luz. (744)

El modo vago de referirse a Nietzsche encierra de por sí el total antagonismo con la rigurosidad de la cita erudita. Y la noción del “parto” resulta complementaria del viviparismo que décadas antes Unamuno había empezado a sostener. Que el ensayo sea entendido como “secreción escrituraria” del *yo* me obliga a remitirme, una vez más, a la Esfinge y a la distinción entre el sujeto que es devorado por ella para tornarse carne y sangre esfíngica, y aquel otro que perece entre sus deyecciones, fascinado por el estudio de su detalle. Es decir, este tipo de ensayo, *detritus* orgánico de la subjetividad, puede entenderse como contrapartida viva, una vez más, de las secreciones muertas de la escritura científica. Si el ensayo unamuniano abona a la (intra)historia que crece a partir de la interpretación “profunda” de los textos literarios, la historia científica por su parte terminaría de constituirse como superficie yerma, como espacio esterilizado por el trabajo erudito.

De ahí que me atreva a afirmar que cierto recorte del ensayismo unamuniano de entre siglos intentó pensarse a sí mismo como un nuevo modo de dar cuenta de la historia de la literatura. En principio por lo que ya comenté al hablar del *estilo*: Unamuno expresa

abiertamente que hablar de historia es hablar de todo. Y más lo será aún al hablar de la significación histórica de los textos clásicos que constituyen el canon nacional y al probar con respecto a ellos un nuevo tipo de interpretación. Unamuno cree que hablar de literatura es en parte hablar de historia, o sea, hablar de la intrahistoria que legitima pensar ciertas obras como vehículos de un lenguaje que porta el espíritu genuino del pueblo español. Sus ensayos al respecto, en este sentido, tienen todo el valor de una respuesta a la historia tradicional de lo literario en España: son la versión fragmentaria de una historia que hasta entonces se había velado bajo la superficie legitimada de la erudición. Es decir, son la historia fundada en el *estilo* tal como años después lo intentaría exhibir al explicarlo en *Alrededor del estilo*, donde dejaría dicho que “la reflexión del estilo es hacer estilo” (Unamuno, 1958: 843). El estilo podría discernir dos tipos de historia, bajo los cuales yacerían dos filosofías disímiles, una ligada a la crítica positivista y otra a la creación y preocupación estéticas:

Lo que llaman filosofía crítica es una filosofía sobre el método, es una metodología, y lo que podemos llamar filosofía estética, o, mejor, filosofía imaginada y sentida, es una filosofía sobre el estilo. Sin que esto quiera decir que el estilo es método, o sea camino. El estilo es camino, y es a la vez lo que camina, como es un río. No un camino por el que se va, sino un camino que nos lleva.

¿Incoherencia? ¿Divagación? Si hubiera escrito un tratado sobre el estilo, con rigurosa ordenación retórica, acaso con teoremas, con enredijos de positivismo psicológico, habría hecho algo que satisficiera más a los preceptistas; pero me habría sido imposible hacerlo en mi estilo; me habría sido imposible hacer estilo en él. Y, por lo tanto, allí no se habría tratado, en rigor, del estilo. (843-844)

Muchos de sus ensayos “a lo que salga”, entonces, son la “otra” forma estilística para la interpretación estética de unos mismos textos que antes sólo habían sido apreciados “científicamente” por el ojo crítico de la erudición positiva. O mejor aún, son una historia “otra” de esos textos cuyo soporte se ha corrido bastante de aquel que había fundado la Historia oficial de la literatura en España. Porque allí donde el conocimiento erudito garantizaba la pretensión de una historia abarcadora, el estilo personal viene a respaldar la lectura en profundidad de una historia fragmentaria. Si existiera todavía alguna duda con respecto a la doble historia que encarna esta tensión, allí está también la oposición entre el *savant* y el *sage*, tal como la expone Unamuno en el capítulo XXV de *Alrededor del estilo*: “...Y lo que solemos llamar en España un sabio, como es algo sin estilo, sin personalidad -y sin coraje-, es algo, en rigor, inexistente. El *sage* [en oposición al *savant*] es otra cosa. Pero el *sage* es un poeta...”⁹⁷ (1958: 863).

⁹⁷ La distinción que quiere señalar Unamuno con respecto a estas dos denominaciones provenientes del francés -que muchos diccionarios señalan como sinónimas-, es que *savant* define al “científico”, es decir, al que posee un conocimiento específico sobre un objeto determinado dentro del ámbito de una ciencia. El *sage*, en cambio, es el “sabio”, o sea, el que posee una sabiduría intrínseca a sí mismo y a su experiencia. Como puede notarse, pareciera que en 1924 Unamuno ha logrado finalmente consolidar su hipótesis irracionalista capaz de distinguir al saber del conocer, y de ligar ese saber con la literatura misma y ya no con la investigación erudita.

Lo que habría detrás de estas dos figuras es, entonces, el antagonismo intrínseco a posturas diferentes no sólo ante la significación histórica de los textos literarios sino también ante las estrategias para interpretar esa significación. Tal como anticipé en el capítulo segundo, Beltrán Almería (2004) ha propuesto pensar la horizontalidad y la verticalidad en la historia literaria como dos formas divergentes en que la disciplina se concretó. En esa línea determina que el modelo de interpretación horizontal de la historia literaria -hegemónico en el siglo XIX- ve la “evolución” de las obras como cronología, legitimada por el autor y sometida a su contexto. El modelo vertical, en cambio, se ligaría más a los trabajos de Wellek, Auerbach o Foucault, que sin dar con una forma única de historia literaria, logran producir textos ligados a la profundidad de las estructuras de esa historia, relacionados con la idea del plano teórico como Historia Absoluta. Si bien está pensando en un conjunto de teóricos surgidos hacia mediados del siglo XX, es posible tomar la oposición que detalla entre los modelos horizontal y vertical para pensar el antagonismo crítico entre Menéndez y Pelayo y Unamuno como ejemplo destacado de la colisión entre un epígono de la horizontalidad y un pionero de la verticalidad. Y lo que habilita esta posibilidad es la propia afirmación de Beltrán Almería cuando explica la caída de la visión documentalista de la obra literaria:

...la tendencia hegemónica de la historia literaria ha sido la de tratar de expresar el sentido histórico de los fenómenos literarios dentro de los límites de su época, de su actualidad o de su dimensión horizontal; y sólo en un segundo plano se ha planteado la historia literaria explorar las posibilidades de interpretación histórica más allá de la contemporaneidad, esto es, en la dimensión vertical de la posteridad, a la vista de las limitaciones que encierra la dimensión horizontal. (2004: 13-14)

Conviene aclarar que para nada es mi intención trasladar de manera directa a la producción unamuniana el concepto de “historia vertical” que Beltrán Almería ha pensado más bien para teóricos cuyas obras, además de ser posteriores, resultan radicalmente distintas y ajenas a las del escritor vasco. Sí intento, sin embargo, capitalizar esa oposición entre lo horizontal y lo vertical para analizar aquí el contraste evidente que se dio entre un concepto de historia literaria como el de Menéndez y Pelayo y una revitalización de la interpretación subjetiva y simbólica de los textos por parte de su discípulo Unamuno. Porque al igual que lo que ha leído Beltrán Almería en un rango de tiempo mucho mayor, en el caso particular de la contienda que explica la presente tesis también pareciera darse una erosión del carácter documental de la obra literaria que la historia de la literatura había visto como natural hacia fines del siglo XIX⁹⁸. La incipiente verticalidad de la visión unamuniana hace de la historia

⁹⁸ Este carácter documentalista asociado al modelo horizontal de la historia literaria es pasible de ser relacionado con cierto positivismo, ya sea en su fase más sólida como también en su decadencia. Beltrán Almería (2004) señala al respecto: “El positivismo más superficial proponía entornos elaborados a partir de hechos de las casas reales y de la vida de los estados o también a partir de una lucha aparente de tendencias literarias, caracterizadas con rasgos estilísticos muy superficiales (como es el caso de la confrontación entre conceptismo y culteranismo en la filología española, por poner un ejemplo)” (17). En el mismo volumen, un interesante artículo de Romero Tobar explica que la discusión metodológica por la elección obligada entre el *método crítico* y el *método erudito*

literaria una nueva creación de los textos canónicos a manos del *sage*. Esa historia consistirá ahora en una novedosa interpretación cuya resonancia simbólica será capaz de “reconstituir” el presente en crisis y de dotarlo de un sentido ontológico, alternativa que el método de Taine -o de cualquier otro *savant*- ya no podía darle. Las palabras de Beltrán Almería refuerzan aquello a lo que me refiero cuando advierten: “Limitar el horizonte de la interpretación al horizonte del autor conlleva el enclaustramiento del sentido de la obra en el dominio del espíritu de la época” (16). Es decir, el modelo vertical -y por ello Unamuno puede prefigurarlo- se opone al dogma que dicta que para comprender una obra de otra época hay que tratar de ver al mundo con ojos de esa época. Las obras no sólo pueden comprenderse desde su propio entorno cultural: esto lleva a la paráfrasis o al paratexto erudito. Y es la erudición, justamente, la que protege la obra desde la idea de que “introducir puntos de vista extraños en su comprensión sería modernizarla, distorsionarla, corromperla” (16). Esto que Beltrán Almería señala como una generalidad para su objeto, puede confirmarse fácilmente en el vínculo diferenciado que mantienen con los clásicos Menéndez y Pelayo, por un lado, y su heredero “hereje”, Unamuno, por otro. Pareciera que sus dos miradas críticas sobre los núcleos más destacados de la literatura nacional terminan por componer dos formas distintas de la historia de la literatura española: una que toma a las obras como documentos, y otra que las considera monumentos; una que intenta reconstruir de manera exhaustiva el inmenso panorama de los textos pasados y su tiempo; y otra que intenta ver en esos textos cierta condensación simbólica cuya interpretación literaria es capaz de ayudar al presente para significarse a sí mismo.

De todos modos, como ya he adelantado, ambas opciones son víctimas de un “todo” inaprensible: entendido ya como algo visible, radicado en los archivos y en las bibliotecas; o entendido en su defecto como algo invisible, subyacente a la matriz lingüística y simbólica de cierta literatura. Así, de más está reiterar que al igual que la de Menéndez y Pelayo, la alternativa crítica unamuniana es víctima de una idea de totalidad (de esa historia que al evocarse “hablaría” de todo). Es decir, es tan cierto que Menéndez y Pelayo nunca pudo concretar su *Historia Crítica de la Literatura Española* como obra autónoma y cerrada, como también que Unamuno logró escasamente que sus ensayos de interpretación de los símbolos literarios de la nación fueran percibidos como la historia relegada del canon nacional. Una

se origina justamente en la década del '30 -o aún antes- como intento de problematizar la hegemonía del positivismo: “No olvidemos -se ha recordado en muchas ocasiones- que al historicismo positivista se deben las grandes aportaciones de la historiografía literaria -desde Lanson a Mornet, desde De Sanctis a Sapegno, desde F. R. Leváis a E. Tillyard, desde Amador de los Ríos, Milá y Menéndez Pelayo a Menéndez Pidal- de las que aún viven en buena medida los estudios literarios de las ‘literaturas nacionales’. Del mismo modo, es preciso recordar contra las simplificaciones abusivas que, desde la historiografía historicista *in stricto sensu*, ya se habían construido los puentes que relacionaban los textos artísticos con los desnudos ‘hechos’ de la historia *tout court*, una operación deliberada en los capítulos apendiculares que la llamada ‘historia de la civilización’ incluía en su programa de trabajo...” (Romero Tobar, 2004: 71).

historia y otra, de forma evidente, hallaron sus metas últimas ya no en el plano de los resultados sino más bien en el de la pugna intelectual: el rol de Menéndez y Pelayo, por la legitimación histórica de su erudición, sería siempre el del sabio (*savant*) que supo ordenar y juzgar la mayor parte del tesoro cultural de España; el de Unamuno, en cambio, lejos estaría de cualquier asociación con el ámbito de la historiografía. Su concepto de *intrahistoria* sería recogido, una y otra vez, pero en raras ocasiones se lo vincularía con el intento -fallido- de haber querido crear otro tipo de historia “crítica” para la literatura de su pueblo. Su rol se proyectaría entonces como el de un poeta (un *sage*) comprometido hasta el final con la incansable misión de despertar a España haciendo hablar a su literatura. Porque tal como define Navajas (1998) en su estudio, Unamuno pareció haber intentado esa vertiente crítica como modo persuasivo del lenguaje para crear una realidad capaz de superar los embates de su definida decadencia. Por ello asevera con extrema precisión una serie de ideas que argumentan parcialmente en favor de nuestras propias hipótesis y de los ejemplos que expondré en el siguiente capítulo:

Las lecturas personalizantes son otro procedimiento con que Unamuno reivindica el derecho del yo a sobreponerse a las visiones supraindividuales consensuadas. Frente a las interpretaciones convencionalmente aceptadas del canon, Unamuno ofrece no tanto una revisión de la jerarquía canónica -no altera los componentes del canon- como una reconsideración radical de los conceptos interpretativos. El Quijote, Jesucristo, Hegel o Santa Teresa de Unamuno tienen poco en común con las visiones académicas de esos autores monumentalizados en la tradición intelectual. En su lectura subjetiva, pasan a ser suyos, se hacen propiedad personal a través de una reposición figurativa. De ese modo el yo, hecho impotente e insignificante por la razón moderna, adquiere unos atributos de valor de que carecía antes. Ese yo recrea las figuras constitutivas del canon cultural y, al hacerlo, se reconstituye a sí mismo. (Navajas, 1998: 282)

CAPÍTULO IX

LOS SENTIDOS DE ESPAÑA: EL *QUIJOTE*, LOS MÍSTICOS Y UNA CONTIENDA DE LECTURAS

"El espíritu vivifica, la letra mata"
Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*

9.1 Sobre el *Quijote*: crítica erudita y crítica simbólica (cervantismo y quijotismo)

El *Quijote* fue, sin lugar a dudas, el campo de batalla más significativo para la contienda crítica que puede relevarse entre Menéndez y Pelayo y Unamuno. En este sentido, todo lo que he venido desarrollando puede ejemplificarse a partir de la notoria disidencia que mantuvieron con respecto a la interpretación de ese libro y a su significado histórico. Por eso, para introducir el análisis de los textos en que ambos autores articulan sus respectivas miradas y postulan la invalidez de las opciones ajenas en torno a la obra cervantina, debo retomar fugazmente aquella cuestión enunciada en el capítulo quinto acerca del planteo de Fernández Turienzo (1986) por el cual definía que el verdadero problema entre maestro y discípulo había nacido de la discrepancia en la valoración de la cultura española a partir del Renacimiento. Y debo volver a la opinión de Fernández Turienzo porque encuentro necesario matizarla para señalar al respecto que, en la lectura de Renan, no sólo se planteaba una versión "liberal" de la tradición renacentista, sino también -y más importante aún- algo que se liga a la cuestión del *estilo* y que Unamuno pudo haber descifrado tempranamente.

La reacción -encarnada por hombres como Hans Jansen- había defendido la raíz católica del Renacimiento frente al vínculo originario que Renan señalaba entre ese período y la Reforma. En esa construcción algo maniquea, la Edad Media venía a consistir en la fe impuesta y el Renacimiento, en cambio, habría terminado por conquistar una especie de razón voluntaria. Sin embargo, considero que este importantísimo eje no fue el único que llevó al joven Unamuno a simpatizar con Renan y a identificar luego a Menéndez y Pelayo con el nombre del historiador alemán tan denostado por su furibunda defensa de un Renacimiento ortodoxo. El lúcido artículo de Fernández Turienzo hace especial énfasis en esa cuestión ideológica, pero pasa por alto aquello que exhibe la obra misma de Renan, aquello que Unamuno también debió captar y que ilustraba su propia lucha contra lo que él consideraba las anquilosadas formas del intelectualismo académico y científico: es decir, el Renacimiento como la reivindicación de un estilo personal, de una lucha frontal con el escolasticismo medieval tan confiado en su infalibilidad racional como también en su "jerga" objetivista, en sus planteos aparentemente rigurosos y eruditos, y muchas veces de difícil comprensión. Por esto creo que para captar la ironía unamuniana con respecto a la denominación de su caricatura de Menéndez y Pelayo, no alcanza con ubicarlo entre las dos versiones del Renacimiento, la "católica" y la "liberal". Considero más bien que en el guiño satírico de

aquel nombre también se ponía en juego la diatriba hacia el peligro de un *estilo* uniforme, preso de la razón⁹⁹. De hecho, en cuanto a lo ideológico, debe entenderse que Unamuno mismo era cautivo de cierta tensión entre su antigua adscripción al racionalismo, su posterior desprecio por él y su alerta constante, sin embargo, contra la creciente ortodoxia del catolicismo español. Como señala Roberts (2007):

Su propia historia personal, formada por una temprana devoción hacia el positivismo y el racionalismo que le habrían llevado a tomar conciencia de los límites de la razón, seguida de una nueva búsqueda de verdades espirituales, es, en realidad, la historia de su época, la cual abarca las postrimerías del siglo XIX y el inicio del XX, como Unamuno nos aclara en el capítulo 7 [de *Del sentimiento trágico de la vida*]: «El positivismo nos trajo una época de racionalismo, es decir, de materialismo, mecanicismo y moralismo; y he aquí que el vitalismo, el espiritualismo vuelve». (127)

Parece acertado entonces, evocar esta obra central del pensamiento unamuniano para comprender que su antirracionalismo era coherente con una circunstancia histórica que exhibía a la vista de muchos la decadencia irrefutable del positivismo¹⁰⁰. Y sin embargo -y esto es muy importante en cuanto a la necesidad de relativizar los interesantes argumentos de Fernández Turienzo- el hecho de que el mismo quijotismo de Unamuno terminara luego por proponer el retorno a una forma de espiritualidad esencialmente medieval, nos hace dudar de cuán afirmada estaba en él la adscripción a la visión que Renan había sostenido sobre un Renacimiento “liberal”. Basta una breve cita de *Del sentimiento trágico de la vida* para comprender que la lectura de Renan no lanzó a Unamuno a la simple valoración del Renacimiento como nuevo espacio de libertad para el individuo moderno:

Todo esto nos lo han traído, digo, el Renacimiento y la Reforma, hermanos mellizos que vivieron en aparente guerra intestina. Los renacientes italianos, socinianos todos ellos; los humanistas, con Erasmo a la cabeza, tuvieron por un bárbaro a aquel fraile Lutero, que del claustro sacó su ímpetu, como de él lo sacaron Bruno y Campanella. Pero aquel bárbaro era su hermano mellizo; combatiéndolos, combatía a su lado contra el enemigo común. Todo eso nos han traído el Renacimiento y la Reforma, y luego la Revolución, su hija, y nos han traído también una nueva Inquisición: la de la ciencia o la cultura, que usa por armas el ridículo y el desprecio para los que no se rinden a su ortodoxia. (Unamuno, 1971: 222)

Teniendo en cuenta esto, pareciera más efectivo afirmar que el joven Unamuno adscribió en realidad a la lectura de Renan sobre el Renacimiento no tanto (o no sólo) por su intento de oponerse a la ortodoxia católica, sino también por admirar el ataque renacentista

⁹⁹ Como he señalado en el capítulo anterior, desde el retrato satírico de Menéndez y Pelayo pasaría más de una década hasta el momento en que Unamuno se retracte y asuma que su maestro supo a veces, al menos, evadir el peligro de ese estilo.

¹⁰⁰ Indica Roberts (2007) sobre el tema en *Del sentimiento trágico de la vida*: “Las insuficiencias de la razón se hicieron tanto más obvias durante la segunda mitad del siglo XIX, la cual Unamuno caracteriza de «época afilósófica, positivista, tecnicista, de pura historia y de ciencias naturales, época en el fondo materialista y pesimista» en la que los métodos analíticos empleados por los positivistas habrían acabado pulverizando los hechos y reduciéndolos a «fragmentos de hechos» e, incluso, a «polvo de hechos». Unamuno se vuelve profundamente crítico hacia la perspectiva positivista y, en acuerdo con Brunetière, llega incluso a proclamar la bancarrota de la propia ciencia...” (127). Es claro que a aquel balance optimista que otros intelectuales de fin de siglo hacían de acuerdo al progreso resultante, Unamuno lo contemplaba como peligro, como sacrificio de la fe en la inmortalidad del alma.

señalado por el historiador francés contra el hermetismo estilístico de la escolástica medieval. Es decir, nuevamente situado entre dos polos, Unamuno mira inicialmente con simpatía la idea de un Renacimiento que habría abolido la tiranía de los dogmas medievales, pero luego condena aquel momento por haber dado origen al exceso racionalista¹⁰¹. De la lectura que hace Unamuno de Renan, entonces, lo único que de manera más evidente sí pareciera haber mantenido cierta cohesión con sus planteos anteriores y posteriores es la valoración del Renacimiento por su marcada oposición estilística a la escolástica, a los métodos herméticos por los cuales el lenguaje había sido sometido a la lógica medieval y a una férrea exigencia científica de lo racional. Estamos, nuevamente, en la cuestión del *estilo*, en la sostenida lucha unamuniana por la reivindicación de un estilo que no se sujetara a ninguna norma fuera de las dictadas por aquella personalidad que debía ser su origen. Esta noción del Renacimiento como una época en franca batalla contra un estilo viciado y arcaico puede hallarse en *Averroes y el averroísmo* -la obra de Renan que Fernández Turienzo señaló como decisiva para Unamuno-, e incluso puede hallársela con mayor claridad que aquella otra idea -también presente, claro- de un Renacimiento “liberal”.

Es indispensable, para ilustrar este punto, remitirme brevemente a ese análisis que hace Renan del averroísmo en la escuela de Padua, módulo aparentemente significativo para los juicios de Unamuno a los que he venido aludiendo. Renan rescata a Petrarca como primer hombre moderno, y lo hace por identificarlo justamente con la reacción renacentista que logró conectarse de forma directa con la antigüedad, evadiendo la mediación del medioevo a la cual despreciaba expresamente. Ejemplo de ese desprecio, según Renan, es el rechazo de Petrarca ante el averroísmo, la ciencia árabe y especialmente su medicina, ligada en su opinión con cierto materialismo fatalista e incrédulo. El Renacimiento habría logrado, entonces, rescatar la manera noble, generosa y “liberal” de comprender la vida que se había constituido en la antigüedad. Frente a esto, en cambio, el averroísmo era una supervivencia del espíritu de la Edad Media, que nunca había comprendido el componente vivo y fecundo de lo antiguo. En esta línea Renan cita a Petrarca, quien denuncia a los averroístas como herejes que “se ríen de Cristo y adoran a Aristóteles” (Renan, 1946: 227), y que sólo respetan como “sabios” a aquellos que pertenecen a sus conciliábulos. Tal como se desprende de un fragmento del italiano que anota Renan: “Y ¿cómo no han de tratarnos de gentes incultas, si llaman *idiota* a Cristo nuestro maestro? Hinchados con sus sofismas, satisfechos de sí mismos, gustan de disputar sobre todo sin haber aprendido nada” (Renan, 1946: 227). Sin embargo, y a pesar de

¹⁰¹ Como señala Roberts (2007), esta será una constante en la producción unamuniana: “...Unamuno es incapaz de vivir sin razón o sin fe, y, consiguientemente, su misión real consiste en mantener vivo dentro de sí y del mundo que habita el conflicto entre ambas. Ésta es la radical respuesta final de Unamuno a la oscilación entre el racionalismo y la espiritualidad que, a su parecer, ha caracterizado, tanto a la historia del pensamiento humano como a su propia historia intelectual...” (128).

la cita, es muy importante tener en cuenta que esta resistencia de Petrarca no nace en realidad de una “ortodoxia” a la que supuestamente adhiriera, sino más bien de su simpatía por la emancipación de los espíritus. Así lo explica el propio Renan:

Desconocería el carácter de Petrarca quien creyese que esta oposición al averroísmo partió de una estrecha ortodoxia. El que, precursor de las más vivas aspiraciones de los tiempos modernos, exclamaba cerca de dos siglos antes de Lutero:

*Dell'empia Babilonia ond'è fuguita
ogni vergogna, ond'ogni bene è fori,
albergo di dolor, madre d'errori,
son fuggit'io per allungar la vita;*

el que dirigía al pueblo romano la carta *De capessenda libertate* [*Sobre cómo conseguir la libertad*] y exclamaba en su entusiasmo por Colá de Rienzi: *Roma mia sarà ancor bella!* No era hombre para alarmarse por la emancipación de los espíritus. Pero Petrarca sentía instintivamente odio mortal a los averroístas. Este toscano, lleno de tacto y finura, no podía sufrir el tono pedante y duro del materialismo de Venecia. La mayoría de los espíritus delicados prefieren ser creyentes antes que incrédulos de mal gusto. (Renan, 1946: 229)

Renan remite aquí al soneto 114 del *Canzoniere*, donde la descripción de una Babilonia impía, madre de todos los errores, es un ataque encubierto al papado de Avignon. En esa crítica humanista a una corte papal que ha proscrito la vergüenza, pudo leerse tal vez cierta familiaridad de Petrarca con el humanismo reformista en ciernes. Esto demuestra que Petrarca no despreciaba al averroísmo por heterodoxo, sino más bien por su vicio escolástico de cerrar filas en torno a un espacio de poder y a un estilo exclusivista del saber legitimado. Por eso -y a juzgar por los ensayos unamunianos que he comentado en capítulos previos-, me atrevo a afirmar que al leer estas reflexiones de Renan, el escritor vasco captó no sólo la controversia sobre la *doxa* entre los epígonos medievales y el “primer hombre moderno”, sino también esa oposición de Petrarca a la escuela averroísta dada su insistencia algo soberbia en un discurso aparentemente erudito. En Renan, la idea de un credo estético, de una fe que salvara al sujeto del mal gusto cientificista surge con el Renacimiento para permitir, a su vez, la aparición de un hombre nuevo. Entre aquel caso y la creciente resistencia al positivismo decimonónico, considero que tanto Renan como Unamuno hallaron resonancias. La escolástica averroísta encendió el ánimo de Petrarca por tratarse a sus ojos de una comunidad de falsos sabios ocupados exclusivamente de acumular capital simbólico en las escuelas italianas. Según Renan, el averroísmo de Padua llega a su apogeo con Pomponazzi, en quien se enfrentan razón y fe, o sea, el filósofo y el cristiano que llevaba dentro de sí. Pomponazzi reunía en sí mismo la última fuerza del averroísmo incrédulo y, a la vez, la posición oficial de un filósofo racionalista acuciado por las exigencias católicas. Es entendible entonces que Unamuno se sintiera convocado por esa figura y que viera en su caso un ejemplo del verdadero inicio renacentista: el ejemplo de una *agonía* que él mismo iba a reconocer luego como propia. Sin embargo, también Unamuno iba a terminar compartiendo la idea de Renan

de que el averroísmo fue un obstáculo para los renacentistas que querían fundar una cultura moderna sobre las ruinas de la Edad Media. Es en esta línea que aceptó la visión del francés sobre la justicia de aquella violenta reacción humanista que terminaría lanzándose contra lo que había sido el reinado absoluto del aristotelismo árabe. Pero quiero enfatizar mi hipótesis de que existió algo más en ese enfrentamiento que interesó a Unamuno hasta el punto de identificar la ortodoxia de su maestro con aquella facción de historiadores alemanes que repudiaron la interpretación histórica de Renan: me refiero a la insistente idea que plantea este autor cuando señala que el punto definitivo del antagonismo entre averroístas y humanistas estuvo definido por el abierto desprecio que los segundos mostraron con respecto al estilo de los primeros:

Indignados al haber encontrado la Grecia auténtica, los filólogos, helenistas, platónicos, hipocráticos, fueron soberanamente desdeñosos para aquella Grecia falsificada y pedante que se hallaba en los maestros árabes. Aquel escolasticismo árido, aquellas categorías descarnadas, aquella jerga salvaje, tuvieron que parecer más que nunca intolerables a aquellos espíritus llevados por la cultura clásica a la bella forma y a la sana manera de pensar. Ya Petrarca encontraba a Aristóteles poco agradable a la lectura. Los humanistas del siglo XV declararon por voto unánime a Averroes ininteligible, vacío de sentido, indigno de fijar la atención de un espíritu cultivado. Su obscuridad se hizo proverbial, y sus partidarios pasaron por gentes que querían encontrar sentido a lo que no lo tenía. (Renan, 1946: 257)

Insisto entonces que uno de los dilemas más notables que leyó Unamuno en la historia de este conflicto entre humanismo y averroísmo fue aquel que pasaba por la cuestión del *estilo* sectario de los eruditos averroístas, y la oposición decidida del Renacimiento contra esa “jerga salvaje” del escolasticismo árido, lleno de “categorías descarnadas” que los “espíritus cultivados” no podían reconocer como garantía de nada. Unamuno vio en el Renacimiento de Renan la defensa de un estilo personal frente a la amenaza racionalista del espacio erudito, que podía entender como vigente en el siglo XIX, aún cuando sus formas despersonalizadas obviamente habían variado de forma drástica desde fines del medioevo. Y como era de esperarse, los encargados de descartar la aridez de ese estilo de los sabios, tanto en Renan como después en Unamuno, serían siempre los poetas.

Teniendo en cuenta estos planteos, entonces, es sumamente valioso para abordar las siguientes páginas comprender que, desde la temprana lectura de Renan, el período áureo y su literatura pudieron implicar para Unamuno cierta ejemplaridad en la reivindicación de la individualidad puesta en juego dentro de la escritura. Por eso el *Quijote* (y el quijotismo) debían para el escritor vasco situarse en el lugar simbólico de aquel nodo histórico capaz de significar el triunfo de lo genuinamente personal por encima de cualquier límite racional. Lo que es igual a decir que el *Quijote* -y otros textos canónicos del Siglo de Oro español- podían percibirse una vez más como representativos de la derrota definitiva de una época sometida al discurso cientificista, a manos de un tiempo nuevo confiado en el valor de lo literario para la

vinculación espiritual de los individuos. La versión inicial del quijotismo unamuniano tendrá ese doble origen, aparentemente contradictorio: por un lado, surgirá de su personal palinodia frente al racionalismo, es decir, de su necesidad -algo regresiva- de oponer la filosofía quijotesca ante el avance del materialismo científico que habría descatolizado a Europa; y por otra parte, también será consecuencia de una valoración del Renacimiento como época de fortalecimiento del individuo ante los dogmas del saber. El quijotismo, en sus múltiples vaivenes, debe ser contemplado en suma como un producto híbrido de las dos constantes antagónicas que conviven paradójicamente en la obra de Unamuno: la regresiva y la progresiva. Como señala Roberts (2007) al comentar *Del sentimiento trágico de la vida*:

...Don Miguel afirma que, tanto el Renacimiento como la Reforma y la Revolución Francesa han contribuido a descatolizar a Europa, al anteponer las ideas de progreso, la razón y la ciencia al idea de una vida eterna más allá de la muerte; y el intelectual continúa después con una presentación de su propia filosofía quijotesca, la cual serviría de retorno a una forma de espiritualidad esencialmente medieval. Aunque, por otro lado, Unamuno también arraiga tanto sus experiencias como la visión del mundo que ha resultado de ellas en su propia época, esto es, en lo que él denomina «la desesperación íntima del siglo crítico»...” (126)

Me enfocaré ahora, por lo tanto, en lo que sería esa constante más bien progresiva del disenso que sostuvo con la erudición científico-positivista, para poder recorrer el camino interpretativo que lo llevó finalmente a proponer otra mirada histórico-crítica sobre el *Quijote* y que le valió, como era de esperarse, la condena del campo erudito. Es en torno a esta obra que la contraposición con las ideas de su maestro Menéndez y Pelayo permiten ilustrar cómo Unamuno se enfrentó a lo que más de una vez intentó estigmatizar como crítica positivista y arqueológica, y dentro de la cual buscó situar de forma recurrente a la figura de su antiguo maestro. Porque dar cuenta de la vida de don Quijote nuevamente, interesarse en su “biografía”, apropiarse de ella y proyectar sobre su imagen una serie de sentidos personales, ya sea en *Vida de don Quijote y Sancho* como en los varios artículos anteriores donde Unamuno expresa abiertamente esa idea, es una respuesta clara a la historia literaria tradicional que él consideraba atada a la interpretación positivista. Así como Carlyle había concebido la vida de los hombres -y especialmente de los hombres que nucleaban los valores del pueblo- como único camino sincero para la construcción de la historia, así el escritor vasco traslada la inquietud del lector del *Quijote* desde el libro de Cervantes hacia el personaje autónomo, tomándolo como ente real y símbolo de España. Esa operación, reflejo de la historiografía del escocés, puede considerarse como otro tipo de elaboración histórica de la literatura nacional, como una forma de negar la literatura en su estatuto positivo de documento histórico. De la misma manera que ocurría con los héroes de Carlyle, Unamuno utiliza a don Quijote a la manera de un “maese Pedro” que habla a través de la criatura que manipula. Y lo hace también, obviamente, como un titiritero que sabe que su héroe condensa

espiritualmente a la masa anónima del pueblo del que ha surgido, y por el cual ha transitado su “verdadera” historia, interna y viva. En esto, básicamente, consiste su intento. Aunque como es habitual en su obra, la idea sufrió a lo largo del tiempo múltiples modificaciones.

El ensayismo unamuniano se encuentra densamente poblado de comentarios sobre el *Quijote*, sobre su autor, sobre el protagonista y sobre sus caracteres más específicos. A efectos de ilustrar el contraste crítico con la mirada erudita sobre el libro, voy a detenerme primeramente en una serie de artículos imprescindibles para poder entender la comparación entre la postura de Unamuno y la interpretación tradicional¹⁰².

No es acertado naturalizar la elección unamuniana de una crítica simbólica tanto del *Quijote* como de los otros textos cuyas menciones señalaré. Muy por el contrario, se hace necesario indicar que esa decisión forma parte de un proyecto crítico algo consciente -aunque marginal-, interesado no sólo en fundar una alternativa lectora ante la erudición hegemónica, sino también en consolidar una mirada personal sobre la interpretación literaria en sí¹⁰³. Por eso, conviene remitirse en primer lugar al artículo que tituló, en 1896, “El Caballero de la Triste Figura (ensayo iconológico)”. Este texto es un temprano ejemplo de cómo Unamuno

¹⁰² Como ya he indicado en el capítulo segundo, en este segmento tendré en cuenta que Schürr (1958) ha dedicado un interesante trabajo a pensar las variantes del “quijotismo” en el pensamiento de Menéndez y Pelayo y Unamuno. Allí, Schürr comenta la conferencia de Menéndez y Pelayo que trataré más adelante “La elaboración del *Quijote* y la cultura literaria de su autor” (de 1905). Tras repasar la idea pelayana de un héroe que iría paulatinamente purificando su delirio hasta resultar triunfador de sus burladores, Schürr se refiere a la evolución de otra línea crítica, alternativa a la erudita, que habría ahondado en las interpretaciones simbólicas del libro. En esa dirección, aparecen las posiciones extremas del quijotismo: “Un representante de tal posición extrema es Miguel de Unamuno. Posición extrema, porque personalísima. (...) En vez de ver en el *Quijote* «una mera obra literaria, por grande que su valor sea», Unamuno exige interpretaciones simbólicas: «lo que se ha hecho con las Sagradas Escrituras del Cristianismo, ¿por qué no se ha de hacer con el *Quijote*, que debería ser la Biblia nacional de la religión patriótica de España?»...” (Schürr, 1958: 12). Schürr coincide con la perspectiva que desarrollaré en estas páginas al explicar que la opción de lectura que presenta Unamuno busca descartar la importancia de lo que pudo significar ese libro en su propio tiempo y en el ámbito en que se produjo, y también lo que Cervantes quiso articular en él, para abocarse más bien a lo que debería entenderse como una interpretación neorromántica (heredada de los alemanes). Esta lectura, por su parte, sería capaz de imaginar a la criatura como independiente del creador, y soportar a su vez la voluntad crítica de valorar lo que el intérprete descubre o pone en el texto, más allá de las intenciones de Cervantes en sí. Para Schürr la oposición entre Menéndez y Pelayo y Unamuno sobre el *Quijote* se proyecta como un gran episodio en que se debaten dos tipos distintos de crítica literaria: en este caso, la cervantista (o erudita) y la quijotista (o simbólica). “La posición extrema de Unamuno” -llega a decir- “no sólo plantea, pues, problemas de principio, no sólo de la crítica literaria en general y de la crítica cervantina en particular. Considerando así las cosas, ¿dónde están los límites entre las interpretaciones arbitrarias que falsifican la esencia del gran libro y las posibles? Además, ¿qué quiere decir aquí «posibles?»” (Schürr, 1958: 17).

¹⁰³ Es muy probable que la ratificación de esa conciencia la debiera Unamuno, una vez más, a la lectura de la *Estética* de Croce. Se pregunta allí el pensador italiano: “Don Quijote es un tipo. Pero, ¿de quién es tipo sino de todos los Quijotes? ¿Tipo, por decirlo así, de sí mismo?” (1971: 37). Y explica: “En otros términos: en la expresión de un poeta (por ejemplo, en un personaje poético), hallamos nuestras mismas impresiones plenamente determinadas y verídicas. Llamamos típica a la expresión que podríamos llamar sencillamente estética” (38). Esto lo orienta a definir ya no al *símbolo* como esencia del arte, sino al arte todo como *simbólico*, porque todo en él es ideal. El símbolo, en su opinión, es la exposición de un concepto abstracto, es una alegoría: “¿Qué es entonces la alegoría? Es una expresión añadida extrínsecamente a otra expresión” (38). Como podrá notarse luego, esta reflexión es muy cercana a la interpretación crítica que desarrolla Unamuno con respecto al *Quijote* o a los místicos. La lectura, en este sentido, podía comprenderse casi como reelaboración, y la literatura, a su vez, como un lecho simbólico en el cual podían intuirse los significados personales del lector y cosechar a partir de allí nuevas expresiones, nueva literatura.

concebía años antes del fin de siglo XIX la necesidad de reparar en el sentido simbólico del personaje. Se trata de un avance importantísimo en cuanto a lo que se propondría luego Unamuno con respecto al ensayo crítico: su interpretación no se permite en ningún momento salir del ámbito de la ficción, y dentro de ella intenta homologar literatura y vida. Lejos de “documentar” su desarrollo, construye una lectura simbólica ligada a don Quijote como nodo filosófico del pueblo, existente y vivo. Unamuno se pregunta por la dificultad de la tarea de pintar a Don Quijote, que no sería la “de *ilustrar* la obra imperecedera de Cervantes, sino de vestir de carne visible y concreta un espíritu individual y vivo, no mera idea abstracta” (Unamuno, 1951: 189). Destaco a partir de aquí, entonces, cómo dos años antes del Desastre, Unamuno ya utilizaba uno de sus ensayos para exponer la necesidad de interpretar a don Quijote de manera muy diferente a la que hasta entonces proponía la crítica académica. Unamuno declara no estar interesado en el personaje como idea de cierto heroísmo que debe ser explicado en su peripecia, sino en su potencia vital como “espíritu” vivo. Por ello invita al lector a “divagar” sobre la expresión pictórica de este “símbolo vivo”...

...Don Quijote *símbolo* verdadero y profundo, símbolo de toda la fuerza etimológica y tradicional del vocablo, concreción y resumen vivo de realidades, cuanto más ideales más reales, no mero abstracto engendrado por exclusiones. (190)

De acuerdo a su objetivo, Unamuno rastrea en el libro de Cervantes las principales descripciones de los caracteres físicos de don Quijote. Se lamenta de que ningún “ducho cervantista” hubiera emprendido antes un estudio fisiológico sobre don Quijote, pues en esa carne viva del personaje habría hallado una verdad algo inquietante para la reflexión erudita: “La verdad con su fuerza a un lado; a otro, las menudencias y frías digresiones, las circunstancias que pintan con tan escribanesca fidelidad en sus *estudios* literarios los documentistas de todos tiempos” (194). Y acto seguido se pregunta Unamuno en qué consiste esa verdad, lo cual le permite iniciar un sólido desarrollo en el que continúa con su distinción no sólo entre dos modos diversos de asimilación del texto cervantino, sino también entre dos zonas a las que volverá una y otra vez en ensayos posteriores: la de una verdad simbólica ligada a la vida, y la otra zona, de una erudición literaria ligada a la muerte. “La verdad”, dice, “es el hecho, pero el hecho total y vivo, el hecho maravilloso de la vida universal, arraigada en miserias. Los hechos, las menudencias, redúcense con el análisis y la anatomía a polvo de hechos, desapareciendo su realidad viva” (195). Y añade:

Para Don Quijote, la buena filosofía era, como es natural, la suya, la castellana, el realismo que saca de las hazañas las facciones, que procede de dentro a fuera, centrífugo, volitivo, el que convierte los molinos en gigantes, no más insano que el que hace de los gigantes molinos, no menos realista que él, ni menos que él idealista. En fin de cuentas, ni las facciones hacen hazañas ni éstas a aquéllas, como no precede el órgano a la función ni la función al órgano, sino que todo hace a todo; fluyendo incesante de la gran causa total, causa y efecto a la vez, causa-efecto o ni causa ni efecto, como se quiera, que, en llegando acá, todo es uno y lo mismo. (195)

Enfatizo entonces una vez más la índole temprana de esta perspectiva unamuniana que iba a abogar durante muchos años por la necesidad de relacionar la interpretación con la exégesis simbólica de una verdadera filosofía castellana proveniente del *interior* tanto del objeto como del que lee, y ya no de su superficie, la cual se relaciona en este ensayo *iconológico* con lo que podría haber sido la captación erudita, distanciada y externa, de la “fisonomía” del personaje y hasta del libro. Frente a la variante de la lectura “paleontológica” de lo muerto pareciera que Unamuno propone la mirada “biológica” de lo vivo: donde comúnmente se intentaría desempolvar los huesos del Caballero, Unamuno sugiere revisar la conformación de su alma a partir de la carne descrita, elementos explicables por la metáfora del “órgano” vital y sus funciones. Aquí el artículo se torna justamente programático para lo que serían los múltiples planteos posteriores que Unamuno seguiría haciendo sobre el tema:

El pintor que quiera, pues, pintar a Don Quijote *en buena filosofía* quiijotesca, ha de sacar de sus hazañas y condición sus facciones, su color y su estatura, sirviéndose de los datos empíricos que Cide Hamete nos proporciona como de comprobantes a lo sumo. Para conseguirlo ha de descubrir el pintor su alma, siendo el medio el que inspirado por aquellas estupendas hazañas y sublime condición, desentierre de su propia alma el alma quiijotesca, y si por acaso no la llevara dentro, renuncie desde luego a la empresa... (196)

Y agrega:

Retratar a Don Quijote sin maltratarle es vestir su alma con cuerpo individual transparente, es hacer simbolismo pictórico en el grado de mayor concentración y fuerza, en un hombre símbolo. Y para hacer esto hase de buscar el alma del hidalgo manchego en las eternas páginas de Cide Hamete pero también fuera de ellas. (196)

Unamuno insiste ya en este artículo pionero en ignorar a Cervantes como fuente de sentido del texto, operación que se ubica claramente en las antípodas de cualquier lectura erudita. Don Quijote habría vivido también fuera del libro, porque en él Cide Hamete no habría hecho otra cosa que “trazar la biografía de un ser vivo” (196). Si pudiera dudarse del ataque implícito que esto conllevaba para con la crítica histórica “científica”, basta con ver el corolario de su defensa de la lectura simbólica del clásico:

Tan luego como una ciencia simbólica hunde el escalpelo en la trama viva en que se entretajan y confunden la leyenda y la Historia, o trata de señalar confines entre ellas y la novela y la fábula y el mito, con la vida se disipa la verdad, quedando sólo la verosimilitud, tan útil a documentistas y cuadrilleros de toda laya. Sólo matando la vida, y la verdad verdadera con ella, se puede separar al héroe histórico del novelesco, del mítico, del fabuloso o del leyendario, y sostener que el uno existió del todo o casi del todo; el otro a medias, y el de más allá, de ninguna manera; porque existir es vivir, y quien obra, existe. (197)

Existir es obrar, según Unamuno, y eso le permite concluir que Don Quijote ha obrado en los espíritus de manera tan viva como “tantos otros héroes, de cuya realidad histórica no falta algún Álvaro Tarfe que atestigüe” (197). Ese es el puntal del modo interpretativo que Unamuno despliega en cuanto al *Quijote*: concebir a su protagonista como un héroe cuya

existencia “real” es condición de posibilidad para extraer de él -en tanto símbolo- una genuina filosofía popular: “No es el héroe otra cosa que el alma colectiva individualizada, el que, por sentir más al unísono con el pueblo, siente de un modo más personal; el prototipo y resultante, el nodo espiritual del pueblo” (197). Al modo de los románticos alemanes¹⁰⁴, o del propio Carlyle, la visión del héroe como quintaesencia simbólica (personal, y por lo tanto viva y verdadera) del pueblo, le provee a Unamuno la base misma de un procedimiento lector totalmente enfrentado con la hegemonía científica de la crítica historicista:

El héroe, presentado en preñez augusta, es muchas veces harto sublime para vestir carne mortal, o sobrado estrecho el ámbito que haya de recibirle; brota entonces ideal, legendario o novelesco, no de vientre de mujer, sino de fantasía de varón. Héroes son éstos que viven y pelean y guían a los pueblos a la lucha, y en ella los sostienen, no menos reales y vivos que los de carne y hueso, tangibles y percederos. (197)

Del mismo modo en que los ensayos portan en su forma la idea ya expuesta del viviparismo escriturario, el héroe es el resultado vivo de ese tipo de gestación. Es la “fantasía de varón” la que termina por constituir históricamente al héroe literario, el cual por su pertenencia al campo de la ficción contiene en sí un idealismo que -contra todo pronóstico racionalista- lo dota de vitalidad. El quijotismo, en este sentido, ejemplifica en sí mismo no sólo una filosofía en relación con el problema de España, sino que además promueve un tipo de interpretación de los textos que dota de relevancia a la ficción, que la eleva por sobre cualquier comentario erudito que pueda hacerse sobre ella y desestabiliza así las fronteras con una realidad externa hostil. Esto permite que la literatura abra las puertas de otra historia, donde lo primordial es el deseo interno, íntimo y personal de hallar una verdad “viva”: “...la Historia toda es la idealización de lo real por la realización de lo ideal” -señala Unamuno- “¿Hizo Homero a Aquiles, o éste a aquél?” (198). De modo que el héroe literario ya no es simplemente un objeto a ser estudiado como pivote de una peripecia textual cuyos antecedentes pueden rastrearse en el sinfín de fuentes que la cultura literaria del autor revela gracias al esclarecimiento póstumo del erudito. Muy por el contrario, ya desde 1896, Unamuno sostiene que el héroe novelesco es análogo al héroe histórico, una especie de núcleo ejemplar de su pueblo:

Personajes novelescos hay que no pasan de *homúnculos*, por brotar de la fantasía virgen de su autor; pero otros son hijos de verdadera generación sexuada, de una fantasía fecundada y hecha madre por el alma del pueblo. El héroe legendario y novelesco son, como el histórico, individualización del alma de un pueblo, y como quiera que obran, existen. Del alma castellana brotó Don Quijote, vivo como ella. (199)

¹⁰⁴ La versión romántica del *Quijote* halló sus continuadores en los lectores no especializados. Tal como sostiene Close (2005: 83), fueron los lectores anti-eruditos, los “no cervantistas”, los que siguieron por esa senda. Obviamente entre estos autores se encuentran tanto Unamuno como Ortega y Gasset. Los cervantistas irían incorporando luego algunos puntos de la perspectiva de los no especialistas, pero esto no evitó, por ejemplo, el desprecio de Menéndez Pelayo por el homenaje del neoclásico Benjumea, o la ironía de Rodríguez Marín con respecto a las lecturas de la Generación del 98.

No habría que esperar mucho, entonces, para que esta idea cobrara la forma militante de una crítica simbólica dispuesta a barrer con la profusión erudita de críticas “superficiales”. El siguiente paso, sin embargo, supuso en esa línea un exceso que Unamuno debió revertir más tarde. Me refiero al breve ensayo de 1898 titulado “¡Muera Don Quijote!”. García Blanco¹⁰⁵ ha comentado ya las prontas e indignadas respuestas que este provocador texto suscitó en figuras como Rubén Darío o Federico Urales. En un primer momento Unamuno se limitó, simplemente, a señalar que su perspectiva permanecía incomprendida. No debería sorprender que el artículo se inicie con una sugerente mención de Carlyle: “Con tanta razón, como Carlyle de la obra de Shakespeare y el imperio de la India, debemos decir que el *Quijote* vale para España más que su moribundo imperio colonial. A la luz del *Quijote* debemos ver nuestra historia” (Unamuno, 1952:653). Esta apertura nos obliga a dos observaciones: en primer lugar, destacar la esperable mención de Carlyle en un párrafo donde se admite la necesidad de comprender la Historia del pueblo español a través de un texto literario canónico, lo que deja entrever la cercanía entre historia y creación, por un lado, y entre la historia de España y la historia de su literatura, por otro¹⁰⁶; y en segundo lugar, enfatizar que a pesar del antagonismo crítico, este párrafo donde se equiparan el territorio y la biblioteca -tal como lo había hecho ya Menéndez Y Pelayo entre la pérdida de Cuba y la venta al extranjero de la biblioteca del Marqués de Jerez- revela lo que ya he mencionado en el capítulo sexto: la hipótesis de que Unamuno parte de una idea de totalidad histórica semejante a la de Menéndez y Pelayo, aunque su rescate fuera a resolverse por distintos medios.

Cuando Menéndez y Pelayo pensaba en la historia como obra artística hacía énfasis en la necesidad de una pericia estética y retórica por parte del historiador abocado a “reconstruir” ese pasado perdido del que se debía dar cuenta:

No es arte lírica y personal, sino arte objetiva, guiada y dominada por los estímulos y caricias del mundo exterior, del cual, como de inmensa carter, arranca los hechos, que luego, con verdadera intuición artística, interpreta, traduce y desarrolla (...) No: el poeta no inventa, ni el historiador tampoco; lo que hacen uno y otro es componer e interpretar los elementos dispersos de la realidad. En el modo de interpretación es en lo que difieren. (Menéndez y Pelayo, 1944: 7)

Frente a esto, en cambio, Unamuno parece concebir el lazo entre historia y creación no como mera exigencia de efectividad artística, sino más bien como pacto recíproco. Es decir, a través de su interpretación personal el poeta “crea” a la historia, la cual -por el hecho de ser creada por él- le otorga existencia histórica a su demiurgo. El *Quijote*, en este sentido, es la

¹⁰⁵ Ver en las obras completas la nota al pie de su editor García Blanco, donde explica la duda que tuvo para integrar a su compilación este “memorable grito unamuniano tan en pugna con su apreciación de la figura y de la obra cervantina”, aún cuando el interés del texto fuera indudable por haber producido como alegato “tan intenso revuelo” (en Unamuno, 1952: 653-654).

¹⁰⁶ Es importante notar que en este sentido, el modelo de Carlyle le permitiría también a Unamuno, eventualmente, revertir lo que había diseñado la historiografía tradicional: el sometimiento de la historia de la literatura a la matriz jerarquizada de la Historia en general.

imagen simbólica para que la historia escape de su objetividad y retorne al ámbito “subyacente” de lo popular y, por lo tanto, de lo personal. Durante aquel año del Desastre, dice Unamuno en “¡Muera Don Quijote!”:

España, la caballeresca España histórica, tiene como Don Quijote que renacer en el eterno hidalgo Alonso el Bueno, en el pueblo español que vive bajo la historia, ignorándola en su mayor parte por su fortuna. La nación española -la nación, no el pueblo-, molida y quebrantada, ha de curar, si cura, como curó su héroe, para morir. Sí, para morir como nación y vivir como pueblo. (655)

Esta es, en resumidas cuentas, la primera versión que extrae Unamuno del simbolismo qui jotista: el sueño imperial se refleja en la locura de don Quijote y su ansiada cordura devolvería a primer plano la salubridad de una identidad ligada a la intrahistoria, no ya a la historia y a sus exigencias nacionalistas. Como explicaré más adelante, esta definición variará levemente con el tiempo. El qui jotismo posterior de Unamuno será fruto de una retractación en el modo con que fuera expresado en estos planteos iniciales, pero sus sentidos más emblemáticos no se transformarán. La dirección más significativa del *Quijote* seguirá colaborando con la necesidad de hallar la verdadera *personalidad* de su pueblo, cifra de una existencia liberada de los límites nacionalistas:

Las naciones, en efecto, laborioso producto histórico, han de morir tarde o temprano, y creo y espero y deseo que mucho antes de lo que nos figuramos. Les sobrevivirán, de un modo u otro, los pueblos, su imperecedera sustancia. La obra mayor tal vez de la historia sea crear razas históricas y dar a los pueblos personalidad diferenciándolos, y preparar así la integración futura de la universal familia humana, bajo el padre común. (655)

No cabe duda de que existe una resonancia krausista en esta temprana lectura del *Quijote* como clave contraria al nacionalismo ortodoxo de España y a su avanzada crisis de confianza por la pérdida de las colonias. Sin embargo, lo más interesante a efectos del análisis que se propone esta tesis, es la insistencia de Unamuno en erosionar la intangibilidad de la historia española:

¡Continuar la historia de España...! Lo que hay que hacer es acabar con ella, para empezar la del pueblo español. Porque España, este fantasma histórico simbolizado en una tela de colores, esta visión, de origen sobre todo libresco, que se cierne sobre nosotros sofocándonos y oprimiéndonos, nos esclaviza. ¡Terrible esclavitud la de los pueblos guiados por la mezquina imagen de la historia, superficie y nada más de la vida! (656)

Como puede notarse en esta cita, la frontalidad del ataque contra la historia oficial de España conlleva una serie de argumentos y detalles que con el tiempo pasarían a primer plano en la puja contra la erudición. La idea de que la historia es solamente la superficie de la vida y que, como tal, es incapaz de guiar el destino de un pueblo, funciona como un avance de los argumentos contra el *ojo* autorizado del cientificismo erudito que sólo habría sabido ver en los textos del canon nacional un catálogo de libros capaces de garantizar -casi como si se tratara de una reserva de riquezas- la supuesta “realidad” material de una historia insaciable que

Unamuno acusa de “fantasma”. En la oposición *nación / pueblo* puede intuirse también la distinción entre *historia e intrahistoria* que Unamuno terminaría por transpolar al ámbito de la lectura diferenciando por un lado la crítica erudita -comprometida con la misión nacionalista de relevar científicamente los “documentos” literarios cuya acumulación archivística respaldaría a la cultura nacional- y, por otro lado, la interpretación simbólica -ligada a la extracción de una filosofía genuina capaz de revelar la “verdad” oculta por la cual se constituiría el espíritu vivo del pueblo español-.

Unamuno lleva la dicotomía *nación / pueblo* hasta el extremo de concebir la expansión invasiva de España como la errada búsqueda en el afuera de un imperio engañoso: aquí también -como en la lectura de los clásicos- la propuesta del escritor vasco radica en el retorno al *interior*, a la cristianización del pueblo cuya misión es “realizar en sí mismo, *ad intra*, la justicia” (656). El intento por sobrevivir en la historia habría conspirado contra la subsistencia en la eternidad. Y si este iba a ser también un ataque recurrente a los eruditos que evitaban ver a la Esfinge a los ojos, ya aquí, en esta pionera interpretación de la filosofía quijotista, Unamuno evoca un elemento propio del campo semántico con que estigmatizaría luego, una y otra vez, a aquellos sabios “bibliomaniacos” y “paleontólogos” que depositaban su fe en el mérito de los hallazgos librescos sin poder atisbar el verdadero problema existencial de España: “«Dejad que los muertos entierren a sus muertos» digamos con Cristo, considerando a la historia un cementerio, un osario de sucesos muertos, cuya alma eterna llevamos los vivos” (657).

A través de estas reflexiones sobre el *Quijote* van desplegándose, entonces, sin demasiadas sorpresas, los mecanismos unamunianos que terminarían integrados en una visión de la historia y de la literatura capaz de oponerse -en tanto alternativa de interpretación- a la crítica erudita.

Sin embargo, conviene aquí introducir una primera participación significativa de Menéndez y Pelayo con respecto a las polémicas sobre el libro en cuestión. El 29 de mayo de 1904, en la recepción de José María Asensio a la Real Academia Española, Menéndez y Pelayo lee su discurso “El *Quijote* y sus interpretaciones”. En él pareciera que su autor comprende que la proliferación de lecturas simbólicas del libro cervantino exigía la intervención pública y rigurosa de un exponente académico. Incluso años antes del tercer centenario de la publicación de su primera parte, se había iniciado un período inédito con respecto a la cantidad de miradas diversas sobre el *Quijote*, las cuales constituyeron un arco tan vasto que fue capaz de reunir entre sus vértices desde la calidez de cierta apreciación sugerente a la más irrisoria de las lecturas en clave alegórica¹⁰⁷. En este sentido, Ascensión

¹⁰⁷ Como el caso de la forzada lectura “liberal” que realiza Baldomero Villegas en su *Estudio tropológico* de 1893: “La acción es ésta: Maritornes, la iglesia española del siglo XVI, que había perdido su primitiva pureza,

Rivas Hernández (1998) ha compilado una serie de opiniones sobre el *Quijote* que hicieron escuela durante el siglo XIX. Entre las que corresponden a las “interpretaciones esotéricas” cabe destacar, por ejemplo, la de Nicolás Díaz de Benjumea, quien desarrolló sus estudios sobre Cervantes entre 1859 y 1880. Durante todo este tiempo, Benjumea critica que se tome el libro al pie de la letra, y propugna un acercamiento simbólico (y por momentos declaradamente alegórico) capaz de develar los supuestos significados encubiertos de la obra de Cervantes. Benjumea está convencido de que el *Quijote* es obra de sentido profundo en la que hay que buscar incluso cierto nivel anagógico que dimensiona su valor. “El *Quijote* es obra de arte simbólico, género a que pertenecen las más que arriban y se perpetúan en el templo de la fama” (cit. por Rivas Hernández, 1998: 176), afirma para explicar luego:

En efecto, en la mente de Cervantes, y esto nunca se desmiente en la obra, Dulcinea es luz, sabiduría, verdad, libertad; estas son las entidades ideales que constituyen el objeto de la adoración del caballero, lo que le alienta en sus desgracias, lo que le anima en sus empresas. Los gigantes, follones y malandrines, son los enemigos de esos dones con que la humanidad puede llegar a combatir los errores y los males, la ignorancia y la servidumbre... (177)

Como si se tratara de un “espejo” complaciente, durante el último tercio del siglo XIX el libro devolvió las más contradictorias imágenes a los exégetas que en él deseaban hallar sus respectivas filosofías. De este modo Teodomiro Ibáñez publicaba en 1861 su interpretación llamada *Don Quijote de la Mancha en el siglo XIX*, donde logró plasmar su idea del libro como “monumento de literatura cristiana”, enfrentado por ello con el naturalismo “herético” que la novelística española del momento había reivindicado:

El *Quijote*, cualquiera que fuese el objeto que se propuso su autor al escribirlo, es un monumento de literatura cristiana (...). El *Quijote* no pertenece, no, a ese género de literatura realista que va generalizándose ahora, y que es la expresión perfecta del absolutismo de la escuela utilitaria, especie de literatura al daguerrotipo en que salen reproducidos el cuerpo y los trajes... El *Quijote* en sus conclusiones finales está tan lejos de esa imprudente literatura, como la civilización cristiana está distante de la escuela utilitaria... (cit. por Rivas Hernández, 1998: 182)

Años después, la lectura esotérica del libro iba a dar resultados “políticos” totalmente opuestos a pesar de seguir obteniéndolos por medio del mismo procedimiento crítico. El liberal Benigno Pallol, por ejemplo, -bajo el seudónimo de Polinous- publicaba en 1893 un comentario exegético del libro asumiendo que se trataba de una metáfora inteligentísima contra el Estado autoritario de Felipe II y contra la religión, contra el absolutismo de la Inquisición y la corrupción del clero. Afirmaba en ese sentido que

está en relaciones nefandas con el arriero, que es el Estado; el Ideal se interpone entre ellas, y cree estar en presencia de la pureza y la virtud; pero ella, que ha pasado por prostituciones como la de los Borgias, está por lo positivo y lo desdén; y los intereses creados le maltratan... De esta manera tan ingeniosa manifiesta Cervantes que el catolicismo se ha equivocado en el orden de sus relaciones sociales” (cit. por Rivas Hernández, 1998: 204).

...Saavedra quiere que España se emancipe de la doble tiranía monárquica y religiosa (entonces vinculada en Felipe II y la Inquisición), y busque nuevos lauros acometiendo empresas dignas de un pueblo culto... Al África, pues, dirigía sus miradas Cervantes, no con el ansia del que espera rapiñar la hacienda de otros pueblos saciando su odio de religión y de raza en la sangre de sus habitantes, sino con la profunda bondad del redentor que espera convertir en vegetales los secos arenales del desierto y en fecundas virtudes los sentimientos feroces. (cit. por Rivas Hernández, 1998: 189)

Y añadía:

El corazón del mal era para Cervantes la Sagrada Escritura porque de ella han nacido los verdaderos libros de caballerías que combate el *Quijote*. Lo asombroso es que no haya visto nadie una señal tan clara, pues aún diciéndolo Cervantes no han dado en ello. (190)

Este es, pues, el extenso abanico de posibilidades que la lectura “simbólica” venía arrojando sobre el *Quijote* durante los últimos años del siglo crítico. Contra estas interpretaciones filosóficas, contra aquellas panegiristas y también contra las esotéricas que les sucedieron en las ideas de muchos de los jóvenes emergentes de fin de siglo (los cuales debieron parte de sus planteos al cauce abierto de sus precedentes), se elevaron y seguirían elevándose las voces de eruditos como Valera¹⁰⁸ o Menéndez y Pelayo, en aras de imponer un coto a esas múltiples lecturas de don Quijote como símbolo.

En 1904, sin embargo, las palabras de Menéndez y Pelayo en la Real Academia, lejos de consistir en una reacción furibunda, intentan asimilar esas interpretaciones incluso por su ingenuidad, reconociendo en ellas que aún el error más grave puede estar alimentado por la noble aspiración de homenajear a Cervantes. Lejos, entonces, de denostar abiertamente esos intentos, Menéndez y Pelayo los considera. Queda en el lector, obviamente, registrar la clara ironía con que lo hace, ironía que guardan algunos de sus enunciados, y a la cual vale sopesar como modo defensivo de la única crítica que se consideraba capaz de analizar y “entender” la riqueza literaria verdaderamente existente en el texto:

Cada cual tiene derecho de admirar el *Quijote* a su manera, y de razonar los fundamentos de su admiración, por muy lejanos que éstos parezcan del común sentir de la crítica y aun de la letra de la obra. Precisamente porque el *Quijote* es obra de genio, y porque toda obra de genio sugiere más de lo que expresamente dice, son posibles esas interpretaciones que a nadie se le ocurre aplicar a las obras del talento reflexivo y de la medianía laboriosa. Todo el mundo presente, aunque de un modo confuso, que en la obra genial queda siempre una región incógnita, que acaso lo fue para su autor mismo; y procura con esfuerzos bien o mal encaminados, penetrar en ella y adivinar alguno de los misterios de la concepción artística. Y si por falta de sentimiento estético, o de la debida preparación histórica, o por influjo de ideas y pasiones extrañas a la contemplación desinteresada de la belleza, se juzga mal y torcidamente de la obra de arte, aun

¹⁰⁸ Dirá Valera en un texto sobre Benjumea de 1862: “El otro género de comentario, el filosófico, es el que resueltamente no puedo aprobar, si por él se trata de persuadirnos de que un libro tan claro, en el que nada hay que dificultar y que hasta los niños entienden, encierra una doctrina *esotérica*, un logogrifo preñado de sabiduría... Una novela, y no más, es el *Quijote*, aunque sea la mejor de las novelas...” (cit. por Rivas Hernández, 1998: 232)

este mismo juicio erróneo o incompleto será un tributo a la gloria del artista creador que acierta a interesar y apasionar con su libro aun a los espíritus más alejados de la pura fruición de lo bello. (Menéndez y Pelayo, 1944: 311-313)

Menéndez y Pelayo, entonces, asume la defensa solapada del rigor crítico realizando un gesto de exclusión condescendiente para con aquellos intentos que pugnaban por extraer del *Quijote* filosofías ajenas a la obra. Pero esta aceptación a medias conlleva a la par una especie de corrección destinada a señalar el error inocultable de aquellos “esfuerzos mal encaminados”, deseosos de extraer los más dispares sentidos simbólicos del libro. Resulta clara su perspectiva, sin embargo, y profética la mención de que este tipo de lecturas alquímicas podrían llegar a derivar en una nueva química, o lo que es decir, en definitiva, en una nueva crítica:

Quien no tenga por suficiente gloria para Cervantes la de ser el primer novelista del mundo, un gran poeta en prosa, un admirable creador de representaciones ideales y de formas vivas, el más profundamente benévolo y humano de todos los escritores satíricos, estímele en buen hora como médico o como jurisconsulto o como político, y deduzca de sus obras todas las filosofías imaginables: que cada cual es dueño de leer y entender el *Quijote* a su modo, y no han de ser los verdaderos apasionados de Cervantes los que miren con ceño tan extraño como inofensivo culto, aunque se guarden con prudencia de iniciarse en sus ritos. Ningún esfuerzo intelectual es completamente estéril: el ingenio y la agudeza, hasta cuando son mal empleados, suelen conducir a algún resultado provechoso, y ¿quién sabe si el cervantismo simbólico será una especie de alquimia que prepare y anuncie el advenimiento de la verdadera química, es decir, de la era científica y positiva en el conocimiento e interpretación de Cervantes? (311-313).

Es profundamente llamativo este fragmento en el cual Menéndez y Pelayo censura las líneas críticas del “cervantismo simbólico”¹⁰⁹, y a la vez las sospecha como origen precario de un verdadero apogeo científico de la lectura erudita. De todos modos, sus ataques se orientan a descartar de toda interpretación rigurosa del *Quijote* dos elementos que Unamuno, casualmente, tomará como puntos de partida: la existencia de una filosofía subyacente a la obra y la posibilidad de que Cervantes haya creado un símbolo. Es evidente que la erudición niega de plano estas dos hipótesis, y que Menéndez y Pelayo -como su representante privilegiado- permanece en la postura de entender al autor como fuente de la que emana el sentido original del texto, algo que para las lecturas simbólicas del XIX y para la del propio Unamuno no era concebible. Así, el santanderino asegura que “tienen razón los que afirman que no hay sentido oculto en el *Quijote*, que todo es diáfano en el pensamiento y en el estilo de la sabrosa fábula, tejida por las manos de las Gracias” (313) y se explaya largamente sobre su lectura del personaje como un tránsito perpetuo de lo ideal a lo real. Ese es el contexto donde se permite señalar que no es el idealismo la causa de la locura quijotesca, sino el

¹⁰⁹ Aunque tal vez conociera algunas de las ideas de Unamuno sobre el *Quijote*, vale destacar que Menéndez y Pelayo se refiere aquí a los cervantistas “simbólicos” que lo precedieron. De todas maneras, es posible especular con el hecho de que las palabras vertidas por Menéndez y Pelayo apuntaban también a refrenar la proliferación de lecturas de ese tipo que podían seguir suscitándose entre la juventud, sobre todo por los homenajes en ciernes de 1905.

individualismo anárquico, del cual don Quijote sólo logra curarse cuando su generosa aspiración se estabiliza por medio de su “muerte tan cuerda y tan cristiana” (320):

Si esto es un símbolo, y en cierto modo no puede negarse que para nosotros lo sea y que en él estribe una gran parte del interés humano y profundo del *Quijote*, para su autor no fue tal símbolo, sino criatura viva, llena de belleza espiritual, hijo predilecto de su fantasía romántica y poética, que se complace en él y le adorna con las más excelsas cualidades del ser humano. Cervantes no compuso o elaboró a don Quijote por el procedimiento frío y mecánico de la alegoría, sino que le vió con la súbita iluminación del genio, siguió sus pasos atraído y hechizado por él y llegó al símbolo sin buscarle, agotando el riquísimo contenido psicológico que en su héroe había. (320-321)

Frente a esta relativización del nivel simbólico de la novela, y al subrayado de la mediación de Cervantes como eje para la vertebración de una lectura más sujeta a los cánones de la erudición, en 1905 Unamuno lanzará en torno al tema una obra que ya he mencionado y que resultaría, por muchos años, inclasificable. Me refiero a su *Vida de don Quijote y Sancho*. Es sabido que esta obra suscitó juicios polémicos provenientes de diversos flancos, tanto al momento de su publicación como en los años posteriores. Lo que me interesa especialmente de este eslabón privilegiado por Unamuno en la larga cadena de su argumentación quijotista son dos cuestiones: la retractación de su pasada postura con respecto a la locura del hidalgo, y cierto formato de la obra que se terminaría definiendo como fronteriza entre la novela y un ensayo de interpretación simbólica. En el capítulo LXIV de la segunda parte, Unamuno comenta, analiza y reelabora el episodio en que don Quijote es vencido por el Caballero de la Blanca Luna. La derrota es leída por Unamuno, claramente, como la persistencia de un hombre que forja su verdad por medio de la fe: bajo la lanza, don Quijote se niega a dejar de proclamar a Dulcinea como la mujer más hermosa del mundo. Ese heroísmo, para Unamuno, anuncia la muerte del hidalgo ya no como retorno deseable a la cordura, sino más bien como luz de una Gloria buscada y merecida. La muerte de don Quijote como persistencia ideal y ya no como necesidad de retorno a la razón. Deberá Unamuno confesar y pedir disculpas, entonces, por su “pasada bellaquería”:

Hace algunos años que en un semanario que en esta nuestra España alcanzó autoridad y renombre, lancé contra ti, generoso hidalgo, este grito de guerra: ¡Muera Don Quijote! Resonó el grito, sobre todo en esa Barcelona donde fuiste vencido, y donde me lo tradujeron al catalán; resonó el grito y tuvo eco y me lo corearon y aplaudieron muchos. Pedí que murieras para que resucitara en ti Alonso el Bueno, el enamorado de Aldonza, como si su bondad se hubiera nunca mostrado más espléndida que en tus locas hazañas. (Unamuno, 1938: 244)

Aquí Unamuno no pierde la oportunidad de atribuir la inspiración de aquel grito suyo al vencedor Sansón Carrasco, al bachiller que identificará a su vez con el racionalismo más descreído y condenable. Y es así, entonces, que sin invertir el sentido “profundo” del símbolo quijotista, decide modificar ahora la expresión de su “superficie”:

Yo lancé contra ti, mi señor Don Quijote, aquel muera. Perdónamelo; perdónamelo, porque lo lancé lleno de sana y buena, aunque equivocada, intención, y por amor a ti; pero los espíritus

menguados, a los que su mengua les pervierte las entendederas, me lo tomaron al revés de cómo yo lo tomaba, y queriendo servirte te ofendí acaso. (...) Perdóname, pues, Don Quijote mío, el daño que pude hacerte queriendo hacerte bien; tú me has convencido de cuán peligroso es predicar cordura entre estos espíritus alcornoqueños; tú me has enseñado el mal que se sigue de amonestar a que sean prácticos a hombres que propenden al más grosero materialismo, aunque se disface de espiritualismo cristiano. (245)

El don Quijote de Unamuno condensa aquí la locura que abandona las aspiraciones terrenales por el intento de satisfacer la sed insaciable de eternidad e infinitud. Unamuno pide la locura al hidalgo, casi como si se tratara de un don deseable: “Pégame tu locura, Don Quijote mío, pégamela por entero” (245), dirá. Y en una palinodia cuya estridencia pareciera superar las retractaciones pelayanas, terminará por clamar: “¡Viva Don Quijote!, ¡viva Don Quijote vencido y maltrecho!, ¡viva Don Quijote muerto!, ¡viva Don Quijote! ¡Regálanos tu locura y deja que en tu regazo me desahogue!” (245).

No es pertinente incorporar de lleno a nuestra selección la *Vida de don Quijote y Sancho*: el propio Unamuno tendía a verla como obra de ficción pura, como texto más cercano a la novela que al ensayo. Sin embargo, y sólo a efectos de legitimar su inclusión en este itinerario quijotista del escritor vasco, me permito señalar ciertas semejanzas de esta obra con algunos procedimientos críticos y escriturarios que ya he venido señalando en su género ensayístico. Es así que la voz que narra en *Vida de don Quijote y Sancho* suele coincidir con esa “tensión del discurso desde el yo autoral” que ya hemos mencionado para el ensayismo unamuniano en general. En esta “reescritura” de la vida del hidalgo aparece bastante una fuerte configuración del yo que, por momentos, intenta dejar en primer plano su identificación con la voz del propio Unamuno. También resulta familiar esa constante búsqueda dialógica de un interlocutor, que oscila en este caso entre el eventual lector de la obra unamuniana y el propio personaje del hidalgo, cuya referencia lo sitúa en un lugar similar al sagrado y omnisciente espacio de la divinidad a la que se alaba, ante quien se ruega ayuda, a la que se le solicitan dones o se le pide perdón. Pero lo más interesante para nuestra tesis, es que *Vida de don Quijote y Sancho* está plagada de referencias críticas al texto cervantino y a su autor, además de apreciaciones no sólo con respecto a la ficción en sí sino también al estatuto ontológico de la *vida* que implica esa ficción.

Se ha fundado en las propias declaraciones de su creador, que *Vida de don Quijote y Sancho* fue una excusa para ir entretejiendo gran parte de su filosofía personal en la reelaboración simbólica de ese material literario que España entera -incluso sin haberlo leído- entendía como significativo para su identidad. Es por eso que a pesar de que la estructura de la obra se ordena por la numeración de los capítulos del *Quijote* cervantino, el resultado es algo completamente nuevo. Algo con cierto carácter cercano al de una *glosa* laudatoria del personaje divinizado y de sus implicancias filosóficas, y también por momentos semejante a

la forma de un comentario algo irónico que acota sentidos diversos sobre la supuesta gloria de Cervantes, sobre sus decisiones de escritura, sobre sus lecturas o versiones erradas de ese símbolo vital que sería don Quijote. De ahí que considere yo imprescindible rescatar ciertas ideas de este libro que funcionan casi a la par de su intento ensayístico de un estilo crítico capaz de revertir el peso histórico de la herencia literaria por un sentido más bien “conductor” para el presente.

Si la crítica erudita había considerado la relación del autor con su obra como justa medida con que debía estimarse la pertinencia o no de ciertas interpretaciones textuales, Unamuno propondría en su reelaboración del *Quijote* exactamente lo contrario. La interpretación “rigurosa” de la erudición confiaba en la figura del creador, en su medio contextual y en su biblioteca como garantía de contención para los sentidos que podían extraerse del texto. Unamuno, en cambio, elegiría problematizar el clásico del mismo modo que en sus ficciones originales había experimentado con la autonomía del personaje, la metaliteratura y la problematización del vínculo entre ficción y realidad. Esto queda claro, por ejemplo, cuando la *Vida de don Quijote y Sancho* descarta el capítulo VI de la primera parte por tratarse, según se menciona, de mera “cultura libresca” que Cervantes habría querido exhibir...

Aquí inserta Cervantes aquel capítulo VI en que nos cuenta “el donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, todo lo cual es crítica literaria que debe importarnos muy poco. Trata de libros y no de vida. Pasémoslo por alto. (49)

La ironía es reconocible aquí, al mismo tiempo, como decisión y como antifrase: es cierto que, por un lado, la obra persigue con el acostumbrado desdén unamuniano cualquier exhibición de erudición libresca capaz de apartar los ojos del lector de la corriente profunda de significado filosófico que está tratando de evidenciar¹¹⁰; pero también es evidente que, sin callar esa aversión, Unamuno propone con la exclusión del capítulo un modo interpretativo “otro”, un tipo de lectura crítica ya no libresca, sino vital. Otra vez, entonces, la lectura sólo puede decidirse entre las alternativas de la vida y de la muerte, una idea recurrente en los ensayos que he venido tratando y que, obviamente, no podía faltar en este texto. Al reescribir el capítulo XXXI de la primera parte, en el cual el caballero y Sancho dialogan sobre el encuentro de éste con Dulcinea, Unamuno señala que ese diálogo cifra “en él la íntima esencia del quijotismo en cuanto doctrina de conocimiento” (112): “A las mentiras de Sancho fingiendo sucesos según la conformidad de la vida vulgar y aparential, respondían las altas verdades de la fe de Don Quijote, basadas en vida fundamental y honda” (112-113). Y señala:

¹¹⁰ Lo mismo ocurre, por ejemplo, al llegar a los capítulos XXXIII y XXXIV de la primera parte: “Estos dos capítulos se ocupan con la novela de “El curioso impertinente”, novela por entero impertinente a la acción de la historia” (117).

Toda creencia que lleve a obras de vida es creencia de verdad, y lo es de mentira la que lleve a obras de muerte. La vida es el criterio de la verdad y no la concordia lógica, que lo es sólo de la razón. Si mi fe me lleva a crear o aumentar vida, ¿para qué queréis más prueba de mi fe? Cuando las matemáticas matan, son mentiras las matemáticas. (113)

Resulta expresa en esta breve cita la idea que persistirá en Unamuno como patrón axial capaz de discernir los valores entre una interpretación erudita de los textos literarios y una interpretación anti-intelectualista y simbólica de los mismos¹¹¹. Una vez más, fiel a su proceder escriturario, la deriva de Unamuno da cuenta formal de su metodología azarosa y personal, capaz de hallar en la lectura del clásico una filosofía genuina y popular, tanto sobre el sentido de lo literario como del escape a la crisis cultural de España. Unamuno desenvuelve esta concepción hasta lograr con ella una expresión teórica evidente que demuestra -*Quijote* de por medio- los alcances de su propuesta:

Poneos en guardia contra los Sanchos que, apareciendo defensores y sustentadores de la ilusión y de las visiones, en realidad no defienden sino la mentira y la farándula. (...) El arte no puede ni debe ser el alcahuete de la mentira; el arte es la suprema verdad, la que se crea en fuerza de fe. Ningún embustero puede ser poeta. La poesía es eterna y fecunda, como la visión; la mentira es estéril como una mula y dura menos que la nieve marcera. (194)

Frente a la amenaza de la mentira, Unamuno invita finalmente a hallar en esta novela paradójica la verdadera filosofía española, aquella que ni siquiera Menéndez y Pelayo había logrado plasmar en sus obras históricas:

En una obra de burlas se condensó el fruto de nuestro heroísmo; en una obra de burlas se eternizó la pasajera grandeza de nuestra España; en una obra de burlas se cifra y compendia nuestra filosofía española, la única verdadera y hondamente tal; con una obra de burlas llegó el alma de nuestro pueblo, encarnada en este hombre, a los abismos del misterio de la vida. Y esa obra de burlas es la más triste historia que jamás se ha escrito; la más triste, sí, pero también la más consoladora para cuantos saben gustar en las lágrimas de la risa la redención de la miserable cordura a que la esclavitud de la vida presente nos condena. (214)

Como en este último fragmento, en varias otras oportunidades la *Vida de don Quijote* y *Sancho* parece revelar que la exégesis simbólica del clásico consiste en la sobreimpresión del dogma cristiano a la fábula quijotista. La filosofía de don Quijote no sólo reflejaría la tensión dubitativa como lucha existencial, sino también la certidumbre sacrificial del caballero kierkegaardiano, cuya fe sostiene su existencia a partir de soportar los embates constantes de la razón mundana. Es clara la síntesis que propone Unamuno hacia el final del libro, donde puede intuirse que -a la par de constituir su personal apuesta filosófica- logra redondear un modo alternativo a la interpretación erudita de los textos, un modo simbólico

¹¹¹ Al respecto, dice Unamuno poco después: "...en juego de palabras cae toda la lógica que no se basa en la fe y no busca en la voluntad su último sustento. La lógica de Sancho era una lógica como la escolástica, puramente verbal; partía del supuesto de que todos queremos decir los mismo cuando expresamos las mismas palabras, y Don Quijote sabía que con las mismas palabras solemos decir cosas opuestas..." (114). Es notable como este fragmento de *Vida de don Quijote y Sancho* ilustra no sólo el juego unamuniano en torno a la categoría de "voluntad" que hemos comentado en el capítulo cuarto, sino también el modo en que la escolástica, como fantasma último del racionalismo, como símbolo del intelectualismo desmedido, había condenado al lenguaje a una lógica científica e inmóvil, o sea, afilosófica.

capaz de extraer de lo literario esa filosofía líquida, supuestamente difusa en las ficciones más representativas de España:

¿Hay una filosofía española, mi Don Quijote? Sí, la tuya, la filosofía de Dulcinea, la de no morir, la de creer, la de crear la verdad. Y esta filosofía ni se aprende en cátedras ni se expone por lógica inductiva ni deductiva, ni surge de silogismos, ni de laboratorios, sino surge del corazón. (254)

Como era de esperarse, el año de 1905 iba a confirmar la abundancia de obras en torno a la obra de Cervantes. Al respecto, Menéndez y Pelayo intervendría nuevamente, aunque de modo más frontal que el año anterior. El 8 de mayo lee en la Universidad Central un discurso titulado “La elaboración del *Quijote* y la cultura literaria de su autor”. Este texto -que como el anterior discurso al que me referí, sería luego integrado a sus *Estudios de crítica e historia literaria*-, cuenta con un inicio más que sugerente. Menéndez y Pelayo reconoce el lazo moral que sigue vinculándolo con la Universidad y se describe como “un estudiante perpetuo de lo mismo que pretendía estudiar” (1944: 323) cuando frecuentaba sus aulas como alumno. Y señala que tal sigue siendo porque no es

educador de espíritus nuevos, sino conservador del tesoro de la nación con que han de nutrirse: bibliotecario, en suma, es decir, auxiliar que limpia y acicala las herramientas con que ha de trabajar el pedagogo. (324)

Comienza Menéndez y Pelayo, entonces, definiendo su rol de manera transparente: un rol de guardián “bibliógrafo” que viene a garantizar la preservación de una tradición que a su juicio -como dirá- está siendo lacerada por ciertas desviaciones críticas. De hecho, el primer movimiento que realiza en esta exposición tiende a demostrar su amplia conciencia de una crítica científica que muchos parecen desconocer:

El estudio de los cánones estéticos, sobreponiéndose a la preceptiva mecánica y conduciendo los espíritus a la esfera de lo ideal; la ley superior, que resuelve las particulares antinomias de clásicos y románticos, de idealistas y realistas; la crítica histórica aplicada a la evolución de los géneros literarios; la metódica investigación de las literaturas comparadas, y, por resultado de ella, un espíritu de amplia comprensión y tolerancia que no desdeña ninguna forma por ruda y anticuada, ni tampoco por insólita y audaz, son verdaderas y legítimas conquistas del espíritu moderno, cuya difusión en España se debe principalmente a la Facultad de Letras, aunque muchos lo ignoren y otros afecten ignorarlo. (324)

En esta línea, entonces, Menéndez y Pelayo intentará fijar el puesto de Cervantes en la historia de la novela sin buscar la razón de su éxito fuera del arte mismo. Es por eso que insiste, una y otra vez, en la importancia primordial del texto y en la crítica histórica como opción más coherente. En ese marco su misión será leer el *Quijote*

...sin buscar fuera del arte mismo la razón de su éxito ni distraerme a otro género de interpretaciones, que pueden ser muy curiosas y sutiles, pero que nada importan para la apreciación estética del libro que es, ante todo, como su autor quiso que fuese, una bella representación de casos ficticios, no una fría e insulsa alegoría. (325)

Es evidente el contrapunto que plantea con aquel abundante y heterogéneo grupo que venía produciendo un sinfín de interpretaciones simbólicas sobre el libro, y dentro del cual podía incluirse -tal vez de forma discutible- la versión filosófica de Unamuno. En este sentido, Menéndez y Pelayo traza una valoración de la obra cervantina que refuerza la imparcialidad de su postura para dar cuenta de una amplitud de miras indudable. Señala, por ejemplo, que de no ser por el *Quijote*, Cervantes habría sido poco recordado. Sin embargo, entiende que existe una “condenación tradicional” incorrecta sobre su dramaturgia ya que Cervantes debe considerarse como un gran precursor de Lope de Vega. Lejos del panegirismo, sin embargo, determina que la carencia de unidad orgánica de las piezas cervantinas las ha transformado en “obras, en suma, que sólo interesan a la arqueología literaria, que los mismos cervantistas apenas leen y que parecen peores de lo que son, porque el gran nombre de su autor las abrumba desde la portada” (325). Queda claro, entonces, cómo el erudito garante de la tradición puede aislarse de la vertiente crítica fundada en el elogio del autor y abocarse a la “objetiva” valoración de su cultura literaria. Menéndez y Pelayo necesita, en este sentido, crear un Cervantes nutrido por la cultura clásica. Por eso explica que tal vez no tuviera la erudición de Quevedo, pero que “el espíritu de la antigüedad había penetrado en lo más hondo de su alma” (327). Es claro que el nivel de cultura clásica que Menéndez y Pelayo -“conservador del tesoro de la nación”- pudiera comprobar en la obra cervantina, garantizaba el alto valor de esa producción. Desde su perspectiva, el valor de la obra de Cervantes no iba a medirse por la existencia subyacente en ella de una filosofía española genuina, sino por los vínculos autorales con un saber antiguo que habrían alimentado la creación de la obra. Repasa Menéndez y Pelayo los conocimientos -aún de segunda mano- que Cervantes debió tener sobre la literatura griega: la *Odisea* en la versión de Gonzalo Pérez, las novelas bizantinas, el platonismo que le vendría por los *Diálogos* de León Hebreo, las traducciones de los moralistas como Plutarco o Xenofonte, y sobre todo Luciano y sus imitadores castellanos. En esta extensa exhibición de lecturas, pareciera que el erudito santanderino no sólo explica su tema sino que también pone en evidencia un modo crítico privilegiado al momento de leer los clásicos. Por eso resulta tan importante el fragmento que interrumpe su discurso para instalar no sólo su objeción a los otros tipos de lectura sino también una verdad ya irrefutable sobre el autor del *Quijote*:

Si los que pierden el tiempo en atribuir a Cervantes ideas y preocupaciones de librepensador moderno conociesen mejor la historia intelectual de nuestro gran siglo, encontrarían la verdadera filiación de Cervantes, cuando su crítica parece más audaz, su desenfado más picante y su humor más jovial e independiente, en la literatura polémica del Renacimiento; en la influencia latente, pero siempre viva, de aquel grupo *erasmista*, libre, mordaz y agudo, que fue tan poderoso en España y que arrastró a los mayores ingenios de la corte del Emperador. (329)

Es curioso cómo esta observación de Menéndez y Pelayo revela cierta retractación de sus ideas más conservadoras sobre el Renacimiento planteadas en la *Historia de los heterodoxos españoles*, y -como ya señalé- tan atacadas por Unamuno. Sin embargo, y a pesar de eso, la distancia crítica entre ellos no terminaría por acortarse y este fragmento da cuenta de ello. Menéndez y Pelayo sostiene que el texto de Cervantes no puede dissociarse de la reconstrucción del contexto intelectual de su autor. El resto de los acercamientos, parece decir, son simplemente intentos reductores para imprimir en la obra cervantina las anacrónicas preocupaciones del liberalismo finisecular. La operación, entonces, queda clara: Menéndez y Pelayo inicia esta intervención “pedagógica” proyectándose como bibliotecario y guardián de la tradición literaria nacional, y luego hace nada más ni nada menos que una historia de las lecturas de Cervantes. Una genealogía de las lecturas del autor del *Quijote*: sólo él, el lector fundacional, puede dar cuenta de eso con cierta firmeza y seguridad, y así derribar cualquier otra propuesta que se presente ante la “arqueología literaria” como alternativa desafiante, una arqueología con la capacidad única de dotar de verdad -“positivista”- a la exigencia -“romántica”- de canonizar a un autor por su rol de catalizador de la cultura nacional.

En medio de esta defensa de la figura autoral, Menéndez y Pelayo introduce lo que se ha leído como uno de los ataques indirectos más visibles a la perspectiva quijotista de Unamuno. Así, abandona los modelos grecobizantinos del *Persiles* afirmando:

Y no hablemos más de lo que es accesorio en el arte de Cervantes, aunque no sea lícito tratarlo con el desdén e irreverencia que afectan algunos singulares cervantistas de última hora, para quienes la apoteosis del *Quijote* implica el vilipendio de toda la literatura española y hasta de la propia persona de Cervantes, a quien declaran incapaz de comprender toda la trascendencia y valor de su obra, tratándole poco menos que como un idiota de genio que acertó por casualidad en un solo momento de su vida. Todas las obras de Cervantes, aún las más débiles bajo otros respetos, prueban una cultura muy sólida y un admirable buen sentido. (337)

Entre muchos otros autores, Unamuno venía difundiendo esa objeción ontológica de la figura de autor, cuya existencia perdía relieve frente al personaje mismo de don Quijote. Sus razones, como ya he indicado, venían a reforzar la necesidad de constituir una filosofía personal a partir de cierta literatura cuyo lenguaje vehiculizaba, aparentemente, el espíritu intrahistórico del pueblo español. La erudición de Menéndez y Pelayo percibe esta estrategia como un modo de socavar el pilar fundamental de su sólida estructura crítica. Por eso, el discurso del santanderino sobre la cultura literaria de Cervantes busca también desactivar ese peligro latente en las interpretaciones simbólicas del *Quijote*:

El prestigio de la creación es tal que anula al creador mismo, o más bien le confunde con su obra, le identifica con ella, mata toda vanidad personal en el narrador, le hace sublime por la ingenua humildad con que se somete a su asunto, le otorga en plena edad crítica algunos de los dones de los poetas primitivos, la objetividad serena y al mismo tiempo el entrañable amor a sus héroes, vistos, no como figuras literarias, sino como sombras familiares que dictan al poeta el raudal de su canto. Dígase, si se quiere, que ese estilo no es el de Cervantes, sino el de don Quijote, el de Sancho, el del bachiller Sansón Carrascó, el del caballero del verde gabán, el de

Dorotea y Altisidora, el de todo el coro poético que circunda al grupo inmortal. Entre la naturaleza y Cervantes, ¿quién ha imitado a quién?, se podrá preguntar eternamente. (341)

Menéndez y Pelayo objeta el mecanismo de las lecturas filosóficas atacando la ingenuidad con que anulan la mediación del autor, justamente porque desconocen la enorme dificultad que implica el supuesto borramiento del creador en la novela. Y por eso señala que la desviación de los críticos simbólicos es el esperable producto de la efectividad del libro, donde el autor no habría optado por el amaneramiento sino por el *estilo*, al cual entiende Menéndez y Pelayo como expresión humilde de la personalidad que se retira tras el procedimiento¹¹². Hacia el final del discurso, Menéndez y Pelayo arriesga la hipótesis de que el origen del *Quijote* habría estado en el cruce entre el recuerdo literario del *Orlando furioso* y la multitud de anécdotas que testimoniaban casos de alucinación lectora por el contacto con libros de caballerías. Repite íntegro y de manera literal el largo párrafo que ya había leído el año anterior en la Real Academia y que concluía con la idea de que el desquicio de don Quijote residía en su individualismo anárquico. Estas dos últimas señas podrían alinearse en la dirección constante con que este texto acusa de irrisoria a la crítica simbolista: como si los exégetas filosóficos del *Quijote* vinieran a encarnar, sin más, el síndrome que había dado origen a la propia ficción cervantina, la de lectores captados por un libro hasta el punto mismo de no poder creerlo ajeno a su realidad.

Es probable que Unamuno fuera uno de los aludidos en estas declaraciones, ya que su figura venía cultivando cierto perfil contestatario frente al ambiente academicista que gustaba de objetar, durante aquel año de 1905, cualquier comentario del *Quijote* divergente de su opinión erudita. Por otra parte, fue en aquel mismo año (e incluso un mes antes de la lectura recién comentada de su antiguo maestro) que escribió su ensayo “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*”, al cual ya me he referido en páginas anteriores por su abierta descalificación del juicio pelayano que afirmaba la existencia de filósofos españoles. De él me interesa ahora destacar el modo preciso con que Unamuno despliega una actitud defensiva de su modo de leer, lo que probablemente acicateó -entre otras lecturas- los reparos que Menéndez y Pelayo plantearía al mes siguiente en la Universidad. Luego de señalar que España es una de las naciones en que menos se lee el *Quijote*, retoma su esperable ataque a la erudición crítica, la cual en su opinión sólo había logrado matar el entusiasmo de los pocos obligados que todavía se lanzaban al abordaje del texto cervantino:

La culpa de esto la tienen, en primer lugar, los críticos y los comentadores que, como una nube de langostas, han caído sobre nuestro desgraciado libro, dispuestos a tronchar y estropear las espigas y a no dejar más que la paja. La historia de los comentarios y trabajos críticos sobre el

¹¹² Cabe reparar en la diferencia notable con la concepción unamuniana de *estilo*, que si bien enfatiza del mismo modo la diferencia con el amaneramiento, jamás aceptaría esa “anulación” del creador elogiada por el santanderino.

Quijote en España sería la historia de la incapacidad de una casta para penetrar en la eterna sustancia poética de una obra, y del ensañamiento en matar el tiempo con labores de erudición que mantienen y fomentan la pereza espiritual. (Unamuno, 1951: 656)

“Pereza espiritual”: no puede dejar de resonar esta acusación acerca de la cual -durante el capítulo sexto- he tratado de señalar sus implicancias para la valoración unamuniana del proyecto erudito en general y del pelayano en particular. También aparece aquí esa erudición libresca calificada como anestesia, como fuerza perezosa que sobrevive y se irradia incluso a partir de sus resultados, de aquellos volúmenes “remedia-vagos” capaces de sintetizar la historia y de evitar la lectura personal de los textos literarios. Pero lo más llamativo es la condenatoria adjetivación de esa pereza como cobardía, como postergación del cumplimiento de una responsabilidad intelectual que debería en cambio forzar a los lectores, sobre todas las cosas, a la lectura crítica de sí mismos:

La erudición, o lo que aquí, en nuestra patria, suele llamarse erudición, no es, de ordinario, en efecto, más que una forma mal disfrazada de pereza espiritual. Florece que es una pena en aquellas ciudades o aquellos centros en que se huye más de las íntimas inquietudes espirituales. La erudición suele encubrir en España la hedionda llaga de la cobardía moral, que nos tiene empozoñada el alma colectiva. Suele ser en muchos una especie de opio para aplacar y apagar anhelos y ansias; suele ser en otros un medio de esquivar el tener que pensar por cuenta propia, limitándose a exponer lo que otros han pensado. (656)

El “nepente” que en el artículo de 1932 distraería a “don Marcelino” de la mirada de los ojos de la Esfinge, es ya desde aquí, desde esta diatriba de 1905 a la erudita censura de las lecturas filosóficas del *Quijote*, un opio, un anestésico capaz de tornar perezoso al pensamiento, a la espiritualidad, a toda conciencia de sí. En manos de este Unamuno abocado a la defensa de sus planteos personales sobre don Quijote, la figura del “sabio” queda reducida a la de un autómatas archivista, inhábil para la indagación profunda de su propio yo y para el hallazgo de la verdadera filosofía:

Cojo aquí un libro, allí otro, más allá aquél, y de varios de ellos voy entresacando sentencias y doctrinas que combino y concino, o bien me paso un año o dos o veinte revolviendo legajos y papelotes en cualquier archivo para dar luego esta o la otra noticia. Lo que se busca es no tener que escarbar y zahondar en el propio corazón, no tener que pensar y menos aún que sentir. Y así resulta que apenas habrá hoy literatura alguna que dé obras menos personales y más insípidas que las nuestras, y apenas habrá hoy pueblo culto -o que por tal pase- en que se advierta una tan grande incapacidad para la filosofía. (657)

La defensa unamuniana del quijotismo cobra entonces un claro relieve de manifiesto anti-cervantista:

Digo, pues, que esta incapacidad filosófica que nuestro pueblo ha mostrado siempre y cierta incapacidad poética -no es lo mismo poesía que literatura-, ha hecho que caigan sobre el *Quijote* muchedumbre de eruditos y perezosos espirituales que constituye lo que se podría llamar la escuela de la Masora cervantista. (658)

Unamuno señala que se han registrado en lo que respecta al libro todo género de “minucias sin importancia y toda clase de insignificancias. Le han dado vueltas y más vueltas

considerándolo como obra literaria y apenas si ha habido quien se haya metido en sus entrañas” (659). Y expone de manera notable su plena conciencia de que el *Quijote* ha dividido las aguas entre dos modos críticos diversos:

Pero hay más todavía, y es que cuando alguien ha intentado meterse en tales entrañas y dar a nuestro libro sentido simbólico o tropológico, han caído sobre él los masoretas y sus aliados los puros literatos y toda frasca de espíritus cobardes, y le han puesto como no digan dueñas o se han burlado de él. Y de cuando en cuando nos sale algún santón de la crítica sesuda y de cortos vuelos diciéndonos que Cervantes ni quiso ni pudo querer decir lo que tal o cual simbolista le atribuye, sino que su propósito fue tan sólo el de desterrar la lectura de los libros de caballerías. (659)

Esta declaración deja a la vista que Unamuno se enfrentaba a un enemigo múltiple: Menéndez y Pelayo, en este sentido, confirmaría luego la centralización del autor en el estudio de la obra, pero lejos de su creencia iba a estar que la novela fuera simplemente una invectiva contra el género del *Amadís*. Sin embargo, ya era suficiente esa diferencia crítica en torno a la importancia del creador como para tensar entre sí las opciones eruditas y las simbólicas o filosóficas. Por eso se pregunta Unamuno: “...¿qué tiene que ver lo que Cervantes quisiera decir en su *Quijote*, si es que quiso decir algo, con lo que a los demás se nos ocurra ver en él? ¿De cuándo acá es el autor de un libro el que ha de entenderlo mejor?” (659). Y en seguida define: “el *Quijote* no es de Cervantes, sino de todos los que lo lean y lo sientan” (659). Claramente, el desplazamiento de Cervantes forma parte del interés de Unamuno por tornar compleja la frontera entre realidad y ficción, lo que no sólo favorecería su constante énfasis en la autonomía de los personajes y en la idea de la literatura como laboratorio de vida, sino que además le permitiría consolidar las bases de su quijotismo como credo personal, como fe opuesta al racionalismo de la lectura academicista:

A nadie se le ocurrirá sostener en serio, no siendo acaso a mí, que Don Quijote existió real y verdaderamente e hizo todo lo que de él nos cuenta Cervantes, como la casi totalidad de los cristianos creen que el Cristo existió e hizo y dijo lo que de él nos cuentan los Evangelios; pero puede y debe sostenerse que don Quijote existió y sigue existiendo, vivió y sigue viviendo con una existencia y una vida acaso más intensas y más eficaces que si hubiera existido y vivido al modo vulgar y corriente. (660-661)

Es evidente que el quijotismo garantiza, para Unamuno, las coordenadas de un tipo de trascendencia que se funda al menos en cuatro cuestiones: en la problematización de la frontera entre lo real y lo ficcional; en el cruce entre la fe quijotista y la cristiana; en la posibilidad de continuidad *post mortem* que proyectaría lo literario en sí -sobre todo por la reactivación constante de un núcleo personal que viviría cada vez que fuera convocado por la lectura de los otros-; y en la posibilidad de una lectura que escapara al mero estudio objetivo del texto y que favoreciera una expansión del sujeto a partir de su interpretación única y personal. Como puede comprenderse, entonces, su modo de consideración del texto literario

ya no es el de un documento para la reconstrucción del pasado, sino más bien el de un monumento para la orientación constructiva de un presente:

Cervantes escribió su libro en la España de principios del siglo XVII y para la España de principios del siglo XVII; pero Don Quijote ha viajado por todos los pueblos de la Tierra y durante tres siglos que desde entonces van transcurridos. Y como Don Quijote no podía ser en la Inglaterra del siglo XIX, pongo por caso, lo mismo que en la España del siglo XVII, se ha modificado y transformado en ella, probando así su poderosa vitalidad y lo realísimo de su realidad ideal.(661)

El desconocimiento de esta apreciación, según Unamuno, conspiraría contra el libro reduciéndolo a simple literatura:

No es, pues, más que mezquindad de espíritu, por no decir algo peor, lo que mueve a ciertos críticos nacionales a empeñarse en que reduzcamos el *Quijote* a una mera obra literaria, por grande que su valor sea, y a pretender ahogar con desdenes, burlas o invectivas a cuantos buscan en el libro sentidos más íntimos que el literal. (662)

El correlato espacial de esa literalidad crítica sería ni más ni menos que aquella superficie tan escrutada por el afán ocular del científicismo decimonónico. Lo contrario, lo que propone el escritor vasco una vez más, es la mirada hacia un adentro, hacia la profundidad de un sentido oculto que sólo podría revelarse a través del *yo* que lee. Un espacio que debería distinguirse de lo literal por ser portante, justamente, de un sentido subyacente a su carácter simbólico. Es por eso que el *Quijote* puede parangonarse en este artículo con las Sagradas Escrituras, y aspirar a que de él surjan cientos de formas distintas para interpretar cada pasaje. La vacuidad del patriotismo español estaría relacionada, según Unamuno, con “la ramplonería del masoretismo cervantista” (662), es decir, con la llaneza de un nacionalismo empeñado en proyectar a los textos como documentos garantes del alto valor encerrado en el tesoro cultural de España: “En vez de llegar a la poesía del *Quijote*, a lo verdaderamente eterno y universal de él, solemos quedarnos en su literatura, en lo que tiene de temporal y de particular” (663). Unamuno sostiene ante los eruditos la necesidad de interpelar al texto literario como enigma descifrable en términos de “poesía”, lo que dentro de su postura es igual a decir “filosofía”. Por eso la conciliación es imposible: “Todo consiste en separar a Cervantes del *Quijote*, y hacer que a la plaga de los cervantófilos o cervantistas sustituya la legión sagrada de los quijotistas” (664).

Como puede esperarse, los tramos finales del artículo lanzan una a una las ideas específicas que serían rebatidas por Menéndez y Pelayo en su discurso contra los intérpretes simbolistas. Así, refuerza Unamuno su opinión sobre la inferioridad de Cervantes con respecto a su creación: “Y no me cabe duda de que Cervantes es un caso típico de un escritor enormemente inferior a su obra, a su *Quijote*” (664). Es posible sospechar que fuera esta insistencia en denostar a Cervantes la que motivara el escándalo de Menéndez y Pelayo ante la divulgada calificación del autor del *Quijote* como un “idiota de genio” que habría acertado

por casualidad sólo una vez. Y es factible sospecharlo porque Unamuno utiliza casi las mismas palabras con que su maestro comentará la ignominiosa opinión sobre el clásico: “Voy más lejos aún: y es que llego a sospechar que Cervantes se murió sin haber calado todo el alcance de su *Quijote*, y acaso sin haberlo entendido a derechas” (665). Es también Unamuno el que objeta claramente la falta de *estilo* cervantino por haber hecho “en su *Quijote* la obra más impersonal que puede hacerse” (666), aún cuando intente luego señalar el beneficioso motivo de ese estilo casi imperceptible y que responde a haber pensado y sentido “por dentro el pueblo que nos rodea y del que formamos parte” (666). Cervantes, sentencia Unamuno, fue un “genio temporero”, “de temporada”, aún cuando su pueblo haya podido engendrar en su alma a Don Quijote, el “eterno”. Cervantes pudo haber acertado en darnos a un loco, añade, porque en él radica el “artificio de fingir decir en broma lo que siente muy serio” (668), procedimiento que no sólo espeja a la locura del *Quijote* sino también al riesgo formal del ensayismo unamuniano y a sus propios temas. Habrá que dejar al cervantismo por el quijotismo, propone Unamuno, y lo propone una vez más dentro de la oposición que define la distancia entre los bibliófilos que llama “bípedos implumes” (670) y los quijotistas signados por la fe:

Y me atrevo a más: y es a escribir un ensayo en que sostenga que no existió Cervantes y sí Don Quijote. Y visto que, por lo menos, Cervantes no existe ya, y sigue viviendo, en cambio, Don Quijote, deberíamos todos dejar al muerto e irnos con el vivo, abandonar a Cervantes y acompañar a Don Quijote. (668)

Es entendible que Menéndez y Pelayo, como máximo representante del rigor científico de la interpretación histórico-crítica, viera cierto peligro irrisorio en los intentos de Unamuno y de otros intérpretes ligados a la exégesis simbólica y filosófica del libro. Como ya he repasado, las declaraciones que haría en mayo de aquel mismo año de 1905 lo comprueban. Sin embargo, lejos de amedrentarlo, Unamuno persiste en su opinión confirmando que estos ensayos en torno al tema lo ayudan a definir su posición dentro del campo y a consolidar no sólo su filosofía personal característica, sino también el capital simbólico de su propuesta. Es así entonces que la segunda reimpresión de *Vida de don Quijote y Sancho* aparece precedida ya por el conocido ensayo “El sepulcro de Don Quijote”. Se trata nuevamente de un texto *dialógico* que ensaya reflexiones a partir de la problemática lectura del clásico, emulando la respuesta epistolar a un amigo que, curiosamente, condensa muchos de los valores y problemas postulados previamente por Unamuno: cierta añoranza por la Edad Media, la tensión entre la locura y la “cochina lógica”, las relaciones entre la ciencia y el arte. También el *estilo* está presente aquí: el ensayo interpela al supuesto amigo y le aconseja que le baste su fe, “tu fe será tu arte, tu fe será tu ciencia” (Unamuno, 1951: 80). Y añade al respecto una afirmación clara del azar personal que comanda al ensayismo unamuniano:

He dudado más de una vez de que puedas cumplir tu obra al notar el cuidado que pones en escribir las cartas que escribes. Hay en ellas no pocas veces tachaduras, enmiendas, correcciones, jeringazos. No es un chorro que brota violento, expulsando el tapón. Más de una vez tus cartas degeneran en literatura, aliada natural de todas las esclavitudes y de todas las miserias. Los esclavizadores saben bien que mientras está el esclavo cantando a la Libertad se consuela de su esclavitud y no piensa en romper sus cadenas. (80)

Vuelve entonces Unamuno a proclamar aquí la diferencia entre poesía y literatura, y la necesidad de volcar como ensayista cierta poesía personal que no padezca exigencias literarias (lo cual resulta análogo a la extracción de esa misma poesía por parte de un lector siempre ajeno a las presiones eruditas). Aquello que he venido señalando como un énfasis unamuniano en discernir dos modos de leer, se radicaliza también en este texto al punto de plantear el contraste entre cervantismo y quijotismo como si fuera una cuestión de guerra “religiosa” por adueñarse del sagrado botín quijotesco:

Pues bien, sí; creo que se puede intentar la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro de Don Quijote del poder de los bachilleres, curas, barberos, duques y canónigos que lo tienen ocupado. Creo que se puede intentar la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro del Caballero de la Locura del poder de los hidalgos de la Razón. (73)

Y otra vez la crítica a la erudición se define por la característica interior y personal de la crítica simbólica. Otra vez se lamenta Unamuno de “haber alguna vez fingido entes de ficción, personajes novelescos, para poner en sus labios lo que no me atrevía a poner en los míos” (75). Otra vez, entonces, es dable pensar en Janssen y en Paparrigópulos, y en esta misma confesión hecha a Clarín al respecto de Menéndez y Pelayo. Y es legítimo pensar en estas referencias porque la postergada denuncia es la que aparece finalmente aquí, en este ensayo, ligada al modo de escribir que los eruditos no podrían articular jamás:

¡No, mi buen amigo, no! Muchas de estas ocurrencias de mi espíritu que te confío ni yo sé lo que quieren decir, o, por lo menos, soy yo quien no lo sé. Hay alguien dentro de mí que me las dicta, que me las dice. Le obedezco y no me adentro a verle la cara ni a preguntarle por su nombre. Sólo sé que si le viese la cara y si me dijese su nombre, me moriría yo para que viviese él. (74)

La escena que el ensayista Unamuno proyecta al interlocutor de su fingida epístola -ese interlocutor que permite una identificación con el lector mismo del ensayo- remeda sin dudas algo de la mirada hacia la Esfinge. Aquí la diferencia está en que esta “Esfinge” es para el que ensaya la propia voz que promueve su escritura: una instancia interior, misteriosa, que no puede pensarse más allá de la fe que le da existencia. Una instancia que coloca al escritor en situación agónica, de lucha constante consigo mismo. Algo que difícilmente pueda acercarse más a la categoría ya mencionada con que Pozuelo Yvancos definió el carácter primordial del género: *Tensión del Discurso desde el Autor*. Sin descartar la ironía por la que optara en los últimos años del XIX, Unamuno parece llegar por medio de este enfrentamiento con la erudición cervantista a poder subrayar el interés privilegiado de su ensayismo -al que

coloca aquí nuevamente en la herencia del “*Brand* ibseniano, hijo de Kierkegaard” (75)- un interés radicado en la interioridad...

...Entonces la estrella estará fija, quieta sobre nuestras cabezas, y el sepulcro en nosotros. Y entonces la estrella caerá, pero caerá para venir a enterrarse en nuestras almas. Y nuestras almas se convertirán en luz, y fundidas todas en la estrella refulgente y sonora subirá ésta, más refulgente aún, convertida en un sol, en un sol de eterna melodía, a alumbrar el cielo de la patria redimida. (76)

El último alerta que deja entrever Unamuno aquí se orienta a la amenaza latente del “escuadrón de los cruzados bachilleres” (76), a quienes debe expulsarse “en cuanto te pidan el itinerario de la marcha, en cuanto te hablen del programa, en cuanto te pregunten al oído, maliciosamente, que les digas hacia dónde cae el sepulcro” (76). Y soslaya, en el párrafo final, que la respuesta posterior de su interlocutor habría puesto en duda si lo que verdaderamente debía buscarse no era más bien el sepulcro de Dios, y no el de don Quijote.

Es esperable entonces que el hito final en esta larga cadena de argumentaciones qui jotistas haya aparecido en el tardío año de 1912 cuando se publicó el capítulo conclusivo de *Del sentimiento trágico de la vida*, titulado “Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea”. Pocas páginas de Unamuno revelan con más amargura la raíz de su anti-intelectualismo. Dirá allí:

El hombre no es, al parecer, ni siquiera una idea. Y al cabo el género humano sucumbirá al pie de las bibliotecas -talados bosques enteros para hacer el papel que en ellas se almacena-, museos, máquinas, fábricas, laboratorios... para legarlos... ¿a quién? Porque Dios no los recibirá. (Unamuno, 1971: 226)

Unamuno hace un rápido repaso de sus lecturas del *Quijote*, desde aquel grito en el que profería su muerte, a su retractación en la *Vida de don Quijote y Sancho*. Y confiesa:

Escribí aquel libro para repensar el *Quijote* contra cervantistas y eruditos, para hacer obra de vida de lo que era y sigue siendo para los más letra muerta. ¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que yo allí pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos. Quise allí rastrear nuestra filosofía. (227)

Pareciera que, al cabo, la insistencia en estas reflexiones sobre el viraje al interior de la interpretación moderna, permitió a Unamuno cierta definición sintética de la propuesta lectora que venía tratando de irradiar: la idea que ya he mencionado en los capítulos quinto y séptimo de que “toda filosofía es, pues, una filología” (228)¹¹³. Desde esta perspectiva, entonces, el acercamiento a la literatura española clásica (y a su historicidad) podía cobrar firmemente el carácter de “yacimiento” filosófico de la colectividad. Por eso reiteraba aquí:

Mas donde acaso hemos de ir a buscar al héroe de nuestro pensamiento, no es a ningún filósofo que viviera en carne y hueso, sino a un ente de ficción y de acción, más real que los filósofos

¹¹³ Identidad que, por otra parte, apuntala la equivalencia unamuniana entre ficción y creación. Si la ficción se conforma como un “laboratorio de vida”, es entendible el poder demiúrgico que se deposita en ella: la ficción es una creación, y el componente vital de esa construcción de lenguaje reside en la genuina filosofía que porta.

todos; es a Don Quijote. Porque hay un quijotismo filosófico, sin duda, pero también una filosofía quijotesca. ¿Es acaso otra, en el fondo, la de Loyola, y, sobre todo, ya en el orden del pensamiento abstracto, pero sentido, la de nuestros místicos? ¿Qué era la mística de San Juan de la Cruz sino una caballería andante del sentimiento a lo divino? (230)

Es sabido que *Del sentimiento trágico de la vida* entraría al canon unamuniano como pieza fundamental de su ensayismo filosófico. Sin embargo, allí se encuentra postulado, además, un problema tocante a la crítica, a la literatura y a sus vínculos históricos con el pasado y con el presente. Llama la atención que no se haya intentado antes reparar ya en esta alternativa de lectura que Unamuno está planteando claramente al proponer un acercamiento personal y simbólico a un clásico nacional como el *Quijote*, y al hacerlo impulsando, incluso, el carácter modélico de su ejemplo como dirección a seguir para la interpretación filosófica de otras literaturas canónicas, como la de los místicos. No quiero decir que Unamuno relativice el tema filosófico: por el contrario, es en este volumen que plantea al quijotismo meditativo como “locura hija de la locura de la cruz” (231), y donde entiende que el destino español del quijotismo es ser despreciado por la razón. Es aquí donde expresa que el quijotismo debe asumir la tragedia como sustento de su propia existencia -lo que sería, por otra parte, la base misma del símbolo de don Quijote-: “...y quedémonos con el fondo de la terrible idea, y es que unos, los que ponen el pensamiento sobre el sentimiento, yo diría la razón sobre la fe, mueren cómicamente, y mueren trágicamente los que ponen la fe sobre la razón” (232). Sin embargo, todos estos planteos deben relativizarse a la luz de ese concepto filológico que Unamuno afirmó sobre toda filosofía. El último capítulo de este libro -que confiesa entre sus páginas la pretensión de ser “la” filosofía española-, halla su argumento final en un procedimiento propio de la crítica literaria simbólica que venía asediando al *Quijote* desde mediados del siglo XIX. Es decir, “la” filosofía española sólo puede explicarse a partir de un símbolo literario cuyo valor de significado sea tan efectivo que permita seleccionar al resto de la tradición en la medida en que esos otros textos evoquen también parte del sentido quijotesco en que España debiera sustentarse:

Aparéceseme la filosofía en el alma de mi pueblo como la expresión de una tragedia íntima análoga a la tragedia del alma de Don Quijote, como la expresión de una lucha entre lo que el mundo es, según la razón de la ciencia nos lo muestra, y lo que queremos que sea, según la fe de nuestra religión nos lo dice. Y en esta filosofía está el secreto de eso que suele decirse de que somos en el fondo irreductibles a la Cultura, es decir, que no nos resignamos a ella. No, Don Quijote no se resigna ni al mundo ni a su verdad, ni a la ciencia o lógica, ni al arte o estética, ni a la moral o ética. (235)

En esta línea Unamuno puede reafirmar su sensación de poseer un alma medieval -aunque no escolástica- y la de que también es medieval el alma de su patria, la cual atravesó el Renacimiento, la Reforma y la Revolución, aprendiendo, sí, de ellas, pero sin dejarse tocar el alma, conservando la herencia espiritual de aquellos tiempos que llaman caliginosos. Y el

quijotismo no es sino lo más desesperado de la lucha de la Edad Media contra el Renacimiento, que salió de ella. (236)

Unamuno termina entonces por inscribirse nuevamente en una tensión irresoluble: no se trata, a su juicio, de adherir a uno u otro polo, sino de permanecer en medio de esa lucha que refleja siempre la eterna dialéctica entre fe y razón. Admite como esperable ser vituperado como católico reaccionario y discriminado a la vez por el catolicismo oficial. Su misión será, desde el quijotismo, combatir la resignación allí donde la haya, “sea al catolicismo, sea al racionalismo, sea el agnosticismo” (236). El objetivo último de su filosofía -de la filosofía catalizada por él a partir de su personal interpretación literaria- será “hacer que vivan todos inquietos y anhelantes” (236).

El rechazo a identificar el componente crítico de la propuesta unamuniana se debió probablemente a la enorme relevancia que sus postulados filosóficos adquirieron en la posteridad y, con seguridad, al expreso resquemor que el autor vasco presentaba con respecto al rótulo de “crítico” o “erudito” literario. Sin embargo, considero que por mucho de lo ya expuesto, es factible localizar cuánto de ese resquemor obedecía a las exigencias de una postura que Unamuno había adoptado para integrarse, desde los márgenes, al cuestionamiento de la crítica tradicional. Schürr (1958) sostuvo que la operación de leer el *Quijote* y elevarlo a la categoría de símbolo nacional no era “crítica literaria, sino mito, ficción poética, recreación” (24). En cuanto a este tipo de opinión me atrevo a plantear ciertos reparos. Tal como lo he expresado, no podría hallarse en Unamuno la aseveración de su deseo por pertenecer a la crítica. Tampoco podría afirmarse que *Vida de don Quijote y Sancho*, o muchos de los artículos sobre quijotismo que he mencionado, fueran simple y únicamente crítica literaria. Pero es inevitable hallar en ellos, y en el desenvolvimiento intelectual del escritor vasco en la época de entre siglos, una gran conciencia crítica que funciona como rectora de su alternativa de lectura. Y es claro que esa alternativa lejos estaba de haber sido inédita dentro del itinerario crítico de la modernidad. Como ha señalado Anthony Close (2005), las interpretaciones simbólicas de Unamuno y otros congéneres suyos eran en buena parte deudoras de la concepción romántica alemana del *Quijote*¹¹⁴. Sobre todo de las ideas

¹¹⁴ Por su parte, Philip W. Silver (1996) ha incluido a Unamuno como miembro del nacionalismo neorromántico de 1898. En su opinión, Unamuno debería ser considerado como un “intelectual orgánico” integrado en la tradición del nacionalismo romántico castellanocéntrico. Partiendo de la idea de que el grupo noventayochista habría sido la generación *altorromántica* que España no había tenido, opina que Unamuno comparte con el grupo la romántica cualidad de reafirmar las “ideas castellanocéntricas liberal-conservadoras de literatura y nacionalidad” (63). Aunque su hipótesis resulte arriesgada, Silver insiste en que “es más sencillo ver a estos escritores no como autores divergentes vinculados temáticamente por la regeneración *espiritual* de España, sino como una intelectualidad «castellana» que defiende la «categoría histórica» de una España centripeta dominada por Castilla con el fin de contrarrestar la *des*-unión brindada por los micronacionalismos catalán y vasco a la vuelta del siglo” (67). Si bien considero interesante la propuesta de observar ciertos rasgos tardo-románticos en Unamuno y sus congéneres, no creo para nada aceptable la adscripción unamuniana al castellanocentrismo que, según Silver, habría caracterizado al escritor como parte del supuesto grupo. La preferencia de Unamuno por la categoría de *pueblo* aún por encima de la de *nación*, o la condena solapada a ciertos factores del casticismo, son

específicas que Schelling postuló al señalar a Cervantes, poeta filósofo, como un creador interesado en exhibir -por medio del simbolismo de su protagonista- el conflicto universal entre Realidad e Idealidad. Close sostiene acertadamente que

...la concepción romántica del *Quijote* ha continuado como empezó: a impulsos de los no especialistas más que de los especialistas. En sus casos más típicos han sido comparatistas, filósofos, estéticos o pensadores centrados en la civilización e historia de España (...), personas con una formación más amplia o menos restringida que la de los eruditos cervantistas. (Close, 2005: 83)

El trabajo de Close viene a cimentar nuestra hipótesis desde el punto en que da por sentado que la tensión entre Menéndez y Pelayo y Unamuno responde básicamente a un dilema crítico, al interrogante de cómo debe leerse un texto literario que se sospecha como constitutivo de lo que se entiende por España. En este sentido, llega a señalar dos momentos “críticos” signados justamente por una palinodia pelayana que Dámaso Alonso podría haber considerado. Dice Close refiriéndose al primer momento:

Por un lado estaban los que, como Federico Castro y Unamuno se decantaban por una interpretación simbólica del *Quijote* al tiempo que postulaban que el autor no fue consciente (o lo fue en poco grado) de tal significado profundo. Luego estaban los representantes tanto del sentido común escéptico como de la erudición más imponente y prestigiosa -Juan Valera, Menéndez Pelayo, Morel Fatio, Rodríguez Marín- quienes, de acuerdo con una tendencia tradicional desde los tiempos de Clemencín, consideraban que Cervantes fue un autor inocente, falta de capacidad crítica, carente de originalidad en sus opiniones, negligente en el estilo y la construcción de la trama y dado a contradecirse a sí mismo en cuestiones abstractas, como las relativas a la teoría literaria. Esta opinión surgió en gran medida como reacción a los elogios desmedidos que otras dos clases de críticos (...) habían vertido respecto de las virtudes intelectuales del autor alcalaíno. Se trata, por un lado, de lo que podemos llamar “escuela panegirista”; por otro, de la “esotérica”. (122).

Tras ese primer momento, la posición de Menéndez y Pelayo frente al autor se habría atenuado, y su defensa de Cervantes lo habría llevado a homologar, en parte, las líneas panegiristas, esotéricas y simbólicas, pensando a Unamuno como parte de esa agrupación irrisoria que debía combatirse desde la erudición:

Unos veinte años después, Menéndez Pelayo modificó un tanto sus ideas en la conferencia “Cultura literaria en Cervantes y elaboración del *Quijote*”. En ese momento ya no describe a Cervantes como un ‘ingenio lego’; se opone a las consideraciones de Unamuno, para quien el alcalaíno era intelectualmente mediocre; y destaca la vastedad de la cultura literaria de Cervantes y el cuidado de sus hábitos de composición. (127)

Es curioso pensar que la posición primigenia de Menéndez y Pelayo coincidía bastante con la que Unamuno defendería luego en su sostenida elaboración del quijotismo. Y es curioso porque no sólo denota nuevamente cierto grado de continuidad entre ambos, sino también porque ilustra de manera notable que esa segunda instancia -coincidente con la emergencia intelectual de los más jóvenes- terminó por evidenciar los fundamentos críticos de

prueba de su distancia con el castellanocentrismo más tradicional. La esporádica defensa de Castilla, cuando surge en su ensayismo, suele estar ligada al nodo simbólico de una unión espiritual similar a la que reconocía en ciertos textos fundacionales.

una erudición que veía en la crítica simbólica un ataque directo a la razón y al rigor científico que sustentaban su propio capital simbólico. Unamuno, en este sentido, encarnaba un caso de peligrosidad extrema: por haber “surgido” de la propia comunidad de los sabios, por haber evitado la ingenuidad del esoterismo, y por haber logrado postular una alternativa de lectura simbólica y sólida al mismo tiempo. Según Close, “Unamuno utiliza a don Quijote -al personaje, más que al libro- como una alquitara en la que destilar la esencia de su propia filosofía” (174). Y desde esa perspectiva, el escritor vasco habría asumido “la doctrina de interrelación entre la mentalidad colectiva de una nación y las obras maestras de su literatura” (175):

Unamuno caracteriza a los ‘entomólogos eruditos’ que, por el hecho de conservar un cadáver, creen estar preservando su espíritu; con ello alude a la época (y con frecuencia a la propia persona) de Menéndez Pelayo, al régimen de la Restauración borbónica y al ‘espíritu de la vieja España’; endémico en la vida nacional contemporánea. (Close, 2005: 175-176)

Frente a la *doxa* erudita que se imponía la reconstrucción histórica de la literatura nacional, Unamuno propone una contra-tradición, intrahistórica, capaz de transformar a don Quijote -y a otros objetos estéticos de la cultura patria- en un mito político y espiritual. Lo interesante para nuestra hipótesis es que -tal como indica Close- lo hace en concomitancia con cierto modo de crítica literaria, muy cercana a la tendencia romántica de la glosa filosófica, evocadora de los procedimientos de Carlyle y de Kierkegaard, como obra al cabo de filología, entendiendo la filología como hermana gemela de la filosofía, de una filosofía existencial aspirante a una salvación heterodoxa. Close señala al respecto que si la *Vida de don Quijote y Sancho* no puede ser tomada como mera exégesis literaria, sí debe percibirse bajo la sombra de la crítica romántica que entendía al héroe como hombre de Fe, de Poesía y de Ideal. Tal vez allí estuviera la causa filológica de Unamuno, en la necesidad de que esas cualidades trasvasaran la escritura del héroe y produjeran la propia creación del yo lector.

Creo entonces que a esta altura es posible comprender que Unamuno rechazaba la crítica erudita al uso, pero que su intención inocultable era reemplazar las exigencias “superficiales” de los estudios consagrados por unas exigencias nuevas, ligadas más bien con la crítica simbólica y con la posibilidad de extracción personal de una filosofía genuina cuya existencia intuía en el lecho profundo de ciertos textos literarios canónicos. La variación con respecto a sus antecesores es visible, y es tan pertinente considerarla dentro del plano de la contienda crítica de fines de siglo XIX y principios de siglo XX que sólo basta para comprobarlo recurrir a una cita del discurso que dio Menéndez y Pelayo el 7 de febrero de 1897, día en que Galdós ingresó a la Real Academia Española:

Cervantes, que pertenece quizá a otra categoría superior de ingenios (si es que puede imaginarse otra más alta), no deja de ser profundamente nacional, puesto que España está íntegra en sus libros, cuya interpretación y comentarios, rectamente hechos, pudieran equivaler a una filosofía

de nuestra historia y a una psicología de nuestro carácter en lo que tiene de más ideal y en lo que tiene de más positivo; pero es al mismo tiempo, elevándonos ya sobre esta consideración histórica y relativa, ingenio universal, ciudadano del mundo... (Menéndez y Pelayo, 1944:84)

Ya en 1897 -es decir, antes que Unamuno lanzara su primer grito de muerte a don Quijote-, Menéndez y Pelayo sostenía la posibilidad de que la interpretación y los comentarios "rectamente hechos" sobre el texto cervantino pudieran producir una filosofía de la historia española y una psicología del carácter nacional. En este sentido, puede considerarse que su objetivo crítico, para entonces, era el mismo que iba a motivar el desarrollo quijotista de Unamuno. Así pues, puede dilucidarse que la cuestión no entró en conflicto por las motivaciones de sus diferentes lecturas críticas, sino más bien por los modos en que cada uno de ellos creía que esas lecturas críticas debían darse. En torno al *Quijote*, el contraste entre los juicios de Menéndez y Pelayo y Unamuno provoca -incluso de manera previa a la distancia de modelos filosóficos que los separaba- una fuerte colisión entre dos maneras de abordar críticamente la interpretación de un texto basal de la identidad española. Por un lado, la crítica erudita que podía llegar a revelar los antecedentes clásicos del creador y sus vínculos con una antigua biblioteca europea que garantizara a su vez el prestigio de la cultura nacional atesorada; y por otro, la crítica simbólica capaz de sondear en la profundidad de la literatura patria el verdadero carácter filosófico de su pueblo. Tan concreto fue ese disenso crítico, y tanto peso tuvo la opción interpretativa de Unamuno, que el dilema sobre la lectura logró abarcar aún -vía el modelo quijotesco- otros objetos literarios. Entre ellos, observaré ahora el caso de la literatura mística.

9.2 Un debate subsidiario: sobre la literatura mística.

Aunque no viene al caso analizar aquí las causas de su éxito, es indiscutible que una de las obras narrativas más divulgadas de la producción unamuniana fue y sigue siendo *La tía Tula*, escrita en 1907. Es curioso que en el prólogo de 1920 el autor ligue expresamente la figura de Santa Teresa a la del personaje principal de su novela. Sin embargo, lo que más me interesa a efectos de cimentar la hipótesis que vengo desarrollando, es la claridad con que Unamuno reúne allí -dentro de un mismo perfil- a la santa de Ávila y a don Quijote:

Lo que acaso alguien crea que diferencia a Santa Teresa de Don Quijote, es que éste, el Caballero -y tío, tío inmortal de su sobrina-, se puso en ridículo y fue el ludibrio y juguete de padres y madres, de zánganos y reinas; pero ¿es que Santa Teresa escapó al ridículo? ¿Es que no se burlaron de ella? ¿Es que no se estima hoy por muchos quijotesco, o sea ridículo, su instinto, y aventurera, de caballería andante, su obra y su vida? (Unamuno, 1970: 19)

A juzgar por lo que continúa diciendo, el prólogo es conciente de la necesidad de evitar una lectura de la novela en clave teresiana. Tal vez recordara Unamuno las críticas acaecidas sobre la *Vida de don Quijote y Sancho*, y quisiera desalentar la posibilidad de que se

repetieran otras similares, afirmando de antemano que no se trataba de una reelaboración o de un comentario de la *Vida* de la santa. Sin embargo, la insistencia en el parentesco entre Teresa de Ávila y don Quijote lo lleva producir en ese prólogo una de las más transparentes exposiciones de lo que podría ser el núcleo de su alternativa crítica:

No crea el lector, por lo que precede, que el relato que se sigue y va a leer es, en modo alguno, un comentario a la vida de la Santa española. ¡No, nada de esto! Ni pensábamos en Teresa de Jesús al emprenderlo y desarrollarlo; ni en Don Quijote. Ha sido después de terminado cuando aún para nuestro ánimo, que lo concibió, resultó una novedad este parangón, cuando hemos descubierto las raíces de este relato novelesco. Nos fue oculto su más hondo sentido al emprenderlo. No hemos visto sino después, al hacer sobre él examen de conciencia de autor, sus raíces teresianas y quijotescas. Que son una misma raíz. (19)

Unamuno afirma entonces que su novela puede tomarse como libro de caballerías o como hagiografía, y con esa identificación parece rematar lo que es, sin más, un comentario crítico no sólo sobre su propia obra sino también sobre su personal manera de leer. De la última cita puede comprenderse con claridad que el lector deseable para Unamuno consiste en aquel que no fuerza la definición genérica ni las relaciones entre los textos (ni tampoco entre los textos y sus antecedentes) sino que deja aflorar ante su mirada individual “el sentido más hondo” de la obra, el sentido que se oculta no sólo bajo la superficie formal de la escritura, sino también bajo la “superficie” de la personalidad receptora. Es esperable que este lector exhiba ciertas características complementarias de las del escritor ensayista de “A lo que salga”. Y ese significado profundo de la literatura -correlativo siempre a la idea del *yo* agónico y también al concepto de *intrahistoria*- es el que finalmente le permitirá a Unamuno hallar ahí, en su propia novela, la resonancia del quijotismo y aún de la filosofía teresiana¹¹⁵. De todos modos, vale destacar que lo más llamativo de este planteo es seguramente la firmeza con que Unamuno reconoce que las raíces teresianas y la quijotescas son, en definitiva, la misma raíz.

Si se considera lo expuesto en el anterior apartado, no sería arriesgado partir de estos nuevos postulados para rastrear ciertas menciones que el escritor vasco ha realizado en el período de entre siglos sobre la literatura mística en general. El interés estaría en buscar en ellas la posibilidad de asociar este tipo de obras al modelo quijotista que venía rigiendo -desde sus más tempranos ensayos- una propuesta de renovación lectora de los clásicos, la cual intentaba a su vez debilitar expresamente a los procedimientos críticos eruditos. No es mi intención generar una interpretación sobre la familiaridad entre la filosofía unamuniana y ciertas ideas de la mística áurea. Tampoco quiero internarme en la apropiación por parte de Unamuno de ciertos enunciados emblemáticos de diversos autores místicos que lo ayudarían a consolidar su propia percepción de la fe. Lo que sí me propongo es señalar cómo, si todo esto

¹¹⁵ Filosofía teresiana que azorosamente parecía haber sintetizado ya desde antiguo el sentido último de la trascendencia unamuniana capaz de afirmar como propio aquello de “que muero porque no muero”...

pudo darse, fue porque Unamuno logró previamente constituir -especialmente desde el ensayo- un espacio “crítico” de aprovechamiento del acervo literario español que resultaba original, y que de alguna manera aparecía como peligroso ante los ojos autorizados de los críticos y eruditos más tradicionales. Sin una contienda por promover un nuevo tipo de lectura crítica de los textos canónicos de la nación, Unamuno no habría podido proyectar su personal interpretación del *Quijote*. El quijotismo no hubiera existido entonces como supuesta matriz de la genuina filosofía nacional sin que antes se hubiese librado la batalla por legitimar el mecanismo de exégesis simbólica que tanto denostaba la erudición. Así, si no hubiese existido esa tensión primera por conseguir un lugar para los “nuevos” modos críticos de leer y asimilar la literatura de España, difícilmente hubiera podido Unamuno constituir a don Quijote como modelo rector de sus posteriores interpretaciones de otros textos de autores emblemáticos, como ser el caso de los místicos o de Calderón.

Al respecto, dos años antes de abordar la escritura de la novela sobre la virginal madre que es Tula, Unamuno publicaba la mencionada *Vida de don Quijote y Sancho*, donde ya se aludía abiertamente a esa operatoria asimilativa de quijotismo y misticismo como fuente conjunta de una “verdadera” filosofía española que residía en lo literario y que ninguna historia o catálogo podía reponer. En el capítulo XXVI de la segunda parte, Unamuno menciona justamente el episodio de Maese Pedro con el mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra. Tras el destrozo de los títeres, Sancho le advierte a su señor que no haga el ridículo persiguiendo “figurillas de retablo”. Unamuno aprovecha el comentario para atribuir al episodio el sentido específico de una España cuyos titiriteros continúan, ya en el siglo XX, levantando retablos de “farándula” que exigen respeto. Esa “gavilla suelta de faranduleros” (1938: 176) no son otros, según el autor, que los que llevan “prendido de la boca el amomiado credo, herencia de sus bisabuelos, como llevan el escudo de la casa grabado en la sortija o en el puño del bastón (...) por bien parecer...” (177-178). La opción contraria es la espiritualidad quijotista que arrecia como un temporal sobre ese culto a la apariencia superficial. Es esperable, entonces, que allí aparezca Santa Teresa, como una literatura sobreimpresa no sólo a la materia quijotesca sino también a la reelaboración unamuniana:

Tratando Teresa de Jesús, en el capítulo XXXVII de su *Vida*, de “cómo no cumple perder punto en puntos de mundo” por no dar “ocasión a que se sientan los que tienen su honra puesta en estos puntos” y de los que dicen que “los monasterios han de ser corte de crianza”, dice que no puede entender esto. (...) Y añadía así: “Por cierto yo he lástima a gente espiritual que está obligada a estar en el mundo por algunos santos fines, que es terrible la cruz que en esto llevan. Si se pudieran concertar todos y hacerse ignorantes, y querer que los tengan por tales en estas ciencias, de mucho trabajo se quitarían”. ¡Y de tanto! Los espirituales deben concertarse, en efecto, y hacerse ignorantes, y querer que los tengan por tales. Cuando amamos a la verdad sobre todas las cosas debemos concertarnos para ignorar las premáticas y mandamientos de ese

dichoso buen gusto con que se la disfrazo, y para pisotear las buenas formas y dejar que nos llamen cursis y querer que nos tengan por tales. (177)

Este llamado a la ingenuidad se bifurca en una clara doble intención: por un lado, atacar una vez más el reino de la apariencia, y especialmente dentro de la tradición política y religiosa; y por otro, continuar con las objeciones al exceso racionalista que llega a condicionar incluso al arte, limitando muchas veces la creación a la moda. Las palabras de la santa colaboran entonces con el retorno a la sinceridad interior que Unamuno enfatiza en muchos de los ensayos que he venido analizando y especialmente en este libro. En el capítulo LVIII de la segunda parte, el comentario asedia los pensamientos que emite don Quijote frente a las imágenes de santos que trasladan por el campo unos labradores. Unamuno se admira de la conciencia que muestra el hidalgo al plantear la distancia entre los santos que pelearon a lo divino y él, pecador, que pelea a lo humano. Hay algo de bondadosa pesadumbre en esa idea y el autor la atribuye a la cordura de Alonso el Bueno derritiendo la temporal locura del Caballero, y la adjudica aún a la idea teresiana de volverse espiritualmente niño para poder conocerse. Señala:

Estas palabras de descorazonamiento en su obra de Don Quijote, esa su bajada a la cordura de Alonso el Bueno, es lo que más a las claras pone su hermandad espiritual con los místicos de su propia tierra castellana, con aquellas almas llenas de sed de los secos parameros sobre que moraban y de la serena limpieza del terso cielo bajo el cual penaban. Son a la vez queja del alma al encontrarse sola. (218-219)

Queda claro aquí, entonces, que Unamuno construye una resonancia recíproca entre don Quijote y los místicos, hasta el punto mismo de poder concebirse al quijotismo como remedo de esa otra espiritualidad mística tan característica de la literatura y del espíritu castellano. Lo que desde la lectura unamuniana se busca en los místicos, en parte, termina siendo lo mismo que se busca en el *Quijote*: una literatura explicativa del fondo espiritual de España. Sin embargo pareciera que para habilitar esa función de lo literario, Unamuno debió antes defender con gran insistencia los modos de acceso a ese fondo espiritual que cierta literatura escondía. Por eso, lo que trato de demostrar entonces en esta última sección del presente capítulo, es que los motivos de la “versión” unamuniana de los místicos también nacieron del campo de batalla intelectual que he venido señalando hasta aquí: es factible reconocer, en este sentido, que el debate crítico en torno a ciertas figuras canónicas de la literatura mística áurea, surge en Unamuno de los mismos mecanismos de lectura que habían signado sus reflexiones críticas sobre el *Quijote* y sus reelaboraciones ficcionales acerca del hidalgo. Sin embargo, también pretendo evitar que se suponga que el carácter subsidiario de la lectura unamuniana de los místicos obedeció a una cuestión cronológica, al hecho hipotético de haber sido objeto de reflexiones posteriores que vinieron a respaldar a las primigenias sobre el *Quijote*. Nada

más lejano de la verdad: la ligazón entre el quijotismo y el misticismo castellano existía como vínculo preciso en Unamuno desde los tempranos ensayos de *En torno al casticismo* (publicados como volumen en 1895)¹¹⁶, libro que se revela como fundamental para comprender este punto y que resulta iluminador para mucho de lo que hemos venido exponiendo. La jerarquía del *Quijote* por sobre los otros textos y autores que se alinean simbólicamente con él se debió probablemente al interés unamuniano de ubicarlo en el centro de su canon personal e impulsarlo desde allí al núcleo mismo del canon español. Esto no implica subestimar el valor de las demás literaturas que comenta en sus obras, sino por el contrario intenta subrayar su evidente necesidad de robustecer el valor del *Quijote* como una “Biblia” capaz de incorporar en sí a otros libros “sagrados” que coadyuvaran a la cimentación de la genuina filosofía española.

Los artículos de *En torno al casticismo* están fechados en 1895 y, a pesar de haber aparecido primeramente en diversas revistas españolas, ese fue el año en que también se los reunió como volumen. Resulta llamativo que cuando Unamuno escribe su advertencia preliminar de 1916, esboza una retractación que no termina por afirmarse: por un lado señala que en muchas cosas el tiempo lo ha hecho cambiar de criterio, pero por otro sostiene que desde que empezó a escribir ha estado desarrollando “unos pocos y mismos pensamientos cardinales” (Unamuno, 1943: 9). Como ya he mencionado, Roberts (2007) ha sido uno de los pocos especialistas en periodizar la trayectoria intelectual de Unamuno. En esta línea, determina que *En torno al casticismo* marca el tramo final del itinerario juvenil de Unamuno a través del localismo y el internacionalismo (el cual abarcaría de 1879 a 1897), “así como el comienzo de otro nuevo camino que le llevará a abogar por España como su comunidad elegida y país de su corazón y espíritu” (63). Al respecto, el libro entero revela las huellas de una tensión personal que durante los últimos años del siglo XIX sostuvo a Unamuno entre dos polos: el cosmopolitismo y el regionalismo. Su salida, entonces, consistió en hacer de España una construcción que excediera las fronteras de la geografía física y que le permitiera inscribirse como intelectual representativo de su colectividad:

Bajo diferentes perspectivas, *En torno al casticismo* representa el primer intento de Unamuno de trazar el terreno de esta «tierra espiritual» y marcar los límites de un espacio intelectual que, en

¹¹⁶ Y existiría aún en las afirmaciones de *Del sentimiento trágico de la vida*, cuando defina Unamuno de manera vitalista: “¿Y qué ha dejado Don Quijote?, diréis. Y yo os diré que se ha dejado a sí mismo, y que un hombre, un hombre vivo y eterno, vale por todas las teorías y por todas las filosofías. Otros pueblos nos han dejado sobre todo instituciones, libros; nosotros hemos dejado almas. Santa Teresa vale por cualquier instituto, por cualquier *Crítica de la razón pura*” (237). Es curioso y vale la pena mencionar que en medio de esta asociación recurrente entre don Quijote y el misticismo teresiano, aparezca también la contradictoria idea del hidalgo como un *desesperado* de la casta de Loyola. Aún cuando se entienda que Unamuno distinguía al fundador de la Compañía de Jesús como quijotesco pero no como místico, seguramente puedan extraerse ciertas conclusiones de esa genealogía heterogénea -y por momentos heterodoxa- que en el afán de vincular sujetos de fe *agónica* -o sea de fe “en lucha, en acción”-, termina por asociar a figuras tan disímiles como la santa contemplativa, la del antiguo militar volcado a su obra santificada y la del caballero “ficticio” de la Mancha.

realidad, coincide con el propio cuerpo de España. Con este fin Unamuno insta a sus jóvenes contemporáneos a que realicen una tarea doble y complementaria que le ayude a definir y delinear su tierra espiritual con mayor claridad y exactitud. Por una parte, los jóvenes deben mirar hacia adentro, hacia el cuerpo de la patria y las profundidades del presente intrahistórico, con el fin de conocer lo que Don Miguel denomina indistintamente «el pueblo desconocido», «el espíritu colectivo», el *Volksgeist* (...). Por otra parte, los jóvenes deben mirar hacia afuera, hacia Europa, con el fin de descubrir las últimas ideas y teorías potencialmente capaces de revitalizar el cuerpo de la patria. (63)

La “patria española” sería aquí un punto medio marcadamente distinto a la “nación española”, que relaciona repetidas veces con los prejuicios centralistas, anti-locales y xenófobos de los “casticistas”. Unamuno se lanza hacia una noción atrevida, ya que intenta conciliar a partir de la idea de comunidad las dos tendencias más amenazadoras para la España oficial de la Restauración. El “patriotismo” del joven autor busca desbancar el sentimiento nacionalista oficial, y *En torno al casticismo* debe entenderse en ese marco, en el cual toda mención literaria apunta a la construcción crítica de un respaldo cultural ya no del tesoro bibliográfico de la nación -como lo hubiera querido Menéndez y Pelayo-, sino de su carácter espiritual, personal y por lo tanto único. La nueva patria española sería una especie de entidad dinámica a constituir, tomando conciencia de que el presente total histórico depende de la conjunción entre las profundidades intrahistóricas y el momento histórico de su actualidad. En este sentido, pocos ensayos revelan de manera más transparente cómo la articulación unamuniana entre literatura e historia se encontraba orientada a cuestionar la historia oficial de la literatura tal como la entendían sus antecesores. La literatura, desde su perspectiva, debía dejar de funcionar como documento erudito para colaborar con la construcción compleja de un sentido de pertenencia que los especialistas -“obsesionados” con la acumulación de datos- habían pasado por alto. De este modo, a la búsqueda de un lugar intermedio entre las ideas tradicionalistas y progresistas, Unamuno “dedicará la mayor parte de su obra a analizar la literatura y el arte con el fin de comprender mejor el carácter castellano y, a través de él, el carácter español” (57). Esto no sólo abona mi hipótesis de que el sustrato de crítica literaria que subyace al discurso unamuniano ha sido subestimado como verdadero motor de su ensayismo filosófico, sino que además me permite dotar de significado la enorme presencia de Menéndez y Pelayo dentro de la obra de su discípulo, ya sea como referente o como antagonista. Porque si *En torno al casticismo* resume la obsesión unamuniana por dar cuenta del carácter español en una contienda por la interpretación de sus textos literarios, es lógico que Menéndez y Pelayo aparezca allí una y otra vez. Para ilustrar, basta con tomar el ejemplo de los místicos, teniendo en cuenta cuáles eran las ideas sobre ellos que predominaban en el pensamiento pelayano.

“La poesía mística en España”, de 1881, es el discurso pronunciado por Menéndez y Pelayo en ocasión de su ingreso a la Real Academia Española, como miembro sustituto de

Hartzenbusch. Como los otros discursos a los que he aludido, también terminaría integrando más tarde los *Estudios de crítica e historia literaria*. Hay en este texto una serie de reflexiones que se sostendrían luego en el ideario pelayano y con la que dialoga directamente la manifestación sobre el mismo tema dentro de *En torno al casticismo*. Lo primero en lo que cabe reparar es una vez más en la amplitud de criterio que el santanderino manejaba a la hora de hacer historia crítica de la literatura. A pesar del perfil mítico capitalizado por las derechas españolas de posguerra, aquí -como ocurría también en el programa de su cátedra- Menéndez y Pelayo intenta limitar en su selección la influencia del criterio moral y religioso al que adhiere de forma personal. Podría pensarse que se trata de una estrategia nacionalista de acumulación, o de las exigencias propias de la "objetividad" científica, pero lo evidente es que también en este discurso aparece la intención de definir cierta heterodoxia *incluyéndola* en el canon de lo que se describe -en este caso de la literatura mística-, aún cuando llega a señalar como heréticas algunas expresiones ante las cuales, de todos modos, expresa admiración. Esto es revelador de la opacidad que cobró cierto carácter de la obra pelayana a partir de la apropiación de su figura por parte de la ortodoxia política y religiosa, incluso antes del franquismo. Así como había sostenido en su oportunidad el interés de discernir entre nacionalidad política y nacionalidad literaria, así como había señalado el error funesto de confundir la historia de la literatura española con la historia de la literatura castellana, así como había enfatizado también la idea de canon nacional como *unidad* en ciertas cosas y *variedad* en lenguas y literaturas, también aquí -en contra de su perfil privilegiado por la crítica más conservadora- propone evitar la homologación entre poesía mística y poesía cristiana:

Poesía mística no es sinónimo de poesía cristiana: abarca más y abarca menos. Poeta místico es Ben-Gabriel, y con todo eso, no es poeta cristiano. Rey de los poetas cristianos es Prudencio, y no hay en él sombra de misticismo. Porque para llegar a la inspiración mística, no basta ser cristiano ni devoto, ni gran teólogo ni santo, sino que se requiere un estado psicológico especial, una efervescencia de la voluntad y del pensamiento, una contemplación ahincada y honda de las cosas divinas, y una metafísica o filosofía primera, pensamiento, que va por camino diverso, aunque no contrario, al de la teología dogmática. (Menéndez y Pelayo, 1944: 71)

Es clara entonces la intención de considerar la poesía mística más allá del credo al que pertenezca¹¹⁷, aún cuando de inmediato aparezca fugazmente cierto matiz dogmático del crítico señalando que sólo en el cristianismo vive perfecta y pura esta poesía. Al igual que en

¹¹⁷ Podría entenderse esto con relación a las conclusiones del discurso a favor de una historia autónoma del arte, sobre todo entendiendo la trascendencia del caso específico que implica la poesía mística: "Notaréis que he estudiado este género frente a frente y en sí mismo, sin enlazarle con la historia externa, lo cual escandalizará, de seguro, a los que en todo y por todo quieren ver el espejo y el reflejo de la sociedad en el arte. Mas yo entiendo que contra estas enseñanzas, buenas y útiles en sí, pero observadoras de la individualidad y valor propio del artista a poco que se exageren, conviene reclamar la independencia del genio poético y, sobre todo, del genio lírico, y más aún del que no arenga a la multitud en las plazas, ni habla en nombre de una idea política o social, sino de su propio y solitario pensamiento, absorto en la contemplación de las cosas divinas" (107).

su *Historia de las ideas estéticas en España*, surge ya desde el inicio de sus planteos una hipótesis que va a regir su itinerario completo por la poesía mística española. Esa hipótesis renueva la creencia pelayana de que siempre existe una relación obligada entre cualquier expresión artística y una filosofía que supuestamente la antecede y estimula: “He dicho, y la historia lo confirma, que a todo poeta místico precede siempre una escuela filosófica. Obsérvase esto aún en el misticismo heterodoxo” (76). Tras esta declaración, Menéndez y Pelayo despliega un nutrido arsenal erudito que busca exhibir su enorme conocimiento sobre los poetas místicos hebreos, sobre sus detalles particulares e incluso sobre sus traducciones. La filosofía alejandrina hizo místicos a los judíos, sostiene Menéndez y Pelayo, y considera en cambio que entre los árabes no proliferó este tipo de poesía. Si hay un único momento claramente regresivo en la exposición, se da ahí cuando el santanderino busca probar que nada de todo esto influyó en los místicos cristianos, y que los escolásticos no necesitaron de moros y judíos para que les revelasen las “dulzuras” de la contemplación y de la unión extáticas. Se trata de una operación recurrente en el historicismo pelayano: la inclusión de lo ajeno por medio de la capitalización simbólica que ejerce su exposición erudita y, al mismo tiempo, la inverosímil divisoria de aguas entre las producciones ortodoxas y las heterodoxas. Menéndez y Pelayo, incluso a pesar de su amplitud de miras para la apreciación lectora, recaerá una y otra vez en el combate contra lo que considera como mítico, y que es la indiscutible influencia judeo-árabe en la formación de su cultura europea. Si bien este mecanismo reconocible en su obra fue el que permitió que su figura fuera asimilada por ideologías de ultraderecha, en muchos de sus juicios críticos -como en este caso sobre la poesía mística- la discriminación entre tradiciones no parece obedecer simplemente a los requisitos esperables del nacionalismo dogmático, sino más bien a la preservación de una *doxa* ligada a la comprobación científica de un origen identitario y cultural que ligaría a España, más bien, con el pasado clásico.

Tras rescatar a Ramón Llull, abandona la Edad Media para introducir sus opiniones sobre Fray Luis y Santa Teresa. Sobre el primero señala -en clara alusión irónica al estilo krausista- que no halló estrecha la lengua castellana para explicar sus conceptos abstractos, aún cuando debiera en los *Nombres* definir un complejo circuito de perfección...

El filósofo que en nuestros días tuviera que explicar esta gallarda concepción armónica, diría probablemente que «lo objetivo y lo subjetivo se daban congrua, y homogéneamente, dentro y debajo de la unidad, y en virtud de ella, en íntima unión de Todeidad»; y se quedaría tan satisfecho con esta bárbara algarabía, so pretexto de que los viejos moldes de la lengua no bastaban para su altivo y alemanesco pensamiento. (90)

La reivindicación de la poesía mística, como puede verse, refleja de nuevo aquí cierto parentesco inicial con las ideas que Unamuno presentaría posteriormente: no sólo con su análoga burla del código hermético del krausismo, sino también con la defensa de algunas

literaturas como portadoras de la filosofía genuina de España. Al igual que su antiguo alumno, Menéndez y Pelayo conecta estas producciones con la cuestión del estilo, y de un estilo que desconoce el regodeo sobre sí mismo, y que por ello encuentra su verdadero valor en la transparencia. También puede intuirse en esta opinión de Menéndez y Pelayo el posible objetivo de señalar a la mística como parte fundamental del origen filosófico español, signado por una claridad opuesta no sólo al liberalismo de raíces foráneas sino también al intelectualismo germano.

Menéndez y Pelayo sostiene que toda la filosofía mística del XVI que no es escolástica (es decir, que se mantiene independiente) está marcada con el sello del psicologismo. La observación no sólo ilumina otra conexión con Unamuno -ya que ahí radicaba en parte el fuerte interés del vasco en este tipo de literatura- sino que además sitúa a Santa Teresa como el exponente capaz de ejemplificar de manera más notable esa característica tan personal e introspectiva de la mística española. Puede comprenderse, desde ahí, que Unamuno casi no trastoca la recepción de esta creencia: la única distancia que habrá en este punto con respecto a la erudición, será nuevamente la intención “simbólica” de hacer de esa introspección el camino directo al hallazgo de un sentido irradiado por el espíritu del pueblo español, o sea, de su filosofía particular.

El verdadero disenso que Unamuno parece postular con respecto a la apreciación de los místicos españoles tendrá que ver más bien con el modo en que creía deseable apreciar las obras específicas de Fray Luis de León y de San Juan de la Cruz, y sus respectivas implicancias filosóficas. En *En torno al casticismo*, considera a San Juan como punto culminante de la mística castellana, donde se habrían fundido el espíritu quijotesco y el sancho-pancino. “Su mística”, señala, “es la de la «fe vacía», la del carbonero sublimada, la pura sumisión a quien enseña el dogma, más bien que al dogma mismo” (112). Fray Luis, en cambio, es modelo del místico que no se resigna a la mera ortodoxia aislada de los hombres, es el poeta al que le repugnan la guerra y el sufrimiento humanos, y que permanece en constante tensión entre el espíritu y la razón. Como tal, resulta modelo verdadero de la filosofía popular española:

Penetró en lo más hondo de la paz cósmica, en la solidaridad universal, en el concierto universal, en la Razón hecha Humanidad, Amor y Salud. No entabló un solitario diálogo entre su alma y Dios. Vió lo más grande del Amor en que se comunica a muchos sin disminuir, que «da lugar a que le amen muchos, como si le amara uno solo, sin que los muchos se estorben». (122)

Son estas opiniones diametralmente opuestas a las de Menéndez y Pelayo. Éste, por su parte, teme no tener palabras suficientes para ensalzar la obra de Fray Luis, la cual -fuera de las canciones de San Juan, “que no parecen ya de hombre sino de ángel” (94)- es, a su juicio,

incomparable con respecto a toda la lírica castellana del período. Señala que “nadie ha volado tan alto ni infundido como él en las formas clásicas el espíritu moderno” (94). Y agrega que “el mármol del Pentélico, labrado por sus manos, se convierte en estatua cristiana” (94). Para Menéndez y Pelayo, la originalidad poética no consiste en las ideas, y aunque pueda descifrarse la fuente horaciana de Fray Luis, “el poeta ha vuelto a sentir y a vivir todo lo que imita de sus modelos” (94). Este juicio crítico sobre Fray Luis sigue claramente la concepción hegeliana de que el sentido del arte se nutre con el estudio y la reproducción de las formas perfectas, pero que en este caso crece a partir de su reelaboración “castiza”:

Así se comprende que Fray Luis de León, con ser poeta tan sabio y culto, tan enamorado de la antigüedad y tan lleno de erudición y doctrina, sea en la expresión lo más sencillo, candoroso e ingenuo que darse puede, y esto no por estudio ni por artificio, sino porque, juntamente con la idea, brotaba de su alma la forma pura, perfecta y sencilla, la que no entienden ni saborean los que educaron sus oídos en el estruendo y tropel de las odas quintanescas. (95)

Una vez más, el pasado se reconstruye para revelar las falencias del presente. Lo mismo, pero más extremado aún, ocurre con San Juan de la Cruz. A su juicio, no se trata de poesía de este mundo, “ni es posible medirla con criterios literarios” (97). Menéndez y Pelayo confiesa su temor a tocarlas, debido a la idea de que “por allí ha pasado el espíritu de Dios, hermoseándolo y santificándolo todo” (97)...

...el hermoso comentario que en prosa escribió San Juan de la Cruz a sus propias canciones, nos conduce desde la desnudez y desasimiento de las cosas terrenas (...) a la noche oscura de la mortificación de los apetitos que entibian y enflaquecen el alma, hasta que, libre y sosegada, llega a gustarlo todo, sin querer tener gusto en nada, y a saberlo y poseerlo todo, y aún a serlo todo, sin querer saber ni poseer ni ser cosa alguna. (99)

Sin ser un ontologista, San Juan habría comprendido por vía iluminativa que el alma es Dios por participación. Y por eso el centro del canon de la mística española parece destinarlo el erudito santanderino nada menos que a él: porque es San Juan quien confirma su idea base sobre el autor ideal de este tipo de poesía:

El místico, si es ortodoxo, acepta esta teología, la da como supuesto y base de todas sus especulaciones, pero llega más adelante: aspira a la posesión de Dios por unión de amor, y procede como si Dios y el alma estuvieran solos en el mundo. Este es el *misticismo* como estado del alma, y su virtud es tan poderosa y fecunda, que de él nacen una teología mística y una ontología mística (...); y una poesía mística, que no es más que la traducción en forma de arte de todas estas teologías y filosofías, animadas por el sentimiento personal y vivo del poeta que canta sus espirituales amores. (72)

Aunque gran parte de este último fragmento pareciera resonar en algunas opiniones vertidas luego por Unamuno en *En torno al casticismo*, vale la pena determinar cuáles son los detalles que diferenciarían su posición en cuanto a los místicos y su jerarquía. Y conviene señalarlo aquí puesto que la última cita hace uso de dos conceptos puntuales que parecen haber impuesto el modo divergente en que Unamuno leyó y valoró a la mística española. Por un lado, el énfasis pelayano en que el místico aspira a la *posesión* de Dios. Y por otro lado, la

creencia del santanderino de que la poesía de este tipo es ante todo una “traducción” de la filosofía mística profesada por el poeta que la genera.

Con respecto a la *posesión* de Dios, Unamuno parece registrar la idea pelayana y reformularla directamente desde su interior. Aún en lo que podría leerse incluso como una apropiación directa de los dichos de Menéndez y Pelayo, las acotaciones que Unamuno produce sobre ellos son capaces de revelar el disenso con su antiguo maestro:

Por ciencia de amor buscaban *posesión* de Dios, sin llegar a la identidad entre pensar a Dios y ser Dios del maestro Eckart. Aún cuando hablen de perderse en él, es para encontrarse al cabo de Él *poseedores*. Para venir a poseerlo, a saberlo y serlo todo, no quieras poseer, saber, ni ser algo en nada, señala San Juan de la Cruz. (Unamuno, 1943: 110)

A primera vista, no habría casi diferencia con la interpretación que Menéndez y Pelayo hacía de la poesía de San Juan. Sin embargo, el San Juan “intocable” del santanderino sirve aquí para argumentar una condena a los sabios y una defensa de otro modo de leer y poseer a Dios. La alusión a identificar el *pensar a Dios* con el *ser Dios* bordea un presupuesto específicamente unamuniano, referido más bien a la concepción moderna de un *yo* demiurgo que Menéndez y Pelayo jamás hubiera leído en los místicos y que probablemente considerara herético. Prueba de esto la da el pasaje que expone en contigüidad cuando señala:

El punto que en nuestro misticismo separa la ortodoxia de la heterodoxia, es verdadero *punto* y no muy fijo, es, sobre todo, la protesta de sumisa obediencia a la Iglesia. Negar que este punto sirviera de transición es querer apagar la luz solar amontonando escombros paleontológicos, echando a los ojos tierra de erudición, con noticias complacientes. (110)

Es claro que lo que parecía una mera adscripción a la lectura de su antiguo maestro, termina soslayando una vez más la divergencia con las posturas críticas heredadas. El ataque solapado que, sobre este tema, lanza Unamuno a la versión erudita de la poesía mística, es que el entendimiento de los místicos (y en especial el de San Juan) como parte de la ortodoxia ha sido posible por su sumisión a la Iglesia. Unamuno parece decir que por más apertura que pudiera brindarse para la descripción abarcadora de una mística española, el patrón selectivo entre ortodoxos y heterodoxos nunca dependió solamente de la fe personal que el poeta tradujera en literatura, sino más bien del grado de respeto que exhibiera en cuanto al dogma. Querer incorporar en el misticismo a poetas españoles “heterodoxos” pareciera entenderse entonces como un exceso erudito, como una formalidad que esconde la verdadera exclusión de aquellos que -rompiendo con la ortodoxia- llegaron a “pedir la nada” (110). Y en ese sentido me atrevo a afirmar que este juicio de Unamuno revela cómo -una vez más- la discusión sobre la literatura pasada termina por condicionar al presente de la historia: porque vale recordar que en los albores de su lucha intelectual con la tradición erudita, en los años de sus crisis de fe, la posición herética de “pedir la nada” había sido un gesto muy propio del carácter peculiar exhibido muchas veces por el ensayista Unamuno.

La segunda hipótesis de Menéndez y Pelayo (toda poesía mística es consecuencia de una filosofía) es discutible desde la postura unamuniana por la idea misma que tiene el vasco acerca del sentido profundo subyacente a cualquier obra. Para Unamuno, como ocurre con el *Quijote*, la poesía mística no sería resultado de una filosofía que la precede y que la provoca como expresión literaria. Antes bien, la alternativa “crítica” de Unamuno promueve un movimiento inverso, una lectura simbólica capaz de entender también a la poesía mística como una literatura de la cual *resulta* una filosofía española. Y esa filosofía, además, no se trataría por su parte de un sistema proveniente de cierta escuela específica, o correspondiente a determinada tradición, como aludía Menéndez y Pelayo. Muy por el contrario, la filosofía que resultaría de la literatura mística, según Unamuno, responde a la misma caracterización que antes hiciera del quijotismo, como si se tratara de un caso subsidiario de esa construcción de significado tan personal que Unamuno lee en diferentes textos literarios y que interpreta una y otra vez como símbolo propio de la genuina filosofía del pueblo español.

En este sentido, *En torno al casticismo* deja asentado de manera más clara que cualquier otro exponente del ensayismo unamuniano, la postura de su autor con respecto al proyecto crítico de Menéndez y Pelayo y el modo en que concibe una alternativa de interpretación del legado literario reñida con las formas tradicionales de la historia decimonónica de la literatura nacional. Cuando Unamuno caracteriza la *damnosa hereditas* de las glorias castizas, recurre a la cita obligada de Menéndez y Pelayo, por la cual describía el santanderino a España como “campeón de la unidad y de la ortodoxia” al haber enfrentado “la barbarie septentrional” de la Reforma a principios del siglo XVI, aún cuando ya había expulsado a los judíos y teñido el brazo en sangre mora. Al respecto señala Unamuno:

Esto dice uno de los españoles que más y mejor ha penetrado en el espíritu castellano, que más y mejor ha llegado a su intrahistoria, uno de los pocos que ha sentido el soplo de la vida de nuestros fósiles. Pues bien, a pesar de aquel campeonato alienta y vive la *barbarie septentrional* y aún tendremos que renovar nuestra vida a su contacto; lo sabe bien y lo comprende y siente el que escribía lo precitado. Alonso Quijano el Bueno se despojará al cabo de *Don Quijote* y abominará las locuras de su campeonato, locuras grandes y heroicas, y *morirá* para renacer. (51)

No podría ser más nítida la oposición que plantea Unamuno a los juicios radicales de Menéndez y Pelayo: la idea del “campeonato” imperial, con su carga de cerrazón y casticismo, es atacada de plano como nociva para la posteridad de España. Muy cerca de la gran palinodia que señalaría Alonso, Unamuno también entiende que Menéndez y Pelayo habría cambiado de criterio desde tiempos anteriores y que la europeización, el contacto con la *barbarie septentrional* no sólo era inevitable ya, sino que se tornaba necesaria para la renovación patria. Sobre este núcleo de sentido monta Unamuno el objetivo todo de sus ensayos sobre el casticismo y lo ilustra con una hipótesis sobre el *Quijote* cercana a la que he mencionado al analizar su artículo “¡Muera Don Quijote!”. Es entendible que esta alusión

derive, de manera inmediata, en una declaración directa sobre los errores de la historia crítica hasta entonces. Al hablar de la edad de oro literaria, explica Unamuno:

En aquella literatura se va a buscar el modelo del *casticismo*, es la literatura castellana eminentemente *castiza*, a la vez que es nuestra literatura *clásica*. En ella siguen viviendo ideas hoy moribundas, mientras en el fondo intrahistórico del pueblo español viven las fuerzas que encarnaron en aquellas ideas y que pueden encarnar en otras. (51)

De raigambre claramente romántica, la mirada “crítica” de Unamuno sobre la valoración histórica de la literatura áurea retorna una vez más a la necesidad de medir el interés de los textos pretéritos ya no por sus ideas -muchas de las cuales condenarían a España a la repetición- sino como depositarios de una fuerza intrahistórica que las habría alentado y que debería implicar a su vez nuevas ideas tendientes a la revitalización de la cultura española.

Es factible enmarcar esta propuesta dentro de la hipótesis ya aludida acerca de que *En torno al casticismo* contiene de manera algo discontinua una clara alternativa de renovación para la historia de España y de su literatura. Ya al comienzo de su obra Unamuno planteaba su trabajo como cierta historia “otra”, alejada de la exigencia probatoria del positivismo decimonónico, lo cual puede hacerse extensivo a los textos literarios -ya no concebidos como meros documentos-:

Me conviene advertir, ante todo, al lector de espíritu notariesco y silogístico, que aquí no se prueba nada con certificados históricos ni de otra clase, tal como él entenderá la prueba; que esto no es obra de la que él llamaría *ciencia*; que aquí sólo hallará retórica el que ignore que el silogismo es una mera figura de dición. (14)

Este libro -que comienza con una referencia a la polaridad entre los casticistas que “cierran” a España y los europeizantes que olvidan la tradición- alude sobradas veces a la relación entre Menéndez y Pelayo y el casticismo. La primera vez que lo hace, casualmente, ubica a *La ciencia española* en el lugar de obra pionera de los valores ortodoxos. Es natural, entonces, que ya de entrada Unamuno avise al lector que estos ensayos suyos sobre el tema se sitúan lejos de la *doxa* científica. Y es esperable, también, que su mirada sobre la historia de la literatura también se ubique en las antípodas de la erudición castiza:

En la literatura, aquí es donde la gritería es mayor, aquí es donde los proteccionistas pelean por lo castizo, aquí donde más se quiere poner vallas al campo. Dicen que nos invade la literatura francesa, que languidece y muere el teatro nacional, etcétera. Se alzan argumentos sobre la descastación de nuestra lengua, sobre la invasión del *barbarismo*. Y he aquí otra palabra pecadora, corrompida. Al punto de oírla, asociamos el barbarismo al sentido corriente y vulgar de *bárbaro*; (...) sin recordar (...) que la invasión de los *bárbaros* fue el principio de la regeneración de la cultura europea... (25)

En esta misma línea Unamuno recuerda -de manera defensiva- que también fue la invasión del “barbarismo krausista” la que permitió un “movimiento tan civilizador en España” (25). Como puede percibirse, el ensayo del discípulo “heterodoxo” intenta descentrar

el norte mismo de la historia cultural que lo venía precediendo a través de los juicios críticos de su antiguo maestro: ahí donde radicaba la fortaleza misma de lo nacional, Unamuno relativiza la exclusión de lo foráneo. Lo bárbaro, parece decir, es haber querido anular la permeabilidad entre España y Europa.

Y para lograr cimentar esa historia “otra”, es en las páginas de *En torno al casticismo* donde con mayor claridad se expone el concepto de “intrahistoria”, el lecho subyacente a esa superficie del mar histórico que suele helarse y cristalizarse en los libros donde nada se dice sobre “la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia” (28):

Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros, y papeles, y monumentos, y piedras. (29)

Ocuparse de la intrahistoria y ya no de la historia oficial, requería de otro concepto de historia crítica de la literatura. En ese contexto, entonces -y como venía ocurriendo con el *Quijote-*, los místicos también serían una cantera de significados jamás sospechados por el “ejército” de tradicionalistas...

...dedicados a ciertos estudios llamados históricos, de erudición y compulsión, de donde sacan legitimismos y derechos históricos y esfuerzos por escapar a la ley viva de la prescripción y del hecho consumado, y sueños de restauraciones. (32)

Toda esa “falange” (33) volcada a “recoger y encasillar insectos muertos” (33) habría recibido con “gozo infantil” (33) la obra de Taine, sin comprender el verdadero sentido de la interpretación de la historia y, por lo tanto, de su literatura:

La historia presente es la viva y la desdeñada por los desenterradores tradicionalistas, desdeñada hasta tal punto de ceguera que hay hombre de Estado que se quema las cejas en averiguar lo que hicieron y dijeron en tiempos pasados los que vivían en el ruido, y pone cuantos medios se le alcanzan para que no llegue a la historia viva del presente el rumor de los silenciosos que viven debajo de ella, la voz de hombres de carne y hueso, de hombre vivos. (34)

Como si fuera una paráfrasis de las hipótesis foucaultianas comentadas en el capítulo VI de esta tesis, Unamuno sostiene que, aturdido por lo inorgánico, el tradicionalista no llega a entender que “el presente no se somete al tablero de ajedrez de su cabeza” (35). Y por ello, tampoco entendería que hay que dirigirse a la tradición universal, que es la tradición eterna y que a su vez es “ir a la muerte” (35). Ir a la muerte para vivir, como Alonso el Bueno, o de igual manera ir a la muerte para “pedir la nada”, como los poetas místicos. Porque así como don Quijote termina perteneciendo al mundo gracias a la muerte “cuerda” de Alonso el Bueno, así también los místicos irradian un significado simbólico que Unamuno no deja de enfatizar como horizonte deseable para España. Porque la poesía mística -como don Quijote- no *encubre* una filosofía que la motiva, sino que logra desde sí -como condensación simbólica

de un sentido eterno- la *producción* de una filosofía. Una filosofía que implica, claro está, el nacimiento de una historia “otra”:

Esta doctrina mística tan llena de verdad, viva en su simbolismo, es aplicable a los pueblos como a los individuos. Volviendo a sí, haciendo examen de conciencia, estudiándose y buscando en su historia la raíz de los males que sufren, se purifican de sí mismos, se anegan en la humanidad eterna. Por el examen de su conciencia histórica penetran en su intrahistoria y se hallan de veras. Pero ¡ay de aquel que al hacer examen de conciencia se complace en sus pecados pasados y ve su originalidad en las pasiones que le han perdido; pone el pundonor mundano sobre todo! (36)

La historia ya no es el regocijo a partir del sueño imperial, del exigente peso que carga las espaldas de la tradición. La historia, a partir del ejemplo de los místicos, es el examen mismo de conciencia que permite el retorno al espíritu profundo de su conciencia:

El estudio de la propia historia, que debía ser implacable examen de conciencia, se toma por desgracia como fuente de apologías y apologías de vergüenzas, y de excusas, y de disculpaciones y componendas con la conciencia, como medio de defensa contra la penitencia regeneradora. (36)

Se apena Unamuno al leer trabajos que llaman *glorias* a las mayores vergüenzas de la historia española, y así revela su apreciación análoga de una crítica oficial que suele entender la canonicidad de los materiales según el rancio casticismo que revisten (o no) sus contenidos. Nada más errado, a su juicio, como modo de valoración de los textos literarios. “La humanidad es la casta eterna” (37), explica luego, y como tal “sólo lo humano es eternamente castizo” (37). Sólo los textos cuya humanidad es tangible, cuya vida es apreciable y traducible para cada *yo* que los medita y que los “elabora” una y otra vez dentro de sí, sólo esos textos portan la verdadera historia de España y, por lo tanto, pueden ser considerados como claves históricas de su pueblo, como historia del pueblo que se conoce a sí mismo. Si hay una historia unamuniana de la literatura, esos pocos textos son los que la constituyen.

Años después de *En torno al casticismo*, cuando en julio de 1911 firme en Salamanca el prólogo ya comentado a la *Estética* de Croce, defenderá también desde esta postura la opinión vertida por el pensador italiano acerca de “los ensueños místicos de la siempre deventurada España” (1958: 251). Lo curioso es cómo ahí, en esa introducción escrita más de una década después, se hará visible la radicalidad de aquellos pensamientos que habían nacido como modo de apertura en los ensayos de 1895, y que terminarán siendo un gesto defensivo frente a la negativa valoración del filósofo foráneo. El “misticismo teresiano” -señala un Unamuno bastante “casticista”- no podría ser jamás entendido por el alma italiana, que a pesar de sus apariencias nunca ha sido mística. En ese sentido, Unamuno defiende el antagonismo siempre latente que existe en España entre filosofía y religión, y niega la posibilidad de que algún día sustituya la primera a la segunda. Explica Unamuno que esa imposibilidad radica en una clara diferencia: la filosofía jamás nos consolará de haber nacido y la fe sí, porque la fe no

es fenómeno cognoscitivo sino pura esperanza. España es mística, parece opinar Unamuno, y en esa fe esperanzada en constante lucha con su fondo filosófico pareciera radicar según él la “venturosa desventura” española que Croce no llegó a ver:

Nuestro último fin es poseer a Dios, y no sólo por el conocimiento gozar de Dios, hacernos Dios, y Dios, que es más yo que yo mismo, es el que me garantiza la inmortalidad. “¿Si nos morimos del todo, como los perros, ¿para qué Dios?”, me preguntaba un campesino español, por cuyas venas corría la sangre de nuestros místicos. Como Kant, ponemos a Dios para garantir nuestra inmortalidad; es una garantía teleológica. (251)

Queda claro entonces cuál es el rol “quijotista” de la literatura mística: una vez más, haber sido productora de una filosofía irracionalista que si Croce reconocía como debilidad española, Unamuno -aceptando la idea- se anima a subrayar también como lugar de fortaleza. La escena es clara: el campesino, exponente anónimo del pueblo español, es capaz de verter su fe exhibiendo la eterna agonía que atraviesa la poesía mística: la esperanza en constante resistencia a los embates de la razón. Como en San Juan -“ejemplar” inefable según Pelayo-, Unamuno entiende que se trata de la esperanza de poseer a Dios para hacerse Él.

Dado el particular acento que he venido poniendo en el tratamiento de este eje no tanto como polémica filosófica sino más bien como alternativa crítica en el acercamiento unamuniano a los textos “explicativos” de España, quisiera cerrar con un tardía reflexión del autor vasco que -curiosamente- reenvía todo este tema de los místicos al problema del estilo y de la oposición erudita a la Verdad (a la mirada de la Esfinge), la cual pocos se habían atrevido a enfrentar ojos a ojos. El 27 de abril de 1924, acuciado por las circunstancias de su destierro en Fuerteventura, y en medio de sus ya señalados “rasgueos” de *Alrededor del estilo*, protesta contra aquellos que hablan de la “pluma de oro de Santa Teresa”, y añade que no era de oro aquella pluma, sino de águila:

No, la pluma, el estilo de Santa Teresa no era de oro, sino de ala de águila. Del ala del águila de San Juan, la que mira al sol cara a cara. Así como los sabios escriben con pluma del ala de la lechuza de Minerva, la que ve en lo oscuro pero se ciega en lo claro. (Unamuno, 1958: 794).

No hay dudas, tras esta cita, de la persistencia con que el ensayismo unamuniano comprendió a la literatura mística en la misma línea que realizó su interpretación simbólica del *Quijote*: como si fuera el testimonio literario de una historia otra, de una historia crítica relegada por el *ocularcentrismo* cientificista de los eruditos que sólo habían podido ver a la literatura áurea como respaldo bibliográfico del tesoro cultural de una España en crisis, de la gloria perdida de la *casta*. Cuando Close (2005) se refiere a la obra crítica de Menéndez y Pelayo, señala al respecto:

Esta gran labor se inspira en el espíritu casticista común entre los eruditos contemporáneos. Entiendo aquí por *casticismo* la idealización de la pureza cultural de una casta o raza; ya hemos visto qué reflejo tiene esa actitud en la crítica del *Quijote*. Las primeras obras del maestro santanderino (...) son una exaltación animosa del genio de la cultura española, diferenciándolo de las otras culturas europeas y proponiéndolo como modelo e inspiración para la España

moderna. Este es el casticismo que atacarían más adelante Unamuno y Ortega. Se apoya en una idea de Taine según la cual la salud intelectual de una nación depende de si al mirar atrás encuentra un impulso de progreso sostenido... (130-131)

De todos modos, y como ya he mencionado, también coincido con lo que señala Close cuando califica de injusta la descripción que Unamuno haría del nacionalismo de su maestro como estrecho de miras. Sin embargo, insisto en que la objeción del discípulo hacia el antiguo maestro pasaba menos por el exclusivismo de su carácter "casticista" que por el exclusivismo de su carácter erudito. Es frente a esa postura erudita que Unamuno logra desprestigiar el brillo castizo y consolidar a su vez una mirada profunda hacia el interior de los libros. Frente a los textos literarios, el Unamuno ensayista plantea una y otra vez la necesidad de confrontarlos "cara a cara" y la consecuente posibilidad de revelar a partir de ellos una filosofía viva, capaz de dotar a la comunidad de una nueva esperanza, constituida por la fe de su componente eterno e intrahistórico. Y es esta discusión bifronte, con el *dogma* pero sobre todo con la *doxa* científica, la que se irradia de manera subyacente hacia muchas otras contiendas que condicionaron gran parte de la producción unamuniana. De esta manera, como intentaré demostrar en el capítulo próximo, el teatro no pudo permanecer indemne. Vehículo privilegiado por los intelectuales de aquel momento de entre siglos como tribuna y como herramienta pedagógica, en conflicto siempre latente con otras ofertas de mero entretenimiento, el teatro fue para Unamuno nuevo terreno de combate contra las formas fosilizadas de la tradición que había prescrito la crítica pelayana. Por eso buscaré demostrar que la misma lucha que he venido indicando en los ensayos, de alguna manera también dejó sus marcas en la apreciación unamuniana del teatro clásico español, e inevitablemente en su propia dramaturgia.

CAPÍTULO X

UNAMUNO Y SU TEATRO: LOS CONDICIONAMIENTOS CRÍTICOS DE MENÉNDEZ Y PELAYO

“Lope da fin a la dramaturgia en prosa, sencilla, jugosa, espontánea, de Timoneda y Rueda; su teatro inaugura el período bárbaro de la dramaturgia artificiosa, palabrera, sin observación, sin verdad, sin poesía, de los Calderón, Rojas, Téllez, Moreto. No hay en ninguna literatura un ejemplo de teatro más enfático e insoportable.”
Azorín, *La voluntad*¹¹⁸

10.1 La herencia de Menéndez y Pelayo: denostación de Calderón y centralidad de Lope

Dedicaré entonces este capítulo al último de los temas que mejor revelan el modo a través del cual la herencia crítica pelayana condicionó a la producción de Unamuno. Para eso me abocaré primeramente a los orígenes de la reflexión teórica que el escritor vasco desarrolló con respecto al fenómeno teatral. Luego trataré de evidenciar cómo esa poética dramática primigenia no sólo no obtuvo la efectividad deseada en un principio, sino que además debió convivir con ciertas contradicciones internas a su praxis, ocasionadas en buena parte por el peso de los modelos tradicionales que el canon pelayano había prescrito para el teatro nacional.

Es evidente que estos objetivos exigen tener en cuenta la forma-ríspida en que había ido construyéndose durante el siglo anterior la jerarquía interna del canon dramático de España, y el modo en que sus clásicos eran percibidos por la crítica diversa de aquellos años. Fue el momento en que la historia literaria se constituyó como una herramienta de capitalización simbólica capaz de dirimir conflictos no sólo entre grupos distantes por sus valores estéticos, sino también -y sobre todo- por sus divergencias políticas y religiosas. Me refiero entonces a una época que claramente halló en la contienda literaria la continuación de otras luchas, extrínsecas a la biblioteca, y que terminó por fomentar en el caso del teatro, por ejemplo, un antagonismo “simbólico” entre Lope de Vega y el drama calderoniano. Y es en esa línea que Calderón terminaría por transformarse luego en una especie de botín cuyo valor -como intentaré demostrar- seguiría planteando problemas en el interior mismo de la dramaturgia unamuniana, aún cuando las violentas discusiones sobre su recepción y valoración -que Unamuno conocía bien- habían venido desatándose desde el lejano siglo XVIII.

Como ya han señalado numerosos trabajos al respecto, nada de esto es ajeno a la fuerte incidencia que el romanticismo alemán tuvo en cuanto a la lectura nacionalista del teatro áureo como vehículo privilegiado del espíritu popular español¹¹⁹. Es ineludible, en este

¹¹⁸ Este epígrafe intenta reflejar una de las ideas más radicales de los jóvenes intelectuales de entre siglos: el directo desprecio por la tradición teatral áurea. En cambio Unamuno, como se verá, buscará un punto medio conciliador entre ese legado y la ruptura modernizadora.

¹¹⁹ Entre los autores que han abordado el tema, es insoslayable el aporte de Oleza (1995), quien ha analizado detalladamente las claves románticas para la primera interpretación moderna de Lope de Vega. De hecho su

sentido, recordar que mucho antes del reacomodamiento unamuniano de esa dramaturgia clásica tan exigente para con su propia producción modernizadora; mucho antes también de la disputa española por los homenajes liberales y de las polémicas conferencias de Menéndez y Pelayo; y antes incluso de la “querrela calderoniana” que impulsó Böhl de Faber¹²⁰; ya existía en la prehistoria misma de todos esos hitos una tendencia a vincular a la dramaturgia calderoniana con un sentido comprensible en el marco amplio de la cosmovisión europea, y de asociar al teatro del Fénix con la dramaturgia más circunstancial del localismo español. Para entronizar a Calderón en el parnaso romántico europeo, incluso Schlegel había tenido que pagar el precio de entregar a la crítica neoclasicista un Lope que casi desconocía. Y ese es el primer antecedente de una apreciación conflictiva que -previa mediación de la lectura pelayana- llegaría hasta al propio Unamuno: Lope, siempre cerca de España -e incluso del *casticismo*-; y Calderón, abierto siempre a Europa -y, por lo tanto, apto para la *europaización*.¹²¹

De más está decir que mucho tiempo después esta misma polaridad (pero evaluada de manera inversa, tradicionalista) seguiría teniendo un cierto peso en el juicio crítico pelayano que definiría a Lope como el centro del canon nacional. A grandes rasgos, puede opinarse que la operatoria crítica de Menéndez y Pelayo con respecto al teatro áureo es heredera de algunos lineamientos que había inaugurado su predecesor en la cátedra: José Amador de los Ríos, cuya mirada también debía algo a los románticos alemanes¹²² y alentaba la persistencia de una valoración “nacionalista” de Lope. Al respecto, vale afirmar una vez más el vínculo añejo entre la reivindicación del teatro clásico español y la construcción de la historia de la literatura nacional. Se trata de una constante que puede hacerse extensiva a la obra de Menéndez y

estudio ha logrado desmitificar la supuesta naturalidad con que habría sido aceptada desde siempre la centralidad de Lope: “La representación que los historiadores de nuestra literatura y de nuestro teatro han forjado laboriosamente sobre la obra y la figura de Lope arranca del romanticismo, se decanta unilateralmente con los estudios de Menéndez y Pelayo, se ratifica y se potencia con el *casticismo* noventayochista y hasta la misma Generación del '27, tan renovadora para con Lope, la respeta y la afianza” (120).

¹²⁰ Me refiero a la polémica por la cual se enfrentó el matrimonio Böhl de Faber con sus oponentes José Joaquín de Mora y Antonio Alcalá Galiano. Böhl, convertido con fervor al catolicismo, tendería a vincular a los críticos modernos que no gustaran de Calderón con el rechazo mismo a España.

¹²¹ Por otra parte, es necesario tener en cuenta que en la genealogía de esa oposición también el primer desvío corresponde a un romántico: gracias a Schack y a sus preferencias divergentes con respecto a los maestros de Iena, Lope obtendría por primera vez cierta primacía sobre Calderón, unida a su mayor talento para derramar vida y variedad en la pintura de sus caracteres.

¹²² Como señala Pozuelo Yvancos (2002) al estudiar la extensa introducción con que comienza la *Historia crítica de la literatura española*: “...todo el sistema teórico articulador de la polémica teatral nacida en el siglo XVII (en el enfrentamiento Cervantes/Lope) y prolongada en las polémicas del siglo XVIII, viene a ser traído una y otra vez por Amador de los Ríos como quicio y balanza en la que traducir y ponderar la lucha que el pueblo español ha labrado por vindicar a través sobre todo del teatro de Lope, Calderón y Moreto (los tres autores casi siempre citados y juntos), su idiosincrasia, costumbres y alma. De ese modo Historia de la Literatura Nacional, en su primera formulación escrita por un español, y vindicación del teatro áureo vienen a ser contiguos, nacen juntos y se ejecutan como un programa hijo tardío de un romanticismo tradicionalista heredero de las consignas de Herder y los Schlegel... (349)

Pelayo, y que también alcanza a influenciar los juicios de Unamuno sobre el canon teatral heredado y sobre la manera en que sus modelos debían actuar sobre la praxis dramática de su tiempo. Esto me lleva a considerar la constancia de esa apreciación crítica que una y otra vez a lo largo del tiempo hizo del teatro clásico español el campo simbólico más fértil para el abono de las pugnas nacionalistas. De hecho, el mismo Pozuelo Yvancos (2002) ha demostrado en su trabajo sobre Amador de los Ríos cómo existen dos características que vertebran su historia y que considero pertinente citar por ser visibles también en muchos textos de Menéndez y Pelayo y de Unamuno que he venido mencionando a lo largo de esta tesis. Me refiero en primer lugar a cierta *autoconciencia* expresa o actividad metacrítica que sitúa al historiador como si fuera el primero en narrar de forma objetiva y explicativa la historia toda de la literatura española (en contraste con las “subjetividades” de las historias foráneas); y, en segundo lugar, a la aludida antinomia foráneo/genuino, que ya había encubierto en el siglo XVIII la antinomia francés/español y que seguiría creciendo hasta homologarse con la oposición ortodoxia/heterodoxia. Ya sea como herramientas, o como lugares comunes a romper, tanto Menéndez y Pelayo como Unamuno se hacen eco muchas veces de estas dos características al tratar la relación entre literatura e historia.

Ahora bien, como puede verse la valoración antagónica de Lope y Calderón en el canon de la historia teatral de España no surge entonces de forma espontánea con Menéndez y Pelayo: es resultado de una contienda crítica cuyas estrategias discursivas pueden rastrearse desde mucho tiempo antes. Es a mediados del siglo XVIII¹²³ que la figura de Calderón empieza a ideologizarse hasta el punto de encarnar -para los castizos- el símbolo mismo del pasado nacional que la invasión “foránea” venía a subvertir¹²⁴. Aparece toda una vertiente de

¹²³ En principio, tal como ha estudiado Joaquín Álvarez Barrientos (2000), Luzán fue el primero en referirse a Calderón durante el siglo XVIII, valorando sus cualidades poéticas e imaginativas, aún cuando reparara en lo que llama sus “excesos gongorinos y culteranos”. En ese tiempo, sin embargo, Calderón comenzaría a perfilarse claramente como botín. Iban a iniciarse por entonces las polémicas entre castizos e ilustrados, cuyo tema primordial era la forma de apropiarse de una tradición. Mientras los primeros veían en el afuera una amenaza latente que podía cambiar el ser de España, los segundos intentaron reformar el pasado y adaptarlo a sus necesidades: “Y una forma de reformar ese pasado era hacer que las obras del teatro clásico difundieran los propios mensajes de los reformistas: de ahí las refundiciones, las adaptaciones y las regularizaciones. No se negaba, por tanto, el teatro antiguo español sino que se le quiso actualizar para que tuviera mayor vigencia y para evitar, en la medida de lo posible, lo que acabó sucediendo: que una facción, al cabo reaccionaria, proyectara la idea de lo que era ser español y se adueñara de ciertos personajes como imágenes o íconos de ella” (Álvarez Barrientos, 2000: 282).

¹²⁴ El *casticismo* unamuniano intentará dar una dimensión trascendente a esta misma polémica cuando identifique al teatro áureo como “casticísimo” y llegue a describirlo como la mayor condensación simbólica de lo nacional. Sin embargo, como señala Escobar (1990), la palabra “castizo” aparecía ya en el siglo XVIII especialmente para diferenciar al amante de la comedia española de su antagonista partidario del teatro neoclásico. Desde entonces, pareciera que los “españoles castizos” -o incluso el “público” castizo- defienden frente a la crítica neoclásica ya no la comedia española, sino la nación misma. La idea de Böhl de Faber, en apariencia, funcionará desde allí como constante recurrente: no es el teatro áureo lo que odian los “antinacionales”, sino el sistema espiritual al que va unido. Así, dos “romanticismos” -tardíos y *sui generis*- quedarán enfrentados a lo largo del XIX y dejarán sus huellas incluso en las tensiones entre Menéndez y Pelayo y los jóvenes: el romanticismo de significación castiza y el liberal contemporáneo. Durán y Larra serán, en cierta medida, figuras pioneras de un enfrentamiento que llegará intacto hasta el siglo XX.

obras eruditas, las cuales por su parte marcarían los criterios conservacionistas de historiadores y antólogos que traería luego el siglo XIX con Menéndez y Pelayo como exponente privilegiado. En esas obras de erudición Lope suele ser tratado con más comprensión y agrado que Calderón, sin significar esto que el autor de *La vida es sueño* fuera rechazado. De hecho, se origina toda una insistencia nacionalista en hacer de Calderón un símbolo de España. Como señala Álvarez Barrientos, “Ilustración y liberalismo se convirtieron en los demonios contra los que el teatro de Pedro Calderón de la Barca, que no se representaba, habría de triunfar” (289). Sin embargo, esto variará: cuando ya a mediados del siglo XIX Mesonero Romanos edite sus tomos de la Biblioteca de Autores Españoles dedicados a dramáticos contemporáneos y posteriores a Lope, no dudará en posicionar al Fénix como verdadero creador del teatro nacional. Sin desdeñar a Calderón, asentaba sin embargo un antecedente por el cual Lope sería preferido como un emblema cuya claridad podía evitar las confusiones ocasionadas por el drama calderoniano, y fortalecer la idea de un teatro indudablemente genuino con el que hacerle frente a la influencia francesa.

Como se sabe, es recién en el año 1881 cuando se da la instancia decisiva que coloca a Menéndez y Pelayo a las puertas de su declarado ataque a Calderón. La ocasión -me atrevo a arriesgar- podría verse como una actualización de los varios estigmas “reaccionarios” que habían caído sobre el dramaturgo desde las épocas en que los ilustrados se habían apropiado de su figura: sobre todo la idea de un dramaturgo ligado a lo culto, y por lo tanto a lo foráneo, y por ello mismo atacable frente al carácter genuino y popular del olvidado Lope. El Fénix, por otra parte, pasaría a ser el autor que los liberales del último cuarto del siglo XIX podían asociar aún con juicios como el de Larra, que lo había creído representativo de la Inquisición y de la intolerancia política y religiosa. Calderón, que fugazmente había sido símbolo de una España en defensa de su ortodoxia, se presentaba ahora a la luz de los vaivenes interpretativos como un objeto de controversia recurrente e ineludible. Por eso, una vez más, y con ocasión de los festejos de su segundo centenario¹²⁵, podía ser captado como símbolo de España por los intelectuales menos asociados al tradicionalismo ortodoxo. Álvarez Barrientos logra exponer aquella situación de manera sintética:

...tenía entonces España un gobierno liberal con Sagasta a la cabeza, habían sido reintegrados los profesores krausistas a sus cátedras y ese mismo año se creaba la Unión Católica para salvar el espíritu nacional del río de reformas liberales. El año anterior, Menéndez Pelayo había publicado su *Historia de los heterodoxos*, como parte de esa estrategia de contención. Es posible que el disgusto del santanderino y de los conservadores católicos por la celebración del centenario de Calderón tuviera que ver con que fueran liberales quienes dirigieran la conmemoración. Se habría dado, por tanto, una maniobra de capitalización poco habitual. Es decir, un gobierno liberal habría intentado congeniar a todos los españoles liderando la

¹²⁵ Festejos en que se dio el célebre brindis del Retiro, cuyo escándalo he comentado en el capítulo tercero para indicar las instancias de posicionamiento intelectual que el joven Menéndez y Pelayo debió transitar al inicio de su carrera crítica, como integrante comprometido de la Unión Católica.

celebración de una figura “española”, patrimonio de los conservadores; habrían portado ellos mismos el estandarte de Calderón para ofrecer una imagen de nación unida, tras el final de la Segunda guerra Carlista y de la Guerra de Cuba. (299)

Dada esta situación, Menéndez y Pelayo ensayaría con rapidez una tibia defensa de la figura del dramaturgo, aunque luego remataría su postura con la contundente denostación que implicó el ciclo de conferencias ofrecido por él durante aquel mismo año, y que decantaría luego en su libro *Calderón y su teatro*. Aquel día del polémico festejo en el Retiro, entonces, Menéndez y Pelayo levantó su copa frente al nutrido grupo de intelectuales liberales y docentes extranjeros, y brindó por la “nación española, amazona de la raza latina, de la cual fue escudo y valladar firmísimo contra la barbarie germánica y el espíritu de disgregación y de herejía, que separó de nosotros a las razas septentrionales” (“Ante el XX aniversario de la muerte de Menéndez y Pelayo”, 1932):

En suma, brindo por todas las ideas, por todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte; sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos por propios, con los cuales nos enorgullecemos y vanagloriamos; nosotros los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón, y justicia, y derecho, podemos enaltecer su memoria, la memoria del Poeta español y católico por excelencia; del poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; del poeta teólogo; del poeta *inquisitorial*, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos *liberales* que en nombre de la unidad centralista a la francesa, han ahogado y destruido la antigua libertad municipal y foral de la Península, asesinada primero por la casa de Borbón y luego por los Gobiernos revolucionarios de este siglo. (Anónimo, 1932: 509)

No se hizo esperar, sin embargo, la relativización de esa euforia calderoniana que iba más bien dirigida a denunciar el carácter “mercantil” de la celebración liberal, la cual estaba intentando -según Álvarez Barrientos- el lanzamiento de “España a Europa, llamando la atención de las demás naciones sobre la posibilidad de «invertir» aquí” (2000: 300)¹²⁶.

El libro de Menéndez y Pelayo que recoge sus conferencias sobre Calderón se inicia con la clara exposición de su objetivo primordial: “aclarar el puesto que le pertenece en la historia del arte español” (Menéndez y Pelayo, 1946: 15). Desde los comienzos de su primera lección, el santanderino deja a la vista que la forma en que se ocupará de descifrar el lugar del dramaturgo en el canon dependerá de dos procedimientos básicos que es necesario caracterizar:

El primero de esos procedimientos será cierta comparación desmerecedora de Calderón con respecto a la obra de Lope, bajo la cual subyace la defensa no sólo de la producción del Fénix sino de los sentidos simbólicos que en él habían condenado los ilustrados dieciochescos y que aún atacaban los liberales del XIX:

¹²⁶ También lo creen así Banús y Galván (2000) al decir: “¿No será que Menéndez y Pelayo está reaccionando contra el entorno receptor en que se encontraba, que llega a llamar «deificación» de Calderón, y que sus opiniones negativas tienen como contrapeso unas alabanzas de todos conocidas, pues era el tenor general de la época?” (217).

...en Lope está en germen todo lo que se desarrolla después en las obras de los que siguieron sus pasos. A mi ver, Lope es un artista muy superior a Calderón, no sólo en espontánea y fecunda vena, e inagotable creación de argumentos, sino hasta en poder característico, o de crear caracteres, que es el punto débil en Calderón, fuera de pocas excepciones. Todo nuestro teatro estaba virtualmente contenido en la obra de Lope, tan vasta y múltiple de aspectos como la naturaleza misma. (Menéndez y Pelayo, 1946: 17-18)

El segundo procedimiento crítico que signa las conferencias es su insistente método positivo ligado al modelo de Taine, que se devela no sólo en la organización de los contenidos para las diversas lecciones, sino en la expresión directa del mecanismo:

Para proceder con método y claridad en el examen de las creaciones del gran poeta, importa ahora estudiar al hombre, luego la sociedad y la época en que vivió, y, por último, cada una de las formas artísticas en que ejerció su ingenio. (43)¹²⁷

Resulta previsible que esas formas artísticas exijan el complemento de una "clasificación sencilla y fácil de sus dramas, para entrar más despejadamente en el análisis de su teatro, único camino seguro para llegar a una conclusión sintética" (40). Desde esta doble herramienta se estructuran unas conferencias que, a grandes rasgos, erosionan la canonicidad de Calderón.

El joven Menéndez y Pelayo elogia a Lope, y explica que lo efímero de su popularidad se debió a haber conservado en sus dramas una porción de elementos extraños -italianos, por lo general- que, sin armonizar del todo, fue rechazada por el genio nacional. El santanderino, sin embargo, sostiene que el Fénix junto a Tirso y Alarcón son los únicos españoles en haberse acercado al ideal dramático. Calderón, por su parte, habría sido un producto mítico de los románticos alemanes, los cuales partieron de una falsa idealización del carácter español y terminaron por proyectarlo como símbolo de raza...

En Calderón predomina la *manera* y lo convencional; nadie ha pagado tanto tributo a las preocupaciones de su época; nadie ha hecho hablar a sus personajes de un modo más contrario a la naturaleza; nadie ha abusado más de los recursos convenidos y tradicionales; en suma: el drama de Calderón viene a ser, dentro de la dramaturgia independiente y romántica, lo que es la tragedia francesa dentro de la poesía clásica: una construcción algo artificial, aunque noble y decorosa, la fórmula elegante y cortesana de un arte mucho más original y vigoroso, que había comenzado a desarrollarse entre la furia creadora del Renacimiento, y que fue detenido en su curso por una porción de trabas, que el gusto del público en unas partes, y en otras las preocupaciones doctrinales, fueron imponiendo a los autores. (18)

Queda claro, entonces, que Menéndez y Pelayo parte al inicio de esta serie de conferencias de una conclusión que ya tiene definida: Calderón, inferior a Lope¹²⁸, apropiado

¹²⁷ Más adelante, Menéndez y Pelayo añade los objetivos de su ejercicio crítico en términos casi análogos al prólogo de Taine en su *Historia de la literatura inglesa*: "Hoy la crítica puede colocarse en el justo medio; apreciar lo que Calderón quiso realizar, lo que hizo y lo que dejó por hacer; debe ponerle en su puesto, sin aislarle del arte español; ver lo que debió a su raza y al siglo XVI, y cómo vino a ser el eco potente y sonoro de las costumbres, de las pasiones y de las preocupaciones de su tiempo; no achacarle pecados que realmente no son suyos, sino del *medio ambiente*" (39). Entre estos objetivos también se cuenta la necesidad de demostrar "cómo empobreció la herencia" y "en qué el arte de Calderón es inferior al de Lope, Tirso y Alarcón" (39).

¹²⁸ En más de una oportunidad, la erudición entra al servicio de probar las deudas calderonianas con la dramaturgia de Lope. Es el caso, por ejemplo, de la mención que hace Menéndez y Pelayo en nota al pie al

por el liberalismo español, es un producto de la sobrevaloración heterodoxa que conjugan entre sí dos excesos foráneos: la falsificación del espíritu español por parte de los románticos alemanes¹²⁹ y el aprecio francés por una artificialidad cercana a la de sus trágicos. Es claro que, además de estos componentes y de su aversión al contexto liberal que homenajeara al dramaturgo¹³⁰, la valoración negativa de Menéndez y Pelayo obedecía a varios ejes específicos. Un rápido análisis por las observaciones al teatro calderoniano arroja por lo menos dos grupos de objeciones.

En un primer grupo se pueden reunir las críticas que Menéndez y Pelayo hace al escaso don que Calderón habría tenido para la creación de caracteres vivos. En su opinión, “Segismundo es un símbolo, no es un hombre” (35). Esta idea por la cual Unamuno consideraría a *La vida es sueño* como una metáfora de la existencia hispánica sólo comparable con el *Quijote*, para Menéndez y Pelayo, en cambio, es uno de los peores defectos de la dramaturgia calderoniana:

Después de todo, más vida, más realidad, más energía hay en el D. Juan que creó Tirso que en casi todos los personajes de Calderón; y en el inmenso teatro, tan injustamente olvidado, de Lope, que no sólo escribió mejor que casi todos sus discípulos, sino que inició todos los recursos de la escena española, encontraríamos más poder característico que en Calderón. (33)

Así, según Menéndez y Pelayo, Calderón estaría por debajo de Shakespeare y aún de varios de sus contemporáneos. Lo único que lo habría eximido es su “genio tan sintético y comprensivo que, más que un hombre, semeja una edad entera” (33)...

...hay cierta ligereza, cierta superficialidad en el modo de tratar los argumentos, y repito que menos en Lope y sus contemporáneos que en Calderón. Calderón ha extremado los defectos; en cambio tiene sobre los extranjeros la ventaja de la alteza de la concepción y el vigor sintético: pensamiento como el de *La vida es sueño* acaso no le hay en ningún teatro del mundo; pero

comentar que *El Alcalde de Zalamea* tomó su argumento, plan y algunos caracteres principales de la comedia homónima que había escrito previamente el Fénix. Esto ratifica, una vez más, la incidencia del criterio romántico de “originalidad” en muchas de los postulados críticos que realiza Menéndez y Pelayo al construir la jerarquía canónica del teatro áureo. Lo mismo se aprecia cuando afirma en sus conclusiones que Lope lo recorrió todo y que Calderón no se atrevió a tanto por tenerle repugnancia a presentar en las tablas los aspectos menos nobles de la naturaleza humana. Esto en definitiva lo habría llevado a reducir sus caracteres a mera “fórmula” (311).

¹²⁹ Dice Menéndez y Pelayo al comentar la historia de la recepción crítica de Calderón, que el entusiasmo de los hermanos Schlegel por la dramaturgia de este autor era un poco injustificado. En primer lugar, porque desconocían el desarrollo del teatro español; y en segundo lugar, porque ignoraban específicamente la historia dramática española *antes* de ese autor: “...de aquí que vieran a Calderón como un coloso y que le atribuyesen una porción de excelencias y primores que pertenecen a la escuela de Lope y a sus contemporáneos, imitadores y discípulos” (31).

¹³⁰ Esta cuestión se halla presente durante todo el libro. Al explicar el contexto histórico del autor, señala Menéndez y Pelayo que en la *Edad de Oro* (y no «siglo de oro», aclara, porque ocupa dos siglos) “la nota fundamental y característica es el fervor religioso que se sobrepone al sentimiento del honor, al sentimiento monárquico y a todos los que impropriamente se han tenido por fundamentales y primeros. Ante todo, la España del siglo XVI es un pueblo católico; más diremos: un pueblo de teólogos” (53). “España, que había expulsado a los judíos, y que aún tenía el brazo teñido de sangre mora” (53) se hallaría en el siglo XVI “en frente de la reforma, fiera recrudescencia de la barbarie septentrional” (54). Esto, según el santanderino, habría facilitado la creencia española de considerarse el pueblo elegido por Dios para ser su espada, “campeón de la unidad y la ortodoxia” (54). Ese campeonato que -como ya he comentado- Unamuno insistiría en desmitificar, era la ocasión celebrada por Menéndez y Pelayo como el episodio de mayor fervor y *fanatismo* (“si se quiere usar la palabra que como afrenta nos arrojan a la cara y que como título de gloria recogemos” (54), expresa en clara alusión a la contienda de su presente).

quizá el desarrollo no satisface ni aquieta el ánimo que arde en sed inextinguible de lo bello, y quiere gozar de la perfecta compenetración de la idea y de la forma. (77)

La ventaja que sitúa a Calderón en el canon universal, entonces, es la misma que lo excluye del canon local: la objeción de raigambre hegeliana que le hace Menéndez y Pelayo es no haber conseguido insuflar de vida a sus caracteres al mismo punto que sí lo había hecho Lope. Es decir, lo acusa de no haber hallado la efectividad de una forma acorde a sus ideas, y de que esas ideas -las mismas que podían hacerlo digno de un cotejo con Shakespeare- eran las mismas que impedían en él la profunda cualidad "nacional" del Fénix, con su estrecho vínculo al terruño propio, cualidad deseable -según Menéndez y Pelayo- en un verdadero símbolo de la raza española. "Lo que gana nuestro teatro en nacionalidad, lo pierde en universalidad" (76), señala el santanderino al respecto, sin que eso despierte en él demasiadas lamentaciones.

El segundo grupo de cuestiones que objeta Menéndez y Pelayo en Calderón se refiere al estilo de su lenguaje. Supone que debía ser grande la cultura de un pueblo que podía recibir un teatro con tal abundancia de nociones teológicas y filosóficas, expuestas en diálogos muchas veces desprovistos de "todo color poético, al cual sustituye el procedimiento silogístico árido y desnudo" (108). En la misma línea, aparecen los ataques a la artificialidad, bajo los cuales subyace el claro rechazo pelayano a las influencias "culteranas". No queda exenta de esto *La vida es sueño*, pieza sobre la cual opina el crítico que no está libre "de mal gusto en el estilo" (208), perfecta dentro "de las condiciones un poco amaneradas y convencionales de la técnica calderoniana" (208). Al respecto, se exime de comentar "las famosas décimas" del monólogo de Segismundo, pero no duda en afirmar que por ellas

...trepas la funesta y desmedrada vegetación parásita del falso lirismo; del culteranismo y del conceptismo; décimas que tienen una fama muy superior a su mérito, por lo menos como trozo de poesía lírica, puesto que reúnen cuantos vicios pueden juntarse en una composición castellana. (214)

Como una actualización del peligro que había reunido desde antaño lo foráneo y lo culto, Calderón representa aquí la amenaza del amaneramiento poético, heredero de los "excesos gongorinos" que ya refiriera Luzán en su momento y que objetara también Amador de los Ríos. Menéndez y Pelayo afirma al respecto un párrafo cuya contundencia puede explicarse por el calor de las circunstancias, y por la cercanía que su juicio tenía con respecto a la "intrincada" filosofía krausista: "Lo rebuscado y lo enfático de la expresión corre parejas con la falsedad del pensamiento, porque siempre lo que es falso se expresa torcida y culteranamente" (247). Podría pensarse que el "botín" adquiriría finalmente las culpas del "ladrón": aquel resentimiento del estudiante Menéndez y Pelayo contra los códigos enrevesados del krausismo liberal -al cual aludí oportunamente en el tercer capítulo- parece

tener cierta resonancia en esta posterior apreciación suya de Calderón. Porque su opacidad, en definitiva, lo habría hecho digno del polémico festejo organizado por esos mismos intelectuales ansiosos por orientar a España hacia Europa, “viciados” también -según él- por un pensamiento foráneo en sus formas expresivas.

El tramo final de *Calderón y su teatro* recoge los objetivos primordiales de la primera conferencia: haber analizado su teatro agrupándolo según las características condicionantes de más de una decena de categorías genéricas, haber podido fijar -gracias al análisis previo- el supuesto valor histórico de Calderón, y haber logrado finalmente tasar “su mérito dramático con relación a los principios eternos del arte” (303). Hecho esto, Menéndez y Pelayo reitera como conclusión lo que ya había anunciado al principio: Calderón -por motivos diversos con respecto a cada uno- es inferior no sólo a Lope, sino también a Tirso y a Alarcón. Lo único que lo distingue, en parte, es su carácter de poeta católico capaz de llevar el simbolismo cristiano al nivel de un Dante, aunque de modo “a veces un poco estrafalario e incongruente” (306). Calderón habría sido, en última instancia, víctima de una “época de mal gusto” (315), que lo habría convertido en “el que más tributo pagó a la redundancia, a la hipérbole, a la mala y turbia retórica que desde Góngora venía infestándonos” (315). Por eso no está exento de ironía su comentario de que por la multitud de vicios de estilo ha sido Calderón un “poeta españolísimo” (316). Hacia el final, el eufemístico salvataje de Calderón pasará por situarlo en el canon mundial como el tercer autor luego de Sófocles y de Shakespeare. Aunque esto, reitera Menéndez y Pelayo, haya sido a costa de su propia personalidad. Y a propósito destaca el santanderino, como cierre de la última conferencia, que fue necesario deslindar las obras para mostrar en Calderón lo digno de admiración y también aquello que

...pudiera extraviar, tomado como ejemplo y dechado de imitación, mucho más cuando las faltas de Calderón son las de nuestra gente, y las que en una forma o en otra remanecen siempre en todas las épocas y con todos los gustos literarios, y las que nos han perdido y perderán eternamente, y las que traen aquí todas las decadencias, lo mismo en la poesía que en la oratoria, es decir, la palabrería, la vana pompa del lenguaje, la atención más al enredo y al movimiento escénico que a la paciente y laboriosa disección y análisis de un carácter. (322-323)

Es inevitable leer el remate de su libro y arriesgar la hipótesis de que en el Calderón de Menéndez y Pelayo se superponen las exigencias del erudito positivista en busca de la reconstrucción de un creador y de su obra, y las de cierto nacionalismo tradicionalista y ortodoxo en pie de guerra contra las influencias liberales de origen foráneo. Y es probable que también él, años después, haya visto esa superposición y haya entendido como excesiva la antigua demanda nacionalista. El ostracismo científico del último Menéndez y Pelayo -tan lamentable para Unamuno, que insistiría siempre con que su maestro ya no pensaba igual en esos años postreros-, puede entenderse quizás como una ruptura con la exigencia doble de la

erudición y del tradicionalismo al mismo tiempo, y con la exclusión de la segunda como vuelco radical hacia el acatamiento de la primera. Entendiendo la biblioteca como refugio de nuevas polémicas extrínsecas a lo literario, pareciera que Menéndez y Pelayo pudo dedicarse finalmente a matizar de manera erudita ciertos juicios polémicos de juventud.

Algo así resulta legible en el prólogo de 1910 al libro de Blanca de los Ríos, *Del siglo de Oro*, -incluido en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*- aunque de todos modos la última *palinodia* pelayana que relevara en su momento Dámaso Alonso (1956), vista en detalle, no puede considerarse como tal. Se trata más bien de una tibia matización que a sólo dos años antes de su muerte haría Menéndez y Pelayo de los tajantes juicios sobre Calderón vertidos en 1881. El texto se inicia con la reiteración de que “el historiador y crítico de artes debe participar en cierto grado de los dones de la imaginación creadora, sin lo cual le sería imposible reconocerlos y discernirlos en las obras ajenas” (Menéndez y Pelayo, 1999). Sin embargo, Menéndez y Pelayo limita esa libertad imaginativa recordando que “el sentido literal es el primero de todos los sentidos hasta en la interpretación de las Sagradas Escrituras” (10), y añade que esto constituye el criterio más importante de la “modesta escuela del sentido común” (10) en la que él se ha formado y en la que supone también como integrante a Blanca de los Ríos.

Con ánimo de retractación, Menéndez y Pelayo empieza confirmando que ha de ser constante la rectificación de “lo que pudiéramos llamar tabla o canon de valores en nuestra antigua dramaturgia” (11), y señala la sorpresa que pudiera generar en su actualidad el hecho de que varios críticos del siglo XVIII parangonaran a Solís con Calderón. Agrega a modo de ejemplo -como si desconociera sus propias afirmaciones de antaño- que no es creíble para “nadie” que un autor como Alarcón pudiera haber personificado en tiempo alguno “la virtud creadora del Teatro español, su inagotable y gloriosa fecundidad” (12). La misma mano que había opinado décadas atrás que sólo Lope, Tirso y Alarcón habían rozado el ideal dramático, desdeña ahora como menor al tercero y lo excluye de la estirpe de los genios creadores. Esta retractación es la primera que florece en medio de una serie de insistencias: los románticos alemanes se volcaron al culto calderoniano debido al acaso bibliográfico que hacía rarísimos en su entorno los tomos de Lope; la idea de que el mito calderoniano “surgió entre las nieblas del Rin” (13) y que esto -en contraste con la realidad- habría sido funesto para la gloria del célebre dramaturgo si no hubiera contado con cualidades de primer orden; la opinión de que Schack fue un pionero en demostrar que el tesoro del teatro español no se cifraba sólo en el autor de *La vida es sueño*. Como puede verse hasta aquí, es relativamente poco lo que ha variado al respecto la opinión del santanderino desde sus inicios críticos. Sin embargo, la *palinodia* que pudo leerse en este texto se debe al *mea culpa* que expresa Menéndez y Pelayo

al señalar que la reacción “propendió a exagerar las manchas que todo sol tiene, y cerró a veces los ojos a los destellos de su luz genial y benéfica” (14):

Alguna parte de culpa, por lo que toca a España, pudo tener en esto un libro de mi mocedad, no escrito, sino improvisado oralmente por quien nada tiene de orador¹³¹, y en el cual, por la ocasión en que fue compuesto, no pudieron menos de reflejarse el tedio y hastío que me han causado siempre los lugares comunes y las declamaciones enfáticas. (14)

Aunque este párrafo deba entenderse como una matización evidente de la desmedida resistencia pelayana al contexto que originó su estudio, las líneas que siguen logran evidenciar dos cuestiones de importancia: la primera, que el fondo crítico de aquellos juicios permanecían intactos en su autor, y que en su opinión nada había de cambiar entonces en la cuadrícula del teatro clásico; y la segunda cuestión, más interesante aún por lo que respecta a mi hipótesis, es que detrás de este leve matiz con respecto al *estilo* de aquellas conferencias, lo que busca Menéndez y Pelayo es evitar la apropiación de sus juicios por parte de “cuestionables” emergentes entre los cuales, con seguridad, podía contar a Unamuno...

De aquel libro no reniego, a pesar de la imperfección de su forma literaria porque todavía hay quien le busca y lee, y, además porque creo verdaderas en el fondo la mayor parte de las ideas críticas que allí se apuntan. Pero están expuestas con tanta crudeza y animadas de tal espíritu polémico y agresivo, y de tal modo se hacen resaltar los defectos de Calderón y tan someramente se encomian sus buenas prendas, que no puedo menos de condenar en mí, como en otro cualquiera condenaría, la petulancia juvenil de aquellas páginas, que pueden tener excusa, pero no servir de modelo a nadie. (...) Y hoy, que el furor iconoclasta de una generación menguada e impotente se encarniza en el descrédito de las más venerandas tradiciones nacionales, por ningún caso quisiera suministrar armas a los que tal hacen, ni aparecer como detractor de uno de los mayores poetas que en España y fuera de ella han nacido. (14)

Menéndez y Pelayo, entonces, en defensa de una tradición que los jóvenes iconoclastas podían vapulear respaldándose en sus escritos, revierte no el fondo de sus ideas primigenias sobre el teatro calderoniano, sino el modo en que las expresó en 1881. Señala que no fue detractor de Calderón sino más bien su admirador, y que si ejerció una extremada censura sobre su producción, entiende ahora que las fábulas del dramaturgo no eran “enmarañadas, sino sabiamente complicadas” (15); que si sus caracteres eran débiles, contaba con numerosas excepciones; que siendo un poeta idealista supo sin embargo cubrir sus obras de una “sombra tenue e impalpable de realidad” (16); y que incluso su culteranismo -tan denostado antes- podía simplemente disculparse como el *eufuismo*¹³² de Shakespeare (14).

Menéndez y Pelayo afirma, al fin, algo que de todos modos no pasa desapercibido al lector de sus lecciones y que es el tributo excesivo que por entonces debió pagar a la opinión

¹³¹ Es curioso que justamente así se considere Menéndez y Pelayo a sí mismo, sobre todo si contrastamos su juicio con la valoración unamuniana de su estilo “elocuente”, de su carácter de extraordinario de “orador” por escrito.

¹³² El término *eufuismo* corresponde, dentro de la literatura inglesa, a un estilo altamente elaborado y artificial, relacionado especialmente con las obras de su cultivador John Lyly. Aunque fue criticado por Shakespeare, se ha estudiado en sus obras la imitación retórica del *eufuismo* en ciertas utilizaciones de los símiles, las aliteraciones y las antítesis.

común otorgándole “el cetro del Teatro español” (16) a Calderón, cuando su íntima predilección se inclinaba hacia Lope. Esa preferencia por la virtud del Fénix -quien “procede con la sublime inconsciencia de las fuerzas naturales” (16)- no sólo se habría acrecentado con el tiempo sino que además lo habría llevado a asumir el temerario propósito de dar a conocer su obra entera. Por eso, y con este remate que da cuenta del poder pelayano para designar la centralidad del canon y fortalecer la disposición del mismo a través de proyectos editoriales concretos, el prólogo da cuenta de que la palinodia del erudito no es con respecto a Calderón sino con respecto al propio estilo polémico con que en su juventud crítica lo había considerado. Nada cambia en la cuadrícula, nada nuevo aparece ante sus ojos en torno a la dramaturgia calderoniana (que curiosamente, y a pesar de sus pronósticos, sería mejor tratada por sus jóvenes “sucesores” que por él mismo). En 1910, Lope continúa en el centro del canon y aún fortalecido gracias a las arduas empresas editoriales del santanderino. Calderón, como sentencia el mismo prólogo, existe simplemente como una estrella menor: “El astro de Calderón no se ha apagado, ni nadie trata de extinguirle; pero lanza fulgores menos intensos que el de su glorioso y triunfante predecesor, proclamado hoy, como lo fue en su tiempo, nuestro máximo poeta de los cielos y de la tierra” (17). Y añade allí mismo:

No es Tirso el Príncipe del Teatro Español, porque no le representa él solo, como Calderón tampoco. Si en un gran naufragio histórico, como el que sepultó tanta parte de la cultura grecolatina, pereciese su repertorio, perderíamos un tesoro de poesía y un buen número de obras maestras; pero la fórmula de nuestro drama nacional podría estudiarse íntegra en las comedias de Lope de Vega que hoy tenemos. Por el contrario, si éstas sucumbiesen a los estragos del tiempo, y todas las demás se salvaran, la historia de nuestro Teatro resultaría manca y sin sentido, por faltarnos la clave de sus evoluciones. (22)

Como puede notarse, la centralidad de Lope permanece inmodificada en este juicio pelayano¹³³, e incluso adquiere ciertas cualidades que podrían desplazar a Calderón del sitio mismo que había logrado en el canon “europeo”. Porque pareciera que la esencia española del Fénix, es decir, su indudable carácter nacional y la coincidencia casi “física” de su obra con el mayor tesoro cultural de la nación, podrían incluso habilitarlo ahora a ser más representativo

¹³³ No podía ser de otra forma si consideramos los mecanismos de canonización que señala Pozuelo Yvancos (2000) al explicar el intento de vinculación que databa del siglo XVIII entre la nueva idea nacionalista y la vieja tradición de la polémica teatral. Tal como lo indica en su trabajo, esa persistencia “dibuja un mapa en el que el canon teatral se configura como defensa de lo genuino hispano, que se entiende popular frente a los foráneos modelos cultos importados de Italia y de Francia. El mapa nacionalista del XIX, que siguiendo las ideas de Schlegel se entiende edificado sobre la tradición de una poesía popular, traída al teatro por Lope de Vega, se vincula y se entiende continuador de un nacionalismo prerromántico, cronológicamente muy anterior, que vio el enfrentamiento entre casticistas e ilustrados a lo largo de todo nuestro siglo XVIII, en que por la vía de la defensa del teatro español del siglo de Oro, se va a configurar el germen conceptual del sistema de canonización, que ya digo, se articula sobre la doble contraposición *genuino vs. foráneo, popular vs. culto*” (245). Basado en un amplio marco teórico, esta es la síntesis que Pozuelo Yvancos logra extraer para afirmar su idea de que el canon -como la cultura- “depende del *dispositivo crítico de su autoorganización frente a lo externo*” (246). Lo interesante en su planteo es la conciencia de que ese dispositivo crítico no descansa en simples fórmulas dicotómicas. Los pares aludidos, según Pozuelo Yvancos, van más allá: “no son factores de habla, sino normas de la convención del propio lenguaje crítico” (260).

aún que la metafísica “apátrida” de Calderón dentro del canon universal gobernado por Sófocles y por Shakespeare.

A propósito del tema, Pozuelo Yvancos (2000) también ha registrado que el prólogo de 1910 no se retracta en lo fundamental con respecto a Calderón, y que Menéndez y Pelayo “hace convivir afirmaciones sumamente laudatorias, con una constante manía por situarlo en su estima muy por debajo de Lope” (237). Considera, a su vez, que Azorín es uno de esos “iconoclastas” frente a los cuales el santanderino quería atenuar las influencias de sus propios excesos juveniles. Por su parte, Enrique Banús y Luis Galván (2000) creen que junto a los postulados de Azorín, Menéndez y Pelayo considera también las réplicas de sus opiniones que habría lanzado Unamuno. Personalmente, sin embargo, sostengo que la situación es algo más compleja y que para hacerle justicia debe considerarse en toda su ambigüedad. Si bien es cierto que Unamuno se suma inicialmente a la denostación de Calderón, también lo es su intento de proponerlo luego como ejemplo parcial del teatro por venir. Creo que en esa contradicción se inscribe el peso mismo de la herencia pelayana en el pensamiento dramático de Unamuno y en la selección de sus modelos. Y por eso dedicaré el próximo apartado a desentrañar los vaivenes interpretativos de Unamuno con respecto a Calderón, con el objeto de señalar que también a través de esta controversial literatura pudo el escritor vasco exhibir las tensiones subyacentes al vínculo con su antiguo maestro, y también con el canon erudito que tendía a prescribir la identidad deseable del teatro español según sus formas e ideales pretéritos.

10.2 “La regeneración del teatro español”: primitiva poética dramática de Unamuno.

Cuando Unamuno recuerda a su maestro en el artículo “Don Marcelino y la Esfinge” -que he comentado previamente-, el punto clave que utiliza para señalar la completa ceguera del erudito acerca del verdadero mal de España es, ni más ni menos, que una declaración sobre los sentidos que su lectura crítica habría debido extraer de Calderón y que sin embargo desconoció. El terror a la Esfinge habría excedido el problema filosófico y condicionado, según Unamuno, los criterios con que Menéndez y Pelayo intentó organizar el canon de la dramaturgia áurea: “Le aterraba el misterio. Y por esto él, que tan hondamente sintió a Lope de Vega, no llegó a penetrar en todo el trágico sentido de Calderón, el de «la vida es sueño». Y es que temía que este sueño le quitase el sueño” (Unamuno, 1951: 403).

Estas líneas de 1932 son el argumento literario más fuerte que tiene Unamuno para cuestionar la fe sin heterodoxias que ansiaba el santanderino, y para detallar también la ingenuidad de su preocupación dogmática, la cual en su momento lo habría hecho privilegiar las exigencias de la religión en vez de las de la fe. Por otra parte, la cita refleja claramente

cómo pocos años antes de su muerte, Unamuno ya puede expresar de manera transparente su resistencia a un tipo muy definido de lectura: la erudita, capaz de amortiguar en un texto clásico el impacto profundo de su sentido *agónico*, el único importante a la hora de convocar la mirada de los contemporáneos y de reavivar sus sueños de España. De forma específica el fragmento revela, a su vez, la conciencia plena que Unamuno tenía con respecto al modo en que su antiguo maestro había otorgado a Lope el centro del canon, y condenado al margen a Calderón. Ahora bien, cabe preguntarse por qué entre la multitud de cuestiones que trató Menéndez y Pelayo es esta la que Unamuno toma para confirmar de forma tardía que la crítica de su maestro había estado sujeta a una cierta “pereza” intelectual, a un cierto abandono de la reflexión existencial. A mi entender, los motivos son tres. En primer lugar, porque Unamuno reivindica aquí una tradición liberal con la que simpatizaba, la cual se había visto asediada en su momento y que en esas circunstancias había arrastrado también como víctima al teatro calderoniano. En segundo lugar, como ya he dicho, por la importancia que el teatro clásico español seguía teniendo a inicios del siglo XX como vehículo privilegiado de una serie de valores que al parecer testimoniaban mucho más que la gloria pasada del imperio, y que exponían más bien el espíritu mismo del pueblo español. Y en tercer lugar, porque la propia lectura unamuniana de Calderón -casi de manera análoga a sus propuestas “quijotistas”- iba a consolidar su idea de la literatura como creadora de realidades, como soporte reparador de una fe perdida, y como parte importante, además, del modelo a seguir para un nuevo teatro orientado a abismarse en el misterio de la personalidad, o sea, en el misterio del sujeto al cual España debía volver para regenerarse. Pero dadas las varias coincidencias entre algunos juicios del joven Unamuno y las consabidas detracciones pelayanas a Calderón, ¿cómo llega el escritor vasco a la posterior reivindicación de aquel dramaturgo que su antiguo maestro había relegado? La respuesta debe hallarse en el itinerario que va desde sus opiniones sobre el vínculo entre Calderón y el casticismo, pasando por algunos de sus ensayos sobre teatro, y finalizando en su propia praxis dramática.

Para comenzar, es necesario tener en cuenta la ambigüedad que representan para este tema algunas ideas de *En torno al casticismo*, de 1895. Casi todos los estudios que han sondeado este eje, enfatizan el modo en que supuestamente el libro de Unamuno adhiere a muchas ideas previas de Menéndez y Pelayo. Como ya adelanté, Banús y Galván (2000) creen que en Unamuno se encuentran, “algunas de las censuras contra la estética del drama calderoniano hechas por Menéndez y Pelayo, expresadas con mayor vehemencia y con menos matices, es decir, sin aspecto positivo alguno” (213). Esta opinión se funda en un rápido rastreo que puede reponerse con sólo mencionar las ideas fundamentales del tercer capítulo de esa obra unamuniana, donde el autor busca describir el carácter del espíritu castellano. Su

párrafo inicial, sin embargo, cifra ya de algún modo lo que arroja en sus siguientes páginas como sentido principal:

Casticismo es en nuestras letras castizas el teatro, y en éste el de Calderón, porque si otros de nuestros dramaturgos le aventajaron en sendas cualidades, él es quien mejor encarna el espíritu local y transitorio de la España castellana castiza y de su eco prolongado por los siglos posteriores, más bien que la humanidad eterna de su casta; es un «símbolo de raza». Da cuerpo a lo diferencial y exclusivo de su casta, a sus notas individuantes, por lo cual, a pesar de haber galvanizado su memoria tudescos rebuscadores de ejemplares típicos, es a quien «leemos con más fatiga» los *españoles* de hoy, mientras Cervantes vive eterna vida dentro y fuera de su pueblo. (71)

Las palabras de este fragmento, tal como aclara Unamuno en nota al pie, provienen casi literales de las postulaciones de Menéndez y Pelayo. Sin embargo -y esto a mi modo de ver es lo que más interesa señalar-, el significado de esas citas cambia por su utilización en un contexto donde lo *castizo* se torna contradictorio en sí mismo, donde se le discute una serie de valores nacionalistas que parecen considerarse excesivos, donde se irradia a costa suya una serie de significados en torno a la superficialidad castellana que se cuestiona por su intolerancia, por su cerrazón de casta, y por su idealismo divorciado de lo vivo, de lo agónico. Banús y Galván sostienen que tanto Azorín como Unamuno,

...aunque no están escribiendo obras estrictamente de Filología, tienen relevancia y también una cierta «autoridad» que, en procesos de selección muy marcados, hacen de altavoz de determinadas opiniones de Menéndez y Pelayo y, más en general, de una valoración negativa. Su mediación, por tanto, abunda en un estado de opinión antic Calderoniano, no con nuevos elementos, pero sí con nuevas argumentaciones y nueva fuerza. (2000: 214)

Dado lo que he mencionado previamente, me es imposible aceptar de manera total la hipótesis de este fragmento¹³⁴. Sí es cierto, en alguna instancia, que por lo menos en el caso de Unamuno, su crítica primigenia sumó fuerzas a la reacción contra Calderón. Sin embargo, y esto es inocultable, el objetivo de su diatriba era muy otro que el de su antiguo maestro. La estrategia de sus objeciones al autor de *La vida es sueño* está lejos de seguir con respeto las observaciones hechas antes por Menéndez y Pelayo. Por el contrario, pareciera que evadiendo la frontalidad, Unamuno cuestiona a Calderón -como símbolo del casticismo- a través de un gesto irónico: apropiándose justamente de las críticas que le había hecho el primer *castizo* de la cultura española de aquel momento, es decir Menéndez y Pelayo. En este sentido, creo que *En torno al casticismo* parece actuar aquí como un caballo de Troya: el ensayismo unamuniano se camufla dentro de una aparente adscripción a los criterios con que Menéndez y Pelayo había denostado al clásico áureo, y sin embargo lo hace para poder imputar desde allí a la crítica pelayana de una serie de desventajas que estarían más relacionadas con las

¹³⁴ Lo mismo ocurre con la lectura que Huerta Calvo (1998) hace al respecto de *En torno al casticismo* y de “La regeneración del teatro español”. Considera que Unamuno acrecienta en esta época el repudio a Calderón, aunque lo adjudica al rechazo general -y cierto- del noventayochismo contra los autores neocalderonistas como Echegaray, del cual hablaré más adelante.

propias objeciones unamunianas al casticismo del santanderino, que con las que podían dirigirse al teatro calderoniano en sí. Como si buscara erosionar la efectividad “cientificista” del historiador erudito desde la apropiación y manipulación de sus mismos postulados críticos, Unamuno ataca a Calderón haciendo estallar frente a su supuesto legado *casticista* las mismas palabras polémicas que el *casticista* Menéndez y Pelayo había utilizado para intentar demolerlo y que ahora demostraban no haber impedido una crisis “nacional” sino más bien haberla fomentado. En esta línea, considero que *En torno al casticismo* mantiene un enfrentamiento oblicuo por el cual, sin condenar abiertamente el carácter casticista del espíritu castellano, denuncia ciertos excesos de su “casta” que habrían terminado por afectar a España. Calderón, así, adquiere una vez más los estigmas de quienes contienden por tomarlo como botín: en la obra unamuniana, se torna otra vez objeto de denostación más por reflejar los errores de quien ya lo había denostado cuatro años atrás, que por exhibir en su “impericia” los verdaderos defectos del espíritu castellano. Es como si Unamuno quisiera señalar que las críticas que Menéndez y Pelayo había hecho con respecto a la superficialidad de Calderón, a su apego “racionalista” al *silogismo*, a su idealismo desarraigado, a su olvido del componente vital y popular de España, eran en realidad todas imputaciones muy cercanas a las culpas del propio acusador. Como si Unamuno deseara provocar una analogía entre las imprecaciones pelayanas sobre las supuestas fallas de Calderón y los errores mismos de Menéndez y Pelayo, ambos ejes -por otra parte- tan vinculados a través del lazo casticista que a ojos del escritor vasco los acercaba curiosamente. ¿Y cómo puede Unamuno haber construido ese ataque oblicuo en su propio texto? De un modo sencillo, casi como si se tratara de alguno de los artículos periódicos que he mencionado capítulos atrás, donde el artificio del diálogo suele generar la polifonía consecuente con el efecto *agónico* siempre perseguido por su autor. Aquí también, entonces, funcionará cierta dialéctica entre las citas de las conferencias pelayanas previas y las intervenciones con que Unamuno intenta reformularlas. Pondré al respecto algunos ejemplos.

Al hablar de la superficialidad del teatro áureo¹³⁵ y explicar que “por ver los hombres en perfil duro no sabe crear caracteres” (Unamuno, 1943: 72), Unamuno evoca textualmente a Menéndez y Pelayo y relativiza su opinión:

«Todas las cosas están allí apuntadas y casi ninguna llevada a cabal desarrollo», lo que se atribuye a «condiciones del ingenio español (castellano)..., la rapidez y la facilidad para comprender un carácter y lo incompleto de su desarrollo». (M. y P.) ¿*Rapidez para comprender?*

¹³⁵ Momento en el que Unamuno sintetiza las críticas más destacadas de Menéndez y Pelayo: “En el teatro calderoniano se revela de bulto esa suerte de ver los hechos en bruto y yuxtapuestos por de fuera. El argumento es casi siempre de una sencillez y pobreza grandes, los episodios pegadizos y que antes estorban que ayudan a la acción principal. (...) Una intriga enredosa a las veces, pero superficial, caleidoscópica, y sobre todo enorme monotonía en caracteres, en recursos dramáticos, en todo” (1943: 72). Sin embargo, debe tomarse en cuenta el modo en que esa *superficialidad* terminará por resonar incluso en un legado crítico que Unamuno verá afectado directamente por el espíritu castizo tan estigmatizado en Calderón.

Es que pasan el hecho o la idea recortados, sin quebrar su cáscara y derramar sus entrañas en el espíritu del que los recibe, sin entrar a él envueltos en su nimbo y en éste desarrollarse. (73)

Otra vez el escritor vasco insiste en la esterilidad de la comprensión "por arriba": aquello que Menéndez y Pelayo objetaba de manera tibia se torna a ojos de Unamuno en error grave, tanto de la dramaturgia analizada como del crítico que puede suponer la existencia de una comprensión sin desarrollo previo. Por eso añade de inmediato:

El desarrollo es la única comprensión verdadera y viva, la del contenido; todo lo demás se reduce a atrapar un pobre dermato-esqueleto encasillable en el tablero de las categorías lógicas. La idea *comprendida* se ejecuta sola, *sponte sua*, como en la mente shakesperiana. En la de Calderón se petrifica. Superar en ejecución lo es en verdadera comprensión, porque la ejecución revela la continuidad y vida íntimas de la idea. (73)

Como puede verse, en este temprano comentario sobre la dramaturgia calderoniana, Unamuno acepta sólo a medias la cita de su maestro: de hecho, le suma una idea radical en la línea de lo que he venido tratando, es decir, la idea de que el teatro de Calderón espeja las contradicciones del casticismo español que tanto lo rechazó, y sobre todo de la erudición castiza que quiso desterrarlo del canon nacional. Su tan mentada "superficialidad" en la génesis de ideas y caracteres no hace más que prologar la metodología erudita con que se lo mediría luego: la comprensión "rápida", sin desarrollo, extraña a la profundidad de la vida, ansiosa solamente en organizar la cuadrícula de lo vivo. Resuena nuevamente el campo semántico de lo paleontológico: Calderón "petrifica" a las ideas y a los seres, y predispone la volátil comprensión "castiza" que se contenta con organizar a los "pobres dermato-esqueletos" (sean personajes o conceptos) dentro de la comprensión "lógica" -reconocible- que exige la "casta".

Es esperable que la contundencia de este supuesto mecanismo *casticista* del espíritu castellano dependiera -en la descripción de Unamuno- de poder exhibir en detalle sus rasgos constitutivos. Por eso califica al carácter de Calderón como "dualista" y "polarizador", y alude a sus defectos de manera similar a la que usaría más de tres décadas después para sentenciar el fracaso de Menéndez y Pelayo en el acceso al verdadero fondo del problema español. Así, señala sobre el alma calderoniana:

Este espíritu castizo no llegó, a pesar de sus intentonas, a la entrañable armonía de lo ideal y lo real, a su identidad oculta, no consiguió soldar los conceptos anegándolos en sus nimbos, ni alcanzó la inmensa sinfonía del tiempo eterno y del infinito espacio de donde brota con trabajo, cual melodía en formación y lucha, el ideal de nuestro propio Espíritu. Para él dos mundos, un caleidoscopio de hechos y un sistema de conceptos, y sobre ellos un Motor inmobile. (73)

En nota al pie, Unamuno apoya esta formulación en la creencia pelayana de que Calderón era un poeta idealista por haber eliminado de su teatro todos los lados prosaicos de la naturaleza humana. Sin embargo, como podrá recordarse, ese alejamiento de "la prosa de la vida" no sería extraño a las diatribas posteriores contra la erudición "anestesiada", siempre de

espaldas al mundo y a lo vital. Al respecto, creo que no es accidental que Unamuno vaya citando la explicación de Menéndez y Pelayo y acotando a cada paso una observación personal que suele teñir los juicios de su maestro con cierto barniz de ingenuidad, de miopía. Si Menéndez y Pelayo señala que este teatro «mezcla lo trágico y lo cómico», Unamuno añade que “sí, los mezcla, pero no los combina químicamente” (74), es decir, no les infunde la organicidad de lo vivo, sino la complementariedad del artificio. Si Menéndez y Pelayo señala que hay en el drama calderoniano «cierta ligereza y superficialidad», Unamuno acota seguidamente que esa superficialidad es “la de no pasar de la superficie” (74). Cuando Menéndez y Pelayo afirma que distinguen al ingenio castellano «grandeza inicial y lucidez pasmosa para sorprender las ideas; poca calma, poca atención para desarrollarlas», Unamuno “responde”:

¡Es claro!, como las *sorprende*, se le escapan sin entrar en él e imponerse a su atención, para desarrollar por sí, en virtud propia, su contenido. La «intuición rápida» de «proceder como por adivinación y relámpagos», es falta de comprensión viva, genética; los relámpagos deslumbran, no alumbran. (74)

Resulta de ese espíritu castellano una producción dramática cuyas falencias son análogas a las de la “ciencia” erudita: Shakespeare “sabiendo de pobre historia paleontológica tan poco o menos que Calderón” (76) penetra en el alma de la antigüedad romana por la estrecha puerta de una mala traducción de Plutarco y sin embargo resucita a la vida su *Julio César*; Calderón, por su parte, “atado a la *historia* de su tiempo y de su suelo, apenas se despega de lo transitorio y local” (76). Según el autor, Shakespeare penetra en la *intrahistoria* del alma con *Hamlet* y logra una encarnación de la humanidad más viva que el alegórico Segismundo. Las objeciones, como puede notarse, siguen de cerca los postulados pelayanos, pero coinciden de manera significativa con las críticas mismas que Unamuno lanzaría luego contra el también “casticísimo” erudito santanderino.

En esta misma línea, tampoco el asunto de la ortodoxia queda fuera de la contienda que provoca Unamuno en su ensayo al intercalar su mirada y las citas de su maestro. Menéndez y Pelayo había explicado el contexto de Calderón calificando a la España de entonces -con cierta reverencia- de pueblo de “teólogos”. Esta cualidad cambia de signo en el planteo unamuniano, sobre todo al revisarse bajo la nueva luz prodigada por la “superficialidad” intrínseca al casticismo:

Este pueblo de las asociaciones y los contrastes se acomodaba bien a afirmar dos mundos, un Dios y un Diablo sobre ellos, un infierno que temer y un cielo que conquistar con la libertad y la gracia, ganando al Dios misericordioso y justo. Fue este pueblo de teólogos, cuidadoso en *congruir* los contrarios; teólogos todos, hasta los insurgentes, teólogos del revés los librepensadores. (98)

Las mismas “herramientas” con que Menéndez y Pelayo había descrito la sociedad en torno al dramaturgo áureo, cambian ahora de función y llegan a señalar la herencia “intolerante” que Unamuno -en un libro que promueve la convivencia de perspectivas opuestas- pretende revertir. Aquellas guerras religiosas que el erudito santanderino mencionaba con orgullo ortodoxo, son puestas aquí en entredicho: “Guerras religiosas, sí, en cuanto el reino de la religión se extiende a este mundo, en cuanto institución para sustento de la máquina social y mantenimiento del orden y del silencio y de la obediencia a la ley” (99). Todo señala un legado de intolerancia cuya expresión literaria le permite a Unamuno combatir sus pervivencias críticas. De ahí la abierta desmitificación de aquel pueblo de “teólogos” como una simple colectividad en busca de un contorno -“superficial”- que le brindara unidad, lejos de la verdadera unión que hubiera implicado un “derramamiento” integrador de sus intrínsecas diferencias:

Aquellas almas fueron intolerantes, no por salud y vigor, sino por pobreza de complejidad, porque no sólo tolera el débil y el escéptico sino el que en fuerza de vigor penetra en otros y en el fondo de verdad que yace en toda doctrina, puesto que hay junto a la tolerancia por exclusión otra por absorción. (...) Mas ellos no razonaron su intolerancia como tal, que esto se queda para los que no la sienten. Aquellos *conceptistas* concebían sus conceptos por exclusión y la religión como lazo social y base de unidad civil. (99)

Una vez más la literatura -en este caso la del teatro calderoniano- se ha transformado en símbolo de una filosofía subyacente al pueblo español. La interpretación de Unamuno, entonces, puede permitirse extraer de ese teatro la raíz misma de la crisis finisecular, de la obstrucción que han implicado para el destino de España las exigencias *castizas* del espíritu castellano. Así -avalado por un método con el que he demostrado que leería también a don Quijote y a los místicos-, la literatura calderoniana se muestra como terreno fértil en cuya profundidad arraiga el carácter complejo de su pueblo, signado obviamente por contradicciones temibles que según Unamuno debieran aceptarse en su natural tensión. La otra posibilidad, a su juicio, sería entender a Calderón como simple botín a ser evaluado en términos interesados por los diferentes contendientes del campo intelectual, dispuestos a dotarlo de canonicidad (o no) según el grado de funcionalidad que su producción pudiera implicar para las necesidades políticas o religiosas que debieran defender los críticos lectores. Esa operación, al parecer, no sólo es rechazada por Unamuno debido a la mecánica con que reduce cualquier debate literario a una mera competencia de argumentaciones eruditas, sino porque además vendría a reforzar la superficialidad misma del casticismo heredado. Prueba de ello, otra vez, la da el teatro áureo:

La monotonía de caracteres del castizo teatro castellano pareceme ser reflejo de un rasgo real. Caracteres los de esta casta de individualidad bien perfilada y de complejidad escasa, más bien *unos* que *armónicos*, formados los individuos por presión exterior en masa pétrea¹³⁶ ... (80).

Casta de hombres *unos* más que *armónicos*, señala Unamuno, y afirma una vez más el núcleo íntimo de una ideología que identifica como antagónica a la suya, la que permanecerá en cambio en persecución constante de la *agonía*, de la lucha vital entre contrarios. Una lucha en la cual la literatura -Calderón, en este caso- no se presenta ya como documento para la reconstrucción del áureo pasado español, sino más bien como un territorio simbólico donde rastrear -bajo la naturalizada apariencia del clásico- las zonas más contradictorias del carácter popular, para excavar en él y hallar la raíz misma de su crisis, y su potencial revitalización. A efectos de mi hipótesis, además, la recurrencia de este tipo de contienda entre modos de interpretación crítica diversa me permite comprobar cómo desde aquel temprano año de 1895, Unamuno ya parece captar cierto legado pelayano que le resulta controvertido a nivel ideológico y que, sin embargo, sólo puede combatir a través de un diálogo solapado con sus enunciados más polémicos. Un legado que sólo puede enfrentarse en el espacio ajeno, ocupado desde antaño por la erudición de la historia literaria, y por su afán "superficial" de consagrar una jerarquía canónica monolítica e indiscutible.

Si consideramos lo que acabo de exponer, no debería resultar sorprendente aquello que tan pocas veces se ha hecho notar y que consiste en que sólo un año después Unamuno promoviera para el teatro contemporáneo la integración de los contrarios dramáticos más representativos del *casticismo* por un lado, y de la *europización* por el otro. Es decir, solamente si se tiene en cuenta todo lo que he venido señalando, se puede comprender la repentina inclusión de Calderón en un modelo híbrido que lo cruzaría con Ibsen, y que hallaría en esa integración la forma deseable para la praxis dramática de su tiempo. Si como dieron a entender los estudios que mencioné páginas atrás, las objeciones de Unamuno hubieran sido meras repeticiones de las conferencias pelayanas, la propuesta que el escritor vasco realiza poco tiempo después, en 1896, debería desconcertar y considerarse, al menos, como una incongruencia¹³⁷. Sin embargo, no lo es: porque como he querido dar a entender, *En*

¹³⁶ En este sentido indica Unamuno que los héroes castizos obedecen "a la ley externa, tanto más opresiva cuanto menos intimada en ellos, abundando en conflictos entre dos deberes, entre dos imperativos categóricos, sin nimbo en que concordarse" (79). Esto explicaría no sólo su objeción a los personajes del teatro -y de la historia- de España por formarse desde fuera hacia adentro -por cristalización y no por despliegue orgánico, como subraya para el caso de Lope-, sino que además le permite a Unamuno reforzar el rasgo castizo de la polaridad, de la exclusión intolerante entre los opuestos, de la superficialidad desintegradora, de esa aversión a la interioridad por la cual tanto bregaría luego para invertir, para dar relieve en torno a la meseta existencial del espíritu castellano en crisis.

¹³⁷ Al respecto, Álvarez Barrientos (2000) ha notado que Unamuno utiliza las palabras de Menéndez y Pelayo como modo de acercarse a su objeto *intrahistórico*, pero que no es ingenua la manipulación de las citas en un texto contrario a la existencia de una España eterna cimentada en el "excluyente" ser castizo. Señala que "a esta idealización, que negaba la idea de progreso, contribuyó Calderón, como parte señalada del bagaje "clásico castizo" que autorizaba tales composiciones, resaltando la idea de Castilla como autenticidad y centro unificador

torno al casticismo plantea menos una diatriba contra el teatro de Calderón que contra el tradicionalismo que lo había condenado y que, de alguna forma, no había logrado ver allí sus propios rasgos, los más alarmantes y los más característicos. El “armónico” Unamuno no desprecia la cuota de genuina filosofía española que porta el idealismo calderoniano, y en su intento por dar con la integración de los contrarios -una vez rehabilitada la parte de aquella dramaturgia áurea que podía eximir al casticismo de sus peores peligros-, busca vincularlo con el paradigma teatral de la Europa “liberal” y constituir así un nuevo modelo para el teatro moderno de España. Esta es la idea más notable que se destaca en “La regeneración del teatro español”.

Es necesario recordar entonces aquí que Menéndez y Pelayo concluía su libro sobre Calderón justificando la necesidad de reconocer en el autor todo aquello que pudiera considerarse en su obra de manera errada y nociva “como ejemplo y dechado de imitación” (1946: 323). Si este era el punto final de aquella larga denostación pelayana, el punto de partida unamuniano sería exactamente su contrario. Porque al proponer a Calderón como ejemplo a imitar por los nuevos dramaturgos, Unamuno estaría realizando un gesto significativo desde el interior mismo de lo que debe entenderse como la primitiva poética dramática que su mencionado artículo detalla:

Predican algunos la vuelta a nuestros clásicos castizos y un repaso más de nuestro teatro; otros, el estudio hondo de las tendencias modernas en la literatura dramática; los juiciosos, y en esto lo son casi todos, una y otra cosa a la vez. Por un lado Ibsen, por otro Calderón: lo sensato, juntarlos. (Unamuno, 1951: 174)

Y añade luego:

La estructura económico-social de nuestra actual sociedad española, estructura que forma la verdadera base de las variaciones en el carácter de un pueblo, es más análoga acaso a la estructura económico-social de la actual sociedad noruega que a la de nuestro pueblo de los siglos XVI y XVII. (174)

Es evidente cómo en este artículo Unamuno se enfrenta a la necesidad de conciliar las exigencias del canon tradicionalista con su propuesta renovadora para el teatro contemporáneo. En este sentido, su promoción de la tolerancia entre contrarios -entre *progreso y tradición*, entre *europeización y casticismo*, y en definitiva entre lo *culto/foráneo* y lo *genuino/popular*-, continúa sus estrategias de *En torno al casticismo*. Sin embargo, y esto es lo que debe analizarse en profundidad, no decide vincular como modelos a Lope y a Ibsen, sino al noruego y a Calderón. ¿No podría leerse en esta propuesta cierta radicalización de lo que aparecía atenuado en sus ensayos del año anterior? Para responder a esta pregunta debo

que se vio en Escosura y Menéndez Pelayo” (312). Al parecer del crítico, fue este ambiente el que llevó a Unamuno a pronunciarse contra un Calderón que solía percibirse como “símbolo diferencial y exclusivo de su casta” (313).

definir en primer lugar qué implicaba para Unamuno cada una de las dos partes constitutivas de ese proyecto dramático mixto.

Como ya he demostrado en otra oportunidad (Saba, 2010), la regeneración del teatro español implicaba para Unamuno la vinculación entre el canon tradicional de la literatura áurea y la apertura al naturalismo ibseniano, el cual portaba desde su óptica la ventaja moderna de ser un teatro de tesis cuyo último objetivo era la defensa acérrima del yo. Vale destacar, sin embargo, que la admiración de Unamuno estaba más enfocada en los inicios del pionero expresionismo de Ibsen que en su perfil más reconocido como maestro de la intriga dentro del drama realista burgués. ¿Qué representaba para Unamuno, entonces, este componente modernizador que debía cruzarse con Calderón para modelar la regeneración del teatro futuro?

En cierto modo, Unamuno llega a admitir que el *Brand* de Ibsen es quien le entrega la clave para ingresar a Kierkegaard. Esto no es menor, si consideramos el peso que tuvo la obra filosófica del danés en el nuevo concepto de “individuo” que Unamuno iba a desarrollar a lo largo de su obra y que, sin duda, modificó también sus ideas sobre la relación entre ese individuo, su literatura y la historia que los contiene. Tal como ya expliqué en el capítulo quinto, la lectura de Kierkegaard operó en Unamuno como alternativa a la filosofía hegeliana, y le aportó cierta legitimidad a su lucha por la reivindicación de la libertad del sujeto dentro de la historia. Como ya mencioné también, es Kierkegaard quien le permite acceder a una noción de historia ya no entendida como un saber sobre los hechos del pasado, sino más bien como una experiencia sobre la existencia particular y la interioridad que la motoriza. No pueden desligarse estos conceptos del efecto que debieron tener sobre la apreciación unamuniana de la crítica historicista de su tiempo, y de la historia cultural y literaria de España. Y menos aún de la historia de su teatro, dado que es justamente Ibsen el que no sólo lo introduce en Kierkegaard sino que además lo provee de un modelo renovador complementario para la tradición clásica del drama español, tan ligado a las exigencias de la historia -de la tradición- y por eso tan reñido aparentemente con la potencial regeneración del individuo moderno.

En su ya citado artículo “Ibsen y Kierkegaard”, de 1907, Unamuno menciona que el nombre de Ibsen evoca para él otro nombre...

...entre nosotros, casi desconocido, del espíritu que más hondamente influyó en el suyo, el de Sören Kierkegaard, alma congojosa que acuñó con su sello ardiente toda la juventud espiritual de Dinamarca y la Noruega de mediados del siglo último. Fue el crítico de Ibsen, Brandes, quien me llevó a conocer a Kierkegaard, y si empecé a aprender el danés traduciendo antes que otra cosa el *Brand* ibseniano, han sido las obras de Kierkegaard, su padre espiritual, las que sobre todo me han hecho felicitarme de haberlo aprendido. (Unamuno, 1951: 415).

Queda claro entonces que el sentido renovador de la individualidad moderna que había implicado para Unamuno la opción de Kierkegaard dentro del terreno filosófico, es análoga al aporte ibseniano dentro de la regeneración específica del teatro español. Es a través de este vínculo kierkegaardiano que se unen los caminos de Unamuno y del *Brand*. Tal como exclama el personaje en el drama de Ibsen: “Yo no exijo más que una cosa como mía: espacio para ser yo mismo. Esta exigencia es fundada. Mi yo es inviolable. (*Reflexiona un momento y dice*) ¿Yo mismo plenamente? ¿Pero...y lo heredado? ¿Y los pecados de la especie?” (Ibsen, 2000: 80). Unamuno clamaría en su artículo sobre los dilemas del teatro español por la aparición de un dramaturgo que infiltrara en sus caracteres (y, por lo tanto, en el público) una conciencia de este calibre. Una conciencia férrea, pero peligrosa a la vez, como la del mismo Brand, quien abocado a su pugna por ser absolutamente *él* frente a Dios, condena de forma inevitable a los demás. De ahí que escriba: “El dramaturgo lucha con una conciencia colectiva, verdadera síntesis combinatoria de conciencias individuales, ha de vencerlos, no ya a todos juntos, al conjunto. El teatro hay que verlo a través del pueblo...” (Unamuno, 1951: 176). Y de ahí también que resuma su lucha como una contienda moral:

El fondo verdadero de la tesis es la moralidad. Sostener que el teatro ha de ser amoral (ni moral ni inmoral) en sí, es sostener que el verdadero universo, el dramático, el que llevamos en el alma, el universo psíquico, es amoral. En fin de cuenta, la honda misión del arte, su misión moral, consiste en preservar esa realidad de la acción corrosiva de la realidad de la ciencia imperfecta... (177)

Esta inesperada reivindicación de la moralidad en arte (siempre en oposición a la escéptica realidad de la ciencia), debe considerarse como efecto de la recepción de una moral ibseniana ya no orientada a la domesticación de las costumbres, sino más bien a la revaloración de una nueva moral de la interioridad. Al modo de ver de Unamuno, la efectividad del teatro de Ibsen provenía de la feliz comunión entre una acción verdaderamente vivaz, y un intento de mejorar la cultura del pueblo a través de una revelación existencial. Como evidenciaré en el próximo apartado, sin embargo, distó mucho el teatro unamuniano posterior de alcanzar esta especie de preceptiva que *a priori* se había planteado. Anotaba Unamuno en su ensayo de 1896:

Al teatro, que languidece por querer nutrirse de sustancia propia, no le queda otra salvación que bajar de las tablas y volver al pueblo. Conviene en ocasiones tales la irrupción en escena de algún *bárbaro* que ahuyente al público no pueblo, un azote de todo convencionalismo. No importa que fracase; ha abierto vereda por donde pueden pasar los dramas no teatrales. Sí, dramas no teatrales. (171).

Este fragmento aparece bajo una posibilidad autoprofética: Unamuno mismo -defensor constante de la *barbarie* “septentrional” tan temida por Menéndez y Pelayo- querría desde luego encarnar a ese *bárbaro* sobre las tablas, aunque la producción dramática y la insistencia por ver sus textos puestos en escena serían una lucha constante durante toda su vida. Lo

curioso no es que llegue a reconocer (de manera personal y bastante temprana) que Ibsen es ese modelo de lo *bárbaro* factible de mezclarse con el “castizo” Calderón: lo realmente admirable es la capacidad con la cual reconoce que el teatro ibseniano condensa su poder más revolucionario en un poema dramático justamente irrepresentable: el *Brand*. Vale preguntarse por qué Unamuno se orienta por este hito, tal vez el más íntimo y menos dramático de Ibsen.

Un especialista como Robert Brustein recuerda en su análisis sobre la obra del noruego aquello que escribió de sí en 1870: “Brand soy yo mismo en mis mejores momentos” (Brustein, 1970: 57). Cuesta no tomar la frase de Ibsen como el reflejo de cierta ironía, o al menos de cierta exageración, dado el carácter controvertido de un personaje cuya radicalidad individualista resulta feroz¹³⁸. El dogma de Brand -reflejo de un dramaturgo que llegaría a concebirse como el campeón del liberalismo burgués finisecular- es uno solo: *o todo o nada*. La fe de Brand no conoce concesiones, lo exige todo o se cierra sobre sí. Brand entiende el ser mismo dentro de esta aceptación. Como una especie de “caballero de la fe” kierkegaardiano, o bien como el Quijote de Unamuno, Brand es el gran luchador porque acepta en su fe que el triunfo es imposible, y en esa conciencia de la derrota se halla justamente su salvación. La síntesis del dilema que condensa el personaje de Brand la ha expuesto Brustein con una claridad tal que permite su directa comparación con las necesidades del joven Unamuno, en busca de un modelo cuya intensidad le permitiera “regenerar” la tradición intrínseca pero “superficial” del pretérito canon áureo:

En la mente de Ibsen, estos dos tipos [el ciudadano y el individuo] son como amo y esclavo (...) de modo tal que los derechos del ciudadano se ganan siempre a costa de la libertad del individuo. Ibsen puede tener en sus obras una actitud sumamente ambigua hacia sus héroes rebeldes, pero no hay dudas respecto a su posición *personal* en tal sentido: la autorrealización constituye el valor más elevado, y esto crea conflictos al bienestar público... (Brustein, 1970: 49).

También Raymond Williams supo ver en el *Brand* el devastador sentido de que el compromiso con lo colectivo es imposible porque el propósito individual de cambiar el mundo consiste justamente en obtener las condiciones para ser uno mismo: “La llamada es absoluta; pero también son absolutos los obstáculos” (Williams, 1975: 39), señala. El análisis de este crítico sobre el tema en cuestión resulta inestimable, ya que logra desde un sintético repaso por toda la producción ibseniana demostrar cómo el autor noruego logró fundar en definitiva la estructura de sentimiento de la tragedia liberal. Es decir, Ibsen consiguió instalar la conciencia de que la liberación total conlleva a vivir y a morir luchando. Puede afirmarse

¹³⁸ Como ejemplo vale simplemente recordar la secuencia en que Agnes se aleja del pintor Einar para seguir al párroco Brand, quien debido a su radicalidad la llevará a sufrir las peores miserias. Entre ellas -y siempre en el intento de alcanzar el ideal de ser realmente *uno* frente a Dios, de no caer en la adoración de ídolos- Brand no sólo arrastra a su mujer al padecimiento de la muerte de su hijo, sino que la obliga también a deshacerse sacrificialmente de las pertenencias del pequeño como evidencia de su libertad ante el dolor terrenal, por contar con el consuelo de la fe.

entonces que Unamuno descubrió en el *Brand* esa vocación por el sentimiento *trágico* no sólo kierkegaardiano sino también por el suyo propio, y que con él halló a su vez un *modelo* trágico de libertad individual, siempre en riesgo de perder sus límites. Así, es evidente que la fascinación de Unamuno por este ejemplo dramático pasó por su mensaje de no buscar cambios superficiales en la estructura social, sino más bien de provocar una renovación completa de la naturaleza humana. La ambigüedad de *Brand*, oscilante entre el egoísmo y la humildad, parece plantear una contradicción muy hispánica a ojos de Unamuno, una especie de “rebeldía sacrificial” que muy bien podía provocar la regeneración de un teatro que hasta ahora sólo debía pretenderse como continuador de un modelo único cuya respetable “superficie” seguía originando debates sin por eso renovar su fertilidad subyacente.

Ahora bien, junto a Ibsen, ¿por qué Calderón y no Lope de Vega? Si bien “La regeneración del teatro español” comienza con un epígrafe evocador de los versos en que el *Arte nuevo* reivindica la justicia de hablar en “necio” a un vulgo que en definitiva paga las comedias, el ensayo unamuniano está lejos de ser una simple confirmación de la centralidad de Lope que había logrado diseñar Menéndez y Pelayo. Y en realidad, esto es así, porque Unamuno parte de una hipótesis que trabaja nuevamente con dicotomías, y que organiza en torno al problema del teatro español dos pares complementarios entre sí y funcionales a su propuesta regeneradora: Lope/Calderón, por un lado, y nacional/popular, por otro. De este modo inicia sus comentarios con un ataque a la erudición, por medio del cual señala que...

...no faltan doctos conocedores del proceso de nuestro teatro castizo, clásico y popular, convencidos de que aquél nació del pueblo, pero que no por eso ven al pueblo de hoy, que no les llega depurado a través del arte, y no viéndole, o le creen muerto o inferior al pasado. (1951: 180)

“¡Cómo se preñan del pueblo de Lope no pocos que sienten secreta e instintiva aversión al pueblo vivo y palpitante de hoy, que lo desconocen!” (180), insiste Unamuno, con una imagen que repetiría en los años siguientes para describir la constante ceguera erudita ante la vida, siempre anestesiada, sesgada por la forma de lo literario. Y Lope es ese documento literario que resume lo popular tal como quisiera mantenerlo el campo de la erudición: en su perpetuo valor monumental, “fossilizado” a manos de los “paleontólogos”. Creo que aquí está la clave de por qué Unamuno opta por Calderón a la hora de elegirlo como modelo clásico para ser revitalizado por la influencia ibseniana¹³⁹. Aunque prefiere al Fénix,

¹³⁹ Zavala (1963) ha dedicado un importante estudio a lo que denominó el “teatro de conciencia” unamuniano. Cuando se refiere a las opiniones del autor sobre otros dramaturgos señala que “es interesante observar que, pese a que Calderón se acerca más a Unamuno, su preferencia está en Lope de Vega, hecho para el cual no hemos podido encontrar una explicación” (132). Si bien esta notable especialista dio en rastrear las opiniones con que Unamuno diferencia a Lope como “popular” y a Calderón como “nacional”, espero que la hipótesis que aquí sostengo sirva para relativizar esa preferencia y explicar cierta duda que la trasciende en cuanto al canon del teatro áureo visto por Unamuno.

Calderón hace referencia no ya a lo popular, sino a lo que se ha roto verdaderamente en España y que a juicio de Unamuno debía recomponerse, es decir, a lo nacional:

Popular no es lo mismo que nacional. El pueblo es, en esencia, cosmopolita, y lo nacional, cuando más, forma de lo popular, forma representativa de caracteres diferenciales, individuales. Esto cuando más; que de ordinario es, en su mayor parte, sólo forma de parte sólo del pueblo. El héroe popular de nuestro teatro es Lope; el nacional Calderón; aquel, más rico, más espontáneo y más inorganizado; éste, más pobre, más reflejo y más preciso. (181)

A pesar de las apariencias, no implica esto un desprecio por Calderón, sino más bien un rodeo para procurar su salvataje. Lope representa, sin discusión, lo popular, cuyo elemento “mejor o peor informado, es la sustancia vivífica de nuestro teatro y la raíz de su grandeza” (166). Unamuno repite este concepto en variadas formas. Así, define:

El teatro es, en efecto, la expresión más genuina de la conciencia colectiva del pueblo; nace con la épica y la lírica populares, cuando aún se ostentan éstas en unidad indiferenciada, y lleva a escena la vida dramática del pueblo, sus tradiciones y la gloria de su historia. (167)

En los Siglos de Oro, intuye Unamuno que el drama producía ingenios -y entre ellos cuenta al de Lope- capaces de extraer el teatro de “las tradiciones vivas del pueblo” (168):

Nuestra dramática llegó a su ápice con «Lope de Vega todopoderoso, poeta del Cielo y de la Tierra», ídolo del pueblo, héroe verdadero, arte él mismo, que fue, como se ha dicho, una fuerza natural, en cuanto lo es un pueblo, porque fue todo un pueblo. Sus comedias son de la naturaleza y no de la industria, porque un pueblo es la verdadera naturaleza humana. (169)

Sin embargo, Lope -como símbolo de lo popular en el teatro- no está exento de representar los dilemas de la cultura española y de su monumentalización: “Las vicisitudes de nuestro teatro son las del popularismo en España y su decadencia actual efecto del abismo que separa a nuestros literatos de nuestro pueblo” (169). Para Unamuno, el problema de la erudición se hace extensivo no sólo al canon teatral sino también a las posibilidades proyectivas de un nuevo teatro:

La vida toda del teatro español se concentra en el juego mutuo y la lucha entre el elemento popular y el erudito, lucha que acaba con el triunfo del primero, bien que modificado, y no poco, por el segundo. Cuando las dos tendencias se unen y el proceso docto informa al vulgar tomando de él materia y alma, el drama sube en excelencia; pero siempre que los doctos se apartan del pueblo, caen ellos en el cultivo de vaciedades muertas y el pueblo en recrearse con truculentos disparates... (165-166).

El teatro, entonces, sólo puede verse a través del pueblo, “y por verlo así fue grande Lope; un pueblo entero él mismo, como lo es siempre el genio, ministro de la espontaneización de lo reflejo y conciencia individualizada del pueblo” (176). Sin embargo, entiende Unamuno que “el teatro es docente” (177), y por eso me atrevo a considerar que apela como modelo a Calderón, cuya obra consistía aún en un problema abierto. Calderón parece surgir en su planteo como caso canónico cuya revitalización era necesaria para recomponer la gran problemática “nacional” de España. Unamuno señala que “nuestro teatro clásico puede y debe darnos orientación para el sentido nacional español, sentido aún no

agotado ni mucho menos” (182). Como un eco de la disyuntiva que atravesaba a *En torno al casticismo*, Unamuno insiste en la necesidad de vincular los extremos del regionalismo y del internacionalismo:

El concepto de patria se está polarizando; en efecto, tira, de un lado la patria chica, de campanario, la sensitiva, de impresión directa, y de otro, la gran patria humana, la intelectual. Y así que se fundan en uno y mutuamente se fecunden en el espíritu la patria chica y la gran patria, surgirá la patria completa y pura, la de hombres emancipados de la tierra. (183)

La gran emancipación del individuo, entonces, provendrá de la integración entre el adentro y el afuera. Esto halla su reflejo teatral en la posibilidad modélica de sumar la moderna tradición dramática europea -identificada con el modelo ibseniano del teatro de ideas-, y el canon áureo. Y dentro de este canon áureo, no tanto Lope, hito indiscutido del elemento popular, sino más bien Calderón, símbolo del controvertido plano nacional. Calderón, representante de ese otro teatro de “ideas” que debía regenerarse, es para Unamuno la contradicción nacionalista a despertar por medio del influjo modernizador de Ibsen. Señala el escritor vasco que “en Calderón lo nacional domina a lo popular y aún lo ahoga, la conciencia refleja a la espontánea; simboliza a su casta, no como Lope en su contenido todo, sino más bien en sus caracteres diferenciales” (169). Desde esta idea cercana a los juicios de *En torno al casticismo*, es claro que Calderón, el controvertido Calderón tan representativo de la “casta” castellana, es el componente más idóneo -por ser el más “opuesto”- para cruzar con el modelo europeizante y modernizador. En la quietud de su centralidad, Lope reafirma lo ya sabido: que el teatro ha de hacerse desde, por y para el pueblo. En la contienda de su marginalidad, en cambio, Calderón ilustra todo el potencial de un conflicto irresuelto. Conflicto que pide, por otra parte, una regeneración cercana a la que perseguirá la propia praxis de Unamuno dramaturgo, cuando afirme también la posibilidad remota de vincular el idealismo nacionalista que representaba Calderón con el idealismo universalista que representaba Ibsen. No busca Unamuno subvertir el canon heredado y otorgar ahora al autor de *La vida es sueño* el “verdadero” cetro del teatro español. Busca, simplemente, limitar a Lope en el reaseguro de su reflejo “popular”, y marcar un proyecto teatral -regenerador del “nacionalismo” en crisis- a partir de la reunión modélica de Calderón e Ibsen. El poeta popular, persiste en su trono; el nacional, en cambio, deberá ponerse a prueba por medio del contacto con la modernidad dramática de Europa. Esto es, acaso, lo que intentó proponer Unamuno para la regeneración del teatro de su tiempo y que sin dudas tuvo en cuenta para su propia poética de escritura teatral.

Como refuerzo de mi argumentación, debo mencionar que todavía tres años después, en 1899, Unamuno escribe otro breve artículo titulado “Teatro de teatro” donde defiende la

conjunción modernizadora del teatro de tesis y de la tradición áurea, punto nodal de su proyecto dramático. Dice allí:

Ahora han dado en decir que el teatro de ideas no es para nuestro pueblo, y en oponerle el de sentimientos. ¡Como si el sentimiento pudiese exteriorizarse de otro modo que por ideas! Lo que hay es que gran parte de nuestro público -no digo de nuestro pueblo, que es otra cosa- repugna los que llamaría sentimientos intelectuales, porque ni siente la inteligencia ni entiende el sentimiento. No tiene más que instintos. (Unamuno, 1958: 499).

Y añade:

No es el teatro de ideas lo que nuestro público rechaza, sino el de ciertas ideas, que le hacen daño. Drama de ideas, y bien de ideas, era *La vida es sueño*, y es fácil que hoy, a no precederle fama, hiciera dormir a los más que en España sueñan su vida resistiéndose a despertar el alma dormida y avivar el seso. (499-500)

El proyecto dramático de Unamuno insistirá entonces en la necesidad de reconocer como complementarios al teatro clásico y al moderno teatro de ideas europeo, y lo hará de manera explícita y casi preceptiva en este condensado artículo:

El teatro de ideas tiene tradición, y por cierto muy gloriosa, en España. Por eso es de desear que se luche y combata por introducir aquí el teatro extranjero de ideas, el noruego, verbigracia, no para que se neutralice entre nosotros precisamente, sino para que despierte fondos de nuestra tradición dramática dormidos hoy en inconsciencia. (500)

Al borde del siglo XX, entonces, Unamuno ha terminado por extraer de las polémicas críticas que lo habían seducido por entonces, el núcleo mismo de su propuesta de regeneración para la dramaturgia española de la modernidad. Se trata nuevamente de la búsqueda ininterrumpida no ya solamente de una inclusión de lo heterodoxo y de lo foráneo, sino de un equilibrio tolerante entre tradiciones que entiende como complementarias y que lamenta una vez más que se aprecien, históricamente, como excluyentes.

Si aún queda en nuestro pueblo algo de aquella alma robusta que produjo el *Quijote*, *La vida es sueño* y las obras de San Juan de la Cruz, sólo despertará en el teatro bajo la sacudida que reciba de las producciones profundas y directas, arrancadas a las entrañas de la vida, de genios que, como Ibsen, han brotado en un pueblo que pasó el sarampión religioso de la Reforma. Si no se llega a entender y a sentir aquí *Brand*, aderezado de una manera o de otra, es que ha muerto la inspiración de *La vida es sueño*. Y entonces seguiremos condenados a teatro de teatro. (500-501)

Debería llamar la atención, tras todo lo expuesto, el detalle de que el “alma robusta” a revitalizar por el noruego se encuentre en especial en una obra de Calderón, y no en una de Lope. Como si se tratara nuevamente de *símbolos*, como si el método de interpretación simbólica se desplazara desde el campo de la crítica al de su poética dramática, Unamuno parece indicar la fuerza proyectiva que tendría la conjunción del moderno *simbolismo* ibseniano¹⁴⁰ y el tradicional Calderón de los autos, de los misterios y de las alegorías. No es el

¹⁴⁰ Dirá Unamuno en “La regeneración del teatro español”: “El simbolismo ha venido con la comprensión del dinamismo de las ideas, con la ideología dinámica. El simbolismo ibseniano es la resurrección del alegorismo antiguo a nueva vida” (1951: 179).

símbolo del pueblo lo que teatralmente se halla moribundo, es el símbolo dramático de lo nacional lo que debe intervenir a partir de la renovación foránea.

Así, entonces, destinaré el próximo apartado a revisar cuán efectiva fue su propuesta dentro del cuadro general de su propia praxis dramática, independientemente de la claridad con que supo exponer en estos ensayos lo que consideraba como la más deseable poética dramática que pudieran abrazar los jóvenes autores españoles de su momento.

10.3 Otra vez la Esfinge: anti-intelectualismo y obstáculos de la dramaturgia unamuniana.

Zavala (1963) sostuvo que el teatro de Calderón respondía mejor al unamuniano incluso más allá del declarado respeto que el escritor vasco expresó por Lope en numerosas oportunidades. Si bien coincido con esta idea, disiento con respecto a su afirmación de que el gusto teatral de Unamuno siguió de cerca las concepciones de Menéndez y Pelayo, cuestión que una vez más en este caso parece intentar fundamentarse en las abundantes citas que utilizó de su maestro para referirse al canon teatral. Sin embargo -y esto es lo importante aquí- el dramaturgo Unamuno pareció acercarse al procedimiento calderoniano que Zavala califica de “conciso”: “La médula de su teatro está en el conflicto íntimo. El hombre que lucha consigo mismo. En esta simplificación llega a sustituir los hombres por ideas, y por este lado entra en el teatro simbólico” (Zavala, 1963: 135). Así, puede afirmar luego:

Unamuno, al igual que Calderón, sustituye los hombres por categorías; la médula de su teatro es también el conflicto íntimo. Es teatro de psique, de acción simple (por su conocimiento de los griegos y por su afán de mostrar sólo lo interior). Unamuno fue al teatro para volcar su problema filosófico. Su obra, de perfecta unidad, necesitaba un cauce más directo, de mayor amplitud y libertad. Tenía que explicarse el *ser*. Tenía que llegar a su unidad última; de ahí su afán por el teatro. (135)

Tenemos entonces, cierta afirmación práctica por parte del drama unamuniano que resulta claramente del influjo idealista de Calderón, aquel elemento “castizo” que había propuesto como parte del modelo dramático contemporáneo, cuyo componente complementario debía ser Ibsen. A la hora de analizar su producción, entonces, lejos debería quedar la sospecha de que Unamuno simplemente se sumó a la denostación pelayana de las conferencias. Javier Huerta Calvo (1998) ha matizado aquel proceso en que la generación más joven intentó, en el período de entre siglos, cierta resistencia contra un legado clásico que tal vez apreciara como conjunto discutible de estereotipos religiosos y nacionales. A nivel grupal, este crítico sostiene que

...los autores del 98 mantuvieron en una primera etapa una actitud bastante hostil ante nuestros clásicos, fundamentalmente ante Calderón. Los motivos de dicha actitud son para nosotros

contextuales, es decir, derivan de su aversión a las obras de los dramaturgos neorrománticos¹⁴¹. Esa hostilidad -salvado el caso de Valle-Inclán- va decreciendo con el paso de los años, y a la altura de 1920 podemos decir que está plenamente revisada. En mayor o menor medida, Unamuno, Azorín, los hermanos Machado participan de la corriente reateatralizadora en boga, en la que las formas clásicas (...) van a gozar de una nueva apreciación... (200)

Comparto plenamente la observación de este autor, aunque debo agregar para el caso específico de Unamuno que -a la luz de lo que expuse en las páginas anteriores- aquella “hostilidad” inicial debe considerarse de manera algo más compleja que un simple desprecio por el teatro clásico o en especial por el calderoniano. Este matiz es el que de algún modo puede explicar como posible la “familiaridad” que indicó Zavala entre los mecanismos del drama unamuniano y ciertos rasgos del teatro de Calderón. Ahora bien, teniendo esto en cuenta, intentaré analizar entonces esa familiaridad con el objeto de describir los caracteres del teatro de Unamuno y los límites que la autoridad crítica y sus modelos le impusieron. Para ello tomaré cierto recorte de su producción teatral donde me parece factible ejemplificar cómo esa constelación de “precursores” dramáticos se vio atravesada allí por las consabidas tensiones críticas que mantuvo Unamuno con su antiguo maestro en tanto “guardián” del canon nacional, y cómo de alguna manera la intensidad de ese legado conflictivo terminó por condicionar la modernizadora efectividad de su praxis.

Por tratarse de un dramaturgo controvertido, es mi intención primera contrastar brevemente su poética teatral de juventud, expresada en el ya aludido ensayo “Sobre la regeneración del teatro español”, y su “trilogía del exilio”, corolario de una búsqueda

¹⁴¹ Huerta Calvo sostiene que el noventayochismo reaccionó contra la *imitatio* -cuando no copia servil- que autores como Echegaray hicieron del teatro clásico (1998: 187). Prueba de esto, sin más, es uno de los pocos eventos “fantasmáticos” que habrían reunido a aquella intelectualidad emergente y que consistió en el repudio colectivo al premio Nobel que Echegaray compartió con Frédéric Mistral. Por medio de su firma en el breve “Manifiesto de los rebeldes”, Unamuno suscribió al gesto grupal de rechazo. Esto no se aleja del tema que vengo tratando, dado que Echegaray condensaba para muchos de aquellos jóvenes el retoricismo forzado de la Restauración. Como símbolo estético y político del *casticismo*, era lógico que se asociara a Echegaray con la exacerbación del ideal calderoniano, entendido en un modo simplemente regresivo. Una pauta de lo que este gesto debió implicar a su vez en la relación entre Unamuno y su antiguo maestro puede darla aquella carta del 19 de febrero de 1905 en que Menéndez y Pelayo se queja a su hermano de “la atmósfera de tontería y superficialidad” que se respira en Madrid. Y luego le informa sobre la particular responsabilidad que en la declaración contra Echegaray tuvieron Unamuno y Azorín. Allí el santanderino exhibe su enojo contra la rebeldía de los jóvenes que se vieron involucrados: “¿Has visto la indigna cruzada que los modernistas han hecho contra el pobre Echegaray para amargarle la satisfacción del premio Nobel? El *pequeño filósofo* y Unamuno son los que principalmente han promovido esa algarada” (Marcelino Menéndez y Pelayo a Enrique Menéndez y Pelayo, 19 de febrero de 1905). Se ofusca el erudito por el poco respeto que mostraron ante la trayectoria del laureado dramaturgo, y lo adjudica a sus desmedidas ansias de atención. Sin embargo, me arriesgo a opinar que el verdadero problema de Menéndez y Pelayo aquí fue, una vez más, no haber podido ver cara a cara a la Esfinge: su arraigo temporal a la polémica de turno le impide entender la homologación que, por lo menos en el caso de Unamuno, acercaba a las dramaturgias de Calderón y de Echegaray. El “nacionalista” Menéndez y Pelayo no puede asociar de manera negativa a su coetáneo con aquel denostado dramaturgo que él mismo postergaba tras Lope. Él, que había planteado un rechazo para con Calderón que hasta Unamuno, en parte, había heredado, sólo alcanza a ver el bochorno institucional, la renovada lucha entre jóvenes y viejos, y esa misma limitación le impide entender que el antagonista de sus herederos es, en definitiva, un fondo vinculante entre el propio Echegaray, el Calderón *castizo* y, por supuesto, él mismo.

dramática sinuosa y pocas veces reconocida. De más está decir que este grupo de obras escritas en Hendaya entre 1926 y 1929 constituyen el punto más maduro de su dramaturgia y reflejan de manera notable el contexto unamuniano del destierro durante la dictadura de Primo de Rivera. Pero más allá de reforzar las conocidas circunstancias político-filosóficas que condensan estos textos, me parece importante exhibir que ciertos rasgos estilísticos permiten comprender a *Sombras de sueño*, *El otro* y *El hermano Juan* como leves corrimientos fácticos de aquellas metas dramáticas que el propio Unamuno parecía haberse impuesto a sí mismo en su estridente ensayo de 1896.

Ya he mencionado que en el plano de lo teatral el escritor vasco no permanece ajeno a la oposición regeneradora contra el nacionalismo tradicionalista y ortodoxo de los *viejos*, interesada en fomentar más bien la expresión *joven* y universalista de un teatro de conciencia. La dramaturgia unamuniana termina por inscribirse desde el principio en la lucha por un lugar en aquel canon en que sus antecesores de la Restauración habían legitimado la función docente del teatro áureo sobre el siglo XIX. Es decir, ya desde 1896 gravita sobre el teatro unamuniano una serie de problemáticas críticas que definen qué tipo de teatro merece la España moderna y cuál debe relegarse al olvido aunque la tendencia academicista de la historia literaria lo intentara respaldar. En esa vertiente del drama ideal que Unamuno planteaba originalmente, la “trilogía del exilio” -escrita décadas después- demuestra hasta qué punto el escritor respetó sus ideas primigenias y cuáles fueron sus concesiones. Antes de referirme al análisis puntual de estas piezas¹⁴², me gustaría señalar cierto nexo que las vincula en general. *El otro*, la más celebrada de las obras unamunianas, tiene su origen en el mismo tema que tocan *Sombras de sueño* y *El hermano Juan*, y que es el de la definición del *yo*. Tal como confiesa Unamuno en su “Autocrítica de *El otro*”:

...*El otro* me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, del misterio -no problema- de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal. (...) Claro está que como en este ‘misterio’ lo que importa es la verdad íntima, profunda, del drama del alma, no me anduve en esas minucias del arte realista de justificar las entradas y salidas de los sujetos... (Unamuno, 1964:37-38).

Me atrevo a opinar que en este sentido la trilogía entera responde a la premisa de escenificar la lucha interna del sujeto por hallar, en el espacio de su conciencia, la verdadera determinación de su *yo* personal. En *Sombras de sueño*, Julio Macedo debe suicidarse por no lograr la superación de su doble, Tulio Montalbán, personaje escrito que refleja su antiguo *yo* y que desde la literatura inerte le disputa a la mujer de la cual se ha enamorado. *El hermano Juan* es la reescritura unamuniana de un don Juan Tenorio que refiere al mito vencido, que sólo puede pensarse a sí mismo entre los fragmentos gloriosos de un pasado perdido, sin

¹⁴² Y a las que en diversas oportunidades he dedicado además trabajos específicos en torno a sus problemáticas particulares (Saba, 2007; Saba 2010; Saba 2012).

permitirse ya siquiera el goce de la acción presente. *El otro*, por su parte, adquiere ribetes de policial para pivotar sobre el asesinato de un gemelo a manos de su hermano, sin que pueda discernirse fácilmente la identidad de la víctima y del victimario, culpables recíprocos desde un tiempo que los precede. La escena unamuniana retoma una y otra vez la misma acción aunque el argumento cambie: es la lucha de una conciencia consigo misma por hallar salida al misterio de la personalidad, al enigma de por qué se es quien se es y no se es otro, siempre en pugna con las exigencias de un pasado que la condiciona. Y por esa contundencia “simbólica” que las caracteriza y en la cual resuena mucho de la contienda que he venido analizando, considero importante detenerme un poco más en el detalle de cada parte de esta trilogía.

Sombras de sueño, de 1926, es la obra unamuniana que exhibe de manera más notable la huella simbolista de Ibsen -y la expresionista de Maeterlinck-, y que había impreso en la poética dramática del escritor vasco una voluntad de estilización muy coincidente con su propuesta de “desnudez”¹⁴³. Como adelanté, la obra cuenta la historia de Elvira, quien vive junto a su padre en la soledad de una isla y está enamorada de un hombre llamado Tulio Montalbán, cuya historia se narra en un libro que ella relee con devota persistencia. Montalbán habría sido un héroe americano que luchó por la independencia de su patria (luego de enviudar tras la muerte de su amada, llamada también, casualmente, Elvira). El curso de la acción se acelera con la llegada de un extraño de pasado esquivo, Julio Macedo, quien termina cortejando a la dubitativa protagonista hasta que ella misma lo empuja a develar su verdadera identidad. Julio Macedo acepta haber asesinado en el pasado a Montalbán, pero no tarda esto en revelarse como metafórico: al tratarse de un mismo sujeto, Macedo afirma haber matado a su *yo pasado* (el del libro, el de la Historia) para renacer en un *yo presente*, dispuesto a no querer morir y a desear una nueva vida junto a Elvira. El desenlace, sin embargo, se torna trágico: Elvira no puede renunciar al amor “ideal” que tiene por Tulio, el “hombre de libro”, y así, entonces, Julio -“el hombre real”- se ve empujado al suicidio final.

En una de las escenas más logradas de la pieza, Unamuno sitúa, en la orilla del mar, a Macedo cortejando a Elvira, mientras Rita, la criada, permanece como testigo. Luego de declarar por primera vez que él no es un libro sino un hombre, se adelanta y recoge del suelo la caracola de un molusco: “Macedo:- Es una casa vacía..., vacía y sin puerta. El pobre animalito que la habitó se ha fundido en la mar donde naciera. Queda aquí, en la arena, su

¹⁴³ En su artículo de 1913, “De vuelta del teatro. Impresiones de espectáculo”, Unamuno refiere: “...saqué la convicción de que mis gustos van encontrados con los del público profesional, o si se quiere, espectacular, y que los actores, aún los mejores, tienen que transigir más o menos (...) con el gusto del público ése, si quieren prosperar en su oficio. La tarea de educar al público es penosa y rarísima vez sirve para sustentar al educador. Y después de esas noches seguí soñando en un teatro sencillo, lo más sencillo posible, desnudo, sobrio, en que lo que se ve ayude y sirva a lo que se oye, pero no lo desfigure ni oscurezca: en un teatro en que el actor cuente lo menos posible con el escenógrafo y el sastre y el peluquero y el *attrezzista* -o como se le llame- y el tramoyista, y huya cuanto más pueda de la pantomima de la caricatura, o sea de la exagerada caracterización. Y esto sería, sin duda, lo más duradero, y a esto, que es lo clásico, hay que volver siempre” (1958: 515-516).

casa, o mejor este cadáver de casa” (1958: 761). Y luego agrega: “...esta pobre conchita, aquí en la arena, se hará arena... Esta pequeña playa es un cementerio de casas vacías...” (761-762). La declaración produce dos efectos simultáneos. Primeramente instala la metáfora del caparazón como condensación simbólica de un tema obsesivo y recurrente en Unamuno: el del fósil representativo de la identidad y también de lo inerte, el tema del individuo efímero, aislado en la propia conciencia que le asegura su creencia y, por tanto, su “auto-creación”, su vida, pero que a la vez lo postula como “sujeto” siempre que se reconozca *sujeto* a la muerte. En esa tensión se cifra una experiencia que es el límite mismo entre la vida y los libros. Por esto, en segundo lugar, la escena produce también una anticipación de lo que será el fin de la obra, cuando Julio Macedo deba reconocer la vacuidad de su cuerpo al no poder recibir el mismo afecto que sí había recibido en su identidad pasada y acabada, es decir, en la “fosilizada” identidad de Montalbán, el personaje libresco que lo había precedido. En este sentido, la pieza se inscribe en un estilo que atraviesa toda la trilogía y que busca exponer ciertos principios de la filosofía unamuniana y de sus problemáticas más particulares, esta vez dentro del campo de una acción íntima, de una escena bastante reñida en verdad con los procedimientos realistas. Por ello sería injusto analizar las piezas unamunianas con un criterio de valoración que las considerara como proyectos fallidos de obras naturalistas. Antes bien, convendría entenderlas mejor dentro de su énfasis simbolista y en relación incluso con los rasgos propios del melodrama expresionista, cuyos caracteres venían anunciados tanto por Ibsen como también por un Pirandello que Unamuno reconoció como familiar (“las cosas de teatro son las de más verdad, padre” (771) dirá Elvira a Solórzano, bajo cierto influjo también calderoniano).

El de Unamuno parece un teatro regido siempre, entonces, por la intención de promocionar su filosofía de autor. Y como tal recupera la lucha entre la prisión libresca y el retorno al individuo, polaridad en la que se juega la construcción de lo personal. Toda esta trilogía de madurez expone un tema que entronca directamente con cierta tradición europea que desde la década del '20 se pregunta por el tema del *doble*, como si se tratara de una actualización del romántico “drama de conciencia escindida”. *Sombras de sueño* es la transposición escénica de una novela corta publicada en 1920, y es claro que en ella se juega el tema de la conciencia doble. La elección del espacio insular donde transcurre la acción atraviesa la metáfora de la caracola, y refleja el propio aislamiento efímero de un yo que tiende a desaparecer incluso por la agónica conciencia de su multiplicidad. Llevado por la necesidad de representar esta problemática, Unamuno se aleja del realismo y opta por una síntesis que guarda ecos de las polémicas críticas que he mencionado en el capítulo anterior. Tal como el expresionismo que empezaba a irradiarse por entonces en Europa, el tema de

Unamuno es la distinción entre el yo esencial y el yo aparential del héroe. Por esto debería matizarse la acusación de que sus personajes teatrales no pasaron de ser “ideas”: en realidad, en Unamuno parece cumplirse la multimorfosis del teatro ligado al expresionismo pionero, ya que reúne al idealismo ontológico con el simbolismo y hasta con el monologuismo, entre otros elementos. Y en esa mezcla violenta el símbolo se libera. La ficción y la realidad pierden sus fronteras (Elvira es comparada con Don Quijote, Macedo con Don Juan), por todo lo cual las proposiciones reales objetivas se dan como imposiciones de una subjetividad que se exterioriza y que así se crea como cualquier obra de ficción, como toda expresión ficticia. De ahí que el personaje unamuniano arroje fuera de sí sus deudas con el psicologismo y la racionalidad. *Sombras de sueño* llega aún a tematizar esto cuando el propio Macedo, antes calificado como “fantasma”, exclama:

Los que parecemos de carne y hueso no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y esos que andan por los cuadros y los libros y los que andamos por el escenario del teatro de la historia somos la verdad, los duraderos. Creí poder sacudirme el personaje y encontrar bajo él, dentro de él, al hombre primitivo y original. No era sino el apego animal a la vida... (789)

Macedo -alzando la voz unamuniana obsesionada con la metaficción- se postula a sí mismo como “personaje”, como “marioneta” ligada a la voluntad autoral, y propone ese retorno al ser absoluto que le otorga la conciencia de sí, de su condición de creación y también de su voluntad de existencia. Reconocerse a sí mismo como ficción histórica es desmitificar el poder libresco y fósil de una vida atrapada por la razón. Frente a esa vida que es ficción -vida que es, además, sueño “calderoniano”-, el teatro se presenta entonces como verdad, como ficción vital. Este eje -cuyos precedentes críticos, insisto, parecen ser los expuestos en el capítulo anterior-, vertebra también el desarrollo de *El otro, misterio*¹⁴⁴ en tres jornadas y un epílogo, escrita durante aquel mismo año de 1926.

El otro ha sido para la posteridad la obra más representativa de la dramaturgia unamuniana, y la más lograda de acuerdo a sus intereses. Creo, sin embargo, que respeta la desnudez de sus otras producciones, que muestra la misma necesidad de abordar el tema de la conciencia personal en lucha constante consigo misma, y que también intenta dar cuenta del controvertido antagonismo entre el individuo y su tradición. Como adelanté, *El otro* pone en escena la historia de dos gemelos, uno de los cuales ha muerto a manos de su hermano y su

¹⁴⁴ Más allá de la evidente referencia genérica, “La regeneración del teatro español” ya hacía alusión al rescate del teatro como “misterio” metafísico: “Del origen religioso del drama moderno abundan pruebas, y ricas noticias acerca de las representaciones en los templos, por los clérigos mismos no pocas veces, en días de solemne fiesta. ¿Quién no ha oído hablar de misterios?” (Unamuno, 1951: 165). La referencia al género de los misterios implica con claridad para Unamuno esa simbiosis entre la fe y la representación, sin dejar de lado el carácter popular del evento. No es menor que rotule así una pieza como *El otro*, destinada a provocar en sus espectadores la duda trágica de su estatuto de realidad. A su vez, la referencia al misterio nutre la vena moral del drama. Como señala Oreste Macri (1974), en evidente ligazón con el legado calderoniano: “La aludida tensión por identificar ética y poesía no es otra cosa que la búsqueda de ‘ejemplaridad estética’ (...). El ‘sueño’ con el cual se equipara la ‘vida’ es el deber ser de la realidad íntima y sustancial, drama de ejemplares de humanidad que parecen símbolos y alegorías” (381).

cadáver yace en el sótano. El sobreviviente ha decidido no darse a conocer por su nombre y, tras haber matado a su rival, simplemente se hace llamar “el Otro”. Las mujeres de ambos hermanos se lo disputan sin dar importancia a la ratificación de su identidad. La duda permanecerá más allá del final, en el cual el asesino decide poner fin a su vida, acuciado por la culpa y la desesperación que le causa la escisión de su personalidad.

La obra habla, entonces, de la tragedia de ser permanentemente “doble”, de ser uno y otro ajeno al mismo tiempo, un enajenado desconocido para sí. ¿Quién se es? ¿Cómo se es? ¿Por qué se es? Las preguntas se repiten en torno al perímetro de un sujeto cuya definición, a juicio de Unamuno, debía arrebatarse al desenlace “objetivo” del drama naturalista. *El otro* plantea los enigmas del ser sobre sí mismo en la tragedia del desconocimiento personal. Es evidente, entonces, que la diferencia de su efectividad con respecto al resto de la producción unamuniana (en total, nueve dramas y dos piezas menores), parece residir sólo en el formato “policial” con que se construye la trama. Tal como señala Francisco Ruiz Ramón (1971):

La ‘obsesión del misterio de la personalidad’, raíz confesada del drama, es la misma de donde le brotaron *La esfinge*, *Soledad* y *Sombras de sueño*. La diferencia entre *El otro* y los demás dramas citados no está en el tema, sino en su dramatización. En *El otro* Unamuno renuncia a todo arte realista, según lo dice y lo cumple; pero no así en los otros tres en donde sólo renuncia a medias, sin llegar a liberarse del todo del realismo escénico... (95).

Más allá de que disiento con la opinión sobre las concesiones realistas de las otras piezas, sí coincido con que *El otro* trasciende los límites corrientes de la dramaturgia unamuniana por haber hallado, dentro de su poética particular, cierto dinamismo agónico del cual carece el resto de la trilogía. Puede decirse que en esta pieza que se publicaría recién en 1932 -año en que también sería estrenada en Madrid por la compañía de Margarita Xirgu-, Unamuno logró concentrar la acción sin episodios dialógicos digresivos que quebraran su unidad, facilitando de este modo el intenso desarrollo de la situación básica del conflicto dramático. Si bien la acción total y cada personaje resultan simbólicos, esto no conspira contra la acción de la obra. Por el contrario, la acción fluye como una investigación sobre el asesinato de un gemelo ocurrido a instancias del otro, y en ese juego escénico se expone la articulación de ideas sobre la dificultad por hallar la verdadera identidad del criminal y, a la vez, del ser en sí. En esa búsqueda desesperada también el espectador debería buscar una respuesta para su propia verdad, y en la dilación del fin de ese proceso encontraría justamente su afirmación personal. Como menciona Gullón (1974), para Unamuno “el ser auténtico no se logrará sin lucha y esa lucha hará dudar y sufrir” (397). Lo que quiere decir que seríamos “nada menos que todo un teatro”, rodeados de sombras de otros, y sólo sostendría nuestra existencia “en escena” el deseo de ser. Y ser, para Unamuno, es querer ser, es escribir la

voluntad de ser uno mismo incluso más allá de la ineludible representación ante los demás. La búsqueda infinita entre los polos del ser y de la representación define teatralmente la agonía unamuniana. Esa es la única vía para el sujeto: su perpetua búsqueda de sí. El hombre auténtico entre los hombres posibles es un "misterio" cuya verdad sólo Dios conoce. Esto determina en "el Otro" una locura distinta a la de don Quijote: mientras en el hidalgo aparecía el elogio a su afirmación "yo sé quién soy"; en la pieza unamuniana, el protagonista reitera varias veces "yo no sé quién soy". Se trata de un ejemplo cuya tragedia no es deseable ni siquiera en el mundo del autor: es un sujeto agónico pero fallido. Su ejemplaridad está en que es un hombre sin identidad, un *yo* que no soporta el conflicto vital de la indefinición, y que opta por la desesperación en vez de aferrarse a la incógnita como método de lucha. Contraejemplo quijotista, no encuentra en el sentimiento trágico de la vida su inspiración, sino más bien su propia destrucción. Ser "el Otro" -en vez de ser "uno"- termina por anularlo, y de esa forma el argumento comprueba, nuevamente, el valor que tiene la capacidad del sujeto para creerse y crearse ante la mirada de los demás.

La última pieza de esta trilogía en que Unamuno parece haber logrado la cimentación final de su dramaturgia, se titula *El hermano Juan o el mundo es teatro*. Según García Blanco (1958), puede suponerse que la redacción de esta obra corresponde a los últimos tiempos del escritor en Hendaya. De por entonces será la lectura privada de la pieza que el bilbaíno brindó a uno de sus amigos cercanos. El asistente a aquella fue nada menos que el *pequeño filósofo*. Cuenta Azorín, como privilegiado testigo:

Invítome a ir a casa para escuchar la lectura de un acto, y allí nos fuimos. No gusto yo de las lecturas... La lectura del primer acto de *El hermano Juan* me agradó. Unamuno ponía fervor en su leer. La casa era chiquita y limpia. Vivía el maestro en la morada de un matrimonio que le atendía con solicitud. En el comedorcito de la casa nos sentamos. Unamuno pidió que le hicieran un vaso de agua de limón. Le puso junto a sí, en el tablero, y comenzó la lectura (cit. en García Blanco, 1958:151).

En medio de ese panorama, no deja de tener cierta belleza elocuente la simple imagen de un Unamuno dramaturgo, cuyo teatro no conoció jamás las repercusiones que él hubiera ansiado, leyendo con voz intensa para su amigo Azorín, todos los caracteres de su versión personal del trágico mito de don Juan, el Burlador de Sevilla. En ese refugio hogareño, en esa función privada del destierro, un reconcentrado Unamuno lee en alta voz su obra, la cual, como tantas otras, hallaría las resistencias propias de la moda y de la praxis de los escenarios hasta su tardío estreno recién en 1934. Es innegable que hay algo heroico en ese Unamuno que lucha contra su paradójica imposibilidad de ser representado, leyendo sus dramas en la intimidad, para sus amigos, con la vehemencia del que ha sido marginado no sólo por razones políticas e ideológicas, sino también por la maquinaria teatral de su época, por la banalidad de las tradiciones escénicas y por la escasa efectividad de su anti-realismo.

La reescritura que hace del personaje clásico de don Juan no es, claro está, una simple adaptación de la obra. La re-creación del Burlador unamuniano es, en cambio, el despliegue espeso de una 'lectura' que su autor hace sobre el mito, y que en este sentido constituye todos los mecanismos de apropiación para hacer del don Juan un constructo simbólico funcional -una vez más- a la compleja filosofía unamuniana sobre el ser y el representar, sobre la ilusión y la verdad. Es cierto, sin embargo, que se observa en ella cierto desfase entre su necesidad filosófica y las exigencias del género en cuanto a la condensación dramática de sus postulados existenciales. Como señala Ruiz Ramón, quien critica fuertemente la pieza:

Lo representado en 'la vieja comedia nueva', como la bautiza su autor, es menos una acción que una interpretación de un personaje mito. Por ello es, tal vez, la menos teatral de este grupo de piezas unamunianas, la menos teatro, en el más profundo y rico sentido de esta palabra. Don Juan no es ni siquiera un personaje de drama, sino la encarnación de una interpretación de Don Juan. Don Juan y sus mujeres (...) no se liberan, para vivir un drama, de las ideas que les han hecho nacer. (1971: 98)

En este sentido, el juicio de Ruiz Ramón -aún con cierta cuota de justicia- insiste en las falencias de la dramaturgia de Unamuno sin vislumbrar la sorprendente información que la pieza arroja sobre la manera en que el autor vasco pudo reelaborar, por única vez en teatro, un objeto proveniente de las arcas literarias más tradicionales. Por ello, quisiera aludir aquí fugazmente a los antecedentes de "El hermano Juan". El don Juan de Zorrilla dirá, luego de un engaño: "Buen lance, ¡viven los cielos!/ Éstos son los que dan fama:/ mientras le soplo la dama/ él se arrancará los pelos..." (1943: 1284). Y llegará luego a explicitar que sólo cree en la "gloria mortal". El Don Juan de Tirso de Molina, por su parte, cuando le pregunte Catilión "Y al fin, ¿gozará su dama?"; le contestará: "Ha de ser burla de fama" (1848: 580). Estas dos versiones, a pesar de ser intertextos reconocidos por Unamuno, son claramente distintas de *El hermano Juan*. La reelaboración opera de forma notable si se considera su poética personal. Los burladores de Tirso y de Zorrilla están más ligados al interés de una fama prosaica, reconocible en el ámbito cotidiano del cortejo y de la huida, de la necesidad de que sus picardías les aseguren la circulación de sus nombres, a través de la fama del engaño. El don Juan de Unamuno es diferente: no sueña ya con la fama, sino con la puesta en escena de su fama. Sabe que se "representa", sabe que su conciencia lo condena al recuerdo arrepentido de una acción "mítica", que no ha vivido ni transitado nunca. Es un hombre que, como gran parte de la España en crisis desde fines del siglo XIX, sólo puede hablar de un pasado que se le escapa a causa de sus dimensiones míticas, un pasado cuya representación es lo único que ha quedado en el caótico contexto de entre siglos en que Unamuno vive. Un pasado que se eleva misterioso y gigantesco como un monolito en medio de la inacción de aquel presente. Así, podría arriesgarse que esta pieza es deudora, en cierta medida, del cruce entre el teatro áureo y aquella "conciencia de la tragedia liberal" que Williams observaba en Ibsen. Se trata de un

Don Juan entrampado en el pasado, un Don Juan melancólico. Podría notarse aquí, además, que la melancolía del que reflexiona sobre su propia existencia ilusoria constituye el costo que paga la modernidad sacrificando la acción potencial y el cambio. No se puede correr y al mismo tiempo reflexionar sobre la anatomía de las piernas en movimiento: en este sentido, el hermano Juan es una de las más logradas y significativas paradojas del escritor vasco. Y lo es, justamente, porque el don Juan de Unamuno es una descripción del mito vencido. No tiene (no puede permitirse) el goce de la acción: sólo piensa, sólo “se piensa” a sí mismo entre los fragmentos de un pasado esfumado, lacerado, añorado y casi inexistente. El pasado de una tradición que busca ratificarse a sí misma como cierta, como verificable aunque sea en un recuerdo en medio de las ruinas.

El don Juan de Unamuno sufre la condena de su existencia, de su rol, como algo que le ha impuesto la tradición por medio del propio dramaturgo, quien en un juego casi cervantino es mencionado por la obra misma como responsable de la creación. Don Juan ya no actúa, sino que, en términos shakesperianos, consume su turno sobre el escenario seguro de que nunca más será escuchado. Lo acusan de pasar su vida representando y él exclama: “¡Sí, representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida” (1958: 889). Y refuerza la idea hacia el final, cuestionando los límites entre la vida y la ficción: “¡Pero somos nada menos que todo un teatro! Literatura hecha carne. No son tanto los demás; los que nos critican... Hermano de los hombres y no hombre” (980), se juzga el hermano Juan. Esta búsqueda de sí mismo arrastra una especie de acción mínima hacia adelante, hasta poner en jaque el propio sentido ontológico de su protagonista que se cuestiona: “¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? (...) ¿Existe don Miguel de Unamuno?” (984).

Más allá de su complejidad y de los obstáculos para su puesta en escena, hay un rasgo estructural que parece evidente y es que en ninguna otra obra dramática de Unamuno es tan clara la colisión que sufre internamente su poética al verse obligada a una doble obediencia: a la de la tradición y a la de la ruptura; a la del pasado tradicional, popular y nacional de España, y a la de la moderna vanguardia europea. Por eso, *El hermano Juan* se presenta como un caso ejemplar donde es factible analizar la tragedia del escritor Miguel de Unamuno, entrampado en las paradojas de la constitución del campo intelectual español en la frontera entre los siglos XIX y XX. En esta obra se exhibe de manera notoria la contradicción de su propuesta: volver a los grandes artífices de la convención dramática de la tradición áurea (aquí Tirso, como antes Calderón y, en cierta medida, también Lope), y ser a la vez novedoso, ser un “bárbaro” capaz de azotar todo convencionalismo. Los que parecieran ser modelos

antitéticos resultan convocantes para un amante incondicional del oximoron como lo fue Unamuno. Por eso, me atrevo a sostener que aquella primigenia poética dramática de 1896 mantuvo cierta incidencia sobre su producción, aunque la contradicción de sus propios términos la condenó en más de una vez a oscilar entre el hermetismo y el didactismo llano. Y esa oscilación, probablemente, explica además que la sutil coherencia que Unamuno mantuvo con sus planteos juveniles debió condecir en su teatro con las exigencias de su lucha anti-erudita. La *doble* aceptación del modelo dramático tradicional y del rupturista¹⁴⁵ reflejó en parte el mismo respeto bifronte que traté de demostrar en el plano de la contienda crítica que mantuvo con su maestro Menéndez y Pelayo¹⁴⁶. La verdadera angustia del teatro de Unamuno es su inmovilidad, la imposibilidad para encontrar su acción atrapado en medio de la tradición y de la modernidad. Es decir, en su necesidad de generar un drama renovado que retornara a la valoración de la personalidad, no pudo al mismo tiempo generar una apertura al “público no pueblo” como la que se concebía intrínseca al teatro clásico más popular. En su artículo “Hablemos de teatro”, de 1934, un Unamuno que atestigua maravillado el fenómeno del grupo La Barraca de García Lorca, parece intuir todavía la necesidad de rescatar la tradición:

A los proletarios de verdad, no de credo político, les conmueve más una persona de veras, de carne y hueso y sangre y pasión, sea cual fuere su índole -hasta un tirano-, que no un ridículo predicador de doctrinas sociológicas. Y sobre todo las figuras, los símbolos, ya tradicionales, los que se sabe de memoria. Aquí, en España, Segismundo, el alcalde de Zalamea, don Juan Tenorio... (1958: 537).

Y de todos modos es notable cómo su teatro no pudo actualizar esos símbolos en conjunción con su “regeneradora” filosofía personal. De alguna forma y aunque se lo propusiera en 1896, aquella contienda contra el culto erudito a lo fósil también parece haber condicionado su apropiación del modelo calderoniano e incluso del estilo “popular” de Lope. Su teatro pudo sostener cierta exigencia modélica del *Brand* “europeo” pero no llegó a captar verdaderamente el aporte de la comedia áurea “castiza” que proyectaba como complemento. Se puede estimar que el anti-intelectualismo debió demandarle un artificio modernizador cuyo exceso de “intelectualidad” -paradoja mediante- terminó por atenuar la fuerza dramática de

¹⁴⁵ Un interesante trabajo de Urszula Aszyk (1989) emparenta en este sentido las producciones de Unamuno, Valle Inclán y Lorca. Y señala al respecto: “Pese a que los tres autores pertenecen a distintas generaciones literarias (...) los tres parten de una convicción común de que el teatro burgués y realista al estilo del siglo XIX debería desaparecer. La crítica del teatro que ellos presencian los empuja a buscar la posibilidad de regeneración del arte teatral en España y proponer un modelo nuevo del teatro que corresponda a la reforma teatral en Europa y mantenga la relación con la tradición española” (134).

¹⁴⁶ De hecho, reaparecen coordenadas metafóricas similares. Si en el campo de la crítica, la interpretación simbólica era un camino para subvertir la lectura superficial de los textos clásicos realizada por la erudición; en el teatro moderno debían producirse obras que cifraran su interés en el interior y no en la visión superficial del espectáculo. Al respecto señala Unamuno en su irónico artículo “Impresiones de teatro”, de 1913: “Y esas obras sencillas y hondas, en que la tragedia o la comedia vayan por dentro -a veces fundidas en uno-, en que la pantomima está reducida al mínimo indispensable, en que se sugiere y deja adivinar mucho más de lo que se dice, en vez de realzar con gesto y entonación verdaderas vaciedades, no es que no impresionan, no. Al nocturno público burgués de las butacas y palcos de nuestros teatros esas obras le gustan, no porque impresionen poco, sino porque le impresionan demasiado” (1958: 523-524).

una acción poética capaz de lograr el “vulgar aplauso” pretendido. Es decir, en el teatro unamuniano la justicia de hablar en “necio” quedó relegada tras el discurso hipertrofiado del yo moderno en busca de sí.

Sin embargo, y a favor del teatro unamuniano, cabe decir que esa afirmación del yo es patente en estas obras de madurez. La escena expone de forma obsesiva el retorno a un problema existencial constitutivo de la identidad del hombre y, por lo tanto, de su pueblo. A la manera de un problema-*símbolo*, el misterio de la personalidad captura desde Unamuno algunos pocos procedimientos cercanos al idealismo calderoniano y muchos más deudores del anarquismo individualista de Ibsen. Y entre estos componentes articula un teatro cuyos caracteres no intentan irradiar una *psicología* acorde al realismo teatral, sino una *psique* acorde a la crisis del “alma” española¹⁴⁷. Por eso, en parte, considero que puede hallarse en esta producción un rastro singular de la contienda crítica que Unamuno había mantenido con la tradición legitimada de la erudición, y con lo que él creía a su vez como desacertado abandono del individuo en pos de la precisión realista, naturalista y racionalista que había afectado también al estudio y a la apreciación del drama clásico.

Sin embargo, la intención de su dramaturgia no facilitó su recepción. La misma reticencia que la escena de entonces tenía para con los textos dramáticos de Unamuno¹⁴⁸ terminaría por consolidarse luego en juicios críticos que consideraron como falla a la rispidez de la propia deriva dramática de sus obras. Lázaro (1956), por ejemplo, ha definido:

Compone Unamuno dramas esqueléticos, puras líneas que definen y desarrollan el problema, sin que jamás se preocupe por vestirlos de carne para hacerlos familiares al espectador¹⁴⁹, para captar su confianza, para darles, en suma, verosimilitud existencial. Dan la impresión siempre de que su arquitecto ha hecho el primero y sustancial esfuerzo para crear la armazón, la estructura, pero que se ha quedado en ello. (10)

El entramado filosófico-existencial del dramaturgo Unamuno habría provocado la “trabazón” de la estructura de sus piezas, tornándolas explícitas y asfixiando así la acción que en ellas transcurría. Por eso opinaba también Ruiz Ramón (1971):

¹⁴⁷ Pedro Salinas (1949) ha señalado que no hay nada en la dramaturgia unamuniana que salga de lo puramente dramático. Es decir, “todo lo que pueda faltar a la obra de fácil entretenimiento lo gana en densidad, en valor funcional, en eficacia dramática” (72). Sus ejes -el del misterio de la personalidad, el de la envidia cainita, el de la contradicción como motor vital- no son “tema de estudio psicológico; lo que es, una manifestación vital del gran problema de la personalidad” (72).

¹⁴⁸ Ruiz Ramón (1971) enfatiza “la falta de aceptación por parte de las compañías teatrales, para quienes ese teatro, en cuanto a forma y contenido, resultaba extraño y francamente problemático por lo que a éxito comercial se refiere” (80-81).

¹⁴⁹ Es interesante relacionar esta observación con el modelo calderoniano que a juicio de Unamuno tampoco buscaba reproducir en su teatro el modelo de la vida de la “carne”, sino que por el contrario intentaba extraer del teatro la “carne” para su pensamiento. Por eso dice en *En torno al casticismo*: “Calderón, el símbolo de casta, fue a buscar carne para su pensamiento al teatro, en que se ha de presentar al mundo en compendio compacto y vivo, en sucesión de hechos significativos, vistos desde afuera, desvaneciéndose a último término, hasta perderse las veces, el nimbo que los envuelve, el coro irrepresentable de las cosas” (1943: 71). Creo que las objeciones críticas que mayoritariamente se han hecho al teatro unamuniano no consideran el peso de las producciones que lo habían condicionado como modelos, y que además lo juzgan desde un patrón mimético que su autor rechazaba abiertamente.

He ahí el problema del teatro unamuniano. Unamuno llevó a tal grado el proceso de denudación dramática que, no sólo suprimió, por reducción los elementos puramente materiales del drama (...) sino que cometió el error de reducir al máximo la función, propia y necesaria a la plena realización dramática, de la intriga, con lo cual no consiguió sino crear puros dramas esquemáticos, es decir dramas no realizados suficientemente como tales dramas. (84)

Si bien estas observaciones resultan comprensibles, no parecen considerar los motivos que condicionaron la forma “débil” del teatro unamuniano y que, como ya indiqué, son a mi juicio lo más constructivo para ver en torno suyo. De hecho, a juzgar por los objetivos que el joven Unamuno se había planteado en su ensayo de 1896, la objeción que plantean estos críticos sobre sus piezas ratifica el cumplimiento de su estrategia original: crear un “drama no teatral”, un teatro “desnudo”, ligado por igual a la innovación y a la tragedia clásica. Un teatro que fuera capaz de dar cuenta de la crisis del sujeto moderno a partir tanto del anarquismo individualista ibseniano como también de la altura filosófica calderoniana, pero sin sujetarse a las trabas “ortodoxas” que hacían a la efectiva recepción de aquellos modelos. Ni el dinámico argumento de la comedia barroca ni la exigencia naturalista de la intriga eran requisitos teatrales para Unamuno: lo único deseable era la permeabilidad de contenidos entre esos modelos. Por eso cabe señalar que así como en la crítica Unamuno se abocó a la reivindicación de la lectura *personal* de los textos clásicos contra la historia documental positivista que dictaba el legado pelayano, así también intentó proyectar en el género dramático su “obsesión del misterio de la personalidad” (Ruiz Ramón, 1971) sin responder a un diseño tradicional de la acción. Y menos aún se impuso la necesidad de apelar a la fórmula naturalista que planteaba la historia como una sucesión causal de sucesos factibles de ser dispuestos por los mecanismos de la psicología y de la fisiología, y capaces de ser explicados por la razón. La contienda crítica que Unamuno mantiene con la hegemonía intelectualista de sus precursores resulta explicativa también de su apuesta dramática decididamente anti-racionalista, anti-mimética y anti-naturalista. Es curioso entonces que en este campo de lo teatral su preocupación reproduzca de alguna forma lo que he intentado demostrar antes para el plano de la crítica: que Unamuno luchó decididamente contra el modelo del erudito incapaz de reconocer el valor de lo *vivo* en literatura por ocupar su tiempo en la búsqueda archivística de glorias pretéritas. Como también indiqué, no hay dudas de que esa resistencia sitúa a Unamuno en el centro mismo de la corriente *anti-ocularcéntrica* que define el primer cuarto del siglo XX y que socava la autoridad positivista depositada en el rol del historiador decimonónico. El “ojo” todopoderoso que intenta ordenar la superficie de las cosas es puesto en duda. Ya demostré en este sentido que la Esfinge aparece una y otra vez en sus ensayos como metáfora del monstruo que interpela al sujeto en torno a su verdad personal, y que en el

caso del erudito sólo recibe como respuesta la evasión. Escapar a su mirada consistía para Unamuno en escapar hacia el refugio neutral de un saber estéril.

Por todo esto, me parece de suma importancia remitirme aquí a la primera pieza dramática que Unamuno escribió y a la que no me he referido hasta ahora. Su escritura data casualmente de 1898 y su título definitivo, en realidad, puede habérselo sugerido Federico Oliver en 1908, mientras preparaba con su compañía el estreno de *La esfinge* para el año siguiente. El argumento plantea la historia de Ángel, presunto jefe revolucionario que es adulado por el poder de su oratoria e impulsado a la acción por sus seguidores y por su mujer Eufemia, interesada en que le dé nombre y no hijos. Desde el primer boceto, Unamuno tiene claro el tema: “Es la lucha de una conciencia entre la atracción de la gloria, de vivir en la historia, de transmitir el nombre a la posteridad, y el encanto de la paz, del sosiego, de vivir en la eternidad” (García Blanco, 1958: 11). El autor dudaba ya por entonces de cuál sería la recepción de una obra sobre las luchas de la conciencia religiosa, tan poco frecuentadas en las tablas desde la dramaturgia clásica de un texto como *El condenado por desconfiado*. Sin embargo, insiste Unamuno e intercambia pareceres sobre su drama con numerosas personalidades, hasta lograr su estreno recién diez años después. *La esfinge*, primera obra, representativa del período de entre siglos que he venido ilustrando en los capítulos previos, inaugura “simbólicamente” los dilemas filosóficos e intelectuales que la metáfora del monstruo iría desplegando en su imaginario. En medio de la vorágine de acción, su protagonista decidirá renunciar a la pasión terrena de la fama política. Sus correligionarios lo olvidarán, su mujer lo abandonará y Ángel sólo hallará consuelo en casa de Felipe, un amigo suyo cuya fe lo ha transformado. Hacia el final, la revolución ha seguido su marcha y la turba levantada en armas no entiende el discurso sobre la interioridad que Ángel proclama para contenerla. La masa lo considera un traidor y lo mata. La voluntad de búsqueda personal de una revolución interior es injusticiada por la violencia política de la colectividad.

Es entendible que para inicios del siglo XX, cuando Unamuno ya había identificado los sentidos propios de la metáfora de la Esfinge en su lucha contra el academicismo intelectualista, aceptara también el nombre del monstruo para titular esta pieza. Como otra fase de la política, el campo intelectual se presentaba a ojos de Unamuno como un peligroso laberinto en el cual el sujeto perdía el norte de su propia verdad. El erudito en general, y Menéndez y Pelayo en particular, son representados como ciegos ante esa búsqueda interior que exige la Esfinge. Es lógico, entonces, que este drama terminara adoptando su nombre de la metáfora que Unamuno convertiría poco tiempo después en eje de su condena a la hegemonía de la razón, de la objetividad positivista, de la banal persecución de una verdad estéril y de una fama terrenal. “Sólo ves lo visible...” (Unamuno, 1958: 239), le dice Ángel a

su ambiciosa esposa, y ella le devuelve: “¡Y tú, como hombre, lo invisible!” (239). Ante eso responde Ángel: “¡Me esfuerzo en ello para que me brote el ojo espiritual!” (239). Un ojo espiritual, distinto al que se ocupa de la visión superficial de las cosas, del catálogo celebratorio de las glorias literarias y políticas de España. Un ojo, en definitiva, no ya histórico, sino intrahistórico. El énfasis *anti-ocularcéntrico* de la obra persiste: Ángel teme y busca a la vez “esa nada terrible que se me presenta en cuanto cierro los ojos” (265). Y añade luego: “...creo que la divina sabiduría está tan dentro de nosotros, tan dentro, que jamás llegaremos a ella...” (265). Esta es la sabiduría que promueve el teatro unamuniano, opuesta a la ambición erudita y política, estigmatizada una y otra vez a lo largo de los años siguientes por medio de la metáfora de la Esfinge y del terror que provoca en los sabios. En el refugio final de la fe personal y de la búsqueda inagotable del “saberse”, Ángel se lamenta por haber caído en su juventud en la trampa del saber libresco. Dirá: “Pero tú sabes cómo me perdió la ciudad. A ella vine; a devorar libros” (293). Los libros, la política, el mundo como obstáculo constante para una libertad plena del yo: ese es el componente conflictivo del drama unamuniano, una convivencia agónica cifrada una vez más en el misterio de la Esfinge, cuya metafórica mirada siempre enfrentó Unamuno desde la crítica y también, claro está, desde el teatro.

CAPÍTULO XI CONCLUSIONES

"...me llamaba, ya desde muy mozo, la Esfinge, en cuyos brazos espero morir".
Miguel de Unamuno, *Recuerdos de niñez y mocedad*

Difícil tarea es reunir finalmente de manera sintética las conclusiones generales y específicas de los diversos planteos que he venido manteniendo a lo largo de la presente tesis. Los motivos de su dificultad son variados. En primer lugar, tal objetivo es complejo por acecharlo el peligro de la reiteración, ya que en cada capítulo he intentado dar cuenta cabal de los temas que constituían la argumentación de mis hipótesis iniciales, y por lo tanto cada uno de ellos termina con ciertas conclusiones parciales que permiten el avance hacia la instancia de análisis siguiente. Y en segundo lugar, porque muchas de las comprobaciones que he intentado volcar en las páginas anteriores pueden considerarse no tanto como afirmaciones tajantes, sino más bien como nuevos puntos de partida desde donde continuar indagando este vínculo importante para la historia de la crítica moderna en España, ejemplo valioso para seguir pensando el modo en que las confrontaciones sobre la tradición literaria moldearon muchas veces ciertas características intrínsecas a las respectivas producciones de sus intelectuales. Pero por otra parte -y a pesar de estas dificultades- considero de suma necesidad intentar construir este espacio final destinado a condensar los resultados de un itinerario extenso, porque ese itinerario puede hallar aquí, en sus reflexiones últimas, un ordenamiento conclusivo no sólo beneficioso para la mejor comprensión de lo ya escrito, sino también para futuras investigaciones tangenciales al tema.

Así, creo que cabe recordar ahora la hipótesis de mayor alcance que me impulsó a la investigación precedente, la cual puede evocarse en la generalidad de los siguientes términos: si Menéndez y Pelayo fue, de alguna manera, el "topógrafo" capaz de clasificar, diseñar e historiar el territorio de la literatura nacional a fines del siglo XIX, muchos de sus sucesores inmediatos debieron leer su legado como *recién llegados* dispuestos a inscribirse en la "geografía" de la tradición cultural de la nación, aún cuando el acceso a ese mapeo exigiera por parte de ellos estrategias de violenta resistencia. Su experiencia de "caminantes" buscaría muchas veces desmitificar la "cartografía" jerarquizada que el santanderino venía consolidando. Unamuno, en ese sentido, encarnaría de manera notable la rebeldía ante esa cuadrícula que pretendía organizar la historia literaria de España por medio de lo que él entendía como una "nivelación" general, como si el agrupamiento archivístico de la pretérita tradición literaria -con sus objetos valiosos y también con los precederos- bastara para dibujar el perfil de una amplia "meseta" capaz de garantizar la identidad cultural de España, con la evidente prescindencia de los jóvenes escritores de entonces. Por eso, y a partir de esta

idea, los argumentos básicos que motivaron mis reflexiones a lo largo de esta tesis se orientaron a probar que la contienda crítica entre Menéndez y Pelayo y Unamuno -muchas veces oblicua, otras veces evidente- era capaz de ser rastreada en cierta selección representativa de la producción del escritor vasco, sobre todo dentro de los géneros ensayístico y dramático. Géneros, por otra parte, que en el caso unamuniano exponían algunas de sus características y procedimientos como resultados surgidos al calor mismo de esa contienda, como también al de otras no menos importantes.

De este modo, y a pesar de que su exposición sintética permite comprender una vez más los claros objetivos que presentaba esta hipótesis inicial, muchas de las cuestiones que el mismo planteo encierra merecían comprobarse de forma previa para poder avanzar sobre él. Es por ello que, en primera instancia, creí necesario abordar las maneras en que el posicionamiento intelectual de Menéndez y Pelayo a fines del siglo XIX logró captar la legitimidad suficiente para instaurarse como autoridad dentro del plano histórico-crítico de la literatura nacional. Considero, en esta línea, que pude confirmar la estrecha relación que existió entre su desempeño como bibliógrafo y la acumulación de capital simbólico que lo habilitaba a promoverse como el real crítico-historiador que exigía su contexto en crisis, es decir, como el “restaurador” de la historia cultural de la nación aún cuando sus criterios se revelaran por entonces tan sólo a través de intervenciones polémicas contra el liberalismo krausista, al que responsabilizaba por el atraso científico en España. Su temprana defensa de la ortodoxia, su ligazón con el ala del tradicionalismo ultracatólico, y su preocupación por apuntalar la riqueza de la Biblioteca española, lo llevaron a la confección de catálogos y a la prescripción de una tarea científica que Unamuno tildaría de “bibliómana”. La idea fundamental para restituir la confianza a una España finisecular perdida en los laberintos de sus lejanas pretensiones, la encuentra Menéndez y Pelayo en la ciclópea tarea de divulgar si no los libros en sí, por lo menos el listado de su “tesoro” bibliográfico. De este modo, por medio de la sinécdoque de la Biblioteca española, el santanderino no sólo vertebró los inicios de su proyecto personal dentro de la Academia, sino que logra consolidar su poder simbólico dentro de un campo cultural en plena reivindicación nacionalista.

Frente a esta estrategia que considero haber probado al comienzo del capítulo tercero, me vi en la posibilidad de comenzar a desentrañar el modo en que los jóvenes intelectuales de entre siglos contendieron con esa autoridad que Menéndez y Pelayo había conquistado para sí e incluso expandido dentro del campo de las letras españolas. Para poder situar la postura específica de Unamuno debí revisar el panorama general que lo relacionaba con sus contemporáneos, problematizando el concepto mismo de Generación del '98 para volcarme luego a la mejor opción de pensar la categoría de *voluntad* como verdadero núcleo vinculante

de aquella juventud frente al dilema del *declive*. Así, he podido entonces no sólo afirmar los inicios de esa insistencia unamuniana en señalar el retorno al *individuo* como fuerza motriz de la historia, sino que también pude analizar -por medio de la recurrencia de la imagen de la “danza de la muerte” en varios textos pertinentes de aquel contexto- la estigmatización de la “cofradía” erudita como intento banal por conseguir una trascendencia falsa y terrena. La preocupación por la *interioridad* que aparece en Unamuno me planteó una deriva, desde ese punto de la tesis, hacia la problemática de lo erudito como espacio interesado en lo superficial, enemigo de cualquier dimensión profunda de la interpretación. Pude comprender, entonces, que la *yoización* por la que bregaría Unamuno a lo largo de su obra estaría reñida de modo constante con ese fantasma del objetivismo científicista, con la exigencia erudita de los libros cuando se tornan más significativos que sus lectores.

Esta constelación de conclusiones parciales me preparó para afrontar lo que considero un fragmento fundamental de la tesis y que es el análisis puntual de las intersecciones que vincularon los itinerarios intelectuales de Menéndez y Pelayo y Unamuno, articulado en el capítulo cuarto. La idea más importante que pude extraer de esta fase de la investigación fue que la inserción de Unamuno en el campo intelectual español finisecular estuvo estrechamente ligada a la figura de su antiguo maestro, con quien mantuvo a su vez serias controversias. A nivel general, pude arribar a la conclusión de que con respecto a Menéndez y Pelayo el escritor vasco se vio implicado en una serie de sucesos que determinaron para él un itinerario intelectual que lo llevaría desde la opción por *estrategias de sucesión* a la opción por *estrategias de subversión*, y que de este modo terminaría por asumir la figura *bifronte* del heredero “hereje”. A nivel particular, Unamuno jamás dejaría de señalar sus deudas de formación con Menéndez y Pelayo, y aunque incluso llegaría con el tiempo a disputar su legado de manos de la ortodoxia “heredera”, siempre indicaría también la distancia que lo había separado del proyecto erudito de su antiguo maestro, proyecto cuyo destino consideraría -en cierto sentido- trágico. El mecanismo que utiliza el ensayista Unamuno en la construcción de ese enfrentamiento solapado es el de la *ironía*. Las diferencias ostensibles en cuanto al valor que recibe su trabajo como traductor (en comparación con el de otros discípulos más cercanos a la *doxa*), el rastreo y análisis de la metáfora del “zorro”, o la misma auto-censura que se impone Unamuno en cuanto a sus alusiones burlescas a Menéndez y Pelayo, me permitieron entender la posición *bifronte* que mantendría luego durante bastante tiempo con respecto al hombre que podía legitimar o no su inscripción no sólo en el campo intelectual sino también en el canon literario de la modernidad nacional.

Como si se tratara de un efecto del eje anterior, el análisis crítico de ciertos textos me exigió entonces la revisión de otra discrepancia notable sobre la que Unamuno insistió en

varias oportunidades al respecto de las creencias pelayanas sobre la filosofía nacional. El relevamiento de ciertas ideas que el escritor vasco supo volcar en varios de sus artículos me permitió apreciar el tema como la antesala de lo que sería luego una especie de contraste entre “metodologías” críticas sobre las que habrían fundado sus diferencias Unamuno y su maestro. Si Menéndez y Pelayo representaba para su antiguo alumno el intento erudito por catalogar e historiar la obra de los filósofos españoles, la apuesta regeneradora de la modernidad estaría justamente en desestimar ese intento y reorientar la búsqueda de la filosofía genuina de España a los sentidos subyacentes de cierta literatura canónica en la que incluía al *Quijote*, al teatro calderoniano y a los poetas místicos. Esta es una de las conclusiones parciales que me permitieron avanzar con mayor seguridad sobre las oposiciones críticas de ambos autores. Sin embargo, así como sus posturas divergentes en cuanto al “tesoro” filosófico de España me servían para prologar sus distintas propuestas en cuanto a lo que cada uno consideraba como deseable para la interpretación crítica de la literatura y de su historia, también se me hizo necesario investigar el viraje que existió entre maestro y discípulo en cuanto a los modelos estético-filosófico e historiográfico.

Dediqué entonces a esta cuestión el capítulo quinto, no con la intención de reconstruir las preferencias diversas que mostraron ambos escritores sino para exhibirlos como contraste ejemplar de un momento de variaciones *epistémicas* evidentes en la propia mutación de la biblioteca. Pude llegar así a concluir que el giro unamuniano hacia Kierkegaard -aún sin renunciar a ciertos postulados históricos y estéticos de la filosofía hegeliana-, y su adhesión a Carlyle como modelo de historiador eximido del afán arqueológico y de la ilusión de objetividad exigida por Taine y la escuela positivista, marcan un claro cambio en la construcción de “precursores” con respecto a los de su antiguo maestro. Asimismo, pude aprehender con esto la evidente voluntad por parte del discípulo de plantear una nueva concepción de la historia como experiencia y ya no como conocimiento, como *intrahistoria* y ya no como superficie de “hitos” culturales del plano oficial. Y pude también asegurarme de su lucha para plantear la escritura de la historia como la creación de un sujeto que no se oculta detrás de la neutralidad científicista sino que más bien se muestra como titiritero, como narrador/hacedor del relato. Unamuno se torna implacable con ese mandato de “reconstrucción” que Taine hace al historiador que quiera recuperar el pasado: no tolera la convivencia entre esta exigencia y la supuesta objetividad que además se le demanda, y por eso elogia la *sinceridad* de Carlyle, el artificio descubierto a favor del *yo* que expone la historia, encarnando una especie de *vector* que terminaría guiando la propia noción unamuniana de *intrahistoria* y su particular valoración de la cultura popular.

Entonces, la ciencia histórica -como disciplina que engloba a su vez a la historia literaria-, se me imponía como un ineludible objeto a pensar en esta señalada tensión entre Menéndez y Pelayo y Unamuno. Sobre todo, por la recurrencia con que en el ensayismo *ironista* de Unamuno aparece la degradante calificación de la erudición histórico-crítica como versión análoga de las ciencias naturales, y en especial de la paleontología. He podido comprobar en el capítulo sexto que la homologación burlona que Unamuno arma entre el erudito ligado al archivo y el científico dedicado a la historia natural, rodeado de fósiles y con ojos sólo para ellos, tiene sus raíces en las propias definiciones que hizo el joven Menéndez y Pelayo sobre las funciones particulares de la historia crítica. Recurriendo a cierto enfoque foucaultiano -el cual fue explicado en el momento de su articulación-, pude comprobar que personajes como Joaquín Rodríguez Janssen (preludio del más conocido Antolín Paparrigópulos), o don Catalino¹⁵⁰, no sólo condensan muchas de las críticas a la figura del erudito que Unamuno había sembrado en los numerosos artículos que fui señalando hasta ese punto, sino que refieren especialmente al perfil de su antiguo maestro Menéndez y Pelayo. Sin embargo, se trate del erudito en general o del santanderino en particular, lo interesante fue poder identificar el blanco específico que perseguía el irónico ataque de Unamuno: el hecho de que el erudito confiara aún en la “reja” de las palabras, esa cuadrícula donde todo podría ordenarse, requería de una confianza en la matriz clasificatoria que la modernidad sólo podía ver bajo sospecha. Esa idea omnipotente de poder recoger la totalidad a través de la historia abonaba a la confianza decimonónica en lograr una historia “verdadera” a partir de los documentos y de la visión reconstructiva y artística del historiador. Unamuno no sólo descreyó de esa potencia reconstructiva de los “restos fósiles” tan valorados por la historiografía precedente, sino que ironizó además sobre esa verdad histórica que concebía como falsa garantía de un saber en crisis.

Ahora bien, Unamuno no es un historiador “tradicional”. En este sentido no está intentando disponer un cambio revolucionario en la manera de hacer la historia de España y

¹⁵⁰ Me refiero al personaje de “Don Catalino, hombre sabio”, breve relato de 1915 en que el autor despliega todo su arsenal irónico contra la figura del científico erudito. El narrador protagoniza una anécdota en que va a visitar al mencionado “hombre sabio”, lo que le da ocasión para desarrollar su satírico retrato. Don Catalino “cree en la superioridad de la ciencia sobre el arte” (Unamuno, 1958: 229); señala, y la anestesia de su trato prelude -como se verá más adelante- la misma falencia que Unamuno indicaría, años después, en la personalidad de su maestro Menéndez y Pelayo: “Un amigo mío y suyo, dice que don Catalino es anestético y anestésico. Pero anestésicos son casi todos los sabios. Al cuarto de hora de estar uno hablando con ellos se queda como acorchado y en disposición de que le arranquen, sin dolor alguno, el corazón” (230). Lo más interesante, sin embargo, es la parodia sobre la vaciedad del saber erudito que todavía se plantea luego: don Catalino le enseña a su loro ciertas fórmulas matemáticas simples que el animal logra repetir. La razón es simple: “ya que los loros hablan, que enuncien verdades científicas” (230). El narrador impugna esta idea pues cualquier verdad, en boca de un loro, deja de serlo. Y don Catalino lo reprueba: “La verdad es algo objetivo, independiente de la intención y el estado de conciencia de quien la enuncia” (231). Este juicio es diametralmente opuesto al valor que a principios del nuevo siglo había venido cobrando la introspección no sólo en el pensamiento unamuniano, sino en muchos de los idearios particulares de sus contemporáneos.

de sus libros. ¿Qué es, entonces, lo que se juega para él en la denostada manipulación histórica de los eruditos y por qué llega a enfrentarlos con tal intensidad? El rastreo de un campo metafórico que surge de forma insistente en algunos de sus ensayos, me permitió concluir que Unamuno transformó el problema de la legitimidad o no de la erudición en un dilema metafísico sobre la comprensión de la literatura como fenómeno de lo muerto o de lo vivo. Es decir, para el escritor vasco el juicio crítico del erudito parecía ampararse en un poder hegemónico que no sólo lo habilitaba a decidir entre lo que se consideraba canónico y lo que no, sino que además impedía la actualización del campo literario con el ingreso de la nueva literatura “viva” y, aún más, despreciaba cualquier tipo de interpretación literaria que buscara la reivindicación del juicio personal, y del descubrimiento individual de los sentidos filosóficos vitales, subyacentes a las obras leídas. La Esfinge, en este sentido, se tornó para él en símbolo polisémico de la defensa de una Verdad que podía mirarse desde varios lados, muchos de los cuales detallé capítulos atrás para poder cercar sus sentidos más pertinentes a mi hipótesis. En esta línea, el erudito (y Menéndez y Pelayo en particular), es descrito varias veces por Unamuno como aquel que evade la mirada del monstruo que custodia la Verdad para refugiarse en la nimia indagación de su fisiología. La venganza de la Esfinge contra su ceguera es la condena por elegir la pereza, la ignorancia de los sabios: el aislamiento sapiente de aquel que desconoce su realidad histórica y que huye hacia el pasado a través de una literatura incapaz de ser entendida por él como cifra de lo vivo. Esta concepción me permitió a su vez situar el procedimiento que Unamuno utilizó para su ataque contra la erudición en el marco contextual del *antiocularcentrismo* europeo -vigente desde fines del siglo XIX-, asunto que me ayudó a respaldar aún más la conclusión de que entre los componentes más rechazados por Unamuno en la obra de Menéndez y Pelayo, no sólo está su ortodoxia sino también esa exigencia analítica y “observadora”, allí cuando justamente el paradigma romántico-positivista del infalible “ojo” científico estaba entrando en crisis.

En este punto de la investigación, y habiendo logrado reponer las principales afirmaciones sobre el por qué de la tensión crítica entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, me vi impulsado a reflexionar en el capítulo séptimo sobre el otro costado de la bifrontalidad unamuniana con respecto al santanderino, es decir, sobre su valoración positiva de ciertos aspectos de la producción de su maestro. Pero para entender esa especie de salvataje unamuniano, el itinerario me exigía un rodeo explicativo sobre algunos de sus postulados teórico-críticos. Fue un hallazgo para el curso de mi investigación comprender que Unamuno -aún renunciando de manera explícita al rol tradicional de crítico- llega a postular un nuevo tipo de interpretación de los textos literarios que con el tiempo halla su confirmación en la *Estética* de Croce y, en especial, en su equivalencia entre los conceptos de *expresión* e

intuición. Unamuno ratifica en la obra del italiano varias de sus íntimas opiniones sobre la necesidad de erosionar la legitimidad de la crítica tradicional, intelectualista y presa de la lógica racional. A partir de este vínculo que Unamuno celebra como íntima conquista, pude comprender que sus embates contra el saber erudito habían estado siempre ligados a la propuesta de generar una nueva interpretación filosófica de los textos literarios, reñida ya con la historia crítica literaria, y despreocupada por la clasificación de los géneros, o por la distinción de lo real y de lo ficticio dentro del quehacer del historiador. Unamuno reconoce en los postulados de Croce su misma reticencia al carácter documental de la historia, y este punto me permitió allanar el camino hacia una de las conclusiones parciales más importantes de la tesis. Es decir, a esa altura, pude corroborar que Unamuno había mantenido desde sus polémicas juveniles cierta aspiración de producir una literatura que diera cuenta de la Literatura en sí, y que en su devenir pudiera suplantar -como si se tratara de un estadio superior de la historia- a la vieja crítica historicista del siglo XIX. Unamuno parecía intuir que desde el ensayo o incluso desde la narrativa, se podía alcanzar un nivel de reflexión crítica y teórica mucho más profunda que aquella de la que se jactaba el viejo historicismo. ¿Cuál sería la clave para intentar esa empresa? Unamuno parece dejarlo en claro cuando reflexiona en muchos de sus ensayos sobre el tema del *estilo*, categoría por medio de la cual he podido demostrar a su vez que intentó rescatar tibiamente a Menéndez y Pelayo.

Unamuno piensa que la única crítica válida es, en el fondo, aquella que se homologa a la poesía y cuyo fin primordial es la proyección de una filosofía a partir de la lectura renovada y personal del texto literario que se tome por objeto. De ahí que llegue a afirmar que toda filosofía es una filología. Y de ahí también que el *estilo* se torne concepto tan importante para su planteo: porque el estilo, en definitiva, es una especie de método crítico que refleja la personalidad que lo produce. Unamuno, en esta línea, elogia la posibilidad de un estilo "vivo", cercano a la palabra hablada, no sometido a la retórica ni a la moda. Un estilo incluso que reconozca como parte fundamental de sí mismo a la *contradicción*. El estilo es una especie de "tejido" de las contradicciones personales por medio del cual la escritura construye el "traje" del sujeto, entendiendo la metáfora del atuendo como característica sincera que representa al hombre. Unamuno asevera que en los ensayos que le ha dedicado, el *Quijote* no es más que una forma de enlazar sus propias obsesiones de manera personal e intransferible. Hay poco tramo desde ahí a la plácida aceptación del lema de Buffon, "el estilo es el hombre". Ahora bien, al reunir el elogio del autor de *Niebla* al estilo de Menéndez y Pelayo, y su expresa adhesión a Buffon, pude arribar a nuevas conclusiones que me demostraron cómo a través del "salvataje" de su maestro, Unamuno evidenciaba sus deudas y sus continuidades más ortodoxas. Más allá de la ingenuidad que pudo haber tenido su apropiación de la frase del

naturalista francés, creo haber demostrado que los propios textos de madurez en que Unamuno habla sobre el *estilo* lo ubican nuevamente en la trampa en que la filología -incluso entendida como filosofía- no puede desasirse de las exigencias modélicas de la historia natural. Unamuno, aún con sus diatribas a la erudición, con sus ironías y sus reticencias ante el cientificismo, muestra por medio de sus desarrollos en torno al estilo que su conciencia sobre la historia también lo presionaba al abordaje de una totalidad imposible, y -con algunas diferencias- lo acorralaba al mismo límite que había ridiculizado en su maestro: al de un sujeto desbordado por las palabras, perdido en el intento de ordenar lo imposible, como el naturalista en un bosque infinito. Prueba máxima de esto es la saturación de significados que en la argumentación unamuniana llega a tener el rótulo de *estilo*. Tratar sobre él, llega a decir el escritor vasco, permite tratar sobre todo, incluso sobre historia, y tratar de historia -concluye- es tratar de todo. El *estilo* es el hombre, pero también es su traje, y es la historia y lo es todo. El *estilo* es incluso el modo con que Dios ha elegido guiar el curso de la vida, cuya huella más significativa ve Unamuno en los monstruos antediluvianos que “descifrara” Cuvier. Como si todo recondujera a Foucault, las metáforas de Unamuno en torno a este eje me permitieron revelar así todas las contradicciones de su propio *estilo*, incluso alrededor del tema puntual de su vínculo con la obra de Menéndez y Pelayo y de las objeciones que le había hecho por su erudición “paleontológica”, objeciones que resultan opinables al contrastarlas ahora con esta “paleontológica” visión del estilo que el vasco terminó por ofrecer.

Me atrevo a decir que estas ideas corroboradas en esa sección de la tesis me ofrecieron por un lado cierta idea de la continuidad que siguió uniendo al discípulo con el legado pelayano, pero también me lanzaron a pensar la oposición genérica que había debido generar en él la idea de un estilo personal frente a la legitimidad científica del registro “objetivo”. Por eso, a modo de nuevos interrogantes, esas ideas me impulsaron a pensar las características específicas del ensayismo unamuniano a partir justamente de su *estilo* decididamente contrario a la “ilusión objetiva” que había impulsado los grandes monumentos de la historia crítica de la literatura española, muchos de los cuales identificaba Unamuno con la producción erudita de Menéndez y Pelayo.

Así, creo haber podido comprobar que cierto recorte del ensayismo unamuniano puede pensarse como respuesta crítica a la historia literaria tradicional, la cual era asociada por Unamuno con el ejercicio bibliográfico -y bibliómano- de la escuela de Taine y de su antiguo maestro Menéndez y Pelayo. Los motivos por los que he arriesgado esta afirmación radican en el análisis textual de los artículos y ensayos propuestos a lo largo de la tesis, cuyos rasgos comunes reuní en el capítulo octavo. Tal como indiqué allí, pareciera que el ensayo unamuniano recoge las categorías tan señaladas por el historiador Carlyle de *sinceridad e*

intensidad. A partir de entonces, pude arriesgar la idea de que Unamuno pensaba algunas de sus interpretaciones de los textos literarios canónicos como una nueva manera de concebir la historia no de la literatura en sí, sino de la experiencia personal de la literatura. La interpretación objetiva del historicismo había elidido la importancia de la lectura personal: Unamuno, por su parte, apela al ensayismo como herramienta para construir por medio de la escritura una individualidad en constante derrame hacia los otros, hacia la regeneración de una crisis de modernidad cuyo declive debía equilibrarse por medio del rescate de la genuina filosofía de su pueblo, la cual subyacía según él a la literatura de España.

En este sentido, afirmo que ciertas profundas objeciones que Unamuno hizo con respecto a obras históricas como el manual de Fitzmaurice Kelly, esconden a medias en realidad los reparos constantes contra la “cofradía” erudita que según él monopolizaba la historia literaria española y los modos de construir sus espacios canónicos. El ensayo, por su parte, se le plantea entonces como el género más indicado para contrarrestar el academicismo hegemónico: una tribuna de divulgación desde donde poder desligarse de la cita como procedimiento de autorización para la lectura personal; un modo de divulgar abiertamente la renovada lectura de los clásicos y sus filosofías; una vía pertinente para la creación de un estilo personal por medio del “hilvanado” de ideas subjetivas en torno a un texto (o a un eje) que las vinculara; un método de deriva no programático, “a lo que salga”. Es decir, el ensayo como una especie de “historia vertical” que permitiera a los textos *decirse* nuevamente desde el presente de la lectura, desde la “profundidad” que generara su actualización perforando lo real tal como se entendía hasta entonces. Es claro así que esta definición sitúa la historia erudita de Menéndez y Pelayo en el modelo antagonista de la “historia horizontal”, abocada a la cronología de la biblioteca, al hallazgo archivístico y a la contextualización de los textos pretéritos, a las intenciones de sus autores, a los horizontes de significado capaces de imprimirse sobre ellos según la legitimidad o no de los límites impuestos por el “historiador arqueólogo”.

La mención de dos ejemplos que por su claridad he reservado para esta sección final demuestra cómo Menéndez y Pelayo no dejó nunca de criticar en su antiguo alumno el afán por la verticalidad de la historia literaria. En primer lugar, Menéndez y Pelayo ataca de forma directa en el primer tomo de sus *Orígenes de la novela* la relación entre la caballería y la ascesis mística que durante aquel mismo año de 1905 Unamuno había enfatizado tanto en su *Vida de don Quijote y Sancho*:

Por inconcebible que parezca, se ha querido establecer analogía, sino de pensamiento de procedimientos, entre la literatura caballeresca y nuestra riquísima literatura ascética... Hechos mal entendidos, sacados de quicio y monstruosamente exagerados, han servido para apoyar tan absurda hipótesis... ¿Qué significa que el futuro San Ignacio de Loyola fuese, como todos los caballeros jóvenes de su tiempo, “muy curioso y amigo de leer libros profanos de caballerías”, y

que en la convalecencia de su herida los pidiera para distraerse? ¿Por ventura aprendería en Amadís de Gaula el secreto de la organización de la Compañía?... ¿Qué significa tampoco que Santa Teresa leyera en su niñez libros de caballerías? ... ¿Quién va a creer sin notoria simpleza, que de tales fuentes brotase la inspiración mística de la santa? ... Del que no sepa distinguir entre *Las moradas* y *Don Forisela de Niqueza*, bien puede creerse que carece de todo paladar crítico. (Menéndez y Pelayo, 1999)

Es claro que la alusión va dirigida directamente a Unamuno, quien en su libro comenta la primera salida de don Quijote refiriendo sus semejanzas con el caso del santo:

¿No os recuerda esta salida la de aquel otro caballero, de la Milicia de Cristo, Iñigo de Loyola, que después de haber procurado en sus mocedades “de aventajarse sobre todos sus iguales y de alcanzar fama de hombre valeroso, y honra y gloria militar”, y aún en los comienzos de su conversión, cuando se disponía a ir a Italia, siendo “muy atormentado de la tentación de la vanagloria”, y habiendo sido, antes de convertirse, “muy curioso y amigo de leer libros profanos de caballerías”, cuando después de herido en Pamplona leyó la vida de Cristo, y las de los Santos, comenzó a “trocársele el corazón y a querer imitar y obrar lo que leía”? (Unamuno, 1938: 31)

Como puede verse, es el mismo autor y el mismo libro donde también aparece la objetada comparación entre don Quijote y la santa de Ávila, a la que ya me referí en apartados anteriores.

La operación que Menéndez y Pelayo censura en Unamuno -aún sin pronunciar su nombre-, logra estigmatizarlo como heterodoxo no sólo en cuanto a su tratamiento de la santidad, sino también con respecto a los cánones científicos de la interpretación literaria académica. Como si esto fuera poco, años después publica otra condena similar con respecto a su antiguo alumno, esta vez explícita, donde lo acusa nuevamente de construir una lectura “excesiva” y de ignorar el límite entre ficción y realidad. Es decir, lo acusa una vez más por las excentricidades de su “paladar crítico”. En un gesto que resulta curioso por tratarse de una inversión del recurrente mecanismo con el cual el discípulo suele elogiar (las más veces, de forma descentrada) la postura del estudioso santanderino, en la *Historia de la poesía hispanoamericana* es el propio Menéndez y Pelayo quien, para destacar el interés que representaba el *Martín Fierro* dentro del panorama comentado, evoca la voz de Unamuno¹⁵¹, quien había vertido sus primeras opiniones en 1892. Lo califica como “uno de los jóvenes de mayores esperanzas y de más vigoroso pensar con que hoy cuenta el profesorado español” (Menéndez y Pelayo, 1948: 400). Y cita a continuación el conocido fragmento donde el “ferviente encomiador”, como él lo llama, había determinado la pertenencia casi exclusiva del *Martín Fierro* a la tradición hispánica¹⁵². No es sorprendente que Menéndez y Pelayo matice

¹⁵¹ He señalado en otra oportunidad (Saba, 2011) el enorme interés que representa la mirada pionera de Unamuno sobre la literatura argentina y, en especial, sobre el *Martín Fierro* y su intento algo forzado de incluirlo en el canon hispánico.

¹⁵² “*Martín Fierro* es de todo lo hispano-americano que conozco lo más hondamente español. Me recuerda a las veces nuestros pujantes y bravíos romances populares. Cuando el payador pampero, a la sombra del ombú, en la infinita calma del desierto, o en la noche serena, a la luz de las estrellas, entone, acompañado de la guitarra española, las monótonas sextinas de *Martín Fierro*, y oigan los gauchos, conmovidos, la poesía de sus pampas,

de inmediato la euforia de Unamuno, lo llamativo es el modo en que lo hace: "Quizá habría que rebajar algo de su entusiasmo; quizá el poema no sea tan genuinamente popular como él supone, aunque sea sin duda de lo más popular que hoy puede hacerse" (400). Me atrevo a opinar que ese "entusiasmo" unamuniano deseaba agradar ciertamente a un nacionalismo cultural muy propio de sus antecesores, aún cuando atentaba contra el "decoro" objetivo. Ese entusiasmo buscaba también condecir con la crítica historicista que venía intentando desde el último cuarto del siglo XIX abarcar en una especie de imperio literario aquello que físicamente el imperio político había perdido. Es curioso, sin embargo, que más allá de estos gestos y del afán de continuidad que podía haber mostrado el joven escritor hacia 1892, el "científico" Menéndez y Pelayo atenúa su entusiasmo y con la reprimenda logra poner en tela de juicio, otra vez, el talento crítico que podía sospecharse en Unamuno.

Nada de esto sin embargo impidió al autor vasco levantar las banderas de una interpretación simbólica que él consideraba indispensable para extraer de ciertos textos clásicos la filosofía nacional capaz de irradiarse -desde su lectura personal- al resto del pueblo, y provocar así la regeneración de aquella crisis cultural que atravesaba a España en su confianza. Si la opción entonces para delinear el canon literario se dividió en dos posibles historias, los perfiles de sus hacedores también serían distintos entre sí: enunciada por el mismo Unamuno, la diferencia marcaría la distancia insalvable entre el *savant* y el *sage*; es decir, entre el "científico" que buscaba reconstruir la historia desde la técnica legitimada por los procedimientos archivísticos eruditos como la bibliografía o el rescate de la intención autoral, y el "sabio" ligado a la poesía, a la comprensión de la historia como experiencia, y de la literatura como intuición y expresión de esa experiencia.

El *sage* entonces podía volcarse al abordaje de los textos gozando de una libertad inusitada en comparación con los límites de los eruditos académicos. Prueba de esto es sin duda la contienda crítica por el *Quijote* que detallé de manera pormenorizada en el capítulo noveno. En esta fase de la tesis pude identificar la batalla entre cervantismo y quijotismo que Unamuno trató de proyectar en muchos de sus textos dedicados al análisis de la novela que consideraba como la verdadera Biblia de España. Lo interesante al respecto fue poder preludear el análisis con la aseveración de que Unamuno aceptó la visión de Renan de un Renacimiento "liberal", hijo de la Reforma y de la Revolución, y que reservó el mote de Janssen para Menéndez y Pelayo por haber sido aquel el apellido de uno de los más fervorosos representantes alemanes de la reacción teórica contra la hipótesis del francés. Pero

sentirán sin saberlo ni poder de ello darse cuenta que les brotan del lecho inconsciente del espíritu ecos inextinguibles de la madre España, ecos que, con la sangre y el alma, les legaron sus padres" (Unamuno, 1958: 57-58). Es muy probable que la discrepancia de Menéndez y Pelayo con la lectura unamuniana del *Martín Fierro* también datara de años antes, incluso de un momento cercano a esa lectura cuando el santanderino estaba redactando la *Antología de poetas hispano-americanos*, publicada entre 1893 y 1895.

por sobre todas las cosas, lo más importante es que pude afirmar que Unamuno adhirió a Renan por su condena del averroísmo como símbolo de la erudición hermética, aislada del mundo, nodo de la escolástica sofista en la que cae todo *estilo* fundado en la soberbia “insincera” y ante el cual el Renacimiento habría venido a soplar como un viento vengador. Ese es el Renacimiento desde el cual Unamuno lee al Caballero de la Triste Figura, cuyo sepulcro llama a rescatar justamente del poder de los hidalgos de la razón.

Más allá de su itinerario de lecturas qui jotistas plagado de retractaciones al que me referí capítulos antes, me atrevo a concluir al respecto que Unamuno pudo a través de los ensayos dedicados al tema no sólo ilustrar una filosofía específica con respecto al problema de España, sino que también logró imponer un tipo de interpretación literaria que volvía a dimensionar la importancia de la ficción, dotándola de un valor que la colocaba por encima de la crítica erudita y que permitía la aparición de una historia ligada más bien a la experiencia viva de la literatura que al recuento de sus libros imprescindibles. En este sentido, la garantía significativa de la intención autoral -en la cual basaba su legitimidad la lectura erudita- es puesta en duda por Unamuno, quien llega a sospechar de la existencia de Cervantes subrayando el indudable espesor vital de don Quijote.

La tensión crítica evidente entre el cervantismo de la escuela erudita liderada por Menéndez y Pelayo, y el qui jotismo unamuniano tan divulgado por medio de sus ensayos y artículos periódicos, es sin duda un reflejo de las más destacadas variantes de lectura que venía suscitando el libro de Cervantes durante el polémico siglo XIX. Mientras Menéndez y Pelayo ocupó el rol de autoridad erudita y despreció las lecturas filosóficas del texto que ignoraban la sutil mediación de su autor, Unamuno se alineó con la antigua versión qui jotista del romanticismo alemán, descreyó de la conciencia cervantina y actualizó en sus opiniones la vertiente nacional de la crítica simbólica, estigmatizada muchas veces como esotérica.

De hecho, me animo a afirmar que el anti-cervantismo de Unamuno es la cifra ejemplar de su constante rechazo a la erudición en general: en su opinión, el cervantista funda su análisis en una recopilación mecánica de datos, los cuales le permiten reflexionar de manera “autorizada” sobre hipótesis efímeras cuya nimiedad revela una pasión enfermiza por el detalle y un deseo inocultable de huir hacia el terreno seguro de la razón. Ese campo “anestésico” se sitúa para Unamuno en las antípodas de la lectura crítica deseable, donde el calificativo de “crítica” terminaría más bien por vincularse con la lectura del libro como sondeo profundo del propio yo, en vistas al hallazgo de su verdadera filosofía subyacente.

La posibilidad de haber precisado estas formulaciones en torno a los condicionamientos críticos de Menéndez y Pelayo en un recorte importante del ensayismo unamuniano, me llevó a preguntarme por otros temas polémicos que también funcionaron

— como intersección entre ambas producciones a partir de disensos evidentes. De esta manera, la cuestión de la literatura mística me habilitó a extraer conclusiones cercanas. Don Quijote, como símbolo mismo de la filosofía de Unamuno, construido claramente en sus ensayos a través de la insistencia de su lectura como núcleo de sentido vital para España, llega a adquirir perfiles parangonables con los de Cristo sacrificado. Esta operación que deja al *Quijote* en el lugar de un evangelio patrio capaz de tener entre sus más riesgosos exégetas a Unamuno¹⁵³, es también la que lo habilita a producir analogías entre el hidalgo manchego y Santa Teresa o San Ignacio. Todo ayuda a comprender que el escritor vasco había logrado construir desde su ensayismo un modo “crítico” para la lectura de ciertos clásicos españoles, el cual -si bien era desaprobado por la autoridad erudita- le permitía promover un nuevo tipo de lectura para el canon literario nacional. Sin esa lucha previa por impulsar una nueva apreciación de los textos y de su historia, no sólo no habría podido proyectar al quijotismo como genuina filosofía nacional sino que tampoco hubiera logrado legitimar la lectura simbólica que luego trasladaría hacia sus interpretaciones de la literatura ascética o del teatro calderoniano. Unamuno no sólo aprovecha el debate para invertir muchas de las canónicas valoraciones pelayanas en cuanto a la literatura mística, sino que además lo utiliza para incursionar en algunos de los temas más ríspidos de la ortodoxia tradicional. Por un lado, logra poner en crisis la idea de su antiguo maestro de que la poesía mística ha dependido siempre de la sumisión a la Iglesia; y por otro, discute claramente la opinión de que toda poesía mística es resultado de una filosofía. Por el mismo talante crítico que la interpretación unamuniana venía exhibiendo, era necesario para ella valorizar en realidad que la sumisión no era condición de elevación mística, y que la filosofía podía *resultar de* la literatura y no al revés. Desde estas dos premisas, la obra de los místicos podía entenderse como aporte de una alternativa anti-racionalista a la cimentación de esa *intrahistoria* que Unamuno buscaba oponer decididamente a la Historia oficial de la cultura.

Como señalé oportunamente, el género dramático no pudo permanecer indemne al combate entablado por Unamuno contra lo que consideraba como la amenaza fosilizada de la tradición modélica. Por eso intenté mostrar en el capítulo décimo cómo esa misma tensión que el ensayismo unamuniano venía exhibiendo en cuanto a las cualidades históricas y simbólicas del canon, se vio reflejada no sólo en sus artículos de teoría teatral sino también en su propia praxis como dramaturgo. Esto me llevó a delimitar una serie de conclusiones que funcionan de manera complementaria a las que extraje del capítulo noveno. Por un lado, y tras reconstruir el extenso camino de antecedentes críticos que respaldaron a Menéndez y Pelayo en la construcción de una centralidad canónica para Lope de Vega, me aboqué a demostrar

¹⁵³ Es entendible que en su simpatía por el protestantismo, Unamuno adquiriera incluso en esta zona metafórica de la libre interpretación de la Biblia quijotista licencias que la *doxa* erudita veía con sospecha.

que su denostación del teatro calderoniano no conoció jamás una retractación real. Más allá de la violencia que reconoció en los orígenes polémicos de sus opiniones juveniles, el teatro de Calderón no terminaría nunca de ser reivindicado por él. Por otra parte he conseguido aseverar que Unamuno presenta en “La regeneración del teatro español”, de 1896, no sólo una primitiva poética dramática personal que luego no podría satisfacer, sino que postula también allí la necesidad de regresar al modelo calderoniano y de ligarlo al ejemplo de Ibsen para revitalizar las tablas en decadencia del teatro español. A esto se suma luego la imputación que le haría a su antiguo maestro de no haber podido comprender jamás el fondo existencial del autor de *La vida es sueño*, y es claro que -sin despreciar a Lope- Unamuno busca erosionar el canon del teatro clásico tal como el santanderino lo había querido legar. Es cierto que primeramente Unamuno rechaza a Calderón como cifra de un casticismo que debía refrenarse, pero he intentado demostrar que no es esto algo que haga adhiriendo a los postulados de Menéndez y Pelayo sino muy por el contrario reenviando las culpas arrojadas sobre el clásico hacia el propio acusador. Unamuno es el primero en tomar conciencia de que Calderón refleja, a lo sumo, una serie de características castizas presentes en el más evidente casticismo que lo había rechazado. Su postura al promover el híbrido “bárbaro” de Calderón e Ibsen es lograr, justamente, la modernización del teatro español con la apertura de su carácter dramático más idiosincrático a la recepción del más “avanzado” modelo europeizante y liberal.

En esta misma línea, fue satisfactorio poder culminar los planteos en torno a este eje con la ratificación de ciertas marcas que habría dejado la contienda anti-intelectualista de Unamuno -y en especial la que mantuvo con Menéndez y Pelayo- en su propia praxis dramática. Creo que los análisis de las obras seleccionadas, como así también los comentarios críticos evocados sobre ellas, expresan con claridad aquello que tantas veces se ha señalado como la fallida apuesta dramática de Unamuno. De todos modos, mi interés no fue actualizar el debate de opinión sobre si aquella producción significó o no un fracaso en sí, sino más bien indagar el modo en que esa praxis dramática recogió muchos de los problemas críticos que he venido señalando, y también varios de sus símbolos y de sus metáforas más recurrentes. Es así que pude destacar que la imagen de la Esfinge, con todo lo que ella implica, también evocó sentidos familiares a los analizados en capítulos previos desde su mención en la primera pieza teatral unamuniana, la cual fue escrita en el tiempo más álgido de su reacción anti-erudita, llevó por título el propio nombre del monstruo e intentó dramatizar claramente los mismos conflictos latentes entre la razón y la fe, y entre la literatura y la historia, que el ensayismo de su autor iba a continuar tematizando por muchos años más.

De este modo, y habiendo repasado las principales ideas factibles de ser aprehendidas como conclusiones del itinerario argumentativo de esta tesis, considero que he podido comprobar y describir los principales factores que constituyeron la evidente tensión crítica entre Menéndez y Pelayo y Unamuno, vínculo específico que me había propuesto estudiar en varios de sus aspectos más importantes. Así, espero que muchas de estas últimas afirmaciones puedan ser comprendidas como invitaciones a nuevos diálogos y no tanto como aseveraciones definitivas. Y lo espero alentado por la confianza en el hallazgo de nuevos giros que me ha acompañado hasta aquí y que en mucho se explica por la reflexión que arrojan los próximos párrafos, los últimos de esta tesis que debía cerrarse -claro está- con una alusión al poder significativo de lo casual, del componente azaroso que tanto fascinaba a Unamuno y que tan poco había logrado cautivar a su antiguo maestro.

El 26 de agosto de 1956, en una ceremonia que el franquismo utilizó de forma evidente para la exhibición de su supuesta cimentación cultural sobre el discurso histórico del “verdadero” nacionalismo español, se procedió al traslado de los restos mortales de Menéndez y Pelayo (fallecido hacía más de cuatro décadas), desde el cementerio de Ciriego a la catedral de Santander¹⁵⁴. Hasta allí llegó el cortejo fúnebre encabezado por el propio Francisco Franco, acompañado de una multitud abundante en uniformes y solideos, una muchedumbre inmersa en el despliegue gigantesco de banderas y símbolos provenientes de lo que -en términos de Román Gubern (2004)- podría identificarse como la patología de la imagen franquista. El objetivo inmediato era realizar nuevas exequias con motivo del centenario de su nacimiento y dar reposo definitivo al estudioso de Santander. Para esto se había encargado la realización de un sepulcro monumental dentro del templo. Curiosamente, el escultor a cargo fue el republicano Victorio Macho, quien a pesar de haber sufrido el exilio tras el desenlace de la guerra civil, había terminado por retornar a su añorada España en el año 1952. El trabajo del artista es más que elocuente: en el brazo izquierdo del crucero de la catedral se dispuso en roca el monumento funerario en que yace la figura desfallecida de Menéndez y Pelayo, vestido con sayal de fraile (tal como fue amortajado su cadáver). Lo que resulta sorprendente es que, recostado el cuerpo de piedra sobre el túmulo fúnebre, su cabeza descansa sobre dos abultados volúmenes. Su mano derecha sostiene lánguidamente una pluma que parece estar por caer, y su mano izquierda oprime con su peso una cruz sobre otro libro abierto, el cual a su vez reposa sobre su pecho. Esta imagen es sumamente interesante por varios motivos: en

¹⁵⁴ Ver hacia el final de la tesis el Anexo de Imágenes.

primer lugar, por la saturación libresca del conjunto; y en segunda instancia, por esta especie de lectura interrumpida que devela el ejemplar aún abierto, la pluma en vilo (¿o se trata tal vez de una *escritura* interrumpida, y sobre él descansa en realidad un tomo de notas?). La irrupción de la muerte no carece de significación en la obra, ya que parece suspender un momento último de ese lector monumental, heroico, vencido únicamente por el deceso natural en medio de la íntima batalla por dar lectura a una especie de Biblioteca absoluta de la patria. Una lectura cuyas miras son infinitas y que se reconoce solamente limitada por la naturaleza efímera de lo físico, de un cuerpo que se abandona a la muerte irremediable en medio de esa guerra contra lo inabarcable, esa guerra en la que sus despojos seguirán llevando la vestimenta distintiva de su fe. En segundo lugar, esa acumulación libresca en tan sintética escultura no deja de señalar la metáfora hiperbólica de aquel lector modélico que ni siquiera en el descanso eterno dejará de reposar su cabeza sobre los libros. Pero si hubiera que señalar el elemento de mayor elocuencia en el conjunto, no cabría ninguna duda: al pie del monumento funerario puede leerse una leyenda que ha sido atribuida a Menéndez y Pelayo. En su escritura pareciera resumir esa frase toda la complejidad que encierra el destino paradójico de un lector fundacional: “¡Qué lástima tener que morir cuando me quedaba tanto por leer!”.

Estos registros funcionan de alguna manera como caracterización ejemplar de lo que fue la configuración que la posteridad de España hizo de Menéndez y Pelayo como lector fundacional. En esta línea, la advertencia preliminar a la tercera edición de *La Ciencia Española* permite apreciar un interesante pasaje en que el santanderino se lee a sí mismo. Dice allí que la lectura de aquel texto escrito por su mano mucho tiempo antes, lo había llevado a revisarlo en varios aspectos. Sin embargo, las modificaciones terminan por atenuar el tono conflictivo que el libro debía al contexto en que surgió y le permiten así mantenerla en sus aciertos:

Las correcciones no afectan, sin embargo, al espíritu general de la obra, ni siquiera a su forma literaria, a la cual he dejado todo el abandono y soltura que antes tenía, quitando sólo las incorrecciones más notorias, o, a lo menos, las que me han dado en ojos. [...] Si he creído atenuar, modificar o esforzar alguna opinión, lo hago siempre en nota, respetando la integridad de mis ideas primitivas: único procedimiento que tengo por sincero, cuando uno quiere rectificarse a sí mismo y hacer examen de su propio pensamiento. (1953: 4-5)

Y este es, en parte, el gesto fundacional de Menéndez y Pelayo: producir las modificaciones necesarias que proyecten la obra más allá de su crispado origen, en busca de que su valor perdure como explicación esencialista de la identidad cultural de la nación. Arrancar a la obra del evento histórico que la produjo para colocarla en el sitio universal de lo perdurable, de lo nacional inmutable. Lo mismo ocurre, casualmente, con el monumento antes mencionado.

Por esas ocasiones en que el azar se torna significativo, el escultor Victorio Macho ya se había exiliado por primera vez durante la dictadura de Primo de Rivera. En esa oportunidad se había instalado en Hendaya y había esculpido en 1930 a otro desterrado ilustre que también vivía allí: don Miguel de Unamuno¹⁵⁵. Expuesto en la escalera del Palacio de Anaya, en la Universidad de Salamanca, el busto exhibe un rostro marcado e imponente, y una cruz que el escritor hizo al artista tallar sobre su pecho. En este sentido hay dos detalles que pueden destacarse en la comparación entre el monumento fúnebre de Menéndez y Pelayo y la escultura de Unamuno: la mano del santanderino sostenía una cruz sobre un libro que descansaba a su vez sobre su pecho; en la representación de Unamuno también hay una cruz sobre su pecho, pero en medio no hay ningún libro. El contraste parece una metáfora eficaz de lo que fue ese vínculo plagado de admiración y disidencias, entre el maestro católico tradicionalista y el discípulo cristiano heterodoxo, entre el bibliógrafo incansable y el detractor de la bibliomanía, entre la generación restauradora de la tradición literaria nacional y la del joven regeneracionismo subjetivista. Pero más allá de esta cuestión, hay algo muy puntual en cuanto a la construcción de sus distintas figuras de intelectual: el Unamuno esculpido es representativo, sin duda, del intelectual inmerso en la historia, lo que hace del conjunto un convencional monumento a aquel que ha definido su importancia en un tiempo preciso; la estatua funeraria de Menéndez y Pelayo, en cambio, condensa en sí misma una diversidad de elementos mucho más complejos y parece querer proyectar más bien la imagen simbólica del intelectual español modélico, del lector-escritor extemporáneo, perteneciente a las coordenadas perennes de lo nacional. No es solamente Menéndez y Pelayo el que descansa su cabeza sobre los infolios, es toda una construcción sobre su personalidad y su obra: es la frase que se lamenta de la interrupción de su lectura infinita, su sayal de fraile que lo hermana con los eruditos monásticos medievales en la capitalización del saber letrado¹⁵⁶, es su resistencia al sostener la pluma, y es, en definitiva, su fama indiscutible de lector fundacional. Hurtar la polémica a la historia garantiza la universalidad de la erudición¹⁵⁷: esa es una de las estrategias del lector fundacional Menéndez y Pelayo, y eso es lo que muchas veces la posteridad pudo ver en él y manipular con fines poco felices. Unamuno, por su parte, fue uno de los primeros en descubrir la peligrosidad de ese tipo de componente erudito en el legado

¹⁵⁵ Muchos son los detalles que envuelven la historia de esta obra, la cual llegó incluso a provocar cierto rechazo en el escritor vasco que la veía como preludeo de la fijeza mortuoria. Al respecto es interesante aquello que señala Luciano Egido (2007) cuando dice que estando en Hendaya Unamuno hizo al artista cruzar la frontera “para modelar con tierra española, y no francesa, el boceto de su escultura” (178).

¹⁵⁶ Explica Lawrence en su extenso análisis del monacato medieval: “Naturalmente, no eran sólo los humildes copistas de textos quienes trabajaban en el escritorio. (...) Las escribanías monásticas eran, hasta el siglo XII, los establecimientos que producían la gran masa de las obras literarias, tanto sagradas como profanas, que llenaban las bibliotecas de la Edad Media” (1999:146).

¹⁵⁷ Esto se asocia claramente al concepto de biblioteca como institución “conservadora”, ligada al “rescate” de los libros, de los “tesoros” que contrarresten el atraso de España y refuercen la memoria de su tradición.

pelayano, y por eso intentó problematizar su controvertida legitimidad intentando incluso rescatar la herencia del santanderino. En lugar de elogiar su tarea “catalogica”, Unamuno fue de los pocos en valorar su *estilo*, a tal punto de identificarlo con el verdadero valor personal y progresivo de su maestro¹⁵⁸.

De esta forma, espero que prodigue nuevos significados sobre todo lo desarrollado este breve corolario que consiste en la casual comparación de unas piezas escultóricas cuyo autor común fue -azarosamente- un sujeto signado por aquellos mismos vaivenes políticos y culturales que también se vieron reflejados en la contienda crítica que sostuvieron sus modelos al tratar de definir la identidad de España, su literatura y su historia. Estas últimas palabras, sin embargo, tal vez no quieran soslayar una afirmación precisa que cierre de manera global las conclusiones expuestas en el resto del capítulo. Tal vez aspiren, más bien, a seguir produciendo preguntas en torno al modo en que muchos escritores españoles, entre los siglos XIX y XX, se embarcaron en la difícil lectura del pasado literario nacional con el no tan secreto objetivo de comprenderse a sí mismos en realidad, y a sus respectivas posiciones intelectuales en la historia incierta que les tocaba vivir.

¹⁵⁸ No puedo dejar de ligar esto, sin embargo, con el valioso análisis que realizó Marta Campomar Fornieles (1985) sobre el estilo polemista del joven Menéndez y Pelayo. Allí, la autora describe la situación del ultramontatismo durante la segunda mitad del siglo XIX español. Explica el mote despectivo de “neos” que se les daba a los más intransigentes defensores de los bienes e infalibilidad del Papa durante el Concilio de 1870, al cual miraba con desconfianza el liberalismo secularizador de la península. Entre los ultramontanos, Campomar Fornieles distingue dos ramas antagónicas: el catolicismo liberal y el integrismo, que se reivindicaba a sí mismo como catolicismo “puro”. Este segundo frente es el que logrará imponer durante la Restauración la idea del liberalismo como herejía moderna. Curiosamente, la Unión Católica de Pidal y Mon con la que se vincularía Menéndez y Pelayo durante su inserción al campo intelectual finisecular, era un grupo más tibio también conocido como “mestizo”, el cual venía disputándole al integrismo el liderazgo laico de las masas católicas. De este modo, hay que comprender que el estilo juvenil de Menéndez y Pelayo, y su afán apologético y polemista, deben mucho a su contexto de origen, que consistió en una de las más importantes divisiones internas del catolicismo de entonces. Campomar Fornieles sostiene aún que esa división dio a luz dos tipos diferentes de estilos de escritura: mientras el íntegro apelaba a la sátira mordaz e incluso a la injuria personal -que reconocía como arma legítima en su íntima lucha religiosa-, el mestizo bregaba por cierta moderación. La autora explica que el estilo de Menéndez y Pelayo -a pesar de su cercanía con la Unión Católica- debe ciertos rasgos propios al integrismo. Señala que el tipo de crítica agresiva contra la aristocracia que había claudicado ante la Revolución liberal era un rasgo típico del ala católica más conservadora, y que desde ya puede adivinarse también en “el joven Menéndez Pelayo, que en ese momento era el niño mimado de los íntegros” (64). Si bien Campomar Fornieles reconoce que el estilo del santanderino pudo ser más tarde el punto de convergencia de ambos bandos, me atrevo a opinar que es curioso el elogio de Unamuno al estilo vivaz, “hablado”, de su antiguo maestro, y hasta puede pensarse como otra de sus significativas contradicciones aún más allá de que el escritor vasco desconociera las deudas de ese estilo con la férrea ortodoxia que él más denostaba.

Anexo de imágenes



1.



2.



3.



4.



5.



6.

7.



Referencias:

Las fotografías 1, 2, 3 y 4 corresponden a los fastos franquistas por el traslado de los restos mortales de Menéndez y Pelayo a la Catedral de Santander (1956). Archivo Simón Cabarga (Centro de Estudios Montañeses). [Disponibles en <http://www.ojosdepapel.com/Blogs/JuanAntonioGonzalezFuentes/Blog/Imagenes-del-franquismo-Franco-en-el-traslado-de-los-restos-de-Menendez-Pelayo-a-la-catedral-de-Santander-1956>. Visualizado el 13 de mayo de 2013]

Las fotografías 5 y 6 exhiben el monumento funerario que Victorio Macho construyó para esa ocasión. [Disponible en <http://www.filosofia.org/lugares/001/g025.htm>. Visualizado el 13 de mayo de 2013]

La fotografía 7 muestra el busto de Unamuno que hiciera el mismo Victorio Macho en 1930 y que hoy se encuentra en la Universidad de Salamanca. [Disponible en <http://www.realfundaciontoledo.es/gestion/img/noticias/Victorio%20Macho%20y%20Unamuno.pdf>. Visualizado el 13 de mayo de 2013]

Bibliografía

Ediciones utilizadas

MENÉNDEZ Y PELAYO, M. 1999. *Menéndez Pelayo digital* [obras completas digitalizadas: recurso electrónico], Caja Centabria, Obra Social y Cultural, D. L., Santander.

UNAMUNO, M. DE. 1958. *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Madrid.

-----1952. *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Madrid.

-----1951. *Ensayos*, Tomos I y II. Madrid: Aguilar.

Obras citadas de Menéndez y Pelayo y Unamuno

MENÉNDEZ PELAYO, M. 1982-1991. *Epistolario*, vol. II y VII, edición al cuidado de Manuel Revuelta Sañudo, Fundación Universitaria Española, Madrid. [Consultado al 18 de junio de 2012 en <<http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1002&idUnidad=1002>>]

----- 1953. "De re bibliographica", en *La ciencia española*, (tomos I), Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 57-84.

----- 1953. *La ciencia española*, (tomos I-III), Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

----- 1949. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, (tomo I), Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

----- 1948. *Historia de las ideas estéticas en España*, (tomo II), Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

----- 1946. *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, Ed. Emecé.

----- 1944. "El *Quijote* y sus interpretaciones", en *Estudios de crítica e historia literaria*, (tomo I), Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe, 303-322.

----- 1944. "La elaboración del *Quijote* y la cultura literaria de su autor", en *Estudios de crítica e historia literaria*, (tomo I), Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe, 323-356.

----- 1944. "La historia considerada como obra artística", en *Estudios de crítica histórica y literaria*, (tomo VII), Buenos Aires, Espasa Calpe, 4-30.

----- 1944. "La poesía mística en España", en *Estudios de crítica e historia literaria*, (tomo II), Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe, 69-110.

----- 1942. "Advertencia preliminar", en *Historia de las ideas estéticas en España*, (tomo I), Buenos Aires, Ed. Glem, 7-14.

----- 1934. *Introducción y programa de literatura española*, 1ª edición, Miguel Artigas ed., Madrid: Cruz y Raya.

UNAMUNO, M. DE. 2001. *Diario íntimo*. Madrid, Alianza Ed.

----- 1984. *Niebla*, Buenos Aires, Ed. Sarpe.

----- 1971. *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe.

----- 1971. "Joaquín Rodríguez Janssen", en *Obras completas* (tomo IX), Ed. Escelicer, 785-788.

----- 1970. *La tía Tula*. Estella, Ed. Salvat.

----- 1964. "Autocrítica de *El Otro*", en *El Otro*, Barcelona, Col. Voz Imagen, Aymá Ed.

----- 1958. "A propósito y con excusa del estilo (Cartas abiertas de libre divagación)", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 691-696.

----- 1958. *Alrededor del estilo*, en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 789-884.

----- 1958. "Aprender haciendo. (Conversación)", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 739-748.

----- 1958. "Cómo se debe formar una biblioteca", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 224-230.

- 1958. "Cuestiones de momento I. Patriótica cooperación de obra", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 231-235.
- 1958. "De vuelta del teatro. Impresiones de espectáculo", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 511 - 516.
- 1958. "Don Catalino, hombre sabio", *Obras completas* (tomo IX), Madrid, Afrodisio Aguado, 229-233.
- UNAMUNO, M. DE. 1958. *El Hermano Juan o el mundo es teatro*, en *Obras completas* (tomo XII), Madrid, Afrodisio Aguado, 864-998.
- 1958. *El otro*, en *Obras completas* (tomo XII), Madrid, Afrodisio Aguado, 800-863.
- 1958. "Elocuencia y poesía", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 759-762.
- 1958. "Hablemos de teatro", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 536-540.
- 1958. "Impresiones de teatro", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 517-524.
- 1958. *La Esfinge*, en *Obras completas* (tomo XII), Madrid, Afrodisio Aguado, 213-312.
- 1958. "La lengua escrita y hablada", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 691-696.
- 1958. "La literatura y el cine", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 530-535.
- 1958. "La presidencia de la Academia Española", en *Obras completas* (tomo VI), Madrid, Afrodisio Aguado, 526-533.
- 1958. "Las señoras y el teatro", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 503 - 510.
- 1958. "Novela, ensayo y estudio", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 782-788.
- 1958. "Orfebrería literaria", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 704-709
- 1958. "Prólogo a la versión castellana de la *Estética*, de B. Croce", en *Obras completas* (tomo VII), Madrid, Afrodisio Aguado, 242-264.
- 1958. "Renovación. Respuesta a un pésame", en *Obras completas* (tomo X), Madrid, Afrodisio Aguado, 1003-1007.
- 1958. *Rosario de sonetos líricos*, en *Obras completas* (tomo XIII), Madrid, Afrodisio Aguado, 497-646.
- 1958. "Sintaxis mecánica", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 778-781.
- 1958. *Sombras de sueño*, en *Obras completas* (tomo XII), Madrid, Afrodisio Aguado, 733-799.
- 1958. "Teatro de teatro", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 497-501.
- 1958. "Teatro y cine", en *Obras completas* (tomo XI), Madrid, Afrodisio Aguado, 525-530.
- 1952. "Don Marcelino y la Esfinge", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 402-405.
- 1952. "Educación por la historia", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 801-809.
- 1952. "Eruditos, ¡a la Esfinge!", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 804-807.
- 1952. "Ganivet, filósofo", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 210-214.

- 1952. "Historia y novela", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 928-934.
- 1952. "La traza cervantesca", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 617-624.
- 1952. "La vida es sueño", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 81-88.
- 1952. "Literatura y literatos", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 935-942.
- 1952. "¡Muera Don Quijote!", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 653-658.
- UNAMUNO, M. DE. 1952. "Nuestra egolatría de los del 98", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 331-337.
- 1952. "¿Quiénes son los intelectuales?", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 691-694.
- 1952. *Recuerdos de niñez y mocedad*, Buenos Aires: Espasa Calpe.
- 1952. "Vida e historia", en *Obras completas* (tomo V), Madrid, Afrodisio Aguado, 349-351.
- 1951. "A lo que salga", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 605-620.
- 1951. "¡Adentro!", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 237-246.
- 1951. "El Caballero de la Triste Figura", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 189 - 208.
- 1951. "El sepulcro de Don Quijote", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 71-82.
- 1951. "Ibsen y Kierkegaard", en *Ensayos* (tomo II), Madrid, Aguilar, 415-423.
- 1951. "La fe", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 259-272.
- 1951. "La ideocracia", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 247-258.
- 1951. "La regeneración del teatro español", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 163-188.
- 1951. "Maese Pedro (Notas sobre Carlyle)", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 351-360.
- 1951. "¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 569-586.
- 1951. "Sobre la erudición y la crítica", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 711-734.
- 1951. "Sobre la filosofía española (diálogo)", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 553-568.
- 1951. "Sobre la lectura e interpretación del «Quijote»", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 655-672.
- 1951. "Sobre la tumba de Costa (A la más clara memoria de un espíritu sincero)", en *Ensayos* (tomo I), Madrid, Aguilar, 921-940.
- 1951. "Taine caricaturista", en *Ensayos* (tomo II), Madrid, Aguilar, 1157-1164.
- 1943. *En torno al casticismo*, Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe.
- 1938. *Vida de don Quijote y Sancho*, Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe.

Estudios generales y textos literarios (sobre canon, historia literaria y campo intelectual)
 AA.VV. 1970. *Análisis de Michel Foucault*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
 AA.VV. 1973. *Krausismo: estética y literatura. Antología*, selección y edición de Juan López-Morillas, Barcelona: Ed. Labor.
 ADORNO, T. 2003. "El ensayo como forma", en *Notas sobre literatura. Obras completas. Volumen II*, Madrid, Akal, 11-34.

- ATKINSON, R. 1980. "An Application of Semiotics to the Definition of Bibliography". *Studies in bibliography*, Vol. 33, 55 – 74.
- BARNES, J. 2012. *El loro de Flaubert*, Buenos Aires: Anagrama/Página 12.
- 2012. *El sentido de un final*, Barcelona: Anagrama.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. 2004. "Horizontalidad y verticalidad en la historia literaria", en *Historia literaria/Historia de la literatura*, L. Romero Tobar (ed.), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 13-29.
- BENJAMIN, W. 2004. "Historia literaria y ciencia de la literatura", *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, No. 3, México: Ed. Contrahistorias, 21-26.
- 1988. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Ed. Península.
- BLANCHOT, M. 1993. *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, 9-78.
- BLESA, T. 2004. "Leyendo en las historias géneros y estilos", en *Historia literaria/Historia de la literatura*, L. Romero Tobar (ed.), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 31-43.
- BLOOM, H. "Elegía al canon", en Sullà, Enric (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 189-219.
- BORGES, J.L. 2013. "La biblioteca total", versió electrònica disponible en <http://www.literatura.org/Borges/LaBibliotecaTotal.html> [consultado el 8 de mayo de 2013]
- 2005. "Kafka y sus precursores", en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé, 131-134.
- BOURDIEU, P. 2003. *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Eudeba.
- 1997. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.
- BUFFON. 1896. "Discours sur le style", Paris: Librairie Ch. Pussielgue. [Disponible en versión electrònica en <http://pedagogie.ac-Toulouse.fr/philosophie/textes/buffondiscourssurlestyle.htm>, consultado al 2 de septiembre de 2012]
- CACHO VIU, V. 1962. *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid: Ed. Rialp.
- CALASSO, R. 2007. *Cien cartas a un desconocido*, Barcelona: Anagrama.
- CALVO, F. 2011. "Menéndez Pelayo y la *Historia de la Literatura*. ¿Proyectos inconclusos o cánones abiertos?", en *Historiografías literarias decimonónicas. La modernidad y sus cánones*, Buenos Aires: Eudeba, 55-72.
- CARLYLE, T. 1985. *Los héroes*, Madrid: Sarpe.
- CASANOVA, P. 2001. *La República mundial de las Letras*, Barcelona: Ed. Anagrama.
- CHARLE, C., 2000, *Los intelectuales en el siglo XIX. Precursores del pensamiento moderno*, Siglo XXI Ed., Madrid.
- CLAVERÍA, C. 1949. "Unamuno y Carlyle", *Cuaderno hispanoamericanos*, nro. 10, Julio-Agosto (1949), 51-87.
- CLOSE, A. 2005. *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona: Ed. Crítica.
- CROCE, B. 1971. *Estética*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- DI FEBO, G. Y S. JULIÁ. 2005. *El franquismo*, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, M. 2005. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- FOWLER, A. 2005. "Las dos historias", en *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Ed. Arco, 252-271.
- FROLDI, R. "Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 59-72.
- GODZICH, W. Y N. SPADACCINI, 1994. "Popular Culture and Spanish Literary History", en *The Culture of Literacy*, Londres: Harvard University Press, 72-95.
- GOYTISOLO, J. 1973. "Prólogo" a *Obra inglesa de José María Blanco White*, Buenos Aires: Ed. Formentor, 3-98.
- GUILLORY, J. 1993. *Cultural capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago.

- GREENBLATT, S. 2004. "¿Qué es la historia literaria?", en *Historia literaria/Historia de la literatura*, L. Romero Tobar (ed.), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 91-121.
- GUBERN, R. 2004. *Patologías de la imagen*, Barcelona: Anagrama.
- HEGEL, G. 1985. *Estética. Introducción*, tomo I, Buenos Aires: Siglo Veinte Eds.
- HUTCHEON, L. 1981. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, No. 46, Paris (Abril 1981), 140-155.
- INMAN FOX, E., 1995. "La invención de España: literatura y nacionalismo", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, Tomo IV, 1-16.
- JAY, M. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal.
- JAUSS, R. 2000. *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, Barcelona: Península.
- JIMÉNEZ MORENO, L. 1998. "Vitalismo estético en la nueva filosofía española de fin de siglo XIX", *Anuario Filosófico. La Filosofía Española en la crisis de fin de siglo (1895-1905)*, Vol. 31, Nº 60, 179-200.
- KIERKEGAARD, S. 2004. *Temor y temblor*, Buenos Aires: Losada.
- 1985. *Mi punto de vista*, Madrid: Sarpe.
- KRACAUER, S. 2010. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Las Cuarenta Ed., Buenos Aires.
- LAFAYE, J. 1980. "La imagen del pasado en la España moderna", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 439-442.
- LUKÁCS, G. 2002. "A propósito de la filosofía romántica de la vida (*Novalis*)" en *El alma y las formas*, Madrid, Editora Nacional, 39-52.
- 1966. "La estética de Hegel", en *Aportaciones a la historia de la estética*, México: Grijalbo, 123-165.
- LLANOS, A. 1988. *Aproximación a la Estética de Hegel*, Buenos Aires: Ed. Leviatán.
- MAINER, JOSÉ CARLOS. 1998 "Sobre el canon de la literatura española del siglo XX", en Sullà, Enric (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 271-299.
- NAVAJAS, G. 1998. "La modernidad como crisis. El modelo español del declive.", en *Anales de literatura española contemporánea. Fin de siglo y modernidad*, Vol. 23, 278-294.
- POZUELO YVANCOS, J. M. 2006. "Canon e historiografía literaria", en *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario 2006, vol. XI.
- RENAN, E. 1946. *Averroes y el averroísmo*, Buenos Aires: Ed. Lautaro.
- RIVAS HERNÁNDEZ, A. 1998. *Lecturas del Quijote (Siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- ROMERO TOBAR, L. 2004. "La historia literaria, toda problemas", en *Historia literaria/Historia de la literatura*, L. Romero Tobar (ed.), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 67-85.
- 1999. "Entre 1898 y 1998: la historiografía de la literatura española", en *RILCE* 15.1 (1999), Universidad de Navarra, Navarra.
- SANTIÁNEZ, N. 2002. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Ed. Crítica, Barcelona.
- SANZ DEL RÍO, JULIÁN / KRAUSE, KARL. 1985. *Ideal de la Humanidad para la vida*, Madrid, Hyspamerica Ed.
- SONTAG, S. 1984. "Sobre el estilo", en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral, 28-51.
- TAINE, H. 1945. *Historia de la literatura inglesa*, Montevideo: Claudio García y Cía. Eds.
- WASHBURN, J. 1994. "Kierkegaard, la recuperación del individuo existente y el discurso sobre lo histórico", *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*, XXXII (77), 117-121.
- WHITE, H. 2005. "La historia literaria de Auerbach: causalidad *figural* e historicismo modernista", en *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Arco, 301-324.

-----1992. "El discurso de Foucault. La historiografía del antihumanismo", en *El contenido de la forma. narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona: Ed. Paidós, 123-154.

WILLIAMS, R. 1997. *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península/Biblos.

ZULETA, E. DE. 1966. *Historia de la crítica española contemporánea*, Gredos, Madrid.

Menéndez y Pelayo y el canon

"Ante el XX aniversario de la muerte de Menéndez y Pelayo", 1932, *Acción Española*, tomo II, nro. 11, 506-510. [Disponible en <http://www.filosofia.org/hem/193/acc/el1506.htm>].

ALAS, L. (CLARÍN). 1971. "Marcelino Menéndez y Pelayo", en *Solos de clarín*, Madrid: Alianza, 33-38.

ALEGRE GORRI, A. 1985. "El krausismo y su difusión en España", estudio preliminar de Sanz del Río, Julián / Krause, Karl; *Ideal de la Humanidad para la vida*, Madrid, Hyspamerica Ed., 21-28.

ALONSO, D. 1956. *Menéndez Pelayo crítico literario (las palinodias de Don Marcelino)*, Madrid: Ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.

BANÚS, E. Y L. GALVÁN. 2000. "Entre Menéndez Pelayo y Ángel Valbuena: ¿Calderón denostado, olvidado y redescubierto?", en *Calderón 2000 I*, 209-226.

BIOY CASARES, A. 2006. *Borges*, edición al cuidado de Daniel Martino, Colombia: Ediciones Destino.

CAMPOMAR FORNIELES, M. 1985. "El texto en su contexto histórico", *Incipit*, V, 53-79.

CATELLI, N., Y M. GARGATAGLI. 1998. *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América, relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

CHICOTE, G. 2000. "El romanticismo alemán y la construcción del *Romancero* como objeto de estudio", en Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 17-24.

DE ESCALANTE, L. 1957. "Algo sobre la crítica de Menéndez Pelayo", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, Año XXXIII, Nros. 1 y 2, Santander.

DÍAZ, S. 1971. "Dos planificadores. El P. Burriel y Menéndez Pelayo", en *La bibliografía: conceptos y aplicaciones*, Barcelona: Ed. Planeta, 101 - 118.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. 1994. *Historia de la bibliografía en España*, Madrid: Compañía Literaria.

FOARD, D. 1979. "The Spanish Fichte: Menéndez y Pelayo", en *Journal of Contemporary History*, London and Beverly Hills, XIV, núm. 1, 83-97.

GARCÍA MATEO, R. 1992. "La relación Krause/krausismo como problema hermenéutico", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Vol. 2, 1257-1276

GINER, F. 1919. "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna", en *Estudios de literatura y arte*, Madrid: Imp. clásica Española, 159-236.

LAÍN ENTRÁLGO, P. 1952. *Menéndez Pelayo*, Espasa-Calpe Ed. (Col. Austral), Buenos Aires.

LAVERDE, G. 1953. "Carta prólogo de la primera edición (1876)", en *La ciencia española*, (tomo I), Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 3-26.

LLORIS, M. 1969. "Manuel de la Revilla y la obra literaria", *MLN*, Vol. 84, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1969), 228-238.

LÓPEZ MORILLAS, J. 1973. *Krausismo: estética y literatura. Antología*, Barcelona: Ed. Labor.

MAINER, J. C. 1998 "Sobre el canon de la literatura española del siglo XX", en Sullà, Enric (comp.), *El canon literario*, Arco Libros, Madrid, 271-299.

MCDERMOTT, P. 2002. "Nuevos horizontes: el canon decimonónico y la nueva crítica de 1900", en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX. II Coloquio de*

- la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Universitat, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona. 267-278.
- MENÉNDEZ PELAYO, UNAMUNO, PALACIO VALDÉS. 1941. *Epistolario a Clarín*, prólogo y notas de Adolfo Alas, Ediciones Escorial, Madrid, 80-100.
- OLEZA, J. 2001. "Clarín y la tradición literaria", en *Ínsula. Revista de Ciencias y Letras*, 659, 11/2001.
- 1995. "Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega*, Univ. Aut. De Barcelona, I, Abril, 119-135.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, F. 2010. "Ortega y Menéndez Pelayo", en "*Historia de las ideas estéticas en España*". *Estudios*, Ramón Pérez Mandado dir., Real Sociedad Menéndez Pelayo / Universidad de Cantabria, 231-250.
- POZUELO YVANCOS, J. M. 2002. "El canon literario y el teatro áureo en la *Historia Crítica de la Literatura Española* de José Amador de los Ríos", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Iberoamericana- Vervuert, Madrid, Frankfurt, 335-353.
- 2000. "Popular/culto, genuino/foráneo: canon y teatro nacional español", en *Theatralia III. Tragedia, comedia, canon. (III Congreso Internacional de Teoría del Teatro, 2000)*, Vigo, Universidad, Facultad de Filología y Traducción, Ediciones del Área de Teoría de la Literatura, 235 - 260.
- REAL DE LA RIVA, C. 1956. "Menéndez Pelayo y la crítica literaria española", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, Año XXXIII, Nros. 1, 2, 3 y 4, Santander.
- REYES, A. 1959. "Reconciliación de Menéndez Pelayo", *Obras completas. Tomo IX: Norte y sur; Los trabajos y los días; Historia natural das Laranjeiras*, México: FCE, 407-410.
- ROJAS, R. 1948. *Retablo español*, en *Obras completas* (volumen 25), Buenos Aires, Losada.
- ROMANOS, M. 2009. "Teatro y poesía áureos: de la historiografía al canon", en *El Siglo de Oro Español. Críticas, reescrituras, debates*, N. González, G. Prósperi y M. del R. Keba (eds.), Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 30-44.
- SAN EMETERIO COBO, M. 1962. "Dos años en la vida política de Menéndez Pelayo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año XXXVIII, Núm. 1-2, Santander, 5-150.
- SORIANO-MOLLÁ, D. T. 2002. "Urbano González Serrano, ¿un canon krausista?", en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Universitat, Barcelona, 427-444.
- VARGAS LLOSA, M. 1988. *Elogio de la madrastra*; Buenos Aires: Emecé.
- YNDURÁIN, F. 1959. "Menéndez Pelayo, crítico literario", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, Año XXXV, No. 2, Santander.

La Generación del '98

- AZAÑA, M. "¡Todavía el 98!", en *Antología. Ensayos*, tomo I, Madrid: Alianza Ed., 141-160.
- ABELLÁN, J. L. 1973. *Sociología del 98*. Barcelona: Península.
- BAROJA, P. 1948. *Camino de perfección (pasión mística)*, en *Obras completas*, Tomo VI, Madrid: Biblioteca Nueva, 8-129.
- 1948. "La influencia del 98", *Obras completas*, Tomo V, Madrid: Biblioteca Nueva, 1240-1245.
- BLANCO AGUINAGA, C. 1970. *Juventud del 98*, Siglo XXI de España Ed., Madrid.
- CACHO VIU, V. 1998. *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CALVO CARILLA, J. L. 1998. *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España de fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Ed. Cátedra, Col. Crítica y estudios Literarios.
- CERNUDA, L., 1994. "El modernismo y la generación de 1898", *Prosa I*, Vol. II, Madrid: Siruela, 109-129.
- GABRIELE, J. P. 1999. *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Madrid: Ed. Iberoamericana.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. 1905. "Crónica literaria: el homenaje a Echegaray". *La España moderna*, 195, 162-172.

- GULLÓN, R. 1969. "La invención del 98", en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid: Ed. Gredos, 7-19.
- IGLESIAS FEIJÓO, LUIS. 1999. "Sobre la invención del 98", en *Del 98 al 98*, Rilce 15.1, 3-12.
- INMAN FOX, E. 1992. "El concepto de la 'Generación de 1898' y la historiografía literaria", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de Agosto de 1989, Vol. 2, Barcelona, 1761-1770.
- 1988. "El año de 1898 y el origen de los «intelectuales»", en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 13-42.
- JESCHKE, HANS. 1946. *La Generación de 1898 en España (Ensayo de una determinación de su esencia)*, Santiago de Chile, Ed. de la Universidad de Chile.
- LAÍN ENTRALGO, P. 1963. *La generación del noventa y ocho*. Espasa Calpe Ed., Madrid.
- LÓPEZ MORILLAS, J. 1972. *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona: Ariel.
- MAEZTU, RAMIRO DE. 1945. *Defensa de la Hispanidad*, Buenos Aires, Ed. Poblet, 9-286.
- MAINER, J. C. 2004. *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Iberoamericana Vervuert, Madrid.
- 1981. "De historiografía literaria española: el fundamento liberal", en *Estudios de historia social: Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, Santiago Castillo coord., vol. II, Madrid: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 439-472.
- 1981. *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra Ed., Madrid.
- MARIÑAS OTERO, L. 1967. *La herencia del 98*, Madrid: Nacional.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (AZORÍN). 1996. *La Voluntad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- 1962. *Madrid*, en *Obras completas* (tomo VI), Madrid: Aguilar.
- 1950. *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Buenos Aires: Espasa Calpe.
- 1949. *Clásicos y modernos*, Buenos Aires: Losada.
- 1947. *Con Cervantes*, Buenos Aires: Espasa Calpe.
- MORÓN ARROYO, C. 2009. "La generación del 98 y Menéndez Pelayo", conferencia inédita dictada en Santander, durante el ciclo "Uso y abuso de Menéndez Pelayo", Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2 de Mayo de 2009.
- ORTEGA Y GASSET, J. 2007. *España invertebrada*, Barcelona: Folio Ed..
- 2005. "Competencia", *Obras completas*, tomo I (1902/1915), Madrid: Taurus.
- 1955. "Idea de la generación", en *Obras completas*, tomo V (1933-1941), Madrid: Revista de Occidente, 29-54.
- PUNZANO MARTÍNEZ, V. 1991. "Pensamiento bibliográfico de Menéndez Pelayo", *Anales de literatura española*, número 7, Universidad de Alicante, 147-166.
- RAMOS-GASCÓN, A. 1988. "Spanish Literature as a Historiographic Invention: The Case of the Generation of 1898", en *The Crisis of Institutionalized Literature in Spain*, Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini eds., The Prisma Institute, Minneapolis, 167-193.
- RICO, F. (ED.). 1980. *Historia y crítica de la literatura española*, tomo VI, "Modernismo y 98", José Carlos Mainer (comp.), Barcelona, Ed. Crítica.
- SÁNCHEZ GRANJEL, L. 1959. *Panorama de la generación del 98*. Madrid: Guadarrama.
- SANTANO MORENO, J. 2003. "Menéndez Pidal y la filología del 98. Estado latente e intrahistoria", *Criticón*, 87-88-89, 787-798.
- SANTOVEÑA, A. 1998. "Menéndez Pelayo y la crisis intelectual de 1898", en *Anuario filosófico. La Filosofía Española en la crisis de fin de siglo (1895-1905)*, Vol. 31, No. 60, 91-108.
- SHAW, D. 1982. *La generación del 98*, Ed. Cátedra, Madrid.
- SILVER, P. W. 1996. *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid: Cátedra.

Unamuno: ensayismo crítico y teatro

- AA.VV. 2000. *Tu mano es mi destino. Congreso Internacional Miguel de Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. 2000. "Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación". *Estado actual de los estudios calderonianos*. Kassel: Ed. Reichenberger, pp. 279-324.
- ASZYK, U. 1989. "Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlín, Vol. II., 133-142.
- BRUSTEIN, R. 1970. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, J. L. García Venturini (trad.), Buenos Aires, Ed. Troquel.
- CEREZO GALÁN, P. 1996. *Las máscaras de lo trágico*, Madrid: Ed. Trotta.
- DEL PUERTO GÓMEZ CORREDERA, M. 2007. "El devenir del teatro de Unamuno en Latinoamérica", en *Revista Signa 16*, 365-389.
- EGIDO, L. 2007. *Agonizar en Salamanca*. Unamuno, julio –diciembre de 1936, Barcelona: Ed. Tusquets.
- ESCOBAR, J. 1990. "El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra contra Durán", *Cuadernos de teatro clásico*, nº 5 (1990), pp. 160-175.
- FERRATER MORA, J. 1944. *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires: Ed. Losada.
- GARCÍA BLANCO, M. 1965. "Benedetto Croce (historia de una amistad)", *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 425-464.
- 1965. "Clarín y Unamuno", *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 183-208.
- 1958. "Prólogo" a Unamuno, Miguel de; 1958, *Obras completas*, Tomo XII (Teatro); Madrid: Afrodisio Aguado Eds., 9-189.
- GULLÓN, R. 1976. *Autobiografías de Unamuno*, Madrid: Ed. Gredos.
- 1974. "Teatro del alma", en *Miguel de Unamuno*, Sánchez Barbudo (ed.), Col. *El escritor y la crítica*, Madrid, Ed. Taurus, 385-399.
- HUERTA CALVO, J. "Los del 98 ante el teatro clásico", en *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro: [Almería, 5 al 15 de marzo 1998]*, Almería, 187-200.
- IBSEN, H. 2000. *Brand*. Buenos Aires, Dunken Ed. [Disponible en www.elaleph.com]
- JONGH-ROSSEL, E. 1986. "La Institución Libre de Enseñanza, el joven Unamuno y la pedagogía", *Hispania*, Vol. 69, No. 4 (Dec., 1986), 830-836.
- LAGO BORNSTEIN, J. C. 1986. "Unamuno y Kierkegaard: dos espíritus hermanos", en *Anaes del Seminario de Metafísica*, XXI, Madrid: Universidad Complutense, 59-71.
- LÁZARO, F. 1956. "El teatro de Unamuno", en *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, VII, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Salamanca, Salamanca, 5-29.
- MACRI, O. 1974. "Ejemplaridad en el teatro de Unamuno", en *Miguel de Unamuno*, Sánchez Barbudo (ed.), Col. *El escritor y la crítica*, Ed. Taurus, Madrid, 377-384.
- MADRID, F. 1943. *Genio e ingenio de don Miguel de Unamuno*, Bs. As.: Aniceto López Ed.
- MARICHAL, J. 1984. "La voluntad de estilo de Unamuno y su interpretación de España", en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Alianza Ed., Madrid, 142-151.
- 1984. "La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión", en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Alianza Ed., Madrid, 152-167.
- MONTESINOS, J. 1959. "Muerte y vida de Unamuno", en *Ensayos y estudios de literatura española*, México: Ediciones de Andrea.
- MORÓN ARROYO, C. 1982. "Unamuno y Hegel", *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1971), tomo IV, Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 311-318.

- MOSQUERA VILLAR, J. L. 1979. *De la lógica a la paradójica (un estudio en torno a Unamuno)*, Santiago de Compostela: Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela.
- PADILLA NOVOA, M. 1985. *Unamuno, filósofo de la encrucijada*; Madrid: Ed. Cincel.
- PARIS, C. 1952. "Actitud de Unamuno frente a la filosofía", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Volumen 10, no. 29, Mayo, 175-182.
- POZUELO YVANCOS, J. M. 2002. "El género literario 'Ensayo'", en *Filología*, Años XXXIV – XXXV, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 129-143.
- RIBBANS, G. 1971. *Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid: Ed. Gredos.
- ROBERTS, S.G.H. 2007. *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ROBLES, L. "Unamuno traductor de Th. Carlyle", *Δαιμόνων. Revista de Filosofía*, nº10, 1995, 7-22.
- RUIZ RAMÓN, F. 1971. *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 80-98.
- SABA, M. 2013. "Irrumpir en el canon: Menéndez Pelayo, Unamuno y la crisis intelectual de fines de siglo XIX", en *El erudito frente al canon: filología y crítica en Menéndez Pelayo y Gaston Paris*, Calvo F. y Amor L. (eds.), Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 133-155.
- 2010. "Brand a todo o nada: versiones del individuo moderno entre Ibsen y Unamuno", en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 6, ISSN 1669-6301, Número 12 (Diciembre 2010), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010. [Versión digital disponible en www.telondefondo.org]
- 2007. "Unamuno dramaturgo: *El otro* y su recepción temprana en Buenos Aires" en *TEATRO XXI. Revista del GETEA*, Año XIII, ISSN 0328-9230, No. 24, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 57-63.
- 2006. "Apuntes para un credo: regeneracionismo y quijotismo en *La vida de don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno" en Parodi, A., D'Onofrio, J. y Vila, D. (editores), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, ISBN 950-29-0965-8, Asociación de Cervantistas e Instituto de Filología Hispánica "Dr. Amado Alonso", Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 647-654.
- SALINAS, P. 1958. "El 'palimpsesto' poético de Unamuno", en *Ensayos de literatura española (del Cantar de Mío Cid a García Lorca)*, Madrid: Aguilar, 317-324.
- 1949. "Tres aspectos de Unamuno", en *Literatura española. Siglo XX*, México: Antigua Librería Robredo, 69-79.
- SERRANO PONCELA, S. 1953. *El pensamiento de Unamuno*, México: Fondo de Cultura Económica.
- TIRSO DE MOLINA. 1848. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, en *BAE*, tomo V, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 575-590.
- TRUXA, S. 1989. "Unamuno y un drama berlinés", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986, Berlín* / coord. por Sebastián Neumeister, Vol. 2, 413-418.
- URALES, F. 1977. *La evolución de la filosofía en España*, Editorial Laia, Barcelona.
- WILLIAMS, R. 1975. *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Ed. Península, 27-86.
- ZAVALA, IRIS. 1991. *Unamuno y el pensamiento dialógico. M. de Unamuno y M. Bajtin*, Anthropos Ed., Barcelona.
- 1963. "Unamuno y su teatro de conciencia" en *Acta Salmanticensia*, XVII: 1, Salamanca.
- ZORRILLA, J. 1943. *Don Juan Tenorio*, en *Obras completas*, tomo II, Valladolid, Librería Santarén, 1267-1318.
- ZUBIZARRETA, A. 1961. *Tras las huellas de Unamuno*, Madrid: Taurus.
- 1960. *Unamuno en su "nivola"*, Madrid: Taurus.

Sobre el vínculo crítico entre Menéndez y Pelayo y Unamuno

- ABRAMS, F. 1972. "Unamuno's Menéndez y Pelayo Crýptogram in *Niebla*", *Papers on Language and Literatura*, II, 203-205.
- BASDEKIS, D. 1966. "Menéndez Pelayo y Unamuno: notas sobre estética", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*; XLII, Santander, 3-9.
- CHABRAN, R. 2002. "Las nuevas ideas en el Madrid de Unamuno (1800-1884)", en *Cuaderno Gris*, Época III, 6 (Monográfico: *Unamuno y Europa: nuevos ensayos y viejos textos* / Pedro Ribas coord.), Universidad Autónoma de Madrid, 183-196.
- FERNÁNDEZ TURIENZO, F. 1986. "Unamuno, Menéndez y Pelayo y la verdadera realidad histórica", en *Volumen Homenaje Cincuentenario Miguel de Unamuno*, Casa Museo Unamuno, Salamanca, 575-596.
- GARCÍA BLANCO, M. 1964. "Una carta inédita de Menéndez Pelayo a Unamuno", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 199-203.
- ROBLES, L. 2008. "Don Marcelino, visto por Unamuno", en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 45, 1-2008, 91-130.
- SCHÜRR, F. 1958. "El «quijotismo» en el pensamiento de Menéndez y Pelayo y de Unamuno" en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 8, Universidad de Salamanca, 9-25.
- TANGANELLI, P. 1999. "Apostillas al diálogo *Sobre la filosofía española* (1904): aproximación a las raíces del antirracionalismo unamuniano", en *Cuaderno de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 34, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- UNAMUNO, M. DE. 1951. "Don Marcelino y la Esfinge", en *Obras Completas*, Tomo VI, Afrodísio Aguado Ed.; Madrid, 526-533.
- UNAMUNO, M. DE. 1969. "Joaquín Rodríguez Janssen", *Obras Completas*, Tomo IX, Ed. Escelicer, Madrid, 785-788.
- VAUTHIER, B. 2004. *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- 2002. "El arte de escribir de Miguel de Unamuno. Paralipómenos estilísticos. Unamuno y sus maestros", en *Cuaderno Gris*, Época III, 6 (Monográfico: *Unamuno y Europa: nuevos ensayos y viejos textos* / Pedro Ribas coord.), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 205-241.