

explícitas las frecuentes frases en que el editor de la *Antología* pone a salvo su independencia de criterio. El profesor Monterde cita varias de ellas: habla Menéndez Pelayo de su "celo de la verdad"; dice que ha procedido con "la simpatía *razonada y libre* de un español que nunca se avergonzó de serlo ni procuró captar con interesadas adulaciones la benevolencia de los extraños" (p. 17); menciona esas "preferencias de gusto individual o de doctrina literaria a que no puede ni debe renunciar el crítico, si ha de ser sincero" (p. 24), y alude a ciertas "consideraciones de *índole enteramente personal*" que le vedan exponer "un juicio que pudiera parecer apasionado" sobre la historia de la literatura mexicana de Francisco Pimentel (p. 39; cf. pp. 48 y 56). No sé si Menéndez Pelayo llegó a explicar mejor —por ejemplo, en cartas a algún amigo español— estas razones y preferencias individuales⁹. Ciertamente, no podía hacerlo en la *Antología*, publicación oficial normada por un programa de concordia y cortesía, y en la que había que destacar a toda costa los méritos de la poesía mexicana —empresa bastante ardua y delicada, si se tiene en cuenta la mediocridad desesperante de esta poesía a lo largo del siglo XIX.

La monografía de don Francisco Monterde no se limita al episodio que yo he destacado en esta reseña, sino que toca también, muy atinadamente, varios otros aspectos de la relación de Menéndez Pelayo con las letras mexicanas. Se refiere, en particular, a las "fuentes" de la *Antología* (a falta de "la fuente", o sea la selección de Roa Bárcena, Menéndez Pelayo consultó sobre todo, según parece, la reseña de la poesía mexicana que aparece en *La flor de los recuerdos* de Zorrilla). Menciona también el conocimiento de la literatura mexicana que revela Menéndez Pelayo en otras obras suyas, fuera de la *Antología*¹⁰, y recuerda, por último, su correspondencia con buen número de literatos mexicanos.

ANTONIO ALATORRE

El Colegio de México.

CARLOS BLANCO AGUINAGA, *El Unamuno contemplativo*. El Colegio de México, 1959; 298 pp. (*Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5).

Verdaderamente original es este estudio, el primero en apartarse radicalmente de la trillada ruta del Unamuno legendario, el de la agonía.

Guzmán, y declara que el poema de Acuña, "Ante un cadáver", es "una de las más vigorosas inspiraciones con que puede honrarse la poesía castellana de nuestros tiempos". El profesor Monterde pone de relieve (pp. 51-52) la privilegiada situación que ocupa México en la *Antología de poetas hispano-americanos*. Cf. también las palabras de Roa Bárcena citadas por R. ROSALDO en su artículo, pp. 44-45.

⁹ Muy bien pudo hacerlo. Recuérdese el tono respetuoso y cortés (aunque reservado) de su correspondencia con Montalvo, y cómo, muerto éste, se refiere sin ambages al "librote del americano Montalvo" y a su "fárrago tan insulso" (cf. E. MEJÍA SÁNCHEZ en *NRFH*, 12, 1958, pp. 394-395).

¹⁰ En las pp. 15 y 42 convendría añadir la parte de la *Bibliografía hispano-latina clásica* publicada en vida de don Marcelino (*Accio-Cicerón*, Madrid, 1902), pues también en ella aparecen juicios sobre algunos poetas mexicanos: Sor Juana Inés de la Cruz (p. 164), fray Manuel de Navarrete (pp. 189 y 362), Enrique Fernández Granados (pp. 362-363) y algún otro.

Desde un principio es preciso reconocer que hablar del Unamuno "contemplativo", tal como de él habla Carlos Blanco, no significa negar al otro, al agonista. Se trata más bien de ver que la magnitud de su obra se debe a algo más que a duda y desesperación. Pero como la leyenda también tiene su fondo de realidades, es necesaria una clara concepción del extremo agónico y combativo de don Miguel para penetrar en el otro extremo de la reflexión y tranquilidad.

El procedimiento del presente libro, según lo dice el mismo prólogo, es el de pasar de la leyenda agónica a la nueva visión: "...dada la importancia y fuerza de la leyenda agónica, me ha parecido necesario mantener este modo de comprensión por negación. Mi intención última, sin embargo, es pasar a un modo positivo de reconocimiento de los aspectos de la obra y personalidad de Unamuno que aquí veremos. Nuestro título, a la vez que polemiza todavía por alusión con la realidad y la leyenda del Unamuno «activo», pretende indicar esta posibilidad de interpretación positiva" (p. 11). Y así, no obstante su amplitud, lo riguroso de su análisis y la abundancia de ejemplos que aduce para confirmar la realidad del Unamuno "contemplativo", el estudio de Carlos Blanco debe considerarse como trabajo de *iniciación* de nuevas perspectivas críticas. No está hecho con el fin de ver un Unamuno "nuevo", ni, en última instancia, de descubrir sorprendentes facetas de una personalidad enigmática. El fin que yo descubro en él no es otro que el de profundizar en su arte y comprenderlo mejor. No se busca al Unamuno nuevo, sino al completo; no interesa el "otro", sino el fundamental.

Puesto que la nueva perspectiva conduce a completar el cuadro literario de la obra unamuniana, y no simplemente a añadirle algunos vistosos retoques, conviene señalar el hecho de que una vez meditado el aspecto pasivo-contemplativo de los escritos de Unamuno, es imposible desecharlo. ¿Cómo, por ejemplo, hablar de su teoría de la *intra-historia*, del simbolismo de los lagos, de las imágenes de la niñez o de la visión general de la naturaleza, sin hacer referencia a esa marcada inclinación hacia el reposo reflexivo? Por básica que nos parezca, la pregunta casi no se le ha ocurrido a nadie hasta ahora: pero ya, al publicarse el libro de Blanco, todo unamunista deberá tenerla forzosamente en cuenta. Se empezará a ver a un Unamuno más entero, y lo mejor de ello es que Unamuno el artista, el creador, llegará a cobrar una categoría comparable a la del hombre histórico, a la figura gesticulante que fue el rector de Salamanca.

Tres supuestos nos parecen indispensables al enfrentarnos a este estudio. Antes que nada, habrá que revisar la idea ya tradicional del Unamuno "paradójico" para que se vean complementarios los elementos aparentemente contradictorios de su pensar. Aunque él mismo habla de sí como de "dos hombres, uno activo y otro contemplativo", no se rinde así a la contradicción. La extraordinaria unidad estética e intelectual de su proceso creativo no le permite ser *fundamentalmente* contradictorio. En su obsesión de ahondar en lo esencial de las cosas, buscaba siempre el camino nuevo, el reverso de la medalla, la "verdad desnuda", existiese o no. Por consiguiente, sacrificó el casticismo por "la tradición eterna", la historia por la "intra-historia", el dogma por el espíri-

tu, la letra muerta por la palabra viva. Si se comprende que en estas y otras aporías la dirección espiritual es siempre la misma —hacia dentro—, se percibe la unidad fundamental del pensamiento de Unamuno. Y comprender tal unidad, por variados que sean sus matices, es lo que debe servir de preámbulo para estudios como *El Unamuno contemplativo*.

En segundo lugar, con el estudio de Blanco se empieza a ver a Unamuno —estilísticamente, sobre todo— en relación más concreta con otras grandes figuras de la literatura española. Esto no habría sido posible al considerarlo sólo como agonista, pues así parecía un caso tan singular que hasta se discutía si era o no “español” el carácter de Unamuno. Ahora, como en breve veremos, encaja bien no sólo en la Generación del 98, sino en toda la tradición española de literatura contemplativa.

Tercero, hay que reconocer la significación formativa de la primera etapa de la obra unamuniana. Dentro de ella, Carlos Blanco destaca la importancia de dos obras fundamentales que comúnmente se han menospreciado, o se han interpretado de modo casi exclusivamente “agónico” cuando en verdad son las obras en que se da forma definitiva y permanente a la actitud reflexiva. Me refiero, por supuesto, a *En torno al casticismo* y a *Paz en la guerra*.

Debido a la originalidad y a cierto tono polémico de *El Unamuno contemplativo*, no es posible que todos los estudiosos lo reciban de manera uniforme. Hace bien el autor en presentar al Unamuno “legendario” de la agonía junto con el que ve como esencial, pues se defiende así de antemano de muchos probables reparos. La primera sección lleva como título “Los dos Unamunos” y empieza con un resumen del Unamuno agonista, resumen en que se citan —oportunamente— unas palabras de François Meyer (*L'ontologie de Miguel de Unamuno*), según el cual el *serse* o tener conciencia de sí implica conciencia de lo finito del ser y, en fin, que “le *serse*, l'expérience originelle d'être, est donc négation de l'infini et du tout”. Pero esta negación existencialista, tema vital de *Del sentimiento trágico*, no encierra —como algunos quisieran— al Unamuno completo. “La verdad antes que la paz”¹, eso sí, pero ahora se trata de ver que la paz no siempre excluye a la verdad: al contrario, es parte vital de ella. “Quedarse sólo con la agonía de Unamuno —concluye Blanco— por más real que sea, o por mucha importancia que tenga en la historia del pensamiento moderno, es hacer caso omiso de algunas de sus obras más personales y que él más quería; es quedarse, para siempre, en la leyenda” (p. 30).

Para convencernos de la realidad del Unamuno contemplativo no ha sido preciso rechazar al agonista. El autor habla repetidamente de una “alternancia” de contrarios, activo y contemplativo, como en oposición dialéctica. Según el agonista, “el mundo es para la conciencia” (*Del sentimiento trágico*, OC, t. 4, p. 470). Según el contemplativo, es para la inconciencia. Estas son, dice el Epílogo, “dos maneras de ser que si muchas veces se expresan con pureza absoluta y, por lo tanto, sin contacto entre sí que provoque la agonía, no pocas veces parecen reflexionar la una sobre la otra en un primer plano de la conciencia nacional,

¹ UNAMUNO, *Obras completas*, A. Aguado, Madrid, 1950, t. 3, p. 987. (Abreviaré OC).

sintiéndose entonces como enemigas la una de la otra. De esta reflexión resulta que, tantísimas veces, la inclinación por lo inconsciente que hemos visto en este libro no se exprese libre de trabas sino por referencia a la agonía, como voluntad de huir de ella" (p. 291). Sin embargo, el libro insiste, como es natural, no sobre esta dualidad en cuanto tal, sino sobre el aspecto contemplativo. El autor señala lo que a través de muchas lecturas le ha llegado intuitivamente, rasgos hasta ahora disociados del Unamuno legendario, "un cierto tono melancólico de su prosa de paisajes, de ciertos poemas, de algunas novelas; una nostalgia y ternura resignadas que parecían palpitar, sin retorcimientos ni exclamaciones, hundidas, dormidas casi, calladas, muy por debajo de sus protestas, gritos y gestos más llamativos" (p. 10). De modo que el propósito último no es tanto el de ver la alternancia entre una actitud combativa y otra reflexiva, como el de ver en qué grado es ésta la fundamental.

Para ello no hay mejor punto de partida que las únicas dos obras extensas escritas por Unamuno antes de 1900, *En torno al casticismo* y *Paz en la guerra*. Con gran acierto nos demuestra Blanco, en su segundo capítulo, amplia introducción general, cómo se formula en esas obras el sentimiento de paz interior. Se formula y no se formula, porque las imprecisiones, como dice Blanco, no interesan menos que las claridades. *En torno al casticismo* —y otro tanto cabe decir de la obra toda de Unamuno— parece oscilar entre dos polos: entre "una toma polémica de conciencia histórica" (Blanco, p. 44) y el abandono de esa conciencia en la "tradición eterna", o lo que es igual, en la "intrahistoria" (pp. 49-50). Pero esto mismo es engañoso, pues encierra la gran paradoja de que "según Unamuno, la toma de conciencia histórica debe llevar al individuo a rechazar la Historia de España tal y como, hasta sus días, se venía expresando" (p. 51). Al igual que el *Idearium español* de Ganivet, es un libro "sobre la no historia española" (*ibid.*), es predicación de paz. La verdadera tradición ("sustancia de la historia") es lo "inconsciente" de la historia. Hasta las tres formas "activas" que Blanco percibe en *En torno al casticismo* (examen de conciencia como acto histórico; el carácter polémico-agónico de todo acto histórico; los pueblos, como los hombres, vistos como "hijos de sus obras") siguen una trayectoria que en fin de cuentas debe aislar de su realidad concreta no sólo al individuo, sino también a la nación espiritual. Lo que viene a ser el objeto de aquel ensayo *combativo* es la paz, la armonía máxima entre la persona y el Todo. El segundo paso del procedimiento contemplativo se logra en *Paz en la guerra*, y culmina en las meditaciones finales de Pachico Zabalbide. Lo que fue en *En torno al casticismo* sentimiento e ideación de paz, alcanza en *Paz en la guerra* la categoría de "visión" y de experiencia total: experiencia en que se trasciende la voluntad y anhelo de paz para gozarla plenamente. Pedro Antonio, al mezclar recuerdos con el presente, se libra del tiempo "sintiendo en su conciencia, serena como el cielo desnudo, la invasión lenta del sueño dulce del supremo descanso, la gran calma de las cosas eternas y lo infinito que duerme en la estrechez de ellas" (*OC*, t. 2, p. 320). En las páginas que siguen viene el testimonio final de Pachico, culminación —dice Blanco— de lo que

Unamuno había predicado en *En torno al casticismo* en cuanto a la fusión de los contrarios, fusión vivida por Pedro Antonio en sus momentos finales (pp. 67-68). Porque Pachico excede a todos; su ensimismamiento pasa a la enajenación, al trance en que "oye la canción silenciosa del alma de las cosas" y en que "desvanécese la sensación del contacto corpóreo con la tierra y la del peso del cuerpo se le disipa" (OC, t. 2, pp. 324-326). Ha pasado de la voluntad a la "involuntariedad", y experimenta una suave fusión de combinaciones paradójicas: silencio y música, mar y cielo, todo y nada (pp. 70-71).

No es posible exagerar la importancia estética de estos momentos, sensatamente interpretados por Blanco: no sólo porque descubren paz y posesión íntegra de tranquilidad espiritual, sino también porque son de esos momentos —no demasiado frecuentes— en que Unamuno llega a la *creación pura*, libre de las circunstancias y de sí mismo. Sólo entonces funciona sin trabas la imaginación. Sólo entonces supera en la expresión el artista libre al Prometeo de la existencia histórica. Salomón, Blake, Luis de León, Goethe —entre unos cuantos más— experimentaban y aprovechaban instantes parecidos de visión mística. Mas no todo consiste en los momentos mismos. Ya se sabe, y Carlos Blanco lo demuestra con gran detalle, que son hechos culminantes, frutos de un proceso espiritual largo y paulatino. Hemos dicho que, tras *En torno al casticismo*, *Paz en la guerra* representa el segundo paso del procedimiento contemplativo; tras el anhelo y el combate viene la experiencia viva. En el cuarto ensayo de *En torno al casticismo* ("De mística y humanismo") habla Unamuno de la "ciencia pura, absoluta, final y contemplativa" de San Juan de la Cruz, del "poder contemplar el mundo con alma serena" como dijo Lucrecio, y sobre todo, de fray Luis de León, que es para Unamuno el verdadero héroe de la vida sosegada: "Platónico, horaciano y virgiliano, alma en que se fundían lo epicúreo y lo estoico en lo cristiano, enamorado de la paz del sosiego y de la armonía en un siglo «de estruendo más que de sustancia»". Luis de León, a quien Blanco señala como el modelo de este cuarto ensayo, precede a los agonistas; el sereno fray Luis influyó en Unamuno antes de que éste volviera los ojos a Pascal, Kierkegaard y Nietzsche.

Importa notar que la influencia no amenguó después. En gran número de ensayos, en las descripciones de *Andanzas y visiones españolas* y en los libros de poesía, la serenidad y la armonía universales se tratan con insistencia. Aun en *Del sentimiento trágico*, al lado de la conocidísima angustia historicista de la vida, resalta la voluntad de paz y armonía en términos absolutos: *Conciencia del Universo, el Todo, Conciencia Suprema, Gran Conciencia total, Alma Universal, Conciencia Universal, mente universal*. Los hombres son incluso "a modo de glóbulos de la sangre de un Ser Supremo, que tiene conciencia colectiva personal" (*Del sentimiento trágico*, caps. vn-ix).

Podría parecer que Blanco se ocupa excesivamente de *En torno al casticismo* y *Paz en la guerra*, pero su objeto ha sido ver cómo el tono, el estilo y los temas establecidos en estas dos obras se hacen permanentes. Contra la acostumbrada clasificación de *Paz en la guerra* como la novela "más realista" de Unamuno, el joven crítico se esfuerza en demostrar

todo lo contrario. Es libro enteramente impresionista, de escenas casi estáticas y de un extremo subjetivismo. Más que sucesos, "acumulación de sucesos" (según las propias palabras de Unamuno); más que realidad, soñolienta meditación de ella. En una lucidísima nota al pie de la p. 76 (no sé por qué no en el texto mismo), demuestra Blanco la subjetividad de *Paz en la guerra* de manera que no es posible ya confundir este libro con las novelas realistas tan características del Novecientos:

Por lo que toca a esto del silencio, es notable, por ejemplo, la poca cantidad de diálogo. . . y, cuando lo hay, su laconismo. El único que verdaderamente habla, y habla por los silenciosos, es el espectador, el joven que ha descubierto el verdadero sentido de la Historia; no es ni siquiera Pachico, sino, *fuera de la novela*, escribiéndola desde su revelación, Unamuno mismo. Por ello, más que de diálogo, esta silenciosa *Paz en la guerra* está hecha de descripciones de lugar y de estados de ánimo, todos, además, casi iguales entre sí; descripciones todas correspondientes a una visión única de la realidad. Como hemos indicado, el autor no logra —o no quiere— superar la subjetividad de esta visión para crear personajes o emociones independientes de su propia manera de sentir el mundo.

La observación vale no tanto para *Paz en la guerra* en particular, como para la obra de Unamuno en general, porque indica a la vez su fuerza y su debilidad artísticas. En efecto, Unamuno jamás *supera* su subjetividad, que es el fundamento de su estilo. Así se explica el carácter agnérico de su obra: ensayos que parecen memorias; novelas que son "nivolas"; dramas en forma de monólogos fragmentados. La actitud de espectador que ha notado Blanco en el personaje de Pachico es otra constante de la obra unamuniana, y conduce, claro, a la reflexión. Jean Cassou observó hace años que Unamuno era, ante todo, comentador. Es de notar que sus mismos personajes, sin excluir a los más agónicos, participan de esta función. Comentan tanto como actúan; en la forma son más pasivos que activos; no hablan en plan de diálogo, sino en testimonio de raras sensaciones interiores y de visiones secretas. Son, más que personas, portavoces de las meditaciones de su creador.

Los capítulos restantes tratan de los temas y símbolos que, al parecer de Blanco, revelan mejor al Unamuno reflexivo. El punto de partida (cap. nr) es "La idea de la niñez", símbolo —dice— no sólo de la fe perdida, sino también de la importancia "no-histórica" de la existencia humana. No hay que olvidar que este símbolo brota del tema iniciado en *En torno al casticismo*: la intrahistoria. La infancia como tal le interesa poco a Unamuno. Es "el reflejo vivo" de la niñez lo que quiere conservar como fuente de inspiración poética.

Los mejores capítulos para comprender al Unamuno contemplativo son el sexto, sobre el tema de la naturaleza, y los dos siguientes, que tratan de la función simbólica del agua y de la "luz difusa". En la naturaleza, que Unamuno tiende a elevar a una abstracción mística, es donde se siente la armonía universal. Don Miguel prefiere los paisajes solitarios y abiertos, como los campos de Salamanca y la vasta meseta castellana ("cima toda ella"). Le atraen las distancias porque producen la sensación de inmovilidad. "En la soledad del silencio todo paisaje contemplado a lo lejos aparece inmutable para este Unamuno buscador

de absolutos sin historia" (p. 171). Al contrario de Heráclito, dice Blanco, Unamuno afirma que la quietud, lo inmóvil, es lo que sustenta todo movimiento o agitación (pp. 174-175). De ahí paradojas como "el quieto fluir" de un río. No es Azorín sino Unamuno quien, en hermoso testimonio de la tranquilidad fundamental de su vida interior, escribe: "Fluye la líquida masa tan compacta y unida que semeja titilante cristal inmóvil. Contemplándola discurrir así, apréndese la quietud que sustenta al curso de la vida, por agitado que éste sea, y el solemne reposo que del concierto de las carreras de todos los seres surge" (*OC*, t. 3, p. 517). Lo mismo que Azorín, Unamuno se deleitaba en la paradoja de "lo que pasa, queda"; por eso adquiere tanta importancia el símbolo del agua ("quieto fluir") en sus escritos. La naturaleza, se podría concluir muy bien, es el eje de su vida contemplativa —no precisamente por su calidad de refugio, ni por su fondo digno de un "hombre natural" idealizado a lo Rousseau, sino porque equivale a lo *no-histórico* de la vida. La no-historia es, según la aguda observación de Blanco, lo que ha quedado de la intrahistoria, treinta años después en *En torno al casticismo*. Este libro se basaba "en el hecho de que el *ser* de un pueblo hace su *estar* y viceversa. . ." (p. 195), de modo que mediante la acción "histórica" llegaran los españoles a descubrir su intrahistoria. Pero, al decir Unamuno en 1934 que no le importaba ya "el *estado*, el estar de Castilla, sino su esencia, su *ser*" (*La ciudad de Henoc*, México 1941, p. 195), los conceptos quedaban separados para siempre. "Ya aquí, 30 años más tarde, lo que podía haber habido de dinámico en el concepto de la intrahistoria ha quedado olvidado: ya la relación entre el *scr* y el *estar*, o es accidental, o no existe. . . No habla Unamuno ahora de *intra-historia*, sino, bien a las claras, de *no-historia*" (*ibid.*). El paisaje le servía para perfilar la eternidad ("La eternidad revelada en el paisaje" es uno de los subtítulos del capítulo sobre la naturaleza). Sobre todo en los ensayos breves, Unamuno se siente atraído cada vez más a la suave monotonía de la vida campesina, y el autor demuestra sin lugar a dudas cómo se asemejan Unamuno y Azorín en sus respectivas visiones de la realidad: "Estamos de lleno en el mundo de fantasmagorías azorinianas en las que España toda es una procesión borrosa de hombres y mujeres sin vida temporal ni conciencia, cuando no un desfile de piedras, árboles, conventos y casas solitarias, eternos quizá —ya que no viejos—, pero sin vida" (p. 194).

En realidad, la evidencia es arrolladora; poco a poco Unamuno deshace el mundo de la conciencia para completar su visión del mundo de la subconsciencia. Claro es que esto no significa una disolución de la agonía, a la cual retorna siempre; pero no cabe duda alguna de que el refugio de la paz es un hecho permanente, y la fuente misma del lirismo unamuniano. Por todos los caminos se llega allí: por los recuerdos de la niñez, por la presencia de la madre en la memoria subconsciente; por la naturaleza; por el sueño ("sueño de dormir", "sueño sin ensueños"²); por el silencio:

² "Es éste el sueño en que *se duerme* el hombre-niño en la inconsciencia de la fe o, ya sin precisión dogmática, en el abandono y la paz de la eternidad continua e inconsciente. Éste es el *buen sueño* que aquí nos viene ocupando, el *sueño de dormir*, el «sueño sin ensueños» a que se entrega Pachico en la cima del monte" (Blanco, p. 135).

Hundido en la compañía — de la tierna soledad
oigo el silencio divino, — misterio de la verdad. . . ;

por mar y cielo:

Horas dormidas de la mar serena;
se cierne el Tiempo en alas de la brisa;
cuaja en el cielo azul una sonrisa
y todo él de eternidad se llena. . .³;

por los lagos (dice Blanco, p. 246, que “los mares de Unamuno, cuando encuentra en ellos la total quietud, *se alagan*”); por la luz difusa, etc., etc. No es, además, ninguna casualidad que todos estos símbolos se combinen y se crucen en los versos y digresiones líricas de las novelas. Su acumulación y constancia hace innegable la realidad del extra-mundo contemplativo de Unamuno. El Unamuno contemplativo no es mera sugerencia de un teórico; es ya una verdad establecida.

El único problema que parece surgir de la teoría de Carlos Blanco es el de una línea divisoria entre lo agónico y lo apacible. El estudio, por ejemplo, del recuerdo subconsciente de la madre en el hijo y en el hombre (cap. v) hace resaltar el enigma. Es verdad, como quiere el crítico, que todos los personajes nivelescos viven en la sombra materna, dispuestos siempre a recurrir al sueño consolador de la infancia. Pero cabe preguntar si es el contemplativo o el agonista quien busca el “claustró materno” y la vida que “se duerme”. Únicamente la *Marina de Amor y pedagogía* parece suscitar en su creador divagaciones de la subconsciencia. Las demás “madres” (y entre ellas, algunas que físicamente no lo son) siempre inquietan. Allí donde actúan las ansiosas madres de Unamuno no se realiza la contemplación. ¿Se llegará a saber algún día el sentido preciso (si es que lo hay) de los versos “. . . el morir un derretirse dulce / en reposo infinito debe ser”?⁴ Por lo general, no siempre se puede distinguir entre la “voluntad de paz” y la paz misma; y no todos los símbolos se reducen a un solo efecto. Blanco mismo afirma (p. 248) que el lago de *San Manuel Bueno, mártir*, “el mismo. . . que para don Manuel simboliza la Nada, es la Eternidad viva para el pueblo de su parroquia”. Muy interesante, pero también discutible, es la afirmación que sigue: “Positivo o negativo, el sentido simbólico del lago lleva siempre a Unamuno «más allá de la desesperación», es decir, a un modo de sentir y expresar la vida por completo ajeno a la agonía, y a los gritos y violencias con que la agonía suele expresarse” (*ibid.*). A menudo esto es verdad, pero no hay que olvidar la calidad ambivalente del símbolo. Para el pueblo es reposo, para don Manuel es la Nada, y la Nada infunde terror⁵.

Así, pues, la línea divisoria a que aludimos suele hacerse invisible. Nadie como Unamuno mismo ha planteado el enigma con tanta lucidez, al comentar unos versos de Robert Browning en *Prince Hohenstiel-*

³ *Cancionero, diario poético*, p. 49; *De Fuerteventura a París*, pp. 100-101.

⁴ *Poesías*, p. 55. La cita se emplea como epigrafe del cap. II (p. 31).

⁵ Todavía más discutible es la afirmación de que en esta novela Unamuno “parece rechazar definitivamente la agonía” (p. 245). El hecho de que don Manuel encubra su agonía no significa que no la tenga.

Schwangau, Saviour of Society. Habla Browning del célebre grupo escultórico del Laocoonte y cuenta que en cierta ocasión un artista cubrió caprichosamente las figuras de las serpientes monstruosas y de los hijos que junto con Laocoonte fueron sus víctimas, quedando solamente Laocoonte, en gesto de lucha desesperada. Y comenta Unamuno:

Se ha discutido mucho sobre la expresión de horror y de agonía —es decir, lucha, pues no otra cosa quiere decir agonía— y de esfuerzo que se descubre en Laocoonte, pero indudablemente ayuda a interpretarla al tener patente la causa de semejante horror, agonía y esfuerzo. Pero quitadla de la vista, y no es difícil que al no ver con qué es con lo que lucha Laocoonte se le ocurra a alguien declarar que está bostezando y que es un símbolo de soñolencia⁶.

Dios libre a los críticos del baciuelmo, de la agonía que se torna bostezo, o viceversa. Pero no hay que abusar de las dudas: el hecho es que Carlos Blanco muestra siempre su conocimiento de las causas, de todas las causas significativas en la historia creativa de Unamuno. Aunque era fácil tomar gato por liebre en algunos de los pasajes enigmáticos de don Miguel, la sustancia y el estilo contemplativos han quedado ya perfectamente establecidos. Este libro inicia toda una nueva crítica, por medio de la cual se aclararán numerosos misterios de la creatividad unamuniana.

PETER G. EARLE

Wesleyan University.

JACQUELINE VAN PRAAG-CHANTRAINE, *Gabriel Miró ou le visage du Levant, terre d'Espagne*. A. G. Nizet, Paris, 1959; 459 pp.

Entre los escritores españoles contemporáneos, Gabriel Miró es uno de los más olvidados. Su obra apenas ha sido estudiada, y sus libros, quizá como consecuencia de ello, son muy poco conocidos fuera de España (el número de traducciones es muy exiguo). Esto es de lamentar, entre otras muchas causas, porque Miró muestra un aspecto no muy conocido de España: el Levante "sensual" y casi tropical, aspecto diferente de la visión romántica "qu'on se fait, au-delà des Pyrénées, de l'Espagne, laquelle se réduit souvent à l'image d'une traditionnelle Andalousie" (p. 21). Todo esto hace que la publicación de un libro como el de Jacqueline Van Praag, valioso por sí mismo, resulte importante en el momento actual.

Pero no es sólo la oportunidad lo que determina el valor y el interés del libro: hay en él muchos datos, noticias, observaciones, juicios y comentarios que merecen nuestra atención. La extensa biografía que ocupa la primera parte (pp. 23-57) está hecha con cariño, sensibilidad y aguda penetración. La bibliografía (pp. 444-454), clasificada metódicamente, es de gran utilidad. Y todo el libro es un medio de conocimiento y divulgación en Francia de la obra de "este gran poeta en prosa", como tan acertadamente lo define la autora.

⁶ "Las serpientes invisibles", *De esto y aquello*, t. 3, Buenos Aires, 1953, pp. 177-178.