

**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

Departamento: FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE

Programa de Doctorado: LITERATURA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

**Título de la Tesis**

*Hacia la cristalización de un signo cultural canario: Miguel de Unamuno. (Relato de una palinodia.)*

Tesis Doctoral presentada por D/D<sup>a</sup> Antonio Bruno Pérez Alemán

Dirigida por el Dr/a. D/D<sup>a</sup>. Eugenio Padorno Navarro

Codirigida por el Dr/a. D/D<sup>a</sup>. \_\_\_\_\_

**El/la Director/a,**

(firma)

**El/la Codirector/a**

(firma)

**El/la Doctorando/a,**

(firma)

Las Palmas de Gran Canaria, a 16 de febrero de 2009



Hacia la cristalización de un signo  
cultural canario: Miguel de Unamuno  
(Relato de una palinodia)

Tomo I. Ensayo crítico

Autor:  
Antonio Bruno Pérez Alemán

Director:  
Eugenio Padorno Navarro

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Departamento de  
Filología española, clásica y árabe

Las Palmas de Gran Canaria  
Febrero, 2009



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS  
DE GRAN CANARIA



# Tabla de contenidos

Agradecimientos

Introducción

**Cap. 1.** Apuntes biográficos de Unamuno en Canarias

**Cap. 2.** El “rescate” de Canarias para la empresa regeneracionista de Unamuno

**Cap. 3.** Imagen genésica de Gran Canaria

**Cap. 4.** El destierro y la honda tragedia insular: la expresión del ser expósito

**Cap. 5.** La invención unamuniana de Fuerteventura

**Cap. 6.** Inventario de lo imaginario insular

**Cap. 7.** De la soñarrera al ensueño

**Cap. 8.** Don Quijote en Fuerteventura

**Cap. 9.** Nuevas cuestiones africanas: ética y estética esenciales

**Cap. 10.** De Tulio Montalbán y Julio Macedo a Sombras de sueño

**Cap. 11.** Noticia sobre Unamuno en el espacio crítico canario

**Conclusión.** Interpretación cultural de Unamuno en Canarias:  
paradoja unamuniana y teleología insular

**Recapitulación final.** Unamuno, «signo» cultural canario

Epílogo

Bibliografía

Índice



## AGRADECIMIENTOS

No quiero ahora que la voz del silencio testifique con su palabra, sino la mía, para dejar constancia del agradecimiento y el cariño a aquellas personas que dejaron, en algún momento de sus días, que Bruno fuera Miguel, que Pérez fuera Unamuno. A mi familia, a Yolanda, a Dulce María; a Belén González, Sergio Hernández, Antonio Becerra, mis alumnos y *Calibán*, que caminaron conmigo por las márgenes de la soledad, la pobreza y la pasión. A Antonio Henríquez por su generosa colaboración y a Eugenio Padorno, amigo y siempre maestro en los caminos de la interpretación.



# Introducción

---

## Introducción



## UNAMUNO Y LA “TRADICIÓN INTERNA” DE EUGENIO PADORNO

Antes de comenzar, se hace necesario clarificar ciertas cuestiones previas que pretenden mostrar el debate crítico desde el que abordaremos nuestro objeto de estudio y, al mismo tiempo, dejará en evidencia dónde queda aquello de lo que nos ocupamos. Es en este debate desde donde se ha de comprender nuestra aportación.

Cuando titulamos nuestro trabajo como *La cristalización de un signo cultural canario: Miguel de Unamuno. (Relato de una palinodia)*, la primera unidad de significación completa respondía a la omisión voluntaria del concepto de “canon”. Al hablar de “signo” en esa estructura, no remitíamos al estricto sentido de signo como unión entre un significante y un significado, sino a las relaciones de oposición que mantiene éste con otros elementos sýgnicos del sistema en el que se encuentra inserto.

Pese a evadir “canon”, “signo”, como se puede ver, no resulta del todo inocente, pero sí elimina, de entrada, las significaciones jerárquicas de lo tradicionalmente entendido como “canon”. Y no resulta inocente puesto que para la existencia de un signo debe presuponerse la existencia de un sistema, algo que, generalmente, es entendido como un conjunto de elementos organizados e interdependientes entre sí, y que responden a un determinado objeto. Damos un sentido general de sistema para evitar, precisamente, el encorsetamiento del mismo, puesto que de literatura hablamos. En la literatura, la pintura, la música, etc. se puede hablar de códigos asistemáticos que se caracterizan por su laxitud y estructura abierta (aunque no nos sentimos del todo cómodos utilizando el término “estructura”).

No se trata aquí de derivar a un desplegable del amplio espectro teórico de los polisistemas de I. Even-Zohar y las teorías semióticas de I. Lotman que José María Pozuelo Yvancos ha incorporado al debate sobre el canon<sup>1</sup>, sino sólo la clarificación del sentido de nuestro trabajo y sus posibles consecuencias.

---

1 POZUELO YVANCOS, José María, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Episteme, Eutopías, 108, Valencia, 1996; VVAA, *Teoría de los polisistemas*, Estudio, introducción, compilación de textos y bibliografía Montserrat IGLESIAS SANTOS, Lecturas, Arco/Libros SL, Madrid, 1999.

Lo que queremos decir es que las estancias de Miguel de Unamuno en Canarias y su producción textual sobre las Islas lo han enmarcado en el espacio cultural canario formando una parte de él. Un ensayo capital para el entendimiento de este estudio, por ser el origen del mismo, es «Unamuno, escritor ‘canario’», de Eugenio Padorno<sup>2</sup>. No sólo nos interesa este artículo porque en él se hallen contenidos los fundamentos básicos sobre los que nos sustentamos, la “invención” verbal de la realidad como resultado de la identificación e interiorización de la misma y la influencia del medio en el escritor, sino que, a nuestro juicio, abre un debate sobre la delimitación de la poesía canaria, por cuanto don Miguel de Unamuno se nos ofrece como uno de los “materiales” imprescindibles con los que abordar el trabajo crítico en la literatura canaria.

Los postulados hermenéuticos con los que trabaja Padorno hacen “visible”, fenomenológicamente, una “ilación de sentido” en la literatura canaria. Este hallazgo revela una tradición ultraperiférica que se ha forjado por rechazos, asunciones y, quizás lo más significativo, restituciones de una *originariedad*. De estos “vectores constantivos”, y retomando la interpretación de la “mitología conductora” que Agustín Espinosa extrapolara del “signo interior” de Viera y Clavijo, surgirá el concepto padorniano de “tradición interna” de la literatura canaria<sup>3</sup>.

Lejos de ser, digamos, el (posible/futuro/real) inventario de la literatura canaria un constructo cerrado, nos encontramos con que Padorno no duda en incluir, por intersección, a Unamuno ya no sólo en una tradición literaria concreta, sino también en una cultural, como nos muestra en “Imagen poética y despojamiento”: Unamuno desarrolla su percepción insular en el marco primitivista que se contextualiza en la cultura canaria: una tendencia a lo esencial<sup>4</sup>, nacida de seculares esencialidades.

¿Conceptos como el de “signo interior” de Viera y Clavijo, “mitología conductora”, de Agustín Espinosa, “tradición interna”, de Eugenio Padorno, o “microtradición” (en un lacónico sentido de temas), de Andrés Sánchez Robayna, acaso no están mostrando el cuerpo de algo a lo que se le regatea el nombre? ¿Acaso no subyace debajo de toda esta nomenclatura la prefiguración de un canon aún no sistematizado?

El término canon, como es sabido, proviene del griego *kanon*, que significaba originariamente “vara” o “medida”, que, posteriormente, fue aplicado a los ámbitos legislativos y morales (en los que se encuentra circunscrito el religioso). De ahí que el canon haya adquirido un sentido jerárquico por su vinculación al poder y constituya una selección de textos y autores que responden a la legitimación y conservación de ese poder.

Por esto, el concepto de canon ha tenido que ser abordado desde nuevas perspectivas, si bien es verdad que éstas pueden clasificarse según dos posturas generales: los que defienden un carácter cerrado del canon y aquellos que preconizan la apertura del mismo. Sin duda, nos encontraríamos ubicados en la segunda postura, actitud que Harold Bloom denomina Escuela del

---

2 PADORNO, Eugenio, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, Nueva Biblioteca Canaria, 3, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 143-177.

3 *Ibid.*, p. 24.

4 *Ibid.*, *Memoria poética*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1998, pp. 119-120.

Resentimiento<sup>5</sup> y que estaría constituida —si se nos permite resumirlo así— por culturas periféricas (o en minoría) que no se reconocen en la imagen especular del canon doctrinal.

En el específico quehacer crítico de Padorno (como profesor de Teoría de la Literatura) hay que tener en cuenta que él mismo participa (como poeta) de aquello de lo que habla, puesto que, como nos hace notar Walter Mignolo, el profesional de la literatura no tiene porque ser necesariamente un literato<sup>6</sup>. Esto resulta sustancial, pues se introduce un “matiz afectivo” que hará que en un momento determinado se interrogue sobre la/su propia condición existencial de insular. *Poesía Canaria Última*, grupo poético de los sesenta en el que se encuentra inserto, en aquellos momentos, tiene como referentes claros de esa interrogación a los poetas modernistas Domingo Rivero y Alonso Quesada. De esta manera, escribirá un poema —comprometidísimo— haciendo mención expresa a los cuatro modernistas canarios más representativos: Domingo Rivero, *Alonso Quesada* (seud. de Rafael Romero), Saulo Torón y Tomás Morales. Poetas que, en aquellos momentos y desde una actitud moderna, suponen una re-fundación, o un re-comienzo, de la *originalidad* iniciada por el canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa a finales del siglo XVI y principios del XVII:

DOMINGO, RAFAEL, SAULO, TOMÁS...

A ellos, que tuvieron que crear la corriente para  
viajar en el decir, les quedó la palabra en la boca,  
la que fulmínea advino electrizada del Misterio;

que de ella el más sucio de los barqueros haya  
hecho su óbolo y sabido llevarlos, como el grano  
en el fruto, tierra adentro en sus arcas<sup>7</sup>.

La pertenencia política de las Canarias, desde su conquista y colonización, a una nación histórica como España ha impedido que institucionalmente se haya conformado un canon. Sin embargo, éste se hace sentir en su necesidad: el escritor de las Islas cuando comienza a escribir se interroga sobre a qué tradición pertenece, a qué tradición, como escribió Juan Manuel Trujillo, “tiene que entrañarse”<sup>8</sup>. Para Juan Manuel Trujillo hay dos “vías” por las que *verificar* esta tradición: la vía de la fe y la vía de la razón. A esta última vía respondería un primer atisbo epistémico de esta tradición: la *Bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias* (1932) de

5 BLOOM, Harold, *El canon occidental*, traducción de Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 33.

6 MIGNOLO, Walter, “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales”, en VVAA., *El canon literario*, compilación de textos y bibliografía por Enric SULLÀ, Lecturas, Arco/Libros S.L., Madrid, 1998, p. 240 (nota 8).

7 PADORNO, Eugenio, *Para una fogata*, Para las veladas de Monsieur Teste, 18, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 33 y *Cuaderno de apuntes y esbozos poético del destemplado Palinuro Atlántico*, Peñola Blanca, Fundación César Manrique, 2005, p. 25.

8 TRUJILLO, Juan Manuel, *Prosa reunida*, ed. de Sebastián de la NUEZ, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1986, p. 148.

Agustín Millares Carlo<sup>9</sup>, puesta al día de la *Biblioteca de Autores Canarios* inventariada por Viera y Clavijo. Y aquí volvemos a encontrarnos con aquella concepción “afectiva” del canon. La “afectividad” en la conformación de un canon o una tradición tiene cierta preeminencia sobre el canon institucional, puesto que no está regido por cuestiones de poder. Lo que queremos decir es que la literatura (la cultura) canaria se ha constituido por sí misma, por sí sola y está ahí: debajo del rótulo que quiera ponérsele, y por constantes restituciones de un pasado originante, su cuerpo es perceptible. Esta conformación, que para nosotros es canónica, responde *vocacionalmente* a la necesidad de una determinada comunidad por “estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro”<sup>10</sup> sin el aliento o la imposición de ningún tipo de poder, más bien todo lo contrario.

Un *continuum* teórico de la tradición crítica canaria se interroga sobre la realidad de una literatura canaria: Juan Manuel Trujillo escribe en 1934 “¿Existe una tradición?”<sup>11</sup>, Eugenio Padorno, en 1995, “¿Literatura canaria?”<sup>12</sup> y, el más reciente, en 2001, “¿Un canon canario?”, de Antonio Becerra Bolaños<sup>13</sup>. La reflexión de este último no sólo viene motivada por el debate secular sobre la cultura canaria, sino por sus estudios sobre el prerromántico ilustrado Graciliano Afonso, que apremia a los creadores de las Islas a incorporar como materia poética elementos de la realidad insular. Finalmente, Becerra Bolaños aboga por cierto carácter cerrado del canon, como una llamada de atención para indicar que no todo vale y que sólo se conservarán aquellos valores que *cohesionan* a la comunidad. Hay algo relevante en todos ellos y que a cualquier lector no puede dejar por menos de sorprender: el título de cada uno de estos artículos está constituido por una interrogación. Lo cual supone otra vuelta de tuerca a la cuestión, puesto que ellos mismos se enfilan en la tradición de plantear un problema.

Inmediatamente después de la co-participación, junto a Juan Manuel Trujillo, en la creencia de la existencia de una literatura canaria por vía de la fe, Padorno apela a la institución académica a tener la conciencia científica de esa tradición<sup>14</sup>. Es decir, en Juan Manuel Trujillo y en Eugenio Padorno se produce una traslación del *canon vocacional* al *canon epistémico*, como ha teorizado Walter Mignolo<sup>15</sup>. El primero responde a una “creencia” o vía de fe, como diría Padorno; el segundo se centra en el estudio de los procesos de formación de ese canon según sus propias categorías, a la par que se aleja de todo carácter prescriptivo del mismo. Esta misma traslación se produce en el artículo de Becerra Bolaños que escribe: lo “que para algunos es una cuestión arqueológica, para otros constituye una necesidad imperiosa”. Se refiere, sin duda, a la labor filológica que hay que acometer para la recuperación de aquellos textos que, en el día de hoy, todavía se encuentran sin atención.

9 PADORNO, Eugenio, *La parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*, Boca de riego, 2001, pp. 53-44.

10 MIGNOLO, W., *opus cit.*, p. 251.

11 TRUJILLO, J. M., *opus cit.*, pp. 148-149.

12 PADORNO, E., *opus cit.*, pp. 54-54.

13 BECERRA BOLAÑOS, Antonio, “¿Un canon canario?”, *La Provincia*, 3-II-2003.

14 PADORNO, E. *opus cit.*, p. 54.

15 Cfr. MIGNOLO, W., *opus cit.*

La dificultad radica en cómo saber qué texto es canónico o no, o cuál pertenece a una determinada tradición. La “afectividad” deja las puertas francas al diálogo y no cierra el inventario del canon. De esta forma, Eugenio Padorno no duda en designar a Miguel de Unamuno como un escritor “canario”, que es como decir que el filósofo “ha respirado” con un lenguaje poético concreto y que, por ello, se inserta en esta tradición, en un determinado instante cultural. Tal es el carácter de ésta que, desde el siglo XIX, siempre ha dejado abierta la posibilidad a que en este acervo cultural sean vinculados creadores que no son naturales de las Islas, como nos comenta Elías Mujica en su antología *Poetas canarios. Colección de escogidas de los autores que han florecido en estas islas en el presente siglo* (1878):

Nótase en nuestra obra que hemos colocado en medio de los Poetas nacidos en nuestro Archipiélago algunos que precisamente no han visto la luz en nuestras islas, pero los pocos que figuran con esta circunstancia han merecido a nuestro juicio este puesto, teniendo en cuenta la residencia de casi toda su vida entre nosotros y sus acreditadas pruebas de acendrado amor a las Canarias<sup>16</sup>.

Igualmente, Padorno, más de un siglo después, advierte que no es necesario que la adscripción de un escritor a una determinada tradición tenga que estar motivada por cuestiones de procedencia, sino que está se produce en virtud de las experiencias mantenidas con las circunstancias geográficas y humanas de un determinado lugar<sup>17</sup>. Jorge Rodríguez Padrón –a quien Padorno alude expresamente–, que observaba el primer viaje de Unamuno a las Islas Canarias con un carácter anecdótico, sin embargo, advierte que el filósofo no interpretará el aislamiento sentimentalmente, sino en la tragedia de la desesperación por traspasar los límites de su circunstancia<sup>18</sup>. Finalmente, incluirá a Miguel de Unamuno en su *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias* (1992)<sup>19</sup>. Esto responde al reconocimiento de que el filósofo ha jugado un papel representativo en el escenario del debate cultural canario.

Según lo dicho hasta ahora, puede parecer que la “afectividad” del canon reduzca el grado científico exigible a la cuestión y que, verdaderamente, por una cuestión “afectiva” se rechace o asuma un elemento susceptible de formar parte de esta tradición. Aquí, como hemos mencionado, el carácter epistémico no se trata normativamente, ni siquiera por vía institucional, sino que son los propios textos de la literatura canaria los que, por sí mismos, se han ido insertando en la tradición y han constituido una suerte de canon. Esos “vectores constantivos” de los que nos habla Padorno, en el que tienen cabida ya no sólo temas, sino un lenguaje y unos rasgos psicológicos específicos, así lo demuestran. Se hace necesario, entonces, una redefinición del canon en el que los procesos de poder queden nulos o debilitados. Esta redefinición nos viene dada por

16 En PADORNO, E., “Antologías de la poesía canaria”, *La Antología Literaria*, E. PADORNO y G. SANTANA (eds.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, p. 197.

17 PADORNO, E., *Algunos materiales para definición de la poesía canaria*, cit., p. 143.

18 RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, Tomo I, col. Clavijo y Fajardo, 11, Islas Canarias, 1991, pp. 17-20.

19 RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, Col. Clavijo y Fajardo, Islas Canarias, 1992.

G. L. Bruns para quien “un texto, al fin y al cabo, es canónico no porque sea definitivo y correcto y parte de una biblioteca oficial, sino [porque] se convierte en *vinculante* entre un grupo de personas”<sup>20</sup>.

En la actualidad, es indiscutible que la específica poética diferencial (entendiendo por poética una actitud) que inaugura Cairasco de Figueroa en los albores de la literatura canaria hace *vinculantes* a una determinada promoción de autores contemporáneos al escritor, Antonio de Viana y Silvestre de Balboa. Aunque este último sea el fundador de la poesía cubana con su *Espejo de Paciencia* (1608) es indudable que los procesos del poeta sobre la realidad cubana son los mismos que se promovía en Canarias por lo que se ha dado en llamar el “Canario Cántico”<sup>21</sup>. Actitud que seguirá vinculando a autores de otras épocas, piénsese en Viera y Clavijo, Graciliano Afonso, Nicolás Estévez, Tomás Morales, Manuel Padorno, etcétera. Esta vinculación no sólo es que se produzca por un conocimiento más o menos intuitivo de una tradición, sino que ésta misma se produce por la experiencia (re)vivida en una circunstancia concreta: la insular.

Los textos que pertenecen a esta “tradición interna” de la literatura canaria se encuentran *vinculados* y suponen para su comunidad la intensificación de una conciencia. De esta manera, la “competencia” sería otra de las cuestiones sobre las que reflexionar, puesto que, por muy abierto o afectivo que sea el canon (o la tradición) éste no puede asumir el conjunto global discursivo, sólo quedarán vinculados (sobrevivirán) aquellos que ofrezcan la posibilidad de tomar conciencia de una determinada manera de ser. Tal es el discurso unamuniano. Padorno, por ejemplo, ha escrito al respecto:

Es muy posible que las nuevas generaciones de escritores y poetas canarios sean tal vez sin saberlo deudores indirectos de Unamuno. Quien lea y asimile a Alonso Quesada, lee y nutre de Unamuno. Domingo Rivero, el más unamuniano de los poetas canarios, es también, como escribió Claudio de la Torre, la raíz más honda de la lírica insular. La sobria poesía de Manuel González Sosa acaso es rotundamente tan canaria por lo que en ella hay de unamuniano<sup>22</sup>.

De hecho, el propio Manuel González Sosa, con toda naturalidad, expresa la congruencia de que ciertos sonetos de *De Fuerteventura a París* (1925) pudieran formar parte de una antología de literatura canaria<sup>23</sup>. En definitiva, Unamuno, como diría Gadamer, no significa una “distorsión” de la tradición, sino que representa un “aspecto” de la misma<sup>24</sup>. Forma parte de esta tradición interna.

Comprender es poder ofrecer una interpretación; e interpretar es ofrecer el sentido de algo.

Todo texto se significa así mismo; pero el sentido —nunca único en todo y para todos— lo pone cada lector desde dentro de sí mismo y por sí mismo, como podría haberlo dicho Platón en el *Fedro*.

20 En MIGNOLO, W., *opus cit.*, p. 253 (nota 8). Bruns trata de la canonización y el poder en relación con las Escrituras Hebreas.

21 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, pp., cit., 19-71.

22 *Ibid.*, p. 177.

23 GONZÁLEZ SOSA, Manuel, “Unamuno y las Islas”, *Diario de Las Palmas*, 10-XI-1962.

24 GADAMER, Hans-George, *Verdad y método*, vol. I, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1997, p. 565.

El concepto de *tradición interna* alude, por tanto, a la interpretación que ofrece un “sentido” cultural que, aun no siendo el mismo para todos, converge en lo identificativo de una cultura, entre las lindes de una comunidad: es la perspectiva desde la que una colectividad entiende como diferente, entre otras variantes hispánicas, del acontecer cultural. Y es que, como afirma Wolfgang Iser, “toda interpretación transforma algo en otra cosa. Debemos dejar de concentrarnos en las suposiciones subyacentes para atender el espacio que se abre cuando se traduce algo en registro distinto”<sup>25</sup>.

Se trata, en definitiva, de un lenguaje que han contribuido a cristalizar razones geográficas, sociales, económicas, etc. Nos referimos a relaciones espirituales que se producen entre el espacio interior (la sociedad canaria, por ejemplo) y un espacio exterior (otras conformaciones culturales de comunidades distintas): un juego de asimilaciones y rechazos que prefiguran la psicología del ser atlántico.

## 2

### PRESENTACIÓN GENERAL DEL ESTUDIO

Unamuno visitó las Islas Canarias en dos ocasiones: la primera para ser mantenedor de los Juegos Florales en las fiestas fundacionales de Las Palmas en 1910 y la segunda cuando fue desterrado por Primo de Rivera a la isla de Fuerteventura en 1924. Estos segmentos temporales vienen a coincidir con un proceso cultural en Canarias que se corresponde, según su *tempo*, con las manifestaciones del modernismo y posmodernismo canarios.

Aunque Unamuno durante su primer viaje a las Islas no tenga como objeto la especificidad de la cultura y la sociedad canarias, sus textos revelarán ciertos aspectos de las mismas que, por contraste, quedarán delimitados. Además, se debe tener en cuenta las relaciones que Unamuno estableció con personalidades y autores de la época, como la de Alonso Quesada, a quien aconsejó que orientara su poesía a su propio lenguaje y circunstancia, la insular. De este primer contacto se desprenderá una visión eminentemente negativa de la experiencia insular. Sin embargo, el destierro a Fuerteventura va a permitir que Unamuno entre en contacto directo e íntimo con esa realidad, y se produzca una palinodia respecto a su pensamiento inicial. Su labor escrituraria de entonces no sólo va a ser de una gran significación para la cultura canaria (por lo que de “canario” y unamuniano hay en ella), sino que también lo va a significar para su propia obra, pues se nos “aparece” un Unamuno que opera artística y filosóficamente de una manera que no estamos acostumbrados a ver.

Nuestra postura la consideramos particularmente narrativa, pues en ella relatamos como Unamuno muda su concepción de las Canarias, de la isla y de su vivir en ella. No ha de comprenderse desde un punto de vista historiográfico, en cuanto éste se ha visto simplificado a la generalización de un marco socio-cultural o histórico concreto que se aplicaría mecánicamente a los textos. Si no que, por el contrario, parte desde la posición hermenéutica de la dialogía, es decir, el

25 ISER, Wolfgang, *Rutas de interpretación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 29.

establecimiento de un diálogo con los textos de Unamuno que se refieren a unas determinadas circunstancias. Con ello sólo queremos dar a entender el carácter transitorio de nuestra interpretación de Unamuno en Canarias y expresar con ello que el carácter de verdad que aquí presentamos ha de entenderse en el de su significado griego de “des-ocultación”.

La extensión y naturaleza de nuestra labor han exigido su división en dos tomos: el primero es un estudio de la obra del filósofo referente a Canarias; el segundo es una recopilación documental de sus artículos y discursos hasta ahora dispersos, así como otros documentos de interesante valor, alguno inéditos (para conocer las características de este volumen, remitimos al lector al mismo y a su introducción).

Pasamos a describir el contenido del primero.

En el primer capítulo, “Apuntes biográficos de Unamuno en Canarias”, ofrecemos una semblanza que ya ha sido tratada por otros autores que se han ocupado de la biografía de don Miguel en Canarias, y que nosotros hemos dividido en dos partes: la primera, referente al primer viaje que realizara en 1910 con motivo de los Juegos Florales; la segunda, centrada en su confinamiento de la isla de Fuerteventura por orden del general Primo de Rivera en 1924. Este capítulo, lejos de ser entendido como un anecdotario, lo presentamos como contextualización a la obra unamuniana que se refiere a Canarias y como el referente íntimo y vital del que Unamuno nunca pudo desprenderse y que motivó que él mismo no pudiera antologar sus poemas.

En “El «rescate» de Canarias para la empresa regeneracionista de Unamuno”, segundo capítulo, comenzamos a abordar la obra de don Miguel y nos centramos en dos textos orales pronunciados en el Teatro Pérez Galdós de la ciudad de Las Palmas, en 1910: el “Discurso de los Juegos Florales” y el “Discurso sobre la Patria”. En ellos analizamos como la intención de Unamuno no es la de la especificidad canaria, sino aquellas cuestiones que preocupaban a los hombres de la Generación del 98; sin embargo, los textos unamunianos están imantados por ciertas huellas verbales que hacen referencia a la circunstancia canaria, que, puestos sobre el fondo noventayochista, revelan –fenomenológicamente– otra manera de ser.

El tercero, “La imagen genésica de Gran Canaria”, estudia un artículo de Unamuno, “La Gran Canaria”, donde se configura una cosmogonía unamuniana a partir del paisaje volcánico de la isla, y cómo esta cosmogonía podría haber sido asimilada por la tradición cultural canaria.

“El destierro y la honda tragedia insular: la expresión del ser expósito”, capítulo cuarto, se centra en los rasgos psicológicos que la experiencia del destierro provoca en Unamuno: tales como la incertidumbre, el desarraigo erótico-familiar y el aislamiento. El confinamiento, es, en definitiva, un castigo que lo separa de un centro productor de historia y de cultura, un castigo de soledad. Por el deseo de expresión unamuniana (afín al deseo del insular), el escritor va a sufrir un desdoblamiento personal para que se revele el Otro necesario en toda existencia y, al mismo tiempo, como consecuencia de ese doblez, su voz textual se va ironizar. Recurso expresivo propio de las marginalidades, que va a hacer que Unamuno se vincule expresivamente con la tradición isleña.

El capítulo quinto, “Invención unamuniana de Fuerteventura”, por un lado, intenta hacer ver cómo Fuerteventura motiva una peculiar poética en el escritor y cómo esta nueva actitud implica una crítica a las ideas platónicas que han heredado, hasta cierto punto, las ciencias de la natura-

leza, asumiendo, por el contrario, el carácter mítico del conocimiento; por otro lado, se intentan hacer visibles las relaciones poéticas que don Miguel parece mantener de manera espontánea con otros autores canarios a través del concepto de “invención”. Esto nos permite observar la transformación unamuniana de Fuerteventura en un paisaje metafísico, inventado lingüísticamente y dotado de la autonomía artística que sólo puede conferirle la enunciación poética, y cómo don Miguel deviene en un signo cultural canario, por lo que quedaría sumido dentro de la específica tradición cultural canaria, sobre todo por la vanguardia insular.

“Inventario de los elementos de lo imaginario insular” es el sexto capítulo y debe considerarse como una continuación del anterior. En él se atiende al inventario de imágenes y motivos paisajísticos que el ámbito canario hace aparecer y reaparecer en la obra del pensador vasco: la palmera, el camello, la roca, la tabaiba, la aulaga, la luna, el gofio y el mar. Respecto a este último, nos centramos, debido a su extensión, en la mediación crística que del mar de Fuerteventura hace Unamuno.

El séptimo de los capítulos, “De la soñarrera al ensueño”, estudia las concepciones unamunianas de la vida como sueño en relación con Canarias, y vemos cómo, desde una percepción negativa, la isla ahonda en un *sueño* que se identifica con el acto de dormir y se opone al estado de vigilia. No obstante, la especial conformación del paisaje insular va derivando hacia una consideración distinta de la soñarrera, que se convertirá en *ensueño* y provocará una tensión entre ambas situaciones.

En “Don Quijote en Fuerteventura”, octavo capítulo, tendremos cómo la realidad canaria aparece como saltada a la existencia de los relatos de ficción. Lo referente a la isla de Fuerteventura es interpretado como una prolongación del *Quijote*. De hecho, el mismo Unamuno se ficcionaliza en el personaje cervantino. Finalmente, apuntamos algunos rasgos de cómo podría haber sido ideado el libro no escrito *Don Quijote en Fuerteventura*, a través de dos textos que, con toda probabilidad, fueron ideados para formar parte de aquel: “La sepultura de Mahán” y “Don Pedro Fernández Saavedra, primer Señor de Fuerteventura”, ambos de la serie “Última aventura de Don Quijote”.

El capítulo noveno, “Nuevas consideraciones africanas: ética y estética esenciales”, intenta ofrecer una perspectiva nueva sobre el africanismo, o primitivismo, de Unamuno, que siempre se ha enmarcado en el conflicto producido entre “europeístas” e “hispanizantes” a principios del siglo XX, y que ha encontrado su eje temático en la polémica entre don Miguel y José Ortega y Gasset. Ahora, intentamos replantear la cuestión en un debate que se había contextualizado en las artes y disciplinas antropológicas en el XIX. La maravilla reside en que Unamuno resuelve el conflicto con una postura estilística, es decir, estética (ética), en el que la concreta realidad canaria ha tenido mucho que ver y que adelanta, desde el lenguaje poético, lo que será la filosofía del último Heidegger.

En el capítulo décimo, “De *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo* a *Sombras de sueño*”, nuestra tarea se centra en el análisis contrastivo de *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo* (1920) y *Sombras de sueño* (1930), pues a partir de él se observarán los cambios significativos que nos permiten conocer en Unamuno la dinámica de su pensamiento en cuanto al vivir en una isla se refiere (de una visión negativa a otra positiva) y una actitud moderna. Además anotamos las motivaciones

canarias que pueden haber mediado en la creación de estos textos y cómo su protagonista se adscribiría a una encarnación femenina de la insularidad de manera espontánea, según la lectura de Agustín Espinosa.

El undécimo capítulo, “Noticia sobre el espacio crítico canario”, aborda las posibles vías de transmisión textual de Unamuno en Canarias, así como su inserción en la memoria colectiva. Hacemos una compendiada relación de ediciones y unamunistas que han contribuido a la pervivencia de Unamuno en esa memoria.

La conclusión, “Interpretación cultural de Canarias: paradoja unamuniana y Teleología Insular”, es la re-intepretación unamuniana desde una cultura determinada: la canaria. Cuestión que nos hace visible la coexistencia del pensamiento de Unamuno y una Teleología Insular.

Finalmente, ofrecemos una “Recapitalición final”, donde se recoge, a manera conclusiva, aquellos aspectos fundamentales de nuestro trabajo.

# Ensayo crítico

---

## Ensayo crítico



**cap. 1**

---

## Apuntes biográficos de Unamuno en Canarias



## 1910: EL VIAJE DE UNAMUNO A LAS PALMAS

Los primeros contactos que Miguel de Unamuno establece con Canarias son de fecha temprana y de diverso tipo. Siendo estudiante en Madrid, ya había mantenido una amistad con los canarios Pedro Hidalgo y Antonio Sánchez. Otra relación más con Canarias, hasta ese momento, la había tenido con Benito Pérez Galdós<sup>1</sup>, y ya sabemos que ambos divergían en ciertas cuestiones<sup>2</sup>.

Unamuno mantuvo un contacto directo y fructífero con las Islas a través de *Fray Lesco*, seudónimo de Domingo Doreste Rodríguez, que por entonces era estudiante de Derecho en la Universidad de Salamanca, de la que don Miguel era rector. Es a él a quien se debe en gran medida la presencia del pensador como mantenedor de los Juegos Florales de Las Palmas de Gran Canaria en 1910<sup>3</sup>.

El principal motivo de la venida de don Miguel a Las Palmas fue el estreno de su obra *La Esfinge*, con la que se dio a conocer como dramaturgo ante el público del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas. El drama fue estrenado por la compañía de Carmen Cobeña y Federico Oliver el 23 de febrero de 1909. Sobre ella escriben Manuel Macías Casanova, Tomás Morales, Francisco González Díaz y Fray Lesco<sup>4</sup>. Este último lee en Salamanca una serie de telegramas elogiosos enviados desde Las Palmas por *Alonso Quesada* (seudónimo de Rafael Romero), Macías Casanova y Rafael Ramírez entre otros, durante un banquete en honor de Unamuno<sup>5</sup>. A partir de en-

---

1 NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna-Tenerife, 1998, p. 15.

2 Cfr. HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, Antonio, “Unamuno, Galdós, Rafael Romero (*Alonso Quesada*), Domingo Doreste (*Fray Lesco*),... Repercusión de unas palabras de Unamuno sobre Galdós unas semanas después de su muerte”, en *Actas del 7º Congreso Internacional Galdosiano* (2001), edición de Yolanda ARENCIBIA, María del Prado ESCOBAR, y Rosa María QUINTANA, Casa Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 304-375 [CD-ROM].

3 NUEZ CABALLERO, S., *opus cit.*, pp. 19-20.

4 Cfr. ARMAS AYALA, Alfonso, *Unamuno y Canarias (Capítulos de un libro)*, tirada aparte de los Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, X, 1960, Universidad de Salamanca, p. 73.

5 ARMAS AYALA, Alfonso, *opus cit.*, pp. 73-74.

tonces, comenzarán los preparativos para que el escritor vasco pueda visitar las Islas y sea mantenedor de los Juegos Florales.

Los admiradores canarios de Unamuno comienzan a preparar el terreno para su venida a Las Palmas, difundiendo artículos sobre el filósofo y anunciando su cargo de mantenedor de los Juegos en la prensa insular<sup>6</sup>. Sin embargo, no todos se muestran receptivos ante esta propuesta. Fray Lesco fue uno de los defensores más acérrimos del escritor:

Comprendo que nuestros grandes filisteos hubieran preferido un político de renombre, uno de esos hombres que sólo tienen vida pública y no intensa vida personal, que no son maestros porque nada tienen que enseñar... Temen que venga Unamuno y le dé por sacudirles el tablero de ajedrez y les descomponga el orden de las piezas<sup>7</sup>.

El propio Fray Lesco ya había puesto las miras de la sociedad canaria sobre el escritor vasco cuando *Diario de Las Palmas* extracta el 1 julio de 1910 un reportaje que éste había realizado en la *Revista de Municipios de Madrid* (31-I-1909), donde podemos leer los prejuicios unamunianos sobre las Islas y la cuestión divisionista en dos provincias de la región canaria, problema más conocido como “Pleito Insular”: “Sospecho... que la cuestión divisionista es una pugna no entre dos grupos del Archipiélago, sino entre dos ciudades. (...) En el orden supremo, y en el de la cultura, es una ciudad la que hace una región y le da conciencia de sí misma”<sup>8</sup>. Fray Lesco ya había puesto al corriente de las vicisitudes de la vida insular al maestro, haciendo que éste se haga una idea preconcebida que tomará forma en los discursos por él pronunciados en el Teatro Pérez Galdós, en la correspondencia mantenida con Alonso Quesada y en la novela corta *Tulio Montalbán y Julio Macedo* (1920). Una carta de Unamuno, del 30 de marzo de 1910, enviada a Fray Lesco nos indica esto:

Desde luego su carta abierta “De vuelta a Las Palmas” ha de serme muy útil ahí. (...) ya sabe usted la mala voluntad que les tengo [a los Juegos Florales], pero los tomaré como otras veces he hecho, de mero pretexto. (...). Sus noticias sobre el literatismo que ahí —como aquí— domina y la falta de concepto europeo de la ciencia, del sabio y del progreso son noticias que he de utilizar; usted lo verá<sup>9</sup>.

Por otras cartas sabemos de las dificultades que tenía Unamuno para realizar su primer viaje a Canarias; además de las causadas por sus circunstancias vitales, cabe destacar la lejanía de Canarias con respecto a la Península, situación ésta que luego acentuará negativamente su primer concepto de *aislamiento*<sup>10</sup> (concepto sobre el que volveremos constantemente).

Tras aceptar la invitación de “El Recreo”, entidad que organizaba los Juegos Florales y que era presidida por Salvador Pérez, Unamuno llega al Puerto de la Luz de Las Palmas el 23 de junio

6 Citados por ARMAS AYALA, Alfonso, *opus cit.*, p. 71.

7 Citado por Sebastián de la NUEZ Caballero, *opus cit.*, p. 19.

8 “La cuestión de Canarias. Divagando con Unamuno”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, (1-VII-1910).

9 Citado por Sebastián de la NUEZ CABALLERO, *opus cit.*, p. 20.

10 UNAMUNO, Miguel, *Epistolario Americano (1890-1936)*, cartas 183, 184, 187 y 189, edición, introducción y notas de Laureano ROBLES, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996.

de 1910, y es recibido por Alonso Quesada, Macías Casanova y prácticamente todos los firmantes de los telegramas que Fray Lesco había leído en el ya mencionado banquete.

Dos días después de su llegada (25-VI-10) y una vez fallado el certamen poético (en el que Tomás Morales obtiene el primer premio y Alonso Quesada, el segundo), don Miguel pronuncia su “Discurso de los Juegos Florales”, que no hizo precisamente las delicias de las personalidades de la sociedad insular. La intención de Unamuno, como sabemos, era la de aguijonear y “remover conciencias” con un discurso ajeno de galanterías, donde hablaba de la patria española, la lengua, la vaciedad de palabra que conllevan los concursos poéticos, el papel fundamental de la mujer y la ciudad y la “soñarrera tropical” en la que están sumidos los canarios, cuyas únicas preocupaciones son provinciales, no importantes para la Patria, ni para la europeización que por entonces se predicaba.

Como era de esperar, el público no quedó satisfecho y los periódicos al día siguiente se hicieron eco del asunto: “El señor Unamuno —comentaba un cronista— ha tratado nuestras cuestiones de paso, que duele más que tratarlas razonando”<sup>11</sup>. Ante esta incomprensión, don Miguel solicitó hablar por segunda vez, pronunciando el “Discurso sobre la Patria” (5-VII-1910). Unamuno planteó el problema insular de la División de Provincias como una cuestión de cantonalismo y localidad que no era verdadera contrariedad. El grave problema que tenían los canarios —según él— era el del *aislamiento*: “Vivís aislados y vivís aislándoos...”. Unamuno dio una verdadera vuelta de tuerca cuando acusó a los insulares de aislarse, cosa que era de mayor gravedad: “Si no os interesáis vosotros en los problemas de España, de Europa, del mundo, en las grandes cuestiones humanas, ¿cómo queréis que se interesen por vosotros?”<sup>12</sup> Las duras palabras del orador, de las que no se salvó ni la venerada Virgen del Pino de la Villa de Teror, en Gran Canaria, suscitó una reacción en el auditorio similar a la anterior intervención. Tan sólo unos pocos, entre los que destacaban Manuel Macías Casanova y Alonso Quesada, entendieron y dieron razón al maestro. La prensa se ensañó con él y lo llamó “sabio catedrático” y “desconocedor de nuestros problemas”<sup>13</sup>.

El 7 de julio, el Partido Radical insta a Unamuno a pronunciar otro discurso, junto a Rafael Guerra del Río y José Franchy y Roca, que luego serían ministros de la República. Las diatribas se lanzaron contra los localismos, los caciquismos y Fernando León y Castillo. Unamuno, sin dejar de asentir ante alguna cuestión, puso en tela de juicio el discurso de los otros dos oradores; es más, volvió a hablar del verdadero problema: el aislamiento.

Esta vez, el discurso no fue reproducido por la prensa insular, se limitó a reseñar y comentar el acto con algún fragmento. *La Mañana*, fundado por Domingo Doreste y Rafael Ramírez Doreste, fue el diario que publicó un resumen más completo. En él se advierten los principales puntos de la intervención del filósofo:

1º Rafael Guerra del Río hace una apología del partido republicano.

2º Interviene Unamuno:

11 ARMAS AYALA, Alfonso, *opus cit.*, p. 79.

12 UNAMUNO, Miguel, “Discurso sobre la Patria”, a partir de ahora citaremos, salvo que se diga lo contrario, por nuestra compilación del tomo II, p. 28.

13 Cfr. ARMAS AYALA, Alfonso, *opus cit.*, p. 80.

- Unamuno justifica su presencia en el mitin: igual que Cristo predicó en todos los lugares, él hace lo propio. Podría haber estado hablando en ese mismo instante en el partido carlista.
  - Piensa que el caciquismo puede presentar algunas ventajas (el diario no las recoge); advierte que en el acto no se diserta contra el caciquismo, sino contra León y Castillo y añade que se sustituye un caciquismo por otro, el de Lerroux.
  - El verdadero mal: la ineptitud y la falta de inteligencia de los políticos.
  - Unamuno propone una educación en la acción y no en la lectura. No ha habido movimiento cultural más importante que el social.
- 3º José Franchy y Roca intenta desmontar el discurso unamuniano utilizando palabras e ideas del filósofo. Sin embargo, vuelve a caer en la advertencia inicial de Unamuno: se sigue atacando a León y Castillo y no al caciquismo<sup>14</sup>.

En los días que don Miguel no tenía que realizar ninguna obligación protocolaria, visitaba, en compañía de Macías Casanova, algunos lugares de Gran Canaria, como Teror, Osorio, Arternara, Tejeda o los Tilos de Moya, de los que extraería material para algunos de sus escritos paisajísticos. También frecuentaba la casa de los Hoyos de Domingo Rivero y la tertulia que tenía lugar en la casa del Dr. Luis Millares Cubas, donde se departía sobre literatura, religión, política, arte, ciencia,... También se llevaban a cabo recitales, conciertos y representaciones dramáticas en “El Teatrillo” de la casa. De todos los contertulios destacaba Don Miguel, que realizaba figuritas de papel mientras hablaba. Estas tertulias y visitas se harán costumbre en Unamuno, que años después recordará en carta del 4 de marzo de 1912 a Alonso Quesada: “El pasado verano hubo tardes que me sorprendí fingiéndome que iba camino de la casa de Luis Millares a colmular con todos ustedes, en aquel patio al pie de las enredaderas”<sup>15</sup>.

Establecerá el filósofo una relación estrecha con el poeta Alonso Quesada y Manuel Macías Casanova. Al primero aconsejó Unamuno que se inspirara y nutriera de lo cotidiano, del vivir diario y la realidad que lo rodeaba (en su caso, la circunstancia insular). De ahí nació *El lino de los sueños*, en el que se observa una nueva sensibilidad y estética: intimismo, infantilismo, ironía, aridez,... el alejamiento de los ropajes epigonales modernistas. Por ello, el propio Unamuno prologaría el poemario en 1915. Otra de las figuras que subyugó al escritor fue la del joven periodista Manuel Macías Casanova, un silencioso muchacho que fue el discípulo que más agradaba al maestro. Fue él quien narró a Unamuno el cuentecillo que habría de inspirar su novelita *Tulio Montalbán y Julio Macedo*<sup>16</sup>; de hecho, Sebastián de la Nuez sostendrá que la protagonista

14 Cfr. “El mitin de anoche”, *La Mañana*, Las Palmas, 8-VII-1910. Otro diario de la época publica una dura reseña del acto contra el partido, cfr. “El mitin de anoche”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 8-VII-1910.

15 SANTANA, Lázaro, *Epistolario Miguel de Unamuno-Alonso Quesada*, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1970.

16 FORNS, José, “Los planes teatrales de don Miguel de Unamuno”, entrevista hecha en Hendaya y datada de septiembre de 1928, que iba a ser publicada en *Heraldo de Madrid* y que impidió la censura. Manuel García Blanco afirma que vio las galeradas en la biblioteca de Unamuno y que nosotros no hemos podido localizar. Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *Teatro Completo*, prólogo, edición y notas bibliográficas de Manuel GARCÍA BLANCO, Aguilar, 1973, p. 136.

de esta obra, Elvira, es encarnación ficcional de Macías Casanova, algo sobre lo que volveremos más adelante.

Hablaba a don Miguel de desaislarse, de estudiar en la Universidad de Salamanca y de trabajar en algún periódico de esa ciudad. Poco después de haber vuelto Unamuno a la Península, el joven Macías, que tenía la costumbre de ir tocando los objetos que se encontraba por el camino, murió electrocutado al tomar contacto con un poste eléctrico; Unamuno lo recordaría otra vez en 1915, cuando escribiera el prólogo a *El lino de los sueños*<sup>17</sup>.

Unamuno se despidió de todos dejándoles como memoria el artículo “Un recuerdo puro”<sup>18</sup>. En el vapor «Rommey» partió rumbo a Oporto el 20 de julio de 1910. En los cuatro días que duró su vuelta a la Península y su estancia en Oporto, Unamuno compuso *El poema del mar*, así se lo confesó por carta al poeta López Picó a su llegada el 29 de julio<sup>19</sup>.

## 2

### 1924: EL VIAJE DE UNAMUNO A FUERTEVENTURA

Después del pronunciamiento del 12 de septiembre de 1923, Primo de Rivera constituye un Directorio Militar, implantando unas nuevas medidas que no son compartidas por cierto sector de la intelectualidad española, entre los que se encontraba Unamuno. Don Miguel comienza a atacarlo en artículos y discursos, pero los verdaderos detonantes del destierro fueron los siguientes: un discurso pronunciado en Bilbao para la Sociedad “El Sitio”<sup>20</sup>, por el que tendrá que declarar ante el juez militar la mañana de su destierro, y una carta de noviembre de 1923 (sin indicación del día) enviada a un anónimo profesor español que vivía en Argentina y que no fue escrita para ser publicada. En ella expresa su dolor por España y el rechazo a Primo de Rivera y al Rey, Alfonso XIII. No escapan a sus críticas —bastante subidas de tono— ni Grandmontagne, ni Miguel de Maeztu, ni el periódico *El Sol*:

Lo he escrito aprovechando la mudez a que me condenan esos bárbaros del suspensorio, los del ganso real que han ido con S. M. a Italia, que tachan ya sistemáticamente lo que lleva ciertas firmas al pie. Que luego, con otra firma o sin ella, pasa sin dificultad. Y luego los miserables esclavos que emborronan ese papel higiénico que llaman *El Sol* —¡¡Sol!!— dicen que hay libertad de propaganda liberal y que las izquierdas se contienen el resuello. ¡Miserables! (...).

Yo creí que ese ganso real que firmó el afrentoso manifiesto del 12-IX, padrón de ignominia para España, no era más que un botarate sin más seso que un grillo, un pelicularo tragicómico, pero he visto

17 De Manuel Macías Casanova nos da noticia más detallada Alfonso ARMAS AYALA en su obra ya citada, pp. 93-95.

18 *La Mañana*, Las Palmas, (20-VIII-1910)

19 UNAMUNO, M. *Epistolario inédito I (1894-1914)*, Edición de Laureano ROBLES, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 276-278.

20 “Desde mi Bilbao”. Discurso en la Sociedad “El Sitio”, publicado en *El Socialista*, Madrid, (9-I-1924), cortado por la censura.

que es un saco de ruines y rastreras pasiones o un fantoche del lóbrego y tenebroso Martínez Anido, el dueño de esta situación tiránica. (...)

La lepra carlista de los vencidos en 1820 y en 1840 y en 1876, vuelve a brotar; curas y curoides, sacristanes, furrieles y asistentes *ratés* (como Maeztu y Grandmontagne) se ponen al lado de esta porquería del suspensorio. Y blasfeman exclamando: ¡Justicia! No, de la justicia no se le dé un ardite. Que no es justicia insultar a uno e impedirle que se defienda en público, ni es justicia dejar pasar lo que dijo Silvela, de que parte del dinero del juego iba al gobierno civil de Barcelona, y no investigar que hacían con él el Martínez Anido ‘ese’ y la hiena de presa, el Arlegui que le sirve. Y ese repugnante papel higiénico aplaude lo que hace.

Me ahogo, me ahogo, me ahogo en este albañal y me duele España en el cogollo del corazón. (...)

Me han dicho que Marañón iba a organizar, no sé si bajo el amparo del suspensorio o *El Sol*, un partido de izquierda, supongo que monárquico. Le he escrito que no lo haga. Que lo liberal ahora es aguardar, mordaza en boca, y hacer saliva, para luego escupir verdades a esa beocia encanallada, y que ya liberalismo y monarquía son incompatibles en España.

¡Quien me había de decir que, al acercarme a los sesenta, sentiría el peso de aquella cancerosa tradición, de aquel tradicional cáncer que hacía estallar bombas sobre mi cabeza cuando tenía diez años.

¡Pobre España! ¡Pobre España! Dan ganas de morirse.

Basta, que lloro de veras!<sup>21</sup>

Se hicieron inmediatamente numerosas copias de esta carta que fue publicada en *La Vanguardia* de Buenos Aires y en el número de diciembre de 1923 de la revista *Nosotros*, también en Argentina. Se llegó a inculpar erróneamente de la publicación de esta carta al profesor Américo Castro; Castro, sin embargo, declaró desde Nueva York que estaba dispuesto a asumir su responsabilidad volviendo a España y si “se deduce culpa de su publicación, el Gobierno deberá proceder contra quienes no mantuvieron secreto lo que se escribió para ser leído en secreto, no contra el hombre sabio y bueno, la más clara honra que España puede hoy mostrar a los otros países”<sup>22</sup>.

Ante este escrito, el Directorio resuelve desterrar a Unamuno a la isla de Fuerteventura en las Islas Canarias. La noticia era de esperar y algunos amigos del escritor ingenian una huida a Portugal que es rechazada por Unamuno<sup>23</sup>, como todo intento de fuga y acompañamiento. El 21 de febrero, dos policías le comunican que debe acompañarles para ser escoltado hacia el destierro. Al día siguiente, 22 de febrero, se trasladarán a Madrid en tren, y en coche desde Madrid a Sevilla y luego a Cádiz, donde embarcarán rumbo a las Islas<sup>24</sup>. Tras su marcha, Unamuno deja atrás a estudiantes en huelga y, en diferentes lugares del trayecto hasta Madrid, a amigos y catedráticos. Viendo el Directorio Militar la reacción desatada en la provincia de Salamanca, intenta que el fenómeno no se extienda al resto de España<sup>25</sup>, cosa que no sucedió, pues —incluso— otras na-

21 Carta reproducida íntegramente en la introducción de *Alrededor del estilo*, de M. de UNAMUNO, Introducción, edición y notas de Laureano ROBLES, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1998, pp. 10-11.

22 CASTRO, Américo, “El profesor Américo Castro explica la publicación de la carta de Unamuno”, en *La Prensa*, Buenos Aires, (4-IV-1924).

23 SALCEDO, Emilio, *Vida de Don Miguel*, Anaya, Salamanca, 1979, p. 259.

24 ROBLES, Laureano, *opus cit.*, p. 12.

25 *Ibid.*, pp. 258-260.

ciones se hicieron eco del asunto en apoyo del filósofo. Si bien, es verdad que hubo colectivos que se mostraron a favor del decreto de destierro dictado por el Directorio, como la población española de Rosario de Santa Fe, en Argentina. El Directorio también se encargó de desprestigiar al escritor vasco extraoficialmente, claro, y se llegó a divulgar un folleto en contra de la figura del desterrado<sup>26</sup>.

En su parada gaditana rumbo al destierro, permanece Unamuno ocho días en su “Hotel-priación”, como él lo llama, donde recibe la visita de Miguel de Maeztu como embajador de Martínez Anido y le ofrece el indulto si se retracta de lo dicho. Horacio Echevarría envía a Juan Aldecoa con un cheque, una cuenta abierta y la intención de hacerse cargo de la situación económica de su familia. Don Miguel rechazó las dos proposiciones. A Aldecoa entregó Unamuno las dos mil pesetas que llevaba consigo al salir de Salamanca para que las remitiera a su familia, resuelto a que costearan sus gastos los que lo destierran.

En Cádiz se le une el ex diputado Rodrigo Soriano, también desterrado, con el que no tiene buenas relaciones<sup>27</sup>. En el vapor «Atlante» embarcan para Canarias el 28 de febrero y llegan a Las Palmas de Gran Canaria el 3 de marzo, después de haber hecho escala en Tenerife el día antes, donde estuvo en Santa Cruz y La Laguna<sup>28</sup>. En Gran Canaria se presentarán al Comisario de Policía, que les dice que tienen ocho días para descansar, antes de salir para Fuerteventura, y que, durante ese periodo, están libres de vigilancia, probablemente una invitación de fuga velada que ofrece Madrid para la rápida resolución del fenómeno desatado en pro de Unamuno<sup>29</sup>. En esos ocho días, Unamuno recibe la visita de amigos de la isla, entre otros, Alonso Quesada y Juan Rivero. Además tiene la ocasión de realizar excursiones por la isla y recordar su primer viaje, que había tenido lugar catorce años antes. Visita San Mateo, Santa Brígida, Teror, Valleseco, Las Lagunetas, etc. En estas salidas, no sólo reconstruye aquellos recuerdos primeros de la isla, sino que advierte por vez primera el esencialismo del paisaje canario en los barrancos y los municipios del sur de Gran Canaria (Ingenio, San Bartolomé de Tirajana, Santa Lucía de Tirajana,...)<sup>30</sup>.

Saldrá el 9 de marzo de Las Palmas y el 10 llegará por fin a Puerto Cabras, Fuerteventura. Se alojará en el *Hotel-Fuerteventura*<sup>31</sup>, cuyo dueño es don Francisco Medina Berriel. En torno a la figura del escritor van surgiendo curiosos, admiradores y amigos del hotelero que constituirán el grupo humano con el que más se relacionaría en su estancia insular: don Víctor San Martín, párroco de la localidad, don Pancho López, Aquilino Fernández, Ramón Castañeyra, su

26 NUEZ, CABALLERO, Sebastián de la, *Unamuno en Fuerteventura*, Patronato de la Casa de Colón, Separata de *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 5, Madrid-Las Palmas, 1959, pp. 6-7.

27 SALCEDO, Emilio, *opus cit.* 261-262.

28 UNAMUNO, M., *Mi destierro*, p. 139 del Apéndice.

29 NUEZ, Caballero, Sebastián de la, *opus cit.*, pp. 140-142.

30 UNAMUNO, M., *opus cit.*, p. 140.

31 En esta casa se alojó Unamuno los meses de su destierro en Fuerteventura. En 1983, la propiedad pasa a manos del Cabildo Insular de Fuerteventura, destinándola a Archivo Histórico insular, mientras se edificaba el inmueble que estaba destinado a tal fin. En 1995, el antiguo *Hotel-Fuerteventura* se convierte en la ‘Casa-Museo Unamuno’ de Fuerteventura, reproduciendo el espacio en que vivió el filósofo en esos meses de 1924.

mejor amigo mayorero (o natural de Fuerteventura) y su padre don José Castañeyra<sup>32</sup>. Con ellos se formará una tertulia que no siempre satisfará las expectativas de don Miguel<sup>33</sup>.

Establece gran amistad —como hemos dicho— con don Ramon Castañeyra, a quien cita primero en su diario poético *De Fuerteventura a París* (1925), que le prestó libros de su biblioteca y los periódicos procedentes de la capital grancanaria y Madrid, los cuales llegaban cada ocho días, cuando no más tarde.

Unamuno repasaba el único equipaje que traía consigo, la edición del *Nuevo Testamento* en griego, preparada por Netslé, la *Divina Comedia* de Dante y el tomo de *Poesía* de Leopardi. De la biblioteca de Ramón Castañeyra volvió a leer a Galdós (*Torquemada* y *San Pedro*, *El amigo Manso*...), circunstancia que le permitió modificar sus juicios literarios sobre el novelista. Leyó libros sobre las Islas Canarias, entre los que se encuentran los *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*, del canario Gregorio Chil y Naranjo y las *Noticias de la Historia general de las Islas Canarias* del polígrafo ilustrado José de Viera y Clavijo, canario también; pero de todos los que versaban sobre las Islas, los que mejor le parecieron fueron los ingleses (quizás más cercanos a su mirada extrañada de la realidad por su condición de foráneo). Su amigo y traductor al inglés, Crawford Fritch, le facilitó lecturas como *A modern Symposium*, *The Magic Flute* de G. Lowes Dickinson, y de Charles Edward Montagne, *The right place*. También lee el poema épico finlandés el *Kalevala*, *Los arquetipos* de Ricardo Rojas, novelas de Anatolio Le Braz, *Amalia* de José Mármol, el *Catecismo del ciudadano* de Teodoro de Iradier, las *Semblanzas literarias contemporáneas* de Salvador de Mandariaga<sup>34</sup> y seguramente otras.

En cuanto a su actividad creadora, Unamuno continúa escribiendo su diario poético del destierro, que tendrá su fruto en *De Fuerteventura a París* (1925), apuntes y entregas de *Alrededor del estilo*, para *El Imparcial*, diversos artículos destinados a la prensa internacional sobre Canarias, o condicionados por ella, y la intención de componer un libro titulado *Don Quijote en Fuerteventura*, probable relato de la que él llamaba su “aventura quijotesca”. Todo ello con el auxilio de unos folios plegados que Unamuno titula *Mi destierro* (CMU 9/57), y que lleva siempre consigo a modo de diario por si registran sus papeles. Como indica Laureano Robles, esta producción se complementa internamente, “dándose luz mutuamente”<sup>35</sup>.

La vida de Unamuno en la isla de Fuerteventura transcurrió con suma placidez, la más tranquila que el filósofo haya experimentado; de hecho, llegó a mirarla como un oasis donde descansar y recuperar fuerzas para su lucha: él mismo nos recuerda en sus escritos que nunca había dormido y comido mejor. Leía, escribía, hablaba con los amigos, pensaba en sus largos paseos por los caminos de la isla, cuando no iba acompañado por alguien, y visitaba sus pueblos. Don

---

que estaba destinado a tal fin. En 1995, el antiguo *Hotel-Fuerteventura* se convierte en la ‘Casa-Museo Unamuno’ de Fuerteventura, reproduciendo el espacio en que vivió el filósofo en esos meses de 1924.

32 SALCEDO, Emilio, *opus cit.*, p. 264.

33 NAVARRO Artilles, Francisco, “La tertulia en la casa de Ramón Castañeyra en Puerto de Cabras”, en *Unamuno. Encuentro con la Isla* de VVAA, Las Palmas de Gran Canaria, Febrero 1999, pp. 23-26.

34 ROBLES, Laureano, *opus cit.* p. 27-28.

35 *Ibíd.* p. 17.

Miguel recordará, por ejemplo, una excursión que hizo a Betancuria en el soneto XLIV de *De Fuerteventura a París*.

Las únicas estridencias de su estancia en la Isla fueron la visita de la poetisa argentina (o mujer poeta, como dice Unamuno) Delfina Molina Vedia de Bastianini, que había importunado al escritor con sus cartas, su actitud salvadora para con él y que, cuando le pintaba un retrato a la acuarela, le declaró su amor<sup>36</sup>. El otro problema que distrajo la placidez del confinado fue la preparación de su evasión, la vuelta a su lucha. Para este proyecto de fuga lo visita en la isla el director del periódico francés *Le Quotidien*, Henry Dumay, hombre que intenta, mediante el sensacionalismo de una huida, vender una buena tirada de la publicación que dirige. Éste regresa a París, comienza a preparar el espectáculo y compra, con retraso, la goleta «L'Aiglon». De todo ello se reciben noticias incluso en el despacho de Primo de Rivera en Madrid. Por todo ello y los focos en contra del Directorio por el destierro del pensador, se decide indultar a Unamuno mediante real decreto, para no hacerlo directa y personalmente, coincidiendo éste con la fuga de Unamuno. Finalmente, embarcan la noche del 8 de julio y el 9 se encuentran bordeando la península de Jandía<sup>37</sup>. Un remolino les hace perder tiempo y llegan con retraso a las Palmas el 11 de julio. Allí le esperan Fernando de Unamuno, hijo mayor del filósofo, y la mujer de éste. Entonces le hicieron saber que podían volver a la Península, pero Unamuno, que había declamado al salir de Salamanca: “Volveré, no con mi libertad, que nada vale, sino con la vuestra”<sup>38</sup>, que quería recurrir contra el Gobierno y ver si era repuesto en su cátedra, decidió —con dudas— exiliarse voluntariamente a Francia para luchar contra la Dictadura. Dumay ve salvada su campaña (pues si Unamuno vuelve a España fracasan sus propósitos). Todavía permanecerán diez días en Las Palmas, hasta el 21 de julio, que es cuando embarcan para Cherburgo en el «Zeelandia», catorce años y un día justos, después de su primera estancia en las Islas.

36 SALCEDO, Emilio, *opus cit.*, p. 268; don Miguel, molesto, la llama “¡la inevitable!”, *Mi destierro*, 28 de junio, p. 155.

37 *Mi destierro*, p. 156.

38 SALCEDO, Emilio, *opus cit.*, p. 260.



El “rescate” de Canarias para la empresa  
regeneracionista de Unamuno



## CONSIDERACIONES NEOHISTORICISTA Y FENOMENOLÓGICA

Stephen Greenblatt, quizás el más representativo de los neohistoricistas, se propone, como en su momento también se lo planteó Dilthey, revivir el estado ya no vivo del pasado. Esta posibilidad la ofrecen los textos literarios, pues en ellos se pueden encontrar toda una gama de “huellas textuales”<sup>1</sup> dejadas por la historia.

Greenblatt parte del compromiso social del escritor en el momento de escritura: el autor no es un yo aislado que se enfrenta al abismo de la página en blanco, sino que está inserto en unas coordenadas espacio-temporales en las que actúa la comunidad a la que se adscribe. Desde este punto de vista, el escritor se revela como un legitimador de esa sociedad, pues no permanece ajeno a las necesidades y deficiencias de la misma. En realidad, ajustando un poco más las teorizaciones que nos ofrece Greenblatt a nuestro asunto, se debe entender a los autores literarios como receptores de todo lo que pasa alrededor de ellos y sus obras como productos en los que se imprimen rasgos de ese acontecer que los circunda. Así entendemos de forma literal la definición del crítico neohistoricista de la “energía social”: “La capacidad de ciertas huellas verbales, auditivas y visuales para producir, configurar y organizar experiencias colectivas de orden físico y moral”<sup>2</sup>. Aunque el escritor no tenga como objetivo principal el ordenamiento y la legitimación de ese mundo o sociedad, esas huellas textuales nos ponen al descubierto las energías sociales del momento.

Mediante el proceso hermenéutico circunscrito al ámbito de la fenomenología, lo que Eugenio Padorno ha denominado aclaratoriamente “positivado textual”<sup>3</sup>, se puede hacer emerger los vértices de una determinada existencia.

La expresión “positivado textual” tiene un bagaje filosófico implícito que nos puede hacer entender la definición que de Canarias hace Unamuno durante su primer viaje a las Islas. En el ám-

---

1 GREENBLATT, Stephen, “La circulación de la energía social”, en VVAA, *Nuevo Historicismismo*, compilación de textos y bibliografía de Antonio PENEDO y Gonzalo PONTÓN, Lecturas, Arco/Libros SL, Madrid, 1998, p. 33.

2 Ibid., p. 40.

3 PADORNO, Eugenio, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., p. 192.

bito fotográfico (como en el fenomenológico) se trata de hacer visible lo invisible sobre un soporte que, en cierto sentido, lo delimita. Es “la salida de la cámara oscura de la existencia”, como dice Padorno<sup>4</sup>. Aquí aparece formulada metafóricamente la idea heideggeriana de que la existencia flota sobre la nada. Pero nosotros, de las cinco maneras posibles por las que se puede entender la “nada”, nos va a interesar aquella que la concibe como *no ser*<sup>5</sup>, es decir, el *no ser* entendido como alteridad —como otro— y no como lo contrario del ser<sup>6</sup>. Pero también ésta puede ser pensada como imposibilidad y que tiene una estrecha relación con el conflicto entre tierra y mundo de Heidegger.

Por una parte tenemos la tierra:

aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. (...) de lo que dice esta palabra hay que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómica, que la ve como un planeta. La tierra es aquello donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge<sup>7</sup>.

Y por otra, el mundo concebido como algo instaurado (por la obra de arte) que es aparecido por una apertura de la tierra<sup>8</sup>. Nosotros tendemos a interpretar este conflicto como la mayoría de la crítica heideggeriana, en que la tierra es comprendida como lo potencial (aquello que contiene toda posibilidad surgible) y el mundo como una potencialidad desarrollada, lo que Heidegger llamaría en *El ser y el tiempo* “interpretación”:

En cuanto comprender, el “ser ahí” proyecta su ser sobre sus posibilidades (...). El proyectar del comprender tiene la posibilidad peculiar de desarrollarse. Al desarrollo del comprender lo llamamos “interpretación”. (...) La interpretación se funda existencialmente en el comprender (...). La interpretación no es tomar conciencia de lo comprendido, sino el desarrollo de las posibilidades proyectadas en el comprender<sup>9</sup>.

Pero este conflicto —como hace notar Vattimo— se ve reactualizado en el pensamiento de Heidegger a partir de un ensayo de 1969, *El arte y el espacio*, donde el filósofo resuelve un redescubrimiento de lo espacial, pensando el morar poético (es decir *poético*, creativo) como un disponer o crear espacio de manera fundacional (o fundadora). El hacer espacio, entonces, cons-

4 Ibid.

5 1ª Como delimitación absoluta del ser en el espacio y el tiempo; 2ª como *no ser* y éste a su vez como una 3ª manera: como imposibilidad; 4ª como ausencia del ser y 5ª como ser menguado. Véase NICOL, Eduardo, *Historicismo y existencialismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pp. 411-414.

6 NICOL, Eduardo, *opus cit.*, p. 410.

7 HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte*, en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 30.

8 Ibid., pp 31-32.

9 HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000, 32, p. 166.

tituye un “«disponer» lugares (localidad) y un poner estos lugares en relación con la libre «vastedad de la comarca»”<sup>10</sup>. Ese nuevo lugar, que es la instauración de un mundo nuevo, se abre en la vastedad de la comarca. La apertura, por tanto, es un des-cubrimiento o lo que los griegos entendían como la *a-letheia* (des-ocultamiento), es decir, la verdad o “el hacer visible” una cosa. Este des-ocultamiento sólo es posible hacerlo visible si se pone en relación con el *no ser* o lo que puede entenderse también como “vastedad de la comarca”; o lo que entendemos por *lo otro*. Esta alteridad supone la *imposibilidad* de otras aperturas o desarrollos del ser, pues al desplegarse una se rechazan las demás. La “nada”, la “vastedad de la comarca”, la “imposibilidad”, el “no ser”, la “tierra”, la “alteridad”, la “cámara oscura de la existencia”, la “muerte” incluso, serían intuiciones que vienen a cumplir una misma función: la de “poner en el fondo”. “Aquello que se pone en el fondo es mostrado en su figura delimitada y definida, y también, en un sentido inseparable en la pintura, es lo que se pone en segundo plano”<sup>11</sup>. Por expresarlo de una manera gráfica, pensemos en la figura de la isla, la cual sólo puede delimitarse con el azul del mar de fondo.

Unamuno, cuando llega a Canarias, tiene el firme propósito de remover conciencias e integrar o asimilar Canarias a su *peculiar* empresa noventayochista. Su intención no es la de definir la especificidad canaria, sin embargo sus textos (sobre todo el “Discurso de los Juegos Florales” y el “Discurso sobre la Patria”) quedan grabados por esas huellas textuales que son manifestaciones de esa “energía social” de la que nos hablaba Greenblatt. Lo que Unamuno hace es, precisamente, colocar las peculiaridades canarias sobre el fondo noventayochista, concretando, por oposición, una manera de ser en el mundo; en este caso, la del ser canario en una circunstancia determinada.

Partiendo de estos postulados teóricos es desde donde podemos entender con claridad la contribución histórica de Unamuno a la época modernista canaria.

## 2

### EN TORNO AL «DESATRE DEL 98» (ESPAÑA, CANARIAS, AMÉRICA)<sup>12</sup>

La entrada de España en el siglo XX aparece marcada por un hecho que exasperó la conciencia de la intelectualidad española: el llamado «Desastre del 98», en el que Estados Unidos derrota militarmente a España, contribuyendo, por tanto, a la emancipación de las colonias españolas de ultramar (se perdieron Cuba, Puerto Rico, la isla de Guam y Filipinas). Este acontecimiento, por lo general, se ha identificado como uno de los ejes principales de lo que se ha dado a conocer como el «tema de España», cuando la cuestión verdaderamente apremiante la constituían que más del sesenta por ciento de la población española trabajaba en el ámbito rural, que las nuevas

10 VATTIMO, Gianni, en *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 2000, p. 76.

11 *Ibid.*, p. 77.

12 Juan-Manuel García Ramos, en un reciente libro, se ha ocupado también de la contextualización de Canarias durante el 98, con especial atención en la visita de Unamuno. Cfr. su “El 98 y Canarias” en *El narrador y otros ensayos*, Ka, Tenerife, 2008, pp. 79-101.

clases buscaban una renovación de la política de la Restauración, no acorde con la de los nuevos tiempos, y que, precisamente, eran las clases menos favorecidas las que se veían directamente afectadas por el conflicto bélico en Cuba, sobre todo las clases pobres de la sociedad canaria, pues se argumentó que el canario era el soldado ideal para intervenir en la guerra de aquellas latitudes, ya que el clima de las Islas Canarias lo predisponía naturalmente para la resistencia del fenómeno medioambiental cubano.

Es en este contexto donde debemos enmarcar el primer viaje de Miguel de Unamuno a las Islas Canarias, aunque éste se produjera doce años después, en 1910. Dos de los textos más importantes e interesantes que conservamos de Unamuno, de aquel su primer viaje, son los citados “Discurso de los Juegos Florales” y “Discurso de la Patria”, en los que se puede advertir toda una filosofía de la historia en la que, por un efecto de profundos contrastes, se delimitan las actitudes española, canaria y americana ante el «Desastre del 98».

La mejor manera de comenzar es deteniéndonos en el nombre con que ha trascendido este hecho, «Desastre del 98». Ante él sólo cabe una pregunta inicial que pone al descubierto otros problemas: ¿para quién es un desastre? Con ella no negamos la cualidad trágica que pueda poseer el mismo, sino que hacemos emerger la consideración de la perspectiva en él. Es decir, que sólo desde el punto de vista de España puede tomarse el hecho como un desastre, porque desde el otro lado del Atlántico, desde América, se concibe como la culminación de un proceso de emancipación.

Pero ¿cómo se concibió el “desastre” en Canarias? Más que la consecuencia política en sí de la victoria o la derrota —según se mire—, en Canarias lo que debe tenerse en cuenta es la dinámica del acontecimiento mismo o la manera de vivirlo. Y es que entre Canarias y Latinoamérica existen ciertos lazos de consanguinidad en los que entran en juego el fenómeno de la emigración y el sentimiento de compartir una misma situación histórica. Pero esta solidaridad con los pueblos de América, que como Canarias han experimentado una situación de conquista y colonización, no es nueva ni propia del siglo XX, sino que desde el XIX, con prerrománticos como Graciliano Afonso, ya se manifestaba:

¡Perdona, tilo hermoso,  
Si un momento te privo de tu gloria;  
Ya te la volveré, pero temblando;  
El hacha destructora estoy mirando  
(Que a tus hermanos dio destino horrendo),  
Que a ti no olvida en su furor rabioso;  
Que si cruel mancilló la Virgen pura  
Avara sumirá tanta hermosura!<sup>13</sup>

13 AFONSO, Graciliano, *El juicio de dios o la reina Ico*, Folletín de *El defensor de Canarias*, Las Palmas 1840. Versos finales del poema “El harpa”. El hacha, destructora de la mítica Selva de Doramas en Gran Canaria, simboliza la acción conquistadora y colonizadora de España. Se debe tener en cuenta que Afonso estuvo exiliado en Latinoamérica (la “Virgen pura” de sus versos) y vivió *in situ* la emancipación de las colonias.

Esta es la causa por la que los canarios percibieron el conflicto como un fratricidio y se produjera en ellos un debate fronterizo que violentaba su situación en el mundo y su relación con él.

Ante los bien delimitados escenarios en los que quedaban América y España, Canarias se define por un estado de incertidumbre, pues políticamente estaba dentro del ratio español, cordialmente se encontraban en Hispanoamérica, geográficamente en África (esta última circunstancia se veía complicada por la fragmentación de su territorio en islas)<sup>14</sup> y económicamente se encontraba influenciada por el avance que supuso la presencia inglesa en el Archipiélago. La resolución por la que opta Canarias no es la emancipación política de España, cosa que hubiese sido posible si se tiene en cuenta cierta actitud anexionista a Inglaterra de la sociedad insular de la época, sino que lleva a cabo una emancipación cultural de la que será muestra el particular modernismo canario<sup>15</sup>.

### 3

## LA CONTEXTUALIZACIÓN UNAMUNIANA DE CANARIAS EN SU PARTICULAR FONDO REGENERACIONISTA

Las dos intervenciones del filósofo ante el público del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, el “Discurso de los Juegos Florales” y “El Discurso sobre la Patria”, se enmarcan dentro de dos corrientes de pensamiento creadas en el siglo XIX: la *Völkerpsychologie*, cuyos primeros teóricos fueron Moritz Lazarus y Heymann Steinthal, y la *filosofía orgánica* de Samuel T. Coleridge. Ambas tendencias determinarán, como ha señalado Francisco La Rubia Prado<sup>16</sup>, la obra de Unamuno y, al mismo tiempo, condicionarán el desencuentro del escritor con la sociedad canaria del momento.

### ORGANICISMO POÉTICO Y VÖLKERPSYCOLOGIE

El “Discurso de los Juegos Florales” comienza con la observación previa sobre los actos públicos y los concursos literarios, que Unamuno considera vanos y superfluos, ya que el inútil gasto verbal que exhiben rebaja, por motivación externa, la verdad de la palabra poética, que siempre

---

14 Es cierto que éste es un tópico manejado hasta la saciedad para, de alguna manera, definir Canarias. Hoy en día, como casi todos los tópicos, se rechaza, pues constituye una evasiva de definición en sí, puesto que es un circunloquio. Sin embargo, no debemos rehusarla tan a la ligera, sobre todo porque subyace en ella ese estado de *incertidumbre* real que ayuda a entender Canarias.

15 PADORNO, Eugenio, “La poesía existencial de Domingo Rivero”, en *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias [Homenaje a Domingo Rivero]*, de VVAA, edición de Eugenio PADORNO y Germán SANTANA, Excmo. Ayuntamiento de Arucas (Gran Canaria), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 1999, pp. 232-233.

16 Cfr. LA RUBIA PRADO, Francisco, *Alegorías de la voluntad. Pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*, Libertarias/Prodhufi, S. A., 1996.

se debe a una motivación interna, por lo que muy difícilmente se podrá encontrar verdadera poesía en unos juegos florales:

No me gustan estas fiestas porque en ellas se profana lo más sagrado que hay en el hombre, la palabra, en su forma más noble, que es la poesía. En estas fiestas, la poesía es literatura de festejo, sometida a una liturgia; y no es que yo desdeñe las liturgias, pero es cuando están informadas por un verdadero espíritu de religiosidad. Estas debieran ser algo así como una especie de fiestas religiosas, una eucaristía de la palabra. La palabra se perfecciona, se encumbra y se sublima en la poesía. La palabra es, después de todo, lo único que en el hombre crea<sup>17</sup>.

Las intenciones del filósofo, que ya ha comenzado a sembrar la semilla de su *organicismo poético* con la motivación interna del poeta, no sólo se orientan hacia la reprobación del evento en el que él mismo participa como mantenedor, sino que se encaminan hacia la elaboración de una teoría, legitimada en la lengua, de lo español:

La palabra es la única base de la comunicación humana.  
(...)

La palabra en que aquí hablamos es palabra española. La lengua es la sangre de nuestro espíritu, es nuestra alma, es el alma del “bronce de la raza” de que aquí se nos ha hablado. (...) Hablar español es pensar en español, sentir en español. Cuando yo oigo a algunas gentes de América hablar mal de España siempre digo: mientras lo hagan en español está bien<sup>18</sup>.

Después del desastre del 98, España, frente a las regiones latinoamericanas, ha perdido su protagonismo histórico. Las antiguas colonias —emancipadas ya de la metrópoli— deben asumir su nueva situación histórica y emprender un nuevo renacer.

Ante este natural papel que a Hispanoamérica le toca representar, Unamuno perpetúa, de alguna manera, la presencia española en aquellas colonias ultramarinas. Su justificación, como podemos ver, radica en la lengua que se habla a un lado y otro del Atlántico. Si se habla español —nos dice don Miguel— se piensa y se siente en español.

Desde el punto de vista puramente lingüístico, no es de extrañar el uso de este razonamiento, pues los conceptos de “habla” y “lenguaje” no serán introducidos en la Lingüística hasta 1916, año en que aparece el *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure. Unamuno, entonces, echa mano de una concepción esencialista y orgánica de la lengua para justificar su postura, valiéndose, además, de la función configuradora de experiencias de la misma. Para Unamuno, la lengua, a la luz de la *Völkerpsychologie*, encarna la primera condición interna que sostiene el contenido objetivo de un pueblo: la lengua es garante de la unificación espiritual de los miembros de una determinada comunidad<sup>19</sup>.

Como podemos observar en este discurso, el pensamiento de don Miguel, desde *En torno al casticismo* (1895), no ha variado un ápice en la muestra de este etnocentrismo lingüístico:

17 UNAMUNO, M., “Discurso de los Juegos Florales”, p. 17

18 UNAMUNO, Miguel de, “Discursos de los Juegos Florales”, p. 18.

19 Cfr. LA RUBIA PRADO, Francisco, *opus cit.*, pp. 43-47 y, del mismo autor, *Una encrucijada española. Ensayos críticos sobre Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, pp. 37-38.

La lengua es el receptáculo de la experiencia de un pueblo y el sedimento de su pensar (...). El que quiera juzgar de la romanización de España no tiene sino ver que el castellano, *en el que pensamos y con el que pensamos*, es un romance del latín casi puro (...) <sup>20</sup>.

Pero si para Unamuno la lengua es trasmisora de la patria, también lo son las creaciones artísticas, siendo, además, donde la patria adquiere su máximo desarrollo. Sobre todo aquellas que son producidas por actuación verbal: “Pero el patriotismo debe ser un sentimiento filosófico, poético y religioso. Si la Grecia se perpetúa al través de los siglos es en sus pensadores, en sus poetas, en su Platón que se ha infiltrado en la religión cristiana” <sup>21</sup>.

Unamuno observa en la literatura la legitimación de la Patria. Y aquí tenemos una serpiente que se muerde la cola: ¿La literatura legitima la patria o la patria legitima la literatura? Unamuno, que nos dice que es la literatura la que legitima la patria, piensa el fenómeno literario desde una perspectiva cultural, en tanto la cultura representa la organización e institucionalización de una serie de experiencias *vinculantes* a / de una determinada comunidad. El *Cantar de Mio Cid* es una obra que precisa las experiencias de los cristianos, los castellanos y los monárquicos durante la mal llamada Reconquista, pero también es verdad que la tradición lo ha preservado porque un centro de poder —Castilla— ha legitimado la validez de esa obra, por parecerle que la figura del Cid encarnaba los valores y el prototipo del héroe nacional.

Unamuno, entonces, recurre a la literatura porque de ella se infiere el ideal unificador castellano. Así lo había señalado en *En torno al casticismo*:

En aquella literatura se va a buscar el modelo de *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 intra-histórico español viven las fuerzas que encarnaron en aquellas ideas y que pueden encarnar en otras <sup>22</sup>.

En el “Discurso de los Juegos Florales”, Unamuno no cita al Cid, sino el Romancero, centrandolo en las manifestaciones más intrahistóricas, más apegadas a la vida cotidiana del pueblo: “Aquellas grandes figuras de nuestro Romancero parece que se ven pasar por las llanuras de Castilla, a la caída de la tarde, en aquellos hombres que vuelven del trabajo, cargados de siglos sin saberlo” <sup>23</sup>. Palabras que casi duplican las que había escrito quince años antes:

Por toda la literatura castellana campea esa sucesión caledoscópica, y donde más, en otra su casticísima manifestación, en los romances, donde pasan los hombres y los sucesos grabados al aguafuerte, sobre un fondo monótono, cual las precisas siluetas de los gañanes a la caída de la tarde, sobre el bruñido cielo <sup>24</sup>.

20 UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, edición de Jean-Claude RABATÉ, ed. Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 2005, p. 161.

21 UNAMUNO, M., “Discurso de los Juegos Florales”, p. 18.

22 UNAMUNO, M., *En torno al casticismo*, p. 168.

23 UNAMUNO, M., “Discurso de los Juegos Florales”, p. 18.

24 UNAMUNO, M., *En torno al casticismo*, p. 186.

Con estas pocas líneas, Unamuno nos muestra la manera de proceder en la atmósfera histórica marcada por el «Desastre del 98»: la existencia aparece confiada a lo que fueron, intentando refundar *lo español* desde el pasado. Pero es una re-vivencia no “original”. Los escritores de la Generación del 98 rara vez concilian el pasado con lo nuevo, por lo que no buscan un recommienzo *ab initio*. Se olvidan del presente que para ellos, por la derrota, es frustrante, y se despliega una acción de perpetuación que puede derivar, como veremos, hacia una metafísica.

Para don Miguel, Castilla era el motor unificador de España y el núcleo formador de una identidad nacional:

Castilla paralizó los centros reguladores de los demás pueblos españoles, inhibiéndoles la conciencia histórica en gran parte, les echó en ella su idea, la idea del unitarismo conquistador, de la *catolización* del mundo, y esta idea se desarrolló y siguió su idea castellanizándoles<sup>25</sup>.

Durante su primer viaje a las Islas, Unamuno advierte en la presencia de los ingleses la representación viva de lo que fue España —por impulso castellano— en el siglo XVI. Unamuno sueña, entonces, la suerte de los ingleses para el presente de España. Hasta tal punto es consciente del imperialismo británico que vaticina la confrontación entre la lengua española y la inglesa en el mundo y, por ende, dos cosmovisiones diferentes: “Pero ha de llegar un día en que se entable una lucha de espíritu entre los pueblos hispanoparlantes y los pueblos que hablan la lengua inglesa. Nuestra lengua y la de Shakespeare llegarán a disputarse la supremacía de medio mundo”<sup>26</sup>.

Si la lengua es no sólo la configuradora de las experiencias de una determinada comunidad, sino también la portadora de una patria y su espíritu, estaríamos ante la expansión de dos culturas —la inglesa y la española— y su enfrentamiento por imponerse. La vena noventayochista de Unamuno vuelve a surgir en una refiguración “mesiánica” de España: “El que quiera vender su alma puede hacerlo en inglés o en otra lengua cualquiera”<sup>27</sup>. Esta afirmación sólo puede ser entendida si tenemos en cuenta lo explicitado por Unamuno sobre la lengua como la configuradora y portadora de la experiencia. Si para Unamuno cada lengua tiene su filosofía, también cada lengua tiene su religión. La espiritualidad de la Iglesia Católica habita en la lengua española, la cual no sólo ha sido uno de los baluartes de la unidad nacional, sino que ha evangelizado a medio mundo, mientras que la lengua inglesa se encontraría contagiada de las herejías del Protestantismo. Por lo que el mesianismo español de Unamuno debe juzgarse en dos sentidos.

#### HACIA UN ACUERDO DE *VOLKGEIST*

El segundo discurso lo pronuncia Unamuno por voluntad propia. Su interés se centra ahora en limar las asperezas surgidas en la sociedad canaria tras su primera intervención. Don Miguel, entonces, clarifica su postura, indicando que él, por ser de la Península, no se considera superior que los canarios:

<sup>25</sup> Ibid., p. 166.

<sup>26</sup> Ibid., p. 20

<sup>27</sup> Ibid.

Yo no vengo aquí para imponer mi criterio; yo no soy un peninsular que viene a tratar al pueblo canario como a un pueblo inferior; no tengo la pretensión del que por haber nacido en una masa mayor de tierra se cree más grande que el que ha nacido en una masa menor<sup>28</sup>.

La disertación de Unamuno tiene su núcleo en un punto concreto: el problema canario. El problema del que habla el escritor vasco hace referencia al litigio que se mantenía en el Archipiélago por la División Provincial. Asunto que, en su opinión, aún reconociendo en alguna cuestión su necesidad, era un problema insignificante, un problema de provincias: “Y he de deciros que quiero hablar sobre todo de lo que constituye mi mayor preocupación, la más honda, la más continua: del problema español y de vuestro problema”<sup>29</sup>. Sin embargo, Unamuno no mira el problema canario como tal: “Vamos, pues, aquí, en paz y compañía, con una gran tranquilidad, a hablar de eso que llamáis vuestro problema”<sup>30</sup>. El pronombre demostrativo que emplea, “eso”, y la forma verbal “llamáis” revela que las necesidades de Canarias no son las mismas preocupaciones que lo desvelan a él.

Todo el discurso se articulará, entonces, según la confrontación entre el problema español y el canario; el regionalismo frente al patriotismo; la historia de España frente a las supuestas falsedades que se dicen de ésta en el mundo. Incluso, el propio enfrentamiento entre la sociedad canaria de la época y Miguel de Unamuno, ya que en esta situación resurge la actitud del conquistado y del conquistador.

Unamuno advierte en Canarias una individualidad que no resulta beneficiosa dentro del ambiente regenerador del país que propugnaban otros escritores, pues la respuesta de Canarias ante sus propias necesidades le supone una disgregación de la patria<sup>31</sup>. Y esta disgregación se debe a una falta de interés común:

Nos falta un ideal colectivo como el que teníamos en el siglo XVI; y a falta de ese ideal colectivo, que es lo que da unidad y dirección al patriotismo, hemos venido a dar en el cantonalismo, en un fraccionamiento de egoísmos locales e individuales. Y esto es, en el fondo, una verdadera enfermedad; porque la enfermedad no es más que un desequilibrio dentro del organismo, una hipertrofia o una atrofia<sup>32</sup>.

28 UNAMUNO, M., “Discurso sobre la Patria”, p. 25.

29 *Ibid.*, p. 25.

30 *Ibid.*, p. 28.

31 El escritor y conferenciante valenciano Federico García Sanchiz, que en aquellas fechas coincidió con Unamuno en Las Palmas, también advirtió esta circunstancia en Canarias. Esta advertencia no dudó en ser calificada por él como “las orejas del lobo”. García Sanchiz critica, fundamentalmente al partido mayoritario de Tenerife “Unión patriótica”, nacida de la “Solidaridad catalana”, y formado por personalidades de distintas ideologías políticas, pero con un aliento común que los cohesionan: el separatismo. Arremete también contra Juan Sol y Ortega, republicano que se mostró hostil con la “Solidaridad catalana” y que, sin embargo, pues parecía desconocer a sus electores, era diputado por Tenerife. Sanchiz es tajante al final de su libro para con el movimiento regionalista canario, que no duda en escribir: “¿Y qué razón les asiste (...) para proclamarse el huerto y la mina hispanos cuando ni siquiera llenan su presupuesto nunca?” Cfr. *Nuevo descubrimiento de Canarias: las leyendas y los peligros que tienen estas islas*, Biblioteca Renacimiento, Madrid, 1910, pp. 203-213.

32 UNAMUNO, M., “Discurso sobre la Patria”, p. 26.

Ese ideal común al que se refiere Unamuno es el *Volkgeist* que articula en un solo cuerpo a los integrantes de un determinada comunidad. Sin él, la comunidad carecería de esquema orgánico y no podría constituirse como tal<sup>33</sup>. Unamuno insiste en esta idea colectiva, pero no explicita cuál debe ser ese ideal colectivo. Parece como si todo se quedara en teoría. Y así es, porque Unamuno no hace sino exponer uno de los pilares fundamentales de la *Völkerpsychologie* que casa con el *organicismo poético* de Coleridge: un inconsciente pacto intrahistórico.

Recordemos cómo Unamuno, en el “Discurso de los Juegos Florales”, reprobaba los concursos poéticos por considerar que en ellos no podía darse auténtica poesía, ya que el motivo de la escritura de ésta se haría en el vicio *consciente* de una motivación externa, y no en la virtud de una motivación íntima e interna. El mismo concepto poético es aplicado a la conformación política e histórica de una comunidad, de un pueblo, en este caso, España. El *Volkgeist*, aquel ideal articulador de la comunidad, debe ser inconsciente y verdadero pacto social —no forzado— que definirá orgánicamente al Estado. Las intervenciones del filósofo en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, no son más que dos concreciones prácticas de la teoría que había expuesto en *En torno al casticismo*: “La doctrina del pacto, tan despreciada como mal entendida por paleontólogos desenterradores, es la que, después de todo, presenta la razón intra-histórica de la patria; su verdadera fuerza creadora, en acción siempre”<sup>34</sup>. Esa *intrahistoricidad* (aquello producido por la historia cotidiana de los miembros de un pueblo) es la que va a conferir el *Volkgeist* inconsciente necesario para España. Así lo advierte La Rubia Prado refiriéndose a este mismo párrafo de la obra unamuniana de 1895:

Este organicismo no está informado por la idea del pacto consciente y lógico, invención humana para la creación de un «Estado», sino por la de un pacto inconsciente —intra-histórico— que se fundamenta en la tradición y la continuidad, para la «efectiva constitución interna de cada pueblo»<sup>35</sup>.

Unamuno, probablemente, incurría en error a la hora de desplegar su acción de rescate del Archipiélago para la empresa noventayochista (mejor regeneracionista, pues se trata de volver a firmar un pacto actualmente roto): si el pacto debía ser inconsciente —intra-histórico—, ¿Unamuno no estaría forzando conscientemente la constitución de éste y su naturaleza?

Una de las cuestiones en las que se centraba la sociedad canaria era el problema de la División Provincial del Archipiélago, como consecuencia de las divergencias entre un centro administrativo insular y otro económico. Este problema es una traba doméstica a los ojos de Unamuno. Y estas domesticidades suponen la enfermedad de España, en cuanto se produce en el *organismo político* de España una “desarmonía”, pues no puede constituir *Volkgeist*.

Dentro del ideal común conformador de Castilla se encuentra, para el Unamuno de *En torno al casticismo*, la religión:

El caso fue que Castilla paralizó los centros reguladores de los demás pueblos españoles, inhibiéndoles la conciencia histórica en gran parte, les echó en ella su idea, la idea del unitarismo conquistador, de la *catolización* del mundo, y esta idea se desarrolló y siguió su trayectoria castellanizándoles<sup>36</sup>.

33 Cfr. LA RUBIA PRADO, Fr., *opus cit.*, pp. 42-44

34 UNAMUNO, M., *En torno al casticismo*, p. 159.

35 LA RUBIA PRADO, Fr., *opus cit.*, p. 35.

Aunque Unamuno censuró —y censuraría— esta beligerante religiosidad, en el “Discurso sobre la patria”, siguen latentes vestigios —muy ocultos, es cierto— de esta confesión católica. Ésta se revelaría en las palabras que el filósofo dedica a la venerada Virgen del Pino de la villa de Teror, pues considera que ésta duerme en su santuario, hasta donde se allegan los canarios buscando consuelo y ofreciendo agradecimiento. Unamuno la compara, entonces, con la Virgen de Begoña de su pueblo natal, verdadera “bandera de combate”<sup>37</sup>. Unamuno no es consciente de que la doctrina papalista dio justificación jurídica a la conquista de Canarias, América y otros territorios, y que, precisamente, la iconografía católica saldría en *praesentia* o *ausentia* a lidiar por la salvación del mundo.

Para Unamuno, el ensueño en el que se encuentra la Virgen del Pino es el mismo estado en que viven los canarios. Pasividad motivada por el verdadero problema canario: el *aislamiento*, no la División Provincial: “Al ver, pues, esta vuestra indiferencia ante los grandes problemas, este ensueño en que vivís, sin preocuparos de las grandes cuestiones que afectan a España, a Europa entera, me convenzo de que vuestro problema es el del *aislamiento*”<sup>38</sup>. Sin embargo no deja de reconocer que éste es todo el problema de España.

¿Pero por qué para Unamuno el *a-ista-miento* era la verdadera y trágica patología de Canarias?

La respuesta a esta pregunta radica en un carácter integrador del organicismo poético que alcanza a la misma *Völkerpsychologie*. La Rubia Prado afronta esta relación desde los presupuestos de Meyer H. Abrams en *El Espejo y la Lámpara*, según los cuales la estructura de todo organismo vivo estaría determinado por las siguientes características: 1) origen seminal, 2) crecimiento, 3) asimilación y 4) teleología<sup>39</sup>.

De todos estos rasgos, nos interesa el tercero, por el que una planta, por ejemplo, al “crecer (...) asimila a su propia sustancia los elementos externos y diversos de la tierra, el aire, la luz y el agua”<sup>40</sup>. La existencia, entonces, no puede darse aislada, sino en un convivir constante con los miembros de una comunidad de la que se forma parte. Es ella, la comunidad, la que da entidad a la persona y la constituye como tal. Así lo expresa Unamuno en “El discurso de los juegos Florales”, refiriendo y comentando un pasaje de *Las Fenicias* de Eurípides, donde destaca el protagonismo de la sociedad en la conformación del individuo:

Eurípides, en *Las Fenicias*, pone el siguiente diálogo en boca de Yocasta, la madre y esposa de Edipo, y Polinices:

YOCASTA. — ¿Es gran mal verse privado de su patria?

POLINICES. — El mayor; mayor aún de hecho que decirse puede.

Y. — ¿De qué manera? ¿Qué es lo peor para los desterrados?

P. — Una cosa: que no tienen sinceridad.

Y. — Cosa de esclavo: no decir lo que se siente.

36 UNAMUNO, M., *opus cit.*, p. 166.

37 *Ibid.*, p. 28.

38 *Ibid.*

39 LA RUBIA PRADO, Fr., *opus cit.*, p. 44-49.

40 Citado por LA RUBIA PRADO en *opus cit.* p. 47 [ABRAMS, Meyer H., *The Mirror and the Lamp*, Oxford UP, Nueva Cork, 1953, p. 171.].

P. —Y tener que soportar la necesidad de los que mandan.

Y. —También es doloroso tener que hacerse necio con los necios.

Aquí veis qué concepto tenían de la patria aquellos griegos. Para ellos, la patria era tan sagrada, que al pronunciar Pericles su discurso por los muertos, después de la batalla de Platea, decía: «Estos que veis aquí, estimando la muerte preferible a perder la ciudadanía, han perecido por conservar su patria».

Para los griegos, el destierro era mucho más grave que la muerte; porque quien está fuera de su patria no puede tener sinceridad; y el que no tiene sinceridad en su patria, es porque realmente no está en ella<sup>41</sup>.

Unamuno se detiene en la concepción que de la *parresía* tenían los griegos. La *parresía* alude a la “libertad de palabra” de un individuo que constituye uno de los pilares fundamentales de la democracia. Esta “libertad de palabra” es indicio de *sinceridad* y sólo puede acontecer si se vive en comunidad, pues el Otro es quien ofrece la garantía y la confianza suficiente para que un individuo pueda manifestarse libremente tal cual es. Para los griegos y Unamuno, el desterrado y el esclavo están excluidos del grupo ciudadano que ha creado idealmente los mecanismos necesarios para que un individuo pueda expresarse libremente.

Los canarios, así, que viven, según la opinión de Unamuno, aislándose, no podrían gozar de este derecho fundamental por estar excluidos de la comunidad que se los otorga y tendrían que “soportar la necesidad de los que mandan” sin posibilidad de réplica.

Mediante este recurso, Unamuno intenta, de alguna manera, integrar o asimilar orgánicamente el devenir de las Islas Canarias para el ideal regeneracionista o noventayochista, como quiera llamarse, de España. Por ello, arremete contra unos versos de Nicolás Estévez y Murphy (que por entonces eran una suerte de himno canario), los pertenecientes a la parte VII de su famoso poema *Canarias*, en el que formula su concepto de patria:

Mi patria no es el mundo,  
mi patria no es Europa;  
mi patria es de un almendro  
la dulce, fresca inolvidable sombra<sup>42</sup>.

“Cada cual busca su almendro —dice Unamuno— para ahorcarse de él”<sup>43</sup>. No obstante, como veremos, Unamuno, por un proceso de africanización en el que ha influido mucho su segundo viaje a Canarias, se retractará y corregirá su postura en un artículo que lleva el título de “El almendro de Don Nicolás Estévez”, donde adopta la actitud del poeta canario.

Las soluciones que aporta Unamuno a la situación marginal de Canarias (no ofrece ninguna al problema de la división, pues éste no entraña contrariedad importante) son varias. La primera supone un cambio de actitud por parte del hombre canario: no debe aislarse. Tiene que intere-

41 “El discurso de los Juegos Florales”, pp. 18-19.

42 Cfr. ESTÉVEZ, Nicolás, *Canarias*, edición, introducción y notas de Bruno PÉREZ, Archipiégo, Las Palmas de Gran Canaria, 2005, p. 35.

43 UNAMUNO, M., “Discurso sobre la Patria”, p. 30.

sarse por las cosas de España y del mundo para que éstos se interesen por Canarias. Las Islas necesitan unas comunicaciones más rápidas y la ciudad un desarrollo tal que le haga adquirir conciencia histórica para superar la pubertad en la que se encuentra el Archipiélago. Pues la ciudad es sinónima de civilización.

#### LAS DISCORDANTES OPCIONES CULTURALES DE CANARIAS

Como hemos dejado expuesto con anterioridad, la situación canaria se veía determinada por un estado de incertidumbre que reclamaba alguna solución. Como dijimos, la opción de Canarias es la emancipación cultural y no la política.

El hombre canario de finales del siglo XIX y principios del XX se encuentra en un estado de desazón ante los acontecimientos del mundo que revela una fuerte desvinculación con la realidad. El papel que representa la cultura en esta situación es la regularización e institucionalización de las experiencias colectivas que consolidan una sociedad:

entendemos por cultura el modo de habérselas el hombre con la realidad; de aquí que el acceso a la realidad sea siempre ya, cultural, ya que la realidad aparece como interpretada, mediada, trabajada. Llamamos «cultura» precisamente a esa mediación: la cultura que especifica al hombre, se instala en ese *hiatus* entre la realidad y nosotros (...) examinaré la cultura (...) como lo que es: como un lenguaje, reentendiendo a su vez «lenguaje» no como mera articulación de ideas sino como articulación subyacente, o sea, como forma de vida (...). la experiencia antropológica que una cultura dice es plural (...)»<sup>44</sup>.

Si el hombre insular ha de asumir una nueva realidad y circunstancia histórica partiendo desde cero, es obvio que reinicie una nueva manera de enfrentarse al mundo. La realidad que surge ante sus ojos es la de la modernidad, que se ve desplegada por la construcción del Puerto de la Luz y el consecuente desarrollo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, cuyas actividades económicas fundamentales serán el comercio y el turismo. Esta modernidad, que es sustantivación de la calidad de lo moderno —lo nuevo—, producirá una transformación en los planteamientos artísticos y literarios. Este nuevo rumbo estético se verá propiciado en Las Palmas por su desarrollo, mientras que en Tenerife los comienzos de la modernidad son muy tenues, debido a un desarrollo del capitalismo más lento, ya que esta isla sigue teniendo una infraestructura basada en las actividades económicas de la tierra<sup>45</sup>. De hecho, los autores más representativos del modernismo canario serán Domingo Rivero, Alonso Quesada, Tomás Morales y Saulo Torón.

Esta circunstancia no le fue ajena a don Miguel cuando llega a las Islas Canarias, pues, pese a tener una idea preconcebida del vivir de las Islas, se percata de ciertas peculiaridades de vida que las hacen independientes de otras regiones españolas, sobre todo en lo referente a Gran

---

44 ORTÍZ-OSÉS, Andrés, *Visiones del mundo. Interpretaciones del sentido*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995, p. 107.

45 RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, Tomo I, Col. Clavijo y Fajardo, 11, Islas Canarias, 1991, p. 100.

Canaria. A esto hay que añadirle la adscripción estética rubendariana de los artistas de aquellos años. Pensemos, por ejemplo, en que Tomás Morales había ganado el primer premio de aquellos primeros Juegos Florales de Las Palmas con “El bronce de la raza” y Alonso Quesada el segundo con “El zagal de gallardía”. Dos años antes, en 1908, Morales había publicado ya su primer libro de poesía, *Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar*, que marcará la pauta de la nueva estética en las Islas.

Por otro lado, Unamuno observa que Canarias se encuentra en el contexto de una suerte de “segunda colonización” que se produce a través de las relaciones con los ingleses. Desde 1850, Las Islas habían entablado relaciones comerciales con Inglaterra, incorporándose así a los circuitos comerciales internacionales. Las relaciones económicas con España se ven interrumpidas e, incluso, Inglaterra se ve ante la situación de anexionar Canarias como colonia. Empresa a la que renunciará, pero que contaba en Canarias con intelectuales y artistas partidarios de la misma. Tenemos, como ejemplo, un documento poético de excepción, “Britania Máxima. Dieu et mon droit”, de Tomás Morales, en el que la anglofilia del poeta es explícita:

Nuevo sol que alumbra con sus duros rayos cien generaciones,  
y ve en misterio del tiempo, como una floración extraña,  
del antiguo culto surgir las modernas civilizaciones,  
al golpe rotundo del cetro glorioso de la Gran Bretaña.

.....

¡Britania! ¡Britania! Mientras tus sueños de ambición perfilas,  
tus hijos laboran la nueva simiente de fruto inmortal,  
y en la planetaria redondez clavadas las hoscas pupilas,  
miran ensancharse de Oriente a Occidente tu acción colonial.

¡Y bien! es tu lema, el propio que un día mi España ostentara:  
“Reina de los mundos, sobre cuyos pueblos no se oculta el sol...”  
Salve, oh vieja patria guerrera y artista, Britania preclara!  
¡Salve, raza nueva, temible heredera del brazo español!...<sup>46</sup>

El ideal colectivo que España tenía en el siglo XVI, que no sólo Unamuno, sino todo escritor de la época reclama, lo ve encarnado el filósofo en la presencia de los ingleses. Sólo así se comprende sus consideraciones sobre la lucha entre la lengua inglesa y la española, vista como un enfrentamiento entre dos imperios, y los ataques de que son víctimas los ingleses en las intervenciones de don Miguel. Así aboga Unamuno por que los canarios se resistan a que el Puerto de la Luz (cuyos artífices en su mayoría fueron los británicos) se convierta en una factoría do-

---

46 MORALES, Tomás, *Las Rosas de Hércules*, edición crítica de Oswaldo GUERRA SÁNCHEZ, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 129 y 131.

minada por las casas extranjeras<sup>47</sup>. Sin dejarle de dar la importancia que tiene el Puerto, como apertura de la Isla al mundo, anima a la creación de un estado moral en ella, para que los que vengan a estas tierras sean “los que tengan tisis en el alma, no en el cuerpo”<sup>48</sup>. Aseveraciones estas que resultaban crueles en las palabras de don Miguel, ya que en aquellos años los súbditos ingleses pasaban largas temporadas en las Canarias, buscando la bondad de su naturaleza para el alivio de la tuberculosis, enfermedad de la que moriría uno de sus discípulos canarios, Alonso Quesada, y que dejaría fundamental impronta en su obra.

La consecuencia de todo esto y la crítica de Unamuno ante el mundo que se despliega delante de sus ojos es la resurrección de el antiguo debate que afectaba a la identidad del hombre insular y que manifiesta en las frases del filósofo que comentábamos más arriba: “Yo no vengo aquí para imponer mi criterio; yo no soy un peninsular que viene a tratar al pueblo canario como a un pueblo inferior (...)”<sup>49</sup>.

Desde los tiempos de la Conquista, el canario ve interrumpida su natural historia (o prehistoria, según se mire) con la llegada de los invasores. A partir de entonces, por el proceso de colonización, se va a producir una crisis de identidad: cómo conciliar aquello que se ven obligados a abandonar y lo que tienen que asumir como nuevo. Todo el proceso histórico de la literatura canaria, consiste, a nuestro juicio y en última instancia, en un esfuerzo por conseguir esta conciliación. En el caso de Bartolomé Cairasco de Figueroa, primer poeta de las Islas Canarias, tenemos un intento de asimilación equilibrada entre el mundo neolítico (en cuanto integración de una memoria aborígen) y el moderno; en el de Viera y Clavijo, es observable un interés por insertar las aportaciones de Canarias en la cultura y pensamiento de su tiempo, el siglo XVIII, etcétera.

Ante la continua vacilación de su definición, Canarias optará por definirse desde cero —originalmente— constituyéndose ella misma en su propio centro. Es decir, respondiendo y satisfaciendo las nuevas necesidades que se le presenten mediante una emancipación cultural de la metrópoli en el momento modernista.

Unamuno, en carta del 6 de julio de 1912, envía a Francisco González Díaz la opinión que le merece su libro *Especies*, compuesto más por verdaderos poemas en prosa de estética modernista que por artículos periodísticos, que es como suelen entenderse y como también los entiende el filósofo. El contenido y los términos en los que se dirige don Miguel a los modernistas hispanoamericanos, no sólo manifiestan un desacuerdo estético, sino otro histórico que parece ser que es lo que lo condiciona. Catorce años después del desastre del 98, don Miguel sigue sintiendo el resquemor del arrebato de los últimos reductos del protagonismo histórico español:

(...) ¿De veras admira usted a Vargas Vila, y cree que es algo ese charlatán? Darío, sí, Darío es algo complejo, [...] profundo, con todas sus incongruencias; ¡pero Vargas Vila! El [...] la oquedad hispanoamericana! (...). ¡Y si viera usted que escarmentado estoy de todos esos criollos...! Huecos, huecos, huecos...

47 UNAMUNO, M., *Ibíd.*, p. 55.

48 *Ibíd.*, p. 31.

49 *Ibíd.*, p. 25.

(...)

Me figuro, no sé por qué, que usted conoce mejor la América española que la Península. Y para la enfermedad de la nube la Península es más sana que esa terrible América española, panteón de vanidades y de envidias mons[truosas].

Cuando estuve ahí no le vi sino una vez y de paso, yendo usted en coche. Pero me hablaron mucho de usted y de sus encerronas dentro de su nube. Si ha de seguir así, huya de esa Isla, déjela cuanto antes, y si se puede venir por acá, a tierra firme española, mejor que mejor. Esta nuestra vieja, recia y tan calumniada tierra española guarda aún tesoros para los que aprendan a quererla. Hace acaso a los espíritus ásperos, desabridos, duros, pero disipa las nubes del aislamiento<sup>50</sup>.

#### 4

### LA HISTORIA COMO RELATO Y EL *FORTALECIMIENTO DE LO ESPAÑOL*, CON RELACIÓN A CANARIAS, EN ESTOS TEXTOS DE UNAMUNO

No se trata de juzgar a don Miguel de Unamuno, y mucho menos su persona, sino de poner en evidencia un problema mayor que entraña cuestiones pertenecientes a la filosofía de la historia y del concepto de España. Concepciones y pensamientos que, aunque determinados en don Miguel por su organicismo poético y familiaridad con la *Völkerpsychologie*, también son exigidos por el propio dinamismo de la historia de España desde su empresa imperial, a los que, de alguna manera, auxilia. Esos impulsos, a veces, lo van a llevar a la contradicción.

#### LAS ESCRITURAS DE LA HISTORIA

El texto de la carta que Unamuno escribe a Francisco González Díaz, como sus intervenciones ante el público del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, muestran dos acontecimientos históricos distintos, lo que crea un conflicto en la redacción de la historia.

Y decimos “redacción”, porque la historia, a fin de cuentas, no es más que —desde el punto de vista textual y retórico— un relato: “la imagen de la historia que nos forjamos está por entero condicionada por las reglas de un género literario, en suma, que la historia es “una historia”, una narración, un relato (...)”<sup>51</sup>.

Ya hemos señalado en repetidas ocasiones que con el desastre del 98 España pierde el protagonismo histórico que hasta entonces había ostentado débilmente con la posesión de las últimas colonias. Imaginemos por un momento y para entendernos España como un cuerpo del que forman parte Cuba, Puerto Rico, Filipinas y la Isla de Guam. Al independizarse estos territorios ultraperiféricos, España, como cuerpo, queda mutilada, viéndose obligada a un replanteamiento de su existencia; es decir, debe encarar una nueva redefinición. España buscará una solución con una vuelta de su mirada hacia el pasado (nos ocuparemos de ello en el epígrafe inmediatamente posterior), mientras que Hispanoamérica por haber logrado (ganado) la independencia total de su

---

50 UNAMUNO, Miguel, “Carta a Francisco González Díaz (6-7-1912), p. 164.

51 Vattimo, G., *opus cit.*, p. 16.

territorio debe afrontar una nueva redefinición, que confiará al presente y no al pasado, pues éste pertenece al momento colonial; si bien es verdad que no hay una ruptura con él, sino una integración de su memoria. América, entonces, se ve ocupada en la asunción de su nueva situación histórica. Canarias, que como hemos dicho, deja ver una emancipación cultural, se constituye en su propio centro y hace frente a su nueva circunstancia, confiando su experiencia a un presente “originario” —fundante—, que lo hace enlazar con los albores de la literatura canaria a finales del siglo XVI y principios del XVII con el canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa. De hecho, la culminación de las obras del Puerto de la Luz (en 1902), el desarrollo de la ciudad, su nueva realidad y el auge del comercio y el capitalismo acuciantes contribuirán, en gran medida, a este recomienzo.

Y todo recomienzo lleva implícita la redacción de la historia desde otro punto de vista posible que significa una diferencia ontológica. Walter Benjamin, en su *Tesis de la filosofía de la historia*, establece una propuesta que llama “historia de los vencedores”: cuando un pueblo conquista y coloniza a otro, el vencedor ve la historia como un *continuum* coherente y pleno de sentido. A la hora de narrar la historia, éstos, los vencedores, lo harán de manera que les sea propicia, conservando aquellos hechos que justifiquen y legitimen sus acciones. Mientras, los vencidos perciben el curso histórico como incoherente y falta de sentido<sup>52</sup>.

Estas circunstancias descritas por Benjamin y retomadas por Vattimo, son perfectamente reconocibles en el escenario hispánico compuesto por España-Canarias-América. Los dos últimos territorios, en su nuevo trazo existencial que ahora comienza a despuntar bajo el logro de un protagonismo histórico que hasta ese momento se les había negado, se ven impelidos ahora a narrar la historia desde su peculiar diferencia ontológica (es decir, desde otra comprensión del ser)<sup>53</sup>. Resulta así una relación lógica, dentro del noventayochismo, que Unamuno escriba a González Díaz que está escarmentado de los “criollos” latinoamericanos y que su recia tierra española está calumniada, no sin percatarse de que, precisamente, esa calumnia la constituye la otra historia que reivindica la parte su verdad.

Por este motivo, el escritor vasco tuvo que salir al paso en una segunda intervención, matizando e intentando enmendar ciertas afirmaciones que ponían de relieve estas situaciones históricas y que los hechos del desastre y la ideología imperante del 98 se habían encargado de reabrir en las Islas, amén de otras transformaciones internas como la urbanización e industrialización de Gran Canaria.

Don Miguel, después de su visita a Canarias debió percatarse de cierta individualidad canaria, e intenta “rescatar” a escritores como Alonso Quesada y Francisco González Díaz de esta estética de adscripción rubeniana.

---

52 Citado por Vattimo, *Ibíd.*

53 Recordemos, en Canarias, la perspectiva y reparación histórica de la memoria de los vencidos de José de Viera y Clavijo: los europeos “sólo piensan en vencer, exterminar, y repartir el nuevo país, sin acordarse de transmitir en forma a la posteridad la serie circunstanciada de sus propias acciones, y de las hazañas de la Nación vencida”. *Noticias de la Historia general de las Islas Canarias*, I, edición de Alejandro CIORANESCU, Cupsa Editorial, Madrid, 1978, p.7.

EL FORTALECIMIENTO<sup>54</sup> DE LO ESPAÑOL EN UNAMUNO

La crisis surgida después del «Desastre del 98» muestra, como hemos tenido ocasión de comprobar, distintas interpretaciones posibles, según la perspectiva desde la que se observe: en este caso, España, Canarias o América. La sola existencia de estos puntos de vista indica diferentes circunstancias y concepciones profundas.

Según lo señalado a propósito de Unamuno en las páginas precedentes, y lo referido por él mismo en los dos discursos pronunciados en el Teatro Pérez Galdós (“Discurso de los Juegos Florales” y “Discurso sobre la Patria”), su concepción de lo español y de España se hace —al menos en estos textos— desde una óptica que casi podríamos llamar metafísica. Unamuno es consciente de que España ha perdido el protagonismo histórico que antes exhibía y que la derrota en la contienda ultramarina produce un resquebrajamiento “conceptual” del país que implica una tragedia singular. Ante este hecho, Unamuno quisiera lo español como algo “objetivo”, es decir como un fundamento fijo e inmóvil, sin dinámica alguna. Si eso que se llama “lo español”, de acuerdo con su concepción, fuera cambiante, perdería consistencia esa cohesión y fábrica que también es España, sólo que no se tiene conciencia de serlo. Don Miguel observa las calumnias lanzadas contra su país, pero esas opiniones son más que la escritura de la historia desde otra perspectiva, igualmente válida (siempre que se reconozca el margen de la relatividad). La emancipación de las provincias ultraperiféricas, sus actuaciones y nuevos cauces vitales, así como la individualidad canaria que observa desde su primer viaje y que luego asociará a una vena federal motivada por los efectos del aislamiento<sup>55</sup>, representan una diferencia ontológica y, hasta cierto punto, una *gratuidad* —en cuanto posibilidad— de la existencia.

Canarias, como América, confiará su nueva situación a un presente fundante u originante, un empezar de nuevo que les inducirá a renovadas consideraciones ideológicas y estéticas, nutriendo eso que se ha dado en llamar “Modernismo”, mientras que España dirigirá su mirada hacia el pasado, concretándose en los ideales de la vieja Castilla.

Los discursos de Unamuno no dejan posibilidad alguna de duda: no existe una redefinición de España ni de “lo español”, sino que se intenta recuperar aquellos valores del pasado; es decir, de lo que se está hablando es de “supervivencia”.

Unamuno, como todos los noventayochistas, no abandona la concepción de España como “centro” o como metrópoli, pues sólo así se puede emitir el mensaje de que España sigue siendo “el modelo”, es decir, lo fijo, lo inmóvil, la guía o lo *fundamental*. Justamente, como se trata de la “supervivencia” de ese centro —de la España (muy) anterior al «Desastre del 98»— no duda de los contenidos ni de los valores pasados y éstos son tomados como rasgos definitorios y permanentes de la nación. Por eso no es extraño que Unamuno recurra a ciertas legitimaciones lingüísticas de España, pues, según su pensamiento, mientras se hable español se es español<sup>56</sup>. Además están dentro de aquellos rasgos la función evangelizadora y civilizadora de España: “Y

54 Utilizamos la palabra “fortalecimiento” en clara alusión la hermenéutica de Gianni Vattimo, para el cual el “pensamiento fuerte” es un pensamiento ficticio que se erige en único, verdadero y normativo.

55 Cfr. UNAMUNO, M., *Mi destierro*, p. 141 y el artículo “El almendro de don Nicolás Estévez”, p. 131.

56 “Discurso de los Juegos Florales”, p. 18.

ved cuán grande era mi deseo de venir a estas Islas Afortunadas, avanzada de España en estos mares, por los que fue a ganar un Nuevo Mundo a la razón y a Cristo (...)”<sup>57</sup>.

Esta actitud mantenida después del Desastre se focaliza en una “reapropiación” de lo que se ha perdido, derivando en una apariencia o imagen que para Unamuno es bien real, aunque no para el Otro. Esa “reapropiación” o “rescate” es observable en las recomendaciones que don Miguel ofrece a Alonso Quesada, que coqueteaba explícitamente con la estética modernista en aquellos años, o en la propia carta que remite a González Díaz (y que ya citamos), sugiriéndole que dirija su mirada hacia España y no hacia la América Latina.

Pero esa “reapropiación” a la que se aspira se concibe como una “redención”.

Como podemos advertir, hay un abismo entre lo que Unamuno verdaderamente piensa y dice. Ya citamos que el filósofo, en el “Discurso sobre la Patria” explica y matiza que él no es un “peninsular” que, por serlo, se considere superior a los isleños. Sin embargo, su pensamiento y la manera en que se dirige a los escritores hispanoamericanos del momento en la carta a González Díaz revelan que la realidad es otra. Esta operación es la que, precisamente, Las Casas (en Hispanoamérica, *lascasismo*) y Cairasco (en Canarias, *cairasquismo*) criticaron durante la época colonial, pues se rebajaba la dignidad como persona de los naturales de aquellas tierras. Para Unamuno, los escritores criollos, los modernistas de aquellos momentos, eran hombres huecos, débiles frente a los escritores recios y serios de España. Esa fortaleza surge del asentamiento de una tradición tan arraigada que no es capaz de ver sus posibles impropiedades, por eso la figura del artista español está circunscrita a esa inmutabilidad —casi divina— que lo hace estar dentro de lo verdadero, dentro de lo humano; el artista-otro es considerado periférico y desequilibrado. Unamuno contradice esto porque, en definitiva, es un ser ético que en su individualidad ve a los hombres como semejantes entre sí, sin embargo, la ideología y el aliento histórico de la colectividad española hacen que se mueva en otro tipo de pensamiento bien distinto.

#### CANARIAS EN LA DOBLE LECTURA UNAMUNIANA DE LA HISPANIDAD

Como se ha podido observar, Unamuno tiene unas ideas muy concretas sobre conceptos como *lengua y poesía*, los cuales, articulados por un heredado organicismo poético del romanticismo alemán e inglés, ayudan a perfilar una particular *Völkerpsychologie*. Desde estos presupuestos, se advierte claramente que el pensamiento (político) de Unamuno nace estrechamente imbricado a un pensamiento poético-lingüístico.

También es evidente que existe, tanto en el “Discurso de los Juegos Florales” como en el “Discurso sobre la Patria” una tensión contradictoria no resuelta en lo que se refiere a España. Ese afán asimilador de Canarias a España debe entenderse como un primer paso del filósofo hacia eso que llamó “Hispanidad” y que ha estudiado en profundidad Virginia Santos-Rivero<sup>58</sup>.

57 “Discurso sobre la Patria”, p. 17.

58 SANTOS-RIVERO, Virginia, *Unamuno y el sueño colonial*, La Casa de la Riqueza. Estudios de cultura de España, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2005.

Virginia Santos-Rivero esboza la experiencia americana de Unamuno (que nunca pisó el Nuevo Mundo) en torno a cuatro pilares básicos: sus circunstancias familiares, sus amistades personales, sus publicaciones en Latinoamérica y la recepción crítica americana de España<sup>59</sup>.

Sin embargo, por estos textos, cabe la posibilidad de considerar este primer viaje a las Islas Canarias como un jalón más que ayudaría a completar y entender la realidad americana del filósofo. Primero, porque éste constituye el contacto *in situ* con un mundo cuyo devenir histórico ha sido similar al de la América Latina; segundo, porque su intervención en las Islas puso de manifiesto en la sociedad canaria la latencia de aquella escisión producida desde los tiempos de la conquista y la civilización.

El concepto de Hispanidad, entonces, se encuentra latente e interpretado en las dos de sus posibles lecturas en estos textos de Unamuno referente a Canarias.

La concepción poético-lingüística de Unamuno hace que, por un lado, la Hispanidad sea una construcción ideal de nueva comunidad imaginada y fundada en la lengua española, hablada en ambas orillas del Atlántico, donde Canarias queda contemplada como puente natural entre aquellas. Esta nueva comunidad imaginada, podría constituirse con las nuevas naciones americanas y la antigua metrópolis, España, pero sólo podría resolverse prácticamente mediante un modelo federal. De aquí se desprende un impulso emancipatorio del viejo proyecto colonial español y, por tanto, la desintegración del *Volkgeist* que había articulado a España como cuerpo orgánico desde el siglo XVI.

Sin embargo, y como hemos visto, también se halla otra concepción de la Hispanidad contradictoria: aquella que es pensada como una reapropiación nostálgica del imperio, resquebrajado ahora por la independencia de las colonias ultramarinas, verdadero signo de posmodernidad histórica y cultural. Unamuno llega, como muestra la carta citada a Francisco González Díaz (sobre su libro de clara filiación modernista *Especies*), a censurar una estética que, a sus ojos, arrastra una ideología política determinada, y que se corresponde con la adoptada por los países de Latinoamérica y que asoma en Canarias. Su juicio estético es uno de los primeros eslabones mecánicos que desencadenarán el silenciamiento del Modernismo en España<sup>60</sup>.

Unamuno, a lo largo de su obra, como demuestra Santos-Rivero, y en estos textos sobre Canarias, oscilará constantemente entre una lectura y otra de la Hispanidad.

---

59 Ibid., pp. 27-35

60 Cfr. “El noventayocho silencia el modernismo”, en GULLÓN, Germán, *La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 77-88.

## Imagen genésica de Gran Canaria



## LO NATURAL FRENTE A LO URBANO

En su libro de 1911 *Por tierras de Portugal y España*, Unamuno, en dos de sus escritos, da cuenta de su primera visita a las Islas Canarias: “La Laguna de Tenerife”, en el que capta el ambiente de la ciudad tinerfeña, y “Gran Canaria”, en el que nos describe sus impresiones del paisaje de la isla durante un recorrido hacia el interior de la misma.

El primero que habla de la influencia del paisaje canario (no sólo del paisaje físico, sino del espiritual también) en la obra de don Miguel es Ángel Valbuena Prat en un artículo de 1930, que fue publicado en un monográfico sobre la figura del escritor por *La Gaceta Literaria*. Valbuena agrupa de manera implícita y general esas impresiones en dos tipos esenciales de paisajes: el marino y el terrestre. Es a este último conjunto al que pertenecen los dos textos escritos como motivo de su primer viaje y que ya hemos mencionado<sup>1</sup>.

Es en su artículo “La Gran Canaria” sobre el que nos vamos a centrar ahora (posteriormente tendremos ocasión de dilucidar ciertas cuestiones de “La Laguna...”), pues, según la definición juanramoniana que hemos estado articulando sobre lo que entendemos por “modernismo” —como renacer o nuevo comienzo<sup>2</sup>—, ofrece una imagen modernista cosmogónica que completa el espíritu de renovación de la época.

Unamuno, en su “Discurso sobre la Patria”, comentó la crisis en la que se encontraba Las Palmas en aquellos años: la crisis del crecimiento. En aquel tiempo, debido a la construcción del Puerto de la Luz, que finalizó en torno a 1902, y el consiguiente desarrollo económico y comercial, la realidad sufrió una verdadera revolución en su contexto físico y vital: el espacio natural perdió su protagonismo y se lo cedió al espacio urbano.

Diferentes disciplinas, como la antropología, la filosofía o la psicología, han subrayado la importancia del medio físico en la configuración del hombre y de los pueblos. Las relaciones entre el hombre y el paisaje se establecen por una creación mutua evidente: el hombre es capaz de modificar su espacio y el espacio, a su vez, modifica al hombre. Por tanto, es obvio que al

---

1 VALBUENA PRAT, Ángel, “Unamuno y Canarias”, en *La Gaceta Literaria*, número extraordinario en homenaje a D. Miguel de Unamuno, Año IV, nº 78, 15-III-1930, p. 10.

2 JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de un curso (1953)*, ed. de Jorge URRUTIA, Visor Libros, Madrid, 1999, pp. 5 y 43.

producirse una transformación en la circunstancia del hombre, éste haya de afrontar una nueva redefinición de su mundo.

Esta transformación es otro factor de incertidumbre que viene a sumarse al que había provocado el hecho histórico del Desastre del 98 y que ya hemos tenido ocasión de comentar. Ante esta situación, Unamuno va a reaccionar de una manera similar a la de otros escritores de la época.

Si Unamuno, en el “Discurso sobre la Patria”, aboga por que el mundo rural se transforme en ciudad, durante esa misma estancia y un año después, cambiará de opinión. La ciudad de Las Palmas, en un primer momento, es vista por Unamuno como un signo positivo de civilización y modernidad. Calificativo este último que, como veremos, casi viene a coincidir conceptualmente con el de Charles Baudelaire<sup>3</sup>:

Hoy despierta España a las ciudades. Es Madrid, es Barcelona, es Bilbao, es Valencia, es Zaragoza, las que van a la cabeza de ese resurgimiento. Las ciudades son la conciencia de un país. La civilización viene de civil, y civil de «cives». La civilización es ciudadana; y la primera obligación de las ciudades es civilizar el campo. El campo es muy hermoso para descansar; pero para vivir, luchar, para alimentar el alma la ciudad. Es muy agradable descansar restregándose por los ojos la belleza de su verdura y de sus esplendores a la sombra cariñosa de un álamo, como ya decía Fray Luis de León; pero es para el que está cansado, no para el vago que nunca supo lo que es el combate. El espíritu del campesino está muy cerca de la tierra para que la civilicemos (...).

La ciudad es una nación. Los que conozcan algo la historia de las repúblicas sudamericanas encontrarán en sus ciudades el origen de aquellas naciones. Caracas y Bogotá hicieron dos pueblos distintos; y lo mismo puede decirse de Buenos Aires, que es la Argentina; de Montevideo, que es el Uruguay; de Lima, que es el Perú. Las ciudades son la conciencia de las regiones: la conciencia es ciudadana<sup>4</sup>.

El concepto unamuniano de la modernidad viene a coincidir con el de Baudelaire cuando en “La Gran Canaria” escribe Unamuno sobre la hambruna y el cólera que padeció la isla en la segunda mitad del siglo XIX. La actitud moderna, según Baudelaire, reside en un estado de actividad febril muy dinámica, como indicación de una “nueva vida” que empieza o se recupera:

Tras el escaparate de un café, un convaleciente, que contempla gozosamente la multitud, se une en pensamiento a todos los pensamientos que se agitan a su alrededor. Vuelto recientemente de las sombras de la muerte, aspira con deleite todos los gérmenes y efluvios de la vida; como quiera que ha estado a punto de olvidarlo todo, recuerda y quiere fogosamente acordarse de todo. Por último se precipita sobre la multitud en busca de un desconocido cuya fisonomía le ha fascinado en un abrir y cerrar de ojos. ¡La curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible!<sup>5</sup>

---

3 Como es sabido, con *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire irrumpe en la poesía moderna la visión de la ciudad. Los poetas canarios asimilaron esta atención de la poesía francesa.

4 “Discurso sobre la Patria”, p. 30.

5 BAUDELAIRE, Charles, “III. El artista, hombre de mundo, hombre de multitudes y niño”, en *El pintor de la vida moderna*, en *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, crítica artística, literaria y musical*, edición de Javier del PRADO y José A. MILLÁN ALBA, Biblioteca de Literatura Universal, Espasa, 2000, p. 1375.

Aunque Baudelaire se refiere explícitamente a la figura del *flanêur*, es, precisamente, esa actividad de tráfago la que se respira en Las Palmas de la época, y que el poeta modernista Tomás Morales retrató tan fielmente en sus *Poemas de la Ciudad Comercial*, sección inserta en su libro *Las Rosas de Hércules*. Miguel de Unamuno nos lo dice así:

El cólera, el año 1851, precedido del hambre, fue acaso la primera sacudida del despertar de esta ciudad, y con ella de la isla. A toda gran calamidad de esta índole, a toda epidemia, suele seguir un periodo de actividad, como si se quisiera recobrar energía perdida. Las fuentes de la vida engrosan su ahorro. Y así, aquí se siguió una nueva vida a aquel terrible azote. Vinieron los puertos francos, la construcción del puerto de la Luz, el cultivo de la cochinilla, que inundó de riqueza a la isla (...)<sup>6</sup>.

Con posterioridad, cuando da a conocer el artículo que hemos ido comentando en el libro de 1911, *Por tierras de Portugal de España*, su visión de la ciudad cambiará en una imagen banal de movimientos superfluos que adquirirá una mayor significación durante su destierro en la isla de Fuerteventura en 1924, y se revelará una actitud primitivista —o africanista, como la llamó Ortega— en Unamuno:

Esta ciudad de Las Palmas poco, muy poco tiene de interés para los que vamos buscando emociones que nos aren por dentro del espíritu. Ha crecido mucho, se ha ensanchado, se ha embellecido según entienden la belleza los comerciantes y los turistas por aburrimiento, tiene un puerto magnífico. Todo esto está muy bien, sin duda.

(...)

Y lo interesante aquí, en esta isla de Gran Canaria, está en el interior, está en las dos grandes calderas de este enorme volcán apagado hace siglos<sup>7</sup>.

## 2

### UNAMUNO, EXCURSIONISTA HACIA EL INTERIOR DE GRAN CANARIA Y DEL ESPÍRITU ISLEÑO

En principio, debemos destacar que el movimiento de la incursión unamuniana va desde la orilla (desde la ciudad y dando la espalda al mar) hacia el interior de la isla: las cumbres. Trayecto que fue el propio de los poetas regionalistas; pensemos, por ejemplo, en el extenso poema *La caza*, de José Tabares Bartlett, donde describe el paisaje insular desde la costa hacia la cumbre. Justamente es esta inclinación la que Jorge Rodríguez Padrón viene a observar en estos poetas, cuando comenta el poema “Salmo de mar” de Alonso Quesada. El poeta grancanario vendría a “certificar” la muerte de la poética regionalista y a reprobar esa actitud olvidadiza para con el mar, el cual se erigiría en camino de comunicación<sup>8</sup>, por lo que es obvio que los poetas regio-

6 “La Gran Canaria”, p. 55.

7 *Ibid.*, p. 51.

8 RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “Materiales para una lectura de la poesía regionalista”, en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, nº 9, diciembre de 2000, p. 48.

nalistas tampoco tienen en cuenta el espacio urbano como centro de reunión e interacción humana.

Unamuno inicia así su excursión por los escarpados caminos de la isla. Los núcleos poblacionales y lugares del interior, de los que Unamuno da cuenta, se encontraban —entonces— bastante aislados entre sí. Esa dificultosa traslación se transforma para el filósofo y el lector en un viaje inconsciente de involución hacia el origen, ya que, como opinaba Jung, el viaje simboliza el deseo y la aspiración de lograr un objetivo, que se reduce significativamente, y desde el punto de vista psicoanalítico, como el retorno a la “madre”<sup>9</sup>. Sin embargo, este viaje inconsciente no sólo es vivido por el propio Unamuno y el receptor actual, sino por el hombre canario de la época y, muy especialmente, por el artista e intelectual canario.

Aquellos momentos de incertidumbre provocan una profunda perturbación que se identifica con un estado de cierta enfermedad (pensemos en el texto citado de Baudeaire y las referencias al cólera de Unamuno), por lo que se hace necesaria una “curación”. La vacilación del hombre canario sobre su ser y circunstancia motiva una nueva redefinición, un recomienzo, y sólo el mito “cosmogónico”, en cuanto imagen ejemplar de toda “creación”, ofrece esa posibilidad de curación por “re-nacimiento”<sup>10</sup>.

Sin embargo, al hablar de renacimiento y de origen, Unamuno se plantea una cuestión primordial que hace tambalear los seguros cimientos sobre los que sustentaba su concepto de España en los discursos pronunciados en el Teatro Pérez Galdós: una cuestión ontológica del ser. Si don Miguel concibe lo español en esas dos intervenciones como una metafísica central, inamovible y fuerte, en este artículo sobre Gran Canaria hace “saltar” a la existencia otro mundo distinto de aquel que sobreponía como verdad y salvación. Mircea Eliade, en su *Mito y realidad*, comenta cómo un mundo tiene “origen” porque ha sido creado o —matiza después— porque una “potencia” se “ha manifestado” o “ha acontecido” en el Mundo<sup>11</sup>. Es decir, que de una manera más diáfana, aunque menos exacta, Eliade enuncia como *potencia* (o mundo) y *Mundo* lo que Heidegger denomina el *mundo* y la *tierra*, cuyo conflicto hemos tenido ocasión de ver en el segundo capítulo de este estudio.

Unamuno experimenta esta sensación de origen en el interior de la isla de Gran Canaria, ante el valle de Tejeda, y no duda en referirse a él como “tempestad petrificada” o “visión dantesca”; la visión manifestada es ésta:

No otra cosa pueden ser las calderas del Infierno que visitó el florentino. Es una tremenda tempestad petrificada, pero una tempestad de fuego, de lava más que de agua. Iba acordándome del gran poeta catalán, de Verdager, en su *Canigó*, cuando describiendo una de estas formaciones nos habla de los gritos horribles que debió lanzar la tierra al parir en sus años juveniles una de estas sierras, en sus días de conmociones —de *pernabatre*—, de sus noches de gemir, hasta sacar a la luz esas entrañas

Ígneas que al beso de la tempestad quedan fijas en rocas y peñascos. Aquí se adivina lo que debió ser el terrible combate entre Vulcano y Neptuno, entre el dios del fuego y el dios del agua<sup>12</sup>.

9 Es la misma intención que se observa en sus incursiones castellanas.

10 ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, pp. 42-44.

11 *Ibid.*, p. 51.

12 “La Gran Canaria”, p. 52.

A continuación, don Miguel cita textualmente la descripción que del ambiente de aquellos tiempos realiza don Agustín Millares en su *Historia general de las Islas Canarias* y otro texto sobre la formación volcánica insular de Saint-Claire Deville que el propio Millares menciona en su obra.

Que Unamuno hable de una realidad concreta, la canaria, y se haga eco de otros textos que se han referido a la misma, lo vinculan, desde un primer momento, con la producción literaria de las Islas desde sus orígenes. Pensemos en Bartolomé Cairasco de Figueroa, que fue el primero en inventariar, nombrándolos en sí mismos, los elementos del paisaje insular<sup>13</sup>.

En el transcurso del viaje, Unamuno nos va refiriendo, ante su mirada extrañada, la realidad paisajística de las islas, advirtiendo no sólo los rasgos que comparte con otras naturalezas, sino también sus peculiaridades: plátanos (plataneras), plantas tropicales, el castañar de Osorio, la palmera, el “humilde codeso” o la “miserable tabaiba”. Son importantes las observaciones que hace sobre la palmera, como cirio gigante y árbol litúrgico, y la pobreza del codeso y la tabaiba, ya que adquirirán un desarrollo más amplio y significativo durante el destierro en Fuerteventura, como elementos expresivos de una ética y un estilo esenciales.

Criado del Val, en un libro influenciado por el idealismo crítico de Karl Vossler y la filosofía de Henri Bergson, *Atlántico. Ensayo de una breve estilística marina*, hace un estudio de la imagen marina en la poesía y pintura modernistas (Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón y Néstor). Resulta significativo que en este contexto añada dos figuras: las de los poetas Mosén Jacinto Verdaguer y Miguel de Unamuno. Si bien es verdad que Unamuno ofrece un Atlántico más subjetivo, no deja de encontrar puntos comunes entre todos ellos e, incluso, transposiciones estéticas. Su interés por Unamuno se centra en *De Fuerteventura a París* y no presta atención al primer viaje del filósofo<sup>14</sup>.

Karl Vossler, en el “Prólogo” del ensayo, nos lo sintetiza de esta manera:

Yo que nunca tuve la suerte de visitar ese archipiélago, no sabía, ni siquiera imaginaba que allí dormía un problema de Filosofía del Arte. Es sorprendente en realidad la fuerza tiránica que ejerce el espectáculo atlántico e isleño de aquellas regiones sobre la fantasía de poetas y pintores que allí se detienen. Bajo la presión del ambiente natural se producen entre obras diversísimas ciertas coincidencias de motivos y formas que en las artes europeas se observan sólo como resultado de imitaciones, escuelas o tradicionalismo. Veis ahí actitudes primitivas en artistas modernamente refinados. Es que el encanto y terror de aquella naturaleza neptúnic y volcánica destruye y regenera la sensibilidad de los artistas y les impulsa hacia visiones que nos parecen nuevas por ser tan antiguas, e indianas por europeas.

13 Así procedió también el polígrafo canario José de Viera y Clavijo en el siglo XVIII, con su *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias* (catálogo de los elementos de los reinos vegetal, animal y mineral de las Islas); Graciliano Afonso, en el XIX, que reclama la atención de los poetas canarios sobre el Teide, y los poetas regionalistas, que tratan de captar las invariantes insulares en el ensayo de una suerte de indigenismo canario.

14 Teniendo en cuenta que el propósito de Criado del Val es hacer un ensayo de estilística marina, no es extraño que olvide los artículos y discursos de 1910, pues en ellos todavía la presencia del mar es tenue y mera referencia. En definitiva, la tesis de este crítico sostiene que la naturaleza —el medio físico— influye en el estilo de los autores, lo cual nos capacita para hablar de cierto “telurismo”.

(...) El tema lo han puesto las fuerzas elementales del océano atlántico (*sic*) y a desarrollarlo concurren poetas y pintores modernos del mundo hispano-americano<sup>15</sup>.

Uno de los autores en los que se va a detener Criado del Val es Verdaguer, por un efecto barroquizante de su poesía que viene motivado por la naturaleza volcánica y marítima de las Islas Canarias. La realidad que nos ofrece Verdaguer es convulsiva. No obstante, el propio Unamuno, en su viaje al interior de la isla, recordará, junto a la de Dante, la poesía de Verdaguer. Esas fuerzas volcánicas y neptúnicas exigen una primitividad barroca: primitivismo, porque nos ofrece un relato de surgimiento; barroco, porque las realidades opuestas generan una imagen de profundos contrastes y marcados movimientos. El propio lenguaje de Unamuno se ve encauzado hacia esa convulsión, aunque cite palabras literales de otros textos. Esos autores (Agustín Millares y Saint-Claire Deville) representaron de esta manera esa realidad porque así es como la concibieron y así se desprende de la representación natural del Valle de Tejada. Igualmente la piensa el propio Unamuno.

Desde el mismo momento en que Unamuno intercala esos fragmentos en su texto, se apropia de ellos: la imagen no es de aquellos que la utilizaron primero en la sucesión del tiempo, sino de aquel que la vuelve a re-crear de manera *original*. Si el modernismo se corresponde con una actitud de recomienzo, esta imagen y estas citas nos colocan frente a la energía que hace surgir un nuevo mundo *ab initio*.

### 3

#### APROPIAMIENTO DE LA COSMOGONÍA UNAMUNIANA POR LA TRADICIÓN CANARIA

Podrá pensarse que la imagen cosmogónica del re-nacer del que hemos hablado se halla contenida en la “Oda al Atlántico” de Tomás Morales. Sobre todo porque en su inicio se hallan ciertos rasgos que sugieren la situación auroral del mundo. Sin embargo, no podemos considerarlo como tal, pues no hay un desarrollo de mito cosmogónico en él, aunque sí de principio adámico.

Por los estudios que el profesor Sebastián de la Nuez dedica a Tomás Morales —también unamunista entusiasta— sabemos que el modernista canario debió comenzar la composición de su admirable “Oda” en los inicios del mismo año en que Alonso Quesada publica *El lino de los sueños*, 1915. Su intención era la de escribir “un amplio Himno o poema épico moderno, independiente de *Las Rosas*, algo que debía abarcar el mito, la historia y la realidad del Océano Atlántico en todas sus dimensiones”<sup>16</sup>.

El propio De la Nuez nos advierte, de una manera explícita, que la *Oda al Atlántico* no se orienta hacia el desarrollo de una cosmogonía, sino al despliegue de un tema que “gira en torno

15 VOSSLER, Karl, en CRIADO DEL VAL, M., *Atlántico. Ensayo de una breve estilística marina*, Madrid, s/f [1944], pp. 7-8.

16 NUEZ Caballero, Sebastián de la, *Introducción al estudio de la “Oda al Atlántico”, de Tomás Morales. Los manuscritos, génesis y estructuras*, Madrid, 1973, pp. 11 y 15.

al mito «adámico» de la religión judeo-cristiana (...), basado en la creación del Hombre —*su- puesta ya la creación primera*— sobre la tierra y en su fuerza generadora (...)<sup>17</sup>.

Los rasgos que podemos encontrar en el comienzo del poema de una cosmogonía presentan un antagonismo entre los elementos que se resuelve de una manera frágil, con predominio del elemento acuático y la tranquilidad. Tan sólo encontramos expresiones como: “En lucha las enormes y opuestas energías, / las potencias caóticas, sustentaban bravías”; “... Las potencias rivales / sin abdicar un punto, mantenían su puesto”<sup>18</sup>. Y, por fin, esa tensión equilibrada de los elementos se quiebra:

Quedó el hechizo roto: las aguas se curvaron  
flexiblemente, y raudas, en amoroso allego,  
por toda la llanura gloriosa se buscaron,  
con langor de caricia y agilidad de juego<sup>19</sup>.

Mientras, el texto de don Miguel se hace eco de las teorías científicas de la época sobre el origen volcánico de las Islas Canarias y les confiere realidad literaria a través de una reactualización mítica de los elementos: Neptuno y Vulcano vendrían a ser los protagonistas del origen en un primer momento.

Además, Unamuno intensifica el carácter doloroso y convulso con el que adviene al mundo toda nueva vida con la imagen del parto de la tierra y la lucha de los elementos:

La base de la mayor parte de cosmogonías consiste en el «sacrificio cósmico», expresando la idea de que la creación de formas y de materia sólo puede tener lugar por medio de una modificación de la energía primordial. Esta modificación, para la mayor parte de los pueblos primitivos y protohistóricos, (...) aparece en forma claramente dolorosa, como mutilación, lucha o sacrificio<sup>20</sup>.

Teniendo en cuenta lo que hemos explicado y que las composiciones de Verdaguer y Unamuno son anteriores a las fechas de redacción de la “Oda al Atlántico”, cabe suponer, entonces, que las composiciones de Unamuno y Verdaguer suplieron las cosmogónicas imágenes modernistas de un nuevo acontecer, por lo que los escritores canarios del modernismo se verían ya de alguna manera interpretados; así se dispusieron a la actividad fundadora a la que los aboca la incertidumbre y la novedad de lo moderno.

Si esto —como decimos— es así, se nos hace evidente que las visiones extrañadas de estos viajeros por Canarias participan con los artistas canarios de una misma perspectiva. Pero lo significativo aquí es que, precisamente, estos escritores foráneos vienen a vincularse, sabiéndolo o no, a una determinada tradición, la canaria.

Es decir, que Unamuno quedaría vinculado —y apropiado— a la tradición cultural canaria desde mucho antes de lo que nosotros podríamos pensar: su misma figura cristalizaría como signo cultural.

17 Ibid., p. 107. La cursiva es nuestra.

18 MORALES, T., *opus cit.*, pp. 146, 147.

19 Ibid., p. 150.

20 CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Círculo de Lectores, Madrid, 1997, p. 153.

### EL BARRANCO: AUSENCIA DE IDENTIDAD

En la excursión que Unamuno realiza por el interior de la isla de Gran Canaria —y como habitante de la Península Ibérica que es— no puede evitar extrañarse ante la inexistencia de ríos:

Es, en efecto, uno de los más extraños efectos de esta tierra el de asomarse a una barranca y no ver el agua en el fondo de ella. El agua está acá y allá embalsamada cuidadosamente por el hombre o corre por canalillos de acequia, obra también de mano humana. Pero un río, un verdadero río rumoroso, con sus cascadas, sus colas de caballo, sus remansos, sus rápidos, esto no se ve. Extraña impresión produce en esta misma ciudad de Las Palmas cruzar el puente del torrente del Guinguada, que no es, en esta época del año por lo menos, sino un lecho pedregoso y negro por donde no discurre ni el más leve hilo de agua. Y el agua es como el alma del paisaje; en ella se ven reflejados árboles y colinas y como que adquieren visión y conciencia de sí mismos<sup>21</sup>.

Es natural que la realidad insular motive en los escritores canarios ciertos recursos e imágenes en sus producciones literarias. Así parece suceder ahora en Unamuno, pero por contraste. En su sedimentación literaria y metafórica, el río aparece como recurso recurrente en la poesía española desde que Jorge Manrique lo utilizara en la Edad Media en las *Coplas a la muerte de su padre*. Al enfrentarse con la nueva realidad y la sola existencia del barranco, se produce el hallazgo de lo diferente.

Sin embargo, en unas breves líneas, Unamuno eleva la concreción geográfica del barranco a símbolo que explica cierta actitud del pueblo canario como una identidad no resuelta o, por lo menos, así lo comprende él. Don Miguel percibe el barranco como otros escritores canarios: pedregoso y seco. Piénsese, por ejemplo, en los primeros versos del poema *Canarias* de Nicolás Estévez:

Un barranco profundo y pedregoso,  
una senda torcida entre zarzales,  
un valle pintoresco y silencioso,  
de una playa los secos arenales...<sup>22</sup>

Asimismo, la metáfora es utilizada también por novelistas como Víctor Doreste, en *Faycán* (1945), donde se nos cuenta la historia —que es la creación de un mito— de unos perros, cuyas vidas transcurren en las inmediaciones del barranco del Guinguada. El barranco hace las veces de una reactualización y modificación de la metáfora manriqueña del río, donde la característica primordial es, precisamente, la sequedad y escasez de agua. Si el río representa la vida y su transcurrir, el barranco adquiere las connotaciones de la muerte por esa carencia del líquido elemento.

---

21 “La Gran Canaria”, p. 53.

22 ESTÉVEZ, Nicolás, *Canarias*, cit. p. 23.

Sin embargo, Unamuno, dentro de su pensamiento inicial respecto a Canarias, ve en el barranco no sólo la sequedad, sino la ausencia de una identidad: “Y el agua es como el alma del paisaje; en ella se ven reflejados árboles y colinas y como que adquieren visión y conciencia de sí mismos”.

Don Miguel concibe la superficie acuática de los ríos como un espejo donde se puede observar el sujeto. Esta reflexión —no exenta de cierto lirismo— constituye un buen ejemplo de lo que Jacques M. E. Lacan explicará en la década de los treinta como Teoría del Estadio del Espejo. Ésta es una hipótesis psicoanalista que intenta contestar la pregunta de cómo el individuo aprende a gobernarse psicofísicamente y cómo se adquiere conciencia de la identidad. Lacan, inspirado en los estudios de Roger Caillois sobre las máscaras, los juegos y las relaciones hombre-animal, llega a la conclusión —junto con Caillois— de que los seres vivos quedan presos por su ambiente en una acción identificadora e imitadora del mismo. Así Lacan llega a formular que el niño se ve identificado con una imagen fuera de él mismo al que toma como espejo y comienza a moverse por mimesis, pero que, cuando observa que sus posibilidades de movimiento son distintas, comienza a adquirir conciencia de su individualidad. De esta manera, la individualidad surge de la relación con el/lo Otro<sup>23</sup>.

La concepción unamuniana del barranco no tiene la rigurosidad científica —tampoco le es necesaria— de la teoría lacaniana, pero hay un nexo común que es el de la identidad. Más que una falta de identidad, Unamuno desvela, de forma no consciente, el desconcierto en las que se encontraban sumidas las Islas, y que ya hemos explicado en el segundo capítulo, como consecuencia de la modernidad y el conflicto bélico con Cuba. La falta del río representa la ausencia de una imagen especular sobre la que adquirir conciencia<sup>24</sup>.

23 LACAN, Jacques, “The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience”, *Écrits. A selection*, Tavistock/Routledge, London, 1989, pp. 1-7; LACAN, J., *La familia*, Prólogo de Oscar MASOTTA, Biblioteca de Psicoanálisis, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1997, pp. 51-57.

24 En la literatura podemos encontrar trazos que suplen el carácter especular del agua de los ríos en otros elementos del paisaje que se consideran rasgos singularizadores. La realidad insular constituye el mundo fenoménico en el que se desarrolla el hombre canario y pasa a formar parte de un imaginario cultural. Así, por ejemplo, se encuentra la mítica Selva de Doramas, iniciada por Bartolomé Cairasco de Figueroa —a finales de XVI y principios del XVII—, y continuada por los escritores canarios hasta la literatura de la más reciente contemporaneidad. Ésta, al decir de Andrés Sánchez Robayna, cumple la función de una *autoimagen*: Cfr. SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1992, p. 131. Para una articulación cultural de mito, cfr. GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo, *Un modo de pertenecer al mundo. Estudios sobre Tomás Morales*, Nueva Biblioteca Canaria 4, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.



El destierro y la honda tragedia insular:  
la expresión del ser expósito



## DESARRAIGO ERÓTICO-FAMILIAR

Unamuno, en el Prólogo que escribe para el poemario *El lino de los sueños* de Alonso Quesada, publicado en 1915, nos dice que fue en la isla de Gran Canaria donde comprendió toda la significación trágica de la voz “a-isla-miento”. Sin embargo, no será hasta su destierro de Fuerteventura, en 1924, cuando pueda experimentar por sí mismo la vivencia de un existir aislado: “Allí, en la Gran Canaria, en aquella isla, conocí toda la fuerza de la voz *a-isla-miento*, y no fue Alonso Quesada quien menos me ayudó a que llegase a conocerla”<sup>1</sup>. Al hablarnos, en el mismo texto, del malhadado Manuel Macías Casanova<sup>2</sup> nos ofrece otra encarnación trágica de la isla que implica enclaustramiento: “Nunca olvidaré la despedida. Parecía salirsele el alma por los ojos. Me hablaba de libertad, de *des-aislarse*”<sup>3</sup>.

Esta situación —como el convivir diario con la realidad isleña— hace que Unamuno adquiriera la perspectiva de un insular, la cual se acentúa notablemente cuando el que reflexiona sobre esta condición es un poeta u otro artista.

Cuando Primo de Rivera dicta la orden de destierro contra Unamuno debe verse como lo que es: un castigo de *aislamiento*. La pena del destierro supone un cambio súbito de la circunstancia en la que vive el filósofo antes de ser desterrado. La consecuencia más inmediata es la de una existencia suspensa en el *abismo*, o, para decirlo con Heidegger, en “el sin fundamento”:

Abismo significa originalmente el suelo y fundamento hacia el que, por estar más abajo, algo se precipita. (...) Entenderemos (...) ese «Ab» de la palabra abismo [*Abgrund*] como la ausencia total del fundamento. El fundamento es el suelo para un arraigo y una permanencia. La era a la que falta el fundamento está suspendida sobre el abismo<sup>4</sup>.

1 Cfr. “Prólogo” a QUESADA, Alonso [seud. de Rafael ROMERO], *El lino de los sueños*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1915, pp. VII-XVII.

2 Joven de origen gomero que conoció a Unamuno en Las Palmas en 1910. Murió electrocutado el 11 de septiembre de ese mismo año.

3 QUESADA, *opus cit.*, p. X.

4 HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 199-200.

En el caso de don Miguel, tenemos, en primer lugar, su extirpación del seno familiar, como lo muestran los sonetos de *De Fuerteventura a París*:

Siento de la misión la pesadumbre,  
grave carga debe decir: “¡Acuso!”,  
y en esta lucha contra el mal intruso  
eres tú, Concha mía, mi costumbre.

(Soneto XXVI, vv. 5-8)

Tranquilos ecos del hogar lejano,  
grises recuerdos del fugaz sosiego,  
suaves rescoldos de apacible fuego:  
cansada, ante ellos, tiéblame la mano.

Olas que sois ensueños del Océano  
y en cuya vista mi morriña anego,  
lavad meciendo mi pasión, os ruego,  
mas sin abrirme el misterioso arcano.

(Soneto XXVII, vv. 1-8)

Estos versos unamunianos deben entenderse ceñidos por la nostalgia —o *morriña*, que él dice— provocada por el alejamiento de los suyos. Es en la relación erótica donde el *aislamiento* recrudece su castigo: el saberse lejano de su esposa Concha que completa su ser. Esto hace apostillar a Unamuno en el soneto XXVI el siguiente comentario:

En toda mi lucha civil de estos últimos años el apoyo mayor que he tenido es la entereza de espíritu de la compañera de mi vida, de la que me prendé casi en la niñez, de la que ha sido y es mi baluarte y mi más hondo consuelo. ¡Bendita sea entre las mujeres!

Esta tragedia erótica del aislamiento atraviesa, desde sus inicios hasta la contemporaneidad, la literatura canaria, así puede verse, por ejemplo, en esta endecha en trísticos monorrimos:

Aunque me veis en tierra ajena,  
allá en Canaria tengo una prenda:  
no la olvidaré hasta que muera<sup>5</sup>.

---

5 Cfr. SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Museo Atlántico*, Interinsular Canaria, Sta. Cruz de Tenerife, 1983, p. 40.

Este desgarramiento cristaliza en la poesía canaria, como muestra el libro *La familia* (dos ediciones: 1853 y 1864) del poeta romántico José Plácido Sansón, en el que el corazón se ahoga ante el llanto de la esposa por la lejanía de su marido.

#### SOLEDAD DE LA ESPOSA

¿Por qué lloran esas perlas  
Tus ojos, dulce María?  
—Porque ausente de mi dueño  
El llanto sólo me alivia.  
—Él volverá. —Y entretanto,  
¿Quién si suspiro, suspira?  
¿Quién si le abrazo, me abraza?  
¿Quién si le hechizo, me hechiza?  
—Tus hijos.-Ah! Sí... —Las flores  
Que tu desierto matizan,  
Que tu pobre hogar perfuman,  
Que sus corolas inclinan  
Formándote una guirnalda  
Mejor que de piedras finas.  
A él le falta este consuelo;  
Lejos de todo se mira...  
-Pero en cambio de la corte  
Disfruta las mil delicias;  
Sus paseos le enloquecen,  
Sus teatros le electrizan,  
Sus mujeres... —No concluyas,  
Pues loca estás, ¡por mi vida!  
Yo desde aquí le estoy viendo,  
Que alcanza hasta allá mi vista;  
Y... -¿Quién eres? —Soy el ángel  
De las damas afligidas:  
Unas veces la *Esperanza*,  
Otras la *Melancolía*.  
—¿Le estás viendo? —Sí. —Pues dime  
En qué entretiene sus días.

—Pensando en ti y en sus hijos,  
No hay placer que le sonría;  
Triste le encuentra la aurora,  
La noche triste le abriga...  
Y mientras perlas tus ojos  
Derraman ¡dulce María!  
Él llora a la esposa ausente  
En la coronada villa<sup>6</sup>.

## 2

### LA MARGINACIÓN COMO CASTIGO

Por otra parte, don Miguel, al ser desterrado, es alejado del centro donde se produce la vida histórica del país. Fijémonos que el lugar del destierro es Fuerteventura, que, en aquellos momentos es un desierto (casi sahárico), donde el silencio y el sol pueden ser constituyentes —para ciertos espíritus— de una pesada losa.

Unamuno, que durante su primer viaje a las Islas Canarias había acusado al hombre canario de ser indolente, “aplatanado”, y de vivir en una eterna soñarrera (tropical) como consecuencia de un débil clima moral, se encuentra —ahora— experimentando en carne propia la otra cara del aislamiento: la marginación histórica.

Eugenio Padorno ya ha señalado cómo los rápidos procesos de conquista y colonización del Nuevo Mundo, en el que ha de incluirse Canarias, vinieron a suponer un “desorden” en el “orden” europeo establecido por lo que “quizás [en] la aparente compacidad del imperio quedaron abiertos los resquicios del ser a la verdad, o de la verdad del ser a lo distinto”. El fuerte pensamiento *eurocéntrico* instituye un núcleo de valor político, social, económico y, sobre todo, cultural, en el que las periferias no se reconocen. Esta no asimilación de las periferias por el centro es uno de los contribuyentes a la “forja” de una tradición distinta<sup>7</sup>:

El peculiar comportamiento del impulso centrípeto castellano facilitó que esa concreción psico-geográfica que aquí llamamos literatura canaria —una producción secularmente aislada y perpetuada en el soliloquio del entendimiento de sí— generara una tradición *interna* que a su específica comunidad humana ha servido para garantizar las funciones de autorreferencialidad de un *lenguaje*. Una tradición es un modo de sedimentación cultural que se cumple en un doble mecanismo de asimila-

---

6 Cfr. PLÁCIDO SANSÓN, José, “Soledad de la esposa”, *Calibán*, nº 3, Junio/Julio-1999, Revista de los Alumnos de las Facultades de Filología y de Traducción e Interpretación, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 83-85.

7 PADORNO, Eugenio, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., pp. 22-23.

ciones y rechazos, y no basta tener ojos para apreciarla; a quien la busca manifiesta su existencia en una ilación de sentido; para entonces —por decirlo en el lenguaje de Heidegger— la dirección de ese buscar habrá sido indicada por lo que se busca.

En efecto, esta tradición ha sido posible porque, en su ámbito, ciertas líneas de producción cultural han devenido vectores constantivos, en los que, diacrónicamente, se han hecho «visibles» ciertas recurrencias de motivos temáticos y de actitudes psicológicas (...)<sup>8</sup>.

Cuando se destierra a Unamuno, se hace con la intención de, precisamente, alejarlo de un núcleo político e histórico que escribe su historia, pues la presencia de la figura de don Miguel incomoda al sistema del nuevo Régimen. Este apartamiento del filósofo hacia los márgenes de España, hacia la periferia, es un desplazamiento que hace que Unamuno adopte y adquiera *naturalmente* (además de por las sugerencias de ciertas lecturas sobre Canarias) la perspectiva del insular canario. Por lo que Unamuno se convertiría en una suerte de garante de una tradición alimentada, en buena parte también, por la condición insular. Y esto se evidencia en actitudes psicológicas, temas y ciertos rasgos de estilo de don Miguel. Como hemos podido ver, la tragedia erótica (y familiar) insular es una, la marginación histórica, otra.

El alejamiento histórico, enfatizado por la fragmentación geográfica del territorio isleño, origina las actitudes del ensimismamiento y la contemplación en un hombre de acción como Unamuno. El desarraigo en don Miguel supone un sentimiento de desgarrar de algo de lo que se tenía conciencia de formar parte. Unamuno, que siempre ha estado en el centro de la historia —lo que podríamos denominar el *omphalos* griego u ombligo del universo—, vive ahora de una manera muy señalada esta situación.

### 3

#### LA EXPRESIVIDAD POÉTICA DE UN SER MARGINAL

Eduardo Nicol, asumiendo el carácter poético de la filosofía, nos ofrece una aproximación mítica de su pensamiento cuando trata de desarrollar una metafísica de la expresión. El punto de partida se remonta hasta la filosofía clásica de Platón y Empédocles. Nicol retoma el antiguo mito del andrógino expuesto en el diálogo *El Banquete* para explicarnos su consideración metafísica de la expresión; más concretamente, de la expresión verbal.

Nos interesa esta generación de la expresión propuesta por Nicol ya que implica la figura del Otro desde la óptica de la completud del ser y la inmortalidad, que enlaza con el deseo poético de expresión del marginado y del amante alejado.

<sup>8</sup> Ibid., pp. 23-24.

Según las tradiciones clásica y judeo-cristiana, en un principio, el ser primigenio estaba compuesto de una doble naturaleza, en la que se encontraban insertos los sexos femenino y masculino. Así, en *El Banquete*, estos seres eran más perfectos y redondos (recordemos que la circunferencia representaría la figura más perfecta), pudiendo, incluso, describir un movimiento rotatorio. En el Antiguo Testamento tenemos algo similar: Dios extrajo una costilla a Adán y creó a la mujer, por lo que hemos de suponer que reunía en su ser ambos sexos. Después de la escisión, tanto el ser andrógino griego como los bíblicos Adán y Eva buscan la reintegración para ser más completos. Muestra de ello nos lo da el propio *Génesis*, cuando se nos dice que Adán y Eva formarán una “sola carne”: al unirse ambos sexos y completarse su ser, ambos constituirían la criatura primera que Dios creara a su imagen y semejanza, por lo que estarían más cerca de Dios.

En lo referente al andrógino, que es de lo que se ocupa Nicol, Empédocles nos hace saber que era estéril: no había necesidad del Otro, ni deseo, pues se encontraban ya reunidos en aquel ser. El deseo aparece resuelto en un movimiento que se orienta a salvar las distancias de los seres insuficientes que están aislados. Dentro de este movimiento del deseo —dice Nicol— se encuentra la expresión —la palabra— como manera de acercarnos al Otro. Este acercamiento es posible porque el Otro no es un *ser ajeno*, sino *próximo (prójimo)* a nosotros mismos. Ahora bien, si estamos incompletos es porque el Otro no es un ser totalmente igual a nosotros, sino que es, hasta cierto punto, disímil; por eso la reunión nunca llega a ser completa y de ahí la necesidad de prolongar siempre el diálogo<sup>9</sup>. Por ello, Eduardo Nicol introduce y resume su metafísica de la expresión con una cita platónica: *Antropos...anthropou símbolon* (“El Hombre es símbolo del hombre”).

La advertencia de la presencia del Otro en la expresión —y de la que nadie parecía haberse dado cuenta—, es formulada por Nicol pensando en la expresión del hombre. Sin embargo, aquí tenemos una aproximación —mítica también— de la tragedia insular y su expresión.

Unamuno, como el escritor canario a lo largo de su historia, se ve emplazado en un soporte geográfico aislado que exaspera el deseo de expresión del hombre, en tanto que ve impedido su deseo de acercamiento al Otro. En un primer momento, esta experiencia se vive de una manera más acentuada, puesto que los quehaceres de don Miguel se habían desarrollado, hasta ese momento, en un centro productor de historia.

Unamuno, una vez llegado a Fuerteventura, se dedica a escribir sonetos (ya había compuesto alguno, como él nos indica), además de otros escritos que vieron la luz durante su cautiverio, pero su *Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos* no se publicaría hasta 1925, en París, por la editorial Excelsior.

Resulta revelador que escriba un diario en verso, como señala Padorno, cuando lo más “cómodo para el relato de esta experiencia hubiese sido el empleo de la prosa”<sup>10</sup>. En parte, el pro-

9 NICOL, Eduardo, *Metafísica de la expresión*, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 1989, pp. 16-18.

10 PADORNO, E., *opus cit.*, p. 162.

cedimiento de escritura de este poemario tiene cierta relación con *Teresa* (1924), ya que éste es “una novela en verso o un poema novelado” y que merece un estudio bajo los postulados estéticos del romanticismo alemán<sup>11</sup>. Ambos libros, *Teresa* y *De Fuerteventura a París*, se encuentran muy cercanos en el tiempo y representan un relato que manifiesta el particular “viviparismo” de don Miguel, concomitante con un organicismo poético. Eugenio Padorno nos ilumina sobre la elección unamuniana del verso:

Si Unamuno se inclina por el uso del verso es porque ha visto en el tema un enunciado que no es ajeno a las raíces de la identidad. (...) no le costará [en el soneto LVI] admitir que «un nuevo porvenir» brilla en su camino, y que consiste, como allí confiesa, en «hacerme, al fin, el que soñé, poeta». Es con la poesía, o por la poesía —y no por la cátedra— como Unamuno piensa alcanzar la más plena expresión de su humanidad y destino<sup>12</sup>.

El soneto al que se refiere Padorno es el LVI y en el que cabe destacar, además, expresiones como “nueva rueca y nuevo hilo” o “vivir mi ensueño”:

Al frisar los sesenta mi otro sino,  
el que dejé al dejar mi natal villa,  
brota del fondo del ensueño y brilla  
un nuevo porvenir en mi camino.

Vuelve el que pudo ser y que el destino  
sofocó en una cátedra de Castilla,  
me llega por la mar hasta esta orilla  
trayendo nueva rueca y nuevo lino.

Hacerme, al fin, el que soñé, poeta,  
vivir mi ensueño del caudillo fuerte  
que el fugitivo azar prende y sujeta;

volver las tornas, dominar la suerte  
y en la vida de obrar, por fuera inquieta,  
derretir el espanto de la muerte.

---

11 ZAMBRANO, María, *Unamuno*, edición e introducción de Mercedes GÓMEZ BLESA, Debate, Barcelona, 2003, p. 161.

12 PADORNO, E., *Ibid.*, p. 162.

La composición inmediatamente posterior —el soneto LVII— muestra también expresiones como “Hilo el negro toisón de la quimera”, “Hilo el negro toisón, siempre en espera”, etcétera. No sólo se refiere Unamuno a la actividad poética, sino que parece desenredársele del recuerdo de un libro que él mismo prologara en 1915 y que ya hemos mencionado, *El lino de los sueños* de Alonso Quesada, donde el ensueño y la poesía aparecen íntimamente imbricados con la soledad y el aislamiento. No sólo hablamos de una influencia de Quesada, sino de que la expresión poética se presenta idónea al insular, al aislado o al excluido.

Nos interesa remarcar la idea padorniana de que Unamuno escoge el verso para su relato del destierro porque es afín al tema de la identidad. Unamuno, pensamos, no sólo se decanta por la poesía por una cuestión de “identificación” (es decir de “reconocimiento”), sino porque también la poesía supone una actividad de *entificación*.

En el comentario al soneto LVI, don Miguel escribe lo siguiente:

Siempre me ha preocupado el problema de lo que llamaría mis «yos ex—futuros» los que pude haber sido y dejé de ser, las posibilidades que he ido dejando en el camino de mi vida. Sobre ello he de escribir un ensayo, acaso un libro. Es el fondo del problema del libre albedrío.

El «yo ex-futuro» del que habla Unamuno es el poeta que siempre se ha sentido ser (“Hacerme, al fin, el que soñé, poeta”). Este deseo unamuniano implica un “reconocimiento”, una “identificación” de su persona, que se encuentra sofocada por su cátedra. La incertidumbre del destierro lo va a alterar profundamente: al producirse un cambio circunstancial en su vida, su ser necesitará una redefinición, que será encaminada por la experiencia insular.

Por otro lado, debemos recordar el hambre de Dios que padeció Unamuno, como consecuencia de su deseo de inmortalidad; inmortalidad no deseada después de su muerte —mediante la resurrección— sino la agonía por ser inmortal en vida —sin experimentar la muerte— y siendo en carne un fragmento de la divinidad<sup>13</sup>. La proximidad o apropiación del Otro —tengamos presente la aproximación mitológica de Nicol— por la palabra es para don Miguel otra de las formas implícitas por las que se puede estar más cerca de Dios y, por ende, de la inmortalidad<sup>14</sup>. El destierro a una región ultraperiférica supone una escisión en el ser que agoniza (lucha) por su completud. Sólo a través del ensueño y la poesía podrá Unamuno “hacer presente” el Otro que le falta. La tragedia del aislamiento no reside tanto en estar alejado de un centro como en no poder atestiguar, por la interactuación con el Otro, la propia existencia.

Eugenio Padorno, en un texto no exento de poesía, ha escrito que,

confinada en sus límites, la poesía canaria es un soliloquio que evoca al de Segismundo, el rehén de un injusto dictamen de las estrellas. El pensamiento poético —es decir: no racionalizante— ha cubierto los desempeños de la metafísica; su modernidad no está marcada por la idea de continuidad y

13 ZAMBRANO, M., *opus cit.*, pp. 161-162.

14 En el drama *El Otro* se puede observar la necesidad de don Miguel de aquel que es él siendo distinto de él mismo y que, en última instancia, se ve configurado como Dios.

de progreso, sino por la de una vuelta al origen: porque ha querido desmentir un sentimiento de a-historicidad, esta cultura ha tenido por su cuenta que redescubrir el cuerpo, el lugar de la experiencia existencial y, finalmente, el resto del Universo<sup>15</sup>.

La actitud poética de Unamuno deviene en soliloquio por esta misma causa. Su persona se ve transformada —desdoblada—, mediante la imaginación y el ensueño, en un Otro. Este desdoblamiento ofrece la garantía de su existencia a quien está solo, pues sólo a través del diálogo con un existente exterior a él puede asegurar su existencia y la de los fenómenos circunstantes que lo determinan y han determinado:

El diálogo —escribe Eduardo Nicol— concluye la fase primaria del conocimiento; convierte la impresión de la mente en un objeto propiamente dicho, mediante su definitiva identificación, y es la función apodíctica que permite considerar a los entes como tales, antes de que surja o se resuelva el problema del conocimiento como *episteme*<sup>16</sup>.

Por esto, Víctor Ouimette encuentra en *De Fuerteventura a París* una forma dialógica y advierte que es un “esfuerzo por orientarse espiritual, psicológica y geográficamente”<sup>17</sup>. Este aspecto, a la luz de la consideración moderna de la poesía canaria por parte Padorno, significaría —en el caso de don Miguel— un ejercicio poético que desata una vuelta al origen: su nuevo emplazamiento en una realidad que en principio le es ajena, suscita en el filósofo una primitivización que le junta la idea de un mundo *ab initio*, sin que ese espacio se experimente como algo exterior a él, sino que es percibido como algo interno en su propio ser quijotesco.

Así, Unamuno expondrá en el artículo “La Atlántida” su programa poético, que consistirá en crear —inventar— la isla de Fuerteventura. Al crear —heideggerianamente: espacializar— el área en el que ha de desarrollar su ser en esos momentos, está implicando también su propia creación (su descubrimiento, identificación o reconocimiento): su redefinición como poeta y como Don Quijote (como veremos posteriormente). Sin embargo, esta actitud se expande desde el centro de su persona hacia el exterior, alcanzando su realidad inmediata insular, la misma España (que querrá refundar, he ahí una actitud moderna) y el Universo. Esta redefinición y expansión hará que Unamuno se retracte de la condición insular como originaria de un sentimiento negativo de enclaustramiento, llegue a exhalar en el soneto LXXV —por una recuerdo nostálgico y parisino de la isla majorera— “Isla de libertad, bendita rada” y a desdecirse de la consideración primera que se formó de Nicolás Estévanez durante su primer viaje a las Islas Canarias, por la que compartirá la visión del poeta canario: desde lo particular se puede vivir lo universal.

Para esta intención “creadora”, la enunciación poética aparece como un instrumento apropiado. En su origen, la palabra “poiesis” significaba ‘creación’ y en este sentido la concibe don Miguel: es una manera de entificar —como dijimos— en el lenguaje que, por el diálogo, atestigua la existencia del existente y la circunstancia en la que habita.

15 PADORNO, Eugenio, “Apéndice: de una trastierra teórica”, de *Paseo antes de la tormenta*, en *Memoria poética*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1998, pp. 98-99.

16 NICOL, Eduardo, *opus cit.*, p. 113.

Ouimette, respecto a la dialogía que observa en *De Fuerteventura a París*, advierte de cómo la mayoría de los sonetos se dirige a una segunda persona, ya sea “interlocutor imaginario, invocación o blanco de un ataque”<sup>18</sup>. El interlocutor omitido puede ser tanto su esposa Concha, como España, el lector, cualquiera de los “padres” de la patria (Alfonso XIII, Primo de Rivera, Martínez Anido, incluso aquellos que piden su indulto), contra los que Unamuno despotrica, o bien “la mar” o Dios. Porque, nos recuerda Ouimette, si bien puede considerarse el poemario como un desahogo personal no es menos presumible que Unamuno al publicarlo pretendiera lanzar una diatriba al Directorio, y para eso se ayuda de los comentarios agregados a los sonetos<sup>19</sup>.

Este desarrollo dialógico en la poética unamuniana no sólo se produce mediante la imaginación del Otro, sino que en ocasiones se produce a través de la interacción con los elementos de la naturaleza de Fuerteventura. Esta personificación de los componentes de la realidad insular hace que Unamuno adquiriera la perspectiva de los poetas isleños que, desde sus inicios, siempre han mantenido un diálogo con la naturaleza (algunos, incluso, la incrustan en el propio cuerpo de hombre<sup>20</sup>), por la que llegan a definirse.

#### LA IRONÍA

Si hay algo que caracteriza la literatura canaria es la ironía, aspecto éste al que no se le ha dedicado atención, salvo en casos concretos como en la poesía de Alonso Quesada o la de Tomás Morales<sup>21</sup>, aunque sin llegarla, explícitamente, hasta sus últimas consecuencias.

17 OUIMETTE, Víctor, “La agonía del desterrado. *De Fuerteventura a París*”, en VV. AA., *La poesía de Miguel de Unamuno*, Mundaiz, San Sebastián, 1987, p. 180.

18 *Ibid.*, p. 180.

19 *Ibid.*, pág. 179.

20 VIERA Y CLAVIJO, José, *Los Vasconautas*, edición, introducción y notas de Miguel PÉREZ CORRALES, Universidad de la Laguna, Seminario de Literatura Canaria, Instituto de estudios canarios, Tenerife, 1983, canto 3º, pág. 40. En donde el caudillo aborigen Doramas aparece definido por la Selva a la que da nombre:

Por sus miembros fornidos y robustos  
Se entrelazaban nervios como ramas;  
Y entre un bosque de pelos harto adustos  
Se percibían rústicas escamas...

Otros autores, como ejemplos significativos, donde se produce este fenómeno son Tomás Morales, en el que hay una comunión espiritual entre el poeta y la Selva de Doramas, que ha sido talada por el hacha destructora del conquistador (poema “Tarde en la Selva” de *Las Rosas de Hércules*), la misma actitud se observa en Manuel Padorno (“En la parte secreta de la playa”, *Hacia otra realidad*, Tusquets, Barcelona, 2000).

21 SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *El primer Alonso Quesada. La poesía de El lino de los sueños*, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural, 1977, pp. 49-59; SANTANA, Lázaro, “Informe sobre Alonso Quesada”, en *Obra Completa* de Alonso QUESADA, Tomo 1. Poesía, Gobierno de Canarias, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pp. 31-32; RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, Tomo I, Col. Clavijo y Fajardo, 11, Islas Canarias, 1991.

La ironía, que siempre ha sido definida como “una burla fina y disimulada”, entraña complejidades tropológicas y filosóficas que afectan al desarrollo de un determinado lenguaje literario y a la conciencia de una identidad.

La ironía, como ha demostrado Paul de Man a partir de la dialéctica fichteana, no se encuentra dentro del ámbito de los conceptos, sino de los tropos<sup>22</sup>. La ironía es producto del pensamiento y la estética del romanticismo, por eso recurre a Friederich Schlegel cuando de enmarcar la ironía en la retórica se trata y la define, fundamentalmente, como “parábasis”: “la interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en el registro retórico”<sup>23</sup>. Según este desplazamiento y la descripción de los tropos de Fichte, la ironía describe un movimiento que se detiene. Pero este continúa en otra forma distinta. De Man comenta el corto capítulo “Una reflexión” de la novela de Schlegel *Lucinda*, que, bajo la apariencia de un discurso filosófico, abriga una relación erótica<sup>24</sup>; lo que provocaba la irritación, entre otros, de Hegel. De manera que el curso del argumento filosófico queda interrumpido siempre que aparece algún indicio que advierte que se está hablando de una relación sexual.

Para la comprensión de este movimiento, y sin salir de la retórica (debe moverse en este ámbito para poder identificar los textos irónicos), De Man se vale de lo que se entiende por “anacoluto”:

algo referido a los modelos sintácticos de los tropos, o a las frases periódicas, donde la sintaxis de una frase que crea ciertas perspectivas es súbitamente interrumpida y, en vez de encontrar lo que se espera según la sintaxis establecida, se encuentra algo completamente diferente, una ruptura en las expectativas sintácticas del modelo<sup>25</sup>.

Teniendo en cuenta estas delimitaciones retóricas y llevándolas cuando se precise al plano del contenido, podríamos detectar las huellas verbales que hacen de un texto una ironía. Por poner un ejemplo significativo de la literatura canaria, recurriré a la traducción de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso realizada por el canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa. En ella, Tasso dedica cuatro octavas reales a las Islas Canarias, pero su traductor ejecuta la ironía de “inventarse” —nada más y nada menos— que cuarenta y cuatro octavas más. Lo esperado hubiera sido seguir el movimiento y la lógica del poema original, pero su traductor no hace esto. Sin duda estamos en uno de esos casos donde las figuras del traductor y del creador confluyen, pero la ironía va tomando sentido cuando en esas nuevas octavas se nos habla de la Selva de Doramas que, comparándola con otros lugares amenos de la tradición, resulta superior:

22 MAN, Paul de, *El concepto de ironía*, Eutopías, 2ª época, vol. 141, Ediciones EPISTEME, S. L., Valencia, 1996, pp. 10-14. Que Paul de Man utilice la palabra “concepto” en el título es una ironía, como así lo señala sobre la obra de Kierkegaard, *El concepto de ironía*.

23 Ibid., p. 16.

24 Ibid., pp. 6-7.

25 Ibid., p. 17.

Perdone el Helicón, Pindo y Parnaso,  
Los celebrados bosques de Acidalia,  
Las fuentes donde Febo llena el vaso  
Y las frondosas selvas de Rosalia;  
Perdonen el Oriente y el Ocaso,  
Y, cuando salga, el Tivoli en Italia,  
Cintra en España, el Aranjuez y el Pardo,  
Que, opuesto al parangón, su verde es pardo...

La ironía va en aumento y de forma permanente cuando hay conciencia de que muchos de esos iconos culturales de los parajes idílicos son utopías, es decir, “lugares que no tienen lugar” y que la Selva de Doramas, por el contrario, sí es una concreción real.

Cairasco, entonces, se sabe escribiendo desde una región ultraperiférica y utiliza la ironía con una doble función: como dispositivo de invectiva y de aproximación a la definición de una identidad.

No obstante, debajo de esta voz irónica se expresa el dolor ante el aislamiento y la burla que surge desde un centro de irradiación cultural que “mira con ojos satíricos” (el castellano) un autor marginal por escribir desde un territorio periférico<sup>26</sup>. Así lo expresa en la “Presentación” del *Templo militante, triunfo de virtudes, festividades y vidas de santos*, su obra magna:

Mas porque no vuelvas de sus límites  
Sin llevar algo a la región hispánica,  
Un don te quiero dar: aunque paupérrimo,  
La voluntad le hace copiosísimo.  
Yo tengo en mi poder algunos cánticos  
Compuestos en Canaria de un canónigo  
Que, aunque me toca en deudo consanguíneo,  
Al parentesco excede la amicitia.  
De fiestas y de santos trata, en términos  
Que, mirados con ojos no satíricos,  
Serán de algún regalo y gusto al ánima.  
Recíbelos con ánimo benévolo  
En tanto que los campos desta ínsula  
Producen otra cosa de más mérito.

Como podemos constatar, la ironía se repite: primero, porque ese canónigo consanguíneo es el mismo Cairasco desdoblado, y segundo, porque Cairasco introduce en la lengua castellana del

momento el verso esdrújulo, cuando lo natural hubiese sido el verso llano. La voz irónica del ser marginal constituye, a fin de cuentas, un hecho de inversión que desencadena el deseo de un originario protagonismo literario.

Leyendo los sonetos y los escritos en prosa a los que don Miguel se entregó en las fechas de su destierro en la isla de Fuerteventura, podemos deducir que la ironía es un tropo fundamental en la configuración de la expresión literaria de aquel que ha sido excluido de los circuitos capitales —centrales— de la historia.

Probablemente, el Directorio —y muchos de sus lectores también— se sorprendiera de la consideración liberadora que tenía Unamuno de la isla, cuando por su concreción geográfica debía constituir una suerte de prisión.

La misma operación irónica sobre los iconos culturales de un centro se vuelve a reiterar en el caso de don Miguel; así le vemos escribir lo siguiente:

Empiezo a escribir estas notas, desde hace tiempo presupuestas, en esta isla de Fuerteventura, una de las que se llamaron Afortunadas. Y de veras que es afortunada, a pesar de la resignada sed que mortifica a su tierra, pues no hay en ella ni cine, ni equipos de *football*, ni *bueyescautos*, o como se diga. Ni pita el tren, sino que pasa, solemne y pausado, el camello<sup>27</sup>.

De igual modo actúa cuando nos habla de la lección de estilo que le ofrece la aulaga de Fuerteventura (que hace las veces de la retama de Leopardi) al sustituir las expresiones retóricas de la cultura de Occidente por otra más esencial:

La aulaga sí que tiene estilo; la aulaga, y no esas plantas de jardín, criadas a fuerza de abonos, esas pobres plantas enriquecidas por la civilización, esas presuntuosas plantas civilizadas. ¡Cuán lejos de los crisantemos!<sup>28</sup>

Mas la ironía se vuelve tremendamente mordiente cuando Unamuno escribe, junto con su amigo Mr. Crawford Flitch, que Fuerteventura es un oasis en el desierto:

En medio de este afanoso trajín de París me digo a las veces lo que hace poco me decía, en una carta hermosísima, mi amigo del alma Mr. Crawford Flitch, el traductor al inglés de mi obra *Del sentimiento trágico de la vida* y que se pasó allí, en la bendita isla, cuarenta días; toda una cuaresma, acompañándome. Y es que me decía, en su inglés, esto que yo traduzco ahora aquí: «¡Fuerteventura! ¡Estoy casi nostálgico de Fuerteventura! ¡Inolvidable isla! ¡Para mí, Fuerteventura fue todo un oasis, un oasis donde mi espíritu bebió de las aguas vivificantes y salí refrescado y fortalecido para conti-

26 Debemos tener presente que en el Siglo de Oro el debate entre los castellanos viejos y nuevos era extremadamente actual y que Cairasco era el novohispano de una tierra ganada, Canarias.

27 UNAMUNO, Miguel, “Estilo de ensayo”, p. 75.

28 “La aulaga majorera”, p. 91.

nuar mi viaje a través del desierto de la civilización! (...) Sí, creo que iba a dormirme antes de llegar a Fuerteventura, pero ahora estoy despierto de nuevo»<sup>29</sup>.

El elemento nuclear “Fuerteventura” crea unas expectativas “lógicas” en el que la predicación —sobre ese elemento nuclear— debería orientarse hacia una delimitación que tendría que ver con la primitividad, el retraso, el desierto y el sueño. Sin embargo, Unamuno rechaza los nuevos planteamientos de lo moderno basados en el progreso y la sociedad del bienestar. Esos elementos, en realidad, son originantes de un estilo de vida inauténtico —por decirlo con Heidegger— que alejan al hombre de la conciencia de la vida, del dolor, del Otro y del paso del tiempo.

Detrás de esta ironía, y como esperamos demostrar más adelante, se encuentra el origen fundamental —aunque ya el filósofo haya tanteado la cuestión frágilmente— del “africanismo” del estilo y mentalidad posteriores de don Miguel y por los que tantos conflictos tuvo con la intelectualidad española de la época.

Podrá pensarse, y no sin razón, que esto no es más que un juego paradójico unamuniano. Sin embargo, sería conveniente observar la paradoja de Unamuno en relación con la ironía, en tanto que ambas provocan un movimiento súbito del pensamiento y una reordenación del mismo. Ambas representan una poetización —o retorno a la poesía— de la filosofía y, en última instancia, el esbozo de una Cultura Insular o Teleología en los términos expuestos por José Lezama Lima, asunto sobre el que volveremos al final de este estudio.

La invención unamuniana de Fuerteventura



## UNAMUNO EN LA TRADICIÓN DEL INTENTO POR DEFINIR CANARIAS

El 11 de mayo del año del destierro, Unamuno escribe un soneto —el VIII— que formará parte de *De Fuerteventura a París*, con el que entrará, según sus propias palabras, en “otro campo”, y que concernirá a la realidad de la isla:

Ya con este soneto entré en otro campo. Fuerteventura es una isla hoy pobre, muy pobre, que puede enriquecerse si logra alumbrar agua; pero rica, riquísima en la nobleza de sus habitantes, los *majeros* —que así se llaman—, y en la maravilla de su clima. Mas de ella he de escribir largamente en otro libro<sup>1</sup>.

El soneto citado, que más adelante tendremos ocasión de comentar, representa una concepción totalizadora de la isla en el pensamiento unamuniano, pues sintetiza, desde el comienzo del mismo, el desarrollo que adquirirá no sólo en su poética, sino aquel que se ha ido desplegando en sus escritos periodísticos: “¡Oh fuerteventurosa isla africana,/sufrida y descarnada cual camello” (soneto VIII, vv. 1-2). Esta visión descarnada y esencial de la isla pone de manifiesto la pobreza material de la misma, que le hará definir su propia personalidad y la de la isla misma dentro del ámbito de la vida ermitaña, estoica y resignada.

Unamuno se introduce, entonces, en un *continuum* de tradicional esfuerzo por definir una realidad que hasta entonces no había estado concretada.

El primer ejemplo, como hemos apuntado, lo encontramos en Cairasco de Figueroa, que tiene la clara voluntad de crear verbalmente un mundo que hasta ese momento no había sido centro de atención de la literatura, aunque sí de la historiografía; por eso, en su “Presentación” del *Templo Militante*, pide a quien leyere sus versos sobre santos compuestos en Canarias que los reciba con ánimo benévolo:

---

1 UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, edición facsímil, Viceconsejería de Cultura y Deportes y Cabildo Insular de Fuerteventura, Islas Canarias, 1998, p. 27.

Recíbelos con ánimo benévolo  
 En tanto que los campos desta ínsula  
 Producen otra cosa de más mérito.

El canónigo tiene plena conciencia de ser el primero que nombra una realidad en y por sí misma y no “en relación con” como habían hecho los cronistas ante la dificultad de definir —de nombrar o inventariar— un entorno que no tenía cabida en la lengua castellana del momento, pues era inédito. Esa circunstancia le hace prever que, probablemente y por ser el primero, no logre manifestar con éxito el mundo que vive en su escritura, por lo que confía al futuro que la “ínsula” produzca un poeta de mérito que inmortalice el nombre de las Canarias. Esta misma actitud se reitera en el siglo XVIII, cuando Viera y Clavijo en su *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, bajo la sospecha de poder ser mirado —como Cairasco— con “ojos satíricos”, escribe su descripción de los tres reinos —animal, vegetal y mineral— como lo mejor que puede hacer hasta que aparezca alguien que pueda hacerlo mejor: “esta obra que, como tan ardua, sólo debía emprenderla un talento más perspicaz e instruido, soy yo quien tiene el arrojo de bosquejarla, mientras se aparece otra pluma más inteligente que la desempeñe mejor”<sup>2</sup>.

Este deseo, constante ya en la literatura canaria, pierde el rubor de las formulaciones anteriores en la obra del doctoral Graciliano Afonso, prerromántico ilustrado que, por su exilio en la América Latina, había sido testigo directo de las emancipaciones americanas y creyó advertir rasgos identificatorios de un parecido devenir histórico entre Hispanoamérica y Canarias. Así, abiertamente, se esforzará porque la juventud canaria sea educada también en la circunstancia de Canarias, para lo que narra o poetiza su historia:

Conocer la historia de su país después de la Religión, es el primer ramo de cultura del hombre civilizado. El alumno del Parnaso es el ministro natural para promover esta incumbencia. Las novelas históricas, las ficciones poéticas sobre las tradiciones del país, embellecidas con los adornos de la imaginación, son los vehículos naturales para alcanzar este noble intento: así lo practicó el célebre Walter Scott y otros genios del Norte que han hecho aprender con placer la historia, la geografía y las costumbres de sus respectivas patrias. Entre los españoles, el desgraciado Larra, el fecundo inimitable Zorrilla, han empezado a allanar este camino maravilloso, con algunos otros que no han sido tan felices.

(...)

Don José Plácido Sansón que ha tenido la gran idea de formar una galería de canarios célebres, y que acaso tendrá adelantada su obra, siendo su primer ensayo la muerte del heroico Tinguaro, mejor que yo con mi musa sexagenaria llevará a cabo tan útil y ventajosa empresa<sup>3</sup>.

Como se puede leer en la última parte de la cita, Graciliano ya se sabe mayor para tal empresa y confía, como Cairaso y Viera, a un futuro la labor que él mismo había comenzado; muestra de

2 VIERA Y CLAVIJO, *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias. Índice alfabético descriptivo de sus tres reinos: animal, vegetal y mineral*, edición dirigida y prologada por Manuel ALVAR, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Plan Cultural, 1982, p. L.

3 AFONSO, Graciliano, “Advertencia” a *El juicio de Dios o La Reina Ico*, folletín de *El defensor de Canarias*, Las Palmas, 1840, p. 34.

esta preceptiva la encontramos en su “Advertencia Preliminar” a la *Oda al Teide*, donde nos ofrece un programa poético que tiene como soporte psico-geográfico las Islas Canarias; en el caso que le ocupa arenga a los poetas canarios a escribir sobre el Teide<sup>4</sup>. Es, como ha dicho Alfonso Armas Ayala, “uno de los intentos más formales de Historia Literaria en nuestra poesía”<sup>5</sup>.

Esta alocución poética incita a Nicolás Estévez a escribir un poema como *Canarias*, del que Domingo Pérez Minik ha dicho que constituye el “edificio de una metafísica y de una moral insular”<sup>6</sup>. En *Canarias*, Estévez intenta fijar las invariantes del paisaje insular; significativamente, todas ellas de naturaleza pobre o esencial: Canarias como “choza”, “roca”, “barranco”, etcétera. Los rasgos primitivistas que presenta Estévez volverán a emerger, por intercesión del paisaje, en la obra de Unamuno que versa sobre Canarias, asunto éste sobre el que volveremos continuamente en este trabajo.

Respecto a los escritores pertenecientes al modernismo canario (Domingo Rivero, Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón), éstos se van a ver caracterizados por la poética fundacional que implica el nuevo comienzo del espacio cultural que habitan. Junto a ellos, como ya se ha podido comprobar en los capítulos II y III, añadimos la mirada de Miguel de Unamuno, ya que en los discursos y escritos que nos dejó su primer viaje a las Islas nos ofrece un corolario de huellas verbales que recogen rasgos relevantes de la época y que aparecen en la obra de los escritores canarios. De todos ellos hay que destacar la figura de Tomás Morales, cuya obra responde al objetivo de ofrecer a Canarias el poema que esperaba Cairasco.

Siguiendo el criterio diacrónico que hemos tomado para esta semblanza, Miguel de Unamuno se insertaría de manera *natural* en esta tradición. Las novedades expresiva y reflexiva que le propone la realidad de la isla buscan su forma de cristalización, bien sea a través de poemas o artículos, bien a través del proyecto de un libro prometido que nunca pudo realizar, *Don Quijote en Fuerteventura*:

Les prometí a ustedes volver a esa isla y si Dios, el de mi España, me da vida y salud, volveré. Volveré en el cuerpo, porque con el alma sigo ahí.

Les prometí a ustedes también escribir —«para siempre», como dijo Tucídides— el relato de mi cautividad en esa isla y hablar de ella, de ese «tesoro de salud y de nobleza». Lo he de hacer. Y haré aquel libro de que le hablé y que se titulará: *Don Quijote en Fuerteventura*, Don Quijote en camello a modo de Clavileño<sup>7</sup>.

A través de ese “para siempre” de Tucídides, del que Unamuno se apropia, se desvela la intención de fijar, en un libro, la realidad psico-geográfica de Fuerteventura, de conferirle la autonomía que sólo puede darle la palabra poética, como luego tendremos ocasión de comprobar.

4 En su libro *Las hojas de la encina o San Diego del Monte*. Leyenda Canaria, Palmas de Gran Canaria (*sic*), 1853, pp. 1-46.

5 ARMAS AYALA, Alfonso, “El neoclasicismo en Canarias. Viera y Clavijo. Graciliano Afonso Naranjo”, en *El Museo Canario*, nº 15, 1945, p. 54.

6 PÉREZ MINIK, Domingo, “Isla, poesía” a la *Antología de la poesía canaria*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952, p. 28.

7 UNAMUNO, M. *opus cit.*, p. 8.

Esta promesa, aunque nunca tuvo la suerte de verse cumplida, siguió en la mente de don Miguel y así nos lo hace saber en carta a Ramón Castañeyra, su mejor amigo de la isla:

Y vuelvo sin querer a lo de esa Isla bendita a la que llamé “tesoro de salud y de nobleza”. No me canso de elogiarla. Y verán ustedes cuando publique mi libro [se refiere a *De Fuerteventura a París*].

Me preocupa mucho esa Isla, me preocupa mucho lo que yo tengo que hacer para pagarle mi deuda de gratitud, lo que he de escribir sobre ella en una obra que aspiro a que sea una de las más duraderas entre las mías. No, no es bastante. Aquí, en París, siento nostalgia de mi tierra nativa, de mi hogar, pero siento también una hondísima nostalgia de ese rincón<sup>8</sup>.

Sobre esta tentativa de escribir sobre Canarias, también reflexionarán intelectuales de la vanguardia insular, en los años treinta, época de ferviente adscripción surrealista. Así tenemos el artículo ejemplar de Juan Manuel Trujillo “Siete islas en busca de autor”, en el que, con un juego pirandelliano, expresa la necesidad insular de un poeta que haga emerger en el lenguaje las islas: “Las islas Canarias están buscando autor. Le están buscando desde hace mucho tiempo. Desde el siglo XVI andan revoloteando por sobre las cabezas, inclinadas sobre las mesas de trabajo, de los escritores”<sup>9</sup>.

## 2

### MÍMESIS Y CONOCIMIENTO DEL MUNDO

*Mimesis* es un concepto que ya encontramos formulado, dentro de la tradición occidental, en los griegos. Para comprender mejor las consecuencias de éste, debemos retrotraernos hasta su étimo *mimesis*, que a su vez proviene del verbo *mimeomai*. Su significado es ‘imitar’ o ‘representar’. De aquí que, en la reflexión teórica de las artes y la estética, la palabra se utilizara para designar la actitud reproductiva a través de la palabra o del movimiento.

La mimesis ha sido replanteada durante la historia de diversas formas, pero de una manera no consciente e implícita se ha visto, quizás, tamizada por la teoría del mundo de las ideas de Platón. De hecho, es esta misma teoría la que motiva la expulsión de los poetas del estado ideal platónico en el Libro X de *La República*<sup>10</sup>.

Para Platón hay dos modos de pensar la poesía: como “inspiración”<sup>11</sup> y como “mimesis”<sup>12</sup>. De los dos, prevalece favorablemente el concepto de la poesía como inspiración, ya que los poetas son considerados mediadores entre los mortales y los dioses, pues los poemas son de origen divino y la inspiración es un trance embriagador que revela la posesión del dios. Sin embargo, el concepto de mimesis no le merece una buena consideración por su función reproductiva: si de

---

8 Carta a Ramón Castañeyra de 29-XII-1924, p. 171.

9 TRUJILLO, J. M., *opus cit.*, p. 146.

10 PLATÓN, *La República* (607a), Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 527-528.

11 PLATÓN, *Ión, o sobre la «Iliada»* (533c-534c) en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1986, pp. 146-147.

12 PLATÓN, *La República* (393a-395b), pp. 164-165.

entrada el mundo sensible (que es el de la apariencia y la mutabilidad) es réplica imperfecta del mundo de las ideas (que es el de la verdad y la inmutabilidad), el poeta —imbuido de la realidad de apariencia en la que vive— imitaría, precisamente, el mundo sensible, por lo que su producción poética sería resultado de una imitación a la segunda potencia (por ser imitación imperfecta del mundo sensible y ésta, a su vez, otra imitación imperfecta del mundo de las ideas). En definitiva, el poeta sería hacedor de cosas degradadas y podría dar consecuencia a una corrupción de aquel que lo oyere<sup>13</sup>, pues su aprehensión del mundo implicaría un conocimiento falso del mismo.

En su *Poética*, Aristóteles tiene otra concepción de la mimesis y tiene que ver con la distinción que hace entre poesía e historia. Esta última, según Aristóteles, debe contar aquello que ha sucedido, por lo que cabe suponer que para el conocimiento del mundo sea necesaria —desde la historia— la reproducción fiel de la contingencia. “Y a partir de lo dicho es evidente también que no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario”<sup>14</sup>.

El término clarificador que introduce Aristóteles es el de *verosimilitud*, es decir, que no atañe tanto a lo que la obra imite como copia de lo real, sino a lo creíble, como real, que resulte la creación *poiética*. De lo que se nos está hablando —dirían Auerbach o Paul Ricoeur— es de la mimesis como “representación/re-creación” de un nuevo mundo o como metáfora del mismo<sup>15</sup>.

A partir de Aristóteles, los tratadistas latinos seguirán compartiendo esta concepción de la mimesis, pero que, sin embargo, sufrirá posteriormente una re-interpretación como copia naturalista, después de que Horacio en su *Epístola a los Pisones* fijara la máxima “Ut pictura poesis”<sup>16</sup>, cuestionada por Lessing, para quien la poesía es arte en el tiempo y no en el espacio.

Esto no sólo determinará una cierta actitud que podríamos, para entendernos, llamar “realista” (así, entre comillas) en estética, sino que provocará una escisión en el pensamiento y la gnoseología: la separación de las ciencias del espíritu y las ciencias de la naturaleza. Este apartamiento se fundamenta, principalmente, en que las ciencias de la naturaleza tendrían un mejor método para la aprehensión de la realidad, basado sobre todo en la observación de los hechos y la formulación matemática. Por lo que al final resulta que de aquello de lo que tratan las llamadas ciencias del espíritu sólo se puede tener *doxa* —opinión—, mientras que de las otras ciencias, las llamadas de la naturaleza, se puede obtener *episteme* —conocimiento—.

13 Recordemos que para Platón la cultura o la tradición es transmitida oralmente. Como nos muestra, por ejemplo, el mito de Thamus y Theut en el *Fedro*, o de la Belleza (274b-275e), en *opus cit.*, pp. 881-882.

14 ARISTÓTELES, *Poética*, 1451<sup>a</sup>, en ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, *Poéticas*, edición de Aníbal GONZÁLEZ PÉREZ, Editora Nacional, 1982, p. 75.

15 RICOEUR, Paul, *Temps et recits*, 3 vols, Seuil, París, 1983-1986, I p. 76.; AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura de Occidente*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

16 HORACIO, verso 361: “La poesía es como la pintura”. En ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, *opus cit.*, p. 138.

### UNAMUNO Y LA MÍMESIS COMO REPRESENTACIÓN: LA INVENCION DE FUERTEVENTURA

El 7 de junio de 1924, se publica en *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, un artículo de Unamuno titulado “La Atlántida”. La importancia de este escrito es capital en cuanto se reelabora el concepto de mimesis y expone un programa poético que no es ajeno a una nueva teoría del conocimiento.

Como en otros artículos de este momento del destierro, don Miguel tiene como soporte de su reflexión los elementos psicogeográficos insulares de Fuerteventura y es en esta realidad sobre la que se va a verter su ejercicio de la creación literaria, no sólo poética, sino también ensayística.

El objetivo de Unamuno con estas crónicas no está en escribir una serie de artículos más o menos pintorescos o costumbristas, como podrían entenderse; sobre todo porque estos calificativos comportarían una concepción de mimesis naturalista intencional por parte del autor, es decir, que intentaría reflejar la realidad de la isla y sus habitantes lo más fielmente posible de una manera objetiva. Nada más alejado de las verdaderas intenciones de don Miguel.

El punto de partida del filósofo —como ocurriera catorce años antes— son las lecturas que sobre las Islas Canarias realiza, sobre todo aquellas que se refieren a su origen. Unamuno hace un claro resumen del estado de la cuestión, desde las más científicas hasta las más míticas:

He estado leyendo sobre el origen de estas islas y me he armado una regular confusión en la cabeza con todas estas andróminas geológicas. Si las islas se han destacado del continente africano; sin han surgido, por sucesivos levantamientos volcánicos, del fondo del océano —y esto dicen que parece lo más probable—; si en un tempo remoto (...) formaron parte de un continente, hoy sumergido entre el Antiguo y Nuevo Mundo (...). Y a todo esto llega a cuenta la famosa Atlántida de Platón. Aquella de que el poeta habló en dos de sus diálogos, en el *Timeo* y en el *Critias*<sup>17</sup>.

Si Unamuno, en un primer momento, literaturizó el científicismo de estas teorías en el artículo “La Gran Canaria”, con evocaciones míticas de Neptuno y Vulcano como representaciones actantes de la lucha de los elementos, ahora estamos asistiendo a una nueva refiguración del mito. Pero no en el sentido de hacer la misma Atlántida origen de las islas, como hizo el polígrafo José Viera y Clavijo en una acto de dignificación del aborigen canario, sino que Unamuno retrocede hasta el *origen* mismo de la Atlántida: la *imaginación creadora* de Platón:

Platón descubrió la Atlántida como poeta, nada más que como poeta —es decir, nada menos que como poeta—, Platón inventó mejor que descubrió, creó la Atlántida. Porque se dice inventar de algo que no existía antes; así: la invención de la pólvora, la invención de la imprenta. Y se dice el descubrimiento de América. Aunque, ¿no fue también inventada, creada, América? Sí, y por el que le dio nombre, por Américo Vespucio —o Vespucci— como he de demostrarte lector algún día. Porque la

17 UNAMUNO, M., “La Atlántida”, p. 95.

América como potencia ideal fue Américo Vesputio, otro italiano, y no Cristóbal Colón, quien la inventó<sup>18</sup>.

Y el medio por el que Platón creó la Atlántida fue su imaginación de poeta. Esto lo muestra mediante la comparación entre Platón —ente real, al menos convencionalmente— y Don Quijote —ente de ficción, también convencionalmente—. Recordemos que la concepción unamuniana de la vida como sueño no es contradicción ni juego, sino el resultado de un organicismo poético en la obra de don Miguel, como ha señalado Francisco La Rubia Prado, que hace que la obra adquiera una autonomía independiente del autor, porque de lo que Unamuno habla en última instancia es de “representación”. De manera que Platón y Don Quijote —o el mismo Cervantes— pueden interactuar en un mismo plano.

Esta utopía ideada por Platón —la Atlántida— hace que Unamuno traiga a colación otro estado, la Ínsula Barataria, creada por Don Quijote para Sancho y no por Cervantes. Es Don Quijote quien inventa la ínsula y no Cervantes, porque éste en realidad no es protagonista de la vida del caballero. No es Cervantes quien hace brotar de su pluma la ínsula que gobernará sabiamente Sancho, sino que ésta será consecuencia de la vida imaginativa de Don Quijote; en su mundo de ficción, Don Quijote es quien trabaja por ganar un reino o un ínsula para su escudero: “Platón creó la Atlántida lo mismo que Don Quijote creó la Ínsula Barataria para dársela a Sancho. Don Quijote, ¿eh?, Don Quijote y no Cervantes. Porque fue Don Quijote el que creó, el que inventó, el que descubrió, si se quiere, la Ínsula Barataria”<sup>19</sup>. El mismo Don Quijote lo da a entender en la promesa que le hace a Sancho; por ella se ocupará de ganarle una ínsula, es decir, inventará esa isla en su mundo de imaginación y, de hecho, sólo de esta manera podrá ofrecérsela a su escudero:

—Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue costumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban, *y yo tengo determinado de que por mí no falte tan agradecida usanza, antes pienso aventajarme en ella*: porque ellos algunas veces, y quizá las más, esperaban a que sus escuderos fuesen viejos, y, ya después de hartos de servir y de llevar los malos días y peores noches, les daban el título de conde, o por lo mucho de marqués, de algún valle o provincia de poco más a menos; *pero si tu vives y yo vivo bien podría ser que antes de seis días ganase yo tal reino, que tuviese otros a él adherentes que viniesen de molde para coronarte rey de uno dellos*<sup>20</sup>.

De aquí derivará el proyecto unamuniano de inventar Fuerteventura: “Y yo espero por la intercesión de Platón y de Don Quijote, o con la ayuda de ambos, inventar, crear y no descubrir la isla de Fuerteventura”<sup>21</sup>. Unamuno retoma, entonces, aquella concepción platónica de la poesía como inspiración embriagadora, en la que Platón y Don Quijote son sus musas invocadas.

18 Ibid., p. 95.

19 Ibid.

20 CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, I, Cap. 7, Instituto Cervantes · Crítica, Barcelona, 1999, p. 93. Los subrayados son nuestros.

21 “La Atlántida”, p. 95.

Lo que interesa ahora destacar son aquellas frases de Unamuno que ya se han citado con anterioridad (“Platón inventó mejor que descubrió, creó la Atlántida. Porque se dice inventar de algo que no existía antes”). Interesa en tanto que Unamuno despliega una nueva concepción de la mimesis que guarda relación con su pensamiento de la vida como ficción. Además, estas declaraciones de Unamuno implican una novedad artística que hará que el filósofo sea asimilado por los surrealistas canarios, especialmente por Agustín Espinosa.

Ya hemos realizado un repaso previo por las concepciones platónica y aristotélica de la mimesis. Si tenemos que señalar a cual se acoge Unamuno, tendríamos que decir la aristotélica, pues es de la que está más cerca. Recordemos que Aristóteles enuncia una teoría de la mimesis que sufrirá una transformación naturalista y que hasta el Romanticismo no será reemplazado por la “creación” o representación. De manera que el poeta será considerado como el creador de un nuevo mundo posible gracias a las formas artísticas.

En 1450, el Cardenal Nicolás de Cusa, escribió *Los diálogos del idiota*. Hay uno de ellos, *La mente*, en el que, pese a su influjo platónico, un Idiota, para hacerse entender, pone un ejemplo al Filósofo y al Orador con los que habla, donde se puede observar una nueva concepción del arte (que no deja de ser una *tecné*) como invención:

La cuchara no tiene un ejemplar distinto fuera de la idea de nuestra mente. En efecto, si bien el escultor o el pintor toman de las cosas los ejemplares de los entes que procuran representar, yo no hago así, al extraer de la madera y del barro cucharas, copas y ollas. No imito en esto la figura de ninguna cosa natural. Estas formas de cucharas, de copas y de ollas se realizan únicamente por medio del arte humano. Por ello mi arte es más creador que imitador de figuras creadas, y en esto es más semejante al arte infinito<sup>22</sup>.

Ángel Luis González cita a Volkmann-Schluck a la hora de señalar cómo el pensamiento del Cusano está establecido sobre la “consideración e interpretación de lo creado, y especialmente del hombre, como *imago Dei*”<sup>23</sup>. Unamuno, que se propone crear poéticamente Fuerteventura, se verá implicado en una circunstancia creadora similar a la de Dios.

En el artículo “La Atlántida”, Unamuno, como hemos podido ver, afirma que el inventor de América no fue Colón, sino Américo Vespucio. La razón que lo induce a ello reside en el hecho de que fue Américo Vespucio el primero que realizó una carta geográfica del nuevo continente y, además, por confusión, se bautizó éste con su nombre. De manera que el acto parejo de dibujar una realidad y darle nombre es, para don Miguel, el mismo movimiento de la creación. Igualmente lo piensa Nicolás de Cusa, cuando dice que “una cosa es nada a menos que pueda tener un nombre” o bien que “un ente no es otra cosa que lo que cae bajo un nombre”<sup>24</sup>.

Debajo de todo esto se esconde la identificación unamuniana del inventar y el descubrir. Pero esta equiparación radica en que ambos son lo mismo en cuanto suponen el viaje hacia el cono-

22 CUSA, Nicolás de, *Diálogos del Idiota. El Posset. La cumbre de la teoría*, introducción, traducción y notas de Ángel Luis GONZÁLEZ, Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2001, pp. 59-60.

23 GONZÁLEZ, Ángel Luis, “Introducción a *Diálogos del Idiota*”, *opus cit.*, p. 19; Volkmann-Schluck, K.H., *Nicoló Cusano. La filosofía nel trapasso dal Medioevo all’età Moderna*, Brescia, 1993, p. 27.

24 CUSA, N., *opus cit.*, p. 61.

cimiento de un objeto o la sabiduría. Es tradicional la consideración de que, en la lectura de la realidad, la ciencia descubre y el poeta inventa; incluso hay filósofos que cercenan la verdad poética que ellos mismos comportan, intentando validar matemáticamente la metodología de sus filosofías (inconscientes quizás de que las matemáticas mismas son una creación).

Las palabras “desvelar”, “desocultar” o “descubrir” son claves en el pensamiento hermenéutico en tanto que consideran su relación con la verdad. Si volvemos a los griegos, veremos que estos creían en la existencia de un río llamado Letheo, cuya característica significativa —a parte de la de servir de frontera entre el mundo de los muertos y el de los vivos— era que sus aguas tenían la facultad de producir el olvido a quien las bebiese. Por tanto, el efecto que provocaba el Letheo era el de “ocultar a la conciencia”. La *a-létheia*, entonces, significaba la ‘desocultación’<sup>25</sup>. Este mismo sentido viene expresado en español por nuestro vocablo “verdad” en su raíz “ver-”, por lo que podríamos considerarlos como “aquello que tiene la facultad de ser visto” o “ser visible”.

¿Dónde se halla la igualación de lo descubierto y lo inventado (o creado)? Unamuno escribe: “se dice inventar de algo que no existía antes”<sup>26</sup>. Y Unamuno inventa la isla de Fuerteventura a través de la utilización del lenguaje, es decir, que realiza una invención —o creación— verbal de esa realidad.

Esta creación verbal debemos entenderla como un bautismo o, más exactamente, como nominalismo, pues nominar no sólo es dar nombre a la realidad con un sustantivo, sino también su sustitución con otras formas (lingüísticas, artísticas, etcétera). Unamuno, desde la estricta condición poética, está intuyendo la frase de Gadamer que enuncia que “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”<sup>27</sup>.

Esta frase gadameriana es interpretada por Richard Rorty en el sentido nominalista que comentábamos, por cuanto define nominalismo como la

tesis de que todas las entidades son de orden nominal, y todas las necesidades son de *de dicto*. A lo que esta tesis apunta es a que ninguna descripción de un objeto acierta en mayor medida que otras con la naturaleza más propia del objeto en cuestión<sup>28</sup>.

Unamuno, al igualar con la poesía la *Lógica* de Hegel y la *Ética* de Spinoza —como había hecho en repetidas ocasiones— devuelve a la filosofía su carácter eminentemente *poiético* y no

25 HEIDEGGER, Martin, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp. 27-32: “Concepto tradicional de hermenéutica”.

26 UNAMUNO, Miguel p. 95. Se debe advertir, también, la relación existente para Unamuno entre fe y creación o invención. Para el escritor vasco, la fe, desde la perspectiva del sujeto es volición, voluntad de creación de obras. Desde el punto de vista del objeto, la fe crea lo que no vemos. Creer es crear el objeto de nuestro creencia, aquello que late bajo lo fenoménico. Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos y Tratado del amor de Dios*, edición de Nelson ORRINGER, Tecnos, Madrid, 2005, pp. 347-355.

27 GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, I, cit., p. 567.

28 RORTY, Richard, “«El ser que puede ser comprendido es lenguaje»”. Para Hans-Georg Gadamer, en su centenario”, en VVAA., *El ser que puede ser comprendido es lenguaje. Homenaje a Hans-Georg Gadamer*, Prólogo y traducción de Antonio GÓMEZ RAMOS, Editorial Síntesis, Madrid, 2003, p. 45.

establece jerarquías entre ambas, pues van implicadas la una en la otra. Cuando el escritor vasco afirma que Platón descubrió la potencia ideal de la Atlántida “nada más que como poeta”, en realidad introduce una ironía, pues trata al filósofo de poeta; y Platón —recordemos— expulsó a los poetas de la República.

Si, como corrobora Francisco La Rubia Prado, la *Vida de Don Quijote y Sancho* significa la respuesta contraria de don Miguel a Platón por haber expulsado a los poetas de la República<sup>29</sup>, este texto ofrece la misma respuesta con cierto carácter irónico.

No sólo es contestación a la concepción platónica de la poesía, sino a aquellas filosofías y ciencias que derivan, en parte, de ella, pues conciben la verdad de las cosas como una correspondencia entre este mundo y el ideal. Es decir, que este mundo es tanto y más verdadero en cuanto se corresponda más, o mejor, con el mundo de las ideas. El método de las ciencias naturales sería más fidedigno en cuanto —supuestamente— aprehenden mejor la realidad (en una suerte de correspondencias también).

La actividad *poiética* de Unamuno sobre la realidad de Fuerteventura implica una previa interiorización de esa realidad que le permite crear el paisaje insular como sobrenaturaleza que es. Esta interiorización la significaríamos como una suerte de reactualización de la teoría platónica del conocimiento donde la palabra —o quizás sea mejor decir “el discurso”— juega un papel esencial. Si Platón consideraba el conocer como un recordar, Eduardo Nicol, en su *Metafísica de la expresión*, piensa que “todo conocimiento es un reconocimiento”<sup>30</sup>: primero hay una visión o primera percepción del objeto y, en segundo lugar, se produce una segunda percepción de confirmación. En este segundo tiempo la palabra opera para indicar que aquello que se capta por segunda vez tiene una autonomía propia ajena del sujeto que percibe, pues “es algo que existe y ha permanecido a sí mismo durante el tiempo que mediara entre la primera aprehensión y la segunda”<sup>31</sup>. Es el carácter apofántico del lenguaje el que permite a Unamuno hacer presente Fuerteventura y *entificarla* verbalmente: la hace: “la palabra —escribe Nicol— sólo puede efectuar la apófansis si con ella queda el ente definido de algún modo, delimitado en su ser, o sea definido”<sup>32</sup>. Sólo en la apófansis se alcanza de alguna manera el objeto, no en los sentidos, Además, no sólo se produce para —en este caso— el quehacer cósmico (ordenador y espacializador) de la realidad insular, sino que también se produce para ser comunicada.

#### LA SALVACIÓN DE LA CIRCUNSTANCIA

En el ya citado *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, su autor, Viera y Clavijo, presenta la elaboración de un catálogo de los elementos insulares correspondientes a los tres

29 Cfr. LA RUBIA Prado, Francisco, *Unamuno y la vida como ficción*, Gredos, Madrid, 1999, pp. 116-164.

30 NICOL, Eduardo, *Metafísica de la expresión*, cit., p. 110.

31 *Ibid.*, p. 111.

32 *Ibid.*, p. 114. El pensamiento de Eduardo Nicol podríamos considerarlo —de una manera general— como una contemporización de la filosofía griega. No desarrolla explícitamente el concepto de invención en el conocer, aunque en ocasiones lo merodea, como en esta afirmación.

reinos —animal, vegetal y mineral—. Respecto a la audacia que comprende la realización de esta obra, Viera la legitima con un argumento en el que palpitan rasgos existenciaros que luego en el siglo XX expondrá Heidegger:

¡Pero, cuántos nacen, viven y mueren en un territorio como el nuestro, sin conocer lo que ven, sin saber lo que pisan, sin detenerse en lo que encuentran!

(...)

Si soy canario, ¿por qué no he de dar bastante razón de lo que hay en estas islas y de lo que no hay? ¿De lo que abunda en ellas y de lo que escasea? ¿De lo que les es privativo y de lo que les es común con otras comarcas?<sup>33</sup>

Para Heidegger el hombre no es un “yo abstracto”, sino un “yo que se define en el mundo”. Hacia esta concepción se encamina el filósofo desde el principio de *El ser y el tiempo*, cuando expresa esa concreción como “ser en-el-mundo”, que es una “estructura fundamental” del “ser ahí”<sup>34</sup>. Por tanto, si Heidegger establece y constata una relación *sujeto (“ser ahí”)-mundo*, no se puede suprimir lo que de circunstancial tenga el “ser-ahí”.

En una línea de pensamiento muy similar a la heideggeriana, Ortega y Gasset, en España, nos refiere la raigambre a la circunstancia que es inherente a todo hombre:

La reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre. Mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos de Guadarrama o el campo de Ontígola. Este sector de realidad circunstancial forma la otra mitad de mi persona; sólo a través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo. [...] Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. *Benefac loco illi quo natus es*, leemos en la *Biblia*. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: “salvar las apariencias”, los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea<sup>35</sup>.

Como dejamos dicho en el capítulo IV de este trabajo, el destierro supone a Unamuno una experiencia de desarraigo, pero no sólo en el ámbito erótico-familiar, sino en el ámbito mundano. La llegada de Unamuno a la isla de Fuerteventura debe interpretarse en un principio como una caída, un “estar arrojado al mundo”, donde la realidad le es extraña. Digámoslo de una forma clara: debe darse en él un proceso de familiarización con las nuevas posibilidades que le ofrece los elementos insulares. En terminología heideggeriana: “des-alejar” esos nuevos elementos que se encuentran “a la mano”, disponiendo caminos y direcciones<sup>36</sup>.

De esta forma, la invención unamuniana de Fuerteventura responde a esa estructura existenciaros de las que nos hablan Heidegger y Ortega y Gasset: Unamuno crea o “avía” un espacio.

33 VIERA Y CLAVIJO, José de, *opus cit.*, p. XLIX.

34 HEIDEGGER, M., *El ser y el tiempo*, p. 72.

35 ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1966, I, p. 322

36 Cfr. HEIDEGGER, M., *opus cit.*, pp. 117-129.

LA ARTICULACIÓN VERBAL DE  
LA REALIDAD: REGIONALISMO,  
INDIGENISMO, UNAMUNO

Eugenio Padorno, al reflexionar sobre la producción literaria y artística de finales del siglo XIX y principios del XX en Canarias, observa una actitud común entre los poetas de la llamada Escuela Regionalista de la Laguna y los artistas pertenecientes a la Escuela Luján Pérez de Las Palmas. Cuando trata de poemas como *Canarias*, de Nicolás Estévanez, *La caza* o “El salto del negro” (en *Ritmos*, 1918), de José Tabares Bartlet, advierte que las poéticas de estos autores —entre otras— siguen un programa poético basado en la captación de lo canario en el paisaje insular, cuyas invariantes no están exentas de un impresionismo esquemático. La realidad isleña articula, por decirlo de alguna manera, el movimiento escriturario de estos poetas y su lenguaje, por lo que la parquedad y sobriedad de los materiales insulares darán como resultado una suerte de impresionismo esencial. Lo esencial de Canarias se verá entonces definido como “roca”, “playa”, “choza”, o “sombra de un almendro”<sup>37</sup>.

Por otro lado, en 1918, Domingo Doreste (*Fray Lesco*) y Juan Carló crean la Escuela Luján Pérez de Las Palmas. Institución que, en principio, tenía como objetivo ser una escuela de oficios a la que acudirían alumnos de condición humilde que aspiraban a convertirse en artesanos y a conseguirse una vida más desahogada.

La Escuela se transformó pronto en un punto de encuentro de los artistas e intelectuales isleños de la época, entre los que se podían contar con Saulo Torón, Tomás Morales, Alonso Quesada, Pedro Perdomo, Juan Rodríguez Doreste, etcétera. En estas tertulias, en las que participaban los alumnos, se departía sobre escritores y artistas de las Islas, de la Península y del extranjero. Además, junto a las clases prácticas de técnica, se impartieron también clases sobre la teoría del Arte y su historia<sup>38</sup>.

Las directrices pedagógicas se limitaron al fomento de la intuición del alumno, por lo que no había preceptiva, y a suscitar, precisamente, la salvación de los fenómenos de la realidad insular, a interpretar los elementos psico-geográficos del paisaje y su habitante<sup>39</sup>. Es por ello que los alumnos de la Escuela comienzan a frecuentar El Museo Canario y a realizar excursiones por los campos de la isla, en los que captan las invariantes de la naturaleza insular y comienzan a reflejarlas en sus obras. El Museo Canario motivó además el interés por las momias canarias y las manifestaciones artísticas y artesanas de los aborígenes.

La Escuela, entonces, fue la desencadenante del indigenismo canario que, basta con una hojeadá rápida, no deja de tener sus coincidencias, según Eugenio Padorno, con el que se desarrollaría en México. La nota común de las producciones artísticas de los que se formaron en aquella Escuela la constituye la representación de un paisaje que, por su propia pobreza, era “esencial”, “primitivo”.

37 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., pp. 66-67.

38 JIMÉNEZ DORESTE, Josefa Alicia, *José Jorge Oramas*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Colección Biblioteca de Artistas canarios, Islas Canarias, 1991, pp. 12-14.

39 PADORNO, E., *J. Ismael*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Colección Biblioteca de Artistas Canarias, Islas Canarias, 1995, p. 22; JIMÉNEZ DORESTE, Josefa Alicia, *opus cit.*, p. 11.

Padorno, entonces, revelará de una manera sumamente clara, este proceso:

Como si se tratara de vasos comunicantes, la literatura y la plástica canarias empiezan a manifestar desde sus respectivos ámbitos y medios la convergente exposición de una comunidad de motivos. La imagen de la realidad, hasta entonces aludida por materiales lingüísticos, comienza a ser artísticamente visible, en un proceso que gracias a la creación, en 1918, de la Escuela Luján Pérez de Las Palmas, proyectará en las vanguardias históricas el programa estético de un indigenismo (...) <sup>40</sup>.

Después de lo que hemos expuesto respecto al regionalismo literario y el indigenismo plástico, Unamuno se muestra con una actitud similar exigida de manera *natural* por los elementos que componen la realidad insular y aparece como un vaso comunicante más dentro de este proceso. Lo sorprendente está en que don Miguel no es natural de las islas y que, no obstante, su “acaecimiento” poético lo hace perfectamente inscribible en la estética artística de Canarias. De hecho, su invención de la isla de Fuerteventura hará que la producción “canaria” de don Miguel sea rápidamente asimilada por los surrealistas canarios (y otros que no lo son) y que sea, junto con Ortega y Gasset, considerado como guía.

Unamuno, en diversos artículos, nos recreará verbalmente la isla de la que justamente se destaca ese esencialismo o primitivismo; así nos habla de ella, por ejemplo, en “Leche de Tabaiba”:

¡Estas soledades desnudas, esqueléticas, de esta descarnada isla de Fuerteventura! ¡Este esqueleto de tierra, entrañas rocosas que surgieron del fondo del mar, ruinas de volcanes; esta rojiza osamenta atormentada de sed! ¡Y qué hermosura! ¡Sí, hermosura! Claro está que para el que sabe buscar el íntimo secreto de la forma, la esencia del estilo, en la línea desnuda del esqueleto; para el que sabe descubrir en una calavera una hermosa cabeza <sup>41</sup>.

Don Miguel va a encontrar —como los poetas de la Escuela Regionalista o de la Laguna y los artistas de la Escuela Luján Pérez— lo más original de las Islas en los elementos que responden a una desnuda pobreza: la roca, el camello, la aulaga, la palmera, la tabaiba, el gofio, la luna y el mar. Elementos de los que nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

40 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., pp. 67-68.

41 UNAMUNO, M., “Leche de Tabaiba”, p. 89.

EJERCICIO ARQUEOLÓGICO  
(MANOLO MILLARES Y UNAMUNO)

La obra sobre Fuerteventura de Unamuno no deja de tener su extraña conexión —como si de otro vaso comunicante se tratara— con la obra llevada a cabo por el pintor canario Manolo Millares en los años cincuenta. Perteneciente al grupo “El Paso” —junto a Manuel Padorno, Martín Chirino o Tony Gallardo—, estuvo influenciado por el pensamiento existencialista francés, lo que le hizo —como a sus compañeros de grupo— adquirir conciencia sobre su condición en el mundo. Los componentes de este grupo, como años antes hicieran los exponentes del indigenismo canario de la Escuela Luján Pérez, visitan en sus años de aprendizaje El Museo Canario en una búsqueda incesante de la identidad.

De aquellos estudios realizados en El Museo Canario, surge en su obra pictórica un primitivismo mágico y arqueológico. Esta actitud arqueológica es observable en uno de sus escritos, *Memoria de una excavación urbana* (1973), donde nos habla de una metafórica excavación que no es sino una investigación hermenéutica-arqueológica en la contemporaneidad. Quizás en un grado de conciencia tal, que le haga pensar que en este momento que nosotros habitamos ahora se hallan los restos arqueológicos con los que se encontrarán los hombres del futuro. Es así como debemos interpretar sus homúnculos, realizados con miserables materiales de la modernidad (arpilleras, zapatos, latas...), que, como si fueran momias aborígenes, representan la violencia del mundo moderno. Debemos fijarnos también que Millares, como Unamuno en Fuerteventura, creará una obra artística mediante las posibilidades expresivas de unos materiales extremadamente pobres, humildes: algo que no es exclusivamente estético, sino ético, como crítica a la superabundancia occidental.

El tratamiento arqueológico en don Miguel también se produce; si bien en su destierro no puede visitar El Museo Canario, su vinculación con la institución se produce a través de la lectura que hace de las obras de su fundador, el Dr. Gregorio Chil y Naranjo, que escribió obras científicas e históricas sobre Canarias. Aunque don Miguel se sonría burlescamente ante la erudición del científico, debido, fundamentalmente, a que la descripción que realiza éste de Canarias desde el pensamiento positivista es menos real y más muerta que la “invención” que ejecuta Unamuno mediante la imaginación o la ficción de poeta.

La actividad arqueológica, primitiva y mágica, imanta su artículo “La sepultura de Mahán”, donde la isla adquiere la forma de un gran osario, compuesto por los restos de los guanches de Fuerteventura:

Y vio más Don Quijote, con sus ojos de la cueva de Montesinos: vio que toda esta isla maravillosa de Fuerteventura está formada por esqueletos de antiquísimos gigantes guanches, y que en los esqueletos, en las áridas osamentas de estos gigantes, están cavadas las sepulturas de los españoles que hoy duermen aquí, brizados por este mar dormido, el dulce y sabroso y soporoso sueño sin despertar<sup>42</sup>.

---

42 UNAMUNO, M., “Última aventura de Don Quijote. La sepultura de Mahán” p. 70.

La excavación de la tumba de los conquistadores en los huesos de los vencidos deja entrever, como en Millares, cierto rasgo de la violencia de la existencia, así como la ironía de que esos huesos, esas esencias, son los que acogen el sueño de la muerte en estos. Muerte entendida como sueño en cuanto acto de dormir, acto donde el Ser permanece referido así mismo, ajeno a toda apariencia y solicitud del mundo de la vigilia<sup>43</sup>: nueva crítica a la racionalidad occidental.

Unamuno trae, entonces, a presencia, bajo otra reformulación, aspectos que pertenecen a la tradición de las Islas y que han sido y serán manejados por otros artistas. Ante procesos como estos, no es extraño que Unamuno quede vinculado y asumido a/por Canarias.

PAISAJE METAFÍSICO: UNAMUNO, UNO DE LOS “GUÍAS”  
DE LA VANGUARDIA INSULAR

Cuando utilizamos el sintagma “paisaje metafísico”<sup>44</sup>, puede dar lugar a dos interpretaciones: la primera, que hablemos de un paisaje invariable y fundamental, y la segunda, que hagamos referencia a un paisaje que esté “más allá de la *physis*”.

En realidad nos referimos a las dos interpretaciones, aunque si bien es verdad que la segunda va a suscitar una acción poética más activa en don Miguel, mientras que la primera acepción es más pasiva que la segunda en su ejercicio literario, en cuanto viene impuesta por la realidad.

Ya en los epígrafes anteriores poníamos de manifiesto como la realidad insular vuelve articulador un determinado lenguaje artístico, el cual adquiere los rasgos de un primitivismo. Esta esencialidad proporciona a Unamuno una realidad que no se encuentra forzada a nada. Unamuno, que durante toda su vida había “agonizado” —en el sentido etimológico por él indicado— sobre un problema metafísico, se encuentra en Fuerteventura con una realidad descarnada, esquelética, esencial. Y nada es más complicado en la cultura Occidental —eso lo muestra el posterior africanismo de don Miguel— que percibir las cosas en su “minimalismo”, en su pobreza.

Según lo expuesto sobre la mimesis y el conocimiento del mundo, Unamuno, mediante la “invención”, no se dispone a hacer encajar unos moldes mentales preestablecidos, sino que, al contrario, los crea de una manera orgánica. La imagen del desierto, entonces, y al decir de Gonzalo Navajas, se revela como el espacio ideal donde se puede desarrollar la actividad propia del poeta: la creación<sup>45</sup>.

Pero más que decir que Unamuno “recubre” esos esquemas o esqueletos con carnadura, se debería hablar de la metaforización del paisaje mayorero. En una interpretación del étimo *metaphora*, se puede decir que Unamuno “abre un espacio más allá de éste” y que se encontraría regido por su propia autonomía. Ese nuevo mundo estará instaurado gracias a la obra de arte. Se trata, en definitiva, de crear un espacio que esté más allá de la *physis*.

43 NANCY, Jean-Luc, *Tumba de sueño*, col. Nómadas, Amorrortu/editores, Buenos Aires, 2007.

44 Este concepto lo tomamos del modelo teórico aplicado por Eugenio Padorno a la pintura de Juanismael, cfr. *J. Ismael*, cit., pp. 47-51.

45 NAVAJAS, Gonzalo, *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura posmoderna*, PPU, Barcelona, 1988, pp. 14-16.

Esta intencionalidad estética de la “invención” unamuniana de la isla es la resumida por Paul Dermée en un aforismo que encabezará el libro *Lancelot 28° 7°*, del surrealista canario Agustín Espinosa: “Crear una obra que viva fuera de sí, de su vida propia, y que esté situada en un cielo especial, como una isla en el horizonte”<sup>46</sup>. De la lectura del libro de Espinosa se desprende que la “invención” de la isla de Lanzarote que realiza el surrealista es de adscripción unamuniana y que, de hecho, hará explícita en otros ensayos críticos cuando trate del mito canario del la princesa Dácil, encarnación femenina del tema de la insularidad, que espera en la orilla la llegada del Otro; mito del que participará Unamuno con Elvira, la protagonista de *Sombras de sueño* (1930). Tampoco es casual que Espinosa inserte en la isla de Lanzarote al caballero artúrico Lancelot (aunque en él palpiten reminiscencias del Polifemo gongorino), sobre todo si se tiene presente que su libro hubiese podido titularse *Lancelot en Lanzarote*, analogía que se establecería a través de la intención que tenía Unamuno de escribir *Don Quijote en Fuerteventura*<sup>47</sup>. Estas nuevas posibilidades artísticas y sus consecuencias ya habían sido determinadas por Eugenio Padorno:

podemos decir que lo que hizo Unamuno con Fuerteventura no fue descubrirla, sino crearla, inventarla, soñarla, al tiempo que hacía abrir los ojos vanguardistas a las posibilidades del juego de imágenes. De esa voluntad de *juego* imagístico —en el sentido que F. Schiller dio al término— y de *invención* —en el sentido usado por Unamuno— surgió la Lanzarote de Agustín Espinosa<sup>48</sup>.

Francisco Navarro Artiles quizás sea quien haya explicado mejor la creación metafísica de Fuerteventura en términos más sencillos de los que nos servimos aquí:

Hoy, Fuerteventura es un lugar común de la *geografía poética* del mundo literario. Hay mucho hombre de letras que no sabe si Fuerteventura está en el Pacífico, en el Índico o en el Atlántico. ¡Qué más da! Pero sí saben que aquí estuvo Unamuno, que aquí hay unas palmeras que filtran la luz, que aquí los camellos comen flores de aulaga, que aquí hay una restallante blancura. Y todo esto —y mucho más— lo sabe el mundo poético porque lo dijo Unamuno en sonetos, en cartas y en artículos periódicos<sup>49</sup>.

Años después, en 1931, llegarán a Tenerife Benjamin Péret, Jacqueline Lamba y André Breton, pudiendo constatar que en el paisaje insular existen realidades que podrían responder a una

46 ESPINOSA, Agustín, *Lancelot 28°-7°*, nota preliminar de Nilo PALENZUELA, Interinsular Canaria, Tenerife, 2002, p. 3.

47 Sin duda, esta consecuencia se da; incluso las trazas primitivista de la Fuerteventura de Unamuno son reactualizadas en la invención de la isla de Lanzarote por Espinosa. Sin embargo, hay que señalar que, con toda seguridad, el impulso inspirador para inventar Lanzarote a través del famoso caballero se deba a Francisco González Díaz, y que muy difícilmente la litigante vanguardia con todo lo anterior admita. Cfr. “Lanzarote” de *Tierras sedientas* (1921) en ARMAS AYALA, Alfonso, *Ensayistas canarios*, Biblioteca Básica Canaria, 17, Gobierno de Canarias, 1990, pp. 35-36. Tampoco debe olvidarse la oposición al realismo estético de Isaac de Viera.

48 PADORNO, E., *La parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*, cit., p. 64.

49 NAVARRO ARTELES, Francisco, “Introducción” a *UNAMUNO: Artículos y discursos sobre Canarias*, Excmo Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto de Rosario, 1980, p. 9.

concreción surreal (playas de arenas negras, árboles de los que manan sangre —el drago—, las estrellas marinas, el volcán y la nieve reunidos en el Teide, etc.). De esta manera, por ejemplo, Breton nos dejó en el capítulo V de *L'amour fou* la invención del pico Teide como “puñal” o “castillo estrellado”.

Como vemos, el paisaje canario tiene en su haber unas concreciones que, por su ineditez, podrían muy bien corresponder con una realidad de ensueño. El esquematismo y la esencialidad no vendrían a obstaculizar esa invención de la sobrenaturaleza insular de Unamuno, sino que, por el contrario, vendría a potenciarla. La esencialidad de ese mundo fenoménico origina que la mirada de don Miguel se esencialice también, es decir, que don Miguel experimente un proceso de primitivización que lo faculte para la ensoñación poética.

Si nos detenemos un momento en una novela de Miguel Delibes, entenderemos mejor lo que queremos decir. En *El príncipe destronado*, Delibes cuenta un día en la vida de Quico, un niño de tres años. Una de las actividades que más destaca en Quico es, justamente, su capacidad transformadora del mundo mediante la imaginación. Así el tubo de la pasta de dientes se le presenta a la vista como un cañón, una lámpara como el diablo que viene a llevárselo o el grifo de la bañera como un surtidor de combustible. Quico puede operar sobre estos objetos porque no los ve completos definitivamente, sino que los percibe “esencialmente” y en potencia.

En Unamuno parece producirse el mismo desarrollo de esa realidad. El hombre primitivo y original que siempre buscó Unamuno se ve enclavado en el presente mediante la acción creativa —“inventiva”— del mundo y da paso a la fabulación y la ensoñación, de manera que esa realidad sea percibida como fundamento sobre el que se puede desplegar un amplio abanico de posibilidades. Casi podríamos decir, en términos de Vattimo, que en Unamuno comienza a perfilarse una estética filosófica que, como estética considera el arte, y, como filosofía, no evade el problema único del ser<sup>50</sup>.

La ontología —sigue diciendo Vattimo— no puede pensar el ser como un soporte acabado de los entes, sino al contrario, sólo puede pensarlo como acontecimiento “en vías de acontecer, como un origen continuamente originante”. De esta forma, resulta que la actividad filosófica acaba fundida en la poética, ya que se deben entender las *esencias* en el sentido heideggeriano de *Wesen* —en alemán—, es decir, ser como un infinitivo verbal y no como sustancia<sup>51</sup>. Estas operaciones artísticas unamunianas evitarían, entonces, el sistema de la filosofía convencional que él siempre rehuyó por considerarlo muerto. Aquí, sin embargo, se presenta una oposición entre lo dicho conscientemente por Unamuno y en lo realizado inconscientemente, pues el tratamiento llevado a cabo sobre “la roca”, que veremos más adelante, hace pensar en un soporte fijo; sin embargo, quizás debamos entender el elemento pétreo en su formulación metafórica, es decir, en el movimiento último de su cristalización como “roca”, por lo que ya estaría ella misma impulsada “hacia más allá” donde se enclava, o sea, que ya sería “interpretación” en el pensamiento de Unamuno.

Pero aunque la imaginación medie en su construcción de la realidad, ésta no pierde los rasgos que la hacen diferente de otras, por lo que Unamuno cumpliría aquella característica pri-

50 VATTIMO, Gianni., *Poesía y ontología*, Universidad de Valencia, Valencia, 1993, p. 37.

51 *Ibid.*, p. 40.

mordial del artista que Pedro García Cabrera expusiera en los años treinta, de alejarse de los rasgos del tipismo:

Hay que elevarlo [el arte que se hace en Canarias] sobre paisajes de mar y montañas. Montañas con barrancos, con piteras, con euforbias, con dragos,... Lo general a todas las islas o casi todas. Nada de Teide, Caldera, Nublo, Roque Cano, Montañas del Fuego. Esto está bien para la guía turística. Eso será fomentar rivalidades y predominio de unas islas con otras<sup>52</sup>.

Los surrealistas canarios ven en don Miguel —no en vano, García Cabrera ya había señalado el interés doble de Unamuno por el paisaje isleño: desierto y marino<sup>53</sup>— el paradigma estético por el que se consigue desnudar la expresión de todo tipismo autóctono que permitiera la afirmación de un modo de ser distinto en lo universal<sup>54</sup>. Sin embargo, como dijimos, ese espacio es perfectamente reconocible.

Estas actuaciones sobre el paisaje isleño que desarrolla Unamuno en el segmento de producción que tratamos, no es un juego superfluo, sino que, como vemos, responde a una reflexión sobre la existencia, utilizándose para ello materiales de esa misma realidad.

Ahora bien, que el juego no sea trivial no quiere decir que no lo haya. Antes se ha hecho referencia a la primitivización (o “infantilización”) que se produce en don Miguel. El juego se manifiesta a través de las múltiples asociaciones de imágenes que establece Unamuno: el camello como araña, la luna como hoz o barca, la palmera como mujer, cirio o cruz, etcétera.

El centro de toda invención —de toda creación— lo constituye el juego, y si tenemos por medio la construcción de un mundo imaginario, más sentido cobra éste. Se habrá notado que, fundamentalmente, nos hemos estado valiendo de la filosofía hermenéutica heideggeriana y su posterior desarrollo —en autores como Gadamer, Ricoeur, Vattimo o Rorty— para la realización del presente trabajo. La reactualización del pensamiento schilleriano sobre el juego que realiza la hermenéutica resulta interesantísima, en cuanto este se relaciona con la obra de arte. Gadamer, en *Verdad y Método*, escribe lo siguiente sobre el juego:

El «sujeto» de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma. Y éste es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego. Pues éste posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan.

(...) El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación<sup>55</sup>.

El propio Unamuno al desvelarnos su intención de *inventar* Fuerteventura está introduciendo un matiz lúdico sustancial. Ese juego, en cuanto juego, no tiene unas reglas lógicas preestable-

52 GARCÍA CABRERA, *El hombre en función del paisaje*, en *El primer Pedro García Cabrera*, de Nilo PALENZUELA, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1991, p. 310.

53 *Ibid.*, p. 306.

54 Cfr. PADORNO, E., *J. Ismael*, cit., p. 21.

55 GADAMER, H.-G., *opus cit.*, p. 145.

cidas, sino que es el juego mismo —la acción creadora— quien las impone de forma “vivípara”. De esta manera, la obra (como juego) adquiere una autonomía que le sería difícil conseguir si se compusiera desde la ejecución guiada por un plan previo. La actividad lúdica, entonces, tiene la capacidad de abrir mundo en el Mundo, por lo que aquella nos presentaría la realidad primigenia en su acontecer.

Ahora bien, la “invención” unamuniana de Fuerteventura es, como dice Eugenio Padorno, juego imagístico en el sentido *schilleriano*<sup>56</sup>. Schiller propone la tendencia al juego como educación para la libertad, puesto que en ella se reúnen otras dos tendencias básicas del hombre: la primera es tendencia a la materia, que “resulta de la existencia material del hombre o de su naturaleza sensible, y se ocupa de situarlo dentro de los límites del tiempo y de hacerlo material”<sup>57</sup>; mientras que la segunda es la tendencia a la forma, que “resulta de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional y se encarga de proporcionarle la libertad”<sup>58</sup>. La primera, “da casos”, “la otra da leyes”<sup>59</sup>. De la misma manera, entonces, que el hombre no puede ser entendido como materia o forma aisladamente, la belleza no es ni mera experiencia, ni espíritu: es tendencia al juego (“objeto común de ambos impulsos”): “todo lo que no es ni subjetiva ni objetivamente arbitrario y que, sin embargo, no coacciona ni interior ni exteriormente”<sup>60</sup>. El juego es lo que “despliega” en el hombre esta “doble naturaleza”<sup>61</sup>.

La imagen artística, entonces, ya no va a ser en Unamuno la clásica correspondencia estática y única entre una determinada materia y forma, no va a ser mimética, sino creativa a través del juego de una consecuencia de imágenes (sensorialidad) en las que actúa lo reconocible (forma).

56 PADORNO, E., *La parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*, cit., p. 64.

57 SCHILLER, Friederich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, edición bilingüe, estudio introductorio, traducción y notas de Jaime FEIJÓO y Jorge SECA, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 201.

58 *Ibid.*, p. 205.

59 *Ibid.*, p. 207.

60 *Ibid.*, p. 235.

61 *Ibid.*, p. 237.



Inventario de lo imaginario insular



## AMPLIACIÓN DEL INVENTARIO DE UNA TRADICIÓN

La experiencia del destierro supone la “caída” en una nueva circunstancia que obliga a Unamuno a un nuevo replanteamiento de su experiencia vital. Si, como hemos advertido hasta ahora con Heidegger, el hombre es un ser espacializante, más que espacial, Unamuno, como el ente de ficción Robinson Crusoe, ha de habilitar la circunstancia en la que se encuentra enclavado para hacer de ella su casa y, por consiguiente, ha debido reparar en el espacio que lo rodea, que, en este caso, es el insular.

Tenemos, por tanto, que a esta nueva experiencia fundante u *original* (entiéndase como *originaria*) van unidas la atenta mirada, la consideración y la conciencia de un espacio extraño en el que acontece la vida inauguralmente.

La situación original de Unamuno en Fuerteventura es equivalente a la que el canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa, a finales del XVI y principios del XVII, experimentó. Eugenio Padorno, escribe sobre Cairasco lo siguiente:

El medio natural, lejos de ser un motivo secundario de la representación —como es frecuente que ocurra en los poetas de los siglos XVI y XVII—, se convierte en el tejido de la representación misma, porque se asiste a la interiorización de un espacio. Reparar en el espacio en que acontece la existencia significa inventariar las piezas de un imaginario, y dar noticia de la sensibilidad de quien con ellas trabaja es deseo de manifestar el voluntario movimiento y cultivo de un mundo interior<sup>1</sup>.

Ese “inventario” o catálogo del que habla Padorno corresponde a la transformación de la naturaleza en “sobrenaturaleza”, que diría José Lezama Lima, es decir, a la construcción mental que es todo paisaje visto como tal. Esta catalogación o espacialización sólo puede entenderse como una mediación o acercamiento a / de aquello de lo que el sujeto se encuentra ajeno. La manera por la que se produce esa necesaria aproximación es la ofrecida por el lenguaje y la aparición de esos elementos del paisaje insular en el mismo.

---

1 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., pp. 33-34.

En la literatura canaria —nos recuerda Padorno, en concordancia con el pensamiento latinoamericano—, es Cairasco quien primero nombra y enuncia los elementos de la realidad insular en sí misma, sin necesidad de establecer el lenguaje formular comparativo o relativo que utilizaron los cronistas cuando se vieron en la necesidad de fijar lingüísticamente aquella realidad que en la lengua castellana del momento no tenía cabida. Podemos decir, entonces, que nombrar las cosas directamente implica la aparición de un lenguaje que revela aquello que, por carecer de nombre, no existía, y que a su vez irrumpe en los lenguajes establecidos provocando una desviación.

Así, para Padorno, Unamuno aparecería como un eslabón más en la ilación de sentido que sustenta la —por él llamada— “tradicción interna” de la literatura canaria y que se hace visible desde la lectura hermenéutica circunscrita al ámbito fenomenológico:

Unamuno amplía el catálogo de cosas que, iniciado por Cairasco, Viana, Viera y Clavijo y otros escritores isleños, constituye el inventario de la realidad insular. Porque para que el inventario de ese mundo exista poéticamente es necesario que esa realidad antes haya sido interiorizada. Unamuno nos sorprende casi siempre, pero de modo especial, cuando capta y habla el mismo lenguaje que aquellos que formaron la tradición de la literatura de Canarias<sup>2</sup>.

Sin embargo, no debemos entender esta idea del inventario como una mera documentación o clasificación, sino que ha de comprenderse como el soporte de un imaginario. Cuando decimos “imaginario” nos referimos a la transformación o mediación —acaecida por la mano del hombre— de una determinada realidad.

La presentación general que Andrés Ortiz-Osés realiza como introducción a las mitologías culturales nos ayuda a comprender esta mediación:

Resulta prácticamente equivalente concebir el hombre como un animal mitopoético, cultural o simbólico, ya que en todos los casos se pone de manifiesto el fundamental carácter proyectivo o creador del hombre, el cual se define frente al animal por su capacidad metafórica o transformativa de lo real dado en visiones, articulaciones de sentido o concepciones del mundo<sup>3</sup>.

Cuando Unamuno llega a la isla, se encuentra ante una experiencia inaugural en la que no puede vivir de una forma animal en una realidad ya dada, sino que ésta, como él mismo nos propone en el artículo “La Atlántida”, debe ser inventada. Los elementos del paisaje insular que emergen en la producción poética, ensayística y epistolar de don Miguel no van a ser lacónicas menciones pintorescas de carácter costumbrista, sino que se van a transformar en soportes de su vida meditativa. Cada elemento del paisaje que compone el catálogo del que hablamos —la palmera, la roca, el camello, la luna, el mar, la aulaga, la tabaiba y el gofio— responde a la dotación de un sentido o, por decirlo con el lenguaje de Ortiz-Osés, a la salvación de “la realidad de su sinsentido, dotándola de un sentido a través de una articulación simbólica”<sup>4</sup>. La escisión pro-

2 PADORNO, E., *opus cit.*, p 175.

3 ORTIZ-OSÉS, Andrés, *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*, Anthropos, Barcelona, 2003, p. 189.

4 *Ibid.*, p. 190.

ducida por las experiencias del destierro, el aislamiento y la “caída” en una realidad extraña provocarán una falta de sentido que Unamuno, como hombre, tenderá a salvar suturando la brecha abierta entre él y la realidad.

Este imaginario insular será resultado de la proyección de las experiencias humanas de Unamuno en la isla sobre el universo circundante y estará acorde con la de otros escritores insulares. No es casual que, posteriormente, aquel que contemple la realidad de Fuerteventura lo haga a través de una mediación cultural, realizada tiempo atrás por el quehacer poético de Miguel de Unamuno.

## 2

### INVENTARIO DE ELEMENTOS INSULARES

En este epígrafe, nos proponemos dar cuenta de aquellos elementos insulares de los que Unamuno se vale para la construcción, o “invención”, de la isla majorera e intentamos dilucidar el sentido de estos en su poética. Son pocos y humildes los componentes que sirven a Unamuno para este trabajo: la palmera, el camello, la roca, la tabaiba, el gofio, la luna, la aulaga y el mar. Respecto a este último hay que señalar que un estudio completo de este elemento en la obra de don Miguel sobrepasaría con creces los límites de este trabajo; por eso nos centraremos en señalar los dos momentos que creemos que marcan un antes y un después en su concepción del mar y nos ocuparemos de las figuraciones místicas y crísticas que adquiere el mar de Fuerteventura.

#### LA INTERPRETACIÓN LITÚRGICA DE LA PALMERA

Uno de los elementos de la realidad insular característica de Canarias es la palmera. Ya, desde el primer viaje, había llamado la atención de Unamuno durante la excursión realizada hacia las cumbres de la isla de Gran Canaria: “Si no fuese por las palmeras, este árbol litúrgico que parece un gran cirio de quieta llama verde, si no fuese por los plátanos, si no fuese por otras plantas tropicales, esto recordaría a las veces Galicia”<sup>5</sup>.

En su destierro de Fuerteventura, Unamuno vuelve a reparar en este árbol, y desarrolla no sólo una imagen que podríamos llamar *naturalista* —siguiendo la interpretación de Sebastián de la Nuez—, sino la imagen litúrgica del mismo:

Es una antorcha al aire esta palmera,  
verde llama que busca al sol desnudo  
para beberle sangre; en cada nudo  
de su tronco cuajó una primavera.

5 “La Gran Canaria”, p. 51.

Sin bretes ni eslabones, altanera  
y erguida, pisa el yermo seco y rudo;  
para la miel del cielo es un embudo  
la copa de sus venas sin madera.

No se retuerce ni se quiebra al suelo;  
no hay sombra en su follaje, es luz cuajada  
que en ofrenda de amor se alarga al cielo;

la sangre de un volcán que, enamorada  
del padre Sol, se revistió de anhelo  
y se ofrece columna, a su morada.

(Soneto LX)

La palmera se presta al juego imagístico de don Miguel, como luego se prestaría al de los surrealistas que ven en ella la figura de una mujer, una molineta o un molino por establecidas analogías formales entre sus hojas, la cabellera femenina y las aspas de las máquinas de viento. La forma de estas hojas y la figura recta de su tronco facilitan la contemplación de la palmera como un cirio o una antorcha coronada de un abierto fuego verde.

Sebastián de la Nuez señala cómo Unamuno transforma en materia poética los conocimientos científicos de la vida vegetal del árbol: “El poeta sabe que gracias a la energía solar tomada por la clorofila (hemoglobina) se elabora la savia (sangre) que le da ser y vida a la planta. Otro conocimiento es que en cada primavera cuaja un nudo del árbol, por lo que se puede contar su edad”<sup>6</sup>. Además indica la identificación que Unamuno establece entre la palmera y el talle de la mujer (sugerida por los calificativos “altanera” y “erguida”) la imagen de su savia como luz (Sol) y sangre (lava del volcán), y la constitución de la palmera en “columna del templo universal”<sup>7</sup>.

Esta interpretación, por un lado, pone en evidencia aquellos aspectos que Unamuno transformó de forma poética en un acto consciente de escritura, pero, por otro lado, apunta hacia aquellas significaciones primarias que el poeta silencia, pues está operando en concreciones de una realidad no sensible de manera inmediata, y que atañen al plano inconsciente de la escritura.

La consideración de la palmera como “antorcha” se adhiere directamente a la visión primera de árbol como “cirio” y a la metamorfosis de la estructura arbórea en combustible del fuego creador<sup>8</sup>. La palmera, como refiguración de un modelo original o *archetupos*, representa un esquema organizador de la experiencia religiosa de Unamuno, que, para entenderlo, debemos recurrir a los ritos litúrgicos de la Iglesia Católica. El modelo de la palmera debemos buscarlo en la Santa Cruz, aunque ésta sea posterior a aquellos árboles sagrados de las culturas primitivas y

---

6 NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *Unamuno en Fuerteventura*, p. 188.

7 *Ibid.*, pp. 188-189.

8 DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, traducción de Mauro ARMIÑO, Taurus, Madrid, 1981, p. 324.

que constituyen los arquetipos de la misma. La Cruz adopta la categoría de “modelo original” desde el momento en que se renueva la alianza entre Dios y los hombres a través del dolor de Cristo en ella; por lo que estaríamos, sin duda, ante un nuevo inicio de la vida. Palmera y Cruz coinciden entonces: así en el “Prefacio de la Cruz o de la Pasión” de la liturgia católica se dice:

Que constituisteis [se refiere a Dios] la salvación del género humano en el árbol de la Cruz, para que, de donde salió la muerte, de allí renaciese la vida; y el que había vencido en un árbol, en un árbol fuese también vencido<sup>9</sup>.

La Cruz invierte el sentido del árbol primero, que hizo pecar y desencadenó la muerte: junto al Árbol de la Ciencia del Bien del Mal, se encontraba la serpiente (el Diablo); este árbol motivó la expulsión del Paraíso de Adán y Eva y, por consiguiente, el castigo de la muerte. Pero el Diablo es vencido justamente en otro árbol: el de la Cruz. De la muerte que sufre Cristo, nacerá la vida y la promesa de la resurrección de la carne.

Así lo da entender también el himno que se entona después de los improperios de la adoración de la Santa Cruz en el Viernes Santo:

Oh Cruz fiel, el más noble de todos lo árboles; ningún bosque ha producido jamás otro igual en hojas, flores ni frutos —*Dulce leño y dulces clavos, —que sostenéis tan dulce peso.*

(...)

Compadecido Dios de Adán, al ser éste víctima de la muerte, comiendo el fruto vedado, quiso curar con el leño de la Cruz el mal que aquel nos causó en el árbol del paraíso. D. y S. DULCE LEÑO...

(...)

Pedía la obra de la Redención, para alcanzar completa victoria, sacar la vida de un árbol, como de otro árbol sacó la ruina el demonio. D. y S. CRUZ FIEL<sup>10</sup>

Queda entonces cumplido el fin último del mito mesiánico de los tres árboles por la Cruz, el tercero de ellos<sup>11</sup>.

La palmera desempeña aquí la misma función que la Cruz en el rito católico, pero con el añadido de ser una variante del árbol invertido. Este árbol presenta las raíces en el cielo y las ramas y las hojas en el suelo, como signo de “coexistencia” e involución<sup>12</sup>. Decimos *variante* porque Unamuno no invierte el sentido de la palmera, sino que ésta es vista enraizada en el suelo, con su ramaje abierto al cielo, produciendo una tensión entre la sustancia celeste que desciende de la bóveda y la sangre —lava del volcán— que asciende desde el interior de la tierra. En la palmera se compendia el doble significado de la pasión crística: Dios baja del cielo para sufrir como el hombre y redimirlo; el Hombre sube al cielo, divinizado y haciéndose merecedor de Dios por el dolor. De manera que Unamuno encontró en la palmera la metáfora de la dialectización del mundo superior e inferior: la humanación de Dios.

9 “Prefacio de la Cruz o de la Pasión”, cfr. Padre Luis RIBERA CMF, *Misal Diario latino-español y Devocionario*, Editorial Regina, S. A. Barcelona, 1953, p. 355.

10 “Crux fidelis”, *ibíd.*, p. 474-475.

11 DURAND, G., *opus cit.*, p. 328.

12 *Ibíd.*, p. 328.

En otro lugar, en el artículo “El gofio”, publicado en *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, el 14 de abril del 1924, Unamuno nos habla de una sustancia que retoma en este soneto de la palmera: la miel. En aquel nos decía: “La miel aquí puede ser de abejas, pero puede ser también de palma, de esta miel que se saca del cogollo de la palmera y que es, a su modo, un esqueleto de miel”<sup>13</sup>.

La miel a la que se refiere Unamuno en el soneto, no sólo hace alusión a la producida por la palmera y a la redención, sino también a la consideración de la misma como “la imitación natural del más natural de los alimentos que es la leche materna”, que es “esencia” de la “intimidad maternal” y “símbolo del corazón de las cosas”. “Leche y miel son dulzura, delicias de la intimidad recobrada”<sup>14</sup>. Por lo que la figuración femenina de la palmera adquiriría un mayor sentido desde el plano inconsciente de la escritura. No obstante, debemos tener presente la realidad insular que Unamuno habita en esos momentos: un desierto sahárico, palmeras, camellos, cabras, rocas, etcétera. Como él mismo dice en otro de sus artículos sobre la isla, Fuerteventura representa un paisaje evangélico<sup>15</sup>, por lo que es imposible dejar de pensar en la esperanza de la tierra prometida, en la que manaba leche y miel. De hecho, será así, como estudiaremos en el capítulo IX, cuando Unamuno proponga a Fuerteventura como una nueva alternativa ética y estética a la decadencia del mundo occidental

La miel provoca la transformación de la copa de la palmera en embudo y cáliz, es decir, en conducto y continente de la miel que, asociada a la sangre, alude a la sangre de Cristo (en la liturgia, símbolo de “alianza nueva y eterna”), por la que se produce una renovación cíclica de la vida.

Sin embargo, al identificar Unamuno la palmera con la silueta femenina, trae a presencia la verticalización del árbol y la figura humana, por lo que ésta “se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre”<sup>16</sup>. Esta humanización del árbol supone también la incapacidad humana de sustraerse al paso del tiempo, de la historia: “en cada nudo/de su tronco cuajó una primavera”. De manera que, en la simbolización del ritmo cíclico vegetal, cada nudo vendría a significar no sólo la edad de la palmera, sino las edades en que se renueva el ciclo de la vida por un rito de sangre. No obstante, la palmera implica cierto optimismo por su longevidad y resistencia a las inclemencias del tiempo.

La Cruz, al religar (o vincular de nuevo) lo que se encontraba escindido se erige en columna, *omphalos* o centro cósmico del mundo a partir del cual se totaliza éste. Esta religación comporta la reunión de la Cuaternidad de la que nos habla Heidegger. Unamuno *ha caído* en la isla en medio de una serie de concreciones que debe habilitar para construir un espacio en el que morar, pero éste sólo puede ser posible si se habita en la intersección donde se encuentran el Cielo, la Tierra, los Divinos y los Mortales:

13 “El gofio”, p. 102.

14 DURAND, G., *opus cit.*, p. 247. Tampoco debemos olvidar que la leche y la miel son dos símbolos mesiánicos: la promesa de una nueva vida en un tierra manante de “leche y miel” (Éx. 3, 8).

15 “Este nuestro clima”, p. 83.

16 DURAND, G., *ibíd.*, p. 326.

(...) pensamos en que en el habitar descansa el ser del hombre, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la tierra.

Pero «en la tierra» significa «bajo el cielo». Ambas cosas *co-significan* «permanecer ante los divinos» e incluyen un «perteneciendo a la comunidad de los hombres». Desde una unidad *originaria* pertenecen los cuatro —tierra, cielo, los divinos y los mortales— a una unidad<sup>17</sup>.

La *coligación* de estos cuatro elementos se produce en el soneto unamuniano a través de la palmera, que reúne el fuego de la tierra (sangre del volcán) y el del Cielo (sol). Ésta, al ser refiguración de un modelo original como la Cruz, representa no ya la esperanza de los divinos<sup>18</sup>, sino la presencia de estos en los mortales a través del Verbo Encarnado, y, al mismo tiempo, la divinización de los hombres a través del dolor, es decir, puestos “a bien” ya con Dios.

#### EL CAMELLO: INVENCIÓN DINÁMICA

Este animal fue traído a las islas más orientales del Archipiélago desde África debido a su utilidad: como transporte de carga, por su “leche gruesa y de buen alimento”, de la que se hacen incluso quesos, por la carne de su cría, el majalulo, por las prendas que se pueden fabricar con su pelo y aún por sus evacuaciones corporales, que sirven de abonos naturales<sup>19</sup>. A todos estos beneficios se le añaden otras ventajas: se crían “a muy poca costa. El camello es extremadamente frugal y sobrio. Susténtase con los pastos más despreciables de los campos, y bebe de una sola vez para algunos días. Es a propósito para nuestros arenales y terrenos pedregosos. Camina muchas millas sin fatigarse (...)”<sup>20</sup>.

Por esto y por su extraña figura jorobada y escueta —toda huesos, grasa y pellejo—, los artistas canarios, sobre todo los escritores, no han dejado de prestarle atención, así Ángel Guerra, Miguel Sarmiento, Fray Lesco, Agustín Espinosa, Pedro Perdomo Acedo, Rafael Arozarena o, en la plástica, César Manrique.

El camello llama la atención de Unamuno no sólo por su rareza, como veremos, sino por las características sufridas del animal que es empleado para las más diversas labores: “El camello ara el campo, tirando del arado, trilla la mies, la transporta luego al granero y hasta puede mover la muela. Y apenas si come de ella”<sup>21</sup>.

Sin embargo, ya en París, Unamuno advierte que las labores de los camellos de Fuerteventura son opuestas a las que se les asignan en una ciudad como en la que se encuentra:

Ayer vi cerca de la gran plaza de la Concordia a dos jovencitos que bajaban por la Avenida de los Campos Elíseos montados en un camello, en un lucido y reluciente camello de lujo. Ello no era más

17 HEIDEGGER, Martin, “Construir, habitar, pensar”, *Conferencias y artículos*, Traducción de Eustaquio BARJAU, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, p. 110.

18 *Ibid.*, p. 111.

19 VIERA Y CLAVIJO, J., *opus cit.*, p. 98.

20 *Ibid.*, p. 98.

21 “De Fuerteventura a París”, p. 117.

que un deporte, pero los ojos se me fueron detrás del grupo recordando a los camellos de Fuerteventura, no de lujo y deporte, sino de pobreza y trabajo. Y también los camellos de Fuerteventura cruzan de vez en cuando, en las carreteras de la isla, con algún automóvil que va levantando el polvo. Y ni se dignan volver la cabeza<sup>22</sup>.

Unamuno, valiéndose del camello, destaca las diferencias materiales entre un estilo pobre de vida y otro que aparece esponjado por todas las comodidades de una vida que responden al consumo y a los principios de una sociedad del “bienestar”. Ésta, para Unamuno, en realidad no es vida, sino que hace perder el contacto con ella, en cuanto constituye un vivir —por decirlo con Heidegger— “inauténtico” (pero ya tendremos ocasión de volver sobre este tema). Por eso, no es extraño que don Miguel, al sintetizar exclamativamente el movimiento traslaticio del viaje de huida (“¡De Fuerteventura a París!”), apostille inmediatamente después: “¡Del camello al auto!”<sup>23</sup>, para indicar unos cambios éticos y culturales importantes que, más que significar progreso, significan retroceso. Todavía en Fuerteventura nos advertía de esto: “Ni pita el tren [en Fuerteventura], sino que pasa solemne y pausado, el camello. O la camella con su güelfo, a que aún amamanta, o con el ya más grandecito majalulo”<sup>24</sup>.

Este ritmo de vida marcado por el paso del camello, no sólo es común a otros escritores canarios, sino que además se comparte una notable conmiseración por los sufrimientos del animal. Así, por ejemplo, dice Viera y Clavijo: “Estos tristes animales deben padecer mucho, pues aunque a la primera señal doblan las rodillas y se echan por tierra para recibir la carga, suelen dar gritos lamentables, especialmente cuando el peso es exorbitante”<sup>25</sup>.

La primera descripción poética del camello de Fuerteventura se la debemos al autor (parece ser que es atribuible al síndico personero general Pedro Cabrera Dumpiérrez) de una breve pieza teatral en que el Islote, personificación de la Isla de Lobos, describe jocosamente la figura del animal. Sin embargo, de la pintura que hace del camello —que no reproducimos aquí por su extensión— debemos destacar ciertas comparaciones: “los muslos muy despeñados/son, como unas dos laderas”; “El pescuezo es un alfange,/una hoz, o rozadera”; “La cabeza es la manzana, mas de hechura de culebra”; “y midiendo sus pescuezos,/como espadas, de ellos juegan”<sup>26</sup>. De todas estas analogías establecidas entre la forma del camello y otras, se deduce que la rareza del animal concede a la imaginación libre juego para transvasar otras imágenes a su ser. De esta manera, Unamuno, en un soneto de *De Fuerteventura a París*, se presta al mismo juego cuando imagina al camello desde su condición más natural (como animal) y desde una realidad poética de ensueño (nube):

22 Ibid.

23 Ibid.

24 “Estilo de Ensayo”, p. 75.

25 VIERA Y CLAVIJO, J., *opus cit.*, p. 98.

26 CABRERA DUMPIÉRREZ, Pedro, *Diálogo histórico, en que se describe la maravillosa tradición, y apareamiento de la santísima imagen de N. Señora de la Peña, en la más afortunada isla de Fuerteventura*, Madrid, 1700 [edición facsímil de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1996], pp. 22-24.

¿Es camello la nube o el camello  
 es una nube, vaporosa gasa,  
 que a ras de tierra a paso lento pasa  
 dando al viento su cálido resuello?

¿Su flotante contorno es bruma o vello?  
 ¿Celeste espuma su armazón o masa  
 de huesos, piel, carne metida y grasa?  
 ¿Puso el aire o la tierra aquí su sello?

Cuando el sol llega a su dorada puesta  
 sobre nube de piedras —la montaña—  
 me devano los sesos por si presta

tomo la sombra o nos engaña;  
 si es la vida el ensueño de una siesta,  
 si la historia es leyenda o es patraña.

(Soneto LIV)

Para Antonio Puente, la metáfora del camello sufrirá en Unamuno una evolución que sintetizaría “lo telúrico insular canario: la confusión del paisaje hacia fuera de las lindes insulares con el mar y el cielo, y luego, la confusión hacia adentro de todo esa nueva montante, enrarecida, mixtificada, con el propio paisaje isleño”<sup>27</sup>.

La representación del camello, como nube o bruma, que Unamuno desarrolla en el soneto, parece anunciarse en otra ocasión en la que se superpone la figura del animal sobre un fondo, casi de una forma cubista, como si de un *collage* se tratara:

Desnuda la montaña en que el camello  
 buscando entre las piedras flor de aulaga  
 Marca en el cielo su abatido cuello;

(Soneto XLIV)

Hablamos de que la forma del camello se recorta sobre un fondo azul. Para comprender la visión hay que saber que el carácter plano de la isla de Fuerteventura facilita las visiones donde se encuentran el mar y el cielo en el horizonte, de manera que el contorno velludo y algodónado del camello sobre un fondo azul, ante los ojos de Unamuno, adquiere la imagen de una nube o bruma marina. Esto nos lo confirma el primer terceto del soneto LIV, donde la montaña, precisamente por esa superposición sobre el fondo azul, que en este caso se silencia, adopta el contorno de una nube, pero también adquiere, por la misma razón, la predicación poética de la montaña, una nube pétreo. A todo esto, hay que decir que Fuerteventura —como Lanzarote—

27 PUENTE, Antonio, “Los tres camellos del 27 canario”, *La Provincia*, (13-V-2000), pp. 50-51.

no es una isla que pudiéramos considerar montañosa, aunque su conformación sea volcánica. Sus formaciones rocosas son de escasa altura y que al pensarse como nubes se reubicarían en el cielo, en un estadio claramente superior.

Unamuno comenzará, entonces, y en repetidas ocasiones, a establecer analogías diversas, como la hallada entre el cuerpo jorobado del camello y la isla mayorera:

Desde que llegué a esta isla de camellos y acamellada —las cumbres de sus montañas semejan corcovas de camellos— y empecé a familiarizarme con el que han dado en llamar los cultistas el navío del desierto, volví a preocuparme de la vieja metáfora de que es más difícil que entre un rico en el reino de los cielos que el que pase un camello por el ojo de una aguja<sup>28</sup>.

La analogía se establece relacionando el color general de los camellos al del paisaje isleño, las semejanzas entre las montañas, las gibas y el carácter esquelético o esencial del animal y la isla. Pero, volviendo a la nube acamellada o al camello transmutado en nube, tenemos que Unamuno, probablemente, cuando montara un camello e inspirado por el sugestivo movimiento del animal, se imaginara así mismo encima de una nube y volando por los aires, lo que le llevaría a ficcionalizar su persona en Don Quijote sobre Clavileño. No obstante, en la Carta-prólogo a Ramón Castañeyra de *De Fuerteventura a París*, el filósofo había expresado su deseo de escribir un libro: “*Don Quijote en Fuerteventura, Don Quijote en camello a modo de Clavileño*”<sup>29</sup>.

Esta ficcionalización nos la viene a constatar Unamuno en el último terceto del soneto, donde se establece todavía la delgada línea que permitiría separar la realidad de la apariencia.

Continuando con el fragmento que acabamos de citar y por confesión propia<sup>30</sup>, el camello y la lectura del Nuevo Evangelio sugieren a Unamuno la reflexión sobre la metáfora evangélica de que es más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja a que entre un rico en el reino de los cielos. En uno de los pueblos de la isla, Pájara, presencia Unamuno la siguiente situación: un vecino se queja al ayudante de obras públicas porque por el ojo de un puente no puede pasar un camello con su carga de leña de aulaga. Unamuno se percata aquí de que los Evangelios, posiblemente, se refieran al ojo de aguja de un puente: “Entonces comprendí que en la famosa metáfora debe tratarse de un camello cargado, de un camello con su carga”. A todo esto, Unamuno reflexiona sobre la posibilidad de que un rico —cargado de oro— pueda pasar por la puerta del cielo, ya que un camello puede pasar por el ojo del puente cargado de piedras, pero acaso no si va cargado de papel, pues éste, como la leña de aulaga, es muy voluminoso y alto sobre un camello<sup>31</sup>.

Hay otro soneto, el XVI, que es, quizás, de los más interesantes, ya que en él Unamuno fija toda la realidad mayorera: la composición por sí sola podría constituir el soporte verbal de la misma isla. Nos interesa este soneto porque el escritor vasco vuelve a referirnos —en apenas tres endecasílabos— una interesante e inédita visión del camello:

28 “El camello y el ojo de la aguja”, p. 79.

29 *De Fuerteventura a París*, cit., p. 8.

30 En su “diario de exterioridades”, Unamuno anota el 11 de marzo lo siguiente: “Voy a ver si en esta tierra de camellos encuentro un ojo de aguja por que pasen”, cfr. *Mi destierro*, p. 141.

31 “El camello y el ojo de la aguja”, p. 79.

La mar piadosa con su espuma baña  
 las uñas de sus pies, y la esquinuda  
 camella rumia allí la aulaga ruda,  
 con cuatro patas colosal araña.

(soneto XVI)

Unamuno resalta la figura angulosa del camello a través del adjetivo “esquinuda”, que se refuerza con la imagen esquemática de una araña de cuatro patas (estamos ante una realidad esencial, reducida al ángulo recto, como querían los cubistas, sólo que, en Unamuno, esta estética —de la que él renegaría— es exigida por la condición natural de la isla). Sin embargo, la aproximación entre la araña y el camello no se establece sólo por la forma, sino también por unas acciones que, aunque distintas, son equivalentes: el “rumiar” del camello y el “tejer” de la araña.

La rumia del camello consiste en un segundo masticado del alimento que desde su estómago vuelve a la cavidad bucal, mientras que el tejer de la araña consiste en el entrelazado de ciertos elementos hilosos que pueden formar un tejido. De manera que el camello y la araña se asemejan en que ambos re-producen una sustancia: el camello su forraje y la araña su tela.

Hay que destacar, al respecto, el carácter contemplativo —de ensueño— que don Miguel advierte en el camello: “Y mira, ¿pensando en qué?, el anacóretico camello a la mar sosegada que se aduerme, soñando acaso, al brizo de sus rendidas olas, bajo un cielo que es otra mar”<sup>32</sup>. Este carácter soñador se vincula al oficio del poeta que “rumia” o “teje” sus poemas. En cualquier caso, bien sea desde la perspectiva del camello o de la araña, se trata, en última instancia, de la creación de un mundo por la imaginación, en el que Unamuno, como la araña, se constituye en centro de su tela, en el centro de su cosmos.

A este movimiento de la rumia hay que añadirle la acepción figurada de re-flexión o re-pensamiento. Retomando los grandes contrastes establecidos con anterioridad entre el ritmo de vida de Fuerteventura y el de París, debemos señalar que la rumia se ve como resultado del alejamiento de un centro de historia, por el cual Unamuno toma una considerable perspectiva histórica que le ofrece la posibilidad de conocer “hechos” y no sucesos. Este es uno de los motivos por el que lo vemos lamentarse de su estancia parisina y recordar con nostalgia su estancia en la isla:

Y así no puede uno digerir las noticias, no puede digerir la historia que pasa y no queda, no se entera uno bien de nada. (...) Pero el hombre del vapor y de la electricidad, el hombre del telégrafo y ahora del auto y del cine, prefiere saber pronto a saber bien, prefiere tragar a rumiar, como rumia el camello. (...)

Cuando, allí, en la isla, me llegaban las noticias de la metrópoli, con ocho, con diez, alguna vez hasta con quince días de retraso, mi estómago mental estaba ya preparado para recibir las y digerirlas. Y luego la larga rumia de ellas. Por lo cual aquí, en París, me entero acaso de más sucesos, pero allí, en la isla, me enteraba mejor de los hechos<sup>33</sup>.

32 “Estilo de ensayo”, p. 75.

33 “De Fuerteventura a París”, p. 118.

Acaso en este perspectivismo histórico alcanzado por la lejanía se encuentre una de las claves que llevó a que Unamuno comprendiera, finalmente, la labor realizada por Galdós, al que relee durante su estancia en la isla mayorera.

LA ROCA: FUNDAMENTO DE ARRAIGO,  
FIN ÚLTIMO Y ARA PROMETEICA

En la literatura canaria siempre ha habido un elemento primitivo que nunca ha estado carente de un sentido religioso: la piedra. Quizás la concreción más explícita que ha adquirido ésta se la debemos a Pedro García Cabrera, con su poemario *La rodilla en el agua* (escrito entre 1934-35, pero publicado en 1981). Tanto García Cabrera como Unamuno concebirán, como los románticos y los regionalistas, la isla como una roca emplazada en el medio del océano. La roca, escribe García Cabrera, representa “lo arquitectónico en medio de lo musical”, es el elemento inmóvil “frente a todos los movimientos circundantes. Se mueve el agua, el aire, el fuego, la luz, las nubes. Todo menos la isla sola e inmóvil”<sup>34</sup>.

A través de estas palabras de Pedro García Cabrera podemos entender las significaciones que la isla de Fuerteventura, concebida como una roca, adquiere en los sonetos de Unamuno, porque ésta supone una concepción cézanniana del universo<sup>35</sup>, en cuanto el cubismo requería la reducción del mundo a su mínima expresión<sup>36</sup>.

De los volcanes escribe Cirlot lo siguiente: “En los volcanes, el aire se transforma en fuego, éste en agua y el agua en piedra. Por eso la piedra constituye la primera solidificación del ritmo creador”<sup>37</sup>. Por lo que la isla, en cuanto piedra, vendría a remitirnos a una experiencia de origen.

Recordemos, como ya expusimos en el capítulo IV de este estudio, que Unamuno sufre una experiencia de caída en la isla y que ha sido desarraigado de su entorno. Ante esa incertidumbre es natural que la piedra se erija ante los ojos de don Miguel como el soporte adecuado sobre el que volver a echar raíces:

Raíces como tú en el Océano  
echó mi alma ya, Fuerteventura,  
.....  
cuando llegué a tu roca llegué a puerto  
y esperándome allí a la última cita  
sobre tu mar vi el cielo todo abierto.  
(Soneto LXV)

34 GARCÍA CABRERA, Pedro, “Prólogo” a *La rodilla en el agua*, en *Obras Completas*, Volumen I (Poesía: 1928-1946), Edición e Introducción de Nilo PALENZUELA, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1987, p. 62.

35 DURAND, G., *opus cit.*, p. 179.

36 Esta reducción también es llevada a cabo en un soneto como “Piedra canaria”, del modernista Domingo Rivero, en el que se comparte con Unamuno un intuito confuso y volcánico de la isla para tomar en su contorno el Universo entero: la isla, como la piedra, es un microcosmos.

Junto a esta figuración pétreo, siempre van unidos en los sonetos de Unamuno los denominadores de “sequedad” y “aridez”. Esta visión no sólo está motivada por la propia realidad esencial de la isla, sino también por el recuerdo de “Los poemas áridos” que le dedicara Alonso Quesada en *El lino de los sueños* (1915). No sólo la sequedad de la piedra es de ascendencia quesadiana en la obra de don Miguel, sino también ciertas consideraciones sobre la pobreza material y la resignación en el vivir, como tendremos ocasión de observar; temas que, sin duda, el escritor recordaría en el momento de creación. Veamos un ejemplo de Quesada:

Tierras de Gran Canaria, sin colores,  
 ¡secas!, en mi niñez tan luminosas.  
 ¡Montes de fuego, donde ayer sentía  
 mi adolescencia el ansia de otros lares!...  
 Campos, eriales, soledad eterna;  
 —honda meditación de toda cosa—.  
 ¡El sol dando de lleno en los peñascos  
 y el mar... como invitando a lo imposible!  
 ¡Todos se han ido! Yo, desnudo y solo,  
 sobre una roca, frente al mar, aguardo  
 el mañana, ¡y el otro!...<sup>38</sup>

(“Tierras de Gran Canaria”)

El implacable sol de Fuerteventura —como el de Gran Canaria en el poema de Quesada— contribuye a que la “roca” adquiera la consistencia necesaria para que pueda establecerse como fundamento no sólo para su arraigo, sino también para la afirmación de su fe. El calor evapora la humedad que pueda reblandecer la piedra y transformarla en barro, que para Unamuno es símbolo de lo inconsistente, lo frágil y lo perecedero: el barro es fácilmente desmoronable, por lo que no puede conformar un fundamento sólido:

Espero aún, ya que mi fe perdura  
 fraguada allí sobre su roca, roca;  
 el sol eterno con su luz toca;  
 de todo frágil barro la depura.

(Soneto LXXIII)

El traslado de Unamuno desde Fuerteventura a París no fue demasiado venturoso, pues el asentamiento que había acontecido en la isla se ve ahora quebrado y comienza a interrogarse no ya sobre el destino de su alma, sino por el de su cuerpo. El soneto LXIX es muestra de esta meditación, no exenta de las resonancias de aquella rima becqueriana en la que el poeta inquiría imaginativamente sobre la hora de su muerte (rima LXI):

37 CIRLOT, J. E., *opus cit.*, p. 368.

38 QUESADA, Alonso, *El lino de los sueños*, en *O.C.*, Tomo 1, Poesía, Gobierno de Canarias, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, p. 152.

¿Dónde reposarás, corazón mío,  
corazón de mi España, dime, dónde?  
¿Dónde la fuente de tu afán se esconde  
y en lago para de tu sangre el río?

¿Dónde te ha de rendir al cabo el frío  
cuando en mi pecho la tormenta ahonde  
y el hondón de tu cauce a la par sonde  
donde enterrado guarda el albedrío?

¿De dónde, di, mi corazón, surgiste  
y adónde se alza tu frondosa copa  
que de verdor el alto azul reviste?

¿Dónde esa copa con el cielo topa?  
¿Dónde has de ser lo que al hacerte fuiste?  
¿Dónde en el sueño, al fin, tu fin se arropa?

(Soneto LXIX)

Estos sombríos pensamientos se ven reavivados cuando, días después, asiste al enterramiento de un niño español (Yago de Luna), muerto de meningitis tuberculosa, en tierra francesa. A través del cuerpo inerte del infante que se inhuma establecerá una analogía con España, lo que le hará escribir al final del soneto: “y creí que enterramos —¡Dios callaba!—/tu porvenir sin luz, ¡España mía!”. Pero atendamos al principio del poema:

A un hijo de españoles arropamos  
hoy en tierra francesa; el inocente  
se apagó —¡feliz él!— sin que su mente  
se abriese al mundo en que muriendo vamos.

(Soneto XCII)

Don Miguel se interroga en el soneto LXIX sobre el descanso de su corazón, es decir, sobre un órgano físico, corporal; y que luego, en el soneto XCII hay un especial énfasis trágico en lo de “en tierra francesa”. Esto motivará la escritura del primer poema que encabezará el *Roman-cero del destierro*:

Si caigo aquí, sobre esta tierra verde  
mollar y tibia de la dulce Francia,  
si caigo aquí, donde el hastío muere  
celado en rosas de sutil fragancia  
si caigo aquí, oficina del buen gusto  
donde sólo el olvido da consuelo,

llevad mi cuerpo al maternal y adusto  
 páramo que se hermana con el cielo.

Llevado a la jugosa enjuta roca  
 que avara da sus frutos de secano,  
 tape su polvo mi sedienta boca  
 que en sed de amor se ha consumido en vano;

.....

Tape su polvo mi abatido pecho  
 donde tu mar entró, Fuerteventura;  
 con él, de roca, sempiterno lecho  
 mi polvo se haga poso de la hondura.  
 Raíz mi corazón, polvo de roca,  
 se haga del santo páramo ermitaño,  
 del páramo que al otro lado, al cielo, toca  
 para juntos partir feliz engaño.  
 Cubra su polvo, terrenal ceniza,  
 mi frente al sol curtida y el *memento*  
 del cielo de la noche que agoniza  
 me quite dando paz a mi tormento.

Tape su polvo mis pobres orejas  
 heridas del silencio de mi casta,  
 sólo mi sangre me daba sus quejas  
 en mi concha de mar, ¡sólo Dios basta!  
 Tape su polvo las vergüenzas tristes  
 con que hice carne en tierra de verdugos,  
 ¡ay mi carne española, la que vistes  
 hambre de siglos y hambre de mendrugos!  
 Yazga sobre su roca, fiel regazo,  
 la caña de mi tuétano, que guarda  
 de su tuétano sales, mi espinazo  
 que nunca soportó castrense albarda<sup>39</sup>.

Esta composición provoca un profundo recogimiento del ánimo, ya que representa el documento poético mediante el que Unamuno expresa su última voluntad: el lugar donde quiere ser sepultado. Así, en carta a Ramón Castañeyra, hace saber que, de ser enterrado, quisiera que fuese en su tierra natal (Bilbao), o en la de sus hijos (Salamanca), o en Fuerteventura.

39 *Romancero del destierro*, en UNAMUNO, M., pp. 198-199.

Especial significado encuentra para nosotros la isla, no sólo por el tema que tratamos, sino porque la isla y la sepultura aparecen vinculadas por el cercado espacio que las conforman. Antes dijimos que la isla como roca simboliza la experiencia del origen; y la muerte como tal, según la teoría psicoanalítica, es la descripción de la vuelta al origen, al seno materno. Por esto, Durand no duda en establecer las relaciones entre el sepulcro y la isla como símbolos de la intimidad<sup>40</sup>. Esta vuelta al origen sería una “eufeminación” del transcurso del tiempo y de la muerte<sup>41</sup> y un querer volver al arraigamiento del que ha sido desligado. Durand, en el momento de hacer manifiestas las relaciones entre la muerte y el retorno, recurre a Mircea Éliade, ofreciéndonos además una explicación mítica que nos esclarece aún más el significado unamuniano de querer ser enterrado en suelo patrio:

La vida no es nada más que la separación de las entrañas de la tierra, la muerte se reduce a un retorno al hogar... el deseo de ser enterrado en el suelo de la patria no es más que una forma profana del autotocionismo místico, de la necesidad de volver a la propia casa<sup>42</sup>.

Hasta aquí hemos observado la isla bajo la refiguración de la piedra como fundamento seguro sobre el que asentarse y como fin último. Sin embargo, Eugenio Padorno nos refiere un mito que guarda relación con el elemento pétreo: el de Prometeo. Copiamos a continuación el soneto al que se refiere Padorno:

¡Oh fuerteventurosa isla africana,  
desnuda y descarnada cual camello,  
en tu mar compasiva vi el destello  
del sino de mi patria! Mar que sana

con su grave sonrisa más que humana  
y cambia en suave gracia el atropello  
con que un déspota vil ha puesto el sello  
de la loca barbarie en que se ufana.

Roca sedienta al sol, Fuerteventura,  
tesoro de salud y de nobleza,  
Dios te guarde por siempre de la hartura,

pues del limpio caudal de tu pobreza  
para su España celestial y pura  
te ha de sacar mi espíritu riqueza.

(Soneto VIII)

---

40 DURAND, G., *opus cit.*, p. 228.

41 *Ibid.*, p. 225.

42 ÉLIADE, M., cit. por G. DURAN en *opus cit.* pp. 224-225.

En este soneto, nos comenta Padorno, hay una secuencia (“...Mar que sana/con su grave sonrisa más que humana”) cuyo enunciado fenomenológico nos remite directamente a los versos 89-90 del *Prometeo encadenado* de Esquilo: “sonrisa innumerable de las olas del mar”. Por lo que aquí se estaría haciendo alusión al mito de Prometeo que, probablemente, se silencia por cuestiones del pudor unamuniano<sup>43</sup>. Este pudor lo motiva quizás el carácter político que también comporta el poema: Unamuno no quiere vanagloriarse de espejo de actitud ante la situación política de su patria.

No obstante, Padorno advierte que se pueda objetar que no aparece el buitre aludido en ninguna parte, como si sucede, como es lógico, en las explícitas composiciones sobre el titán de sus *Poesías* y *Rosario de sonetos líricos*. Por eso apostilla que el buitre prometeico pueda aparecer bajo las formas del pensamiento y la escritura:

Se objetará, por otra parte, que no se menciona el buitre, pero sabemos que éste puede estar simbólicamente representado en la actividad del pensar y el escribir, consuelo de la soledad del caído. De ahí que Fuerteventura adquiera en el verso 9 la forma de soleada *roca* sacrificial o prometeica<sup>44</sup>.

Las reflexiones de Padorno sobre el mito prometeico de Unamuno se dirigen aquí hacia la utilización de la imagen clásica del mar como “sonrisa”. Este recurso no es extraño en la poética de los escritores insulares, pues, como él mismo ha advertido en otro lugar, Domingo Rivero lo adopta reactualizándolo:

#### LA BURLA DEL MAR

Si sientes vanidad, contempla el mar inmenso.  
Yo sus olas tal vez miro tranquilo  
blanquear en la playa, cuando pienso  
que la risa del mar las llamó Esquilo<sup>45</sup>.

Primo de Rivera, que es quien dicta la orden de destierro, subyacería bajo la expresión “un déspota vil ha puesto el sello / de la loca barbarie en que se ufana”. Pero no con la intención de divinizar al dictador con la figura de Zeus, sino con el objetivo de destacar la tiranía y la cobardía ante el poder del hombre con su libertad.

Hacia el final de la última cita que transliteramos de Padorno, el crítico apunta hacia el elemento pétreo: la roca que adquiere los contornos del ara prístina. Así, en el soneto XVI se nos confirma la filiación prometeica de Unamuno en la isla de Fuerteventura a través de su implicación con la piedra:

43 PADORNO, E., *opus cit.*, pp. 173-174.

44 *Ibid.* p. 174.

45 RIVERO DOMINGO, *Poesía Completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*, por EUGENIO PADORNO, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994, p. 462.

arraigado en las piedras, gris y enjuto,  
 como pasó el abuelo pasa el nieto  
 sin hojas, dando sólo flor y fruto.

(Soneto XVI)

El arraigo a la piedra, concerniente al mito de Prometeo, subraya la tragedia existencial del insular que está sujeto al soporte que le ha sido asignado de forma fatal. En este caso, Unamuno se refiere a la silueta prometeica de los habitantes de la isla, los majoreros, en los que, bajo esa producción del fruto, se podría rastrear la hermética significación de la reproducción del hígado con el que Prometeo alimentaba a su buitre.

Este buitre, nos dijo Padorno, estaría simbolizado por la actividad poética y reflexiva; sin embargo, es posible encontrar al animal prometeico encarnado en otros elementos insulares: la aulaga, que está arraigada a la roca, produce unas pequeñas flores amarillas (hígados) para el camello (buitre)<sup>46</sup> o las cabras (buitres) que lamen las piedras (metonimia de Prometeo) buscando el alimento<sup>47</sup>. El propio camello, comparado con una araña, asumiría la acción de re-producción del alimento mediante la rumia, así como la araña teje su propia tela y Prometeo regenera —una y otra vez— sus vísceras.

No obstante, existe un elemento que une directamente a Prometeo con la roca: la cadena. Ésta, sin embargo, no aparece junto a la figura del titán, pero sí junto a la de San Pablo en el soneto XVII. En él, Unamuno tampoco menciona la cadena, pero hace referencia a lo que sucede en los *Hechos de los Apóstoles*, XXVIII, 20, donde San Pablo es cargado de cadenas por predicar la palabra de Cristo. Prometeo y San Pablo compartirían una misma empresa: la salvación y liberación del hombre, pero ambos son pagados con la moneda de la condena: la cadena.

Si bien, junto a la piedra aparece Prometeo y a él se adhiere San Pablo, no es menos cierto que en la segunda parte del soneto VIII emerge la persona bíblica de Moisés, que para dar de beber al pueblo de Israel en el desierto hizo brotar de una piedra agua. Ésta es la significación bíblica del Antiguo Testamento que parece descansar bajo la intención unamuniana de sacar riqueza de la pobreza material de la piedra para su España.

#### LA TABAIBA: REFIGURACIÓN HUMILDE DEL DRAGO Y ELEMENTO RE-ESENCIALIZADOR

Desde el primer viaje que Unamuno realizó a las Islas Canarias, en aquella excursión por las cumbres de Gran Canaria, ya reparó en lo “miserable” de la flora canaria. Una de las plantas que merecieron su atención fue la tabaiba: “a trechos cubre el suelo el humilde codeso; en holdonadas alzan sus cabezas frondosas el castaño y el nogal, y en calcinadas vertientes o entre rocas volcánicas prende tal cual miserable *tabaiba*”<sup>48</sup>.

46 “La aulaga majorera”, p. 91.

47 “Este nuestro clima”, p. 84.

48 “La Gran Canaria”, p. 51.

Unamuno, ya en Fuerteventura, al describirnos esta planta, repara no sólo en su humildad, sino en su semejanza —reducida, claro— con el drago:

La tabaiba remeda en pequeño —pues es una mata— al drago, el árbol tan curioso de Tenerife. Surgen sus tallos y se ramifican sin brotes ni hojas, y sólo en las extremidades, en las puntas de las últimas ramificaciones, una coronita de quince o veinte hojitas sencillas irradiando de un centro, y en medio la flor, una flor amarilla, y luego el fruto. El drago da una savia, un fuego rojo como la sangre; la tabaiba, si se le corta, desprende un jugo blanco lechoso, como el de la lechetrezna, un fuego pegajoso y cáustico. Lo usan como remedio de algunas dolencias<sup>49</sup>.

No sólo es una descripción que se vale de una analogía establecida con otro elemento vegetal, sino que el esquema mítico del mismo drago es transplantado a la circunstancia de la tabaiba, por lo que ésta se ve dignificada en su humildad y en su peculiar circunstancia.

El drago pertenece a la familia de las palmas y es característico de las islas de Gran Canaria, Tenerife, La Palma y el Hierro. Su tronco es grueso y desnudo de ramificaciones. Su altura puede oscilar entre los treinta y treinta y cinco pies. Su copa es verde, “recogida, redonda y como erizada, de unos espesos gajos, lampiños en su arranque, y luego vestido de muchas hojas lisas, largas de un codo, y anchas de dos pulgadas, que van en disminución hasta rematar en punta a manera de espada. (...) Sus flores son numerosas, pequeñas, y componen una panoja ramificada”<sup>50</sup>.

Sin duda, el rigor y el detalle de Viera y Clavijo ahogan la descripción del drago, sin embargo, como en otros lugares de su obra, este científicismo cede y deja paso a las consideraciones míticas; mitos que constituyen buena parte del material del que dispone el polígrafo para definir Canarias<sup>51</sup>. Así, en la entrada que en su *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias* corresponde al drago, nos habla de lo más peculiar de este árbol: su savia, que por su color y textura es fácilmente asociado a la sangre:

Bien sabido es que esta preciosa resina pasó mucho tiempo por una verdadera sangre de dragón; y que el naturalista Monardes, aunque conoció que es jugo de un árbol, no dudó publicar que este tal árbol había tomado la denominación de *drago* o de *dragón* por no sé qué figura de esta bestia, que aparecía impresa en su fruta. Es un error, y sólo es verosímil que la hubiese tomado de la traza del tronco, rollizo, y taraceado de las hojas de las cicatrices de las hojas que se han caído, a semejanza del cuerpo de una gran culebra<sup>52</sup>.

Unamuno, que como dijimos aprovecha el esquema del drago para “inventar” la tabaiba, nos habla también de su savia, que no es ya sangre, sino leche:

49 “Leche de Tabaiba”, p. 89.

50 VIERA Y CLAVIJO, J., *opus cit.*, p 160.

51 Cfr., CIORANESCU Alejandro, “Viera y Clavijo y la filosofía de la historia”, *Syntaxis*, nº 4, Invierno, 1984, pp. 57-74.

52 VIERA Y CLAVIJO, J., *opus cit.*, p 161.

La leche acre y cáustica de la tabaiba es jugo de los huesos calcinados de la tierra volcánica que surgió del fondo de la mar; la leche acre y cáustica de la tabaiba es tuétano de los huesos de esta tierra sedienta. Y hay que alimentar el espíritu con leche de tabaiba<sup>53</sup>.

Esta construcción mítica de la tabaiba supone, dentro del mundo de esencialidades en el que Unamuno ha entrado, una re-esencialización: la leche es por excelencia el alimento primordial que nos ofrece la madre; es la sustancia primera y fundamental para el sustento durante el primer periodo de la vida del hombre. Si ya de por sí la leche es un ingrediente esencial, al hacer brotar ésta del esqueleto, del tuétano de los huesos, se produce una segunda esencialización, pues el alimento primero está constituido por otra sustancia fundamental.

La leche de tabaiba, como la sangre de drago, no deja tampoco de tener sus aplicaciones medicinales; Unamuno no especifica su utilidad, pero, en su construcción de la mata, dice que acaso pueda ser “un gran purgante”. La leche, recordemos, nos ha remitido a una experiencia primera de re-nacimiento, una vuelta a la inocencia o, si se quiere, al momento anterior al pecado (o anterior a la conciencia del mismo). Por tanto, la leche de tabaiba, como purgante, es un jugo que provoca en el enfermo espiritual —o corrupto— una purificación mediante la expiación. Lo que permite esta purificación es, precisamente, el carácter acre y cáustico de la leche de tabaiba, pues corroe todo lo superficial y reduce la existencia del ser que se alimenta de ella a su mínima expresión: a sólo lo necesario. La leche —ha señalado Durand— es “el símbolo mismo de la unión sustancial”<sup>54</sup>, sólo que en el caso de Unamuno y la tabaiba majorera, el lenguaje erótico de los místicos no aparece, probablemente porque el filósofo se encuentre en un estado ascético, precisamente en el viaje hacia una comunicación mística, que logrará a través de su trato con la mar.

Unamuno, que durante toda su producción sobre Fuerteventura, ha remarcado el carácter esquelético y ermitaño de la isla, junto a la calavera que caracteriza a los eremitas, introduce un alimento espiritual ermitaño también: la leche de tabaiba, aunque también se alimentará de otro ingrediente esencial no menos importante, el gofío, al que llamó “pan en esqueleto” y que estudiaremos en este capítulo.

#### LA LUNA: BARCA DE TRANSMIGRACIÓN Y MEDIDORA DEL TIEMPO

Una de las primeras impresiones que tiene Unamuno cuando llega a Fuerteventura es que su paisaje, después de que adquiriera el contorno del camello, se asemeja a un paraje lunar. Así lo anota en su “diario de exterioridades” el 15 de marzo, cuando va camino de uno de los pueblos de la isla, Tuineje: “paisaje planetario lunar; piedras blancas y negras”<sup>55</sup>. Esta imagen, que bien podría haberla utilizado un escritor surrealista, sin embargo, no se desarrollará y la luna, en el

---

53 “Leche de Tabaiba”, p. 89.

54 DURAN, G., *opus cit.*, p 246.

55 *Mi destierro*, p. 142.

marco de las limpias noches insulares, cobrará protagonismo como elemento celeste en sí. Por la lectura del diario que acabamos de mencionar, podemos ver las repetidas veces que llama la atención del desterrado.

La luna, como los otros componentes del paisaje insular, también va a ser objeto de la “invención” unamuniana:

Cuando en lago de nubes peregrina  
la luna encima de la mar navega  
a mi alma, nube fugitiva, llega  
rayo de luz de lívida doctrina.

Esa barca lunar que así camina  
a la deriva es una hoz que siega  
nubes de la ilusión, ¡oh, triste brega  
en que el error sobre el error se hacina!

Naces y creces, misteriosa luna,  
menguas y mueres, de tu luz avara,  
pálido espejo de mortal fortuna;

siempre triste, nos das la misma cara  
y mece aquí, en este rincón, tu cuna  
agua que los pies lame del Sahara.

(Soneto XXIV)

Las transformaciones más inmediatas que sufre la luna se ven cristalizadas en la semejanza de su forma con otros objetos: la luna como barca, como hoz, como cuna y como espejo. Estas asociaciones imaginarias no dejan de tener su romanticismo y menos aún sus significados simbólicos.

El simbolismo de la nocturna esfera celeste tiene como eje organizador la muerte. Así no es de extrañar que la luna pueda semejar una barca, como vehículo de transporte de las almas. Por lo que ese “lago de nubes” podría contener una refiguración inconsciente de la Laguna Estigia. Así parece intuirlo también Gilbert Durand cuando nos habla sobre la relación entre la barca lunar y el “complejo de Caronte”<sup>56</sup>. Esta interpretación aparece reforzada por la simulación de la luna en hoz. Hoz y guadaña son los atributos clásicos con los que siempre se han caracterizado la muerte y, también, Cronos (el tiempo)<sup>57</sup>; en efecto, es el tiempo quien siega las ilusiones de la vida, sobre todo con su corte mayor: la muerte. Esta encarnación lunar de la muerte enlaza con la apariencia del astro celeste con la cuna, acaso en un esfuerzo de reinterpretar la muerte como un desnacer.

56 DURAN, G., *opus cit.*, p 238.

57 CIRLOT, J. E., *opus cit.*, p 237; DURAND, G., *opus cit.*, p 75.

Otra de las formas que adquiere la luna para don Miguel es la de medidora del tiempo. Debemos tener en cuenta que era por las noches cuando se allegaba a las costas de la isla para esperar la nave que lo sacaría del confinamiento y que el disco lunar con sus fases haría las veces de calendario. El comentario que Unamuno inserta inmediatamente después del soneto parece sugerirlo también:

Se refiere a una visión de la Luna que parecía navegar en un lago de nubes, encima de la mar, en una de las noches en que fui a esperar si llegaba el barco rescatador. La Luna nace en Fuerteventura en el horizonte marino que confina con las playas del Sáhara<sup>58</sup>.

La luna, esta vez, parece ser pensada desde la perspectiva terrestre, desde la disgregación corporal, en cuánto ésta no es concebida como un espejo que refleja la luz del sol, sino como el elemento especular de la temporalidad humana. Ahí reside la tristeza de la luna y la de don Miguel: “la luna —por decirlo con Durand— es un astro que crece, que mengua, que desaparece, un astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte”<sup>59</sup>.

Esta es la “lívida doctrina” que la luna ofrece a don Miguel (ese adjetivo, “lívida”, comporta la carga semántica ‘mortal’), la cual se ve aún más trágica después de que la luna le enseñe que su navegar es “a la deriva”, por lo que la muerte, al ser azarosa, se revela como inesperable y no programable.

Ya en París volverá la luna a surgir en la poética unamuniana de aquellos días. La imagen insular que solía tomar el satélite es transplantada a la geografía urbana parisina, donde el Arco de la Estrella figura una duna agujereada por la que se ve la luna, “submarina del cielo” (aquí entramos de nuevo en el campo conceptual de la navegación). Sin embargo, al final, el cielo “moderno” (lluvioso, con nubes, ahogado por las calles) de París impide la reflexión trascendente, aunque no la crítica al mundo occidental:

En neblina otoñal se anega el Arco  
de la Estrella; semeja enorme duna  
que se horadó para la roja Luna  
submarina del cielo hacer de marco.

En esta luna de Verlaine me embarco,  
vuelve mi mente a su primera cuna  
y una verdad descubre inoportuna:  
que el cielo aquí, en París, no es más que un charco.

.....  
(soneto LXXVIII)

58 *De Fuerteventura a París*, cit., p 50.

59 DURAND, G., *opus cit.* p 95; CIRLOT, J.E., *opus cit.*, pp. 290-291.

## EL GOFIO: ALIMENTO PREHISTÓRICO

Unamuno, en su “invención” majorera, se detiene no ya en cualquier elemento paisajístico; también en uno alimentario de origen guanche, el gofio, que llama su atención por constituir asimismo un alimento esencial. Veamos la definición que el propio Unamuno nos ofrece del mismo:

Se llama gofio en estas islas Canarias a la harina de trigo, de millo o de maíz o de cebada, cuyos granos se tostaron previamente y que han sido molidos en uno de estos molinos de viento que nos recuerdan a los gigantes contra los que peleó Don Quijote. Y el gofio es la principal base de la alimentación del pueblo, de la clase menos favorecida por la fortuna, de estas islas. La gente pobre de esta isla vive de gofio, papas y pescado seco. Gofio y sancocho es su alimento.

(...)

Aquí se alimentan de gofio, que lo echan en la leche o en el caldo —aunque esto es ya cosa de señoritos, de civilizados, que toman como golosina, el gofio—, o más bien hacen con él y con un poco de agua salada una pella y así se la comen. Y esta pella de gofio y agua salada es un esqueleto de pan, es la osatura de pan<sup>60</sup>.

En el mundo de esencialidades en el que se encuentra, Unamuno observará la esencialidad de este alimento, teniendo en cuenta su carácter prehistórico; pero no en el sentido de que fueran los aborígenes quienes lo comieran, sino en aquel de que es un alimento que precede al pan, pues carece del proceso de fermentación. Así, para Unamuno, no es el fuego quien determina el principio de la historia, sino la fermentación de los alimentos: “El yeldo, la levadura, la fermentación, es el signo y símbolo de la civilización, de la historia. La masa se yelda, se hincha, se fermenta, y hace el pan mollar, el pan histórico, el pan civilizado de que nos alimentamos”<sup>61</sup>.

La fermentación, entonces, parecería ligada a la descomposición y lo corrupto, por lo que el gofio representaría de esta manera una suerte de pan ácimo, cuya omisión del proceso lo hace un alimento puro y no corrupto, símbolo de total renovación, personal, social y cultural.

Es de notar aquí como Unamuno ha cambiado sus ideas con respecto a la civilización: si durante su primer viaje a las Canarias propugnaba la ciudad como el marco donde sólo se podía avanzar hacia el progreso y la civilización, ahora se retracta y confiere a la historia un sentido marcadamente negativo. El gofio parece estar remitiendo al estado previo a la caída, al paraíso, mientras que el pan, que está fermentado, remite a la caída misma, a la historia. En definitiva, se nos está hablando de la tensión de dos tiempos básicos que figuran la mayor tragedia del hombre: el tiempo mítico de lo Eterno y el humano de lo Histórico.

A lo que asistimos es a un proceso de africanización en el pensamiento de Unamuno que lo hará entrar en ocasiones en el tiempo mítico. No hace otra cosa cuando —respecto al gofio— escribe que fue la isla misma de Fuerteventura quien ofreció, de una manera prometeica, el gofio a los majoreros:

60 “El gofio”, p. 101.

61 Ibid.

¿Y cómo se les ocurrió tostarlo? ¿No sería acaso que lo tostó primero el fuego de algún volcán? En la isla de Lanzarote, hermana de ésta, hay lo que llaman la Montaña del Fuego, en la que, a cierta profundidad del suelo, se cuece un huevo.

¿Y no sería una tierra así, de un volcán que se iba extinguiendo, de las ruinas de un volcán, de lo que aquí llaman una caldera, lo que tostara primero la mies del trigo o de la cebada? Todo ello cuando apenas si alboreaba aquí la historia.

Y así nacería el pan prehistórico, el esqueleto de pan<sup>62</sup>.

“Todo ello cuando apenas si alboreaba aquí la historia”, dice Unamuno. Ese adverbio “aquí” no sólo es una referencia espacial, sino que, dentro del sentido completo de la frase, también se halla como una referencia temporal. Parece que Unamuno está intuyendo que el devenir histórico de las Islas es distinto y que el propio presente asimismo lo es.

Esta incursión en el tiempo eterno de Unamuno también se ve motivada por la razón de explicar el tueste sin la “invención” del fuego por parte del hombre, aunque éste para don Miguel no es el signo primero de historicidad, sino, como hemos dicho, el proceso negativo de la fermentación. Ahora bien, debemos tener en cuenta que el pan, como la leche, es considerado un alimento básico, y si la leche de tabaiba era entendida como una re-esencialización, el gofio representa lo mismo: un esqueleto de pan.

Unamuno, dentro la *Völkerpsychologie*, realiza un esbozo moral del pueblo canario basado en su alimentación: el gofio para Unamuno “es el alimento de la austera resignación, de la resignada austeridad”<sup>63</sup> y lo hace originante del característico estoicismo de sus habitantes, sobre todo de los majoreros, cuya isla ha sido llamada la “Cenicienta del hogar canario”<sup>64</sup>. Esta traza psicológica del pueblo canario implica una identificación entre los habitantes de la isla y la propia manera de ser de Unamuno; esta observación la comparte el escritor vasco junto con otros viajeros foráneos que estuvieron de paso por las Islas, como Jules Leclerq<sup>65</sup>.

La delimitación del gofio que hace Unamuno se completa con el contraste establecido con la gastronomía de la cultura europea; así nos comenta ligeramente como unos amigos franceses, “cocineros de afición”, preparan un pastel de gofio. Parece ser que este alimento primordial es indigesto para aquellos estómagos acostumbrados a la cocina civilizada. Unamuno, como en el camello, la aulaga u otros elementos, vuelve a establecer otra relación que pone en evidencia cada vez más su africanismo: en lugar del alimento de la civilización, prefiere el de la primitividad.

Que Unamuno se entretenga en un alimento concreto como el gofio, no es para considerarlo mera anécdota o elemento pintoresco bien hallado para su artículo, sino que, como hemos tenido ocasión de comprobar, atañe a una meditación que entraña un problema filosófico, si bien es tratado desde una perspectiva poética (ya sabemos que Unamuno rehuyó de las sistematizaciones). La demora de don Miguel en un producto nutricional sólo puede ser entendida como una reflexión sobre la sustancia y la perduración. La asimilación (en cuanto es un proceso de interiorización)

62 Ibid., p. 102.

63 Ibid.

64 Cfr. Carta de Ramón Castañeyra a Unamuno del 29-IX.1924, CMU, C4/29; 2.2.4/118.

65 LECLERQ, Jules, *Viaje a las Islas Afortunadas. Cartas desde las Islas Canarias en 1879*, Gobierno de Canarias, 1990, pp. 99-100.

de lo que se toma como alimento implica la afirmación de la identidad, de la propia existencia<sup>66</sup>. Así, en el soneto XVI, presenciamos cómo la expresión de la continuidad del habitante de Fuerteventura se coloca inmediatamente después de haber definido —escuetamente— el gofio, como si se estableciera una relación de causa y efecto:

Pellas de gofio, pan en esqueleto,  
forma a estos hombres —lo demás conduto—  
y en este suelo de escorial, escueto,

arraigado en las piedras, gris y enjuto,  
como pasó el abuelo pasa el nieto  
sin hojas, dando sólo flor y fruto.

(soneto XVI)

#### LA AULAGA: FILIACIÓN LEOPARDIANA Y CRÍTICA A LA CIVILIZACIÓN OCCIDENTAL

En el marco de esencialidades que representa Fuerteventura, la aulaga —un esqueleto de planta— es, sin duda, el elemento de la realidad majorera más significativo para Unamuno. Si Unamuno, como comentábamos, había utilizado el esquema mítico del drago para *inventar* la tabaiba de Fuerteventura, ahora nos encontramos con que Unamuno reactualiza en la aulaga una invención ya clásica: la que Giacomo Leopardi había realizado de la retama en su canto XXXIX. Como sabemos, Unamuno se había llevado consigo un *Nuevo Testamento* y una edición de *Le Poesie* de Leopardi, por lo que tuvo la oportunidad de releer el famoso poema. De aquí surgirá para el filósofo un sorpresivo salto de la ficción poética a la realidad: la aulaga de Fuerteventura es la concreción inmediata de la retama del poeta italiano:

Y en este solemne desierto, en esta noble soledad sahárica, he encontrado a la retama leopardiana *contenta dei deserti*. La de Leopardi erguía sus enjutos tallos en la árida espalda del formidable monte exterminador Vesubio; ésta retuerce sus óseos nervios al pie de las ruinas de volcanes, en mayor desierto que el que se extendió sobre los cadáveres de Pompeya y Herculano<sup>67</sup>.

La propuesta escrituraria unamuniana de la aulaga se hace desde una perspectiva intertextual con el canto de Leopardi. El artículo de Unamuno y el poema del poeta italiano hacen patente la participación de ambas plantas en “una miseria”. De esta manera, para Leopardi, la retama es “de afligida fortuna siempre amiga”<sup>68</sup>, puesto que habita en las desoladas faldas del monte Ve-

66 Cfr. LA RUBIA PRADO, Francisco, *Alegorías de la voluntad*, pp. 188-189. La Rubia Prado interpreta en *Niebla* el impulso alimentario de Augusto Pérez como un “acto compulsivo de afirmación vital”. Esa afirmación se reforzará con el suicidio que representa la manera desahogada de comer del protagonista.

67 “La aulaga majorera”, p. 91.

68 “La retama” de Jacobo Leopardi, traducción de Miguel de Unamuno, p. 229 del Apéndice.

subio. Sin embargo, la retama ofrece cierto apaciguamiento a la mortificada tierra que la rodea y que no es más que un montón de ruinas:

.....  
 (...) Todo hoy en torno  
 una ruina envuelve  
 donde tú, flor hermosa, hallas tu asiento  
 y cual compadeciendo ajeno daño  
 mandas al cielo perfumado aroma  
 que al desierto consuela<sup>69</sup>.

Igualmente, la aulaga de Fuerteventura hace extensible a la realidad que la circunda un ofrecimiento: su verdor austero y sus flores para el camello:

La aulaga majorera, de Fuerteventura —se llama *majoreros* a los de Fuerteventura—, tiende su triste verdor pardo, su verdura gris, por entre pedregales sedientos, y al pie, a las veces, de estos tristes tarajales, especie de tamarindos, que ofrecen al sol y al aire su mezquino y lacio follaje. La aulaga no tiene hojas; la aulaga desdeña la hojarasca; la aulaga no es más que un esqueleto de planta espinosa. Sus desnudos y delgados tallos, armados de espinas, no se adornan más que con unas florecitas amarillas. Y todo ello se lo come el camello, el compañero del hombre en esta isla, su más fiel servidor<sup>70</sup>.

Pero el mayor ofrecimiento de la aulaga es una lección estilística (es decir, estética) y, por ello, ética también: “La aulaga sí que tiene estilo; la aulaga, y no esas plantas de jardín, criadas a fuerza de abonos, esas pobres plantas enriquecidas por la civilización, esas presuntuosas plantas civilizadas. ¡Cuán lejos de los crisantemos!”<sup>71</sup> Aquí Unamuno mantiene una actitud tajante respecto a la botánica de la civilización occidental y que, como veremos, tiene su punto de conexión con el poema leopardiano.

Unamuno hace sobresalir, en definitiva, la manifestación esencial, o pobre, de la aulaga y establece, desde este punto de vista, una contraposición con los iconos socio-culturales de Occidente. Por ello dirá en “Estilo y Ensayo” que la isla de Fuerteventura es la más afortunada de todas las Islas Afortunadas: “Y de veras que es afortunada, a pesar de la resignada sed que mortifica a su tierra, pues no hay en ella ni cine, ni equipos de *football*, ni *bueyescautos*, o como se diga. Ni pita el tren, sino que pasa, solemne y pausado, el camello”<sup>72</sup>.

Este prevalecimiento de la realidad majorera, que se sobreentiende “primitiva”, respecto a la de la civilización occidental, que ha de entenderse “sobreabundada”, presenta una doble actitud unamuniana y que, para sorpresa nuestra, se alinea *naturalmente* en la tradición que inaugurara Cairasco en el siglo XVI en la literatura canaria. La primera implicación es filosófica e inherente al hombre: Unamuno “salva” aquello sobre lo que fundamenta su vivir diario. El destierro en-

69 Ibid., p. 230.

70 “La aulaga de Fuerteventura”, p. 91.

71 Ibid., p. 92.

72 “Estilo de ensayo”, p. 75.

traña la imagen arquetípica de la “caída” en el abismo, la pérdida del fundamento; por ello, Unamuno ha tenido que reinventarlo con la específica realidad de Fuerteventura. La segunda tiene que ver con la asunción de Unamuno de un protagonismo histórico que se afirma desde un mundo ultraperiférico. Actitud que se contextualiza en la poética de Bartolomé Cairasco de Figueroa que, como dice Eugenio Padorno, supone el traslado del sujeto histórico desde un centro a una región marginal<sup>73</sup>. Si los protagonistas de la historia (cultural, social, literaria, etc.) se habían encontrado en el espacio europeo, ahora los protagonistas de la misma se van a encontrar en Canarias. Por eso Cairasco en su *Gofredo famoso* (traducción de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso), irónicamente, pedirá perdón al Helicón, Pindo y Parnaso, a la Acidalia, el Tivoli el Aranjuez y Pardo, puesto que el verde de estos bosques, lugares comunes de la cultura occidental, comparado con el verdor de la Selva de Doramas (que tenía su referente real en la isla de Gran Canaria), es pardo. No otra cosa hace Unamuno cuando sustituye, como indicamos, el tren y el automóvil por el camello, y la botánica occidental de jardín por la salvaje aulaga de Fuerteventura.

Esta crítica a Occidente y sus modelos socio-culturales se ve contenida también en el poema a la retama de Leopardi, ya que comprende la erupción del Vesubio como una punición de la naturaleza, que el poeta llama “nodriza”, al progreso descontrolado y la sobreabundancia innecesaria de las ciudades de Pompeya y Herculano. La civilización de occidente yace en la palabra “siglo” y la actitud que mantiene Leopardi frente a él es la misma que sostiene Unamuno:

.....  
 Mírate en este espejo,  
 siglo soberbio y loco,  
 que el camino marcado  
 de antiguo al pensamiento abandonaste,  
 y tus pasos volviendo,  
 tu retorno procura.  
 Tu inútil charla los ingenios todos  
 de cuya suerte el padre te hizo reina  
 adulan, mientras tanto  
 que tal vez en su pecho  
 hacen de ti ludibrio,  
 ¡Con tal baldón no bajaré so tierra,  
 y bien fácil me fuera  
 imitarlos y adrede desbarrando  
 serte grato cantándote al oído!  
 Mas antes el desprecio que en mi pecho  
 para contigo guardo  
 mostraré lo más claro que se pueda,

73 PADORNO, E., *opu cit.*, pp. 38-39.

aunque sé que el olvido  
cae sobre quien increpa a su edad propia<sup>74</sup>.

La aulaga, entonces, como escribe Unamuno, sirve de “cilicio” *natural y bien hallado* con que limpiar “la hojarasca del alma”<sup>75</sup>, ya que esta vestidura es áspera y tiene puntas con las que mortificar la carne. De la misma manera que el proceso de la fermentación era asociada por Unamuno, en el texto “El gofio”, a la corrupción y el pecado original, sucede en este artículo con la hojarasca de jardín, que hace gala de su riqueza ornamental y, por tanto, de su superficialidad. La aulaga, como cilicio, se transformaría en instrumento eremítico o ermitaño por el que ese exceso sería purgado, algo que nos pondría en contacto con el dolor y nos divinizaría como sucedió a Cristo en la cruz. Este pensamiento, aunque no aparece propiamente aplicado a la figura de la retama, si se contiene en el poema de Leopardi:

.....  
Nunca creí magnánimo  
animal, sino necio  
el que a morir viniendo a nuestro mundo,  
y entre penas criado, aún exclama:  
«¡para el goce estoy hecho!»<sup>76</sup>

Esta diatriba unamuniana se hace en virtud de un conocimiento *poético* y auténtico, que se ofrece como alternativa al sistema racionalizador de la cultura occidental. Sin embargo, pese a la humildad de la aulaga, el propio contexto *salvaje* de la mata, en cuanto opuesta al artificio de la naturaleza civilizada de jardín, propone una lección no servil, sino activa<sup>77</sup>:

¡Y qué lección, qué lección la de esta humilde mata, toda ella espinas y flores, qué lección! Pero... ¿humilde? ¡Humilde, no! Humildes, más bien rastreras, son esas plantas artificiales, como los perritos y los gatitos falderos, esas plantas que acarician a las damiselas aburridas y frívolas, y no esta bravía aulaga que no se deja ni acariciar ni prender. Sólo se rinde al camello; sólo al camello le da sus flores<sup>78</sup>.

Lo que no deja de sorprendernos es, precisamente, cómo hablando de un elemento esencial, Unamuno imprime al texto un matiz insurrecto tan marcado. Carácter del que carece “La retama” de Leopardi. Efectivamente, la actitud mantenida por la retama leopardiana se corresponde con el *mesótes* de Aristóteles, o lo que es lo mismo, la *justeza* o *término medio*. Por eso la disposición de la retama se encuentra en el equilibrio de dos fuerzas: ni la sumisión, ni la altivez:

74 “La retama”, p. 231.

75 “La aulaga de Fuerteventura”, p. 92.

76 “La retama”, p. 231.

77 PADORNO, E., *Algunos materiales para definición de la poesía canaria*, cit., p. 167.

78 “La aulaga majorera”, p. 92.

.....  
 Y tú, lenta retama,  
 que de olorosos bosques  
 adornas estos campos desolados,  
 también tú pronto a la cruel potencia  
 sucumbirás del soterráneo fuego  
 que al lugar conocido retornando  
 sobre tus tiernas matas  
 su avaro borde extenderá. Rendida  
 al mortal peso, inclinarás entonces  
 tu inocente cabeza.  
 Mas en vano hasta tanto no la doblas  
 con cobardía suplicando en frente  
 del futuro opresor;  
 ni tampoco la yergues  
 a las estrellas con absurdo orgullo  
 en el desierto, donde  
 nacimiento y vivienda,  
 no por querer, por suerte has alcanzado<sup>79</sup>.

Indudablemente, la aulaga de Fuerteventura ofrece a Unamuno una lección estilística y que, como posteriormente tendremos ocasión de estudiar, representa una propuesta a la decadencia de Occidente muy similar a la que expone la filosofía última de Martin Heidegger. Desde este punto de vista, la aulaga majorera ofrece una lección en el sentido magistral del término: un conjunto de conocimientos del que se desprenderá una actitud ética. Pero, acaso, sería ingenuo no pensar que Unamuno aplique, en una secuencia exclamativa, la acepción figurada de “lección” como una “amonestación”. Es en este término donde reside la ambigüedad de la comprensión de la aulaga. Esta es la diferencia que media entre la retama de Leopardi y la aulaga de Unamuno. En ésta última, la venganza está contenida en la existencia misma de la aulaga, mientras que en el canto de Leopardi, es el “monte exterminador Vesubio” quien castiga.

Antonio Dorta, refiriéndose a una exposición del pintor canario Juanismael, escribió un texto titulado “La venganza de Canarias”. Allí se exponía cómo Canarias, pese a estar aislada de los circuitos de un centro productor de historia y de cultura y disponer de una realidad humilde, había originado un arte que no desmerecía respecto al producido en el contexto no ya español, sino europeo<sup>80</sup>. Posteriormente, en los años ochenta, Eugenio Padorno, durante su estancia en la ciudad de París, se planteaba la misma cuestión:

79 “La retama”, p. 236.

80 DORTA, Antonio, “La venganza de Canarias”, *La Tarde*, Sta Cruz de Tenerife, 8-VII-1993; cfr. PADORNO, E., *J. Ismael*, cit., pp. 38-42.

Por una suma de profundos contrastes, con la nieve, la lluvia o el sol raro, me había sorprendido en la búsqueda de la explicación de cómo se habían logrado en las Islas arte, literatura y poesía; de cómo con tan humildes materiales, y a cambio de la sola promesa del olvido, se había asistido cada día a la renovada esperanza de unas tareas a las que la corrosión de los regateos humanos entrega al absurdo.

(...) sólo me era dado intuir la mágica operación expresiva por la que la Poética de las Islas (...), con los datos de su concreta realidad, y por la más depurada abstracción adivinante, entre ruidos desfiguradores, aún mantiene audible el timbre de una tradición propia<sup>81</sup>.

El cubano José Lezama Lima ofrece una respuesta evidente al problema, pues es similar al planteado en el contexto latinoamericano, y que es solidaria a la situación del debate crítico y artístico en Canarias: el americano (como el canario) ha olvidado que la pretendida universalidad de las producciones culturales del centro es su propia autoctonía:

He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa<sup>82</sup>.

¿Pero tiene esto último alguna relación con la aulaga mayorera? Sí. No sólo porque la aulaga sea uno de esos elementos esenciales de la realidad insular con los que Unamuno crea, poéticamente, un mundo autónomo que se inscribe en la esfera del arte, sino porque también es muestra de que, en su autoctonía y en su pobreza, Unamuno alcanza una vida plena y auténtica, alcanza lo universal en lo particular y humilde, la vivencia cósmica. Así, después de su experiencia mayorera, Unamuno se “reconciliará” con Nicolás Estévanez, que había escrito aquello de: “mi patria es de un almendro/la dulce, fresca inolvidable sombra”, y dirá, en 1931, que “en el orden cósmico, o mejor religioso, al almendro de don Nicolás Estévanez, allí, al pie del grandioso Teide, que lleva fuego en el corazón y en la cabeza nieve, le ampara el cielo universal, el de las estrellas todas, el que abroquela, a nuestra pobre Tierra, isla perdida en la infinidad”<sup>83</sup>.

#### LA MAR: AVERSIÓN Y VIVENCIA RELIGIOSA

##### *La enemistad primera entre Unamuno y el mar*

En 1928, después del destierro, Unamuno fijaría en forma poemática la demora con la que llegó a entender e intimar con el mar (a través —posiblemente— del recuerdo de Canarias):

81 PADORNO, E., *Teoría de una experiencia*, cit., p. 152.

82 LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, en *Obras Completas*, vol. 2, introducción de Cintio VITIER, Aguilar, México, 1977, p. 290.

83 UNAMUNO, M., “El almendro de don Nicolás Estévanez”, p. 132.

¡Qué tarde nos amigamos  
madre Mar, hondón del alma,  
qué tarde me ha rebotado  
tu cantar en las entrañas!<sup>84</sup>

En el comentario al soneto XXXII de *De Fuerteventura a París*, Unamuno vuelve a darnos muestra de que es en su experiencia del destierro, en la isla majorera, donde ha llegado al más profundo descubrimiento del mar: “Es en Fuerteventura donde he llegado a conocer a la mar, donde he llegado a una comunión mística con ella, donde he sorbido su alma y su doctrina. Y le llamo «la mar» y no «el mar»...”.

Sin embargo, en Unamuno no había un total desconocimiento del elemento marino, porque ya desde su primer viaje a Canarias, en 1910, había reparado en él, como muestran los poemas “El poema del mar. Letanía al mar”, “*Vienen y van los días, lentos o raudos,...*” o “A bordo del «Romney», rumbo a Oporto”, composiciones que fueron resultado aquel su primer viaje.

Pese a haberlo conocido e, incluso, haber nacido y crecido cerca del mar, en su Bilbao, Unamuno reconocerá que no será hasta Fuerteventura cuando extraiga de éste todo su sentido simbólico<sup>85</sup>. La propia apreciación unamuniana y el tratamiento que hace del tema, tanto en las composiciones de antes del destierro, como en las de después, nos hacen estar de acuerdo con Sebastián de la Nuez cuando aprecia dos momentos en su poesía marina<sup>86</sup>, aunque autores hay, como Blanco Aguinaga<sup>87</sup> y Pedro Cerezo Galán<sup>88</sup>, que no suscribirán esta afirmación, pues observan cómo la metáfora marina va adquiriendo la autonomía simbólica de la eternidad desde sus primeros escritos.

Mas debemos tener en cuenta que para Unamuno la poesía es una forma de vida y en este punto casi podría establecerse una iluminadora conexión con Heidegger. La “interpretación” para el filósofo alemán “no es tomar conciencia de lo comprendido, sino el desarrollo de las posibilidades proyectadas en el comprender”<sup>89</sup>. Ese desarrollo de lo potencial es aplicable al acto de “invención”. Sin ir más lejos, la invención de Fuerteventura supone el desarrollo de una posibilidad (o varias), cuestión equivalente al problema unamuniano de forjarse una personalidad o hacerse un alma. En la interpretación, entonces, yace un rasgo de *originariedad*, de fundación o creación constante, una chispa de vida. Sin embargo, en relación con el mar, estos primeros poemas de Unamuno en los que se aborda el tema se presentan forzosamente. Y es que la *originariedad* residiría en la “enemistad” entre Unamuno y el mar y no en el tema del mar mismo, pues éste aparece delimitado ya por mediación cultural, pero no por mediación unamuniana, cosa que sí sucede en los sonetos de *De Fuerteventura a París*:

84 Del *Cancionero* (189), p. 211.

85 *De Fuerteventura a París*, cit., p 9.

86 NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *Unamuno en Fuerteventura*, p. 202 [70].

87 BLANCO AGUINAGA, Carlos, *El Unamuno contemplativo*, Laia, Barcelona, 1979.

88 CEREZO GALÁN, Pedro, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Editorial Trotta, Madrid, 1996, pp. 639-640.

89 HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, 32, cit., p 166.

El mar me da sueño, como la música. El mar me anega y diluye la voluntad, me disgrega el alma. El mar me resulta frío y húmedo. (...) Ni lord Byron ha logrado congraciarme con él. Contemplar el juego de las olas es como contemplar las espirales del humo del cigarro. (...) ¿qué nos dice el mar? Lo que queremos que nos diga<sup>90</sup>.

Este escrito es de 1911, un año después de los poemas que escribiera sobre tema marino con motivo de su primer viaje a Canarias y que ya hemos citado. “Ni lord Byron —dice Unamuno— ha logrado congraciarme con él”. Con una simple oración, confirma Unamuno que su conocimiento del mar es casi cultural. El mar como arrugada frente azul y testigo de la aurora del mundo y, por ello, sabedora de lo arcano, es imagen de estirpe byroniana, así como en el pensamiento poético romántico se encuentra la idea del mar como símbolo de libertad, ejemplificado no sólo en el propio Byron, sino también, más cercanamente, en Espronceda y su “Canción del pirata”.

Como hemos sugerido, lo vital de estos poemas se halla en esa “enemistad” con el mar, surgida por un desequilibrio entre los moldes mentales que se heredan culturalmente y los que verdaderamente se forman a través de la experiencia.

Vienen y van los días, lentos o raudos,  
como tus olas, mar;  
vienen y van como las nubes vagas  
vienen y van.  
Y en el vaivén del tiempo océano brezan  
nuestros anhelos por salir del mar<sup>91</sup>.

El marcado sentido negativo del mar en estos versos revelan la primera concepción unamuniana de las Canarias y con lo que a vivir en una isla se refiere. El punto de partida es la comparación entre tres elementos (los días, las nubes y las olas) que se van a ver modificados, despectivamente, por el calificativo abarcador “vagas”. La pereza de las nubes responde a una clara alusión a la escasez de agua en las Islas, que durante el primer viaje pudo comprobar Unamuno: “Por aquí pasan buques de todas las naciones de la tierra; pero también pasan por encima las nubes; y, ¿de qué sirven si no descargan?”<sup>92</sup>. De lo que se infiere que las olas del mar, como los días, no son fecundas, sino estériles como las nubes, es decir, que lo esperable de ellas no es venido. No porque no ofrezcan lo esperado, sino porque lo esperado no se contiene en ellas por sí solas y, además, son conciencia del aislamiento, tragedia que se manifestará mediante una exclamación final:

---

90 UNAMUNO, M., *Soliloquios y conversaciones*, Madrid, 1911, p 78. Cfr. NUEZ CABALLERO, S., *opus cit.*, pp. 204-205.

91 De *Poesías sueltas*, p. 192. Citamos, recuérdese por nuestra recopilación.

92 “Discurso sobre la Patria”, p. 29.

No, tú nada dices, océano,  
 soy yo quien interpreto tu cantar,  
 soy yo quien me hablo,  
 ¡yo solo, mar!<sup>93</sup>

Incluso, el propio mar responde que él no es conocedor de secreto alguno y que es el hombre mismo quien se inventa tal ocurrencia: “«No hay secreto, no hay secreto» —cantas—/ «todo es como yo de claro/ y es el hombre quien inventa los secretos»<sup>94</sup>. Acaso debamos leer la interpretación primera que Unamuno hace del mar como secreto consiste en el desvelamiento de que “no dice nada”, sin embargo, el filósofo agoniza, porque “culturalmente”, es decir, por tradición, sabe que el mar conoce el secreto y su cantar nada le revela. Además, una de las clásicas concepciones del mar como emblema de libertad quedaría truncada cuando escribe: “Y en el vaivén del tiempo océano brezan/ nuestros anhelos por salir del mar”. Aquí se retrata una de las cosmovisiones que puede articular el insulano: el vivir aislado (pensado negativamente, que es como lo entiende Unamuno en su primer viaje) y el mar como aquello que encarcela, por lo que se ha de huir de él. De hecho, esta sensación de aislamiento es la que prevalecerá en el primer Unamuno y la que va a destacar en *Tulio Montalbán y Julio Macedo* (1920), cuya protagonista mostrará en repetidas ocasiones la agonía de vivir en una isla. Pero esta cosmovisión se ve recrudescida, por cuanto la superficie marina es significada como ‘tiempo’: el movimiento de sus olas es análogo al de los avatares de la historia, de la que el hombre, por querer la eternidad de la que participó en un principio, quiere sustraerse.

Si leemos atentamente el comienzo del artículo “La Laguna de Tenerife”, aparecido en *Por tierras de Portugal y España*, en 1911, y algunas estrofas de “El poema del mar. Letanía al mar”, de 1910, observaremos mejor ese uso formular o retórico de la imagen, pues es reproducción expandida de ciertas secuencias del poema:

Viene la inmensa sábana líquida palpitante desde el cielo, y viene cantándonos, por sus miles de olas recuerdos de la aurora del mundo, de muchos siglos antes de que naciera el hombre, recuerdos de antes de que hubiese vida.

Desde el cielo llegas,  
 palpitante sábana,  
 cantándonos recuerdos de aquel tiempo  
 en que no era el hombre.

(2ª estrofa)

Y fue él, fue el mar, fue esta eterna esfinge azul de crin de plata la cuna de la vida.

93 “A bordo del «Romney», rumbo a Oporto”. De *Poesías sueltas*, p. 193.

94 Ibid.

Campo de misterio,  
tumba de ambiciones,  
eterna esfinge azul de crin de plata,  
¿cual es tu secreto?

(5ª estrofa)

Y él, el mar, ciñe piadoso, con su pecho, a la tierra su hija, y cuando el sol asalta con sus rayos las montañas, cúbre las el mar, como con un yelmo, con nubes.

Ciñes a la tierra  
con tu pecho, madre,  
(6ª estrofa)

E iba pensando que este mar, que lo nivela todo, es escuela, de igualdad, y es escuela de libertad este mar que rompe toda barrera, dando alas al alma y lo es de fraternidad al juntar y enlazar los pueblos<sup>95</sup>.

Todo lo nivelas,  
inmenso vivero,  
tú eres escuela de igualdad, tú eres  
santa democracia.

Tú en tu pecho, madre,  
nos juntas a todos,  
son tus senderos de hermandad caminos,  
santa compañía.<sup>96</sup>

(9ª y 10ª estrofas)

En estas imágenes hay una filosofía yacente sobre el elemento marino que se reiterará, como veremos, en los sonetos de *De Fuerteventura a París* y algún otro poema posterior. Sin embargo, esta filosofía es traída por la imagen heredada de la tradición y que, precisamente, no se corresponde con esta primera experiencia de Unamuno: como fórmula, la imagen (o la metáfora) contiene la idea, pero ésta no es advertida por el filósofo y se distancia en su trato con el mar. Posteriormente, cuando el destierro, su experiencia con el mar de Fuerteventura va a ser diferente, pues la construcción marina es mediada por Unamuno, y en su desarrollo llegará a una imagen con-sentida o co-implicada sentimentalmente con los otros que han tratado originalmente el tema marino<sup>97</sup>.

---

95 Las interpolaciones en prosa proceden de “La Laguna de Tenerife”, p. 45.

96 “El poema del mar. Letanía al mar”. De *Poesías sueltas*, pp. 189-190.

97 Los términos de “con-sentimiento” y “co-implicación” los tomamos de la hermenéutica simbólica de Andrés ORTIZ-OSÉS, *opus cit.*

### *Hacia una experiencia mística del mar*

Es a raíz de su experiencia en Fuerteventura cuando el mar adquiere el desarrollo interpretativo unamuniano y sufrirá un cambio constatable en la conciencia de llamar al elemento marino “la mar” y no “el mar”. Más que de un descubrimiento, dentro de las intenciones poéticas que tiene el escritor para con Fuerteventura, deberíamos decir que Unamuno también “inventa” el mar, pues despliega sobre él un corolario de imágenes que lo definen y, además, potencia esa experiencia mística o religiosa que establece.

Esto sucede cuando Unamuno formaliza el mar como símbolo materno, pues establece una analogía de imagen entre el vientre abultado de la mujer encinta y la hinchazón producida por la ola sobre la superficie del mar:

Veía subir las olas, y mi profesión de helenista me traía a la memoria que a la ola se la llama en griego *cyma*, nuestra voz cima, y el sentido de este preñado vocablo. Porque *cyma*, nombre indicativo de un resultado de acción, viene del verbo *cyein*, que quiere decir empreñar a una mujer o, por lo menos, intentar empreñarla —pongan la voz castiza, aquella de que tanto abusan los machos, la voz—, y *cyma* es el empreñamiento y luego el embarazo que se le produce a la mujer preñada. Y con este empreñamiento, con este abultamiento de la mujer encinta, cuando se le regaza el delantal, se comparaba al hinchamiento de la ola. ¡Maravillosa metáfora que me hacía mirar con otros ojos, con ojos metafóricos, a la madre Mar!<sup>98</sup>

Es significativo que Unamuno llegue a la configuración de este tropo, pues confirma la interpretación etimológica de la que hablábamos en el capítulo anterior sobre la metáfora y las intenciones del poeta sobre la realidad en la que se encuentra inserto: la de crear un paisaje metafísico, es decir, una realidad (la del mar como madre) más allá de la *physis* (la naturaleza misma del mar). Sin embargo, la significación de esta metáfora cobra un interés especial, porque Unamuno capta la imagen en un instante original, la mar en una actitud previa al alumbramiento.

Ortiz-Osés, en su repaso de las mitologías culturales, sitúa en un primer momento la “protomitología oriental”, que representaría lo indefinido o lo ahistórico, y en un segundo lugar el “mito matriarcal”, como representación del “origen originado”, que sería personificación de la Naturaleza en la Diosa Madre. Así, el mito es interpretado como el surgimiento de la Diosa Madre de lo “inicial/iniciático” y su constitución en ser “omnipariente” o el Uno reunidor de Todo<sup>99</sup>.

Esta significación mítica que es aplicable a la mar, en cuanto ella, como estado indiferenciado de la materia, contiene todo lo surgible, se adecua a la primitivización o infantilización que sufre Unamuno en el mundo de esencialidades en el que se encuentra:

98 “A pesca de metáforas”, p. 103.

99 ORTIZ-OSÉS, A., *opus cit.* pp. 192-193. Cfr. también, del mismo autor, *El matriarcalismo vasco*, Deusto, Bilbao, 1988, y *La diosa madre*, Editorial Trotta, Madrid, 1996.

de su augusta niñez [del mundo] guardas memoria  
y tu cantar, preñado del olvido,  
descúbrenos el fondo de la historia.

(Soneto L)

De esta manera, la mar, como ser omnipariente, es testigo de la “aurora del mundo” y por tanto poseedora de la verdad primera por la que Unamuno le pregunta, como ocurriera catorce años atrás durante su primer viaje a Canarias:

¿Qué dices, mar, con tu susurro? ¡Dime!  
(Soneto XXIII)

Olas que sois ensueños del Océano,  
y en cuya vista mi morriña anego,  
lavad meciendo mi pasión, os ruego,  
mas sin abrirme el misterioso arcano.  
(Soneto XXVII)

¡Dime qué dices, mar, qué dices, dime!  
Pero no me lo digas; tus cantares  
son el coro de los varios mares  
una sola voz que cantando gime.  
(Soneto LII)

La diferencia fundamental reside en que Unamuno durante el primer viaje requería una respuesta del mar:

Entonces, qué es lo que hay, dímelo, madre,  
dime qué es lo que dices,  
porque si me lo callas  
tendré miedo a morirme<sup>100</sup>.

Mientras que ahora, en esta segunda ocasión y como hemos podido advertir en los versos transcritos de los sonetos de *De Fuerteventura a París*, Unamuno pide que ese secreto no le sea revelado. En el último canto del *Paraíso*, de la *Divina Comedia* de Dante (una de las lecturas de Unamuno en Fuerteventura, junto al *Nuevo Testamento*), el poeta adquiere conciencia de la imposibilidad de ver (entender) y manifestar la visión total de Dios y que sólo éste puede asumirse por vía mística. Dios es Uno y Todo, como la misma mar. Pero, ¿por qué Unamuno no quiere que le sea revelado el secreto? Es posible que en Unamuno haya un sustrato bíblico inconsciente que establezca una relación entre “el misterioso arcano” (o “el secreto”) y la “Gloria de Dios”,

---

100 “A bordo del «Romney», rumbo a Oporto”, pp. 193-194.

que es la que produce las transfiguraciones de Cristo y Moisés<sup>101</sup>. El propio Yahvé dice al Mesías salvado de las aguas: “Pero mi cara no la podrás ver, porque no puede verme el hombre y seguir viviendo”<sup>102</sup>. Aunque quizás Unamuno, que ahora se ha congraciado con la mar, intente evitar que ésta le diga de nuevo que no hay secreto y que todo sea invención. Sin embargo, los dos primeros cuartetos del soneto XVIII, nos incitan a la primera lectura de la que hablamos:

Este cielo es una palma de tu mano,  
Señor, que me protege de la muerte,  
del alma, y la otra palma este de Fuerte-  
ventura sosegado y fiel océano.

Porque es aquí, Señor, donde me gano  
contigo y logro la más alta suerte  
que no es ya conocerte, sino serte,  
ser por ti de mi vida soberano.

(soneto XVIII)

Unamuno se encuentra en Fuerteventura, que es transformada, metafóricamente, en roca sacrificial o prometeica y aparece circundada por el cielo y el mar abismáticos. Cielo y océano, en este soneto, son manos reflejantes, la una de la otra, y pertenecen a un mismo y único Ser. Unamuno queda entonces sobre la roca, protegido de la muerte del alma (de una muerte espiritual, no corporal) por el abrigo que le procura el hueco que forman las dos manos. Algo parecido sucede cuando Dios se dispone a pasar ante Moisés, mostrando su Gloria: “Mira este lugar junto a mí. Te vas a quedar de pie sobre la roca y, al pasar mi Gloria, te pondré en el hueco de la roca y te cubriré con mi mano hasta que yo haya pasado”<sup>103</sup>.

La protección de las manos divinas nos remite al amparo del regazo materno, cuyo simbolismo identifica Unamuno con la esposa —piénsese, por ejemplo, en *Soledad*—, como observamos en este otro soneto:

Ya como a propia esposa al fin te abrazo,  
¡oh mar desnuda, corazón del mundo,  
y en tu eterna visión de todo me hundo  
y en ella esperaré mi último plazo!

(soneto XXXII)

La imagen de la boda nupcial siempre ha sido uno de los fundamentos en los que se ha sostenido la expresión balbuciente de la mística, precisamente por esa inaprensible fijación verbal

101 Cfr., para la transfiguración de Cristo, Mc. 9, 2; Mt. 17, 1; Lc. 9, 28; Jn 12, 28. Para la transfiguración de Moisés, cfr. Éx. 34, 29-35 y 2 Cor. 3, 12-18.

102 Éx. 33, 20.

103 Éx. 33, 21-23.

de la experiencia religiosa. Mas hay que distinguir que no es la experiencia mística la que toma el matrimonio como esquema mítico, sino que es al contrario, la unión de los amantes (la fusión en “una sola carne” de la que habla el Génesis 2, 24) reproduce la Unidad Primigenia y la identificación con Dios.

Este relato vivencial sólo podría haber sido articulado originalmente por Unamuno en una realidad que fuera esencial y no mediada. Unamuno escribe en el comentario al soneto XXXII: “Y le llamo *la mar* y no *el mar* porque los mares son el Mediterráneo, el Adriático, el Rojo, el Índico, el Báltico etc.” Unamuno advierte que tras la feminización (que para el filósofo comporta el insoslayable rasgo de la maternidad) expresiva del mar, subyace la mar original sin historia, sin nombre, la mar que alumbró todo lo que en el orbe se encuentra<sup>104</sup>. El mar de Fuerteventura, entonces, aparece como un mar prehistórico, acorde al mundo esquemático y esencial de la isla. De esta manera, es en esa realidad donde se vislumbra la descarnadura de lo lógico, es decir, el vislumbramiento de lo pre-lógico, entendiendo que *la lógica* está circunscrita al mundo moderno de la causalidad, el principio de la no-contradicción e, incluso, al cartesianismo. A este tenor, los meses transcurridos en Fuerteventura en comunión íntima con la mar posibilitan el tránsito de un pensamiento moderno —que se identifica con la corrupción de la sociedad del progreso— a un pensamiento primitivo —identificado con lo, aún, no corrupto—. Esta cosmovisión articula el mundo trasponiéndolo a un sistema mítico.

### *Cristificación del mar de Fuerteventura*

La complejidad del elemento marino en la poética de don Miguel contiene germinalmente otra trasposición de la que nos advierte Pedro Cerezo Galán<sup>105</sup>: el mar presenta trazos que lo identifican con la figura de Cristo:

Pleamar, bajamar; alza su pecho  
y lo abate el Océano cada día;  
hay horas encumbradas de osadía  
y horas en que la fe rueda a su lecho.

Horas que al corazón le viene estrecho  
todo el cielo de luz, y horas que espía,  
lívido y quieto, la mirada fría  
de la Muerte que cree ver en acecho.

Ya en la corona del Señor se posa,...  
(Soneto LXII)

104 Cfr. NUEZ CABELLERO, Sebastián de la, *opus cit.*, p. 209 [77]

105 CEREZO GALÁN, P., *opus cit.*, pp. 644-645.

En el canto último, mencionado más arriba, del *Paraíso* de la *Divina Comedia* de Dante, el poeta observa la figura humana en la Divinidad, que representaría al Hijo de la Santísima Trinidad; en definitiva, el Hijo, en cuanto Encarnación, adquiere la figura del hombre. De igual manera parece desarrollarse la escritura del mar en este soneto de Unamuno, en el que se identifican el elemento natural y el cuerpo del hombre: la pleamar y la bajamar como imágenes plásticas del movimiento del pecho durante la respiración; ese mismo ciclo de las mareas como latidos rítmicos del corazón, etcétera. El tono agónico que presenta el soneto (la agitación respiratoria, la estrechez del abismo celeste al corazón, los momentos de abatimiento de la fe, etcétera) nos sitúa ante la angustia de Cristo en el huerto de Getsemaní. Allí, Cristo dijo a Pedro, Juan y Santiago: “Siento en mi alma una tristeza mortal”<sup>106</sup>. Y a Dios: “Padre, si quieres, aparta de mí esta prueba. Sin embargo, que no se haga mi voluntad, sino la tuya”<sup>107</sup>.

El último verso (“Ya en la corona del Señor se posa,...” nos confirma esta cristificación del mar. Para Jung, la corona es símbolo del “cumplimiento de la más alta finalidad evolutiva”<sup>108</sup>. Y la finalidad aquí es la imitación ejemplar de Cristo, si entendemos la corona como ennoblecimiento y logro; mas ésta es una corona espinada, una corona de dolor hecha con una materia pobre, las espinas. Por tanto, la consecución última de la vida no reside en situarse jerárquicamente en lo más alto, sino todo lo contrario. El dolor que produce la corona de espinas contiene, además, la idea de llegar al ennoblecimiento o la sacralización por medio del dolor.

Sin embargo, ya no se trata solamente de que el mar adquiriera la figura crística, sino que parece que Unamuno está reactualizando en su peculiar circunstancia del destierro la palabra neotestamentaria. Si el Verbo se hizo carne en Cristo y se volvió verbo por mediación de la escritura de los evangelistas, Unamuno re-encarna de nuevo el verbo de la escritura evangélica. Martínez Anido había aludido a un posible atentado contra Unamuno<sup>109</sup>, asunto que imaginamos podría haber sido comentado durante los preparativos de la fuga de Unamuno de Fuerteventura. En el comentario a este soneto, el número LXII, Unamuno hace referencia a estos planes y al director de *Le Quotidien*, M. H. Dumay; la angustia y el regateo sobre su libertad parecen una caricatura de la misma discusión que se estableció sobre la liberación de Cristo o Barrabás.

La reencarnación de la palabra bíblica de Unamuno en su experiencia del destierro podemos corroborarla si atendemos a las interpolaciones que en su “diario de exterioridades”, *Mi destierro*, hace en lengua griega del *Nuevo Testamento*. Los ejemplos más significativos: el sábado 10 de mayo, donde apunta: “más la esperanza que se ve no es esperanza” (Rom. 8, 24); o el lunes 12: “Pero Pablo les dijo: tras habernos azotado públicamente sin ser condenados, siendo ciudadanos romanos, nos metieron en prisión; ¿y ahora nos liberan a escondidas? No, que vengan ellos a sacarnos” (Hechos 16, 37). La primera cita, probablemente, haga referencia a que una señal de las convenidas para la fuga no fuera tal y haya sido un error. La segunda alude al hecho de que el 11 de mayo había llegado la noticia de la concesión de un indulto que, por lo demás,

106 Mc.14, 34.

107 Lc. 22, 42. Esta agonía del Cristo ha sido, cuando no olvidada, interpretada equivocada y tendenciosamente como «debilidad» y no se repara, quizás, en que Jesucristo tuvo que “sufrir” y “expiar”, nada más y nada menos, que el pecado del mundo, y para que esto fuera posible tuvo que hacerlo encarnado, es decir, como hombre, si lo hubiese hecho como Dios, el sacrificio habría carecido de sentido.

108 CIRLOT, J. E., *opus cit.*, p 151.

era levantamiento de un castigo injusto que el Directorio pretendiera razonable, tal y como le había sucedido a Pablo.

Cerezo Galán es quien advierte, como indicamos, una experiencia cristiana del mar de Fuerteventura y que ya se había prefigurado en un pasaje de *El Cristo de Velázquez*: el mar, océano de piedad, que alivia y llora al crucificado. Son imágenes crísticas las que observa precisamente en los sonetos LXIII y LI, aunque es el Sol quien va a ser el protagonista del primer soneto, pues se desangra como Cristo, si bien es verdad que esto transcurre durante las “horas de la mar y serena” y que ambos, cielo y mar son reflejos mutuos y constituyentes de la Naturaleza; así, nos dice Cerezo, se produce en la naturaleza el recuerdo de “la comunión cordial de la santa cena”<sup>110</sup>:

Ábrese el Sol su más íntima vena,  
corre su sangre sin retén ni sisa,  
Naturaleza oficia su muda misa,  
que es de la paz sin hombres santa cena.

(Soneto LXIII)

Esta imagen sacrificial se ve “impuesta teológicamente por la idea del «océano de piedad», como si sobre el mar se hubiese desangrado el crucificado”<sup>111</sup>:

Toda eres sangre, mar, sangre sonora,  
no hay en ti carne de los huesos presa,  
sangre eres, mar, y sangre redentora,  
sangre que es vino en la celeste mesa;  
los siglos son en ti una misma hora  
y es esta hora de los siglos huesa.

(Soneto LI)

La concepción de la mar como sangre e, incluso, corazón, es para Criado del Val resultado de una concepción del mundo como organismo vital y las posibles sugerencias de un libro: *La Mer*, del historiador y físico francés J. Michelet<sup>112</sup>. Sin embargo, las apreciaciones de Cerezo

109 En carta del 9 de abril de 1924 a Alcides Argüedas, Unamuno escribe: “Si un día oyen ustedes que he desaparecido, que se me ha aplicado la ley de fugas —esto es, que sin proceso se me ha fusilado a pretexto de que intentaba fugarme— sepan que ha sido el general Martínez Anido. El ex ministro Alba tuvo que huir por temor de que hicieran asesinarle”, en UNAMUNO, M., *Epistolario americano*, cit., [297], p. 487. Cfr. UNAMUNO, M., *Dos artículos y dos discursos*, edición de David ROBERTSON, Espiral Hispanoamericana. Editorial Fundamentos, Madrid, 1985, p. 12 y nota 4 de la página 107; RUIZ SALVADOR, A., *Ateneo, Dictadura, República*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, pp. 30-31.

110 CEREZO GALÁN, P., *opus cit.*, p. 645.

111 *Ibid.*, p. 645.

112 Cfr. CRIADO DEL VAL, M., *opus cit.*, pp. 243-246.

Galán se tornarían más interesantes si atendiéramos a que entre Cristo, el vino y el agua se establece una relación: el cambio del agua en vino en las bodas de Caná<sup>113</sup>, la transformación del vino en su propia sangre durante la celebración de la Última Cena<sup>114</sup> (“sangre que es vino en la celeste mesa”), y, finalmente, el brote de sangre y agua salido del costado tras su muerte en la Cruz, después de la lanzada de un soldado<sup>115</sup>. Este vínculo entre el agua y la sangre viene a expresar la limpieza de un estado impuro y la renovación de la alianza con el hombre, es decir, su religación otra vez con el mundo, su salvación. Por eso, para la Iglesia, de ese costado manante de Cristo procederían, hasta cierto punto (pues estos ritos de agua y sangre son rastreables en el *Antiguo Testamento* y otras culturas), los sacramentos del bautismo (limpieza con agua del pecado original) y la eucaristía (“sangre de la alianza nueva y eterna”).

Este carácter redentor que Unamuno confiere a la mar de Fuerteventura a través de las refiguraciones crísticas, se ve reforzado en el soneto VIII, pues la “mar compasiva”, es “Mar que sana/ con su grave sonrisa más que humana/ y cambia en suave gracia el atropello”. Las facultades de la compasión y sanación del mar se dan imbricadas con la concepción clásica que del mar tuvo Esquilo en los versos 89-90 del *Prometeo encadenado* y que ya tratamos más arriba desde la perspectiva de la teoría de Eugenio Padorno, pero son facultades que también son propias del ser de Cristo. De hecho, en estos versos, se produce una humanación del mar, es decir, que éste posee rasgos humanos; sin embargo, esta humanidad, revelada por la risa, es *más que humana*, es decir, se encuentra introducida en el reino de lo sobrenatural: el poeta, en realidad, entre la Totalidad de la Unidad que es el mar está observando la figura del hombre, del Hijo, como había hecho Dante, repetimos, en el último canto del *Paraíso*.

En el segundo cuarteto del soneto XVI de *De Fuerteventura a París*, Unamuno utiliza una imagen que tal vez puede ser sugerida por el relato evangélico, para decir que el mar baña las orillas de la isla: “La mar piadosa con su espuma baña/ las uñas de sus pies...”. Don Miguel parece remitir al pasaje en que Cristo lava los pies a sus discípulos<sup>116</sup>. Esto hace revelar cuán humilde es este mar crístico que lava no los pies, sino algo más pobre todavía, las uñas de los pies; sin duda, esta representación conviene a la realidad de extrema pobreza de la isla majorera y que se muestra en todo el soneto de principio a fin.

Ante estas fundaciones de imágenes crísticas del mar, no podemos dejar de recordar el pequeño apunte que Unamuno, en su escala en Las Palmas, rumbo a Fuerteventura, deja consignado en *Mi destierro*, el día 4 de marzo, ante el Cristo de la Sala Capitular de la Catedral de Las Palmas que el imaginero Luján Pérez esculpió en 1793: “El Cristo de Luján Pérez en el Capítulo Cristo dormido, ojos cerrados; movimiento de ola, Cristo canario”<sup>117</sup>.

Este Cristo presenta una desnudez proporcionada y clásica, como su rostro. Sus ojos están cerrados y no hay estridencia barroca de muerte y dolor. Transmite una serenidad que se ve realzada por la suavidad de sus contornos. La observación de Unamuno sobre este Cristo con

113 Jn. 2, 1.

114 Mt. 26, 17; Lc, 22, 7; Cor. 11, 23 y Jn 13.

115 Jn. 19, 31.

116 Jn. 13.

117 *Mi destierro*, p. 139.

“movimiento de ola” es significativa, por cuanto implica la actuación de los elementos naturales circundantes en la plasmación estética de una obra de arte y la visión canaria (o propia) del Crucificado. Esa ondulación característica del Cristo de Luján sugiere al observador —si no fuera por la cruz— una crucifixión a las aguas. Pero una crucifixión contenida, mitigada acaso por el efecto compasivo y sanador del mar. Sólo podemos aventurarnos a decir que hay una similitud estética entre este Cristo y la mar que conocerá Unamuno en Fuerteventura, lo que sí podemos afirmar es que nos perdimos la escritura unamuniana de un gran —y diferente— Cristo.

**cap. 7**

---

De la soñarrera al ensueño



## SOÑARRERA, AISLAMIENTO Y APLATANAMIENTO

La idea con la que Unamuno llega a Canarias en 1910 está doblemente estereotipada: por un lado, el arquetipo “isla” presenta la interpretación de “lugar paradisíaco” y, por tanto, dispuesto para la ideal existencia del hombre (sobre todo en las Islas Canarias, que fueron conocidas por los romanos como las Islas Afortunadas); pero, por otro lado, se encuentra la noción insular trágica, pues, precisamente, para don Miguel, el “paraíso” es el estado más inadecuado para la existencia, ya que sumerge en la “soñarrera” y el “aplatanamiento”. A partir de aquí y en un primer momento, el concepto de “sueño” va a ser aplicado por Unamuno a las Canarias en relación con otros factores determinantes: el aislamiento, el aplatanamiento y el paraíso.

Durante el primer viaje a las Islas, Unamuno dijo en repetidas ocasiones que el problema mayor del canario no era la división provincial, sino el aislamiento, pues percibía la complejidad de este estado como algo voluntario y no de forma fatal:

Pero, ¿cuál es ese problema? No sé si yo me equivocaré. Antes de venir aquí había hablado con muchos hijos de esta tierra, había leído periódicos, había oído a muchas gentes; después he oído a los que me han hablado y a los que no me han hablado, pues también oigo por la espalda y a larga distancia. Y creo que tenéis un problema: el de vuestro aislamiento. Vivís aislados y vivís aislándoos. Decía Nietzsche que la enfermedad tiene una cierta tendencia a alimentarse de sí misma. He conocido muchos enfermos que tenían la voluptuosidad de su dolencia. Vivís aislados; y lo que hace vuestra fuerza, hace vuestra debilidad<sup>1</sup>.

Ya en el “Discurso de los Juegos Florales”, Unamuno había hecho mención a este aislamiento, que es interpretado como la causa fundamental del aplatanamiento y —como escapatoria a éste— la creación de cuestiones locales e internas que distraen de los problemas mayores de la patria y del mundo:

---

1 “Discurso sobre la Patria”, p. 28-29.

Desde que llegué aquí, desde que hice otra escala en mi viaje, estoy oyendo hablar del problema local. Perdonad que un forastero un poco rudo, os diga que yo no he visto hasta ahora en ese problema sino querellas domésticas, luchas por distinciones, algo de vanidad colectiva, escapes del «aplatanamiento»<sup>2</sup>.

Unamuno concibe la existencia en el paraíso como un existir estático e inactivo, y en este estado de inactividad el existir no es posible, por cuanto sólo existe —según su propia filosofía— lo que obra, lo que es *cosa*, es decir, etimológicamente *causa*. La circunstancia aislada y paradisíaca del canario, entonces, lo emplaza a esa pasividad que es equitativa al estado del sueño, en cuanto significación de la acción de dormir, de no hacer nada y de la oposición práctica al estado de vigilia.

Es tradicional, como mencionamos, la imagen de las Islas Canarias como un paraíso terrenal por la bondad de su naturaleza, y este hecho, parece ser, provoca un peculiar enervamiento en los que habitan estos climas tropicales. Este enervamiento nada tiene de anecdótico, sino que se entiende como constitutivo de un determinado carácter. Ortiz-Osés, cuando se ocupa del *horis-mos* de una filosofía latino-mediterránea, tantea, de una manera oblicua, el tema:

La filosofía *latino-mediterránea* se situaría en un *estar* o *estancia* intermedia entre la filosofía nórdica del ser racioempirista y la mitología tropical del ser sedente/sedante (propondríamos a Canarias, nuestra provincia africana, como topología del ser como sedación —de *sedeo*—: asentarse y relajarse)<sup>3</sup>.

Unamuno, un año después (1911), en el artículo “La Gran Canaria”, de *Por tierras de Portugal y España*, vuelve a retomar la cuestión, pero con la conciencia de estar tratando una materia tópica, pues observa que esa pasividad es de origen moral:

Todo el mundo habla aquí de la explotación del clima, que es realmente delicioso. (...) Pero hay gentes también que se preocupan de pensar si este tempero constante, si esta eterna primavera, si esta igualdad de clima no será una de las principales causas, tal vez la mayor y más importante, de este especial enervamiento de espíritu, de esta hemorragia nerviosa, que llaman aplanamiento. Yo, por mi parte, no creo que proceda del clima material o físico, sino más bien del clima moral, del estado de los espíritus. Y si se me dijera que el clima moral depende del material, que el estado de los espíritus procede del estado de la tierra, diría que más bien que de la temperatura depende esto del aislamiento geográfico. El aplanamiento, la soñarrera, se curaría merced a comunicaciones más rápidas, más frecuentes y más intensas, sobre todo más intensas, con España y con el resto de Europa y con América<sup>4</sup>.

Frente a esta visión unamuniana, la poesía modernista canaria tiene una concepción distinta de esa disposición. La duermevela, así, es interpretada por Tomás Morales, en el “Canto Inaugural” de *Las Rosas de Hércules*, como el estado embriagador que producen los elementos de la naturaleza insular, verdaderos suplentes de los “paraísos artificiales” de la vida moderna: el semidiós Hércules se embriaga de los colores, el perfume de las flores y la temperatura; como

2 “Discurso de los Juegos Florales”, p. 20.

3 ORTÍZ-OSÉS, A. *opus cit.* p. 92.

4 “La Gran Canaria”, p. 54.

resultado, cae dormido y comienza su sueño: el poemario o acaso la sección *Vacaciones sentimentales*:

.....  
 ante sus ojos se abren millares de corolas  
 esmaltando la alegre frondación del follaje:

unas en sangre tintas como las amapolas,  
 otras de gamas breves y tonos apagados,  
 todas de ensueño plenas, de luz y aureolas...

.....  
 Dilata el dios las fauces ante el efluvio exótico,  
 y el bálsamo enervante penetra en sus sentidos  
 al igual que los zumos de un hidromiel narcótico.

Apriétanle el cerebro los vahos encendidos;  
 y, borracho de aromas, deja doblar, incierto,  
 sobre la oliente alfombra los músculos vencidos...<sup>5</sup>

La isla, con sus elementos naturales, aparece como el soporte ideal que predispone para la ensoñación poética. Unamuno, después de su segundo viaje a las Islas, participará, en parte, de esta idea; sin embargo, todavía el sueño es percibido en su tragicidad moral: la «soñarrera».

El término «soñarrera tropical» es identificado por Unamuno como «aplataamiento», expresión que remite a un estado de “pereza” y de “indolencia”. De ahí que la sociedad canaria reaccionara de forma adversa ante las palabras del filósofo, pues el aplataamiento del hombre canario ha sido el lugar común que desde la Conquista de las Islas se ha acuñado para referirse a él despectivamente. Tiene que ver con el estado de enervamiento del que hemos hablado, pero la significación del vocablo es más profunda y compleja.

El término “aplataamiento” tiene una función marcadamente justificatoria de la acción colonial y de la degradación del indígena de los territorios conquistados. La “falta de inteligencia”, que a veces se traduce en falta de razón, cultura o religión (recordemos que Unamuno había dicho que Canarias era avanzada de España en el Atlántico hacia América, para ganarla a la razón y a Cristo<sup>6</sup>), sería otro de los justificantes colonialistas de la Hispanidad. Junto a esto, se encuentra otra característica: la frugalidad en las necesidades vitales y satisfacciones del indígena<sup>7</sup>. El discurso unamuniano, donde se articulan imbricados los conceptos de “aislamiento”, “aplataamiento” y “soñarrera”, comporta una carga ideológica que será percibida negativamente por la sociedad canaria de principios del siglo XX y motivará que Unamuno, división provincial voluntariamente, salga al paso con su “Discurso sobre la Patria” unos días después.

5 MORALES, T., *opus cit.*, pp. 53-54.

6 “Discurso de los Juegos Florales”, p. 17.

7 Cfr. ALEMÁN ÁLAMO, Manuel, *Psicología del hombre canario*, Instituto Psicosocial Manuel Alemán Álamo, 1998, pp. 86-89.

## “PLACER SOLITARIO” Y AUTOENGAÑO DE LA SOÑARRERA

Se podrá pensar que el encabezado de este epígrafe está fuera de lugar o, a lo sumo y en el mejor de los casos, exagerado, sobre todo si tenemos en cuenta el pensamiento antierótico de Unamuno (entendiendo erotismo en su lectura más superficial).

Es una afirmación que el orador exhortara durante su intervención en el “Discurso de los Juegos Florales”, la que orienta esta concepción del onanismo o de autoengaño de la soñarrera, que, en último término, debe considerarse como un entendimiento del vivir aislado no ya negativo, sino dañino e inmoral: “No caigáis —dice Unamuno— en ningún género de soñarrera tropical en que el imaginar se convierte en un estéril placer solitario”<sup>8</sup>.

Cuando Unamuno dice que hay un género de soñarrera que deriva en un “estéril placer solitario”, es posible que remita al acto onanista. Acto verdaderamente aberrante para el Unamuno que siempre ha proclamado el obrar, el crear y el producir como máxima vital. El onanismo también es conocido como “masturbación”, cuya etimología vendría a revelar, significativamente, una violación. La violación que supone la soñarrera es, entonces, una violentación de lo natural.

Aquí, en una libre interpretación del existencial heideggeriano del “vivir-con”, lo natural es la existencia del Otro y su necesidad. De esta manera, todo acto onanista conjetura la ausencia del Otro, bien sea de manera involuntaria o voluntaria. En este caso, para Unamuno, el onanismo de la soñarrera del canario es claramente voluntario, por cuanto definía el aislamiento de las Islas como algo no impuesto por la fatalidad, sino dado voluntariamente.

En la circunstancia onanista, el elemento cardinal es el de la imaginación y ésta entra a operar en virtud del Otro, es decir, mediante el ente imaginado que sustituye a ese Otro. Pero hay que señalar que Unamuno emplea el término en un actualización de sinonimia lingüística que relaciona la “fantasía” con la “imaginación”; no está haciendo mención a la imaginación en sentido estricto, sino a la fantasía.

Francisco La Rubia Prado ha mostrado el fundamento romántico que subyace en el pensamiento de don Miguel, en lo que se refiere a la teoría de la imaginación creadora elaborada por Coleridge. Sin embargo, como dijimos, Unamuno no se está refiriendo a la imaginación, sino a la fantasía, por cuanto ésta, según el poeta inglés, maneja cosas fijas y muertas, mientras que la imaginación es forma por la que se percibe y —primordialmente— se crea el mundo. La *fantasía* es entendida, entonces, como una especie de constructo memorial, compuesto, mediante selección por la voluntad<sup>9</sup>. Lo verdaderamente fundamental, así, es la *imaginación*, en cuanto en ésta hay una latencia de «representación» y, por tanto, de realidad o, si se quiere, de sobrerrealidad. La fantasía es una ilusión producida generalmente para el autoengaño, mientras que la «auténtica representación» que resulta de la imaginación creadora es vida orgánica y autónoma.

8 “El discurso de los Juegos Florales”, p. 21

9 COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, IV, Cap. XIII, en VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1995, p. 179.

En el fondo, el onanismo constituiría, según lo dicho, una suerte de fantasía del Otro, creada para el autoengaño como modo de mitigar el dolor del aislamiento en que se vive —que, recordemos, resulta voluntario a don Miguel—. Insistimos en que no hablamos de representación, sino de una ficcionalización de la vida inauténtica. Ese género de soñarrera tropical que deviene en estéril placer solitario es infecundo, precisamente, por no querer crear o producir historia. Los canarios, parece decir Unamuno, deben interesarse por los problemas de la patria y del mundo, es decir, deben entrar en el escenario de la Historia, que, por otra parte, se correspondería con las tablas históricas de un centro hegemónico.

Para Unamuno, las aspiraciones de ocuparse de su propia circunstancia y necesidad (política, económica, cultural,...) que vislumbraba en los canarios, son advertidas como un autoengaño. Por eso, el problema de la División Provincial —segmentación de lo segmentado— se presenta igual, es decir, ficción inauténtica de vida, como si para Unamuno la vida sólo fuese vida en aquel centro productor de historia del que viene a remover conciencias. Aunque no dudamos que haya algo de esto, no podemos olvidar que para Unamuno la existencia no se puede dar en el aislamiento, sino en contacto con el Otro, pues su interactuación es testimonio de la existencia del individuo. De ahí también que requiera a los canarios comunicaciones más rápidas y constantes.

Significativamente, Unamuno se dirige a las mujeres en la parte final del “Discurso sobre la Patria”, y les indica que son ellas las que tienen que despertar al hombre de esa soñarrera. Esta meditación la desarrolla don Miguel en el poema “Felix Culpa”<sup>10</sup>, de 1910, en la novela *Una historia de amor*<sup>11</sup>, de 1911, y en el ensayo *Del sentimiento trágico de la vida*, originalmente publicado desde diciembre de 1911 por entregas en *La España Moderna*. También participan de este carácter las protagonistas de *Niebla* (1914) y *Tulio Montalbán y Julio Macedo* (1920). En definitiva, la figuración arquetípica de Eva sería la que extrajo al hombre, Adán, de la soñarrera del Paraíso y, por tanto, de su inactividad. De esta manera, es la mujer la que ha traído el Progreso al mundo.

En el diario *La Defensa. Órgano oficial del partido local*, del 28 de junio de 1910, es decir, tres días después del “Discurso de los Juegos Florales”, aparece la respuesta de un cronista anónimo a la intervención del filósofo: “El problema canario y el Sr. Unamuno”, donde habla de la existencia de un problema canario, como lo hay vasco, catalán, gallego y andaluz, y dice que los problemas y las peculiaridades de las regiones son los problemas y las peculiaridades de la nación, pero que los gobiernos no han sido lo suficientemente capaces de incorporarlos a ningún programa. Sin embargo, lo que llama la atención es que el cronista apunte que la situación canaria no es resultado de una “imaginación calenturienta”. El oculto significado de moral más que dudosa que contenía la acusación de Unamuno se dejó sentir, sobre todo si tenemos en cuenta que el problema canario y su aislamiento eran consecuencia de un “débil clima moral”. Y es debido a éste, dirá en el “Discurso sobre la Patria”, que a las Islas se alleguen tísicos del cuerpo y no del alma. Es decir, peregrinos que buscan un alivio corporal, no espiritual. Unamuno se refería a los ingleses, que venían a las Islas para recuperarse de la tuberculosis.

10 Cfr. LA RUBIA PRADO, Fr., *Alegorías...*, cit., pp. 63-65.

11 Cfr. LA RUBIA PRADO, Fr., *Unamuno y la vida como ficción*, cit., pp. 203-225.

## 3

## DE CAMINO A LA ENSOÑACIÓN

LA REALIDAD INSULAR COMO PRINCIPIO DE ENSOÑACIÓN  
DURANTE EL PRIMER VIAJE A CANARIAS

Unamuno sufre un proceso de insularización que lo predispondrá a la ficcionalización de la vida, como sucederá en *Sombras de sueño* (1930) posteriormente. Es sabida la continua equiparación que Unamuno establece entre la vida y el sueño. Esta relación acaso pudiera ser entendida, en un principio, como una vida en estado de sueño opuesta a la vida en estado de vigilia, sin embargo, la cuestión adquiere otro desarrollo en la lectura filosófica que Julián Marías hace de Unamuno.

Julián Marías introduce el matiz temporal y dinámico del sueño, que es un tipo de realidad<sup>12</sup>: el sueño no es cosa en el sentido de un objeto ya hecho, sino algo que se va originando y haciendo. Así se reconoce también el carácter dinámico del sueño.

La inconsistencia de la realidad como sueño podría ser entendida ya desde la filosofía platónica con el “mito de la caverna”, en el que un grupo de personas aparece encadenado mirando hacia las sombras que se proyectaban desde el exterior del recinto. El interior cavernario es el sueño donde se habita, lo evanescente, mientras que el exterior es considerado como la verdadera realidad y, como ya sabemos, la representación del Mundo de las Ideas. De igual manera parece suceder en Descartes, pues su duda metódica es recelo de la verdadera consistencia de esa realidad que fluye y engaña los sentidos, por lo que no puede ser sino sueño. Es sobre este pensamiento racionalizante donde el hombre va a edificar la fijeza y el programa necesarios para la seguridad de su existencia.

Unamuno, después de su experiencia en Fuerteventura, escribirá en *Cómo se hace una novela*:

La vida, que es todo, y que por serlo todo se reduce a nada, es sueño, o acaso sombra de sueño, y tal vez tiene razón Cassou cuando dice que no merece ser soñada bajo una forma sistemática. ¡Sin duda! El sistema —que es la consistencia— destruye la esencia del sueño y con ello la esencia de la vida<sup>13</sup>.

Sin embargo, este sueño que es abordado por el pensamiento unamuniano desde el punto de vista de la vigilia es inactivo e improductivo, mientras que desde el punto de vista de la representación y la imaginación es activo y productor. Última consideración ésta hacia la que se va inclinando cada vez más.

Este enfrentamiento entre sueño y sistema (o razón) ya lo había experimentado el escritor durante su primer viaje a las Islas en el transcurso de su excursión por las cumbres de Gran Cana-

12 MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Espasa-Calpe, Madrid, 19973, p. 64.

13 UNAMUNO, M., *San Manuel Bueno Mártir. Cómo se hace una novela*, Alianza Editorial, Madrid, 1966, p. 119.

ria. A medida que Unamuno avanza, los elementos del paisaje insular lo emplazan ante unas circunstancias que es capaz de reconocer por mediación cultural. Ante el espectáculo de las calderas en el interior de Gran Canaria, Unamuno no podrá dejar de recordar la bajada a los infiernos de Dante, sobre todo si tenemos en cuenta que la visita del poeta florentino fue guiada, como la que realizaba el filósofo en ese momento (entre sus acompañantes se hallaba el joven Manuel Macías Casanova). Así, Unamuno apuntará: “No otra cosa pueden ser las calderas del Infierno que visitó el florentino”<sup>14</sup>. Ante estos mismos vestigios volcánicos, Unamuno mitologiza su mirada y transforma el paisaje pétreo en el resultado de una contienda entre los elementos personificados de dos deidades clásicas: Vulcano y Neptuno: “Aquí se adivina lo que debió ser el terrible combate entre Vulcano y Neptuno, entre el dios del fuego y el dios del agua”<sup>15</sup>.

Poco después, en el pueblo más alto de la isla, Artenara, Unamuno se encontrará con un catalán que hacía treinta años que había llegado allí:

Allí, en aquel formidable retiro de Artenara, me encontré con un catalán que llegó a él, hace treinta años, desde la riente plana de Vich, se casó con una de las hijas de las cuevas, y allí se quedó a ganarse y gastarse la vida, frente a las convulsas rocas. ¡Treinta años en aquel destierro! Hace unos diez salió una temporada, yéndose con su hija a recorrer España, Francia e Italia, a restregarse el espíritu con la obra de la civilización europea, y volvió a allá, a su retiro de Artenara, al rincón que con su trabajo ha conquistado. ¡Toda una vida! Y a todo el que por aquellas abruptas soledades pasa le atiende y le agasaja don Segismundo, que así se llama, como el héroe de *La vida es sueño*. ¡Y qué sueño el de la vida sobre aquel abismo pétreo!<sup>16</sup>

Lo que sorprende a Unamuno es que este hombre haya vuelto a aquel destierro de Artenara de manera voluntaria, a un lugar en el que las cuevas suspendidas de los precipicios habían sido acondicionadas como habitación del hombre, a un lugar en el que el tiempo parecía haberse detenido y pareciese como si soñara. El nombre de este catalán, Segismundo, recuerda a Unamuno inmediatamente la obra de Calderón, *La vida es sueño*, y encuentra una analogía entre este Segismundo de la isla y el del drama: ambos se encuentran en un destierro, salen de él y regresan. La maravilla unamuniana se halla en que tiene ante sus ojos un personaje de ficción que ha devenido en ente real; acaso, por la ensoñación en que lo sume la realidad fantástica de la isla (que parece salida de la obra de Dante), podría estarse dando también la situación de estar viviendo en una ficción.

En 1920, Unamuno publica la novela corta *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, basada en un relato que le contara Manuel Macías Casanova, cosa que presumimos pudo haber ocurrido durante este viaje. En ella se cuenta la historia de don Juan Manuel Solórzano y su hija Elvira, que consumen sus vidas en una isla: él entregado al estudio de la historia y todo lo concerniente con el lugar que habita, y ella marchitándose en aquella soledad y enamorada del protagonista de una biografía, Tulio Montalbán, libertador de una república latinoamericana. A la isla llegará Julio Macedo, que entablará relaciones con Elvira, y que resulta ser el mismo Montalbán. Ante la im-

14 “La Gran Canaria”, p. 52.

15 Ibid.

16 Ibid., p. 53.

posibilidad de que Elvira lo ame, pues ella ya está enamorada del personaje Tulio Montalbán, Macedo se suicidará.

Esta novela será convertida en un drama en cuatro actos, a la que Unamuno titulará definitivamente en 1930 *Sombras de sueño*. Esta adaptación será llevada a cabo después del destierro y éste va a motivar cambios sustanciales de forma (nuevas situaciones, personajes, ambiente, etc.) y de actitudes psicológicas en los personajes; si bien el argumento es básicamente el mismo. Eugenio Padorno advierte en el drama una peculiar reactualización del desarrollo producido en la ficcionalización de la vida, proceso que está íntimamente relacionado con la experiencia insular:

Los personajes de aquella novela corta se transforman en *sombras de un sueño* para igualarse con la vida, porque toda vida tiene su parte de sueño o de novela, y más si esta vida, por pura magia de los elementos psicogeográficos, está inclinada a la ensoñación o —en palabras del mismo Unamuno— a la *soñarrera*. La mitificación de toda isla facilita la transitabilidad de la realidad al sueño y viceversa; la isla neutraliza la realidad racionalizante y hace de la vida el relato de una ficción. Lo que quiero decir es que cuando Unamuno llega a Fuerteventura en 1924, es probable que él haya íntimamente reparado en que lo hace como el proscrito Tulio Montalbán; así como éste hubo de luchar a favor de una república, el escritor lo acaba de hacer contra la Monarquía de Alfonso XIII y la Dictadura de Primo de Rivera, de modo que hay coincidencia entre aquel personaje de ficción y este hombre real, es decir, entre la realidad de ficción y la parte de ficción sainetera que entonces conformaba la vida española<sup>17</sup>.

La sospecha padorniana de que Unamuno se puede haber representado hasta cierto punto como Julio Macedo, nos lo confirman los hechos de que Unamuno adaptara la obra y se viera modificada idealmente, que Unamuno decidiera representarla inmediatamente después de su llegada a España desde Francia en el Liceo de Salamanca (el 24 de febrero de 1930) y que, además, fuera el primer acto oficial en que pronunciara su palabra. La adaptación y la representación de la misma debe entenderse como un oculto mensaje unamuniano no exento de ironía. Ya tendremos ocasión de detenernos en este asunto.

De la cita de Padorno que transcribimos, podemos observar algo de lo que hemos venido hablando durante nuestro estudio: la isla y sus elementos psicogeográficos predisponen al filósofo para la ficcionalización de la vida. Las tensiones mantenidas en el límite de la realidad racionalizante y el sueño se ven inclinadas hacia esta última sustancia si atendemos un momento a sus consideraciones sobre la Selva (o Montaña) de Doramas, extensamente mermada en 1910:

Bajamos a los Tilos, desde la finca de San Fernando, por un abrupto atajo. Y allí, en el fondo, una riqueza de frondosidad. Y un arroyo, un verdadero arroyo, con agua fresca, rumorosa y corriente. En ella hundi mis pies enardecidos y en el chorro de una fuente chapucé mi cabeza. ¡Qué lejos del mundo en aquella quebrada de los Tilos, entre los tilos y eucaliptos! Era como un aislamiento más en el aislamiento de esta isla. Oscura capa de arbolado reviste las vertientes de la barranca. El rumor del arroyo y el canto de los pájaros son el tic-tac del reloj de la vida. Se siente ganas de quedarse, de quedarse a olvidar... ¿a olvidar? Tal vez más bien a recordar. ¡Quién sabe!... Pero los cuidados le persiguen a uno adondequiera como las Erinias, las Furias, a Orestes. ¡Hay que volver! ¡Hay que volver,

17 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., p. 159.

es decir, hay que seguir viviendo! Mañana espera; espera ese terrible mañana, que es el eterno misterio. ¡No poder quedarse en una de estas quebradas, junto al arroyo, bajo los tilos que forman como una vasta catedral viviente, con sus miles de columnas y su bóveda de follaje; no poder quedarse allí, en un hoy perpetuo, sin ayer y sin mañana!<sup>18</sup>

La Selva, cuyos últimos reductos son los Tilos de Moya, recibe su nombre del caudillo aborigen Doramas, que menoscabó la acción colonial con su resistencia, y fue muerto y decapitado por el conquistador Pedro de Vera. En la literatura canaria, el bosque ha alcanzado las condiciones de mito y símbolo, y articula toda una poética cultural. En una inmediata lectura, la tala del bosque representa, evidentemente, el exterminio de un modo de vida anterior al de la Conquista<sup>19</sup>. El lugar ha sido insertado dentro de la tradición clásica del *locus amoenus* desde que Cairasco prestara atención al mítico bosque por vez primera a finales del XVI y principios XVII. Y, precisamente, por esto se produce el desplazamiento de la realidad a la ficción. Ese mundo ameno de la tradición es una construcción mental que no encuentra localización concreta: es un paraje que no tiene lugar, una “a-topía”. La novedad consiste en que Cairasco utiliza la fórmula literaria del *locus amoenus* para crear (o inventar) verbalmente esa realidad, pero, además, como esta realidad tiene una existencia concreta que se encuentra ubicada en la isla de Gran Canaria, se produce una ironización poética que se vuelve contra los modelos culturales del centro y el propio tópico literario.

La descripción del espacio selvático que realiza Unamuno es afín a la imagen amena y remite, aunque sea de manera inconsciente y no explícita, al paraíso perdido. Recordemos que para Unamuno el paraíso no constituía un lugar conveniente para la existencia humana, pues ésta se veía sumida en la inactividad de la soñarrera. Sin embargo, ahora, Unamuno se encuentra en un debate: o quedarse en los Tilos de Moya y soñar para siempre o partir y dejar ese sueño para ir de vuelta a la civilización. Al final optará por esta última resolución, mas hay que observar el simple planteamiento de la duda y la consideración del sueño, que aquí no es referido como “soñarrera”.

La propia constitución ideal de la Selva hace que Unamuno pueda habitar en un paraje inventado ficticiamente; el arquetipo del paraíso gravitaría en estas palabras de Unamuno: “Se siente ganas de quedarse, de quedarse a olvidar... ¿a olvidar? Tal vez más bien a recordar”. Aquel sueño de los Tilos provoca en Unamuno un estado propicio para la evocación que se traducirá en una reminiscencia del paraíso perdido. Unamuno está habitando los tiempos del principio adánico, no el origen, pues éste ya lo había experimentado el día anterior ante las calderas del centro de la isla. La reminiscencia, en realidad, adquiere la estructura arquetípica del viaje a redrotiempo, y el sueño el estado de éste. Sólo en un estado de duermevela se puede conseguir esta situación anímica. Los poetas finiseculares, por ejemplo, se vieron en la necesidad de utilizar los “paraísos artificiales”, es decir, la toma de sustancias psicotrópicas que permitieran crear dicha atmósfera. Sin embargo, Unamuno no se ve en la exigencia de recurrir a este proceder. Como

18 “La Gran Canaria”, p. 54.

19 Cfr. GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo, *Un modo de pertenecer al mundo. Estudios sobre Tomás Morales*, cit., pp. 51-88; SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, cit., pp. 67-151; PÉREZ, Bruno, *La experiencia modernista de Tomás Morales (Espacio, cuerpo y poética)*, cit., pp. 47-62.

mencionamos al principio de este capítulo, para Morales la realidad insular suplía estos “paraísos artificiales”, aunque él mismo participara de estos, ellos, como sugiere su poema “Tiendecitas de turcos”<sup>20</sup>. De la misma manera se produce este efecto ensoñador en Unamuno que, en este caso, es motivado por un elemento psicogeográfico: los Tilos de Moya, huellas de la existencia de la Selva de Doramas.

La Selva, en la escritura de Unamuno, vendría a constituir un espacio sombreado. Esta oscuridad representaría los estados inconscientes y sugeridores de la *psique*, mientras que la luz solar, de la que protege, se encontraría en el ámbito apolíneo de la razón. Ese deseo de quedarse y recordar supone una predisposición hacia la ensoñación y, hasta cierto punto, hacia la propuesta de la filosofía platónica: el alma debe esforzarse por recordar aquello que viera en el Mundo de las Ideas antes de la caída (en el pensamiento judeo-cristiano: el paraíso).

A todo ello, no podemos dejar de sorprendernos ante la invención arquitectónica del bosque, pues llega a concebirla “como una vasta catedral viviente, con sus miles de columnas y su bóveda de follaje”. Aquel año de 1910, aparece un libro de Luis Morote, *La tierra de los Guanartemes*, donde concibe la mítica Selva como una construcción catedral:

Y es aún algo más grande, es la Catedral de los Tilos, es el templo magno que levantan los tilos como en un supremo homenaje al Dios misterioso que engendró las primitivas leyendas. Sí: Catedral, como le llamaron siempre con razón los antiguos y los modernos<sup>21</sup>.

Uno de esos antiguos a los que se refiere Morote es Viera y Clavijo que en su *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, nos describe la Montaña de igual manera:

Es verdad que todavía, para testimonio de lo que la montaña de Doramas ha sido, se conserva la arbolada del barranco, en donde nacen las bellas aguas nombradas *Madres de Moya*, compuesta principalmente de los llamados tiles, tan altos que las cimas de sus copas como que se pierden de vista, y tan enlazados que ofrecen un remedo del templo catedral, con apariencia de columnas, arcos y bóvedas<sup>22</sup>.

En un estudio sobre Tomás Morales, Oswaldo Guerra nos habla del poema “Tarde en la selva” como una “caja de resonancia cultural”, donde está latente la voz que ha comportado la tradición cultural canaria del bosque. Y no deja de advertir cierta sutura expresiva en el lenguaje de esa tradición entre dos poetas, el propio Morales y Graciliano Afonso (“El Harpa”), que revelan, fenomenológicamente, una secuencia de sentido<sup>23</sup>. De la misma manera procede cuando compara otras dos composiciones de estos poetas, “El mar”, de Afonso, y la “Oda al Atlántico”, de Morales<sup>24</sup>. Ante la visión unamuniana de la Selva como catedral, que se ve contextualizada

20 MORALES, T., *Ibid.* pp. 254-256.

21 MOROTE, Luis, *La tierra de los Guanartemes*, París, [1910], pp. 156-157.

22 VIERA Y CLAVIJO, J., *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, cit., p. 292.

23 GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo, *opus cit.*, pp. 80-81.

24 GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo, “Dos ejemplo de una misma trayectoria cultural: Graciliano Afonso y Tomás Morales”, en VV AA, *Ilustración y Pre-romanticismo en canarios. Una revisión de la obra del Doctoral Graciliano Afonso (1775-1861)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 51-67.

en otros escritores como Viera y Clavijo o Luis Morote, se nos plantea la cuestión de que una determinada realidad vuelva articulador el lenguaje. Ese mundo va a forzar al lenguaje para que lo exprese y en él quede cristalizado. En el caso de Morote y Viera, y Afonso y Morales, se da la circunstancia de una pertenencia evidente a la tradición; en el de Unamuno, la vinculación se producirá por la proyección que, de sí misma, sugiere esa realidad y que, como vemos, introducirá al filósofo vasco en esa tradición de manera espontánea.

La Selva, como catedral y erección vertical, motiva la figuración de un espacio sagrado y el establecimiento de éste como “centro cósmico”, de la misma manera que, en su momento, pudo haberlo constituido el paraíso. A esta imagen no sólo auxilia la conformación, excelsitud y elevación del bosque, sino también su luz atenuada por la sombra de la frondosidad, que produce ese efecto de claroscuros que se dan en los templos: atmósferas propicias para el recogimiento interior y la meditación contemplativa, que son la actividad del ensueño.

Sin embargo, finalmente, Unamuno toma como más verdad el mundo empírico, mientras que el sueño, por revelar la indigencia existencial y producir una parálisis en la vida histórica del hombre, seguirá, por ahora, siendo rechazado.

#### MOVIMIENTO Y LÍMITE INSULAR

Ya desde el primer viaje, como hemos podido comprobar, Unamuno irá madurando su concepción del vivir aislado y la soñarrera, para ir transformándose paulatinamente en “ensueño”. Sin embargo, en un cierto grado de conciencia, el filósofo mantendrá aquel carácter marcadamente negativo de la soñarrera en cuanto al vivir inactivo y pasivo se refiere. De esta manera, cuando llegue desterrado a Fuerteventura, Unamuno temerá aplatanarse o caer en esa soñarrera, sin embargo hay que advertir que, junto a este temor, descansan otras meditaciones que, motivadas y acentuadas por las circunstancias del destierro y la isla, atañen directamente a la existencia del hombre.

Así nos lo muestra el día 13 de marzo con este apunte de su diario *Mi destierro*: “No hago nada, no escribo nada; la expectativa, lo indefinido de este confinamiento. Como la vida. Seguro de vida. Si se supiera edad de muerte se suicidaría la gente”<sup>25</sup>.

Hasta el 28 de marzo, a Unamuno no se le había presentado todavía la propuesta de evasión del director de *Le Quotidien*, H. Dumay, por lo que su vivir quedaba suspenso ante la incertidumbre futura. Esa incertidumbre, que surge de una circunstancia concreta, es reconocida por Unamuno en una situación común existencial del hombre. La caída en la isla, con todas sus significaciones de desarraigo, le ofrece la posibilidad inicial de experimentar la inconsistencia de la vida, siempre en espera de algo que amedrenta por su desconocimiento: ese no hacer “nada”, en realidad se va configurando como un “estar-en-la-expectativa”, en la “espera” o el “acecho” de algo. Y aquí es ineludible traer a presencia el pensamiento heideggeriano del hombre como un ser-para-la-muerte. Lo único seguro que cabe esperar, pero indeterminado por no saber cuando llegará, ni cómo será ese estado.

25 *Mi destierro*, p. 141.

Esta falta de movimiento exterior, que Unamuno identificaba con la soñarrera tropical del paraíso, se va transformando en un intenso movimiento interior, que de estar sumido en el tráfigo de las vicisitudes de la vida moderna se hubiese visto ahogado. Esta reflexión se despliega imaginariamente a través de elementos de la realidad majorera. Quizás los más evidentes sean la aulaga y el camello. La existencia de la aulaga es fija, quieta e inmóvil, sin embargo produce unas humildes florecillas amarillas que ofrece al camello<sup>26</sup>. A su vez, como nos muestra el soneto XVI de *De Fuerteventura a París*, el camello rumia esta flor de aulaga; bajo este acto de rumiar se encuentra oculto, de una forma metafórica, el acto del pensamiento, como podría decir Eugenio Padorno. Pero el camello rumiante es metamorfoseado, mediante el poder de la imaginación, en araña tejedora. Acción esta última del tejer que es equiparable a la del rumiar, del pensar y del crear.

Este estado es interpretado en forma poética por Pedro García Cabrera, no como un estado de inactividad, sino como todo lo contrario: una situación dinámica de contemplación, de pensamiento e imaginación: “En realidad no existe ese aparente estatismo. Sino que, como en los volantes de las máquinas, la rotación máxima finge quietud. (...) El insular es contemplativo. Es decir, soñador. El ensueño es una veloz forma de actividad”<sup>27</sup>.

De hecho, el día 23 de marzo, en el citado diario *Mi destierro*, encontramos escrito lo siguiente:

Hay una idea que me oprime y es que no hago nada, que no escribo, que no gano... y sin embargo con sólo estar aquí y no rendirme hago mucho y estoy abonando y haciendo madurar mis obras. Escribo poquísimo y no como el otro. Lo que haga después tendrá más valor. Este esperar es un hacer.

Como podemos advertir, estas palabras de Unamuno vienen a expresar un pensamiento muy similar al formulado por Pedro García Cabrera en el texto transcrito: se reconoce una actividad interior. Este dinamismo interno es consecuencia y sugerencia de los límites precisos de la isla que no dejan ir más allá de una forma progresiva o lineal, sino rotatoria. Este movimiento giratorio podría ser interpretado como movimiento espiral, pues en él se avanza sin perder el referente de un centro o principio.

Este desplazamiento espiral de la imaginación, entonces, forma parte del ser insular que opera incluso en lo más íntimo de la crítica literaria que se hace en Canarias, a veces con un lenguaje más especializado, a veces con otro más intuitivo o poético<sup>28</sup>.

26 Cfr. “La aulaga majorera”, p. 91.

27 GARCÍA CABRERA, Pedro, *El hombre en función del paisaje*, en Nilo PALENZUELA, *opus cit.*, p. 305.

28 De este último caso, por ejemplo, tenemos a José Yeray Rodríguez Quintana, que en un artículo titulado “Música de espumas” nos hace una semblanza, entre lo poético y lo filosófico, del modernista canario Saulo Torón. El propio movimiento imaginativo de Yeray Rodríguez en el diálogo con el poeta (muerto hacía veinticinco años) revela esta manera de ser y, de un modo casi metaimaginativo, nos habla a la par de ese movimiento interior de Saulo Torón en la orilla de la playa, en diálogo perpetuo con el mar y su propio interior. Pero esta actividad que se hace exteriormente desde el estatismo en el límite insular no es pasiva, sino dinámica. Así dirá Torón: Mi barca pequeña / no sale del puerto, / ni tiene más velas / que mi pensamiento... Es el ejercicio mental, el imaginativo, el que crea y obra. Y ese estado será experimentado por Unamuno en Fuerteventura: a través del ensueño, el límite, interiormente, queda roto y se abre ampliando el horizonte. (TORÓN, Saulo, *El caracol encantado y otros poemas*, Biblioteca Básica Canaria, 24, Islas Canarias, 1990, p. 103.)

**cap. 8**

---

## Don Quijote en Fuerteventura



## BREVE CONSIDERACIÓN UNAMUNIANA DE DON QUIJOTE

Es sabido que don Miguel no siempre mantuvo relaciones amistosas con el personaje cervantino, pues percibía en su locura los males de España: el enloquecimiento era originado por la ambición personal de don Quijote, ya que su propósito era la autosatisfacción de ver su nombre coronado por la gloria y por la fama. La enajenación quijotesca, en cuanto tal, suponía un desdoblamiento de la personalidad, por lo que en una misma realidad física acontecían Alonso Quijano, cuyas buenas costumbres le valieron el sobrenombre de “el Bueno”, y Don Quijote, ostentación disruptora de la bondad de aquel hidalgo que lo precipitó a la vanidad. Así, en principio, lo “quijánico” tendría un sentido eminentemente positivo, por cuanto este adjetivo deriva del apellido de don Alonso, mientras que lo “quijotesco”, por provenir del nombre caballeresco de Don Quijote, quedaría definido negativamente.

Esta actitud quijotesca —la de Don Quijote— era asociada por Unamuno a la *soberbia* de la *soberanía*, mientras que el espíritu quijánico —el de don Alonso— se encontraba alojado en la entraña más profunda del pueblo. La preponderancia de esa primera actitud es lo que había causado la política exterior española, sobre todo aquella mantenida en las colonias americanas y las que ya comenzaban a proyectarse sobre el norte de África:

(...) la locura saca todo el poso de soberbia y de vanidad humanas que en todo mortal descansan. La extraña y temporal locura de don Quijote fue acaso trastorno de la bondad eterna de Alonso Quijano, pero fue más explosión de soberbia de espíritu impositivo. Creyóse espíritu de Dios en la tierra y brazo por quien se ejecutaba en ella su justicia<sup>1</sup>.

A esta disposición nacional, Unamuno contrapone la sugerida por el regeneracionista Ángel Ganivet en su *Idearium*:

después de los períodos hispano-romano, hispano-árabe e hispano-colonial, tengamos un período español puro, “en el cual nuestro espíritu constituido ya, diere sus frutos en su propio territorio”, pide

---

1 UNAMUNO, M., ¡Muera Don Quijote!, en *Obras Completas*, tomo VII, Escelicer, 1966, pp. 1194-1195.

la acción ideal que “alcanza sólo su apogeo cuando se abandona la acción exterior y se concentra dentro del territorio toda la vitalidad nacional”<sup>2</sup>.

Enemistado, entonces, con el caballero, Unamuno verá la muerte de éste como el renacimiento del carácter quijánico, preocupado, por su bondad, más de la subsistencia en la eternidad, que de la historia, y capaz, por su amor de piedad, de conquistar el mundo. Así, clamará Unamuno: “¡Muera Don Quijote para que renazca Alonso el Bueno! ¡Muera Don Quijote!”<sup>3</sup>.

Sin embargo, ya hacia 1903 Unamuno da muestras de un nuevo entendimiento de la obra de Cervantes y de su personaje, pues observa en él utilidades y enseñanzas similares a las que se pueden contener en los Evangelios, y se pregunta cómo es que no haya quienes “aprovechen la maravillosa historia como texto de libres pláticas y base de meditaciones patrióticas al modo que se toman versillos del Evangelio para hacer sobre ellos homilías, sermones y piadosos consejos para una vida mejor y más íntima”<sup>4</sup>. Esta consideración es la que va a orientarle hasta que en 1905 se publique su *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno*. Este título destaca la concepción neotestamentaria del texto, pues Cervantes aparece como un evangelista (pensemos, por ejemplo, en la manera de citar los Evangelios: “Evangelio según Juan”, etc.) y don Miguel como el “jesuita” traductor y anotador del mismo. Ahora, Unamuno no deja de reconocer la santidad idealista de la locura del caballero, y que aparece vinculado a figuras como las de Ignacio de Loyola y Cristo. Para don Miguel, *El Quijote*, junto a la obra de los místicos españoles y Calderón, constituye una fuente del “pensamiento español” y donde se encuentra contenido lo distintivo hispano que había estado buscando. Hacia esta consecuencia lo llevan también las lecturas religiosas de los españoles, que desde hacía algún tiempo lo ocupaban, como manifiesta en carta del 15 de agosto de 1904 a Alberto Nin Frías<sup>5</sup>.

Si en un primer momento Unamuno reivindicaba el renacimiento de Alonso Quijano el Bueno y la muerte de Don Quijote, ahora no va a dejar de cuestionarse sobre la necesidad de emprender una nueva cruzada para rescatar el sepulcro de Don Quijote: “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”<sup>6</sup>. Unamuno no esconde la intención de faltar a la severa ley de muerte que dio Cervantes a su personaje de ficción al final de su obra:

Aquí quedarás colgada de esta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos o malandrines historiadores no te descuelgan

2 Ibid., p. 1195. No pasan desapercibidas las contradicciones en las que incurre Unamuno, respecto a la concepción cuasi-metafísica que de España se contiene en el “Discurso de los Juegos Florales” y el “Discurso sobre la Patria”, pronunciados ambos en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas (cfr. el capítulo II de este trabajo).

3 Ibid., p. 1196.

4 UNAMUNO, M., “La causa del quijotismo”, Ibid., p. 1210.

5 UNAMUNO, M., *13 cartas inéditas de Miguel de Unamuno a Alberto Nin Frías*, prólogo y glosas de Pedro BADANELLI, Editorial la Mandrágora, Buenos Aires, 1962, pp. 39-40.

6 UNAMUNO, M., *Vida de Don Quijote y Sancho*, Edición de Alberto NAVARRO, Cátedra, Madrid, 1992, p. 142.

para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieses:

—¡Tate, tate, folloncicos!  
De ninguno sea tocada,  
Porque esta empresa, buen rey,  
Para mí estaba guardada.

Para mí nació don Quijote y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solo los dos somos para en uno (...)”<sup>7</sup>.

## 2

### FUERTEVENTURA, LIBRO DEL *QUIJOTE*

Como ya indicamos en el capítulo V, “La invención de Fuerteventura”, Unamuno, cuando llega a la isla, cae en una realidad que le es extraña por su peculiar conformación geográfica. El espacio ha sido considerado desde la clasicidad como una categoría delimitadora de la existencia del hombre. Y, en la teoría kantiana del conocimiento, como una de las dos formas *a priori* de la sensibilidad; la otra sería el tiempo. Espacio y tiempo, entonces, serían categorías ineludibles de nuestra conciencia. Incluso, la propia terminología filosófica de Heidegger implicaría ambos: si en un primer momento el ser es pensado desde la perspectiva temporal, con posterioridad irá adquiriendo consideraciones espaciales. Como espacio, la isla de Fuerteventura va a ser comprendida por la imaginación unamuniana como una prolongación del *Quijote* y éste, a su vez, será redefinido por la realidad de Fuerteventura. Ahora bien, ¿cuál es el motivo de que Unamuno se reafirme constantemente en Don Quijote durante su estancia majorera?

La hermenéutica filosófica de Gadamer nos pone sobre aviso del sentido negativo que desde la Ilustración ha adquirido el concepto de “prejuicio” y la marginación de que ha sido objeto en el proceso comprensivo, cuando “pre-juicio” significa verdaderamente ‘juicio previo’. La mente humana no está vacía, ni es una tabla rasa, sino que es a partir de lo ya conocido desde donde se puede llegar a conocer.

En una libre interpretación de la filosofía gadameriana, podemos decir que Unamuno disfruta de un *prejuicio quijotesco*; a través de él comprenderá (inventará) la realidad majorera:

No traje acá, a mi fuerteventuroso confinamiento, ejemplar alguno de nuestro Libro, del Quijote; contaba con encontrarlo aquí si me hiciera falta. Aunque... ¿el libro, la letra? ¡No! Y el espíritu lo traía conmigo. Traía conmigo el fruto de la pasión de risa del Hidalgo ingenioso: es decir intelectual<sup>8</sup>.

De esta manera, la realidad majorera es interpretada (desarrollada, inventada) desde el *prejuicio quijotesco* y éste va a condicionar esa realidad. Pero, además, como consecuencia, esa realidad va a determinar el conocimiento que Unamuno tenía del *Quijote*. El *Quijote* es un prejuicio

7 CERVANTES, M., *opus cit.*, II, Cap. 74, pp. 1223.

8 UNAMUNO, M., “La risa quijotesca”, p. 107.

dado por la tradición, pero cuando Unamuno asume esa herencia en la nueva circunstancia que se encuentra, el texto del *Quijote* va a sufrir una modificación, no ya solamente en cuanto interpretación, sino como libro mismo (consecuencias del círculo hermenéutico). Por ejemplo, si Don Quijote hizo tres salidas, la primera solo y las dos últimas acompañado de su escudero Sancho, Unamuno va a completarlo con una aventura más, una aventura obrada en la ultratumba, después de muerto. De la misma manera, entonces, que Unamuno amplía el catálogo de los elementos integrantes del imaginario insular, como comentábamos con Eugenio Padorno, ahora el escritor vasco va ampliar el evangelio del *Quijote*.

La concepción que Pedro Cullén del Castillo tiene de la estancia de Unamuno en Fuerteventura es quijotesca también y así lo muestra en su *Don Quijote en Fuerteventura*<sup>9</sup>. En este ensayo, Cullén del Castillo interpreta la estadía unamuniana en la isla en clave simbólico-quijotesca y ve en la figura de Unamuno la viva reencarnación de Don Quijote:

¡Por fin D. Miguel ha renunciado a la lucha inicial [contra Don Quijote] y ha abierto su cuerpo a la penetración del alma de don Quijote! Y es curioso que sea precisamente un vasco este Quijote redivivo; y es curioso asimismo, que haya de elegir más adelante el dromedario para sustituir a Rocinante<sup>10</sup>.

Eugenio Padorno recupera la teoría de Cullén del Castillo y sugiere con él más que un proceso de quijotización, el devenir mismo de Unamuno en el ente de ficción Don Quijote<sup>11</sup> (o, acaso, pudiera ser la transformación del ente real Don Quijote en el ente de ficción Unamuno).

Sin embargo, la advertencia de Cullén no sólo se queda ahí, como nos hace notar Padorno, sino que la realidad de Fuerteventura manifiesta un mundo que parece desprendido del quijotesco<sup>12</sup>:

No, los hombres hallados por D. Quijote participaban de su ser y de su esencia quijotesca y, comprendiéndolo, lo dejaron hacer cuanto le vino en gana. Jamás había encontrado nada parecido; en lugar de la burla cruel, la admiración; en sustitución del tenaz empeño en volverlo a la cordura, el más alto respeto para su cordura; a cambio de la resistencia constante a sus mandatos, la sumisa obediencia. Por eso D. Quijote ejerció en la Ínsula una soberanía espiritual por tácito acatamiento<sup>13</sup>.

De lo dicho, se infiere que la realidad de Fuerteventura aparece como descubierta en una novela de caballerías. Su entorno extraño está verdaderamente dotado para que pueda ser percibido de esta forma: un desierto rodeado de agua, plantas de las que manan leche (tabaibas), volcanes, palmeras que semejan antorchas o mujeres, lunas que son barcas y relojes, animales exóticos (camellos), etcétera. Si nos detenemos un momento en la obra de Agustín Espinosa *Lancelot 28º 7º*, advertiremos que la isla de Lanzarote es recreada míticamente con el héroe artúrico Lanzarote del Lago y que la Montaña del Fuego, por ejemplo, no es volcán, sino el presidio de un dragón

9 CULLÉN DEL CASTILLO, Pedro, *Don Quijote en Fuerteventura*, Pedro, Tipografía Alzola, Las Palmas de Gran Canaria, 1948.

10 *Ibid.*, p. 17.

11 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., p. 176.

12 *Ibid.*, p. 176.

13 CULLÉN DEL CASTILLO, P., *opus cit.*, p. 20 (cfr. PADORNO, E., *Ibid.*, p. 176).

y de ahí su cualidad ígnea. Es decir, Lanzarote, como Fuerteventura, encarna una de esas realidades que pueden darse en la literatura caballeresca.

Para Unamuno, Fuerteventura es tal vez la concreción viviente del mundo que creara Cervantes en su *Quijote*, pero con la peculiaridad de que el medio mayorero resulta realmente mágico y maravilloso, por lo que reubicaría a Don Quijote en el mundo caballeresco y no fuera de él; uno de los motivos, por otra parte, que provoca la risa entre los personajes con los que se encontraba en sus aventuras del siglo XVII.

La presentación de Unamuno en la isla por Cullén del Castillo no resulta absurda (acaso poética) si tenemos en cuenta que, verdaderamente, el plano de lo real de Fuerteventura se corresponde con el plano ficcional de la novela de Cervantes. Cuando reparamos en ciertas personalidades de la isla, advertimos que Unamuno se encontró, como catorce años antes le había sucedido con don Segismundo en Artenara, un mundo que es propio de aquellas materias ficcionales de la que hablamos: la de las novelas de caballerías y la del *Quijote*.

Los elementos del mundo ficticio de don Quijote son perfectamente reconocibles en Fuerteventura, como indicamos en el siguiente cuadro:

<b>Plano ficcional</b>	<b>Plano de lo real</b>
Don Quijote	Miguel de Unamuno
El Bachiller Sansón Carrasco	Ramón Castañeyra Schamann
El cura	Víctor San Martín
El ventero	Francisco Medina Berriel
Los Duques	Miguel Primo de Rivera, Severiano Martínez Anido y Alfonso XIII
Maritornes-Altisidora	Delfina Molina
Rocinante-Clavileño	El camello
La venta castellana	El Hotel 'Fuerteventura'
Los Molinos	Los molinos de Fuerteventura
Los Gigantes-Durandarte	El aborigen Mahán
La cueva de Montesinos	Montaña Cardones
La Ínsula Barataria	Fuerteventura

Como se podrá comprobar, estas correspondencias no son literales y, para ser debidamente percibidas la lectura ha de abandonarse a las sugerencias de un impulso poético. En lo sucesivo, trataremos de hacer evidente estas analogías; de algunas nos ocuparemos explícitamente, de otras lo haremos tangencialmente, pues se encuentran insertas en el engranaje de otros elementos.

El 10 de marzo, el día después de su llegada a Fuerteventura, Unamuno realiza una excursión al municipio de Antigua y allí hace una observación que anotará en su diario *Mi destierro*: “Excursión a la Antigua. La Mancha con colinas = jorobas. Don Quijote en Fuerteventura; contorno del camello sobre fondo tierra acamellada”<sup>14</sup>. Esta visión de Fuerteventura, ajustada a la imagen

14 *Mi destierro*, p. 140.

del camello, resultará conveniente en las descripciones de los escritos de aquellos momentos, pues la imagen se repite. Pero lo que nos interesa destacar aquí es cómo desde el primer instante la isla queda vinculada a la figura del personaje cervantino y al paisaje manchego.

El espacio y los habitantes de la isla que concurren a un mismo punto con *El Quijote* constituirán el universo imaginario en el que se desenvolverá el proceso creativo unamuniano. Si Fuerteventura no hubiese participado de aquellos rasgos quijotescos, la “representación” que de sí mismo hace Unamuno como Don Quijote no podría haberse dado.

Ya Julián Marías había señalado la distinción fundamental entre lo que es el “caso” y lo que es el “personaje”. Los “casos” lo conforman aquellos personajes que sólo pueden ser reconocidos si se encuentran en una determinada situación: el “fuerte relieve que tienen en nuestra imaginación no procede de ellos mismos, sino de su aventura”<sup>15</sup>. Los “personajes”, por el contrario, están “creados a imagen y semejanza del hombre, que encierran un modo de ser propio e insustituible, que tienen una efectiva consistencia humana”<sup>16</sup>. Además de esto, Marías añade que, generalmente, en la literatura española el personaje nace a partir de un “caso”, pero que con posterioridad va adquiriendo un desarrollo personal único e irremplazable. El ejemplo que propone, extrapolado de la propia poesía (filosofía) unamuniana, es Don Quijote, pues Cervantes, en un principio, tenía como propósito realizar un esquema de los héroes caballerescos en clave paródica. Don Quijote sería, entonces, el fingimiento de un ente de ficción, pero que, sorprendentemente, irá alcanzando una autonomía, un desarrollo y una actitud personal que el propio caballero revelaría a su vecino Pedro Alonso cuando exclamó: “Yo sé quien soy —respondió don Quijote—, y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia”<sup>17</sup>.

Ante la experiencia del destierro en Fuerteventura, Unamuno se va a ver, justamente, en el “caso” y, de hecho, se llamará a este confinamiento su “aventura quijotesca”; así, en carta del 14 de abril de 1924, dirigida a Manuel Gálvez (hijo), Unamuno escribe: “Y tengo que vivir mi *Vida de Don Quijote*”<sup>18</sup>.

En aquella teatralización de la novela corta *Tulio Montalbán y Julio Macedo, Sombras de sueño*, notamos este proceso de quijotización de Unamuno. Hasta el punto que la protagonista, Elvira, que es encarnación femenina de la insularidad, llegará a decir: “Acaso salga yo un día, no a caballo, pero sí en un velero, en un corcel del mar, en un clavileño marino, vela al viento del destino, a correr mares, a desfacer entuertos de hombres...”<sup>19</sup>. Pero ya tendremos oportunidad de ocuparnos de este asunto en un capítulo posterior.

Sin embargo, como explica la reflexión de Marías, este nuevo Don Quijote va a tomar una conciencia distinta. Si bien es verdad que no se abandona la aspiración quijotesca a un ideal, aunque las circunstancias le sean adversas, la específica realidad de Fuerteventura lo va a reubicar, como dijimos, no sólo en una refiguración mágica del espacio manchego, sino también ante

15 MARÍAS, J., *opus cit.*, p. 80.

16 *Ibid.*, p. 81.

17 CERVANTES, M., *opus cit.*, I, Cap. 5, p. 73; Cfr. MARÍAS, J. *opus cit.*, pp. 82-83.

18 UNAMUNO, M., *Epistolario americano*, [299], cit., p. 489.

19 *Sombras de sueño*, en UNAMUNO, M., *Obras Completas III*, edición de Ricardo SENABRE, Turner, Biblioteca Castro, Madrid, 1996, p. 371.

unas personas que parecen saltadas de la existencia ficticia del *Quijote*. No obstante, como advierte Pedro Cullén del Castillo, se percibirá en todos ellos una diferencia que les va a conferir personalidad: el respeto de todos ellos para el Caballero de la Triste Figura reencarnado en la persona de Unamuno. Y es que, en el fondo, están todos tocados de su santa locura, a excepción de los Duques, que estarían representados, como veremos, por Martínez Anido, Primo de Rivera y Alfonso XIII. No obstante, como Unamuno nunca escribió el libro prometido en el que quedaría Fuerteventura unida al nombre de Don Quijote, estas figuras son reconocidas, generalmente, por su “caso”.

#### RAMÓN CASTAÑEYRA, EL BACHILLER

Ramón Castañeyra Schamann fue un hombre culto y preocupado por diversos aspectos culturales y literarios, que, sin duda, había heredado de su abuelo, Ramón F. Castañeyra, con quien pasó mucho tiempo. De hecho, fue él quien heredó su biblioteca. Esto hizo que desde muy temprano, a los trece años de edad, ya se preocupara de recopilar en un pequeño cuaderno diversas composiciones de la tradición oral, *Cantares* (1910)<sup>20</sup>. Esta vez fue su biblioteca desde donde salieron algunos de los libros que sirvieron para avivar la imaginación del Unamuno-*Quijote*, como son los *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*, del Dr. Gregorio Chil y Naranjo y las *Noticias de la Historia general de las Islas Canarias* del polígrafo ilustrado José de Viera y Clavijo, libros que trataban sobre las Islas (de estos les parecía mejores los ingleses<sup>21</sup>) y obras de Benito Pérez Galdós, pues fue allí, en Fuerteventura, donde Unamuno aprendió a entenderlo, como manifiesta a Ramón Castañeyra en una carta datada del 12 de abril de 1932:

Porque nunca podré olvidar que fue ahí, y gracias a usted y su librería, cómo releí a Galdós y aprendí a conocerlo. Pues le debo declarar que aun cuando yo conocí y traté a Don Benito, mi verdadero conocimiento de su obra data de mi estancia en ésa: en la quietud y en el sosiego de esa Isla es en donde pude darme cuenta de todo el enorme trabajo de aquel hombre recogido. Mi Galdós de hoy es el que aprendí a conocer ahí. ¡Qué mañanas aquellas en que le leía en la terraza del hotel! ¡Yo, completamente desnudo y tomando sol! Pocos habrán leído así una tan gran obra literaria. Así que los héroes cómicos y trágicos de Don Benito vienen a mi memoria trabados con el Sol desnudo de Fuerteventura<sup>22</sup>.

Podrá conjeturarse que si Unamuno podía haber percibido a Ramón Castañeyra como un personaje de la novela de Cervantes, éste pudiera haber sido Sancho, por la amistad e intimidad que hubo entre ambos. Sin embargo, la posición y la cultura de don Ramón hace que lo veamos más como el Bachiller Sansón Carrasco, mas con la peculiaridad de ser un adepto del Unamuno-*Quijote*. Quizás, quien más se pudo parecer a Sancho fue Manuel Macías Casanova, aquel mu-

20 CASTAÑEYRA SCHAMANN, Ramón, *Cantares*, edición facsímil, Cabildo de Fuerteventura, Servicio de Publicaciones, 2003.

21 “La Atlántida”, p. 95.

22 Carta a Ramón Castañeyra (12-IV-1932), p. 173.

chacho que conoció en Gran Canaria en 1910 y que poco después de su encuentro moriría electrocutado. El propio don Miguel lo visionó como su escudero:

Me llevo el recuerdo del silencio... fiel de Macías Casanova, que me ha acompañado por donde quiera. ¡Y no es poco tener un silencio vivo, no muerto, por escudero! ¡Y ese silencio era también una protesta!<sup>23</sup>

Recibí noticia como él la muerte: en sacudida eléctrica. Recordaba las últimas palabras que me dijo aquel mi silencioso escudero en los dorados días que pasé en la Gran Canaria...<sup>24</sup>

VÍCTOR SAN MARTÍN, EL CURA

Don Víctor San Martín fue el párroco de Puerto Cabras y coincidió su ejercicio con la estancia de Unamuno en la isla. Su iglesia se encontraba a pocos metros del alojamiento de don Miguel, pues éste estaba situado entre la misma iglesia y la cárcel. Unamuno encontró en don Víctor un agradable paseante e interlocutor y no un oponente que quisiera mejorarlo de su locura, pues el sacerdote tenía graves inquietudes políticas y sociales que lo llevaron a ser, por unos días, alcalde de San Bartolomé en la isla de Lanzarote en 1931<sup>25</sup>. Así nos hablaba del párroco

Y ese escarabajeo me llevó a salir de mi celda, ir a buscar al párroco de este lugar de Puerto Cabras, nuestro excelente amigo y más constante compañero de paseo, y pedirle un ejemplar de la Biblia.

El excelente párroco —¡jamás le olvidaremos y así fueran todos como él!— me ha traído un *Breviarium romanum ex decreto S.S. Concilii Tridentini*, o sea un Breviario, señalándome en su parte primera el rezo correspondiente a la *infra hebdomadam septuagésimae (...)*<sup>26</sup>.

El cura, ahora, en vez de quemarle los libros a Don Quijote, se los presta para el alimento de su santa locura. Muestras de la admiración de don Víctor a Unamuno son las cartas que escribiera el párroco a don Miguel, como, por ejemplo, la del 22 de agosto de 1924:

Yo de mí sé decirle, querido don Miguel, que le amo y venero como a mi gran maestro; y que fueron los días más felices de mi vida los que transcurrieron en su amable compañía, de aquí el gran vacío que yo experimenté a su salida de Fuerteventura, vacío difícil de llenarle tan pronto<sup>27</sup>.

23 “Un recuerdo puro”, p. 37.

24 “Por Manuel Macías Casanova”, p. 71.

25 GÓMEZ AGUILERA, Fernando, “Epistolario entre Miguel de Unamuno y el círculo de contertulios de Fuerteventura (1924-1936)”, en *Jornadas estudios Fuerteventura y Lanzarote*, cit., p. 718.

26 “Conocerse desnudo”, pp. 53-54.

27 En GÓMEZ AGUILERA, Fernando, *Ibíd.*, p. 718.

FRANCISCO MEDINA BERRIEL, EL VENTERO

Por otro lado, todos recordamos la famosa vez que llegó Don Quijote a aquella ventucha castellana que a él antojábasele castillo, en el segundo capítulo de la primera parte de la novela de Cervantes. La maravilla quijotesca se encuentra en la construcción mágica de una gran pieza arquitectónica utilizando como esquema algo tan pobre como era aquella venta. Este mismo proceder será llevado a cabo por Unamuno sobre la realidad majorera, pues lo esencial de sus elementos le ofrece un mundo no forzado a nada sobre el que todavía se puede inventar. Lo cervantino aquí reside en que Unamuno se encuentra también con una modesta estructura, pero que tiene la peculiaridad de hallarse ya inventada en *Hotel-Fuerteventura* por los que allí vivían.

Quien regentaba este hotel era don Francisco Medina Berriel (o don Paco Medina, como gustaba llamarse), que, lejos de mostrar gravedad ante la figura de don Miguel, como había hecho el ventero al ver por vez primera a Don Quijote en su locura, y querer, finalmente, echarlo de su fonda, lo agasajó. Hacia esta concepción de don Paco Medina parece inclinarse el filósofo cuando, en la “carta-prólogo” dirigida a Ramón Castañeyra de *De Fuerteventura a París*, se refiere a él como “mi posadero”<sup>28</sup>. Y allí, en aquel su hospedaje de Fuerteventura, fue formándose un grupo de curiosos y admiradores a su alrededor que, en vez de tener la burla pronta para empañar la palabra y el pensamiento del escritor, lo respetaron y hasta no lo contradecían<sup>29</sup>.

CALERO, EL BARBERO

Otro de los personajes de los que tenemos vaga noticia es del barbero que arreglaba a Unamuno, cuyo apellido era Calero. De él se conserva una pintura en la Casa-Museo Unamuno en Fuerteventura. Imaginamos que por su profesión éste debió ser buen conversador, aunque Unamuno no lo mienta en sus escritos, al menos por el apellido.

LOS DUQUES: LA RISA DICTATORIAL DE PRIMO DE RIVERA, MARTÍNEZ ANIDO Y ALFONSO XIII

En la novela cervantina, Don Quijote se encuentra con los Duques que, conocedores de las andanzas del caballero por la lectura de la primera parte, deciden hacer de él y de su escudero objeto de divertimento y burla<sup>30</sup>. A partir de entonces, los Duques urdirán diversas situaciones que simularán las situaciones propias de los libros de caballerías, por lo que ya ofrecerán un mundo inventado a Don Quijote.

Unamuno, en su aventura quijotesca de Fuerteventura, no podrá dejar de mentar a los Duques a través de lo por él considerado un arma opresora, la risa:

28 *De Fuerteventura a París*, cit., p. 9.

29 NAVARRO Artilles, Francisco, “La tertulia en la casa de Ramón Castañeyra en Puerto de Cabras”, en *Unamuno. Encuentro con la Isla de VVAA*, Las Palmas de Gran Canaria, Febrero 1999, pp. 23-26.

30 CERVANTES, M., *opus cit.*, II, Cap. 30, pp. 874-879.

Y oigo la risa, la terrible risa inquisitorial, la burla trágica de la envidia, castiza, que persiguió a Don Quijote durante su peregrinación por la tierra de los galeotes, de los yangüeses y de los duques. Oigo la risa ducal; oigo los soeces dicerios de los majaderos y miro al cielo y miro a la mar, a este cielo fuerteventuroso, a esta mar fuerteventurosa, a esta mar que sonrío a nuestras flaquezas<sup>31</sup>.

Por el pensamiento de Henri Bergson sabemos que la risa tiene una función social y cultural:

Por el temor que inspira, reprime las excentricidades, mantiene constantemente despiertas y en contacto recíproco algunas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y de adormecerse, y hace que se vuelva ágil toda rigidez mecánica<sup>32</sup>.

Aunque late siempre cierta concepción ambigua de la risa en Bergson, respecto a su carácter positivo o negativo, interesa, sobre todo, la tendencia represiva de la risa que es, precisamente, como la toma Unamuno. Aunque, como podemos comprobar en “La risa quiijotesca”, la risa de Don Quijote se torna en ironía para contrarrestar la burla represora y, al mismo tiempo, vía por la que el caballero puede elevarse al paraíso o hacerse divino. Y es porque la risa dictatorial imprime dolor, dolor que, en la filosofía unamuniana, diviniza al hombre. O al menos, eso es lo que parece contener la expresión “pasión de risa”<sup>33</sup>, en analogía con la pasión crística.

De las palabras de Bergson se colige que la risa es un instrumento para corregir el desvío de un elemento aislado de la sociedad. Esa corrección remite a la homogenización de los individuos necesaria para el opresor. Por esta función correccional de la burla, vinculará Unamuno las figuras de los Duques a Primo de Rivera, Martínez Anido y al Rey; desterrado por uno, amenazado de muerte por el otro y con la conformidad real del último. Unamuno, entonces, transfigurado en Don Quijote, es representación viva de un pensamiento disidente y la risa ducal de Primo y Anido el medio por el que reprender y reorientar la diferencia. Pues ésta, la diferencia, no es propicia para el poder, ya que si se es diferente es porque se es libre para determinar el propio destino. De ahí la necesidad de ser iguales, si todos fueran distintos la dominación no sería posible, ya que se necesitarían tantas maneras de sometimiento como individuos hay.

Como se puede observar en las palabras citadas de Unamuno, éste hace tradicional la burla y la hace remontar hasta los tiempos de la Inquisición. Y, precisamente, en esa tradición, Unamuno hace una crítica velada a todo lo concerniente a la Corte y el Poder. Recordemos que los Duques montan un teatro superficial, dedicado sólo para sus propio divertimento. Si tenemos en cuenta los improperios lanzados por Unamuno contra la figura del Rey, Alfonso XIII, y los dedicados a Primo en *De Fuerteventura a París* (en los que se sigue aludiendo al Rey), cuyas actuaciones y frívolos pasatiempos no podrían considerarse ética y moralmente ejemplares, el poder dictatorial y la Corte misma quedarían reducidos a una representación sainetera y, por tanto, degradatoria de lo que representan.

---

31 “La Atlántida”, p. 96.

32 BERGSON, Henri, *La risa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 27.

33 “La risa quiijotesca”, p. 107.

DELFINA MOLINA Y VEDIA DE BASTIANINI,  
MARITORNES-ALTISIDORA

Delfina Molina era una conocida poeta de Buenos Aires que, a través de su correspondencia, sabemos de la profesión de un amor platónico al filósofo. En aquellos días del destierro, doña Delfina se allega hasta la isla de Fuerteventura acompañada de su hija, Laura Bastianini.

En *Cómo se hace una novela*, aparece Delfina Molina contrastada con doña Concha Lizárraga, la esposa de don Miguel:

Esa dama es mujer de letras y mi mujer, aunque escriba bien, no los es. ¿Pero es que esa pobre mujer de letras, preocupada de su nombre y queriendo acaso unirlo al mío, me quiere más que mi Concha, la madre de mis ocho hijos y mi verdadera madre? Mi verdadera madre, sí. En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vio en las garras del Ángel de la Nada, llorar con un llanto sobrehumano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternas, sobrehumanas, divinas, arrojándose en mis brazos: «¡hijo mío!» Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer, la madre de mis hijos, mi virgen madre que no tiene otra novela que mi novela... Es por lo que me dejó solo en mi isla mientras que la otra, la mujer de letras, la de su novela y no la mía, fue a buscar a mi lado emociones y hasta películas de cine.

Pero la pobre mujer de letras buscaba lo que busco, lo que busca todo escritor, todo historiador, todo novelista, todo político, todo poeta: vivir en la duradera y permanente historia, no morir<sup>34</sup>.

Precisamente, este párrafo hace que el profesor Sebastián de la Nuez interprete la Elvira protagonista de *Sombras de sueño* como una correspondencia entre los deseos de inmortalidad de este personaje ficticio y el real de Delfina Molina<sup>35</sup>.

Si Unamuno no hizo concesiones a la hora de incorporarla a su obra, como hizo con otros personajes reales, la relación de esta mujer con la Maritornes y la Altisidora cervantinas se hace evidente. La primera trabajaba en la venta a la que llegan Don Quijote y Sancho; la segunda era doncella de los Duques. La similitud se hace en función de la solicitud amorosa de una dama. Nada más.

En el caso de Maritornes, como sabemos, el requerimiento es ficción quijotesca, pues Don Quijote se dio en imaginar que la hija del amo del castillo se había enamorado de él. Maritornes, que se había citado con un arriero para refocilar con él, es confundida por Don Quijote, y el noble caballero le hace saber que su amor es de la sin par Dulcinea del Toboso<sup>36</sup>.

En la segunda parte, cuando Don Quijote se encuentra alojado en casa de los Duques, la doncella Altisidora proyecta una nueva burla (es decir, que esta vez le inventan la aventura) solicitando los amores del caballero mediante una serenata. Amores que rehúsa el fidelísimo Don Quijote<sup>37</sup>. Este rechazo provocará que Altisidora, delante de los Duques, recrimine al caballero<sup>38</sup>.

34 UNAMUNO, M., *San Manuel Bueno Mártir. Cómo se hace una novela*, pp. 156-157.

35 NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, "Apuntes de Unamuno para la redacción de su diario del destierro de Fuerteventura", en *IX Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 2000, p. 532.

36 CERVANTES, M., *opus cit.*, I, Cap. 16, pp. 170-174.

37 *Ibid.*, II, Cap. 44, pp. 986-990.

38 *Ibid.*, II, Cap. 57, pp. 1090-1092.

Como vemos, Delfina Molina y Vedia de Bastianini vendría a cruzar su requerimiento amoroso con la Altisidora y Maritornes cervantinas, encontrándose en el mismo “caso”, y en que se incluye el declive de su proposición.

Poco antes de la llegada de Delfina y su hija a la isla, Unamuno recibió noticia de su venida y apuntó el sábado 28 de junio de 1924, en su diario *Mi destierro*, lo siguiente: “A la tarde telegrama de Delfina ¡la inevitable! Que ha llegado con su hija a las Palmas y viene el día 2”<sup>39</sup>. Esto nos hace ver cuán grande era el deseo de la visita de la escritora.

Delfina, con posterioridad, se dio en escribir sus memorias, *A redrotiempo*; en uno de sus capítulos, narra su viaje a las Canarias: su estancia en Las Palmas y en Fuerteventura. En él se incluyen varias fotografías de Fuerteventura y los desterrados, hechas por la propia escritora. Como documento histórico el capítulo tiene su importancia, siempre y cuando se alcance a advertir la remembranza idealizada que realiza doña Delfina de la relación mantenida con el filósofo en la isla. Por otro lado, no deja de sorprender las consideraciones que hace la escritora del paisaje majorero, pues en buena parte viene a coincidir con las de Unamuno, si bien es verdad que, por su también condición de pintora, centra más su atención en la luz y colores insulares<sup>40</sup>.

#### EL CAMELLO, ROCINANTE-CLAVILEÑO

Otro de los elementos con los que se encuentra Unamuno en Fuerteventura, como ya quedó dicho, es el camello. Animal que va a sufrir una doblez imaginativa en cuanto montura de Don Quijote en su nueva peripecia: como Rocinante y Clavileño.

Es cierto que la comparación entre Clavileño y el camello es explícita, sin embargo, no sucede así con Rocinante. Es más, Unamuno nos dice que en esta nueva aventura ultraterrena del caballero Rocinante no resucitó: “[Don Quijote] Vino a rescatar el alma del gigante Mahán, cuya sepultura estaba al pie de la montaña Cardones. Y vino en camello, pues Rocinante, que había muerto, no resucitó”<sup>41</sup>. Sin embargo, no deja de haber ciertas trazas de indigencia entre ambos animales.

Así nos introduce Cervantes la figura de la montura de Don Quijote: “Fue luego a ver su rocín, y aunque no tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que «tantum pellis et ossa fuit», le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban”<sup>42</sup>. La propia apariencia escueta del caballo se corresponde con los propios rasgos físicos de Don Quijote: “Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro...”<sup>43</sup>. Estas escuálidas características, compartidas entre Don Quijote y Rocinante, hacen pensar en la afi-

39 *Mi destierro*, p. 155.

40 Cfr. “Hacia Fuerteventura”, en MOLINA Y VEDIA DE BASTIANINI, Delfina, *A redrotiempo* (memorias), Editorial Peluffo, Buenos Aires, 1942, pp. 148-157.

41 “Última aventura de Don Quijote. La sepultura de Mahán”, p. 69.

42 CERVANTES, M., *opus cit.*, I. Cap. 1, p. 42.

43 *Ibid.*, p. 36.

nidad dada entre el jinete y su cabalgadura. De esta manera, la montura se revelaría como una prolongación del cuerpo del caballero<sup>44</sup>.

La fisonomía del camello es similarmente humilde, como la de Rocinante: “Nace para la servidumbre, sufrido, serio, no se divierte de joven. Grave, melancólico. Su marcha. Grito triste y plañidero, vagido”. Su perfil es una “masa informe y *effrayante* de su cuerpo, que parece, a lo lejos, un montón de ruinas”<sup>45</sup>. Y en el soneto LIV de *De Fuerteventura a París*, Unamuno añade: “¿Celeste espuma su armazón o masa/ de huesos, piel, carne metida y grasa?”.

El camello, entonces, por su anatomía y estilo de vida, es, junto a los otros elementos, un ser que participa de la realidad quijotesca. Sin embargo, como anunciábamos al principio, se va a producir una analogía explícita entre el sufrido animal y Clavileño en la poética unamuniana. Recordemos que Clavileño era un caballo de madera que los Duques hicieron montar en un vuelo imaginario a Don Quijote y Sancho, pues llevaban los ojos vendados<sup>46</sup>.

Esta asociación entre Clavileño y el camello la realiza Unamuno en la promesa que consta en la “carta-prólogo” a Ramón Castañeyra de *De Fuerteventura a París*, por la que escribirá “*Don Quijote en Fuerteventura*, Don Quijote en camello a modo de Clavileño”<sup>47</sup>.

En el soneto LIV, Unamuno diluye las fronteras por las que se distinguen la realidad y el sueño, transformando el camello en una imagen nubosa. Como ya decíamos al ocuparnos del camello, cuando tratamos del inventario de lo imaginario insular, es probable que el pelaje algodonado del animal le sugiriera la visión de una nube, así como su movimiento. Unamuno tuvo oportunidad de montar estos animales, como nos muestran los documentos fotográficos de los que disponemos. La considerable altura del animal, su paso lánguido y su pelaje son motivaciones suficientes como para pensar que se va encima de una nube. Este simulado viaje aéreo sugestionaría la mirada quijotizada de don Miguel hacia aquella otra aventura de Clavileño:

¿Es camello la nube o el camello  
es una nube, vaporosa gasa,  
que a ras de tierra a paso lento pasa  
dando al viento su cálido resuello?

¿Su flotante contorno es bruma o vello?  
¿Celeste espuma su armazón o masa  
de huesos, piel, carne metida y grasa?  
¿Puso el aire o la tierra aquí su sello?

.....  
(soneto LIV)

44 CIRLOT, J. E., *opus cit.*, p. 115.

45 “El camello”, p. 161.

46 CERVANTES, M., *opus cit.*, II, Capítulos: XL-XLI, pp. 949-966.

47 *De Fuerteventura a París*, cit., p. 8.

FUERTEVENTURA, ÍNSULA  
BARATARIA-ATLÁNTIDA  
(EL ESTADO ESTÉTICO)

En la versión dramática que Unamuno hace de la novela corta de 1920 *Tulio Montalbán y Julio Macedo, Sombras de sueño* (1930), la protagonista, Elvira Solórzano, enloquece, como Don Quijote con los libros de caballerías, leyendo la biografía de un héroe americano. Su padre, don Manuel Solórzano, que es historiador, comenta cómo su extraña locura es producida, precisamente, por confundir la realidad histórica con la ficción: la primera estaría regida por la razón, mientras que la segunda se encontraría en el reino de la imaginación. Este es el primer motivo por el que la extraña biografía no es objeto de su estudio. El segundo es que en ella no se menciona la isla en la que viven, a cuya historia vive entregado don Manuel. No obstante, Elvira lo contradice afectivamente:

ELVIRA Es cierto que ni se le menciona siquiera; pero a mí se me figura estarla sintiendo, a esta isla, a nuestra isla, a mi isla..., ¿te lo digo?

SOLÓRZANO Dilo, hija.

ELVIRA Mi Ínsula Barataria<sup>48</sup>.

La protagonista del drama difícilmente hubiese podido concebir su espacio vital como Ínsula Barataria, si antes Unamuno no la hubiese imaginado como tal en un artículo titulado “La Atlántida”, publicado en *Caras y Caretas* el 7 de junio de 1924. Aquí Unamuno nos hace partícipes de su propósito de “inventar” la isla de Fuerteventura, no “descubrirla”, y para ello invoca la intercesión de Platón, que inventó el mito de la Atlántida, y la de Don Quijote, que inventó la Ínsula Barataria para Sancho: “Platón inventó, creó, no descubrió la Atlántida, y Don Quijote inventó, creó, no descubrió, para Sancho, la Ínsula Barataria. Y yo espero por la intercesión de Platón y de Don Quijote, o con la ayuda de ambos, inventar, crear y no descubrir la isla de Fuerteventura”<sup>49</sup>.

Unamuno advierte que es Don Quijote quien inventó la Ínsula para Sancho, puesto que fueron los trabajos y los sufrimientos del caballero quienes proporcionaron la ínsula al escudero. Pero hay que tener en cuenta que Unamuno sitúa en un mismo nivel a Platón y a Don Quijote. No nos referimos a la equiparación entre la realidad y la ficción, sino a que Platón, que se consideraba filósofo y había expulsado de la República a los poetas, es considerado también poeta junto a Don Quijote. La comparación viene establecida por cuanto ambos crearon, por intercesión poética (imaginativa), dos utopías o estados ideales: la Atlántida y la Ínsula Barataria, dos referentes modélicos para sus respectivos tiempos.

El juego de ubicar en un mismo plano entidades ficcionales y reales vuelve a repetirse, puesto que Unamuno introduce la realidad histórica Fuerteventura en el *continuum* de las realidades

48 UNAMUNO, M., *Sombras de sueño*, en *Obras Completas III*, Biblioteca Castro, Turner, 1996, p. 376.

49 “La Atlántida”, p. 95.

imaginarias de la Atlántida y la Ínsula Barataria: “¡Esta es mi Atlántida! ¡Esta es mi Ínsula Barataria!”<sup>50</sup>

Lo extraordinario del pensamiento unamuniano consiste en que se propone, como Don Quijote, en hacer realidad mítica una realidad que tiene su historia. De ahí que también recurra a dicha historia para su mitificación. La Atlántida debía haber sido aspiración para los griegos, como la Ínsula Barataria para los españoles del siglo XVII, época de crisis. En la crisis española (y europea) de principios del siglo XX, Unamuno tiene la intención de crear, a partir de una realidad concreta, un nuevo mito que se transforme en canalizador de todas las aspiraciones: Fuerteventura. Lo legible implícitamente en “La Atlántida”, es constatable en los versos de *De Fuerteventura a París*:

.....  
 Roca sedienta al sol, Fuerteventura,  
 tesoro de salud y de nobleza,  
 Dios te guarde por siempre de la hartura,

pues del limpio caudal de tu pobreza  
 para su España celestial y pura  
 te ha de sacar mi espíritu riqueza.

(soneto VIII)

Sin embargo, aunque Fuerteventura se coloque como un tercer mito de orden utópico después de la Atlántida y la Ínsula Barataria, la isla majorera se singulariza, ya que su realidad indígena y extraña reubica, como hemos visto, a Don Quijote (que en este caso es la máscara unamuniana por excelencia), en el mundo fantástico de la caballería y, además, no deja de hallarse las conexiones reconocibles entre la invención de la isla y la isla real. El nuevo mito de Unamuno, aunque se adhiera más al origen quijotesco —no cervantino, recordemos— no va a ser una mera imitación, sino que va a ser “invención”.

De lo que se nos está hablando, en última instancia, es de la formación estética de un estado ideal. Fuerteventura es para Unamuno, en la terminología de Schiller, el “Estado estético”, el “Estado de la bella apariencia”. Las fuerzas poetizantes u orgánicas que desanudará Unamuno en su obra posterior (eso que se ha dado en llamar tradicionalmente escribir “sin plan previo” o a “lo que salga”, como indica el propio Unamuno) tendrá unas dimensiones más precisas, en cuanto que no es una invocación caótica, sino todo lo contrario: una invocación cósmica, una llamada al orden para España y el Mundo.

La barbarie española, la barbarie occidental contra la que agoniza Unamuno, no se encuentra en plenas facultades para hacer uso de su libertad, puesto que ésta es entendida, desde la postura anotada por José María Valverde, como “indiferencia en la elección”<sup>51</sup> y, por tanto, irresponsable. Sólo a través del juego estético, según Schiller, puede el hombre educarse para el ejercicio

50 Ibid., p. 96.

51 VALVERDE, J. M., *opus cit.*, p. 155.

de la libertad<sup>52</sup>, pues en él se dan dos tendencias básicas: la de la materia o sensorial, que aporta casos, y la de la forma, que aporta leyes (entra en juego una elección responsable). Unamuno, como dijimos, eleva la realidad histórica mayorera a la categoría de mito.

No es azaroso que Unamuno elija la isla de Fuerteventura como realidad utópica, sino que parece ser, por lo que nos dice Lezama Lima, que es inherente al hombre desde el siglo XVI, pues coloca lo ideal en la lejanía de lo común, algo que tendremos ocasión de estudiar al final de este estudio bajo el rótulo de una Teleología Insular:

En el Renacimiento el hombre ya no ve más allá del límite una oscuridad, sino su esfuerzo por estrenar, su voluntad deseosa, y entonces donde hay un límite, su apetito se enarca, encandila sus tensiones y coloca más allá de lo que conoce, islas<sup>53</sup>.

### 3

#### “ÚLTIMA AVENTURA DE DON QUIJOTE”

En la carta-prólogo dedicada a Ramón Castañeyra que figura al frente de *De Fuerteventura a París*, Unamuno nos hace saber su intención de inmortalizar la isla de Fuerteventura en un libro que espera se convierta en uno de los más duraderos:

Les prometí a ustedes también escribir —«para siempre», como dijo Tucídides— el relato de mi cautividad en esa isla y hablar de ella, de ese «tesoro de salud y de nobleza». Lo he de hacer. Y haré aquel libro de que le hablé y que se titulará: *Don Quijote en Fuerteventura*, Don Quijote en camello a modo de Clavileño<sup>54</sup>.

Desafortunadamente, Unamuno nunca llegó a componer tal libro, aunque nunca dejó de pensar en el proyecto. *Manual del quijotismo*, editado en 2005, presenta un índice de capítulos que habrían de componer dicho manual. Según este índice, el capítulo IX aparecería titulado como: “Mi aventura-Fuerteventura.” y el X como “Don Quijote y Robinson”<sup>55</sup>, personaje, éste último, ligado a una experiencia existencial insular.

No obstante, Unamuno, en el mes de abril, escribió dos artículos protagonizados por Don Quijote:

- “Última aventura de Don Quijote. La sepultura de Mahán” (en *La Libertad*, Madrid, [9-IV-1924], reproducido en *El Tribuno*, Las Palmas, [23-IV-1924]) y

52 SCHILLER, Fr., *opus cit.*, pp. 205 y 207.

53 LEZAMA LIMA, J., *Analectas del reloj*, *opus cit.*, pp. 143-144.

54 UNAMNO, M., *De Fuerteventura a París*, p. 8.

55 UNAMUNO, Miguel de, *Manual del quijotismo, Cómo se hace una novela, Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*, estudio preliminar de Bénédictte VAUTHIER, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005, p. 83.

- “Última aventura de Don Quijote. Don Pedro Fernández de Saavedra, primer Señor de Fuerteventura”, (en *La Libertad*, Madrid, [13-IV-1924], también reproducido en *El Tribuno*, Las Palmas, [24-IV-1924]).

La figura del caballero no sólo aparece en estos artículos, sino que, vinculada a la isla misma o a la peculiar circunstancia del destierro, aquella se perfila en otros escritos, incluidos los sonetos de *De Fuerteventura a París*. Sin embargo, el protagonismo adquirido por Don Quijote en ellos y la invención literaria de la que están dotados hacen suponer que, probablemente, hubiesen sido pensados como para formar parte de aquel libro prometido por Unamuno y que nunca llegó a realizarse.

Ya es clásica la distinción de Roland Barthes entre *textos de placer* y *textos de goce*. Según la clasificación del semiólogo francés, el texto de placer es aquel “que contenta, colma de euforia; proviene de la cultura [y] no rompe con ella”. Mientras que el texto de goce es “el que pone en estado de pérdida, hace vacilar los fundamentos históricos” y culturales, y hacer tambalear “su relación con el lenguaje”<sup>56</sup>.

Como ejemplo tenemos el caso del profesor Homer P. Earle, de la Universidad de California, que advierte a Unamuno de un error en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, pues el filósofo pone en boca de Sancho palabras del bachiller Sansón Carrasco. Ante esto, Unamuno escribe al profesor que los papeles del tal Cide Hamete Benengeli los tiene él en su poder y que ha podido comprobar que fue Cervantes quien los leyó mal y no él<sup>57</sup>. Y esto sucedía, recordemos, en 1928, cuando Unamuno escribía el prólogo a la tercera edición de su obra. Como se puede advertir, la creación unamuniana se orienta hacia una actitud lúdica de re-creación. Mas no se piense que por ser lúdica carece de gravedad filosófica.

De la misma manera que los colegiales abandonan el estudio para re-crearse durante unos minutos en el patio de juegos, parece hacer Unamuno en estos artículos. La comparación es legítima siempre y cuando no se lea el recreo en las claves heideggerianas del “se” y “las habladurías”, pues éstas hacen referencia a la superficialidad con la que se tratan los asuntos verdaderamente importantes del ser humano. El recreo del niño no debe observarse como el alivio del dolor del estudio, sino como el alivio del dolor que produce la mecanización rigurosa del aprendizaje. En el patio del centro educativo, el niño juega y se representa a sí mismo libremente en una determinada circunstancia de juego.

Este juego unamuniano del que hablamos (retóricamente) es el juego barthiano establecido entre un texto de goce y uno de placer. Como texto de placer, se puede realizar una lectura alegórica en el que son perfectamente reconocibles los lugares comunes de la cultura. No sólo se conceden ciertas analogías entre la realidad de Fuerteventura y la ficción del *Quijote*, sino que éstas también se producen en relación con las novelas de caballerías. Sin embargo, este último aspecto crearía un efecto contrario, pues se origina la rotura con el *Quijote* primitivo (el paródico) para reubicarse en una nueva aventura, esta vez caballescica en verdad, donde lo real maravilloso adquiriría, por el hechizo del entorno de la isla, una mayor consistencia que el mundo regido por el pensamiento del raciocinio. El goce producido por esta inversión de la causalidad

56 BARTHES, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI, 5ª edición, Madrid, 1989, p. 25.

57 UNAMUNO, M., *Vida de Don Quijote y Sancho*, pp. 136-137.

del mundo es la que provocará que, en cierto sentido, Don Quijote sea instalado en una realidad metafísica. Es decir, en la isla que se encuentra, como se ha venido diciendo, ‘más allá de la *physis*’ y que fue creada por Unamuno gracias a la intercesión de Don Quijote y Platón, es decir, la imaginación y la energía verbal.

Unamuno se propone, entonces, mediante la escritura, reinventar el *Quijote* y narrar su nueva aventura. Obviamente, no podemos re-construir este libro, porque sólo nos dejó estos artículos; pero es posible, a través de la observación de los mismos, advertir ciertos rasgos que nos ayudan a imaginar cómo hubiese podido ser su desarrollo.

#### LA HISTORIOGRAFÍA

Desde el principio, la propia aventura narrada por Unamuno y el protagonismo de Don Quijote introduce el mundo ficcional cervantino y caballeresco. La manera en que Unamuno nos presenta sus artículos es similar al carácter historiográfico que emplea Cervantes en *El Quijote*; este último recurre, como primera fuente, a un tal Cide Hamete Benegeli (o Benengueli), mientras que Unamuno, en este caso, cita las fuentes del doctor Gregorio Chil y Naranjo y el polígrafo José de Viera y Clavijo, de los que pondremos sólo dos ejemplos:

Dice Don Gregorio Chil y Naranjo, en sus *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias* (1876), que se decía que al pie de la montaña Cardones estaba la sepultura del gigante Mahán, que medía veintidós pies de largo<sup>58</sup>.

En el párrafo II del libro undécimo de sus *Noticias de la Historia general de las Islas Canarias* —páginas 383 y 384 del tomo II de la «nueva edición, corregida y aumentada por el autor», la de 1859; de Santa Cruz de Tenerife, pues hay que ser erudito, ya que no sabio—, D. José de Viera y Clavijo, presbítero, se ocupa de D. Pedro Fernández de Saavedra, hijo de D. Gonzalo de Saavedra, que tuvo «notable valimiento e influjo en el Consejo del rey D. Enrique IV»<sup>59</sup>.

El despliegue historiográfico muestra el estudio y manejo bibliográficos con perspectivas críticas sobre autores y fuentes que han tratado la misma materia y que realizan tanto Unamuno como Cervantes para introducir un elemento de *veracidad* en la historia, además de un componente lúdico y magistral en el arte de “cronicar”. Como podemos observar, Unamuno se detiene en el cuadro genealógico del primer Señor de Fuerteventura, como usualmente se hacía también con los héroes de las novelas de caballerías.

Uno de los recursos de los que se valen ambos autores en este tratamiento historiográfico es la interrupción violenta de la narración. Miguel de Cervantes lo realiza en el noveno capítulo de la primera parte del *Quijote*, donde nos deja a mitad de la aventura del vizcaíno, ya que al agotarsele la fuente en este punto no puede concluir su historia. De igual manera hace Unamuno en “Última aventura de Don Quijote. La sepultura de Mahán”: “Y esta última e inédita aventura de

58 “Última aventura de Don Quijote. La sepultura de Mahán”, p. 69.

59 “Última aventura de Don Quijote. Don Pedro Fernández de Saavedra, primer Señor de Fuerteventura”, p. 71.

Don Quijote, esta su aventura de ultratumba, es la que tengo que contar. Mas antes digamos algo de Don Pedro Fernández de Saavedra, primer Señor de Fuerteventura”.

Este abrupto procedimiento narrativo que emplaza al lector a la expectación y la consecuente digresión que nos relata la historia del primer Señor de Fuerteventura, Pedro Fernández de Saavedra, hace suponer que con toda probabilidad estos textos hubiesen sido concebidos para formar parte de aquel libro que narrara la salida de ultratumba del caballero, llámese *Don Quijote en Fuerteventura* o *Última aventura de Don Quijote*.

#### INTERTEXTO E HISTORIA DE “DON PEDRO FERNÁNDEZ DE SAAVEDRA, PRIMER SEÑOR DE FUERTEVENTURA”

Si Cervantes introducía otros géneros dentro de su *Quijote*, Unamuno no deja de hacer lo mismo. Sobre todo en lo referente al género histórico, pues el escritor nos cuenta la historia de Pedro Fernández Saavedra, el primer Señor de la isla, que, incapaz de soportar la paz y el sosiego de Fuerteventura, fue a hacer la guerra en la Berbería Occidental.

Pero esta mezcla de los géneros histórico y ficcional sorprende más en cuanto Unamuno incrusta un ente de ficción, Don Quijote, en una situación histórica concreta: el primer asentamiento señorial en la isla. Es cierto que Unamuno, constantemente, gustaba de situar en un mismo plano a entes de ficción y entes reales: sus personajes y él mismo, Hamlet y Shakespeare, Don Quijote y Cervantes, etc., pero la irrupción de un personaje histórico y real, en la aventura ficcional de don Quijote en Fuerteventura, y que Unamuno tiene la intención de narrar, hace que la realidad y la ficción confluyan a un mismo punto donde la tensión separadora del sueño y lo real se anule.

Como vemos, esta primera digresión no sólo cumple la función de subrayar la fabulación quijotesca, su intriga y la anulación de la oposición entre el sueño y la realidad, sino la de re-crear al propio Unamuno lúdicamente por medio de la actividad literaria. La composición de un texto alimentado conscientemente de textos de otros autores —Cervantes, Viera y Clavijo, Chil y Naranjo— no deja de poseer un movimiento maquinal. Es decir, hablamos de una maquinación de Unamuno y en este adjetivo, “maquinal”, coexisten la ironía y el placer de deconstruir un objeto y volver a re-crearlo de una manera nueva.

La genialidad literaria de Cervantes, justamente, consiste en desmontar la caballería literaria precedente y armar una nueva caballería. Aun siendo de factura paródica, ésta resultaría más auténtica que la primera. La genialidad de Unamuno reside ahora en que no se va a limitar a “comentar” *El Quijote* de Cervantes, sino que se dispone, pese a la advertencia de Cide Hamete y su pluma al final de la obra, a relatar otra nueva aventura que aconteció al caballero en la isla de Fuerteventura. Por lo que el ente de ficción Don Quijote, en cuanto obra, es más real y autónomo que el propio Cervantes. Para Francisco La Rubia Prado, que retoma ciertas consideraciones de Jean Cassou, el tratamiento del personaje cervantino es un mito “elevado a la segunda potencia”, pues Unamuno no crea originalmente un mito, sino que lo retoma de la tradición; pero este préstamo es un “comentario” (como acaso pueda entenderse también el *Cristo de Velázquez*: el Cristo de Unamuno es un Cristo “comentado” del Cristo de Velázquez). Actitud ésta

propriadamente posmoderna<sup>60</sup>. Sin embargo, como dijimos, aquí Unamuno no comenta, sino que deja vivir en su escritura lo que vive Don Quijote en la isla.

Por otro lado, estos intertextos, desde el punto de vista de la textualidad y la tradición, implican una asunción (o absorción) cultural que es diluida y refundada en algo distinto: junto a la reminiscencia cervantina se encuentra la asimilación de algunos elementos que pertenecen al *corpus* de la literatura canaria: Chil y Naranjo, Viera y Clavijo, Alonso Quesada, Nicolás Estévez, etc. Ahora, en estos textos, de forma inmediata y explícita se encuentran los dos primeros. A Chil se le objeta su descripción positivista de Fuerteventura, pues Unamuno considera que su “invención” entraña un conocimiento más auténtico que el del estudioso. Pero lo que llama poderosamente la atención es que Unamuno advierta una voz irónica en Viera y Clavijo, y él mismo se encuentre reconocido en la ironía. Leamos el fragmento que Unamuno inserta en su texto:

Oigamos ahora a Viera y Clavijo, que dice: «Parece que, desde luego, fijó su residencia en la isla de ‘Fuerteventura’, y que se pusieron a su cuidado e inspección todas las cosas concernientes al buen régimen del país. Pero ‘Saavedra’, familiarizado desde la edad más tierna con el estruendo de las armas, que fueron como su arrullo, y aun se puede decir que había, nacido en medio de ellas; ‘Saavedra’, digo, reconoció al instante que ‘Fuerteventura’ era para su genio una verdadera prisión. El templo de ‘Jano’ no se cerraba entonces con gusto para los hidalgos españoles. Así, es harto verosímil que abrazaría ansiosamente la favorable ocasión, que luego se le presentó, de explayar sus talentos militares en una expedición a las costas de la Berbería Occidental». Así, Viera y Clavijo<sup>61</sup>.

Cuando un autor, como hemos dicho alguna vez, trae a presencia otro texto que no pertenece al suyo, aunque sea de forma fragmentaria, ese elemento textual ya no pertenece al autor que lo utilizara primero. En este caso, la idea expuesta por Viera ya no le concerniría, sino a aquel que es capaz de revivirla originalmente. De esta manera, Unamuno asiente ante el pensamiento de Viera y Clavijo:

Y, en efecto, si D. Pedro Fernández Saavedra, el marido de doña Constanza Sarmiento, estaba hecho al arrullo estruendoso o estruendo arrullador de las armas, ¿qué venía a hacer en este pedazo de África, lanzado al mar, donde el manso arrullo del Atlántico briza el sosiego amodorrador de una vida de paz resignada y recatada? ¿Qué podía hacer su genio guerrero en esta pobre isla afortunada, donde no se conocen más cóleras que las de los camellos en su época de celo y donde es casi desconocido el uso de las armas homicidas? Aquí donde antes de ponerse a reñir dos mozos dejan los «naifes» — navajas, del inglés: «knife» —, si las tienen, y se traban al puñete. Sí, para el genio —para el mal genio— de D. Pedro Fernández Saavedra, Fuerteventura era una verdadera prisión<sup>62</sup>.

La médula de estos fragmentos lo constituye la referencia mitológica del polígrafo ilustrado sobre el templo de Jano. A esta divinidad latina se le había consagrado un templo de dos puertas entre el Palatino y el Quirinal. En tiempos de guerra, las puertas permanecían francas y así facilitaban el tránsito de un territorio a otro, pero en épocas de paz las puertas se atrancaban para evitar los posibles conflictos internos propios de la vecindad.

60 LA RUBIA PRADO, Fr., *Unamuno y la vida como ficción*, cit., p. 25.

61 *Ibid.*, p. 71.

62 *Ibid.*

Viera establece un doble movimiento de determinación insular: primero, manifiesta el ambiente inalterable y apacible de la isla; segundo, emite un enunciado irónico que constituye una imprecación a la acción violenta y colonial de los españoles. Unamuno capta la ironización de la voz de Viera y cómo ésta se adecua a su propio discurso, pues el filósofo había censurado la actuación española en el norte de África<sup>63</sup>.

EL GIGANTE MAHÁN: ATRACCIÓN DEL  
ENSUEÑO Y GIGANTIZACIÓN DE LA ISLA

De todos es conocida la famosa aventura de Don Quijote y los molinos de viento que son torrados por la imaginación del caballero en gigantes. Unamuno no es ajeno a esta aventura, así, por ejemplo, en *De Fuerteventura a París*, cuando Unamuno se encuentra ante un pasaje del *Purgatorio* (XXI, 133-139) de la *Divina Comedia* de Dante, éste es transformado en una refiguración cervantina:

Y ¿no estaré luchando, sombra adusta,  
contra pálida sombra de molino,  
no de gigante, que al vil peregrino  
de la pordiosería sólo asusta?

(soneto XXVIII)

En el comentario, Unamuno nos aclara que se refiere a los versos 131-132 del canto XXI del *Purgatorio*, donde el alma de Estacio va a abrazar los pies de Virgilio, que es quien guía al poeta florentino, y éste le dice: “Hermano/ no lo hagas, que eres sombra y ves sombra”. En estos versos, como en los de Unamuno, se reactualizan las metáforas calderoniana y shakespereana de la vida como sueño.

En este primer cuarteto del soneto hay un emisor y un receptor del enunciado, que es el mismo Unamuno desdoblado: esa “sombra adusta” es el propio Unamuno en la encarnación metafórica de Shakespeare que revela que no es que la vida sea sueño, sino que el mismo hombre lo es, pues está hecho de la misma madera que los sueños. Mientras que, por otro lado, hay conciencia de que la realidad objetiva sea sueño y, por tanto, se pregunta y duda sobre su aplicación de combate vital en aquellos momentos, pues sus esfuerzos podrían estar golpeando creaciones de la fantasía. No sólo nos encontramos ante el doblez metafórico de la vida como sueño, sino ante aquella vacilación crística en el huerto de Getsemaní en el que Cristo, como hombre, pide a Dios: “Padre, si quieres, aparta de mí esta prueba. Sin embargo, que no se haga mi voluntad, sino la tuya”<sup>64</sup>. La incertidumbre se encuentra alojada en la posibilidad de que no sea ese el preciso

63 No deja de sorprender que sea Unamuno quien advierta esta valoración de Viera, pues pese a ser éste un autor leído y estudiado, nadie parece querer advertir el compromiso adquirido por el polígrafo ilustrado para con las Canarias y su actitud, a excepción de la lectura hermenéutica que de él realiza E. Padorno (cfr. *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., pp. 49-53).

64 Lc. 22, 42.

momento por el que haya que dar la vida y todo sea apariencia; incluso, la perspectiva de que el propio Unamuno (o Cristo) no sea el individuo pertinente para la misión encomendada. Finalmente, como Cristo, que se abandonó y reafirmó en la voluntad del Padre, Unamuno se afianza en el reemplazo de su representación, como nos muestra el último terceto del mismo soneto:

Guarda, sí, es tu deber, siempre tu puesto;  
mas no vale, Miguel, que te desveles  
ni que en duelos así echés el resto.

(soneto XXVIII)

En el artículo la “Última aventura de Don Quijote. La sepultura de Mahán”, Unamuno vuelve a retomar míticamente aquel “buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento”<sup>65</sup> y lo recrea en una nueva circunstancia y aventura, en la acaecida en Fuerteventura, a los pies de la Montaña Cardones:

Ahora empiezo a averiguar las miríficas aventuras que corrió aquí, en esta sedienta isla —¡sedienta, ceñida de mar y con toldo de nubes!—, Don Quijote, a donde vino después de morir y antes de subir a los cielos. Vino a rescatar el alma del gigante Mahán, cuya sepultura estaba al pie de la montaña Cardones. Y vino en camello, pues Rocinante, que había muerto, no resucitó<sup>66</sup>.

Como ya hemos tenido oportunidad de señalar, Unamuno se ocupa de los documentos históricos que conciernen a dicho gigante y que fue uno de los corpulentos aborígenes de Fuerteventura. Esas fuentes son Gregorio Chil y Naranjo y Viera y Clavijo, que se valen ambos de los historiadores Fray Juan Abreu Galindo (h. 1535?) y Tomás Marín y Cubas (1643-1704). Cuentan los historiadores de este gigante que su sepultura medía veintidós pies de largo. Ante esto, Unamuno se va a ocupar de la apostilla del doctor Gregorio Chil al respecto:

«Yo no negaré que bien pudo existir una sepultura de esas dimensiones; pero de esto a que el esqueleto que allí yaciera hubiese alcanzado esa altura colosal, hay una enorme distancia, difícil de salvar, a menos que esos mismos historiadores —se refiere, entre otros, a los señores Abreu Galindo y Marín y Cubas— se hubiesen convencido de ello por el testimonio de su vista». Esto sí que es de un sabio<sup>67</sup>.

En “Los reinos de Fuerteventura”, Unamuno vuelve a citar a Chil y Naranjo y lo compara con el historiador griego Herodoto: “dice el ingenuo doctor Chil y Naranjo, una especie de Herodoto...”<sup>68</sup>. El símil se establece por la coincidencia de un mismo proceder científico en ambos historiadores. Una de las máximas críticas en materia de historia de Herodoto es la de confiar

65 CERVANTES, M., *opus cit.*, I, Cap. VIII, p. 94.

66 “Última aventura de Don Quijote. La sepultura de Mahán”, p. 69.

67 En “Última aventura de don Quijote. La sepultura de Mahán”, *ibid.* La cita proviene de CHIL y NARANJO, Gregorio, *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*, Tomo Primero, Isidoro Miranda, Impresor Editor, Las Palmas, 1876, p. 441.

68 “Los reinos de Fuerteventura”, p. 81.

más en los testimonios visuales que en los orales, algo que contraviene claramente la enseñanza platónica. Sin embargo, no debemos dejar de advertir el contexto herodotiano de la función del historiador que, etimológicamente, quiere decir *istor*, es decir, “testigo ocular”. Como se desprende del razonamiento que Unamuno cita de Chil y Naranjo y que incluye en su texto, el historiador canario no duda de la posible existencia de esa inmensa tumba, mas duda de la existencia de un ser humano de esas características, salvo que los historiadores Abreu Galindo y Marín y Cubas lo atestigüen por comprobación visual.

En otro artículo, “Realidad objetiva”, perteneciente a los de *Alrededor del estilo*, y que fue redactado en aquellas fechas, Unamuno plantea el conflicto entre dos tendencias filosóficas: el idealismo y el materialismo. Y allí recurre a lo sucedido a Tomás de Aquino: éste tuvo que palpar a Cristo con sus manos para poder asegurar su existencia objetiva en la resurrección<sup>69</sup>. Ante este exceso de realidad, Unamuno ironiza, pues ¿por qué engaña menos el sentido de la vista que el del oído? Se puede decir, y con razón, que aquellos que nos transmiten las noticias oralmente pueden mentirnos, mas la manera que tiene de expresar Chil su desconfianza en Abreu Galindo y Marín y Cubas hace pensar que se refiera al sentido, pues si estos historiógrafos hubiesen manifestado en algún momento haber visto a Mahán con sus propios ojos, probablemente, los hubiese creído.

Sin embargo, nos dice el Unamuno cronista, Don Quijote se allegó hasta la Montaña Cardones de Fuerteventura y allí pudo comprobar que el esqueleto de Mahán medía, en efecto, veintidós pies de largo y que era el sepulcro quien no los medía, además, pudo advertir Don Quijote, que la isla toda la conformaba el inmenso osario de los huesos de los gigantescos aborígenes de Fuerteventura:

Pero vino Don Quijote, que no era un sabio —la sabiduría se la dejaba a Merlín—, vino montado en camello, y fue al pie de la montaña Cardones, pelada entonces como hoy lo está, y miró con los ojos de la cueva de Montesinos, ojos de lechuza o minervinos, de los que ven en lo obscuro y ciegan en lo claro; y, ¿qué vio? Pues vio que el esqueleto del gigante Mahán medía, en efecto, veintidós pies y aun más. La que no los medía era la sepultura. Esta era del tamaño ordinario de la de un majorero —majoreros son los de Fuerteventura— de nuestros tiempos de ahora. Y vio más Don Quijote, con sus ojos de la cueva de Montesinos: vio que toda esta isla maravillosa de Fuerteventura está formada por esqueletos de antiquísimos gigantes guanches, y que en los esqueletos, en las áridas osamentas de estos gigantes, están cavadas las sepulturas de los españoles que hoy duermen aquí, brizados por este mar dormido, el dulce y sabroso y soporoso sueño sin despertar. Y vio Don Quijote cómo las ovejas lamían las piedras para sacarles la sangre de aquellos gigantes y cómo buscaban las raicillas de los yerbajos secos al pie de un triste tamahal (...) <sup>70</sup>.

La aventura que Don Quijote protagoniza con los molinos de viento en el capítulo VIII de la primera parte del *Quijote*, relata como el caballero arremete contra unos gigantes que resultan ser molinos. Ante las explicaciones de su escudero Sancho, don Quijote objeta lo siguiente:

69 Cfr. “Realidad objetiva”, p. 115; Juan 20, 27.

70 “Última aventura de Do Quijote. La sepultura de Mahán”, p. 70.

—Calla, amigo Sancho —respondió don Quijote—, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel Sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada<sup>71</sup>.

Es lugar común la advertencia del caballero a su escudero, que recurre a lo maravilloso para explicar aquella presencia de la realidad de los molinos: fue el Sabio Frestón quien volvió los gigantes en molinos de viento. Aquí, Unamuno, que poco antes había tratado irónicamente de “sabio” a Chil y Naranjo, dice que Don Quijote no era un sabio y que la sabiduría se la dejaba a Merlín. Como se sabe, la tradición nos ha dado noticias de Merlín, al que se le atribuyen, además de conocimiento, cualidades mágicas. Si la sabiduría se la dejaba al mago Merlín, cabe suponer que el doctor Chil, por su peculiaridad de “sabio”, tiene algo de nigromante, pero nigromante de la Razón, pues entremete el fundamento lógico en la maravillosa historia del gigante Mahán: es la tumba la que pudiera alcanzar aquella medida, pero no el hombre, argumenta Chil. Es decir, la Razón quedaría circunscrita al ámbito de la nigromancia. Como hemos podido comprobar en otras ocasiones, Unamuno describe el movimiento de la ironía, pues —*grosso modo*— desvía la predicación lógica de un elemento hacia otra dirección. Si los magos y magas de las novelas de caballerías eran los sujetos perfectos, capaces de invocar los poderes de la naturaleza, los demonios y la divinidad, para introducir el elemento mágico y maravilloso, ahora los nigromantes, que invocan los poderes de la Razón, introducen los elementos lógicos y sistemáticos que eliminan la representación del ensueño.

Recordemos que la lectura unamuniana de este episodio en la *Vida de Don Quijote y Sancho* interpreta la acometida quijotesca contra los molinos como una resistencia a la técnica y el progreso que éstos representaban y que, además, eran resultado de la Razón<sup>72</sup>. Don Quijote a los pies de la Montaña Cardones contraviene también la lógica y la razón positivistas del doctor Gregorio Chil y Naranjo, pues el sistema extermina el organicismo y el sueño de la vida.

Por otro lado, Unamuno, aparte de dotar de cierta entidad al ensueño frente al mundo, que convencionalmente concebimos como realidad, nos encontramos, en este texto, no sólo ante el gigante Mahán, sino ante un proceso de índole psicológica que desrealiza el mundo en una fórmula de gigantización. Esta gigantización tiene dos lecturas posibles.

La primera lectura de la gigantización podemos realizarla desde un punto de vista médico y quijotesco, en el sentido de que el proceso de gigantización produce un estado de alienación que transfigura las percepciones por el poder de la gigantización, lo cual es una característica de los enfermos de *esquizofrenia*<sup>73</sup>, es decir, la enfermedad que se cree que padeciera don Quijote.

Para la segunda, que es por la que nos inclinamos, debemos tener en cuenta que, por influencia de Cervantes, Unamuno retoma el mitificado hecho de los molinos y, también por pro-

71 CERVANTES, M., *opus cit.*, I, Cap. VIII, p. 96.

72 UNAMUNO, M., *Vida de Don Quijote y Sancho*, pp. 199-200.

73 DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, pp. 127-128.

yección de los textos históricos canarios, la mitificación de los aborígenes canarios. Lo alto —según Éliade— esta estrechamente relacionado con la inaccesibilidad de ciertos seres sobrehumanos<sup>74</sup>; por tanto, el gigantismo puede traducirse en un proceso dignificador, e incluso divinizador, de aquellos héroes guanches, lo cual los convierte en espejo en el que la España de la época unamuniana debe mirarse, para tener un referente claro —junto a Don Quijote— en su intento de *regeneración*. De ahí nace la necesidad de ir a buscar “gigantes/ de las ínsulas del ensueño”, como manifiesta Unamuno en la primera estrofa del poema 1207 del *Cancionero*, escrito el 4 de agosto de 1929. Unamuno remite, sin duda alguna, a la experiencia quijosteca de su estancia en la isla de Fuerteventura:

Ensíllame a Clavileño,  
tierna sombra de Cervantes,  
voy a buscar los gigantes  
de las ínsulas del sueño<sup>75</sup>.

---

74 ÉLIADE, Mircea, *Traité*, pp. 17 y ss., cit. por DURAND, *Ibid.*, p. 127.

75 Del *Cancionero* (1207), p. 221 de nuestra recopilación.



Nuevas cuestiones africanas:  
ética y estética esenciales



## HISPANIZANTES Y EUROPEISTAS

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, los intelectuales españoles se verán implicados en una discusión que tiene como ejes a España y Europa. El establecimiento de este debate fue considerado entonces como la pugna entre la barbarie y la civilización. Según estos dos ejes, en las filas de la barbarie se encontrarían los hispanizantes y en los de la civilización se alinearían los europeístas. Como exponentes antagónicos de esta clasificación se han tomado a Miguel de Unamuno y a José Ortega y Gasset, respectivamente, pues entre ambos se produjo un desacuerdo sobre la cuestión.

Por un lado, los europeizantes propugnaban la desafricanización de España según un modelo político y cultural europeo, una mayor tolerancia religiosa, el aumento de las libertades políticas y de las reformas sociales y económicas. Por otro, los hispanizantes hacían frente a la modernidad europea con un regreso a los valores y tradiciones del pasado, que se hallaban en los Reyes Católicos, el Concilio de Trento o Lepanto; para ellos, el escepticismo, el materialismo y la primacía de la razón sobre la fe eran justificación y camino de vicios<sup>1</sup>.

Unamuno, que habría tenido una primera etapa europeizante, después de su relectura del *Quijote* de Cervantes y los místicos españoles, se retractará y afirmará vehementemente que hay que “españolizar Europa”. La advertencia de este africanismo responde a un movimiento de concentración en lo propio. Idea que sobrenada en el pensamiento regeneracionista del *Idearium* de Ángel Ganivet. Se trata, como expresa Ferrater Mora, en una concentración para la indagación y el encuentro de la “España Eterna”, de la España subterránea y su filosofía, que es “símbolo de existencia humana”. España, para Unamuno, como Sancho Panza, es la derechohabiente espiritual de Don Quijote, el mito del anhelo de inmortalidad no ya sólo español sino también humano<sup>2</sup>. Este ideario, como vemos, es traducido por Unamuno en un pensamiento poyético, que no encaja ni en el racionalismo de la cultura europea ni en el pensamiento de aquellos intelectuales que tienen como referente la filosofía raciovitalista de Ortega y Gasset.

---

1 Cfr. FERRATER MORA, José, *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Alianza Universidad, Madrid, 1985, pp. 81-84.

2 *Ibid.*, pp. 88-96.

El carácter africano de Unamuno siempre se ha visto enmarcado en este conflicto; nosotros nos proponemos replantear la cuestión en el debate que se contextualiza en las artes y disciplinas antropológicas de finales del siglo XIX y principios del XX y observar la acusación filosófica de ese africanismo que en Unamuno aparece determinado por una postura estética que viene sugerida por la específica realidad canaria. Como veremos, muchos de los supuestos unamunianos intuyen aspectos fundamentales de la filosofía del último Heidegger.

## 2

### LA CULTURA OCCIDENTAL Y LAS CULTURAS PRIMITIVAS

“Lo primitivo” ha sido formulado desde varias perspectivas a lo largo de la historia, pero siempre con el denominador común de “lo esencial”. Es durante el siglo XIX cuando comienza a formularse teóricamente este concepto con la clara intención de delimitar aquellas otras culturas que se diferenciaban de lo que tradicionalmente se entendía por cultura occidental, es decir, Europa.

Incluso, las nuevas ciudades que se encontraban situadas en el Este de los Estados Unidos comenzaron a diferenciarse de las nuevas regiones del Oeste del país por su grado de civilización. Aquellas nuevas tierras resultaban, a la mirada europeizante de esas ciudades, salvajes e inhóspitas, un espacio todavía por colonizar.

Por tanto, no es de extrañar que en Europa se comience a calificar las culturas de los países colonizados como “primitivas”. Países que se concretarían en la América Latina, África y otras regiones periféricas de Asia y Oceanía.

Hubo una tendencia a concebir lo “primitivo” como aquello que se encontraba apegado a un estado de vida más natural, por lo que el término llegó a extenderse también a las culturas antiguas, tales como la egipcia o la japonesa.

Ante esta concepción, no podemos dejar de advertir que la definición del término describe un movimiento eurocéntrico: es el centro hegemónico el que define el estilo de vida y las producciones culturales de la periferia. Si bien, este movimiento descriptivo puede resultar una suerte de cajón de sastre, o clasificación, que encierra la denominación categórica de “lo otro”, donde quedarían incluidas todas las culturas primitivas. Éstas se contemplarían en conjunto, sin apenas posibilidad de singularizarse. Y esto es debido a que ese movimiento definitorio lo es del centro: la intención está en delimitar o marcar la cultura de Occidente:

Es una categoría crítica (procedente de la teoría postmoderna) que tiende a desnaturalizar otra cultura, sociedad, objeto o grupo social por ser diferente o extraña; por alguna razón, es «lo otro» frente a la cultura y las experiencias propias del que establece dicha categoría. Así, insinúa una imagen propia, una posición ventajosa, desde la que se perciben o representan unas relaciones de diferencia. Por lo tanto, como una categoría, «lo otro» se utiliza a menudo para referirse a aquellos mitos o fantasías occidentales a través de los cuáles se ha representado «lo primitivo» o lo «no occidental» en el arte y la literatura<sup>3</sup>.

3 PERRY, Gill, “El primitivismo y lo moderno”, en VVAA. *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, Akal, Arte contemporáneo 2, Madrid, 1998, p. 9.

Gill Perry, que es el autor de las palabras que acabamos de reproducir, no pasa por alto que, precisamente, se utilizaba el término con un carácter despectivo y justificatorio de la propia cultura, pues para “la mayoría del público burgués de este momento, esta palabra hacía referencia a unos pueblos y culturas atrasadas, no civilizadas”<sup>4</sup>.

Sin embargo, esta situación no es nueva, sino que es similar a la que se producía en la antigua Grecia. Las nuevas colonias —nos dice Perry— fueron consideradas como “bárbaras”<sup>5</sup>. De hecho, el término “bárbaro”, en griego significa ‘el que no habla claro’; es decir, aquellos individuos que por hablar otra lengua no eran comprensibles. Por tanto, estos individuos sin lengua clara, se veían —por extensión— privados de cultura. No sólo se produce una relación de superioridad e inferioridad entre pueblos, sino que además hay una justificación de la cultura civilizada ante todo acto de civilización que se consume sobre la cultura primitiva.

Contemporáneamente a esta línea de pensamiento, existía otra que tendría su enunciación europea en el siglo XVIII, a través del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau y su obra *Cándido*, donde se ponía de manifiesto la convicción en la bondad innata y natural del hombre<sup>6</sup>. Con anterioridad, a finales del siglo XVI y principios del XVII, es decir, en la época colonial, tendríamos a Fray Bartolomé de Las Casas que defendía a los indios y, en Canarias, al canónigo Bartolomé Cairasco de Figueroa, que dignificaba hasta la persona la figura del aborigen canario<sup>7</sup>: pensamiento conocido, como *lascasianismo*<sup>8</sup>. El punto común radica en la apología del aborigen prehispánico y su cultura; es decir, defienden un estado de vida más natural o “primitiva”.

Con todo, la literatura y el arte de corte pastoril y arcádico se vinieron a unir al pensamiento de Rousseau<sup>9</sup> y a la exaltación del pasado precolonial, fraguándose lo que se ha dado en llamar el mito del “buen salvaje”.

Así se llega a la consideración —por algunos— de que el hombre primitivo estaba más cerca de la pureza y la bondad, ya que se ve la civilización y la sociedad como una motivación desfiguradora de esa bondad. Se opone, entonces, la primitividad de ciertos pueblos como una alternativa no sólo artística, sino vital, al progreso de otras culturas.

4 Ibid., p. 9.

5 Ibid., p. 10.

6 PERRY, Gill, *opus cit.*, p. 10.

7 PADORNO, Eugenio, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., pp. 38-39.

8 Cfr. PERERA, José Miguel, “La pobre víctima en Cairasco de Figueroa”, en VVAA, *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria*, Eugenio PADORNO y Germán SANTANA (eds), Servicio de Publicaciones de La Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 207-231. José Miguel Perera introduce al respecto otro término: *cairasquismo*.

9 PERRY, Gill, *Ibid.*, p. 10.

### ARTENARA: PRIMITIVISMO NATURAL Y MATRIARCALISMO

Como ya hemos tenido ocasión de ver, Unamuno en “La Gran Canaria” nos relata su viaje de 1910 por las cumbres de la isla. Uno de los lugares del que nos habla es Artenara, la localidad más alta de la isla de Gran Canaria.

En Artenara, Unamuno no sólo tiene la oportunidad de experimentar la anulación de la frontera entre la vida y la ficción, sino que encuentra allí un estilo de vida primitivo, abrigado por una esencialidad matriarcal. Este estilo de vida, según la interpretación unamuniana, es paralelamente opuesto al que se encuentra en la ciudad de Las Palmas, asunto que destacará por el desinterés emotivo que produce a Unamuno el núcleo urbano:

Esta ciudad de Las Palmas poco, muy poco tiene de interés para los que vamos buscando emociones que nos aren por dentro del espíritu. Ha crecido mucho, se ha ensanchado, se ha embellecido según entienden la belleza los comerciantes y los turistas por aburrimiento, tiene un puerto magnífico. Todo esto está muy bien, sin duda.

(...)

Y lo interesante aquí, en esta isla de la Gran Canaria, está en el interior, está en las dos grandes calderas de este enorme volcán apagado hace siglos<sup>10</sup>.

Lo que llama la atención del filósofo en Artenara es el hábitat en cuevas de aquellas gentes, algo que actualmente pervive, aunque con una revalorización ofrecida por el turismo rural. Unamuno no sólo dirige su mirada hacia el medio físico de esta existencia, sino también en cómo los habitantes de Artenara espacializan y acomodan su existencia allí:

Llegamos al pueblo de Artenara, un pueblo de cuevas colgadas de los derrumbaderos sobre el abismo. Allí está la ermita de la Virgen de la Cuevita, iglesiuca tallada en la roca misma, de la que se han sacado el altar, el pulpito, los confesionarios. Todo ello de una sola pieza. Y no dejan de tener sus comodidades aquellas cuevas, cuidadosamente enjalbegadas, en que viven los vecinos de Artenara. Tal vez algunas de ellas sirvieron en otro tiempo de guarida de los guanches, que vivían en cuevas. Y en cuevas algunas de las cuales resultan hoy de no muy fácil acceso. Pero los trogloditas modernos han procurado amenizar sus viviendas con tal cual refinamiento de industria ornamental. En estas cuevas muéstrase el atavío todo de una casa campesina; la vajilla en exposición, las paredes cubiertas de oleografías de santos o de retratos de bellezas profesionales, tal cual Cristo en talla de madera, exangüe y sanguinolento a la vez, dentro de su caja encristalada; fotografías de ausentes y sobre las cómodas y armarios juguetillos y baratos bibelotes de todas clases. Y antójaseme que ha de cobrarse un especial cariño, un afecto entrañado, a esta mansión abierta en la entraña misma de la tierra<sup>11</sup>.

Ante semejante visión, Unamuno no puede dejar de remontar la existencia del hombre hacia un tiempo mítico y original, pero que tiene la peculiaridad de reubicar ese pasado en un tiempo presente. De ahí su observación sobre la posibilidad de que algunos de estos habitáculos hayan

---

10 “La Gran Canaria”, p. 51.

11 Ibid., p. 53.

servido de refugio a los aborígenes canarios y que, por demás, contribuyan a esa sensación de eternidad, tiempo detenido o sin historia. La propia suspensión de estas cuevas sobre el abismo, en las conformaciones volcánicas de la isla, sugiere la idea de un existir inaugural y primitivo, en cuanto aparecen erigidas casi en el “sin-fundamento” original. Acaso debamos entender este “sin-fundamento” en un sentido lógico, es decir, pre-lógico, como corresponde al pensamiento primitivo, todavía libre de los principios de la razón, propios de una cultura que se entiende tecnificada y civilizada.

Para Platón, según el mito de la caverna, la cueva tiene un sentido alegórico en cuanto representación del mundo sensible, mientras que el exterior de la misma significa lo mítico, lo numinoso. Sin embargo, aquí sucede lo contrario: es en el interior de la cueva donde se encontraría encarnada esa otra realidad mítica. No sólo nos referimos al excavado de la iglesia en la roca, sino a la disposición que hacen los habitantes de los enseres en el interior.

Según Josefina Domínguez Mujica, desde las referencias más antiguas a las más actuales, los historiadores que se han ocupado de este tipo de vivienda presentan una actitud similar al enjuiciarlas: por un lado, subrayan sus cualidades para la existencia, por otro, se compadecen de la misma. Sin duda, esta compasión la origina la identificación de un vivir modesto con una morada humilde<sup>12</sup>. Esta actitud compasiva se revelaría en el texto de Unamuno a través del verbo “amenizar” y la observación de los avíos ornamentales de las cuevas, pues sus habitantes “han procurado amenizar sus viviendas con tal cual refinamiento de industria ornamental”. Sin embargo, lo que en un primer momento podría parecer la modernización de un estilo primitivo, se resuelve al final como una mitificación o primitivización de los objetos del mundo moderno. De manera que cambian las concreciones, pero la tradición permanece presente, imantando con su magia las nuevas formas. La construcción mental que Unamuno se hace de estas moradas se correspondería con una “casa campesina” y allí observa el filósofo una “vajilla en exposición”, “oleografías de santos” y “retratos de bellezas profesionales”, “fotografías de ausentes” y “jugetillos y baratos bibelotes”.

Como dijimos con anterioridad, la cueva era un espacio donde se producía lo mítico y que, en la prehistoria, constituía la estructura en que se encontraban pinturas rupestres y tallas, obras representativas de experiencias colectivas o religiosas. Los objetos del mundo moderno, en aquel espacio, sufren entonces una transformación hacia lo sagrado. El ejemplo más claro lo tenemos con la puesta copulativa, en el mismo nivel, de las “oleografías de santos” y los “retratos de bellezas profesionales”. Ambas imágenes representarían las figuras de unos “modelos”.

Sin embargo, esta actitud antropológica de la que Unamuno es testigo es una de las situaciones de las que participa el artista canario, que se ve instalado en la modernidad, pero con la cognición de una integración primitiva. Fijémonos en que no nos estamos refiriendo a una continuidad primitiva, sino a una integración de lo primitivo en lo moderno. Esta reflexión fue expresada ya por Eugenio Padorno en un poema escrito en el verano de 1981, después de una conversación con el escultor Martín Chirino, “Borrador”, y que, como veremos, desarrollará posteriormente:

12 DOMÍNGUEZ MUJICA, Josefina, “El hábitat en Cuevas, un fenómeno abierto a la investigación”, *El Museo Canario*, 2ª época, nº 5, 2002, pp. 21-22.

El sentido que nos merece lo bello, el resto de temor en nuestra sangre incrédula hacia los dioses en que creyeron nuestros antepasados, el exceso en lo simple, la labor a destajo que emprendemos atardeciendo o al alba, auxiliados por píldoras. Sabemos esto: testificar parte de la tiniebla es aún nuestra causa. (...) <sup>13</sup>

Pese a esa compasión del existir en una covacha, Unamuno expresa al final que a aquel mundo primitivo del pueblo de Artenara, formado por cuevas suspendidas sobre el abismo, se le puede tomar un especial afecto y resalta la idea de vivienda en la entraña de la tierra.

Andrés Ortiz-Osés, en *La Diosa Madre*, acomete la interpretación de la cultura vasca que se revela de signo matriarcal y natural. Naturaleza que se personifica en la Diosa Madre, cuya morada está constituida por una oquedad en la tierra, la cueva <sup>14</sup>. El propio Ortiz-Osés, en su *Antropología hermenéutica*, comenta este sustrato vasco matriarcal en Unamuno; incluso, el tratamiento de la mujer unamuniana aparece siempre matizado por ese matriarcalismo. Lo que queremos decir es que la latencia de ese sustrato se ve refigurada y manifestada en el cariño que se puede tomar a ese estilo de vida. Por lo que estaríamos, en este aspecto, ante un cierto “hermanamiento” entre la cosmovisión vasca y la canaria (aunque más adelante tendremos ocasión de atender a una teleología que se revelará, finalmente, de signo cristiano). La explícita representación de la Virgen de la Cueva de Artenara es una concreción evidente de esta Diosa Madre, que tiene la peculiaridad de tener su santuario en una iglesiuca excavada en la roca, es decir, que se encuentra en su espacio natural propio. De esta manera, la religión ya no aparecería enteramente como algo ya mediado, sino como algo esencial e íntimo a la naturaleza del hombre. Cuando Cristo dijo a Pedro que sobre él edificaría su Iglesia <sup>15</sup>, se estaba asentando la jerarquización de la Iglesia que, una vez devenida en religión oficial del Imperio, adquiriría asimismo cierta ritualidad pagana. Es significativo, por ejemplo, que la Eucaristía pasara a celebrarse de las casas particulares, catacumbas y otros escondrijos a las basílicas romanas, que servían a los romanos de tribunal, lugar de contratación y reunión. La piedra, entonces, aparece entendida como ladrillo o naturaleza domesticada para construir algo, mientras que la iglesia de Artenara se encuentra tallada en la roca viva, más apegada, por tanto, a una religión natural, más prístina que el propio cristianismo primitivo.

---

13 PADORNO, E., *Teoría de una experiencia*, Biblioteca Básica Canaria, 42, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1989, p. 159.

14 ORTIZ-OSÉS, A., *La diosa madre*, Editorial Trotta, Madrid, 1996.

15 Mt., 16, 18.

## FUERTEVENTURA: PROPUESTA ESTÉTICA Y ÉTICA A LA DECADENCIA OCCIDENTAL

El primer año del destierro, Unamuno escribió una serie de artículos titulado *Alrededor de estilo* y que se publicó en el suplemento *Los Lunes de El Imparcial* de Madrid, entre el 27 de abril y el 30 de noviembre. La serie está compuesta de treinta y un artículos, de los cuales los dieciséis primeros y el dieciocho fueron escritos en Fuerteventura. Estos textos, según las referencias de Laureano Robles, fueron guardados y preparados por José Quiroga Plá, yerno de Unamuno, para que el filósofo hiciera las correcciones pertinentes y los publicara en un libro conjunto. Empresa que nunca se llevó a cabo, sólo cuando el propio Laureano Robles editó los ensayos de forma independiente en 1998<sup>16</sup>. Es obvio que Laureano Robles se limitó a editar exclusivamente los artículos de la serie que apareció en el suplemento de *El Imparcial*, sin embargo, cabría la posibilidad de plantearse si ese hubiese sido el mismo programa que hubiera seguido Unamuno y que no hubiera añadido algún artículo más. Nos referimos a escritos sobre la isla de Fuerteventura que usualmente sólo se han contemplado como apuntes anecdóticos de un visitante. Es indudable que artículos como “Palabra de verdad”, “Los reinos de Fuerteventura”, “Este nuestro clima”, “La Atlántida”, “Leche de Tabaiba”, “El gofio” y, sobre todo, “La aulaga majorera” son textos en los que hay una manifestación estilística (es decir, estética) del mundo que representan la concreción más evidente del estilo “escueto” unamuniano. Un estilo *africano*, circunscribiendo dicho adjetivo a la esencialidad, el primitivismo, lo ilógico, lo periférico y lo ético, que, como se verá, es inherente a toda estética.

De lo que Unamuno trata en *Alrededor del estilo*, como puede suponerse por el título, es del estilo, aunque se previene, en “Realidad objetiva”, de aquellos que ven el estilo como una excusa para hablar de otras cuestiones: “¿Pero es que con achaque del estilo nos vas a hablar de todo y de otras cosas más?, se me dirá. Y así es y así debe ser, puesto que puede ser. El estilo, el ritmo, la forma, lo es todo. Y estudiándolo es como estudiamos todo”<sup>17</sup>.

Nuestro interés se centra en ellos no sólo porque aparezca Fuerteventura, sino porque la propia isla y su naturaleza se convertirán en las representaciones de este estilo unamuniano, en el que tendrá cierta preeminencia, como dijimos, la aulaga majorera (aunque este artículo, “La aulaga majorera”, no figure en el libro). Todo ello contribuirá a que Unamuno perfile, al menos, un estado de la cuestión sobre la civilización occidental y ofrezca una alternativa estética (que comporta una ética) a dicho estado.

Generalmente, suele entenderse siempre el estilo en un sentido retórico y no filosófico, que es como lo entiende Unamuno, aunque quizás sea más correcto decir en su caso que es entendido en una consideración poética. Cuando tuvimos la ocasión de poder detenernos, en el capítulo quinto, en el proceso de invención de la realidad insular, comprobamos que Unamuno no

16 UNAMUNO, Miguel, *Alrededor del estilo*, cit., p. 26.

17 “Realidad objetiva”, p. 115.

sólo ofrecía como opción una forma de conocimiento poético e imaginario, sino también, de manera inconsciente, un pequeño germen de filosofía estética, derivada del procedimiento artístico, y que no dejaba de ser conflictiva por esa diversidad de perspectivas unamunianas.

Sin embargo, Unamuno, en aquellos meses, hace consideraciones estilísticas que, lejos de apuntar tan sólo a la peculiar manera de expresión de un escritor, grupo o época, dirige sus observaciones hacia una actitud vital. Para lo cual hay que ampliar nuestro punto de vista y trascender la vinculación del estilo de la tradición literaria, que, sin embargo, no deja de estar presente en Unamuno. Casi podríamos decir que si los preceptistas clásicos hablaban de una norma retórica de la expresión, Unamuno va más allá, proponiendo, como veremos, una norma *antinormativa* de la experiencia vital.

Unamuno parte de la persona sola y única que se encuentra en el origen del estilo. Por ello, en primer lugar, se referirá al *stillus* latino, es decir, al punzón que servía para escribir sobre tablillas enceradas<sup>18</sup>. Unamuno comienza a reflexionar sobre el tema desde el principio, desde la propia herramienta de escritura del individuo. Desde este punto de vista personal, la consideración estilística se irá extendiendo desde lo individual hacia lo general, que es, finalmente, como se nos va a manifestar una alternativa cultural o de civilización. Para que ésta llegue, esa propuesta no debe ser en una dirección de fuera hacia dentro o de arriba hacia abajo, sino al contrario, desde el interior hacia el exterior y de abajo hacia arriba: se ha de comenzar desde el hombre solo, en el individuo.

De la misma manera que Unamuno define la isla inventándola, o lo que es lo mismo, escribiéndola, hace con el estilo. Su concepto de estilo no se formaliza desde una delimitación categorial<sup>19</sup>, sino que éste se va definiendo, por sí mismo, de una manera vivípara u orgánica, es decir, se define el estilo *estilando*<sup>20</sup>. Por lo que el estilo es algo que no está muerto, sino vivo. Si el estilo fuera una categoría, significaría que éste se encuentra en la esfera de la Razón y del mundo positivo. Así que desconfía del valor racional y científicista que se encuentra latente en el sufijo *logia*:

En la práctica, todas las *logías* esas suelen carecer de estilo. Como no sea que llamemos estilo lógico al de  $(a + b)^2 = a^2 + 2 a b + b^2$ , por ejemplo, o al de las fórmulas químicas. Mas en rigor la *logía*, que no es propiamente la lógica, mata al estilo, mata la vida. ¿Hay acaso nada más mortífero que la sociología?<sup>21</sup>

En “Modernismo y actualidad”, Unamuno concreta literariamente esta idea a través del significado del sufijo *-ismo*, que generalmente es usado “para designar estilos colectivos de imitación”<sup>22</sup>; como por ejemplo el gongorismo o el modernismo. Es conocida la insoportabilidad de Unamuno por Góngora, que no veía en él estilo, sino estilismo, pues el ideario estético unamuniano tiende a lo esencial, mientras que el de Góngora se caracteriza por la profusión barroca.

18 “Estilo y pluma”, *Alrededor del estilo*, p. 37.

19 “Estilo de Ensayo”, p. 75.

20 “Estilo y pluma”, *opus cit.*, p. 37.

21 “Biografía y Biología”, p. 105.

22 “Modernismo y actualidad”, p. 109.

Sin embargo, no deja de advertir que Góngora no pudo ser gongorino (o sea, imitador), de manera que, implícitamente, confiere al poeta culterano un rasgo de originalidad y viveza. Los *-ismos*, por tanto, son considerados por Unamuno como matematizaciones o fórmulas que se aplican como patrones y los que se adscriben a tales no son más que imitadores o epígonos, es decir, artistas sin estilo. Unamuno pone como ejemplo el caso de un joven, que en una revista ultraísta había contrapuesto la estilización de la naturaleza Suiza y la desnudez de Castilla:

El otro día me he podido reír leyendo en una revista ultraísta, o lo que sea, unas vaciedades atópicas de un pobre chico que a la naturaleza suiza la llama: «¡Naturaleza estilizada, dandista y brummeliana, que se baña y afeita todas las mañanas!», en que se delata una completa ignorancia de lo que es estilo, de lo que es un dandy y de quien era Brummel. Y entre paréntesis inserta esta redonda tontería: «¡Cuan lejos de nuestra Castilla intonsa y desgredada!» Tontería de tonto de capirote, pues que a la escueta y desnuda Castilla no se la puede tundir, ni puede llamársele desgredada, la que no tiene greñas, y en castellano desgredado no es lo que carece de greñas, sino lo que las tiene encrespadas y revueltas. ¡Intonsa Castilla! Tanto valdría llamarle intonso a un esqueleto<sup>23</sup>.

Este chico del que habla Unamuno escribe con lo que el propio filósofo llama un figurín que es como viste un sastre que no es poeta:

Pero ¿es que un sastre no puede ser un poeta? ¡Claro que puede serlo y puede tener estilo! Pero es cuando se viste a sí mismo o viste a un prójimo personalmente, con un traje que sólo a él le cuadre. Si viste con figurín, no es poeta. Y así, cuando veamos en un hórrido periódico de modas un figurín y que diga «Creación del modisto N. o P.», preguntemos quién es la persona vestida. Es poeta el sastre que acierta a vestir a don Fulano o don Perecejo; pero no el que inventa un traje y espera a ver quiénes vienen a ponérselo. Esto no es estilo; esto no es poesía, esto no es creación<sup>24</sup>.

Según esto, el estilo es un traje que debe ser propio de aquel que lo viste, es decir, de un existir propio y, además, debe ser un traje ceñido para que se advierta la silueta de quien lo lleva. Según Gadamer, la esencia de la decoración consiste en “atraer por una parte la atención del observador sobre sí, satisfacer su gusto, y al mismo tiempo apartarlo de sí remitiéndolo al conjunto más amplio del contexto vital al que acompaña”<sup>25</sup>. O, lo que es lo mismo, la decoración llama la atención sobre sí, pero no invita a la demora en ella, sino que ésta remite casi deícticamente hacia aquello que adorna, revelando así su presencia. Por esto, el estilo que busca Unamuno es un estilo escueto, ceñido o esquemático. Más bien, un estilo desnudo, que no distraiga la mirada ocultando lo verdaderamente importante por una profusión ornamental: un estilo que des-vele. Y es éste uno de los problemas fundamentales que ha ocupado a Unamuno durante su vida; en realidad, es éste un problema que ha tenido inquieta a la filosofía occidental desde sus orígenes: el conflicto entre el ser y la apariencia.

Si pensamos por un momento en las manifestaciones estéticas de la Antigüedad Clásica, advertimos enseguida que éstas son consideradas como “modelos” a seguir, puesto que exhibían

23 Ibid., pp. 109-110.

24 “Traje y estilo”, p. 86.

25 GADAMER, H-G., *Verdad y método*, I, cit., pp. 209-210.

un equilibrio (lo apolíneo, que dijo Nietzsche) entre el ser y la apariencia<sup>26</sup>. De esta forma, lo pasado se considera mejor que lo presente, puesto que el mundo moderno se caracterizaría por la ruptura de ese equilibrio clásico y la constitución de un tiempo de decadencia<sup>27</sup>. No obstante, esta armonía no es verdad, sino que es, en la terminología nietzscheana, “máscara”: es decir, una ficción creada como mecanismo de seguridad<sup>28</sup>, que, en última instancia, es el procedimiento de la metafísica, pues en realidad no es más que un conjunto estático de convenciones. Esta “máscara” estaría circunscrita al ámbito de la Razón socrática, contra la que Unamuno despotrica, y que no tiene conciencia de ser, relativamente, un engaño mitigador de la existencia. De manera que esta máscara, en cuanto convención, se transforma en un modelo de comportamiento por el que los hombres son medidos y homogenizados. Como resultado se obtiene una pérdida de libertad, pues esa estética responde a algo fijo y formular (a un *-ismo*), a algo muerto y, por tanto, sin vida.

Por ello, Unamuno desata una fuerza poetizante (acaso lo dionisiaco de Nietzsche) y de ensueño. Unamuno acepta la inevitabilidad de la máscara, pero es entendida, como hemos tenido ocasión de ver, como ficción representacional dinámica y metaforizante, no fija, muerta, sino siempre renovada. Así, por ejemplo, la realidad majorera se verá interpretada (desarrollada) por el despliegue de un corolario de imágenes. Sin embargo, este mundo es perfectamente reconocible, pues no se desprende de aquello a lo que se refiere. Cosa que no deja de tener un carácter ético. Si recordamos que Kant, en la *Crítica del juicio*, había expuesto lo estético como un placer desinteresado y autónomo, en el que el objeto es contemplado sin conocimiento de su concepto y utilidad, nos daremos cuenta de que, a partir de él, se produce una subjetivización del arte que es tomada como un fenómeno autónomo y desligado del mundo. Incluso, la estética de Schiller podría haber sido entendida así, por lo que los artistas (pensemos, por ejemplo, en los vanguardistas) encontrarían allí una justificación teórica de su arte. Sin embargo, olvidamos que Schiller había escrito unas *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Fijémonos bien: Schiller, desde el propio título, habla de “educación” y luego desarrollará su idea de la estética como juego para la libertad del hombre, por lo que, a fin de cuentas, la autonomía del juego no ofrece una desligación absoluta del mundo que valide cualquier pretensión de arte; por tanto, seguiría yacente todavía un carácter ético<sup>29</sup>.

Así, nos encontramos de nuevo con aquella correspondencia entre ser y parecer, sólo que ahora se asume la ficción hasta sus últimas consecuencias. El propio Unamuno parece entenderlo así cuando escribe, en “Traje y estilo”, que “traje y estilo son una misma cosa en el fondo”; pero introduciendo el matiz de la voluntad: el traje es la “expresión del cuerpo espiritual, del cuerpo que quiere tener el alma, y no del que tiene que tener. Porque lo más propio, lo más íntimo, lo más profundo de uno no es lo que es, sino lo que quiere ser”<sup>30</sup>.

26 VATTIMO, G., *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Ediciones Península, Barcelona, 2003, p. 25.

27 *Ibid.*, p. 30.

28 *Ibid.*, pp. 34-35.

29 Aunque hay que reconocer que esta educación derivará a una educación estética. Cfr. GRONDIN, Jean, *Introducción a Gadamer*, trad. de Constantino RUIZ-GARRIDO, Herder, 2003, pp. 60-62.

30 “Traje y estilo”, p. 85.

Finalmente, entre todas estas observaciones, como ya hemos mencionado en otras ocasiones, la isla se transforma en el soporte meditativo del acto escriturario y Fuerteventura emergerá como el ejemplo vivo del estilo:

La desnudez, la más noble desnudez, el descarnamiento más bien, es el estilo de esta isla afortunada, en que se gusta toda la hondura del aislamiento. Y el estilo de esta isla es ella misma, es la misma isla. Espíritu y cuerpo son una sola y misma cosa. Su cuerpo es ella misma, es la isla como valor espiritual y eterno.

(...)

Y esta isla, esta venturosa isla de Fuerteventura, este afortunado rincón de enjuto sosiego, esta... ¡vaya si existe! Como no pueden creerlo aquellos que sólo en el mapa, en inexistente símbolo topográfico, la hayan visto. Existe y tiene su estilo, el estilo de la desnudez, el estilo de la sinceridad toda ella. Aquí no hay embuste ni ficción. Los delantales de las higueras no hacen más que acusar la noble, la nobilísima vergüenza del pecado original de la tierra. Y aquí, desterrado por mi sinceridad, por ser sincero, por ser yo, por ser hombre —no sólo macho o eunuco—, aquí medito en el destierro de nuestros primeros legendarios padres<sup>31</sup>.

El estilo desnudo de Fuerteventura que observa Unamuno es advertido significativamente por Eugenio Padorno en una aproximación poético-reflexiva de lo canario. Escribe que éste es una “tendencia al minimalismo”, algo que es visible en artistas y poetas canarios: como los pintores y poetas Manuel Padorno y Junismael, como el escultor Martín Chirino, el poeta Manuel González Sosa o el también pintor Manolo Millares. Lo característico y común de sus obras reside en un acercamiento a la realidad desde una perspectiva primitivista. En “sus obras se deja adivinar la coincidente pre-visión de la carnadura”<sup>32</sup>. Sin embargo, lo verdaderamente sorprendente es ver como la actividad poética de Unamuno en la isla refleja esa misma tendencia, por lo que Padorno no puede dejar de incluir en esta *actitud poética* una figura como la del filósofo:

Es curioso que temperamentos ajenos a nuestro medio no hayan dejado de acomodar su interpretación de lo insular a ese proceso reduccionista. Pienso —pongo por caso— en Unamuno; adentrado en la visión de los elementos del paisaje canario, los enumeró como si hubieran sido captados en el grado extremo de lo reconocible, a punto de perder su configuración convencional: la aulaga, la palmera, el gofío, el camello y el mismísimo horizonte marino son (en *De Fuerteventura a París*) los hallazgos —si se me permite decirlo así— de un repertorio de esencialidades, de nociones puras, esquemáticas, que la cultura occidental —por repudio de lo simple, por hacer el gasto verbal del ornato— hasta entonces había tenido retóricamente «recubiertos». De verdad: ¿necesitaba más el ser expósito nuestro?<sup>33</sup>

De esta manera, se advierte una tensión estética entre dos maneras de manifestar el mundo: una primitiva, que se concretaría en la específica realidad majorera, y otra moderna, hallada en aquello que convencionalmente se conoce como cultura o civilización Occidental.

31 “Cuerpo y alma del estilo”, pp. 93-94.

32 PADORNO, Eugenio, *Memoria poética*, cit., p. 119.

33 *Ibid.*, p. 120; Cfr. PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., pp. 163-167.

Este estilo escueto o esencial trasciende, como dijimos, lo puramente literario o artístico y se instala en la esfera de lo intrahistórico para revelarnos un estilo de vida también esencial. Esta manera de hallarse en el mundo se opone a la sociedad moderna, regida por la innovación técnica, el consumismo, la comodidad y la banalidad de lo humano que pierde primacía. En el lenguaje heideggeriano, esta existencia sería denominada como una existencia inauténtica.

La vivencia estética de Fuerteventura hace que Unamuno habite en un estado que se corresponda con lo que Heidegger llamó en su momento “el pastor del ser”, mientras que el hombre del mundo occidental se hallaría en aquella otra metáfora que precisó como “el señor del ente”. Obviamente, Unamuno no se expresará en los mismo términos que Heidegger, sin embargo, debajo de esa nueva propuesta estética subyace un pensamiento afín. El filósofo alemán en 1947 publica su *Carta sobre el humanismo*, en el que aparecen las dos metáforas mencionadas con anterioridad:

El hombre es en el arrojamiento. Esto significa: el hombre es como el contra-arrojo ec-sistente del ser más que el animal *rationale*, por cuanto que él es, precisamente menos en relación con el hombre que se concibe desde la subjetividad. El hombre no es el señor del ente. El hombre es el pastor, cuya dignidad descansa en ser llamado por el ser mismo a la *veritancia* de la verdad. Esta llamada viene como el lanzamiento del que procede el arrojamiento del En-ser. El hombre es en su esencia ser-histórico, el ente cuyo ser como ec-sistencia consiste en que mora en la cercanía del ser. El hombre es el vecino del ser<sup>34</sup>.

El señor del ente, para entendernos, vendría a ser el claro representante de uno de los pensamientos que Max Horkheimer y Teodoro W. Adorno, pertenecientes ambos a la Escuela de Frankfurt, dilucidan en su obra conjunta la *Dialéctica de la Ilustración*. La Ilustración la conciben como una época que entiende el progreso como la transformación de la realidad (del mundo) para el único beneficio del hombre, que sería quien la dominara<sup>35</sup>. Este estilo de vida, entonces, ya no se fundamenta en la *alétheia* griega, es decir, la verdad como des-ocultación del ser, sino en una instrumentalización, en una *técne*. La verdad así es considerada según su aplicación práctica.

El “pastor del ser”, por el contrario, no se encuentra en el dominio del ente para la praxis, sino que se encuentra en un espacio libre, en un “claro del bosque”. Si pensamos por un momento en el ejercicio del pastoreo, veremos que el pastor se dedica a la “custodia” del ganado, que pasta y es libremente en un lugar despejado y adecuado para tal fin. Hugo Mujica, a la hora de acercarnos a “este otro pensar” de Heidegger, señala las estelas de la “mística de la esencia” (*Wessennmystik*) del Maestro Eckhart y del poeta *Angelus Silesius* (seud. de Johannes Scheffler) que en su *Peregrino querubínico* dice que “la rosa es sin por qué, florece porque florece”<sup>36</sup>. Aquí la rosa no aparece mediada por ninguna intencionalidad práctica, sino que simplemente acontece: des-vela el ser. Para ello, es necesario que la rosa se encuentre emplazada en la “claridad”, en un espacio libre que no se encuentre forzado.

34 HEIDEGGER, M., *Carta sobre el humanismo*, trad. de Rafael GUTIÉRREZ GIRADOT, Cuadernos Taurus, 21, 1970, p. 40.

35 HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W., *La Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, introducción y traducción de Juan José SÁNCHEZ, Editorial Trotta, Madrid, 1997.

36 MUJICA, Hugo, *La palabra inicial*, Editorial Trotta, Madrid, 1995, pp. 43-44.

La descarnadura de la isla de Fuerteventura, que, como dice Padorno, representa un repertorio de esencialidades, es esa claridad, pero no sólo en el entero sentido lumínico, sino también, y quizás sea el más exacto, en el “claro del bosque” heideggeriano. Es en este espacio libre, que no se encuentra ocupado (ni forzado), donde el ser del ente se deja ser sin sometimiento a la razón técnica. El propio ser de Unamuno, que fue desterrado a la isla para castigar y corregir su pensamiento impropio a las intenciones del Directorio Militar, se des-velaría, se dejaría ser, y entrañaría la circunstancia de una íntima felicidad. Tuvimos la oportunidad de verlo anteriormente con Pedro Cullén del Castillo y Eugenio Padorno: Unamuno, en vez de encontrarse con la burla y la censura para su locura quijotesca, se encontró con el repeto y el acatamiento. En Fuerteventura, sencillamente, podía ser: podía des-ocultarse (o emerger) lo quijotesco unamuniano que se transformaría en símbolo de la existencia humana.

La esencialidad de la rosa floreciente de Silesius es encontrada por Unamuno en la específica realidad de la isla majorera. Ésta se concreta en la aulaga de Fuerteventura, que, a los ojos de Unamuno, aparece como la “retama” de Leopardi: “Y en este solemne desierto, en esta noble soledad sahárica, he encontrado a la retama leopardiana *contenta dei deserti*”<sup>37</sup>.

Eugenio Padorno, en un fragmento de sus diarios, *Para una fogata*, condensa un pensamiento que no deja de tener una reminiscencia unamuniana y que encuentra su adecuación no sólo en la realidad, sino en la ética (conducta) de un vivir. El título alude, sin duda, al rito ígneo de San Juan, sobre el que gira todo el libro:

Tentados de hacer un balance de cuanto hemos sobradamente acumulado, o se nos ha vuelto insertible, es importante saber distinguir qué echar a este fuego metafórico. Sí, es un tropo práctico y fructífero: por él, sin perder soledad, recobramos esencialidad, acaso la alta pobreza de la iluminación. Pido cada día estar en disposición de diferenciar lo necesario, aunque sea antiguo, y que preservaré, de lo deseado, que casi siempre es cosa nueva y muchas veces enteramente superflua. Por el contrario, ya tenemos bastante con que uno no consiga sacar de sí y echar al fuego las pesadillas del tiempo, el destino y la muerte. Hay cosas que permanecerán en nosotros para siempre y se hallarán en cada partícula de nuestras cenizas<sup>38</sup>.

Padorno, que vive en un mundo que se rige por la razón técnica, por el medio poético, reactualiza el rito de las hogueras de San Juan. La hoguera, como tal, quema, o reduce, a su mínima expresión el existir y deja al descubierto lo esencial.

La aulaga de Fuerteventura, para Unamuno, ofrece la misma experiencia que el resultado de la hoguera para Eugenio Padorno. El mundo se nos manifiesta fenomenológicamente. No vamos a entrar en las consideraciones kantianas del fenómeno y el noúmeno, pero sí en esa fenomenología del mundo. Y para ello nos valemos del título de una de las principales obras de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Debajo de este título se encuentra latente un pensamiento que entiende el mundo como una manifestación estética. Si no fuera así, éste no podría ser percibido como tal. Pero este mundo puede resultar engañoso por una representación inauténtica, en el que la retórica, la mecánica y el formulismo de los *-ismos* nos hacen perder con-

37 “La aulaga majorera”, p. 91.

38 PADORNO, E., *Para una fogata*, cit., p. 12.

tacto con lo esencial, con “lo dejar ser”. La aulaga de Fuerteventura, que se encuentra en el extrarradio de la razón técnica (de Occidente), presenta, estéticamente, ese “dejar ser”. Como planta es un ser vivo, pero que manifiesta su vida, como hecho ontológico, humildemente, esencialmente. Su corporalidad material sólo exhibe lo necesario que muestra que allí acontece un (el) ser. Ésta es la lección de estilo que propone la aulaga:

La aulaga no tiene hojas; la aulaga desdeña la hojarasca; la aulaga no es más que un esqueleto de planta espinosa. Sus desnudos y delgados tallos, armados de espinas, no se adornan más que con unas florecitas amarillas. Y todo ello se lo come el camello, el compañero del hombre en esta isla, su más fiel servidor. La aulaga da flores para el camello. Para que el camello se las coma, por supuesto. Y así este sobrio animal se alimenta de flores. Puede decirse que la aulaga no es más que espinas y flores<sup>39</sup>.

La aulaga, entonces, como la rosa de Angelus Silesius, se erige en metáfora de la esencia humana, del hombre que debe vivir “sin hacer de sí un sujeto sujetado a su razón”<sup>40</sup>. Sin embargo, puede objetarse que en la aulaga de Fuerteventura es perceptible la intencionalidad de alimentar al camello. Ya comentamos, en su momento, como las flores de la aulaga podrían esconder la figuración inconsciente del hígado de Prometeo, que se reproduce constantemente para alimentar al buitre de “ceño torvo”. Hay que tener en cuenta también que el camello es adjetivado por Unamuno, en otro lugar, como “anacorético”<sup>41</sup>. El camello, entonces, es concebido como un ser solitario, dedicado a la contemplación, a la penitencia y a la pobreza. Su estilo de vida es esencial y, para no incurrir en pecado, debe alimentarse humildemente también. Por lo que todo queda enmarcado en ese mundo de esencialidades. No obstante, tampoco se debe olvidar el “vivir-con” heideggeriano. Padorno reinterpreta libremente los términos “Entes a-la-mano” y “Ser-con”, y entiende que en el mundo se producen “incontables actos que con sus correspondientes sentidos se desvanecen en la Naturaleza sin que hayamos tenido oportunidad de reparar en ellos y fijarlos”<sup>42</sup>. Para ello, ofrece una explicación mítica: una mañana, de regreso a su casa, decidió, junto con Berta, hacer el camino a pie por el Paseo de Chil. Tras observar un hediondo en el suelo, vio posarse un mirlo en una veleta. Ya en su casa, después de consultar un libro de flora canaria (*bosea yervamora*) supo que los mirlos se alimentan de los rojos frutos del hediondo. Así, advirtió que el mirlo había huido alertado por los pasos de los paseantes y que éste se hallaba en el “ramaje del arbusto”. Finalmente, concluye: “Para los que carecemos de conocimientos científicos, la poesía, sin que lleguemos a tener conciencia de ello, suele reunir en la red de su sintaxis insospechadas contigüidades y copertenencias de la Naturaleza”<sup>43</sup>. De manera que habría la misma contigüidad y copertenencia entre la aulaga y el camello, sin que exista interés mediado alguno.

---

39 “La aulaga mayorera”, p. 91.

40 MUJICA, H., *opus cit.*, p. 59.

41 “Estilo de ensayo”, p. 242.

42 PADORNO, E., *opus cit.*, p. 21.

43 *Ibid.*

Retomando de nuevo las consideraciones sobre el estilo y el lenguaje, no otra cosa quiere decir Unamuno cuando desconfía de los *-ismos* en *Alrededor del estilo*, puesto que, como indicamos, estos desempeñan una función mecanizadora del lenguaje, regida, precisamente, por la razón técnica de la que hablan Horkheimer, Adorno y Heidegger. El propio Heidegger señala que sus consideraciones sobre el “se” (*mann*) de *Ser y Tiempo*, no responden solamente a una teorización para la sociología, sino a la decadencia del lenguaje que se ve sometida por la “dictadura de la publicidad”<sup>44</sup>. El lenguaje se banaliza, se transforma en “habladuría” (o “chisme”) y ofrece una falsa autoridad. De hecho, la propia fijación estética en *-ismo* constituye la erección en una autoridad y se olvida, como dice Heidegger, que

El lenguaje es la casa del ser. En su vivienda mora el hombre. Los pensadores y los poetas son los vigilantes de esta vivienda. Su vigilar es el producir la patencia del ser porque estos la conducen por su decir al lenguaje y en el lenguaje la guardan<sup>45</sup>.

Por tanto, el lenguaje es un “ente” sometido por el “señor del ente” que somete a su vez a otros entes. Por el contrario, el verdadero poeta libera de la técnica y de su civilización al lenguaje. Cuando Unamuno se dispone inventar Fuerteventura verbalmente, opera en él un proceso de primitivización, en cuanto ha de bautizar una realidad innominada. Hasta que el lenguaje no nombre aquello que se designa, éste no acontece, no es. Por la poesía el hombre es capaz de liberarse de la “interpretación técnica del pensar”<sup>46</sup>. Interpretación técnica que Heidegger, aparte de en la Lógica, la encuentra prefigurada en la Gramática. Unamuno desgaja el lenguaje de esta imposición lógica y, por ello mismo, también de la retórica, entendida como la ciencia del lenguaje que fija en fórmulas, técnicas o métodos los recursos del discurso. Por el contrario, Unamuno no sólo deja que acontezca el ser en el lenguaje, sino que deja que el propio lenguaje pueda ser, o, parafraseando lo escrito por Silesius, dejar que la palabra florezca porque florezca.

Unamuno, finalmente, describirá un movimiento inesperado y sustituirá la vegetación floral de Occidente por el estilo esencial, escueto o africano de la aulaga de Fuerteventura. En realidad, lo que hace es situar en el centro de su pensamiento la materia más inmediata, y cambiar los iconos culturales del centro productor de historia y cultura por otros marginales: “La aulaga sí que tiene estilo; la aulaga, y no esas plantas de jardín, criadas a fuerza de abonos, esas pobres plantas enriquecidas por la civilización, esas presuntuosas plantas civilizadas. ¡Cuán lejos de los crisantemos!”<sup>47</sup>

44 HEIDGGER, M., *opus cit.*, 12

45 *Ibid.*, p. 7.

46 *Ibid.*, p. 8.

47 “La aulaga majorera”, p. 92.

## HERÁCLITO, UNAMUNO, HEIDEGGER: EL ENCUENTRO DEL *ÉTHOS*

Heidegger, en la citada *Carta sobre el humanismo*, nos refiere un suceso acontecido a Heráclito y del que tenemos noticia a través de Aristóteles (*De Part. Anim.* A 5, 645 a 17). La historia cuenta como en cierto tiempo se allegaron hasta Heráclito de Éfeso unos extranjeros para tomar contacto con él. Los viajeros habían alimentado y asociado en su interior cierta extraordinariedad vital al filósofo y acaso pensaban hallarlo en alguna postura que la revelara. Sin embargo, cuando llegaron se encontraron con un hombre que se resguardaba del frío junto al fuego de un hogar. Los visitantes, que probablemente se sintieron decepcionados y se dispusieron a marcharse, fueron retenidos y alentados por unas palabras del filósofo: “también aquí se presentan los dioses...”<sup>47</sup>.

Lo que Heidegger denuncia es, precisamente, la espectacularización del pensar y, quizás, acaso haya en él alguna proyección del “se” de *Ser y Tiempo*. Pero también es muy probable que Heidegger se estuviera autoexpresando a través del mito, pues él mismo se había retirado a una cabaña de Todtnauberg, en la Selva Negra. Y hasta allí llegaban curiosos e intelectuales (entre los que se encontrarían dos de sus discípulos, Hans-Georg Gadamer y Emilio Lledó) para visitar al filósofo. De la misma manera que había ocurrido a Heráclito, según cuenta la tradición, parece que sucedió a Heidegger, cuya apariencia era la de un campesino más que partía leña en un cobertizo. Cabe suponer la sorpresa de los visitantes.

Pero en el espacio que media entre Heráclito de Éfeso y Martin Heidegger, ingresa dentro de este *continuum* Miguel de Unamuno en 1924, con su destierro en Fuerteventura. Lo único extraordinario que se podía encontrar el filósofo durante su estancia en la isla fue la trama urdida para su huida, algo que el propio Unamuno califica como “golpe de cine”<sup>48</sup>. Por lo demás, lo que nos cuenta es bien distinto. El domingo 23 de marzo de ese mismo año, Unamuno escribe en su “diario de exterioridades”: “Hay una idea que me oprime y es que no hago nada, que no escribo, que no gano... y sin embargo con sólo estar aquí y no rendirme hago mucho y estoy abonando y haciendo madurar mis obras. Escribo poquísimo y no como el otro. Lo que haga después tendrá más valor. Este esperar es un hacer”<sup>49</sup>. La vida de Unamuno en la isla se reduce a una actividad cotidiana, pasear, hablar con los amigos, escribir y poco más. En aquel pequeño rincón del Atlántico y al lado de África, en Fuerteventura, Unamuno encontró una experiencia análoga a la de Heráclito y a la que vivirá posteriormente Heidegger. La felicidad que produce en estos hombres los lugares apartados se debe a que, como dice el propio Heidegger, se ha hallado el *éthos*, o, lo que es lo mismo, “la estancia”<sup>50</sup>.

El término griego *éthos*, significa, originariamente, “estancia”, “morada”, “costumbre”, “conducta” o “manera de ser”. Heidegger recurre a la etimología para dilucidar lo ético, que lo en-

48 HEIDEGGER, M., *opus cit.*, p. 55.

49 *Mi destierro*, p. 145.

50 *Ibid.*

cuenta formalizado en una expresión del mismo Heráclito: “Para el hombre su modo propio es su *daimón*”. Traducción que, para Heidegger, no es del todo correcta, puesto que, en lugar de “modo propio”, *éthos* debía haber sido traducido por “estancia” o lugar del morar. “La palabra —dice Heidegger— nombra la zona abierta donde el hombre mora”. Así, finalmente, traduce la sentencia heracliteana como “el hombre mora, por cuanto que él es hombre, en la cercanía de Dios”<sup>51</sup>. El pensamiento de Heráclito concluye, entonces, de la misma manera en la que había contestado a los viajeros: también *aquí*, en lo cotidiano, se encuentra el reino del espíritu.

Este pensar la ética originariamente puede parecer contradictorio siempre y cuando pensemos lo cotidiano como algo en lo que no se puede dar lo insólito, puesto que el estilo de vida de estos sitios apartados hace “esclavos” a los hombres. Sin embargo, entre Heráclito, Unamuno, Heidegger y los que van a visitarlo hay una diferencia: éstos últimos proyectan un viaje hacia la espectacularización del pensamiento, mientras que los filósofos no. En el caso de Heráclito y de Heidegger, tenemos los visitantes que van a verlo y, en el caso de Unamuno, se encuentran Henry Dumay, director de *Le Quotidien*, que preparó una fastuosa huída de la isla mayorera para el filósofo y así poder vender una buena tirada de su periódico. Junto a éste habría que mencionar a doña Delfina Molina y Vedia de Bastianini, que se allegó hasta la isla buscando la aventura y requiriendo los amores de Unamuno. El propio Rodrigo Soriano, desterrado junto al escritor, tampoco terminó de ajustar su espíritu al *tempo* vital de la isla que le pareció atrasada e incómoda.

Por el contrario, Unamuno (como Heráclito y Heidegger en sus respectivos lugares) encontró en la isla el *éthos*, la estancia abierta donde morar. Antes citamos unas palabras de Unamuno, de *Mi destierro*, en el que confesaba su inactividad, su falta de propuesta y su apertura al “riesgo” de la espera. Aquí “lo arriesgado” quiere decir abierto a la posibilidad. Unamuno se dejó ser y, en el destierro, se encontró lanzado a un espacio que le era propio: una Fuerteventura africana, alejada de la civilización Occidental y su vivir técnico; una Fuerteventura existencialmente indigente y pobre, en agonía por sobrevivirse; una Fuerteventura sobria. Unamuno, sin propuesta alguna para lanzarse a lo “insólito” del pensar, se encontró lanzado (ec-sistente) a la “estancia” o, como dice Heidegger, a la “*veritancia* de la verdad”<sup>52</sup>, vecino a la “claridad del ser” heideggeriana. Esa verdad del ser, o des-velamiento, es lo que motivará que Unamuno se sienta en deuda con Fuerteventura, como dice por carta el 29-XII-1924 a Ramón Castañeyra:

Me preocupa mucho esa Isla, me preocupa mucho lo que yo tengo que hacer para pagarle mi deuda de gratitud, lo que he de escribir sobre ella en una obra que aspiro a que sea una de las más duraderas entre las mías. No es bastante. No, no es bastante. Aquí, en París, siento nostalgia de mi tierra nativa, de mi hogar, pero siento también una hondísima nostalgia de ese rincón<sup>53</sup>.

Unamuno se siente en deuda porque se siente llamado, como pastor, a la “custodia” del ser. No quiere que éste se olvide por los sistemas de la racionalidad occidental.

51 HEIDEGGER, M., *opus cit.*, p. 54.

52 *Ibid.*, pp. 54-55.

53 Carta a Ramón Castañeyra (29-XII-1924), p. 171.



*De Tulio Montalbán y Julio Macedo  
a Sombras de sueño*



## UNAMUNO EN UNA DOBLE VERTIENTE TEXTUAL

En el “Discurso sobre la Patria” de 1910, Unamuno refiere una anécdota que le aconteció con el dramaturgo catalán Feliú y Codina. Este autor se llegó hasta Salamanca para recopilar material con el que escribir un drama de “charros” y para ello solicitó la cooperación de Unamuno, pues éste había compilado numerosas palabras y expresiones propias de la región:

“Pero ¿no sería mejor —le dije yo— que se detuviese usted algún tiempo aquí y estudiara el alma de la tierra, su modo de ser?”. Y Feliú Codina, con un tono de convicción que después me ha convencido a mí, me dijo: “Yo traigo el drama hecho. Vengo a vestirlo, a adornarlo, con palabras, con trajes, con detalles de escenario. Las almas son lo mismo en todas partes; y lo mismo me da haber hecho *La Dolores* en Aragón, que aquí o en Murcia”. Y yo creo que tenía razón<sup>1</sup>.

La historia es traída a colación por Unamuno para deslegitimar las producciones literarias regionalistas, a las que considera producto del cantonalismo y la ignorancia<sup>2</sup>. Este pensamiento anima en parte a que don Miguel desnude sus obras, para hacer prevalecer, como en él es costumbre, los rasgos humanos. Y decimos en parte porque pensamos, sobre todo, en su formación como helenista.

Esta desnudez de la composición dramática es muy similar a la de las tragedias griegas y los cuadros religiosos clásicos, en los que, más que pintar el paisaje, los artistas «componían historias» sagradas o mitológicas; eludiendo la distracción paisajística o espacial, hacían recaer la atención sobre los protagonistas de la pintura, por lo que ésta adquiriría la facultad trágica clásica de “ennoblecere” al espectador<sup>3</sup>. No obstante, no deja de sorprender esta afirmación de Unamuno en relación con Feliú Codina, sobre todo si tenemos en cuenta la concepción filosófica sobre la existencia que late en toda su obra: si el hombre se va haciendo a sí mismo durante su vida —es

---

1 “Discurso sobre la patria”, p. 26.

2 Ibid.

3 MADERUELO, Javier, “Del arte del paisaje al paisaje como arte”, en *Revista de Occidente*, nº 189, Febrero 1997, Madrid, p. 23.

decir, que no hay una prefiguración anterior a él—, resulta que en lo que acabamos de citar tenemos que presuponer que se dice lo contrario. Probablemente, Unamuno se esté refiriendo a lo que haya de común entre los hombres y no lo explicita por no ser absolutamente consciente de lo que dice. Hay que tener en cuenta que se trata de un discurso que constituye un alegato contra los particularismos, que a sus ojos son una resquebradura de la unidad nacional (en este momento, esto sí se encuentra presente en su conciencia).

Sin embargo, don Miguel, tanto en la novela corta *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo*, como en sus adaptaciones teatrales, no puede dejar de lado unos espacios y ambientes que, aunque no aparezcan desarrollados físicamente, son un elemento esencial a la hora de configurar los caracteres de los personajes. Sin la concreción psico-geográfica “isla”, las obras no podrían entenderse. Ésta remite a un referente que llamaremos, por convención, *arquetipo* y que permite la comprensión de la novela y de la obra de teatro. Pero no por esto dejan de existir ciertas huellas textuales que son relativas a lugares y personas concretas.

No podemos dejar de admitir, entonces, que la voluntad unamuniana de no identificar las islas en las que suceden ambas obras sea por una cuestión de “universalidad”, aunque si las hubiese nombrado tampoco la hubiese perdido —si por eso fuera, el *Quijote* sería de las que menos universalidad tendrían—; mas no elude el hecho de que la acción transcurre en una isla.

No es necesario conocer —escribe Gadamer— detalles personales ni estar al día. Incluso si sabe algo de ello hay que apartarlo del poema y pensar sólo lo que el poema sabe. Pero por su parte, el poema quiere que se sepa, experimente y aprenda todo lo que él sabe, y que no se vuelva a olvidar jamás<sup>4</sup>.

Ya dijimos que a partir del conocimiento de que se nos habla de un “ambiente de isla” tenemos suficiente para que el lector pudiera “comprender” tanto la novela como la obra de teatro. Y aunque haya una diferencia sustancial en el modo de entender la insularidad (en la novela es concebida negativamente, mientras que en el drama se hace de manera positiva), no es relevante, puesto que el símbolo “isla” nos remite a las dos interpretaciones. No tenemos más que abrir un diccionario de símbolos o motivos literarios para advertir que allí se encuentran registradas las dos lecturas:

[El habitante] puede sentir su vida en la isla como asilo, recogimiento y orden, con lo cual se ha alcanzado un estado óptimo, un paraíso en la tierra, pero también puede significar para él el exilio, reclusión o exclusión, destierro o estrechez, vacío y aburrimiento mortal. La isla es una zona ambivalente, que sólo el sentimiento estimativo hace unívoca<sup>5</sup>.

Pero poco después, Gadamer añade lo siguiente: “La precisión de la comprensión del poema que logra el lector ideal exclusivamente a partir del poema mismo y de los conocimientos [“autobiográficos”] que posee sería, sin duda alguna, el patrón auténtico”<sup>6</sup>.

4 GADAMER, Hans-Georg, *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 104.

5 FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, versión española de Manuel ALBELLA MARTÍN, Editorial Gredos, Madrid, 1980, p. 376.

6 GADAMER, H-G., *Ibíd.*, p. 105.

Aunque lo parezca, no creemos que Gadamer, por el desarrollo de su obra, sea partidario de la viabilidad de una interpretación absoluta, sobre todo porque después de Heidegger el concepto de interpretación está estrechamente unido al de posibilidad; sin embargo, el filósofo parece estar intuyendo, aunque no lo explicita, dos lecturas básicas. Así lo entiende Oswaldo Guerra Sánchez cuando interpreta el poema “Tarde en la Selva” de Tomás Morales, en el que observa la fricción de dos tejidos: uno que atañe al plano de lo imaginario y la significación del acervo cultural de la selva como Arcadia y la tala como destrucción del mito, y otra que concierne a la concreción de la Selva de Doramas y que implica unas significaciones autóctonas referentes a la escisión provocada en las Islas Canarias por las acciones conquistadoras y colonizadoras.

Por lo que el crítico deduce dos tipos de lectores: uno —digamos— más general y otro de “cercanías”, que posee unos conocimientos particulares del texto, bien sea por filiación cultural, por ser especialista o por cualquier otro motivo<sup>7</sup>.

De manera que, por lo que tenemos dicho hasta ahora, ya habríamos dilucidado el entramado arquetípico fundamental de estas obras de Unamuno: la isla. Sin embargo, no deja de ser menos cierto que para un lector conocedor de las peculiaridades de estos textos, *Tulio Montalbán y Julio Macedo* (1920) y *Sombras de sueño* (1930), cobran un significado más concreto insertándolos precisamente en esas coordenadas específicas: La Laguna de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria y la isla de Fuerteventura.

Especial interés cobran estas obras para los lectores pertenecientes (o cercanos) al ámbito cultural canario, ya que Unamuno con ellas “crea memoria”<sup>8</sup> en este tipo de lectores. Tampoco se debe olvidar que el crítico, en este caso nosotros, se encuentra inserto en esta circunstancia cultural —de hecho, si no lo estuviera, probablemente no hubiera realizado este trabajo—. Por eso vamos a intentar aquí rastrear aquellos vestigios escriturarios que nos permitan ubicar los textos y entender los cambios de postura respecto al vivir en una isla y la transformación de una Elvira agónica a otra quijotesca y más contemplativa. Sin esta información son perfectamente comprensibles, pero el conocimiento de ciertos datos enriquecen la interpretación y ayudan al entendimiento de por qué se ha sufrido ese cambio en la concepción de la existencia aislada.

## 2

### REFERENCIAS AMBIENTALES

El primero que advierte las significaciones de los orígenes ambientales de *Tulio Montalbán y Julio Macedo* es Sebastián de la Nuez y destaca como Unamuno se cuida bien de hacernos saber, desde el principio, que sus personajes viven en una isla. Ese será, verdaderamente, el soporte sobre el que se construirán ciertos rasgos psicológicos de los personajes<sup>9</sup>.

7 GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo, *Un modo de pertenecer al mundo. Estudios sobre Tomás Morales*, cit., pp. 82-88.

8 GADAMER, H-G., *Ibíd.*, p. 105.

9 NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*, cit., p. 76.

El propio don Miguel comenta cómo la historia le fue sugerida por otra que le contó el joven Manuel Macías Casanova, de la isla de la Gomera, y cómo recrea allí la atmósfera vivida en la isla:

El ambiente es lo primordial en esta obra. Este drama es la escenificación de un cuento que escribí hace ocho o diez años. Entonces surgió de las cosas que me contara un muchacho canario, muy inteligente, quien, por cierto, murió electrocutado al golpear, con un vicio nervioso en él habitual, un poste de un camino. Aquel chico era de la Gomera; ambiente de isla, de esas islas que yo he recorrido luego, palmo a palmo, y dentro de cuyos caserones he comprendido por primera vez en mi vida la verdadera amplitud de la palabra «aislamiento»<sup>10</sup>.

De la lectura de los artículos de su primer viaje a las Islas, podemos establecer ciertos paralelismos que dan indicios para ubicar los orígenes ambientales de la novela en las atmósferas de la ciudad de La Laguna de Tenerife y de Las Palmas de Gran Canaria, sobre todo, en este caso, de Vegueta y alguna mención a su puerto.

#### CIUDAD DE LA LAGUNA Y BARRIO DE VEGUETA

De estos dos enclaves espaciales recibe Unamuno las impresiones de pesantez y monotonía que intervienen en los personajes de la novela de 1920. Veamos, a grandes rasgos, la descripción que nos hace de la La Laguna:

En la Laguna, un silencio y una soledad que se metían hasta el tuétano del alma. En el cielo, bruma, una bruma de ensueño, de soñarrera más bien. Unas calles largas, largas como el ensueño. (...) Acá y allá, casas con salientes miradores de madera, de celosías, pintados de verde por lo común; unos miradores muy típicos, tras de los cuales se adivina a la dama que espera, que espera desde hace siglos; a la misma dama de los tiempos del Adelantado<sup>11</sup>.

Para Unamuno, la ciudad de La Laguna es una ciudad dormida y tranquila, alejada de todo el tráfago de la modernidad que, por otra parte, ya tenía un desarrollo considerable en la ciudad de Las Palmas. Respecto a esa dama que espera desde hace siglos a las que se refiere Unamuno, estamos asistiendo ante la intuitiva prefiguración de una encarnación femenina de la existencia insular, como luego tendremos ocasión estudiar con un mayor detenimiento. Sin embargo, Unamuno no se queda aquí, sino que, en su descripción, la ciudad tinerfeña recuerda “las ciudades coloniales” de las que había leído en los escritores americanos, y “algo” de las ciudades castellanas de la montaña rodeadas de campo. La diferencia encontrada por don Miguel se halla en

---

10 FORNS, José, “Los planes teatrales de don Miguel de Unamuno”, entrevista hecha en Hedaya y datada en septiembre de 1928, que iba a ser publicada en *Heraldo de Madrid* y que impidió la censura. Manuel García Blanco afirma que vio las galeradas en la biblioteca de Unamuno y que nosotros no hemos podido localizar. Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *Teatro Completo*, prólogo, edición y notas bibliográficas de Manuel GARCÍA BLANCO, Aguilar, 1973, p. 136.

11 “La Laguna de Tenerife”, p. 46.

ciertos elementos de la geografía urbana que lo remiten también a ciertas diferencias entre el devenir histórico de Canarias y la Península. La diferenciación se establece, entonces, en que las ciudades castellanas son “rudas” y destacan por sus monumentos románicos y alguna que otra ruina. Por contraste, La Laguna no puede tener esta clase de vestigios históricos, ya que Canarias es extraña a las realidades clásica y medieval. Su historia en la época de la conquista y de la colonización se ve marcada por un salto violento desde una sociedad neolítica a otra moderna. Así, La Laguna va adquiriendo ante don Miguel la imagen de un “rigodón monástico”, de una ciudad “vestida de casaca, o de hábitos de frailes”. Esta percepción de La Laguna viene motivada también por el convento franciscano de San Miguel de las Victorias y los frailes agustinos, que fueron el origen de la primera universidad de las Islas. Posteriormente nos habla del Instituto de Segunda Enseñanza que

ocupa el local de un antiguo convento y en donde estuvo algún tiempo la Universidad canaria. Es un rincón de singular sosiego, un remanso de quietud que solicita al estudio —al estudio, sí, pero, ¿por qué no decirlo?, también a la siesta—, una isla de espíritu. (...) Allí, en aquel retiro, ¿quién no se decidiría a escribir una larga, muy larga, y minuciosa, muy minuciosa crónica contando las mil pequeñeces de aquella vida soñolienta y larga (...) <sup>12</sup>.

La ciudad tiene, de esta manera, los contornos reducidos de un convento monástico, cuya vida es monótona y despaciosa. Este carácter de la ciudad-convento de la Laguna y del barrio de Vegueta, como veremos, se traslada al ritmo de vida del soporte geográfico isleño.

Sebastián de la Nuez sitúa los brotes del ambiente de la novela *Tulio Montalbán y Julio Macedo* en las casas de Vegueta, la parte más antigua y colonial de la ciudad de Las Palmas:

[Los datos que nos ofrece Unamuno,] saliéndose de sus hábitos novelísticos de rehuir toda descripción, del hogar de los Solórzanos, (...) parecen tomados de algún edificio concreto del antiguo barrio de Vegueta de Las Palmas, que bien pudo ser la casa de los Millares [a la que iba de tertulia] o el caserón del doctor Chil y Naranjo [fundador de El Museo Canario], dedicado a la Biblioteca y Museo Etnográfico y Antropológico de Gran Canaria <sup>13</sup>.

Éste es el pasaje de la novela al que se refiere Sebastián de la Nuez:

Habitaban en la pequeña ciudad, de aspecto colonial, capital de la isla, un viejo caserón que daba a una solitaria calleja; caserón de largos corredores y vastas habitaciones, las más de ellas destartaladas y vacías o llenas de muebles desvencijados y apolillados. En una de ellas había reunido don Juan Manuel un buen número de cráneos y otros huesos de los primitivos habitantes de la isla, de los indígenas que al arribar a ella encontraron los «conquistadores», como pomposamente los llamaba él, que se creía su más genuino y directo descendiente. En otra había instalado su biblioteca, y aquí era donde mataba sus días vacíos, sobre todo cuando en los malos años sus escasas rentas menguaban. (161-162) <sup>14</sup>.

12 Ibid., 49.

13 NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *opus cit.*, p. 77.

14 Citamos por UNAMUNO, Miguel, *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, en *Obras Completas II*, edición de Ricardo SENABRE, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1995. Entre paréntesis referimos las páginas.

El espacio descrito por Unamuno no es un espacio estático en cuanto se refiere a una descripción pasiva, sino de acción, pues se nos está ofreciendo, a través de él, las actividades a las que se dedica el padre de Elvira, don Manuel Solórzano. No otra cosa hace este personaje sino dedicarse a una actividad monástica; precisamente, a relatar los acontecimientos de su pequeña y solariega isla: “con muy sudadas y trabajosas economías llegó a reunir una regular biblioteca, sobre todo de obras que trataran de la isla solariega o que la mencionaran de algún modo. Proponíase escribir copiosa y menudamente de su isla (..)” (161). El profesor De la Nuez advierte claramente que este personaje parece estar inspirado en las referencias que Millares diera a Unamuno sobre Chil y Naranjo<sup>15</sup> y que Solórzano responde a aquel prototipo de hombre unamuniano que se caracteriza por el estudio de la historia, ya que éste no la puede hacer, pues se encuentra emplazado en una circunstancia alejada del centro productor de la historia, aunque esto lo atañe don Miguel a cierta fragilidad moral, así dirá Solórzano: “yo consumiendo mi soledad en el estudio amargo de la historia, ya que no puedo hacer papel en ella ” (163). Más adelante, Unamuno parece aludir directamente a Vegueta y a Chil y Naranjo, cuando Solórzano expresa abiertamente su deseo de que exista un museo insular: “Y si aquí hubiese un museo insular...” (182).

La actividad histórica de don Manuel, sin embargo, enlaza directamente con el mundo de finales del XIX canario, en el que se impulsó, hasta bien entrado el siglo XX, sobre todo en Tenerife, los regionalismos. Si una de las características del romanticismo europeo es su retrospectiva a las ruinas de la época medieval, Canarias —como América— tendrá que buscar sus señales de identidad en el mundo aborigen, en su historia y restos arqueológicos. Ese ambiente regional contra el que Unamuno despotricó, acaba interviniendo en el quehacer ensayístico del propio filósofo, pues no de otra cosa habla en su artículo “La Laguna de Tenerife”: de la historia de la ciudad y de los combates que libraron los guanches contra los conquistadores; aunque Unamuno justifique por momentos esas acciones, no deja de advertirnos, explícitamente, la melancolía que le provocan estas historias y aun el humor suscitado por las exageraciones —para enaltecimiento— de la escritura de la historia de los propios vencedores.

Unamuno crea memoria y este escrito cumple la misma función que los escritos de los poetas de la llamada Escuela Regionalista. Max Henríquez Ureña es citado por Eugenio Padorno a la hora de establecer las fases del Modernismo Hispanoamericano. Este modernismo tiene una ordenación que responde, en un primer momento, con una apertura hacia lo foráneo, el clásico cosmopolitismo y gusto por lo francés que tan acostumbrados estamos a ver en literatura; pero, como segundo momento, Henríquez Ureña señala un cambio de actitud en los escritores hispanoamericanos: si antes miraban hacia el exterior, ahora sus miradas se centran en lo autóctono, se lanzan a la búsqueda de lo peculiar americano<sup>16</sup>.

Padorno advierte que en Canarias el proceso del Modernismo se da de forma inversa: primeramente, hay una fase que se orienta hacia lo autóctono y luego otra que va hacia lo foráneo<sup>17</sup>.

15 NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *opus cit.*, p. 79.

16 PADORNO, Eugenio, *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*, cit., pp. 47-48; HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del Modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, pp. 33-34.

17 PADORNO, *Ibid.*, pp. 47-48.

Esta primera fase se corresponde con la poética de la Escuela Regionalista de La Laguna (cuyo ámbito de actuación, como indica su nombre, es la propia ciudad de los Adelantados en Tenerife) y la segunda con la desarrollada por los poetas modernistas de Gran Canaria, francos a la modernidad, debido al desarrollo del Puerto de La Luz.

Como vemos, estas concreciones de La Laguna y de Vegueta son desnudadas en la novela, pero no irreconocibles, y nos auxilian en el entendimiento de las causas, dentro del marco del viaje de 1910, que motivan en Unamuno esas sensaciones claustales del aislamiento y las actitudes conventuales que se observan en Solórzano. Pero la semblanza de Las Palmas de Gran Canaria no queda reducida a aquellas impresiones de Vegueta semejantes a la de La Laguna, sino que el filósofo trae a presencia su recuerdo del Puerto de La Luz. Con ocasión de su primer viaje, Unamuno comparó los buques con las nubes, que no descargaban en las islas, y a las islas mismas con un mesón turístico:

Aquí, desde que llegué hace ya quince días, apenas se ha quitado el toldo de nubes con que el mar piadoso nos preserva del sol implacable<sup>18</sup>.

Por aquí pasan buques de todas las naciones de la tierra; pero también pasan por encima las nubes; y, ¿de qué sirven si no descargan? Esto es a modo de mesón, donde se descansa, se toma un refrigerio, se deja algo de la bolsa, pero donde no se deja ni se toma del espíritu<sup>19</sup>.

Unamuno, en estos artículos, tiene una clara intención deíctica sobre la realidad a la que se refiere, y, aunque no sea esa su intención en *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo*, no podrá evitar la expresión del ambiente con formulaciones muy parecidas a las que utilizó en 1910. Cuando nos habla de la isla, nos dice que las “las nubes pasaban sobre la isla sin dejar caer en ella su riego y [que] los buques pasaban a lo largo sin detenerse en el pequeño puerto que era su capital”. Luego, cuando nos hace la semblanza inicial de Elvira, la hija de Solórzano, no dejará de señalar que ésta veía desde una roca del golfo “cómo pasaban a lo largo, como las nubes, los buques” (162).

Posteriormente, cuando Solórzano y su hija Elvira ya entran en conversación sobre el extraño hombre que acaba de llegar a la isla —Julio Macedo—, el padre menciona dos topónimos imaginarios que están remitiendo a topónimos canarios. Esto lo sabemos porque es significativo que Unamuno los cree con la “t” inicial característica de los topónimos canarios (pico Teide, Tenoya, Teror, Tuineje, Tías, Tinajo, Tizcamanita, etc.), muy abundantes en Tenerife, Lanzarote y en Fuerteventura, como él mismo nos indicará en su destierro: al parecer una especie de determinante de origen beréber. Así hallamos a Solórzano refiriendo las circunstancias del primer encuentro con Macedo: “Nos encontramos junto a la Fuente de la Teja, me preguntó por el nombre del pico Toba y aproveché la coyuntura para intentar sondearle...” (168).

A todas estas referencias ambientales hay otra que nos confirma que en el origen de esta novela —a parte de las propias afirmaciones de Unamuno— se encuentran las experiencias vividas del escritor vasco en las Islas Canarias durante su primer viaje. Nos referimos a su diatriba

18 “La Gran Canaria”, p. 54.

19 “Discurso sobre la Patria”, p. 29.

contra Nicolás Estévanez, que había definido Canarias de una manera impresionista y esencial (como luego haría el propio Unamuno con Fuerteventura): Canarias es la dulce y fresca sombra de un almendro<sup>20</sup>.

Al respecto, Unamuno arroja un duro juicio sobre Estévanez y todo el que pensara como él, diciendo: “Cada cual busca su almendro para ahorcarse de él”<sup>21</sup>. Acaso se podría hacer una lectura en esta clave del protagonista masculino Julio Macedo, que acaba suicidándose al final de la novela, pues Macedo declara a Elvira su intención del alejamiento de la historia. Estos versos de Estévanez —como decíamos— aparecen también insinuados bajo la reformulación que describe el amarchitamiento de Elvira en la isla: “[vivía] como una flor solitaria en un tiesto a la sombra” (162).

#### FUERTEVENTURA

De la misma manera que se puede registrar la presencia de Canarias en *Tulio Montalbán y Julio Macedo* por ciertos aspectos ambientales, en *Sombras de sueño* también se puede realizar la misma operación, aunque si bien es verdad que se nos presenta de una forma más compleja sin recurrir, en un primer momento, al personaje de Elvira, que será, a fin de cuentas, quien nos mostrará, completamente, el cambio que sufre el filósofo respecto a su noción del aislamiento, pues la protagonista sufre un proceso de quijotización. Sin embargo, hay ciertos indicios que nos revelan como trasfondo la estancia de Unamuno en la isla de Fuerteventura. Así, por ejemplo, al final del drama, después del trágico suicidio de Julio Macedo, don Manuel Solórzano, en un acto ahistórico, exclama que hay que quemarlo todo e invoca la resurrección del volcán:

SOLÓRZANO ¡Hay que quemarlo todo..., todo! ¡Acaso habría que quemar la isla! ¡Qué resucite el volcán! ¡Quemarlo todo..., todo..., todo! ¡Quemar la historia! ¡Quemarlo todo! (442)

Ya en 1910, Unamuno, en su excursión por Gran Canaria, había reparado en el volcanismo insular, pero no lo había incorporado en forma alguna a la novela. No obstante, en el paso de la narración al drama, como vemos, aparece el volcán, que al pedir su resurrección implica un estado muerto o de reposo e inactividad. La resurrección del volcán tendría su antecedente posterior en el soneto XVI de *De Fuerteventura a París*: “Ruina de volcán esta montaña”, en que la ‘ruina’ representa la fase actual de desmoronamiento e inactividad. Solórzano requiere la resurrección del volcán porque éste se encuentra en un estado “ruinoso”, muerto.

#### *Presencia de la mar*

De los primeros factores en los que debemos centrar nuestra atención es la presencia del mar en una y otra obra. En *Tulio Montalbán y Julio Macedo* el mar no aparece más que una vez y con una denominación despectiva cuando Elvira espera sentada en la roca de la orilla al hombre de su vida, mirando la “inmensa amargura del mar” (162), en contra de los versos del *Prometeo encadenado*

20 ESTÉVANEZ, Nicolás, *Canarias*, cit., p. 35.

de Esquilo que ya hemos comentado (“innumerable sonrisa del mar”). Aquí el mar es considerado por Unamuno negativamente, ya que aísla y clausura la existencia que acontece en una porción de tierra rodeada de agua, formando la “jaula” de la que habló en carta a Alonso Quesada<sup>22</sup>.

Sin embargo, la presencia constante y simbólica, no ya de “el” mar, sino de “la” mar, es significativa en *Sombras de sueño* y sólo puede estar refiriéndose al conocimiento que de este elemento del paisaje tuvo en Fuerteventura. La mar no sólo es concebida como marco en el acto II (“*Un rincón de costa, con un pequeño arenal. Se ve la mar, que ocupa el fondo. [382]*”) —y aún de toda la obra, pues está presente verbalmente en los personajes o se observa por las ventanas de la casa—, sino que además es personaje esencial del drama.

Unamuno, que durante su destierro en la isla había acostumbrado su oído al sonido marino, hace partícipe de esta circunstancia a Elvira. El mar se comunica con la protagonista en su propio idioma; no habla, pero canta con sus resonancias arrulladoras; así nos lo muestra Macedo: “es su arrullo un canto brizador para el último sueño de la pobre humanidad doliente. Aquí vendrá a dormirse para siempre el linaje de Noé...” (386) y así nos lo mostrará la actitud de Elvira, cuando en un estado de aparente solipsismo declara que se encuentra oyendo la mar:

ELVIRA Oía a la mar...

MACEDO ¡Oír a la mar...! Pero pecho a pecho..., mi corazón en ella [*Al oído de Elvira.*] ¡En ti..., corazón de la tierra! ¿Volveré a oírlo? (387)

Posteriormente, después de que Macedo deje a solas a Elvira y a su ama Rita en la costa, Unamuno realiza otro despiece de la mar. La imagina no sólo como libro, cuyas páginas son las olas, sino como la mítica margarita que ofrece respuesta a los enamorados sobre el amor del otro:

ELVIRA ¡Hojas, hojas, hojas! ¡Hojas de margarita..., hojas de mar..., hojas de libro!

RITA Sí las hojas de ese libro te tienen encantada... [se refiere al que cuenta la historia de Tulio Montalbán] y éste [Julio Macedo] ha venido a desencantarte...

ELVIRA ¡Cállate, sirena!

RITA ¡Qué gracia! ¿Sirena... yo? ¿Yo... sirena?

ELVIRA Cállate y no digo...

RITA ¡Dilo, hija, dilo!

ELVIRA No, no lo digo... ¡Cállate! Quiero oír a la mar..., quiero hojearla..., deshojarla...

*Silencio*

RITA ¿Qué te dice?

ELVIRA [*Mirando a lo lejos*] ¿Se perdió ya de vista?

RITA ¡Para mí..., sí!

ELVIRA Pues vámonos a casa...

RITA Sí, oyéndola...

ELVIRA «Me quiere..., no me quiere...; me quiere..., no me quiere...»

RITA ¡Calla, calla! ¡Oigámosla!

21 “Discurso sobre la Patria”, p. 30.

22 Carta a Alonso Quesada, (20-XII-1912), SANTANA, Lázaro, *opus cit.*, p. 30.

*Vanse y se oye el rumor del mar (390)*

El lenguaje del mar no sólo es reconocido por la protagonista y aun por el mismo Macedo, sino también por la propia Rita. Esta característica comunicadora del mar ya la encontramos en los sonetos de *De Fuerteventura a París*, como resultado del proceso dialógico y poético que sufre Unamuno en la isla y que ya explicamos en el capítulo IV. Mas también se encuentra en el poemario una pre-figuración del “libro” y de la “margarita” del mar como “rosario”, por analogía con las olas. Sobre todo, tienen más fuerza las imágenes de la margarita y del rosario marinos, ya que los pétalos de la flor son asimilables a las cuentas del rosario. La función de ámbas es la siembra de una semilla de esperanza o de fe: una en el sentido amoroso y otra en el religioso, pero ambas se refieren a la completud en el/lo Otro:

¿Qué dices, mar, con tu susurro? ¡Dime!  
¿Ríes o lloras? Pasando las cuentas  
del eterno rosario me acrecientas  
el ansia de soñar que al pecho oprime.

Es tu oración sin fin canto sublime  
me traes, trayendo fe, las horas lentas  
que me trillan el alma y luego avientas  
mi grano con la brisa que redime.

(Soneto XXIII)

*La carestía de agua*

Ya desde el primer viaje, Unamuno había reparado en la escasez de agua en las Islas, provocándole una extraña impresión: de esta manera, el barranco del Guiniguada se le aparece como un río seco. También atendió a la acumulación de nubes que se produce en el cielo de las islas sin que éstas descarguen su lluvia, peculiaridad de la que no podrá dejar de hacerse eco en *Tulio Montalbán y Julio Macedo*.

Pero el sentido aciago que conlleva este hecho no lo podrá observar en toda su magnitud hasta su segundo viaje, pues la tragedia mayor de Fuerteventura es su sequedad: “Fuerteventura —escribe Unamuno en el comentario al soneto VIII— es una isla hoy pobre, muy pobre, que puede enriquecerse si logra alumbrar agua”<sup>23</sup>. La isla, entonces, tendrá, como si de un epíteto se tratara, el calificativo de “sedienta”: “Roca sedienta al sol, Fuerteventura” (soneto VIII); “por la sed descarnada y tan desnuda” (soneto XVI). La desnudez de la “necesidad” inviste toda la isla de Fuerteventura y le otorga una existencia más auténtica, marcada por el trabajo y la resignación.

Unamuno no pudo eludir el mayor problema de las islas más orientales —Lanzarote y Fuerteventura— y esto hace que anote en *Mi destierro* lo siguiente:

---

23 *De Fuerteventura a París*, cit., p. 27.

17 III lunes. A bordo del vapor “Las Palmas” Con latas a buscar agua! Embarcan reses emigradas por falta de agua. Quedan los camellos y los tarajales con su pálido y triste verdor. Y enfrente la mar inmensa, el agua que da sed; encima nubes. Agonizar de sed junto a la mar y bajo toldo de nubes! ¡Qué tragedia!<sup>24</sup>

9 V Viernes. Los militares tienen gratificación por agua, mayor según el grado —el comandante bebe más que el teniente— pero envían a los asistentes a que donen por fuerza, por huevos, el agua de los pobres, dejando a estos con menos a nada<sup>25</sup>.

Sin duda, estas situaciones extremas a las que, desgraciadamente, asistió el filósofo, motivan la escritura de un soneto que trata de la cuestión del agua:

¡Agua, agua, agua! Tal es la magua  
que oprime el pecho de esta gente pobre;  
agua, Señor, aunque sea salobre:  
¿para qué tierra, si les falta el agua?

No hay caudal que soporte una piragua  
ni hay que esperar que Dios milagros obre,  
ni el sediento mortal la fuerza cobre  
con que el trabajo la riqueza fragua.

Y les ciñe la mar, ¡pesada broma  
del Supremo Poder! Agua a la vista,  
sin que traiga verdura la paloma;

hecho el cielo de nubes una pista  
y cada nube hermética redoma;  
¿hay quien la sed junto a la mar resiste?

(Soneto XXII)

Las apelaciones a Dios son significativas, en cuanto son una manera eufemística de forzar a la divinidad para que ésta haga llover y, sobre todo, porque se le hace responsable de tal infortunada suerte: por si fuera poco la propia angustia de la existencia y de la carestía de agua, se asienta a los majoreros en medio del mar, lo que constituye una afrenta evidente del “Supremo Poder”.

De esta especial circunstancia de Fuerteventura, deriva la singularidad sedienta de la isla en la que viven Solórzano y su hija Elvira. Nada más comenzar el drama, don Manuel y Tomás, su criado, se lamentan de esta situación, en la que se vuelve a colocar a Dios como causa del infortunio:

---

24 *Mi destierro*, pp. 142-143.

25 *Ibid.*, p. 151.

SOLÓRZANO Otro años más de desgracia Tomás... A este paso... Nada, que tengo a Dios de espaldas...

TOMÁS Cierto, señor; hogaño ha sido fatal... Con estos tiempos... Dios no quiere llover. Mas no desespere... (369)

Rita, cuando aconseja a Elvira que considere a Macedo como partido, compara la llegada a la isla del extranjero con la deseada lluvia. Similitud lícita, si consideramos que la lluvia es símbolo de fecundidad y, por ende, de perduración; Macedo representaría el Otro que completaría el ser de Elvira y ayudaría a la perpetuación de la estirpe de los Solórzano:

RITA Mira bien, Elvira, recapacita... Acaso este hombre es providencial y ha caído en la isla como llovido del cielo, aquí, donde tan raro llueve... (389)

Junto a la carencia de lluvias que ocasiona la terrible sequía se agrega el tema del mar y no deja de resultar curioso como este toma las reverberaciones bíblicas del diluvio universal. A esto se refiere el soneto citado cuando dice: “Agua a la vista,/sin que traiga verdura la paloma”. La verdura es relativa a la riqueza vegetal deseable de la tierra como resultado del agua. La cuestión se ampliará en *Sombras de sueño*, significando —desde una perspectiva psicoanalítica— un acto mítico de re-fundación de la existencia, mediante la vuelta al origen, al estado indiferenciado de la materia, que aparece simbolizado por la informidad del mar:

ELVIRA Digo, Julio...; ¿no le parece, Julio, que la mar es como la niñez eterna? ¿No siente junto a ella, hundiéndose en ella con la mirada el alma, que se hace niño, que nos hacemos niños? ¿No siente...?

MACEDO Siga, Elvira, siga...

ELVIRA De aquí salimos. Nuestro primer padre no fue Adán, fue Noé. ¡Y la humanidad acabará en una arca, los que queden, la última familia, y hundiéndose en la mar...! Y la mar es historia. (384)

MACEDO Cierto; es su arrullo un canto brizador para el último sueño de la pobre humanidad doliente. Aquí vendrá a dormirse para siempre el linaje de Noé... (386)

Esta actitud re-fundacional interesa especialmente a Julio que se ha “inventado” una nueva identidad y una nueva existencia en un acto ahistórico. De ahí su deseo por des-nacer, actividad ésta que, por otra parte no es nueva en la obra unamuniana, de la que tenemos múltiples ejemplos, como en su poesía, en *De Fuerteventura a París* (ligada a veces a la codificación marina), o en *Niebla*.

### *La concha*

Hay otro elemento enlaza la dramatización de *Sombras de sueño* con la estancia de Unamuno en Fuerteventura: la concha. El propio Unamuno nos confiesa que su imagen de la concha es de estirpe poética y que tiene su referente más inmediato en la rima XV, “Alla città di Ferrara nel XXV aprile del MDCCCXCV”, del libro *Rime et ritmi* de Giosué Carducci:

Se dice que acercándose una concha vacía a la oreja se oye el rumor de la mar, en que nació y se crió el animal que hizo la concha. Los poetas han hecho bellísimas metáforas con esta leyenda; una de las más bellas, Carducci; en su canto a Ferrara. Los hombres de ciencia nos dicen que lo que oímos en la concha, como un resonador, es la circulación de la sangre por el pabellón de la oreja. ¿Canta la mar o canta la sangre? ¡Igual da! La mar es la sangre de nuestra Tierra; nuestra sangre es nuestra mar<sup>26</sup>.

En *Sombras de sueño*, cuando Macedo llega en el último acto del drama a la casa de Solórzano para hablar con su hija Elvira,

*Repara en un caracol marino, lo toma, y aplicándose al oído.*

MACEDO ¡Cómo me canta la sangre! ¡Tengo fiebre! ¡Fiebre de vida! ¡Fiebre de muerte! ¿O será la voz de la mar, como dicen los poetas? Pero... oigo sus pasos.

*Deja el caracol al punto que entran Solórzano y su hija Elvira.*(404)

Inmediatamente después, Elvira le hace saber que le han visto aplicándose el caracol a la oreja:

ELVIRA ¡Pues al entrar le sorprendimos oyendo en ese caracol... a la mar!

MACEDO ¡No, oyendo en esta casa vacía... a mi sangre! (405)

Con anterioridad, en la escena III del acto segundo, la concha ya había aparecido en el diálogo entre Elvira y Solórzano, donde ésta se identifica con una casa vacía y cómo, junto a otras, conforma la arena de la playa:

MACEDO ¿Decía usted más...?

ELVIRA No decía más..., miraba esa concha...

MACEDO [*Se adelanta y la recoge.*] 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 casa, o mejor este cadáver de casa... ¿Sabe, Elvira, lo que es un cadáver de casa?

Rita [*Aparte.*] ¡La de los Solórzano!

MACEDO ¿Sabe lo que es?

ELVIRA Sé tantas cosas que no quisiera...

MACEDO Y yo quiero tantas cosas que no sé. ¡Un cadáver de casa! Y este cadáver de casa, esta pobre conchita —¡mírela, mírela, han quedado en ella, en franjas, como huellas de encendidas oleadas!—, esta pobre conchita, aquí, en la arena, se hará eterna... Esta pequeña playa es un cementerio de casas vacías... (387)

En el libro del Génesis, Dios castiga al hombre por haberle desobedecido con la muerte: “Porque eres polvo y al polvo volverás” (3, 19). La concha, entonces, se transforma en metáfora del cuerpo del hombre y el animalillo que habitara su interior en la del alma. Muerto el hombre, su ánimo se diluirá en la muerte, en un estado indiferenciado de la materia que aparece simbolizado

---

26 “El estilo nos hace” p. 126.

por el mar, mientras que su cuerpo permanecerá cadáver y la única concreción que quedará de su ser es su esqueleto. Estos restos humanos se corromperán y se harán polvo, de la misma manera que se descompondrán las conchas vacías de la playa y formarán, con sus esqueletos, la arena de la playa. En definitiva, la concha es utilizada por Unamuno para repensar *originalmente* la metáfora bíblica desde una circunstancia isleña, o como Lezama diría junto con Frobenius, desde una cultura de litoral. Esta configuración de la playa de *Sombras de sueño* nos remite, además, a la idea unamuniana de que Fuerteventura está formada por los huesos de los antiguos guanches: “toda esta isla maravillosa de Fuerteventura está formada por esqueletos de antiquísimos gigantes guanches, y que en los esqueletos, en las áridas osamentas de estos gigantes...”<sup>27</sup>.

La metáfora de la concha no queda aquí, sino que volverá a resurgir en la poética de Unamuno, esta vez desde su destierro de Hendaya en 1928:

¡Ay celda sin ermitaño,  
cáscara sin caracol,  
se te murió el peregrino  
que sacaba ojos al sol!

Fuiste su alma que llevabas  
auestas, fuiste su amor;  
alma sin cuerpo, te espera  
muy pobre resurrección.

En tus entrañas vacías  
resuena triste canción,  
la brisa te canta en ellas  
cantar del último adiós.

¡Ay celda, que eres mi vida,  
que te deje quiere Dios,  
y al dejarte he de dejarte  
mi alma con esta canción!

*13 de marzo, 1928.*

(Del *Cancionero*, 23)

En todos los fragmentos citados, la clásica metáfora de la concha aparece unida siempre al rumor marino que contiene en su interior. Unamuno, entonces, por este murmullo, asocia, de una manera naturalista, la realidad marina a la sangre, pues el ruido que se oye sería la propia sangre del pabellón de la oreja que resuena. Así, el rumor del mar, como sonido del correr de la sangre, se concibe como un último resquicio de vida. Estas huellas vitales son las que Julio Macedo observa en el caracol: “han quedado en ella, en franjas, como huellas de encendidas oleadas”.

---

27 “Última aventura de Don Quijote. La sepultura de Mahán”, p. 70.

Es decir, en el cuerpo inerte han quedado impresas las vicisitudes de su vida, bien sea el eco resonante de la sangre que lo habitara un día, bien sea las huellas físicas que se observan en su superficie.

La sangre, entonces, se erige en un natural elemento garante de la vida; por eso, cuando Unamuno contempla el famélico ganado de Fuerteventura haciendo esfuerzos por encontrar alimentos en su árido suelo, piensa que al buscar su sustento está reclamando la sangre de aquellos aborígenes majoreros, cuyos huesos forman la isla entera y adopta, para Unamuno, la imagen de un osario: “Y vio Don Quijote cómo las ovejas lamían las piedras para sacarles la sangre de aquellos gigantes”<sup>28</sup>.

Pero, como podemos observar, en el poema del *Cancionero* la imagen es traída hacia una conciencia que entra en conflicto con el destino que le ha deparado Dios a la humanidad: Unamuno se resiste a dejar de ser voluntariamente, pues es Dios quien ordena dejar la existencia. Reflexión ésta que, como advierte Eugenio Padorno respecto al poema “Yo, a mi cuerpo” de Domingo Rivero, es suscitada por la carta XC de *Obermann*, de Etienne Pivert de Sémancour<sup>29</sup>.

### 3

#### LA ENCARNACIÓN FEMENINA DE LA INSULARIDAD

El soporte psico-geográfico de la isla motiva, en buena medida, cierta inclinación de los escritores canarios hacia ciertos temas y recursos. Y es porque estos les son adecuados para la expresión de su propio ser. Esta meditación existencial viene sugerida por la considerable reducción del espacio, cuyos límites intensifican la conciencia de la existencia.

El poeta tinerfeño Antonio de Viana compone un extenso poema épico que trata sobre la Conquista de las Islas, el pasado indígena, el paisaje, etc., *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y apareamiento de la imagen de Candelaria* (1604). En el canto V se narra el encuentro amoroso entre Dácil, una princesa guanche, y Castillo, capitán castellano: cifrando así, en un mito, la fusión de razas.

El mito, desde entonces, ha tenido cierta presencia explícita en la literatura canaria, produciéndose no pocos debates entre los historiadores del pasado, que no sabían si darle credibilidad al hecho. Para Juan Nuñez de la Peña, el suceso es invención de poeta, aunque, como hace notar Rodríguez Moure en el prólogo de su edición de 1904 al *Poema* de Viana, incurre en contradicción ya que señala que la infanta se llamó Doña Mencía del Castillo, unida ya en matrimonio al famoso capitán<sup>30</sup>.

El hecho no sólo prosperó en las letras canarias, sino que Lope de Vega se hizo eco del asunto para *Los guanches de Tenerife* y aun para la *Comedia de Nuestra Señora de la Candelaria*, que

---

28 Ibid.

29 Cfr. PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., pp. 101-107.

30 Para una pequeña semblanza del mito, véase PÉREZ, Bruno, “El mito dacílico”, *Diario de Las Palmas*, en ‘Cartel de las letras y las artes’, Las Palmas, (3-XI-1999).

se le ha ido atribuyendo también al mismo autor. Sin embargo, resulta especialmente significativo que José de Viera y Clavijo en su *Noticias de la Historia General de las Islas de Canaria* le confiera fidelidad al hecho. Incluso el propio Menéndez y Pelayo, en el prólogo a *Los guanches de Tenerife*, despotrica contra Viera por creer en la anécdota dácila.

Será en el siglo XX cuando Agustín Espinosa esclarezca la razón última de por qué Viera le concede verosimilitud y conteste a Menéndez y Pelayo:

Bien que se sonriese el aislado de supersticiones exóticas, mentiras clericales y fabulerías de la ortodoxia oficiante. Pero ¡del mito «dácilo», del perenne signo canario, de la égloga de nuestra Nausicaa regional!

Ante la poesía popular de sus Islas, Viera olvida su prestigio erudito, su severidad de historiógrafo y hace poética historia, y, con el corazón entre sus manos, canta las excelencias de nuestro imberbe folklore.

Canarias lo enciende en la realización poética pura como Europa lo desfoga en cerebrales labores de Universalidad.

«Yo tengo dos patrias —cuéntase que dijo Marco Aurelio, definiendo su universal corazón—; como Antonino, Roma; como hombre, el mundo.»

También, como el estoico latino, puede decir Viera de sí: «Tuve dos patrias; como hombre el mundo; como Viera, Canarias».

Ésta ha sido la gran lección de Viera, la de su signo interior. La que aún no hemos aprendido del todo, la que es necesaria que a toda hora subrayemos: Canarias. Frontera africana. Atlántica. Ibérica. Universal<sup>31</sup>.

La tesis de Espinosa viene a considerar que la mitología y la poesía de Canarias forman parte de la historia de Archipiélago, pues, como ha dicho Alejandro Cioranescu<sup>32</sup>, el material del que dispone Viera para componer su *Historia* es eminentemente mítico. El mito de Dácil vendría a participar del arquetipo mítico de Nausicaa que se encuentra en la playa con Ulises.

De aquí, de este “signo interior” visto por Espinosa en Viera, parte Eugenio Padorno a la hora de fundamentar su concepto de “tradición interna”, pues hay una serie de constantes en la producción cultural de las islas “que hablan de la voluntad de conformación y del sentido espiritual de un acervo”<sup>33</sup>.

Este mito volverá a ser utilizado posteriormente, sino ya de manera explícita, sí implícitamente, así tenemos encarnaciones femeninas de lo insular en Salvadora, la protagonista del poema dramático de *La Umbría* (1922), de Alonso Quesada; en las artes plásticas, en el cuadro *Mujer ante la isla* del pintor surrealista Juanismael y aún el propio E. Padorno, cuando en el *Diálogo del poeta y su mar* formula la completud del ser como un “machiembrado”<sup>34</sup>. Hay una canción popular que es retomada por Pedro García Cabrera para uno de sus poemarios, *A la mar fui por naranjas*, que puede ilustrar la actitud de la dácil insular:

31 ESPINOSA, Agustín, “Sobre el signo de Viera”, en *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, 29, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990, pp. 110-111.

32 CIORANESCO, Alejandro, *opus cit.*.

33 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria.*, cit., p. 24.

34 PADORNO, E. *Diálogo del poeta y su mar*, Pasos sobre el mar, Las Palmas, 1992, pag. 17.

A la mar fui por naranjas,  
 cosa que la mar no tiene.  
 Metí la mano en el agua.  
 La esperanza me mantiene.

El mito de Dácil se convertirá, entonces, en el signo por excelencia de la insularidad y así parece entenderlo también María Rosa Alonso: la “isla manca angustiosa en la soledad, ha sido muchas veces como la simbólica infanta, que es su mejor signo poético, vigía esperanzada de la mar”<sup>35</sup>. Hay que notar que María Rosa Alonso escribe esto en los años cincuenta, por lo que hasta cierto punto es comprensible que al mito dácil le confiera una actitud pasiva.

A este mito se adscribirá, como veremos Miguel de Unamuno, si bien es verdad que de una forma inconciente, alimentado más bien por la propia condición de la insularidad que, dentro de su concepción de la mujer, cobrará una singular tragedia. No deja de ser significativo cómo la cultura canaria —sobre todo en el modernismo y posmodernismo— capta la figura de Unamuno como un elemento vinculante de la tradición. Nilo Palenzuela nos advierte particularmente al respecto:

La respuesta de Espinosa se mueve en el terreno de las analogías y de las semejanzas, también en el territorio de las diferencias, pues traslada a Dácil y al capitán Castillo al escenario de otros relatos de Occidente. *Una fusión*, señala, *es siempre un pequeño milagro*. Como Césaire [*Une tempête*], Espinosa evoca a Ulises y a Nausicaa. No señala el precedente de Shakespeare [*The Tempest*], pero siente la invención de Dácil como *un sueño de una noche de primavera en Canarias*. Propone así relatos complementarios, y entre ellos, otra obra (...). Se trata de *Sombras de sueño*, de Miguel de Unamuno<sup>36</sup>.

Ya tuvimos ocasión de observar como Unamuno “inventaba” el paisaje insular, convirtiéndose en referente imprescindible a la hora de crear un paisaje metafísico por los surrealistas canarios, mas su atención, como estamos viendo, no sólo queda en eso, sino que una de sus encarnaciones feminas, Elvira, es reinterpretada como una Dácil de la tradición, si bien con un matiz importante: la Elvira que queda asimilada es la de *Sombras de sueño*, no la de *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, puesto que ésta, la de la novela, implica un movimiento centrífugo, de salida, mientras que la Elvira del drama describe una inclinación centrípeta, en el que la isla no representa un infierno, sino un elemento psico-geográfico ideal para la existencia auténtica y la ensoñación poética. Unamuno ofrece la *contradácil* que nos formulará posteriormente Espinosa.

35 ALONSO, María Rosa, *El Poema de Viana*, CSIC, Madrid, 1952, p. 313.

36 PALENZUELA, Nilo, “Extrañezas insulares”, en *las islas extrañas espacios de la imagen*, Nilo PALENZUELA (Ed.), Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, pp. 37-38.

Jorge Rodríguez Padrón ha sistematizado, de alguna manera, las coordenadas de la literatura canaria expuestas por Ángel Valbuena Prat —aislamiento, cosmopolitismo, intimidad y sentimiento del mar<sup>37</sup>— organizadas según dos movimientos que se pueden encontrar en la manera del ser insular: las fuerzas centrífuga y centrípeta<sup>38</sup>. Según éstas, la primera pondría en fuga, en huída, al isleño, mientras que la segunda atraería hacia la isla.

No cabe duda, de que esa “fuerza centrífuga” es la que domina en la actitud de Elvira en la novela *Tulio Montalbán y Julio Macedo* y que es ella, la que, precisamente, motiva que Sebastián de la Nuez reconozca en la protagonista la figura de Manuel Macías Casanova, aunque como intentaremos demostrar más adelante, pensamos que la figura primordial es Alonso Quesada.

Esta primera Elvira debe comprenderse desde la concepción unamuniana de la mujer, pues representa un papel fundamental en el devenir histórico de la humanidad. Si retrocedemos hasta el “Discurso de los Juegos Florales”, pronunciado por Unamuno el año de 1910, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, asistiremos a una reveladora llamada de atención a las mujeres del auditorio. Unamuno, nada dado a las superficiales delicadezas, se dirige a las mujeres de la misma manera que lo haría si fueran hombres: “no las trato como a niños grandes, como a ídolos, con el fácil sahumero de unos cuantos piropos. Eso me parece una forma de esclavitud como otra cualquiera”<sup>39</sup>. Y las bendice —digámoslo así— por la misma razón que el pensamiento occidental —eminentemente masculino— las había reprobado:

Y tengo que deciros una cosa: yo recuerdo siempre que el progreso y la civilización se las debemos a Eva. Cuando se rompió aquella soñarrera del paraíso, cuando vino... el demonio y tentó a nuestros primeros padres con la tentación del conocimiento haciéndoles comer del árbol de la ciencia del bien y del mal, fue a Eva a quien primero tentó porque vió que ella tenía más curiosidad, más espíritu inquisitivo, y aquí, por lo que he podido observar en sus ojos (que son el sentido por el que se atiende), las mujeres tienen más curiosidad que los hombres; les interesan más las cosas<sup>40</sup>.

La protagonista de *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, Elvira, participa enteramente de este carácter impulsivo de la mujer. Pensamiento que adquirirá, posteriormente, un desarrollo más completo en la filosofía entrañada de *Del sentimiento trágico de la vida*: no es menos cierto que la mujer —Eva— induce al trabajo y el progreso<sup>41</sup>. Esta actitud de la mujer se inscribe dentro de la promoción civilizadora y progresista que reclama Unamuno para la ciudad de Las Palmas, como ya tuvimos ocasión de comprobar.

Elvira, como mujer, posee una naturaleza prometeica que intenta sacudir la conciencia de su padre, don Manuel Solórzano, y, luego, la del mismo Julio Macedo, para sustraerlos del aisla-

37 VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la poesía canaria*, Tomo I, Barcelona, 1937.

38 RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, cit., pp. 13-14.

39 “Discurso de lo Juegos Florales”, p. 21.

40 Ibid.

41 UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, cit., p. 35.

miento y de la “soñarrera tropical en que el imaginar se convierte en un estéril placer solitario”<sup>42</sup>. Así responde Elvira cuando habla con su padre sobre el vivir aislados, cuando éste le dice que no ha querido darle madrastra (podría leerse aquí que no quiso ofrecerle una “Tía Tula”): “—Acaso si lo hubieras hecho, papá, tendrías un Solórzano varón que, como tal, podría haberse ido a uno u otro continente, a correr mundo y fortuna y a salvar el linaje, perpetuándolo”(163).

Incluso, el suicidio mismo de la obra lo provoca ella como desencadenante externo, ya que elige a Tulio Montalbán, el personaje libertador de su patria y hacedor de historia, en vez de a Julio Macedo. Después de esta tragedia, Elvira vuelve a dirigirse a su padre, manifestando su deseo de huida, a lo que el padre responde negativamente, por una ridícula muestra de hidalguía, que recuerda a la del amo hidalgo del *Lazarillo de Tormes*, y por la fragilidad moral a no desaislarse, a contemplar la historia y no hacer papel en ella, según la primera concepción unamuniana del aislamiento:

—¡Ah! Si pudiéramos irnos, emigrar, escaparnos, padre, para ir a perdernos por el ancho mundo, a no sentirnos, a no conocernos. El aislamiento no nos deja gozar de la soledad...

—¡Ay, hija mía!, la tragedia aquí es la necesidad. Fuera de aquí tendríamos que vivir casi de limosna y sin la seguridad del mañana. Es nuestra discreta pobreza las que nos hace soñar así...

—¡Trabajaré!

—¿Tú, hija mía, tú? No sabes lo que es trabajar; no sabemos lo que es trabajar. Nos pasamos la vida en un sueño...

—¡Si fuese al menos un sueño como la vida de Tulio Montalbán!

—Siempre lo mismo, hija mía; deja que otros hagan historia y nosotros la contemplemos (...). (183).

La existencia de Elvira está marcada por la tragedia del aislamiento, que la confina a la monotonía y el monólogo de un vivir estático. En repetidas ocasiones aparecen expresiones de esta manera de ser en el mundo que revelan el amarchitamiento o la extinción de la vida: “ajaba gran parte de su triste mocedad”, “consumida por una esperanza desesperada”, “alma desesperada de separar”(162), “te consumes esperando” (163), etcétera. Veamos a Elvira en la misma actitud que Dácil sobre su peña:

¡Sobre ella sí que pesaba el aislamiento solariego! Las nubes pasaban sobre la isla sin dejar caer en ella su riego y los buques pasaban a lo largo sin detenerse en el pequeño puerto que era su capital. Sentada en un rellano de una roca, que dominaba el golfo diminuto en que estaba el puerto, pasábase Elvira Solórzano largas horas de largos días de su vida, aunque breve en años, muy larga en esperas y tristezas, contemplando la inmensa amargura del mar y cómo pasaban a lo largo, como las nubes, los buques, llevándose acaso el príncipe de sus ensueños (162)

La esperanza de Elvira es la misma que la de la princesa Dácil: el amor:

Porque para Elvira lo del medio anillo, lo del alma gemela y en el otro sexo, era una verdad inconclusa. A tanto, que en un vago providencialismo místico solía soñar que un día Dios haría caer en la isla, acaso salvándole de un naufragio en noche de tempestad, al hombre que le estaba desde los tiempos de Paraíso terrenal predestinado. (162)

42 “Discurso de lo Juegos Florales”, p. 21.

La vida en una isla acentúa notablemente la sed erótica del Otro. Éste es uno de los sentidos que ha ido adquiriendo el mito “dácilo”. El aislamiento supone para Elvira —la Dácil unamuniana— la negación del reencuentro de los amantes (o de aquellos seres escindidos que conformarían el andrógino platónico) para formar, como dice el libro del Génesis, “una sola carne”. En esta alteridad negada se nos revela la estrecha relación que existe entre el amor y el aislamiento, en el que el erotismo adquiere uno de sus más altos sentidos simbólicos y trágicos. La negación erótica implica también la incapacidad de dos satisfacciones: la orgánica y la de conservación, pues la mujer, para Unamuno, reúne en su ser una trinidad necesaria a la humanidad: la evolución, la reproducción y la conservación<sup>43</sup>.

Elvira habita en el reino de la vigilia que la aproxima al deseo de un vivir práctico: ella no se conforma con la existencia del *ser* cerrado que le ha tocado fatalmente en acto, por eso su vivir es siempre potencial. Este ánimo nace de la voluntad schopenhaueriana: el querer tener y, no obstante, no tener, que provoca dolor. La vida adquiere entonces los tintes de una ilusión, de una ficción, y cobra especial tragicidad la metáfora de Shakespeare, con respecto a la de Calderón, pues mientras éste piensa que la vida es sueño, aquel admite que el hombre mismo está hecho del mismo material de los sueños.

Elvira, encarnando la tragedia insular, revela el existencial heideggeriano del ser yecto y su pertenecería a aquel grupo de personajes que trabajan en la herrería de Juan Conforme, en el poema dramático *La Umbría* de Alonso Quesada. El espacio de la herrería simboliza los precisos límites de la isla y, como lugar de fuego, los límites del infierno, aunque también remite el mito cavernario de Platón. Los mozos que trabajan en este lugar se lamentan de su situación y manifiestan abiertamente su deseo de huir de la herrería y de la isla misma. Por el contrario, Juan Conforme (llamado así irónicamente) intenta hacer ver a sus “discípulos” que la isla que tanto desdeñan representa el lugar ideal para la existencia. Aquí el mito cavernario se invierte y en vez de ser el filósofo quien vuelve para llevar a la luz a los que están encadenados en el fondo de la gruta, pretende hacerles ver la realidad del sueño y la autenticidad de sus vidas. Asistimos aquí a un espacio que pone en tensión aquellas fuerzas centrífuga y centrípeta de las que había hablado Jorge Rodríguez Padrón.

Esta encarnación femenina de la insularidad, si bien enlaza naturalmente con una determinada tradición —la canaria—, no es menos cierto que aparece construida sobre uno de los tópicos preconcebidos que tiene Unamuno de la isla. No será hasta su destierro en Fuerteventura del año 1924 cuando experimente personalmente la situación de vivirse aislado. Sebastián de la Nuez observa en el personaje de Elvira una refiguración del malhadado gomero Manuel Macías Casanova, que conoció Unamuno en Las Palmas durante su primer viaje a las Islas. Su muerte, como nos volverá a recordar en el “Prólogo” a *El lino de los sueños* de Quesada le impresionó notablemente<sup>44</sup>.

Sin embargo, la relación con Alonso Quesada fue más extensa cronológicamente, a través del demorado contacto epistolar y del propio libro *El lino de los sueños*. Uno de los aspectos más interesantes del mismo, como en las cartas que envía Quesada a don Miguel, es que hay una con-

43 UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, cit., p. 13.

44 NUEZ CABALLERO, S., *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*, cit., pp. 81-82.

tinua referencia a la pobreza material. El primero de los poemas del libro es un significativo rezo: “La oración de todos los días”. En él son perceptibles esos rasgos de humildad que caracterizan la obra quesadiana y que aparecen imbricados con lo autográfico. Hay que recordar que el padre de Quesada, militar de profesión, al morir dejó la economía familiar en una situación precaria que truncó la carrera náutica del poeta. Desde entonces, se vio en la necesidad de desempeñar trabajos de contabilidad y de escribiente<sup>45</sup>. Y esta humildad es, precisamente, el pórtico de su renovada poética:

¡Bendita la pobreza de mi casa!  
Hoy la comida ha sido más humilde...

.....

Yo gano el pan de una infeliz manera  
porque yo no nací para estas cosas:  
hago unas sumas y unas reducciones;  
y así me consideran y me pagan...  
Hoy hace cinco años que mi padre  
me dejó este gobierno; cuando era  
más amplia la ilusión y la locura  
pasaba por mi mente a enamorarse...

¡Bendita la orfandad, las privaciones,  
el amargo dolor, y los caminos  
por donde, sin oficio, voy andando,  
profeso caballero de la Noche!...

.....

(“La oración de todos los días”)

Los ensueños del joven se ven rotos por la carga familiar que debe sustentar; su presencia en la isla adquirirá las connotaciones de un infierno atlántico que comunicará a Unamuno en repetidas ocasiones y de las que se hará eco el filósofo para escribir el “Prólogo” al poemario de Quesada y acuñar concepto de *a-isla-miento*.

Esta referencia a la pobreza y a su condición entorpecedora para salir del aislamiento es uno de los motivos que aparecerán en la obra unamunina, tanto en la novela corta como en su versión teatral:

Y si el señor Solórzano ponían tanto acento en el «tener que» era porque lo menguado de su patrimonio le exigía vivir arraigado en él, cuidándolo por sí mismo, que el ojo del amo engorda al caballo y hace productiva a la tierra más ingrata (161).

---

45 SANTANA, L., “Informe sobre Quesada”, en QUESADA, Alonso, *Obra Completa*, Tomo 1, Poesía, Gobierno de Canarias, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pp. 14-16.

Se debe tener en cuenta que, por difícil que fuera la situación de Quesada, éste no dejaba de ser un hombre de la *city*. Y, como comentaba Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, Alonso Quijada, Quesada o Quijana era pobre, más hidalgo, porque era “hijo de algo”, es decir “de bienes”<sup>46</sup>, aunque estos no fueran materiales. Y en el fondo eso es lo que se percibe en cierto aspecto de la vida quesadiana: la aspiración. Sin ir más lejos, fijémonos en el pseudónimo que adopta Rafael Romero: el de Alonso Quesada. Acaso, además del ideal cervantino, que dejó algunos vestigios en su obra<sup>47</sup>, el poeta canario se reconociera íntimamente con el hidalgo de la novela de Cervantes.

LA ELVIRA QUIJOTESCA Y CONTEMPLATIVA  
DE SOMBRAS DE SUEÑO

En *Sombras de sueño*, la pobreza hidalga que con anterioridad comparábamos a la del hidalgo a quien sirvió Lázaro de Tormes se subraya más, por cuanto son los criados, Rita y Tomás, los que mantienen a don Manuel y a Elvira. Situación similar a la que acontecía en la novela *Misericordia* de Benito Pérez Galdós, donde Benina era la que trabajaba y mendigaba para sustentar a sus amos. Obviamente, la inclusión de estos personajes responde también a una exigencia dramática y a que el desarrollo de la acción y la exposición de cierta información sea posible, pues recordemos que es ésta una dramatización de la novela. Así nos lo muestra el diálogo inicial entre Solórzano y Tomás:

SOLÓRZANO Mi pobre hacienda, lo que me queda de la antigua hacienda de los Solórzano, siempre más honrada que opulenta, mengua de un modo alarmante, y a ti, al viejo criado de la casa, a ti que eres como de la familia más bien...

TOMÁS Mi padre fue criado del suyo, de su abuelo, mi abuelo...

SOLÓRZANO A ti que estás en todos los secretos de esta hoy pobre casa, debo decirte que temo su ruina completa, si Dios no lo remedia...

TOMÁS ¡En viviendo yo, no!

SOLÓRZANO Sí, ya lo sé, Tomás, ya lo sé...

TOMÁS Lo mío es suyo y basta para no morirse de hambre. Usted me ha hecho hombre... (369).

La idea de esta última frase de Tomás se reiterará inmediatamente después (“le debo el no vivir como la bestias”, 370) y revela, significativamente, el acervo cervantino del que procede. Pues se alude a la pervivencia en Sancho del idealismo de Don Quijote.

Pero el quijotismo en la obra se va haciendo más evidente. No sólo en estas mismas actitudes de hidalguía y pobreza, sino en que éstas van a actuar directamente para que se produzca la quijotización de la protagonista, Elvira. Don Miguel, en su *Vida*, ya había prestado suelta atención a los motivos de la pobreza y la ociosidad: “La pobreza —escribe Unamuno sobre Don

46 UNAMUNO, M., *Vida de Don Quijote y Sancho*, pp. 158-160.

47 SANTANA, L. *opus cit.*, p. 21.

Quijote— le hacía amar la vida, apartándole de todo hartazgo y nutriendole de esperanzas, y la ociosidad debió de hacerle pensar en la vida inacabable, en la vida perturbadora”<sup>48</sup>.

Por ello, Alonso Quijano el Bueno se dio en leer libros de caballerías y enloqueció. Si repasamos el argumento de *Sombras de sueño*, advertiremos que Elvira lee con suma obsesión la biografía de un tal Tulio Montalbán, libertador de una republica americana, y que fue escrita por el suegro de este héroe, Adolfo Jacquetot, cuya hija se llamaba, casualmente, Elvira.

Desde ese momento, Elvira caerá en el ensueño y la locura de enamorarse de un ente de ficción, pues el propio don Manuel sospecha que quizás el libertador sea una ficción de poetas. Así, padre e hija encarnan la tensión aristotélica entre la historia y la poesía. De hecho, dentro de la categorización mitológica de las culturas que realiza Ortiz-Osés, el padre representaría un proceso racionalizador que supone el tránsito (y la contra) desde la irracionalidad femenina y materna<sup>49</sup>. Aun dando por sentado la existencia de Montalbán, éste ya había muerto y, por tanto, el enamoramiento de Elvira resulta vano. El caso es análogo al de Don Quijote y Dulcinea, que formaba parte del mundo imaginario del caballero y con la que no tuvo contacto alguno. De esta manera, Solórzano no dudará en igualar a su hija con Don Quijote al respecto y le hace saber que sus deseos se orientan hacia el encuentro de conseguir ese ideal:

SOLÓRZANO Sí, en busca de tu príncipe encantado, del hombre de tu libro...

ELVIRA Sí, del hombre de mi libro..., el del libro de mi hombre, de mi Tulio, de mi...

SOLÓRZANO ¡De tu Dulcinea! ¡Ay Quijotesa, Quijotesa!

ELVIRA ¿Y por qué no? Aquí le tienes. [*Le muestra en el libro el retrato de Tulio Montalbán.*] Aquí le tienes! ¿Le ves? ¿Sigues creyendo que es una superchería? (374-375)

El diálogo revela la estancia de los dos personajes en distintas esferas de la realidad. Solórzano permanece en el mundo positivo, convencionalmente conocido como “real”, mientras que Elvira se encuentra en el estado del *en-sueño*. Dentro de esa representación ficcional, la protagonista encuentra la consistencia necesaria. La demostración de la existencia de Montalbán por un simple retrato, exterioriza la autonomía poética en la que vive y por la que los demás quedan fuera de su mundo.

La Elvira de *Sombras de sueño* en contraste con la de *Tulio Montalbán y Julio Macedo* presenta unos grados de lirización, introspección y sueño de los que carecía la otra. Como se podrá recordar, en los capítulos precedentes expusimos como Unamuno deviene en Fuerteventura en ente de ficción, es decir, se representa a sí mismo como Don Quijote. De la misma manera, Elvira se transforma en la refiguración femenina del caballero cervantino. Pero este devenir quijotesco se da estrechamente ligado a la realidad esquelética (esencial) de la isla de Fuerteventura:

48 UNAMUNO, M., *opus cit.*, p. 161.

49 ORTIZ-OSÉS, A., *opus cit.*, pp. 194-196. No se debe perder de vista que el padre, por lo general, desea que el hijo perpetúe su obra (aunque, según el psicoanálisis, a todo hijo le llega la hora de castrar al padre). Sin embargo, Elvira, por ser mujer y estar vinculada a la irracionalidad (como muestra su ensoñación poética) no puede continuar el papel paterno.

ELVIRA [*Acariciándole.*] No te acongojes así, papaíto; ya me las compondré. A una mujer sola y acostumbrada al arreglo casero con poco, con muy poco le basta. Haré milagros. ¿Sociedad? ¡La de tus libros; la de la mar! Y quien sabe..., acaso salga yo un día, no a caballo, pero sí en un velero, en un corcel de mar, en un clavileño marino, vela al viento del destino, a recorrer mares, a desfacer entuertos de hombres...

(...)

ELVIRA Y Quijotesa isleña..., marina..., Iré sí, por esos mares de Dios, por esos mares eternamente niños..., eternamente niños... (374)

Esta esencialidad se traduce en ese estilo franciscano de vida, en que la existencia es posible, en su máxima expresión (es decir, auténtica), con los mínimos elementos. Es en este mundo, precisamente, donde lo quijotesco encuentra el ámbito idóneo para su interpretación o desarrollo.

Por otro lado, en el parlamento que acabamos de citar de la protagonista, hacen su aparición dos elementos que remiten también a otros dos contenidos en la poética quijotesca: el mar como llanura y el clavileño como navío. La extensión marina vendría a sustituir la planicie castellana y el viaje terrestre (coligado tradicionalmente al arquetipo del *homo viator*) por el viaje marino de la purificación. Por esa ablución del viaje por el mar, se elimina todo rastro de culpabilidad y la existencia queda reducida a su simple ser, ajena a toda temporalidad. Por eso, en parte, el mar es eternamente niño, porque de él puede surgir el hombre *primitivo y original* que siempre buscó Unamuno, como el propio Julio Macedo (que no es otro que Tulio Montalbán reinventado) manifiesta a Elvira en los diversos diálogos que se suceden entre ambos durante la obra y, explícitamente, en la tercera esena del cuarto acto: “Creí poder sacudirme del personaje y encontrar bajo de él, dentro de él, al hombre primitivo y original” (406). Respecto al clavileño, tenemos la referencia directa de la aventura de Don Quijote y Sancho en el palacio de los Duques a lomos del caballo de madera (II, Capítulos: XL-XLI). Precisamente, por este elemento natural, la madera, el caballo de juguete será asociado a la imagen del barco, que es el medio de transporte conveniente para ese viaje.

La simbología de la nave y su viaje por el mar tienen, según Cirlot, el significado de la trascendencia o lo que Nietzsche llama, desde una perspectiva pesimista, el “vivir para desaparecer”. El arquetipo de este viaje se halla en el periplo homérico de la *Odisea*, que finaliza con la reunión de los esposos (Ulises y Penélope). Es decir, el regreso a la esposa, madre o patria: el origen<sup>50</sup>. Justamente, ahí radica uno de los motivos del deseo del viaje en Elvira. Aunque, como vemos, quien llega a las costas de la isla es Macedo. Esa unión marital es una de las vías por las que se puede conseguir el ser primitivo, ya que se reunirían de nuevo las partes desintegradas del andrógino platónico o de la Eva (costilla) y Adán genésicos. La isla, en cuanto claustro materno imaginado por su delimitación especial, participa de ese origen.

Otro de los motivos por los que la protagonista querría viajar se encuentra contenido en la expresión, de reminiscencia quijotesca, que Unamuno pone en boca de Elvira: “desfacer entuertos de hombres...”. Razón que en la mente de Don Quijote funcionaba como determinación de un deseo de fama y gloria. Así lo concebía el Unamuno de antes de 1903, pero, después de su *Vida de Don Quijote y Sancho*, en 1905, esas ansias responderán a un anhelo de inmortalidad que

50 CIRLOT, J.E., *opus cit.*, p. 328.

se encuentra instalado en la entraña del pueblo español y que constituye la fuente primera de su filosofía.

Podrá objetarse que en la novela *Tulio Montalbán y Julio Macedo* el carácter quijotesco de Elvira aparece también; contenido que vendría atestiguado por el mismo enloquecimiento de la protagonista tras leer la biografía de Tulio Montalbán, mas no se produce un desarrollo con el grado de conciencia adquirido en el drama. De haberlo, se encontraría comprendido en el tema tangencial de la personalidad y sus derivaciones ficticio-reales.

Otro de los rasgos caracterizadores de esta Elvira, que sigue unido al acervo cervantino, lo constituye la transformación que por momentos deviene a Elvira en Sancha. Aunque quizás, siguiendo la propia filosofía unamuniana sobre los personajes cervantinos, que interpreta la quijotización de Sancho y la sanchización de Don Quijote como la muestra de la existencia de un solo personaje dual, debemos decir que en la protagonista del drama cobra especial fuerza Sancho. De esta manera, cuando el padre le hace saber a su hija que la biografía de Tulio Montalbán no le merece gran consideración porque no haya en ella mención alguna a su isla, Elvira dice que, a pesar de ello, parece que la isla se siente en el libro:

ELVIRA Es cierto que ni se la menciona siquiera; pero a mí se me figura estarla sintiendo, a esta isla, a nuestra isla, a mi isla... ¿te lo digo?

SOLÓRZANO Dilo, hija.

ELVIRA ¡Mi ínsula Barataria!

SOLÓRZANO Ahora, Quijotesa, pasas a Sancha...

ELVIRA Todo es uno. El hombre podrá ser Quijote o Sancho; la mujer, papáito, es Quijotesa y Sancha en uno... Nuestro ideal es la realidad... (376)

En el artículo “La Atlántida”, publicado en la revista de Buenos Aires *Caras y Caretas*, el siete de julio de 1924, Unamuno proclama que Fuerteventura es su Ínsula Barataria, su inventada república. En este texto, la ínsula de la novela de Cervantes aparece junto a otra isla-continente, la Atlántida. Ambas representan la concreción de un estado o república ideal. La isla, entonces, que en la novela corta de 1920 constituía un soporte en el que la existencia era agónica y cavernaria, ahora, en el drama, se establece como la unidad psicogeográfica donde se puede fundamentar un existir de vida ideal y auténtica.

Es por esto que la Elvira de *Sombras de sueño* no pretende el abandono de la isla. El ejemplo más evidente lo hayamos en la primera escena del segundo Acto:

ELVIRA ¡Decir que vivo aislada cuando tengo por compañera a la mar! ¡Y al libro que es otro mar!  
¡O mejor a Tulio, a mi Tulio! Mi Dulcineo que dice mi padre. ¿Por qué nací viuda? Porque yo nací viuda, no me cabe duda de ello. En fin, mientras el libro de la mar me arrulla, voy a leer su historia en este otro... (381)

Resulta significativo que el germen principal del aislamiento, el mar, sea, realmente, quien garantiza la existencia de un cuerpo que acompaña. Anteriormente, tuvimos la oportunidad de observar como el mar, aparte de ser un referente medioambiental, aparecía, de forma explícita, como un personaje más que habla a los protagonistas, aunque los espectadores no puedan per-

cibirlo directamente, sino por ciertas alusiones de los mismos; actitud que registramos igualmente en los sonetos de *De Fuerteventura a París*.

En lo que a su soporte existencial se refiere, el movimiento vital de esta segunda Elvira no es, como decíamos con Jorge Rodríguez Padrón, centrífugo, sino centrípeto, es decir, hacia la isla misma. Elvira no se pone en fuga, sino todo lo contrario. Este retraimiento es exigido de manera natural por los límites insulares que, físicamente, no dejan ir más allá. Cuando esto se advierte, el insulano puede reaccionar de dos modos: o bien agoniza como la Elvira de la novela, o bien se vuelve más contemplativa.

Que la protagonista derive hacia el ejercicio contemplativo no es síntoma de inacción y pasividad.

Si se pensara esto es porque todavía se habita en el mundo positivo o de la vigilia, que se encuentra dominado por el vivir práctico. Sin embargo, la contemplación, como ya tuvimos ocasión de comentar en “Movimiento y límite insular”, del capítulo VII, es otro tipo de movimiento, que nosotros identificamos con el descrito por las figuras espirales: en ellas hay una traslación espacial que no abandona un centro referente. Esta consideración está inspirada, sin duda, en el movimiento rotatorio de la ensoñación que Pedro García Cabrera confiere al insular<sup>51</sup>, pues en él pueden desplegarse múltiples interpretaciones de la realidad.

La protagonista de *Sombras de sueño* respondería a una de las dos querencias del «corazón» unamuniano de las que nos ha hablado Blanco Aguinaga: a “una tendencia a dejarse ser, sin carne, sin hueso, ni conciencia (esencia, eternidad, fuente de paz)”<sup>52</sup>. En el otro lado, que es donde se ubica la Elvira de *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, se encontraría el querer *estar* de manera voluntaria por siempre, Y esto es, precisamente, lo que produce la agonía<sup>53</sup>.

#### 4

### ELVIRA (NAUSICAA)-MACEDO (ULISES), UN CONFLICTO DE REPRESENTACIÓN

Con anterioridad, hemos tenido la oportunidad de mencionar cómo es la Elvira de *Sombras de sueño*, la que es apropiada como texto por Agustín Espinosa. En esta obra, se advierte un relato paralelo al encuentro entre la princesa Dácil y el capitán Castillo del *Poema* de Viana. En ambos, Espinosa observa la reactualización del encuentro mítico entre Nausicaa y Ulises: Elvira Solórzano se correspondería con la muchacha y Julio Macedo con el héroe. Aunque no obviamos, dicho sea, que la construcción épica de Tulio Montalbán (aquel que fuera Macedo en un pasado remoto) yace sobre el sustrato de un personaje histórico real: la figura de Simón Bolívar que tanto interesó al escritor vasco.

Durante un tiempo, disentimos de la idoneidad de este mito, creyendo más apropiada la pareja formada por el propio Ulises y su esposa Penélope. Mas caímos en la cuenta de que ni El-

51 GARCÍA CABRERA, P., *opus cit.*, p. 305.

52 BLANCO AGUINAGA, C., *opus cit.*, p. 45.

53 *Ibid.*, p. 45.

vira ni Julio Macedo, como sucedía con los personajes homéricos, habían estado inicialmente reunidos. La similitud entre Macedo y Ulises es perfectamente tangible, incluso en ciertos rasgos psicológicos: Macedo llega a la isla como náufrago, situación que implica un período de crisis y la necesidad de un nuevo comenzar. Así se representa Macedo y así quiere que lo entienda Elvira, cuando ésta le pregunta por su identidad y su historia:

MACEDO Y eso ¿qué importa? Un náufrago..., uno que ha echado la mar a eta isla..., un hombre nuevo que empieza a vivir ahora..., uno sin historia... ¿Qué importa quien es Julio Macedo? Este que está aquí y que te habla ahora y te mira y arde por dentro. ¿Le he preguntado yo acaso quien es Elvira Solórzano? Para mí es como si hubiésemos nacido ahora y sin historia. El pasado no cuenta. No tengo pasado; o quiero tenerlo; ahora no quiero sino tener porvenir. Y en esta isla... (383)

Por tanto, Macedo llega sin historia, es decir, sin memoria, porque se encuentra en la necesidad de olvidar para poder tomar la determinación de, no obstante, volver a comenzar *una* historia, en vez de *la* historia. Este olvido, para Nietzsche, es el velo de la ilusión necesaria para que se produzca el obrar, pues este obrar es aniquilado por el exceso de conocimiento en el sentido estricto de “saber cosas”<sup>54</sup>. Es decir, que desde esta perspectiva filosófica, la figura del náufrago ofrece un “poder eternizante”, una máscara que aísla la mirada del fluir de la historia, y una consecuente posibilidad de acción. ¿Por qué don Manuel Solórzano no puede hacer historia? Porque su actividad historiográfica agudiza su conciencia histórica en una sucesión de acontecimientos. El devenir súbito es lo contrario a lo eterno y por ello es un “sin-fundamento”, ya que no ofrece un punto de referencia sobre el que actuar con responsabilidad. Así lo va a explicar Unamuno después de su estancia en Fuerteventura:

Cuando allí, en la isla, me llegaban las noticias de la metrópoli, con ocho, con diez, alguna vez hasta con quince días de retraso, mi estómago mental estaba ya preparado para recibirlas y digerirlas. Y luego la larga rumia de ellas. Por lo cual aquí, en París, me entero acaso de más sucesos, pero allí, en la isla, me enteraba mejor de los hechos.

Suceso, ya lo sabéis, es lo que sucede, lo que se sucede más bien, lo que pasa, mientras que hecho es lo que se hace y queda así, hecho, lo que queda. La discusión de una ley es un suceso; la ley misma discutida y votada es un hecho. ¡Y quién sabe!... Este París es enormemente más rico en sucesos que Fuerteventura, pero no creo que le supere en igual manera en riqueza de hechos permanentes. ¡Ah, mi isla inolvidable!<sup>55</sup>

Macedo, entonces, llega a la isla como náufrago (expulsado de la historia, como Unamuno), que es la máscara (la ficción) que le va a permitir comenzar de nuevo. Se verá, entonces, en la necesidad de re-inventar su historia; actitud eminentemente moderna<sup>56</sup>. El Ulises homérico, a su vez, arriba a las costas del país de los Feacios también como náufrago. Por lo que se va a ver en una postura que lo encamina hacia la re-invenición de sí mismo. Sin embargo, la memoria vuelve y con ella su historia, por lo que Ulises ha de marchar.

54 Cfr. VATTIMO, G., *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, pp. 98-106.

55 “De Fuerteventura a París”, p. 118.

56 LA RUBIA PRADO, Fr., *Unamuno y la vida como ficción*, cit., p. 235.

Entre Julio Macedo y Elvira Solórzano se produce un conflicto de representación y reconocimiento que trunca las posibilidades de una relación entre ellos. Julio Macedo, aunque diga que Elvira para él acaba de nacer y que no le interesa su historia, no es consciente de que, *a priori*, él ya le ha otorgado un papel y una historia distinta: la Elvira que fuera su esposa antes de su acción revolucionaria:

MACEDO No, no, no! ¡Ah, mi Elvira, mi Elvira, la mía...!, ¿mía?, la del que fui... ¡Ah mi Elvira, ya sé donde estás! Perdóname por haberte confundido. Tú, tú supiste santificar mi oscuridad con tu aliento..., en tu regazo, en sus brazos, hallé un claustro materno... ¡Tú, mi Elvira, que ni apenas sabías leer, leías en mis ojos, Elvira mía!

Sin embargo, esta actitud es más explícita en el personaje de Elvira, que es, junto a su padre, quien motiva el recuerdo de Macedo. Elvira y Macedo son representantes de una ficción y, a la vez, son espectadores de la ficción del otro. En el capítulo IV, explicamos la necesidad del Otro y su función de testigo existencial por su interacción; aquí sucede de igual modo: como los personajes no se reconocen y, por ello, no atestiguan la existencia que representan, sino otra, surge la disyuntiva y la tragedia.

El Ulises náufrago de la *Odisea* es un animal en el sentido estricto del término, un ser con ánima, con alma. Soporta en su ser, como los animales, la carga biológica de la vida, pues estos no tienen sentido del tiempo ni de la historia. Ni siquiera tienen nombre. Es a través de éste, del nombre, por el que la persona de Tulio Montalbán emerge del pasado y rompe la necesidad de Julio de ser un animal, es decir, el hombre primitivo y original que con anterioridad hemos mencionado<sup>57</sup>.

## 5

### FICCIONALIZACIÓN DE UNAMUNO EN JULIO MACEDO

Si Don Quijote y Sancho son un solo personaje dual cervantino, tanto Elvira Solórzano como Julio Macedo confluirán en la propia persona de Unamuno. Más que referirnos a una desmañada identificación entre personaje y autor (más propia de los géneros autobiográficos), aludimos a cómo Unamuno se encuentra instalado en el ser de estos personajes y cómo éstos se pueden hallar en su propio ser.

En el capítulo “Don Quijote en Fuerteventura”, terminamos por convenir cómo la relidad de la isla de Fuerteventura aparecía como una prolongación y re-inención del *Quijote* de Cervantes, en el que el mismo Unamuno devenía en el personaje de ficción Don Quijote. Este proceso de ficcionalización unamuniana es perceptible, como hemos tenido ocasión de comprobar, en *Sombras de sueño*. De hecho, la expresión quijotesca de Elvira sólo hubiese podido ser posible después de que Unamuno tuviera tal experiencia en la isla de Fuerteventura. Vivencia que, por otra parte, le reportó otras concepciones sobre el aislamiento y la isla.

57 La Rubia Prado recuerda la sugerencia de Nietzsche en “Sobre los usos y desventajas de la historia para la vida” cuando se ocupa, precisamente, de *Sombras de sueño*, *opus cit.*, pp. 231-239.

Sin embargo, si por algo se caracteriza Unamuno es por su voz preferentemente dialógica, que se ha dado en entender como contradictoria y paradójica, no advirtiéndose, quizás, que lo contradictorio es distinto de lo paradójico. En la contradicción se establece una relación dialéctica entre las partes, en el que una de ellas intenta “someter” a la otra. Lo paradójico, por el contrario, es un desvío que se reubica en un espacio exterior a un centro y en el que necesariamente no tiene porqué haber necesidad de “sometimiento”. La relación de contradicción de la paradoja es percibida, entonces, como una “oposición” que se entiende como “diferencia”.

Iris Milagro Zavala, en términos bajtianos, es quien ha expuesto la pluralización de la voz en los textos de Unamuno y que reconoce como “dialogía”<sup>58</sup>. Por esta actitud, Unamuno no puede representarse a sí mismo de una forma unívoca, sino todo lo contrario, lo hace de forma plural, y esto es lo que permite que Unamuno pueda verse inventado como Elvira y Macedo en diversos aspectos.

En capítulos anteriores, ya habíamos llamado la atención sobre la observación padorniana de que Unamuno se autocontemplara como el ente de ficción que había creado en la novela corta *Tulio Montalbán y Julio Macedo* de 1920:

cuando Unamuno llega a Fuerteventura en 1924, es probable que él haya íntimamente reparado en que lo hace como el proscrito Tulio Montalbán; así como éste hubo de luchar a favor de una república, el escritor lo acaba de hacer contra la Monarquía de Alfonso XIII y la Dictadura de Primo de Rivera, de modo que hay coincidencia entre aquel personaje de ficción y este hombre real, es decir, entre la realidad de ficción y la parte de ficción sainetera que entonces conformaba la vida española<sup>59</sup>.

El propio talante moderno que adquiere Unamuno cuando arriba a las costas de Fuerteventura es sintomático de aquel personaje que se encuentra conscientemente decidido a re-inventarse una nueva historia y una nueva vida. Este carácter es el que se exhibe en su escritura de la isla y que no oculta, pues en el texto “La Atlántida” manifiesta, abiertamente, su intención de crear originalmente Fuerteventura a través de la intercesión de Don Quijote y Platón, representantes de la imaginación creadora. La invención espacial implica necesariamente la propia invención personal, pues la disposición de lugares en el espacio se hace en referencia a la propia persona, que se exterioriza a través de su corporalidad. Y es que hay una necesidad íntima de re-invención entre Macedo y el mismo Unamuno, ya que ambos huyen de la Historia y buscan la inmersión en la intrahistoria, en el hogar y lo cotidiano. Así se lo hace saber Macedo a Elvira en absolutamente todas las conversaciones que mantiene con ella. Pero, además, este pensamiento nos lo comunica Unamuno a través de los versos de *De Fuerteventura a París*, como en estos dos del soneto XXVI: “Siento de la misión la pesadumbre,/ grave carga deber decir: “Acuso”. O en el soneto LVI, donde Unamuno nos revela, como él mismo no explicará en el comentario que acompaña al poema, su deseo de haber sido una persona ajena a la vida pública y erigirse lo que siempre soñó ser, poeta:

58 ZAVALA, Iris M., *Unamuno y el pensamiento dialógico. M. de Unamuno y M. Bajtin*, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1991.

59 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., p. 159.

Al frisar los sesenta mi otro sino,  
el que dejé al dejar mi natal villa,  
brota del fondo del ensueño y brilla  
un nuevo porvenir en mi camino.

Vuelve el que pudo ser y que el destino  
sofocó en una cátedra de Castilla,  
me llega por la mar hasta esta orilla  
trayendo nueva rueca y nuevo lino.

Hacerme, al fin, el que soñé, poeta,  
vivir mi ensueño del caudillo fuerte  
que el fugitivo azar prende y sujeta;

volver las tornas, dominar la suerte  
y en la vida de obrar, por fuera inquieta,  
derretir el espanto de la muerte.

(soneto LVI)

¿A qué caudillo se refiere Unamuno? No creemos que se refiera al deseo de ser un héroe militar, sino a un hombre lo suficientemente capaz de dar la vuelta a su historia, que es la “inquieta vida de afuera” que se menciona. Si nos permitimos la licencia de identificar al héroe latinoamericano Tulio Montalbán con ese “caudillo fuerte”, resulta que éste también soñó con salirse de la historia (que lo llevó a ser un héroe nacional) y por eso, cainitamente, finge su muerte para volver a empezar de nuevo. Comienzo que se le promete esperanzado en la isla a la que llega, que puede ser entendida como la refiguración imaginaria del claustro materno.

Sin embargo, este caudillo, Tulio Motalbán, y Unamuno no pueden “volver las tornas” y “dominar la suerte”, pues no pueden desembarazarse de la historia. En el caso del primero, porque Elvira y la profesión historicista de su padre le incitan a recordarla; en el caso del segundo, porque se la recuerda el mundo todo y porque Unamuno se siente llamado, apostólicamente, a derrocar la tiranía en España. Así aparece en el soneto XX de *De Fuerteventura a París*, donde la divinidad se le revela —como cuando San Pablo iba camino de Damasco— encomendándole una misión:

«¡Ponte —me dijo— en pie, que voy a hablarte!»  
Y en pie me puse y prosiguió: «Tu raza,  
llena de desvarío, me rechaza  
la mano fiel con que le doy su parte.

Aun confía su salud en Marte  
y va de los infieles a la caza...  
¿Infieles? En sus manos puse maza  
para hacer en vosotros el descarte.

Acuérdense del día del estrago  
cuando mi dedo les mostró el camino,  
día de la justicia, día aciago;

ni el agua que pasó vuelve al molino  
ni montó nunca mi siervo Santiago  
más que tal vez en un manso pollino».

(soneto XX)

Sin duda, Unamuno parece aludir aquí a la empresa militar española en el norte de África y al “Desastre de Annual”, en 1921, quizás la derrota más sangrienta del ejército español. Más adelante, en el soneto XXVIII, ante la duda de acaso estar viviendo una farsa, vacila, pero finalmente vuelve a restituirse en su cometido: “Guarda, sí, es tu deber, siempre tu puesto”.

Esto sucede porque, aunque la historia de Macedo y Unamuno sean personales e intransferibles, la historia se transforma en leyenda o “historia leída”, es decir en una “socialización” de esa vida. El conocimiento que de Montalbán tienen Elvira y Manuel Solórzano se debe a la lectura de la biografía escrita por Adolfo Jacquetot, suegro de Tulio. La socialización de la historia de Unamuno es leyenda. Ésta balancea la actuación de Unamuno hacia la historia, pues no se puede desprender de ella: primero, porque es el papel que le confieren los demás, segundo, por un impulso ético que le obliga a representarlo. No es otra la actitud que, por ejemplo, adopta el sacerdote don Manuel en la novela *San Manuel Bueno Mártir*: el cura ha de seguir representando una dolorosa mentira, pues es consoladora por la entrañada verdad con que la conciben sus feligreses. Loable actitud que le merece los apelativos de “santo” y “mártir”.

Sin embargo, como mencionamos anteriormente, hay dos circunstancias que consideramos significativas para entender este devenir de Unamuno en el ente de ficción Julio Macedo: en primer lugar, la decisión unamuniana de adaptar teatralmente la novela de 1920 y la derivación positiva del espacio psicogeográfico “isla”; en segundo, el hecho de que Unamuno eligiera precisamente esta obra como primer acto oficial con el que se dirige al público desde su llegada del destierro de Francia. La representación de *Sombras de sueño* en el Liceo de Salamanca, el 24 de febrero de 1930, acaso deba ser entendida como un mensaje oculto e irónico a la vez. Especial fuerza cobra esta hipótesis si tenemos en cuenta que en 1927, en la imprenta del periódico *La voz de Guipúzcoa*, se tiró una edición muy limitada del trasvase genérico que había sufrido la novela corta del año 20 y que todavía conservaba el título de *Tulio Montalbán y Julio Macedo*. Así, el reducido número de ejemplares y el desarrollo de una aparente ficción, ofrecía la posibilidad de burlar la censura e, irónicamente, emitir un mensaje subliminal.



Noticia sobre Unamuno en el espacio crítico canario



## VÍAS DE TRANSMISIÓN TEXTUAL DE UNAMUNO EN CANARIAS

En cierto trabajo Eugenio Padorno no dejaba de preguntarse acerca del interés continuado de los creadores e intelectuales de las Islas por el pensamiento y la obra de Miguel de Unamuno: “No sé si en otros puntos de la geografía española se ha mostrado hacia la obra de este escritor tanto fervor como en Canarias”<sup>1</sup>. Y a continuación daba una sucinta noticia, a modo de ejemplo, de los estudiosos, actos y ediciones que han tenido al filósofo como tema. Padorno se centraba en las improntas que el medio, Canarias, deja en la producción textual y el pensamiento de don Miguel, tanto en la trágica y negativa impresión de aislamiento, conformada durante su primer viaje a las Islas, como en la nueva y positiva concepción, surgida durante el destierro en Fuerteventura; pensamiento éste último que se irá afianzando con el paso de los años hasta poco antes de su muerte, como se muestra en la carta enviada a Ramón Castañeyra el 22 de abril de 1936<sup>2</sup>.

Muchos falsos mitos se han sembrado en el acervo popular insular para combatir la presencia del filósofo en las Islas (y fuera de ellas), favorecidos por un país donde la censura eclesiástica y civil se dieron la mano. Sólo hay que recordar una carta pastoral del obispo de Canarias Antonio de Pildain en 1953, donde explicitaba, a su juicio, 45 tesis heréticas del filósofo contra el dogma y la moral<sup>3</sup> y lo convirtió, junto a Galdós, en objeto de sus diatribas<sup>4</sup>. O un libro del

---

1 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., p. 144.

2 UNAMUNO, M., p. 174.

3 PILDAÍN, Antonio de, “Don Miguel de Unamuno, hereje máximo y maestro de herejes”, en *Cuaderno gris*, nº 6, 2002, pp. 259-268 [número coordinado por Pedro RIBAS RIBAS, y dedicado a Unamuno y Europa].

4 Julián Marías, en 1954, vino a Las Palmas a dar una conferencia sobre Unamuno, poco después de publicada la famosa pastoral que, al final de su conferencia, esgrimió el jesuita Padre José Julio para refutarla. Diez años después, en 1964, era de nuevo el filósofo invitado a las Islas para hablar sobre Galdós. La víspera del vuelo a Las Palmas, era telefoneado por el obispo Pildain para que declinara la invitación, a lo que Marías, obviamente, se negó. Durante su estancia en la ciudad, la emisora del Obispado emitió con gran hostilidad hacia Galdós y Marías. Cfr. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Enrique, “El valor de la fe”, en *Cuenta y razón del pensamiento actual*, nº 7, [consulta en línea: [www.cuentayrazon.org/revista/doc/107/Num107\\_007.doc](http://www.cuentayrazon.org/revista/doc/107/Num107_007.doc)]: 16-I-2008, p. 5.

juez Gabriel de Armas, *Unamuno. ¿Guía o símbolo?* (1958), que, valiéndose de la propia pastoral del obispo Pildain y la opinión de otros padres de la iglesia, así como la de científicos, intelectuales y literatos (muchas veces parcial por cercenada), llegaba a las siguientes conclusiones:

- a) Desde el punto de vista teológico, Unamuno es un hereje.
- b) Sus desahogos cínicos son inadmisibles desde los puntos de vista éticos, sociales y cívicos.
- c) Su especialización científica es nula, pues nunca publicó nada referente a su actividad profesoral como catedrático de Griego.
- d) Escritores de mayor prestigio que Unamuno, han puesto en tela de juicio su valor literario y estético.

Por todo lo cual, Unamuno no puede ser considerado “maestro” de nada. Su reconocimiento como “guía”, según de Armas, se debe a que el filósofo es, simplemente, un símbolo “perenne de la revolución y la anarquía”<sup>5</sup>.

Aún así, el pensamiento y la obra de don Miguel consiguió abrirse paso en las Islas a través de otros medios.

La personalidad y el renombre de Unamuno son los primeros motivos para este interés y, en consecuencia, su vasta obra publicada. No sólo nos referimos a los libros independientes del autor, que, como tal, se publicaron, sino a los múltiples artículos, entrevistas, etc. que se esparcen por toda la geografía periódica de España. Una muestra de ello nos la ofrece Alonso Quesada, cuando en 1912 dice por carta a don Miguel que Domingo Rivero sigue los capítulos de *Del sentimiento trágico de vida* que, antes de su publicación en 1913, habían ido apareciendo desde diciembre de 1911 en la revista *La España moderna*: “Sus capítulos de *La España moderna* no los he leído. El jornal me da para vivir un poco humilde, y yo no voy al Casino, único lugar donde está la revista (sin abrir, por supuesto, hasta que llega don Domingo Rivero, único hombre serio que es socio)”<sup>6</sup>.

Pero no sólo las publicaciones directas del escritor ayudan a este conocimiento, sino a las que se hacen sobre él, en los que hay que incluir, obviamente, a los propios intelectuales canarios que publican diverso material crítico sobre el autor. Resulta relevante —no curioso— que autores de resuelta contrariedad estética con Unamuno se interesen por su obra y emitan juicios tan acertados sobre sus obras con el aparato y el lenguaje críticos del momento. Es el caso, por ejemplo, de Tomás Morales (*La Mañana*, 26-II-1909) y Francisco González Díaz (*España*, 22-VI-1910); Alonso Quesada (*España*, 4-VI-1910), Fray Lesco (*Revista de Municipios de Madrid*, 31-I-1909 [entrevista]; *La Mañana*, 20-III-1909; *España*, 5-VI-1910,...) y Manuel Macías Casanova (*La Ciudad*, 25-II-1909, *La Ciudad* 6-VIII-1910, autor de un libro *Diálogos con el Maestro*, publicado parcialmente en prensa,...). Son —entre otros— los más destacados. Al mismo tiempo, prolifera la divulgación de textos unamunianos (*España*, 16-IV-10; 29-IV-10; 4-V-10; 11-V-10; 24-VI-10; 3-VII-10 y 17-VII-10; *Diario de Tenerife*, 28-VI-1910; *La Mañana*, 28-V-1910).

5 ARMAS, Gabriel de, *Unamuno. ¿Guía o símbolo?*, Madrid, 1958.

6 SANTANA, Lázaro (Ed.), *Epistolario Miguel de Unamuno-Alonso Quesada*, cit., p. 34.

Como podemos advertir, fue a partir de 1909 cuando la intelectualidad canaria comienza de una manera continua e intensa a centrarse en la figura de Unamuno. La causa primera fue el estreno de *La Esfinge* en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, el 23 de febrero de 1909, escenificada por la compañía de Carmen Cobeña y Federico Oliver. Este estreno fue motivo de la invitación a Unamuno para asistir a los Juegos Florales que se celebrarían el siguiente año, acto que quedaría enmarcado en el programa de las fiestas fundacionales de la ciudad de Las Palmas.

El trato adquirido con el filósofo viene dado también por aquellos intelectuales que tuvieron la oportunidad de marchar a la Universidad de Salamanca por motivos de estudio. Es el caso de Fray Lesco y Juan Rivero del Castillo —hijo de Domingo Rivero—; este último, a propósito, organizaría un homenaje al filósofo desde el diario que él mismo dirigiera, *La Crónica*, en 1917, al que inmediatamente se adhieren personalidades como Jordé, Alonso Quesada, los hermanos Luis y Agustín Millares Cubas, Pedro Perdomo Acedo, Felipe de la Nuez, Juan Boissier, Francisco López Álvarez, etc. A parte de estos, también se encuentran aquellos incondicionales que conocieron a don Miguel en Las Palmas, cuéntanse entre ellos Manuel Macías Casanova, que tenía la intención de marcharse a Salamanca para estudiar con el filósofo y preparaba una conferencia, tras la marcha de Unamuno, sobre el pensamiento de su maestro<sup>7</sup>. A Alonso Quesada aconseja Unamuno centrar su actividad poética en su propio lenguaje y circunstancia<sup>8</sup>, y prologaría su poemario *El lino de los sueños*, en 1915.

El demorado contacto epistolar es otra de las fuentes por la que Unamuno mantiene relación con Canarias. Estas cartas, dependiendo de la naturaleza de las mismas, son muestras de incuestionables documentos históricos, del estilo propio confesional unamuniano y, generalmente, verdaderos vehículos dialogados de su pensamiento. En aquellos momentos, la correspondencia verdaderamente importante es la mantenida entre don Miguel y los propios canarios (Alonso Quesada, Domingo Doreste, Francisco González Díaz, Ramón Castañeyra, Salvador Pérez, etc.), pues ésta sirve de trasvases ideológicos y estéticos, no siempre compartidos, como sucediera con Francisco González Díaz, como muestra la ya citada carta de 6 de junio de 1912, donde Unamuno muestra sus juicios contrarios a la estética del modernismo y al desorden histórico provocado por los acontecimientos de ultramar. Sin embargo, no menos significativas resultan aquellas cartas con otros destinatarios que no son canarios, y que se han dado a conocer más recientemente, porque al canario de hoy sirven para formarse un regular concierto sobre la concepción que Unamuno se va forjando sobre las Islas Canarias y la vida en una isla, pues en ellas aparecen referencias a las mismas.

Sabemos que hasta el año 1998, por nota a sus *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*, Sebastián de la Nuez ha estado trabajando en la *Correspondencia de Unamuno con sus amigos canarios*, proyectada por la Consejería de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura<sup>9</sup>, sin que nada sepamos hasta hoy.

7 Cfr. “Por Manuel Macías Casanova”, p. 41.

8 Cfr. SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *El primer Alonso Quesada. La poesía de El lino de los sueños*, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural, 1977, pp. 25-35.

9 NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*, cit., p. 12 (nota, 1).

A todo ello, hay que sumar los diversos trabajos que se han ido publicando sobre Unamuno y Canarias y que han sido realizados por distintos estudiosos, circunscritos bien al ámbito académico y propiamente universitario, como Ángel Valbuena Prat, Manuel Criado del Val, Alfonso Armas Ayala, Sebastián de la Nuez, Marcial Morera, Eugenio Padorno, etc.; bien otros que, aún teniendo formación académica, han hecho otro tipo de crítica orientada a la información bibliográfica, a la valoración sugestiva de la poética unamuniana y a la apertura de nuevas líneas de investigación y creación literaria, pensamos, por ejemplo, en Pedro Cullén del Castillo y Manuel González Sosa.

Dentro de este apartado deben contarse con los diversos homenajes y congresos que en Canarias se han prodigado al escritor vasco, citamos como ejemplos, el *Homenaje a Unamuno* en 1980, y que fue publicado en 1982, o el ciclo *Encuentro con la Isla. La ruta de Unamuno en Gran Canaria*, en 1999, cuyo responsable fue José A. Luján Henríquez, y que contó con una exposición fotográfica y documental sobre Unamuno y Canarias, una rueda de conferencias, el descubrimiento de placas conmemorativas de la presencia del escritor en Teror y Tejeda y la inauguración del Balcón-Mirador de Unamuno en Artenara, con una escultura en bronce del filósofo realizada por Manolo González.

Otra escultura anterior a ésta es la de Juan Borges Linares, terminada en 1970, y colocada en el sur del municipio de la Oliva, en Montaña Quemada. La escultura fue hecha a partir de un boceto que realizara el pintor y poeta, natural de la Oliva, Juanismael<sup>10</sup>.

También debe destacarse la creación de la Cátedra Cultural Miguel de Unamuno en Fuerteventura, cuyo coordinador es Marcial Morera, de la Universidad de La Laguna, así como los *Cursos de Unamuno en Fuerteventura* y las *Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote* que desde los años ochenta —y entre otras disciplinas— siempre se han ocupado de aspectos biográficos y literarios de Unamuno en relación con su estancia en la isla.

La presencia de Unamuno en Canarias constituye un hecho sobresaliente que se ha asentado tradicionalmente en la sociedad canaria (aunque actualmente ya hace presencia el olvido), por lo que no resulta extraño —si acaso nostálgico— oír narrar a ancianos de Artenara o Fuerteventura alguna anécdota referida a don Miguel, vivida por ellos mismos o transmitida por otros que sí la vivieron. Son los casos, por ejemplo de don Domingo Velázquez, que a la edad de trece años fue a Puerto de Cabras con su padre y asistió con él a una de aquellas tertulias de la terraza de los Castañeyra<sup>11</sup>. En el actual Puerto de Rosario todavía se recuerda a Wenceslao Rodríguez, uno de los majoreros que llegó a pasear en barca a Unamuno y que Eugenio Padorno ha inmortalizado en *Septenario*, en un momento de “adecentamiento” de la naturaleza: albeando las rocas de delante de su casa<sup>12</sup>. Sin ir más lejos, recuérdese que en la Casa-Museo Unamuno de Fuerteventura se conserva un retrato de Calero, el barbero de Unamuno en la isla.

10 Cfr. MORALES CASTRO, Federico y QUESADA ACOSTA, Ana María, “Canarias y el recuerdo de Unamuno. El Homenaje de Montaña Quemada”, en *III Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 1989, pp. 539-555.

11 Cfr. NAVARRO ARTILES, Francisco, “La tertulia de Don Ramón Castañeyra, en Puerto de Cabras”, en VV AA., *Unamuno. Encuentro con la Isla*, cit., pp. 23-26.

12 PADORNO, Eugenio, *Septenario*, en *Memoria poética*, cit., p. 38.

Si tuviéramos que hacer una escueta semblanza de las vías de transmisión textual y de conocimiento de Unamuno, la expondríamos de la siguiente manera:

- Obras y publicaciones periódicas de Unamuno.
- Reseñas críticas sobre Unamuno.
- Antiguos alumnos canarios de Unamuno e incondicionales.
- Relaciones epistolares.
- Trabajos críticos sobre Unamuno y Canarias de los estudiosos.
- Eventos que conmemoran su presencia en las Islas: homenajes, congresos, monumentos, representaciones teatrales.
- La memoria viva de los habitantes de las Islas.
- Asunción cultural de Unamuno en las Islas

## 2

### RELACIÓN DE TEXTOS Y ESTUDIOS UNAMUNIANOS SOBRE CANARIAS

#### OBRAS Y TEXTOS DE UNAMUNO

\* Un año después de su visita a Las Palmas, para ser mantenedor de los Juegos Florales celebrados en la ciudad, Unamuno publica un libro en el que relata sus impresiones de viaje, *Por tierras de Portugal y España* (1911), que contenía las crónicas:

- La Gran Canaria
- La Laguna de Tenerife

\* En 1915, con motivo de la publicación de *El lino de los sueños* de Alonso Quesada por la Imprenta Clásica Española, y como gesto ineludible, pues se le había dedicado la sección del libro *Poemas áridos*, don Miguel escribe un prólogo que introduce el poemario. En él recuerda la figura de Manuel Macías Casanova y ensaya un acercamiento crítico al autor que ofrece, para la teoría de la literatura canaria, un rasgo diferenciador que sería retomado por Ángel Valbuena Prat en sus estudios sobre poesía canaria: el “a-isla-miento”.

\* En ese primer viaje conoce, como sabemos, a Manuel Macías Casanova, natural de la isla de la Gomera y que, en el transcurso de una excursión por el interior de la isla, refiere a Unamuno una historia que proporcionará al escritor el basamento argumentativo de la novela corta *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, publicada en el número 20 de la *Novela Corta*, el 11 de diciembre de 1920. En ella, Unamuno desarrolla el sentimiento trágico de la insularidad, ya enunciado en el “Prólogo” a *El lino de los sueños*, de Alonso Quesada.

\* Cuando el destierro en Fuerteventura, en 1924, Unamuno, paralelamente a su labor periodística, escribe los sonetos de *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, que aparecerían en París publicados por la editorial Excelsior, en 1925. Este libro está compuesto de ciento tres sonetos, sus respectivos comentarios —que fijan el momento de historia en el que fueron escritos— y dos cartas-prólogo: dedicada la primera a Ramón

Castañeyra y la segunda a Jean Cassou, su traductor al francés. Estos dos últimos textos son fundamentales, en cuanto enlazan genéricamente con aquellas epístolas-proemios de la literatura clásica en las que se exponen ideas de diversa índole.

Por su carácter político, el libro caería en el olvido de la crítica española y Manuel García Blanco lo editaría, en las *Obras Completas* del filósofo, con una evidente expurga de los soneos insurrectos y sus comentarios<sup>13</sup>. No será hasta 1981, con la desaparición de la censura, cuando se publique íntegramente y por primera vez, en la Editorial El Sitio de Bilbao, con un prólogo de Gregorio San Juan. En 1987, Alianza volvería a publicarlo mediante la edición de la *Poesía Completa* de Unamuno (en 4 tomos) de Ana Suárez Miramón.

El Cabildo Insular de Fuerteventura y la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias divulgarán la edición facsimilar de *De Fuerteventura a París* en 1989 y en 1998. Ediciones Idea, en el 2003, reeditará el poemario en su colección “Canarias, visiones desde fuera”, con prólogo de Jesús Giráldez Macía.

\* El año del confinamiento, Unamuno realiza una intensa colaboración en publicaciones periódicas nacionales e internacionales: *La Nación*, *La Prensa* y *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, *La vie des peuples*, de París; *Nuevo Mundo*, *La Libertad* y *El Imparcial*, de Madrid; *El Tribuno*, de Las Palmas, etcétera. En ellos aparecen artículos referidos a la Isla de Fuerteventura y a otras cuestiones que, en buena medida, se van a ver condicionados algunos de los elementos de la realidad majorera. Es el caso de ciertos escritos de *Alrededor del estilo*, que consta de 31 textos publicados en el suplemento *Los Lunes* de *El Imparcial*, entre el 27 de abril y el 30 de noviembre de 1924. De los cuales, los dieciséis primeros y el número dieciocho fueron escritos en Fuerteventura (el veintiocho ya lo había escrito en Salamanca en 1919 y no se publicó por la censura<sup>14</sup>). Laureano Robles nos da noticia de que estos textos fueron coleccionados y preparados por José Quiroga Plá, yerno de don Miguel, para que el escritor vasco los corrigiera y fueran editados en un volumen autónomo<sup>15</sup>. Aún así, la publicación independiente de los mismos no se realizaría hasta que en 1998 el propio Laureano Robles llevara a término dicha labor.

Para no sobrecargar este capítulo, ya de por sí reiterativo debido a su naturaleza, remitimos al lector a los “Apéndices” que Laureano Robles incluye al final de su edición, donde el investigador ofrece el inventario de los escritos que Unamuno publicó durante el año 1924. Sin embargo, dentro del marco global de este trabajo, nos van a interesar aquellos textos sobre Canarias o condicionados —como dijimos— por ella; por esto, al final del presente apartado y refiriéndonos a nuestra propuesta de edición sobre los textos de Unamuno relacionados con Canarias, daremos cuenta de la primera publicación de esta clase de artículos.

\* El *Romancero del destierro* (Editorial Alba, Buenos Aires, 1928) es otra de las obras poéticas en las que se mantiene la presencia de Fuerteventura, sea explícitamente, como en la primera composición, o de manera implícita en la tercera, cuando construye la imagen de una vaca basándose en el esquema del camello que viera en la isla. De igual manera, el tratamiento marino que realiza en el libro es desarrollo de la invención poética que del mar había iniciado en Fuerteventura.

13 Las de Vergara (1958-1964) y la de Escelicer (1966-1971).

14 Cfr. ROBLES, Laureano, *Alrededor del estilo*, cit., p. 141 (nota 1).

15 *Ibid.*, p. 26.

El devenir textual de *Romancero del destierro* es similar al de *De Fuerteventura a París*, por sus también motivos político-poéticos. Será la misma editorial bilbaína, El Sitio quien rescate el texto íntegro en 1982. La Editorial Alianza, con la edición de la *Poesía Completa* unamuniana, bajo la responsabilidad de Ana Suárez Miramón, contribuiría también a su divulgación en 1987.

\* Años después, tras la experiencia del destierro en la isla, Unamuno ha reformado su pensamiento sobre las Islas y el vivir aislado. Esto se hará notar en el trasvase genérico que hace de la novela corta *Tulio Montalbán y Julio Macedo* (1920) a la obra de teatro que conservará el mismo título y que constará de cuatro actos. De ella se hará una edición, casi para amigos, en la imprenta del periódico *La voz de Guipúzcoa*, el año de 1927, en San Sebastián<sup>16</sup>.

La obra fue representada en el Liceo de Salamanca por la compañía Rivas Cheriff el 24 de febrero de 1930, ya con el título definitivo de *Sombras de sueño*. Además fue el primer acto oficial en el que Unamuno habló después de venir desde Hendaya. Más cercanos en el tiempo, el grupo “Taiga” de teatro, cuyos componentes pertenecían a la escuela de teatro de Santa Cruz de La Palma, dieron lectura del drama de Unamuno en el Ateneo de La Laguna en 1980, bajo la dirección de Antonio Abdo y Pilar Rey<sup>17</sup>.

Poco después, el drama se vuelve a publicar como *Sombras de sueño*, en «El Teatro Moderno», Madrid, número 237 de marzo de 1930. En 1998, en la colección «¡Arriba el telón!», dirigida por Andrés Amorós, se reeditará en Madrid por la Editorial Biblioteca Nueva, acompañada de otro drama, *Soledad*, con introducción de José Paulino Ayuso y unas orientaciones para el montaje de José L. Alonso de Santos.

\* Aunque no conocemos la fecha exacta, deben ser los años treinta cuando se publica una compilación de textos de Unamuno sobre Fuerteventura, en la *Biblioteca Canaria*, que fue fundada y dirigida por el periodista tinerfeño Leoncio Rodríguez González: *Fuerteventura, un oasis en el desierto*, Biblioteca Canaria, Librería Hespérides (Canarias), Sta Cruz de Tenerife, (s/f). Aquí se recogieron artículos que ya fueron publicados en 1924 y, en la mayoría de los casos, con un título diferente:

- Una isla y un estilo (constituido por las dos últimas partes del artículo “Biografía y Biología”, perteneciente a *Alrededor del estilo*, X).
- Sentido histórico (ya publicado como “Los reinos de Fuerteventura”).
- La sepultura de Mahán (ya publicado como “Última aventura de Don Quijote. La sepultura de Mahán, I).
- Escuela de sosiego (ya publicado como “Este nuestro clima”)
- La isla ermitaña (ya publicado como “Palabra de verdad”)
- Leche de tabaiba
- Un oasis en el desierto (ya había sido publicado con los títulos: “Sólo otra vez había estado en París...”, “Impresiones de Unamuno”).
- El desierto (soneto XVI de *De Fuerteventura a París*)

16 Cfr. FEAL, Carlos, “Cómo se hace teatro una novela: *Sombras de sueño* de Unamuno”, en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 20, 3, 1995, pp. 315-329.

17 NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, *opus cit.*, p. 51 y nota de la p. 52.

Este pequeño libro fue reeditado por el Cabildo Insular de Fuerteventura y la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias en 1998.

#### ESTUDIOS, EXHUMACIONES Y EDICIONES

Como tuvimos ocasión de comentar con anterioridad, la crítica ha prestado siempre especial atención a la figura de Unamuno en las Islas y en sus trabajos, a parte de las consabidas citas obligatorias que comporta todo estudio sobre la obra de un autor, se han incluido, por su relevancia, textos no editados o poco conocidos por el público lector. Estos estudios son los que, por su continuidad, interés y conocimiento, han motivado, en parte, que la obra “canaria” de don Miguel no se reuniera objetivamente en un libro y se hallara, hasta nuestra edición, de forma más o menos dispersa. Aunque en esa dispersión parece como si el libro hubiese existido en forma virtual.

#### *Ángel Valbuena Prat*

El profesor Ángel Valbuena Prat llega a la Universidad de La Laguna en los años 20 y hay que considerarlo uno de los primeros teóricos de la literatura canaria. El primer texto que tenemos al respecto es su lección inaugural *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*, Librerías Hespérides, Canarias, Santa Cruz e Tenerife, s/f [1926]. En este trabajo, ya hace un rápido apunte sobre la huella de Canarias en la obra del filósofo: “Miguel de Unamuno —en el que la influencia canaria ha sido tan fecunda en sus últimas poesías (...)—” (p. 11). Sin duda, alude al recién publicado *De Fuerteventura a París* (1925). En este estudio, como en su *Historia de la poesía canaria*, Tomo I, Barcelona, 1937 (el segundo tomo que se sepa nunca llegó a ver la luz), Valbuena se apropia del término que Unamuno acuñara en 1915, en el “Prólogo” a *El lino de los sueños*, para referirse a la propia poesía de Alonso Quesada: “a-isla-miento”. Junto a esta característica, Valbuena enuncia otras tres y conforma las cuatro coordenadas clásicas definidoras de la literatura canaria en un primer asedio crítico: aislamiento, cosmopolitismo conceptual, intimidad y sentimiento del mar.

Ahora bien, si Valbuena advierte estas características en la poesía de principios del siglo XX, en su *Historia de la poesía canaria*, las observa en un *continuum* que perfila el dibujo de una tradición. Pero lo más sorprendente es que en un artículo posterior (“Unamuno y Canarias”, en *La Gaceta Literaria*, número extraordinario en homenaje a D. Miguel de Unamuno, Año IV, nº 78, 15-III-1930), Valbuena enlace, por sugerencias espontáneas del ambiente de la isla, el reciente drama *Sombras de sueño* con el canto V de las *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife y apareamiento de la imagen de Candelaria* (1604), del tinerfeño Antonio de Viana, donde se relata el encuentro entre el extranjero Capitán Castillo y la princesa guanche Dácil.

Sin embargo, no sólo se queda ahí, sino que intuye el soporte paisajístico que determina la producción unamuniana sobre Canarias en dos momentos que se corresponden con los dos viajes que realizó a las islas en 1910 y 1924: durante el primero, Unamuno se centra en los ele-

mentos geográficos que van desde la orilla del mar hacia el interior de la isla, muy poca atención presta a la ciudad, pero mucha a las tierras y barrancos de Gran Canaria, así como al carácter claustral de La Laguna de Tenerife; mientras que en el segundo viaje, en Fuerteventura, Unamuno descubre el paisaje marino que definirá notablemente los sonetos de *De Fuerteventura a París*.

Este artículo de Valbuena aparece, no obstante, en otro volumen, publicado en la ya citada *Biblioteca Canaria* y con el título clarificador de “Unamuno, ante el paisaje isleño”; éste sirve de introducción a las “Impresiones de Unamuno sobre las islas”, compuestas por los artículos:

- La Gran Canaria
- La Laguna de Tenerife
- Recuerdo de unos Juegos Florales (fragmento del “Prólogo a *El lino de los sueños*, de Alonso Quesada)<sup>18</sup>.

### *Manuel Criado del Val*

En los años 40, Criado del Val publica *Atlántico. Ensayo de una breve estilística marina*, Madrid, s/f [1944], en el que realiza una aproximación estética de ciertos autores del modernismo. Estos escritores aparecen agrupados bajo una concepción atlántica del modernismo y en él se encuentran no sólo artistas canarios (Tomás Morales, Saulo Torón, Alonso Quesada, Néstor), sino también otros que, si bien no son naturales de Canarias, no fueron ajenos a su realidad (Verdaguer y Unamuno).

El ensayo está imbuido de la filosofía de Henri Bergson, pues Criado del Val extrapola una estética bergsoniana a partir de la obra del filósofo, con la que aborda a este grupo de autores. Su crítica se encuentra emparentada con la crítica estilística de Spitzer y el idealismo de Karl Vossler, como muestra el prólogo de éste último que encabeza el libro. Criado del Val analiza la creación de una imagen del mar, partiendo del pensamiento de que los recursos —o la expresión— de estos autores están condicionados no sólo por su personalidad, su cultura, etcétera, sino también por el influjo que el medio natural produce en ellos. Son el carácter volcánico de las islas y, sobre todo, la preeminencia del paisaje marino los que establecen esa estilística o “modernismo de la imagen atlántica”.

Si hay autores en los que hay un predominio de la imagen (Morales, Torón, Néstor, Verdaguer), hay otros en que la culminación viene representada por la subjetividad, el ritmo o el sentimiento. Es a este grupo al que pertenecerían, según Criado del Val, Alonso Quesada y Unamuno, pues realizan una interpretación (léase “creación”) subjetiva del Atlántico. En el caso de Unamuno, el mar se entremete en su escritura porque deviene elemento especular de sí mismo. Unamuno realiza entonces una personificación del mar, extrae una filosofía vital marina, y tiene una experiencia panteísta con el océano.

Unamuno, aun en su desarrollo subjetivo, queda vinculado por su imagen marina a la lírica canaria y es susceptible de ser leído en ciertas trasposiciones estéticas entre sus sonetos de *De Fuerteventura a París* y ciertos cuadros de la serie *Poema del Atlántico* de Néstor, aunque esto,

18 VALBUENA PRAT, Ángel, *Unamuno y Canarias*, Biblioteca Canaria, Santa Cruz de Tenerife, s/f.

en realidad, sea resultado de una coincidente confluencia de motivos, actitudes y expresiones impuestas por la realidad.

Esto que acabamos de exponer, a nuestro entender, es muy difícil de advertir en su conjunto, debido al carácter intuitivo y fragmentario del estudio, pese a una pretendida traza científica que a veces resulta hasta farragosa; si no establecemos un punto de conexión entre la estilística de Vossler y Spitzer, como juicios previos sobre los que pueda operar nuestro comprender, Criado del Val se nos hace ininteligible.

### *Pedro Cullén del Castillo*

Nació a mediados de 1900 en Las Palmas de Gran Canaria. Después de unos itinerantes estudios académicos —Lanzarote, Fuerteventura, La Laguna, Sevilla— se licencia en Derecho y Filosofía y Letras. Aunque ocupó varios puestos oficiales, su vocación fue la enseñanza y aún es recordado hoy por sus alumnos, sobre todo por los del colegio Viera y Clavijo, del que fue cofundador y director. Sus obras más reconocidas son la *Real Cédula de Incorporación y Fuero Real de Gran Canaria* y el *Libro Rojo de Gran Canaria*, ambas de 1947<sup>19</sup>.

A nosotros nos interesa su *Don Quijote en Fuerteventura*, Tipografía Alzola, Las Palmas de Gran Canaria, 1948. En realidad, este texto fue una conferencia pronunciada con motivo de la «Semana Cervantina», organizada por la Asociación de la Prensa de Gran Canaria el día 11 de febrero de 1948, en el Salón Dorado de las Casas Consistoriales de Las Palmas.

Cullén del Castillo realiza una reflexión e interpretación que se hace eco del proyecto de Unamuno de escribir un libro titulado, precisamente, *Don Quijote en Fuerteventura*. Sus ideas no surgen del rigor metódico, sino de la sugerencia e intuición de la propia obra unamuniana sobre Fuerteventura, la experiencia del filósofo en la isla y la propia realidad majorera y sus habitantes, que participan de una manera de ser quijotesca. En el volumen se incluyen fotografías de Fuerteventura de *Foto Naranja* y una ilustración de E. Sáenz, donde se observa a Unamuno sentado sobre el paisaje que él mismo inventó literariamente, en el que se destacan el cielo, la llanura, el molino, las piedras y las plantas miserables de esa realidad: Unamuno se encuentra en un paisaje que, siendo específicamente canario, resulta quijotesco o cervantino.

La teoría literaria que expone poéticamente Cullén del Castillo será retomada con posterioridad por Eugenio Padorno cuando sugiera la quijotización de Unamuno en Fuerteventura o la transformación de Unamuno en un ser de ficción, *Don Quijote*<sup>20</sup>.

### *Alfonso Armas Ayala*

Alfonso Armas Ayala fue Catedrático de Literatura en Institutos de Enseñanza Media y otro de los primeros estudiosos de Unamuno en Canarias, aunque también hay que destacar sus traba-

19 Cfr. ARTILES, J., & QUINTANA, I., *Historia de la literatura canaria*, Excma Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, p. 305.

20 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., p. 176.

jos sobre el neoclasicismo y prerromanticismo canarios, sobre todo en lo referente a Graciliano Afonso Naranjo.

El primer monográfico que Armas Ayala dedica al filósofo en Canarias es: *Unamuno y Canarias (Capítulos de un libro)*, tirada aparte de los Cuadernos de la Cátedra Miguel De Unamuno, X, 1960, Universidad de Salamanca. El investigador intenta reconstruir la vida de don Miguel en las Islas, sobre todo la que concierne a su primer viaje a Las Palmas, ya que de lo vivido en Fuerteventura sólo hace una pequeña semblanza. Los materiales utilizados para la elaboración de su ensayo lo constituyen fundamentalmente las publicaciones periódicas de los años 1909 y 1910.

Su segundo trabajo es una reelaboración del primero que publicara en 1960: “Del aislamiento y otras cosas. Textos inéditos de Miguel de Unamuno”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 9, Madrid-Las Palmas, 1963, pp. 335-438.

La importancia de este último radica en la exhumación de textos inéditos de Unamuno relacionados con Canarias y, debido al hallazgo de las cartas de don Miguel a Ramón Castañeyra, cierta ampliación del destierro en Fuerteventura. Lo significativo viene representado por la contextualización que hace de los textos, pues nos aporta valiosa información sobre ciertas personalidades de la época y sobre la vida cultural y política de Canarias en el momento de la visita de Unamuno. En el marco de ese contexto, Armas Ayala destaca ciertas cuestiones tratadas por Unamuno, que, de alguna manera, interesaban —e interesan— al hombre canario, como son la pugna por la División Provincial o el caciquismo.

A continuación señalamos los textos dados a conocer por el crítico en el segundo de sus trabajos:

- Discursos:
  - Discurso de los Juegos Florales
  - Discurso sobre la Patria
  - Palabras de Unamuno
- Cartas:
  - A Ramón Castañeyra:
    - I (29-XII-1924),
    - II (12-IV-1932), [se reproduce la primera y última página de esta carta en fotografía],
    - III (22-IV-1936)
  - A Domingo Doreste Rodríguez, *Fray Lesco*:
    - I (30-III-1910),
    - II Correcciones de una entrevista (s/f),
    - III (14-XII-1912)
  - A Francisco González Díaz (6-VII-1912)
  - A Salvador Pérez Santana:
    - I (23-II-1910),
    - II (29-III-1910),
    - III (7-V-1910),
    - IV (24-V-1910),
    - V (1-VIII-1910)
  - A Rafael Romero, *Alonso Quesada* (20-XII-1912)
  - A Nicasio León (14-IV-1924)

- Autógrafos:
  - Para Presentación Suárez de la Vega:
    - I (31-I-1907),
    - II (27-III-1907),
    - III (15-II-1910),
    - IV (26-VI-1910),
    - V (28-X-1934)
  - Para Nieves del Castillo (18-VII-1910)
  - Para Maruca Millares Farinós (18-VII-1910), [versos del “Poema del mar. Letanía al mar”]
  - Para Mágina Bosch Millares (21-VI-1920)
- Artículos:
  - Un recuerdo puro
  - Por Manuel Macías Casanova
- Fotografías:
  - Unamuno sentado en una perezosa, delante de un busto de Galdós, en Puerto Cabras.
  - Detalle del rostro de la fotografía anterior.
  - Unamuno con Rodrigo Soriano y dos niños majoreros.
  - Unamuno y Rodrigo Soriano, atados y sujetos por un pastor de Fuerteventura, haciendo burla de su cautiverio.
  - Unamuno con don Víctor San Martín, párroco de Puerto de Rosario; a sus espaldas, la iglesia.
  - Unamuno de tertulia con Rodrigo Soriano y tres contertulios más.
  - Unamuno, Rodrigo Soriano y Ramón Castañeyra en el coche de este último.
  - Unamuno, Soriano y otras personas en el comedor del «Hotel Fuerteventura».
  - De excursión por la Isla: Unamuno y Ramón Castañeyra en primer plano. En segundo, ocho personas más, entre ellas, un niño.
  - Unamuno montado sobre la joroba de un camello, a los lados Rodrigo Soriano y Ramón Castañeyra. Delante el camellero conduce al animal.
  - Unamuno en camello bajo unas palmeras.

### *Manuel González Sosa*

Manuel González Sosa nace en Santa María de Guía, en la Isla de Gran Canaria, en año de 1921. Siempre ha mostrado preocupación en el conocimiento del arte y la literatura de Canarias. A parte de sus contribuciones críticas (por ejemplo, *Tomás Morales, Suma crítica*, 1992; *Domingo Rivero, enfoques laterales*, 2000), debe mencionarse la creación de la colección *San Borondón*, en la que tuvieron cabida poetas de antes y de después de la contienda civil, y su fundamental trabajo poético para la literatura canaria, por citar: *Contraluz italiana* (1988), *Sonetos andariegos* (1964 y 1992), etc. No sólo ocupa nuestro interés por lo de unamuniano que tiene su obra poética, como nos hace notar Eugenio Padorno<sup>21</sup>, sino por un artículo, “Unamuno y las Islas”, aparecido en el *Diario de Las Palmas* (10-XI-1962). En él, Manuel González Sosa se abre a la

sugestión estética de la obra “canaria” de Unamuno y no soslaya el reconocimiento del paisaje marino en el escritor y su contribución a la literatura canaria, tal es así que menciona la pertinencia de que en una antología de sonetos canarios Unamuno debiera figurar en ella.

Este texto fue vuelto a publicar en *Canarias en Venezuela* (Año IV, nº 73, Santa Cruz de Tenerife, enero de 1963, pp. 37 y 42), *Diario de Las Palmas* (‘Cartel de las letras y las artes’, Las Palmas, 29-IX-1964, 30-XII-1970), *Noticia propia* (Bilbao, enero de 1980, nº 195) y *Segunda luz*, Instituto de Estudios Canarios, Tenerife, 2007, pp. 19-21.

### *Sebastián de la Nuez Caballero*

Nace en 1917 y es natural de Las Palmas de Gran Canaria, licenciado en Farmacia, doctor en Filosofía y Letras y profesor de la Universidad de La Laguna. Destaca por sus estudios de temas canarios, de los que hay que subrayar sus trabajos *Tomás Morales, su vida, su tiempo y su obra* (2 vols., 1956), *Introducción a los manuscritos de la “Oda al Atlántico” de Tomás Morales* (1975), y sus estudios sobre Galdós y Unamuno. También ha cultivado la poesía y la narrativa.

Sobre Unamuno ha escrito prolijamente. Sus textos se recogen en los siguientes libros:

- *Unamuno en Fuerteventura*, Patronato de la “Casa de Colón”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 5, Madrid-Las Palmas, 1959.
- *Unamuno en Canarias. Las islas, el mar y el destierro*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1964.
- *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna-Tenerife, 1998

El primer libro viene a suplir el estudio que no realizó en su momento Alfonso Armas Ayala, pues éste se había centrado fundamentalmente en el primer viaje de Unamuno a Canarias; tan sólo se había publicado el ensayo crítico de Criado del Val y las anotaciones de Valbuena Prat. *Unamuno en Fuerteventura* se recoge ampliado en el segundo, *Unamuno en Canarias. Las islas, el mar y el destierro*, constituyendo la parte dedicada a la producción unamuniana de Fuerteventura con alguna adición, como sus consideraciones sobre la simbolización quijotesca y sublimación de la isla.

La intención de Sebastián de la Nuez es la de “hacer una puntual crónica de los viajes que D. Miguel realizó a las islas, estudiar las huellas indudables que éstas dejaron —paisaje, clima, sentimiento— en el ánimo del gran espíritu, poeta y pensador”<sup>22</sup>. Para esta labor se vale no sólo de los documentos periódicos de la prensa insular, sino de la propia obra de Unamuno sobre Canarias.

El punto de partida para su investigación es un método de trabajo basado en el pensamiento literario y, por ello, con la conciencia de estar estudiando literatura fundamentalmente. Su *Unamuno en Canarias...* es el primer trabajo que sistematiza la vida y obra del autor en las Islas en una primera acometida crítica. En reconocimiento a su labor, este volumen había obtenido antes

21 PADORNO, E., *opus cit.*, p. 177.

22 NUEZ CABALLERO, S., *Unamuno en Canarias. Las islas, el mar y el destierro*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1964, p. 9.

de su publicación, en 1960, el Premio a la Erudición Viera y Clavijo, de la Casa de Colón, de Las Palmas.

Su tercer y último libro al respecto, *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*, es una miscelánea unamuniana sobre publicaciones anteriores del autor. En él se encuentra recogido el ensayo premiado durante el centenario de Unamuno por la Facultad de Letras de la Universidad de Salamanca (1965): *Novela y drama de Tulio Montalbán. [Comentario a] una creación de Unamuno*, en el que aborda la articulación del tema del aislamiento en *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo* y *Sombras de sueño*.

Los textos que Sebastián de la Nuez nos ofrece en su *Unamuno en Canarias...* son:

- Epístolas:
  - A Salvador Pérez:
    - I (23-II-1910)
    - II (29-III-1910) [aparece también en reproducción fotográfica]
    - III (7-V-1910)
    - IV (24-V-1910)
    - V (1-VIII-1910)
  - A Domingo Doreste
    - I (10-III-1910) [aparece también en reproducción fotográfica]
    - II (14-XII-1912)
  - A Rafael Romero, *Alonso Quesada*:
    - I (4-III-1912)
    - II (20-XII-1912)
    - III (1-VI-1915)
  - A Ramón Castañeyra:
    - I (29-XII-1924)
    - II (12-IV-1932)
    - III (22-IV-1936) [reproducción facsimilar]
- Discursos:
  - Discurso de los Juegos Florales. [Recomposición de distintas versiones.]
  - Discurso del mitin republicano. [Sebastián de la Nuez toma este discurso de *La Mañana*, 7-VII-1910, en el que hay un error: la noche del 7 de julio es cuando tendrá lugar el mitin del partido republicano, lo que se publica en ese número es el “Discurso sobre la Patria” del día 5 de julio. Evidentemente, se confunden el anuncio del acto y el discurso.]
  - Un recuerdo puro.
- Fotografías de Unamuno:
  - Retrato de Unamuno dedicado a Manuel Macías Casanova en 1910
  - Unamuno en camello con Castañeyra, Soriano y el camellero. Texto y foto de *J. Naranjo*: “Se coloca en lo alto de la joroba, como en un trono, con Castañeyra a la derecha y Rodrigo a la izquierda, cruza el caserío de las Rozas...”.
  - En el coche de Castañeyra: “Unamuno, Soriano y Castañeyra preparados para una de sus excursiones por la isla”.

- Unamuno en camello, debajo de unas palmeras: “Unamuno, a lomos de un camello, emprende, en Fuerteventura, su aventura marinera y quiijotesca”. (*Foto Naranja*)

Más recientemente, Sebastián de la Nuez nos ha dado noticia del “diario de exterioridades” que Unamuno cita en ocasiones y que le sirvió para fijar el momento de historia en que surgieron los sonetos de *De Fuerteventura a París* (1925): “Apuntes de Unamuno para la redacción de su diario del destierro de Fuerteventura”, en *IX Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 2000, pp. 513-532.

De la Nuez comenta como ha tenido que trabajar sobre el escrito con copias, razón que le hace esperar que su transcripción sea completada, ya que presenta algunos errores de lectura y la supresión de parlamentos.

### *Lázaro Santana*

Lázaro Santana nace en Las Palmas en 1940. Poeta, ensayista, traductor y editor, acometió, junto a Eugenio Padorno, en 1965, la preparación de la antología de *Poesía Canaria Última*, quizás la última promoción de escritores insulares verdaderamente significativa. Ha publicado diversos trabajos monográficos sobre arte canario: *Plácido Fleitas* (1973), *Antonio Padrón* (1974), *Manolo Millares* (1974), *Cristino de Vera* (1978); así como ensayos sobre literatura canaria contemporánea.

Aunque no es un autor que haya tratado específicamente la presencia de Unamuno en Canarias, se ha ocupado de Alonso Quesada y, por ende, tangencialmente del escritor vasco. Esto le lleva a editar el *Epistolario Miguel de Unamuno-Alonso Quesada*, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1970. En él, obviamente, se publican las cartas que Unamuno remitiera a Alonso Quesada:

- I (4-III-1912)
- II (20-XII-1912) [reproducción facsimilar de la primera página de esta carta]
- III (1-IV-1915)
- Retrato de Unamuno. Foto Ojeda, Las Palmas, 1910.

En el “Informe sobre Alonso Quesada”, que hace de introducción a su edición de la *Obra Completa* del autor, vuelve a mencionar a Unamuno haciendo referencia a la relación de éste con Alonso Quesada y su magisterio sobre el propio poeta. Sin embargo, anota Santana, Unamuno también se ve enriquecido por el trato con Quesada, no sólo por el conocimiento de la tragedia insular que encarna el poeta canario, sino porque este último, de alguna manera, media en la poética unamuniana de los sonetos de *De Fuerteventura a París*, pues en ellos se observan destellos quesadianos: la mar compasiva y sanadora, ciertas consideraciones de la humildad de la isla y sus componentes, etcétera<sup>23</sup>.

23 SANTANA, Lázaro, “Informe sobre Alonso Quesada”, en *Obra Completa* de Alonso QUESADA, Tomo I. Poesía, Gobierno de Canarias, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pp. 22-24.

*Andrés Sánchez Robayna*

Profesor de Literatura de la Universidad de La Laguna, crítico literario, poeta y traductor, ha publicado trabajos sobre el Siglo de Oro (*Para leer “Primero Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz*, 1990; *Silva gongorina*, 1993) y literatura canaria, en los que hay que señalar: *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria* (1983), *Poetas canarios de los siglos de oro* (1990), *Estudios sobre Cairasco de Figueroa* (1992), etc. También es co-autor de *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)* (2002). También ha sido editor de la obra de Tomás Morales (1984 y 2000).

Junto a Lázaro Santana y Jorge Rodríguez Padrón es otro de los críticos que propiamente no se han ocupado de Unamuno, aunque sí de manera tangencial cuando ha abordado la obra de Alonso Quesada. Su estudio *El primer Alonso Quesada. La poesía de «El lino de los sueños»*, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural, 1977 incluye un capítulo, “Presencia de Unamuno”, en el que Sánchez Robayna registra la influencia del escritor vasco en un primer momento. El crítico resume los elementos de influencia en seis puntos:

1. Lenguaje directo, idioma usual.
2. Verso endecasílabo blanco y asonante.
3. Temas: cotidianeidad, familia, trabajo.
4. Lectura de Carducci.
5. Sequedad externa.
6. Interiorización<sup>24</sup>.

A parte de en esta explícita y detallada ocasión, Sánchez Robayna vuelve a lindar ligeramente la figura de Unamuno, cuando en sus *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, Tenerife, 1992 (pp. 98-99), refiere los escritores que han tratado el tema mítico de la Selva de Doramas, cuyos vestigios pudo visitar el filósofo en su excursión por el interior de la isla en 1910 y que dejaría plasmados en el artículo “La Gran Canaria”.

*Francisco Navarro Artilles*

Francisco Navarro Artilles (1928-2002), pese a ser natural de la isla de Gran Canaria, pasó su vida en la isla de Fuerteventura, a la que llegó como docente siendo muy joven. Profundo conocedor sobre aspectos etnográficos, históricos, lingüísticos y de la tradición literaria oral de la isla, ha colaborado con Televisión Española en Canarias para la realización de diversos documentales sobre las Islas. Asimismo publicó trabajos como *El teatro de navidad en Canarias* (1966), *Teberite. Diccionario de la lengua aborígen canaria* (1981), «*Aberruntos*» y *cabañuelas en Fuerteventura* (1982) y *Cantares humorísticos en poesía tradicional de Fuerteventura* (1974). También exhumó la *Memoria sobre las costumbres de Fuerteventura* de Ramón F. Castañeyra (1991). Reconocido por sus trabajos dialectológicos, fue miembro vocal de la Academia Canaria de la Lengua y uno de sus promotores.

24 SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *opus cit.*, p. 35.

Como no podía ser menos, Francisco Navarro se interesó por Unamuno en la isla y conoció a personas que habían tenido trato con el filósofo durante su estancia en la misma. Advirtiendo la significación del hecho para Canarias, Francisco Navarro editó la que por hoy es la publicación que quizás contenga los textos más representativos de Unamuno en Canarias, *Artículos y Discursos sobre Canarias*, Edición, introducción y notas por Francisco Navarro Artiles, Ediciones del Excelentísimo Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 1980.

Sus intenciones, al publicarlos, eran las de homenajear a Unamuno y darlos a conocer a los jóvenes estudiantes, porque, para Navarro Artiles, la contribución mayor del escritor vasco a las Islas es, precisamente, su inserción en la “geografía poética”.

Estos son los textos que Francisco Navarro publicó en su edición:

- Discurso de los Juegos Florales
- Discurso sobre la Patria
- La Gran Canaria
- La Laguna de Tenerife
- Los reinos de Fuerteventura
- Este nuestro clima
- Leche de Tabaiba
- La aulaga mayorera
- La Atlántida
- El gofio
- Palabra de verdad

### *Jorge Rodríguez Padrón*

Jorge Rodríguez Padrón nace en 1943 en Las Palmas, es doctor en Filología Románica, Catedrático de Literatura y periodista. Pertenece a la generación de *Poesía Canaria Última*. Se distingue por su labor periódica en prensa y revistas, fundamentalmente, sobre el hecho literario. Cercano a una filosofía del límite (Eugenio Trías) y de una escritura corporal y fecundativa, sobresalen sus ensayos críticos: *Domingo Rivero, poeta del cuerpo* (1967) *Tres poetas contemporáneos: Valéry, Pavese, Paz* (1976) *Lectura de la poesía canaria contemporánea* (2 vols., 1991), *El sueño proliferante y otros ensayos* (1993), etcétera.

No es un autor que se halla ocupado críticamente de la obra de Unamuno en Canarias y alguna vez ha sido de la opinión del aspecto anecdótico del filósofo en las Islas, en lo que se refiere al primer viaje<sup>25</sup>. Sin embargo, en su *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, Col. Clavijo y Fajardo, Islas Canarias, 1992, afronta la inclusión de Unamuno en el mismo, que, por sus características, no puede, por lo menos, dejar de llamar la atención — como sucede a Eugenio Padorno<sup>26</sup>—, por cuanto se reconoce la representación de un papel de Miguel de Unamuno en el escenario del debate cultural canario.

25 RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, cit., pp. 17-20.

26 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., p. 143.

*Lo publicado por Laureano Robles*

Laureano Robles, como sabemos, editó por primera y única vez, de manera independiente, *Alrededor del estilo* de don Miguel de Unamuno, textos que fueron apareciendo en *Los Lunes de El Imparcial* entre abril y noviembre del año del destierro. En relación al tema que nos ocupa, algunos de estos artículos tienen como soporte reflexivo sobre el estilo la isla misma de Fuerteventura (*Alrededor del estilo*, introducción, edición y notas de Laureano ROBLES, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998). Además incluye un apéndice en el que se da noticia de todos los escritos que Unamuno publicó ese año de 1924. Relación que nos ha sido de gran utilidad para nuestro propósito de recopilación. Lo que sí vamos a mencionar son los dibujos que hizo don Miguel en Fuerteventura y que Laureano Robles exhumó en el apéndice que contiene su citada edición de *Alrededor del estilo* (pp. 169-171):

- Dibujos de camellos:
  - 1, 2, 3 y 4 en CMU 1.7/31.
  - 5 en CMU 1.7/64.
  - 6 y 7 en CMU 1.7/128.
  - 8 y 9 en CMU 1.7/202.
- Dibujos de rostros de personas:
  - 10 y 12 en CMU 1.7/31.
  - 11 en CMU 1.2/ 44
  - y 13 en CMU 1.7/64.

Aparte de esto, Laureano Robles es reconocido por la edición de la correspondencia de Unamuno; entre ella se encuentran cartas dirigidas a canarios o a otras personas en las que se añade algún tipo de comentario sobre las Islas.

En *Epistolario inédito I (1894-1914)*, Edición de Laureano ROBLES, Espasa-Calpe, Madrid, 1991:

- A Giovanni Papini (14-VI-1910) [157]<sup>27</sup>
- A J. M. López Picó (29-VII-1910) [158]

En *Epistolario inédito II (1915-1936)*, Edición de Laureano ROBLES, Espasa-Calpe, Madrid, 1991:

- A Nicasio León (14-IV-1924) [332]
- A Manuel Gálvez, hijo (24-IV-1924) [333]
- A Sr. Dr. G. J. Geers (26-IV-1924) [334]
- Al Dr. Agustín Cañizo (20-V-1924) [335]
- A su hijo Ramón de Unamuno (26-III-1924) [337]
- A Marcel Bataillon (13-VIII-1924) [338]

---

27 Entre corchetes, [...], indicamos la numeración de la carta en la edición de Laureano Robles.

En *Epistolario americano (1890-1936)*, Edición, introducción y notas de Laureano ROBLES, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, aparecen las cartas:

- A Salvador Pérez Santana
  - I. (23-II-1910), [183]
  - II. (23-III-1910), [184]
  - III. (7-V-1910), [187]
  - IV. (24-V-1910), [189]
  - V. (1-VIII-1910), [190]
- A Alcides Argüedas (9-IV-1924), [297]
- A Ricardo Rojas (14-IV-1924), [298]
- A Manuel Gálvez, hijo (14-IV-1924), [299]
- A G. Geers (26-IV-1924), [300]
- A Carlos Vaz Ferreira (11-V-1924), [301]
- A los intelectuales uruguayos (15-V-1924), [302]

*Lo publicado en Canarias (1997)*

En 1997, se publica UNAMUNO, Miguel de, *Canarias*, Fotografías de Juan Antonio FERNÁNDEZ, prólogo de Manuel ALVAR, Ediciones San Marcos, Madrid. El libro es una muestra fotográfica de Canarias en el que se incluyen los siguientes textos:

- Los reinos de Fuerteventura
- Este nuestro clima
- Leche de Tabaiba
- La aulaga majorera
- La Atlántida
- El gofio
- *De Fuerteventura a París (1925)*:
  - Soneto VIII y comentario
  - Soneto XVI y comentario
  - Soneto XXII y comentario
  - Soneto XXIV y comentario
  - Soneto XXIX y comentario
  - Soneto XXXII y comentario
  - Soneto XLIV Betancuria y comentario
  - Soneto LIV y comentario
  - Soneto LXV y comentario
- *Por tierras de Portugal y España (1911)*:
  - La Gran Canaria
  - La Laguna de Tenerife

*Lo publicado por el Cabildo de Gran Canaria (1999)*

Como indicamos más arriba, en 1999 tuvo lugar el evento *Encuentro con la Isla* que tuvo como máximo impulsor a José A. Luján Henríquez. Lo reseñamos aquí porque se editó a propósito un libro de pequeño formato, con carácter abiertamente divulgativo, en el que se recoge lo más importante del ciclo de conferencias que se leyeron y se incluyen textos de don Miguel sobre Canarias:

- La Gran Canaria
- Pequeños fragmentos del “Discurso de los Juegos Florales” (con el título “Discurso sobre la raza”) y del “Discurso sobre la Patria”.
- Carta a Rafael Romero (4-III-1912) [aparece una reproducción facsimilar de la primera página de la carta].

El volumen cuenta, además, con documentación fotográfica de Unamuno en Canarias (ya publicadas por Alfonso Armas Ayala) y de la isla de Gran Canaria en un tiempo cercano a la visita del escritor.

*Lo publicado en Canarias. Ayer y Hoy (1999)*

En 1999 se divulga una miscelánea sobre Canarias que muestra diversos aspectos de su historia, su cultura y tradiciones: *Canarias. Ayer y Hoy*, (3 Tomos) introducción de Domingo-Luis HERNÁNDEZ, Canarias Cultural, Proyectos Ánfora, S.L., Valladolid, 1999. Está compuesta de una gran cantidad de fotografías y textos que pertenecen a escritores canarios o a foráneos que han escrito sobre las Islas. En ella quedan incluidos los siguientes textos (con distinto título a los ya conocidos tradicionalmente) de Unamuno:

- “La infortunada Fuerteventura” (“Los reinos de Fuerteventura”).(Tomo I, pág.50).
- Sonetos VIII y LXVII y sus correspondientes comentarios (I, pág. 51).
- “¿Qué le parece nuestro clima” (“Este nuestro clima”), (I, pág. 54).
- Soneto XLIV y comentario (I, pág. 55).
- “El valle de Tejeda” (fragmento de “La Gran Canaria”), (I, pp. 74-75).
- “Artenara, un pueblo de cuevas” (fragmento de “La Gran Canaria”), (I, pág. 76).
- “La Laguna, ciudad de los Adelantados” (fragmento de “La Laguna de Tenerife”), (I, pp. 96-97).
- “Alonso de Lugo conquista Canarias” (fragmento de “La Laguna de Tenerife”), (I, pp. 196-197).
- “Y el corazón también es una isla” (fragmento del “Prólogo” a *El lino de los sueños*, de Alonso Quesada), (II, pp. 214-215).

*Marcial Morera Pérez*

Marcial Morera, profesor de la Universidad de La Laguna y conocido por sus trabajos lingüísticos, presenta una natural afectividad por el escritor vasco, motivada en parte por su pro-

cedencia majorera. No sólo se encuentra al frente de la Cátedra Cultural Miguel de Unamuno en Fuerteventura, sino también de los *Cursos de Unamuno en Fuerteventura* y las *Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Morera, entre otras cosas, se ha ocupado de diversos aspectos que atañen al origen y la evolución histórica del dialecto canario, con unos planteamientos en que lo lingüístico representa un aspecto de algo que podría denominarse como filosofía de la cultura canaria. Lo más destacado de su pensamiento es su concepción del hablante como *creador* del lenguaje y el reconocimiento de que las variedades del español (de cualquier lengua) responden a cosmovisiones que pueden peligrar por las ideologías que subyacen en las normas prescriptivas. Por esto Morera, en sus conferencias e intervenciones, siempre hace referencia a Unamuno, pues éste, en su estada en Fuerteventura, tuvo ocasión de advertir ciertas peculiaridades dialectales de Canarias, que introduce en su propio lenguaje poético y pensamiento: tales como *aulaga, pella de gofio, conduto, magua,...*

Sin embargo, no ha dejado de prestar atención a ciertas cuestiones históricas, biográficas y literarias relacionadas con Unamuno y Fuerteventura:

- “Los majoreros vistos por Unamuno”, en VVAA., *Unamuno. Encuentro con la Isla*, Las Palmas, 1999, pp. 19-22.
- “Unamuno y Fuerteventura”, *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, nº XIII, 2000, pp. 413-422.
- *Unamuno visto por los majoreros*, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. 35, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 95-113.

#### *Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*

En los años ochenta, los intelectuales y los Cabildos Insulares de Fuerteventura y Lanzarote, ponen en marcha estas *Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote* con la intención de ampliar los trabajos científicos y la bibliografía sobre las islas más orientales del Archipiélago Canario en diversas áreas de conocimiento (Prehistoria-Arqueología, Historia, Geografía, Historia del Arte y Lengua-Literatura). Otro de sus objetivos es el de servir de formación y estímulo a jóvenes investigadores.

Ineludiblemente, las *Jornadas...*, desde sus inicios, se han ocupado de la figura del escritor vasco y han abordado desde distintas perspectivas su relación con la isla de Fuerteventura:

- GONZÁLEZ GARCÍA, Matías, “Textos poco conocidos de Unamuno referentes a Fuerteventura”, en *I Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 1987, pp. 521-530.
- MORALES CASTRO, Federico y QUESADA ACOSTA, Ana María, “Canarias y el recuerdo de Unamuno. El Homenaje de Montaña Quemada”, en *III Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 1989, pp. 539-555.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, “Fuerteventura en la poesía canaria contemporánea”, en *V Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 1993, pp. 403-413.

- SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana, “Unamuno en Fuerteventura: su idea de la filosofía española”, *V Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, , Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 1993, pp. 425-440.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, “Historia y circunstancia social del destierro de Unamuno”, en *VII Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, , Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 1996, pp. 527-548.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, “Apuntes de Unamuno para la redacción de su diario del destierro de Fuerteventura”, en *IX Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 2000, pp. 513-532.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando, “Epistolario entre Miguel de Unamuno y el círculo de contertulios de Fuerteventura (1924-1936)”, en *IV Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, pp. 709-727.

En el año de 2003, en las *XI Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote* se expusieron cuatro lecciones sobre Miguel de Unamuno y una (la de Eugenio Padorno) que, aunque trataba de otros escritores de las islas —o que han escrito sobre ellas—, mostraba como la “invención” de la realidad mayorera había determinado la creación poética de otras realidades:

- PADORNO, Eugenio, “La variante hispánica de la literatura canaria en Fuerteventura y Lanzarote”, *XI Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, pp. 317-367.
- LEAL CRUZ, Miguel, “Miguel de Unamuno y Fuerteventura: destierro y prensa canaria del momento”, *Ibíd.*, 459-483.
- MONZÓ CONCEPCIÓN, Beatriz, “Canarismos en la obra de Unamuno”, *Ibíd.*, pp. 443-455.
- GIL LÓPEZ, J., “La mujer en Unamuno. Delfina Molina”, *Ibíd.*, pp. 487-500.
- PÉREZ, Bruno, “La invención unamuniana de Fuerteventura”, *Ibíd.*, pp. 503-524.

#### *La Ruta de Unamuno en Gran Canaria (2004)*

Como ya hemos mencionamos, en 1999 tiene lugar el ciclo *Encuentro con la Isla. La ruta de Unamuno en Gran Canaria*. Una consecuencia de aquel acto es la reciente publicación de una guía didáctica que se enmarca dentro del Plan Canario de Actividades Extraescolares, y que tiene como metodología para la enseñanza de la literatura una actividad fuera del aula como la “Ruta Literaria”. José A. Luján Henríquez y Miguel Ángel Perdomo Batista publican *La Ruta de Unamuno en Gran Canaria. Guía Didáctica*, Ediciones Educativas Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2004. Los soportes impreso e informático, en el que se editan, presentan una serie de actividades en el que el alumnado, a través del

texto de Unamuno “La Gran Canaria”, de 1910, profundiza en la realidad que lo circunda, además de en otros textos literarios y producciones culturales de los escritores y artistas de Canarias.

### *Eugenio Padorno*

Eugenio Padorno nace accidentalmente en Barcelona, en 1943, y desde niño vive en Gran Canaria, a excepción de un lapso de tiempo para sus estudios universitarios en La Laguna de Tenerife y para ejercer la docencia en París en los años 80. Poeta (perteneciente a *Poesía Canaria Última*, cuya antología poética preparó junto a Lázaro Santana), ensayista y traductor, actualmente es profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y reconocido investigador de la literatura canaria. Entre sus trabajos críticos han de destacarse: *Pictografías para un cuerpo* [Homenaje a Domingo Rivero y a su «Yo, a mi cuerpo»; E.P. compilador] (1977), la edición de *Bajo el signo de la hoguera*, de Lázaro Santana (1989) *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor* (1994) *J. Ismael* (1995), *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria* (2000), etcétera.

Padorno, desde la teoría literaria y la hermenéutica heideggeriana (desarrollada por Gadamer, Ricoeur y Vattimo, principalmente) acomete el estudio de la literatura canaria en calidad de su ocasionalidad, de su acontecer en una especial circunstancia traducida en un peculiar devenir histórico de las Islas. Su aportación a la literatura canaria estriba en que su labor evita la paráfrasis crítica que en parte se ha heredado de Grecia y Roma: el medir unos autores con respecto al canon doctrinal de la literatura española. De esta manera, su lectura hermenéutica de adscripción fenomenológica permite ver unas constantes en la producción textual (cultural) de las Canarias, una «ilación de sentido» que revela la existencia de una «tradición interna» (expresión fundamentada en la de “signo interior”, de Agustín Espinosa) de la literatura canaria.

Ciertos motivos y rasgos psicológicos y expresivos que conforman la llamada «tradición interna» de la literatura canaria son advertidos por Eugenio Padorno en “Unamuno, escritor «canario»” (*Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, col. Nueva Biblioteca Canaria, 3, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 142-177) [un esbozo de las ideas de este texto se encuentra en VVAA., *Unamuno. Encuentro con la Isla*, Las Palmas, 1999, pp. 15-17]. Padorno especifica que el medio natural en los escritores de la isla no es un elemento secundario, sino la interiorización y el inventariado del mismo, por lo que Unamuno aumenta el catálogo de los elementos psicogeográficos que Cairasco, Viana o Viera y Clavijo se habían ocupado de elaborar en el transcurso de los siglos.

El término unamuniano sobre la isla de Fuerteventura que Padorno subraya es el de “invención”, por cuanto éste significa que Unamuno confiere a Fuerteventura materialidad verbal haciéndola existir: es a través del lenguaje por el que Fuerteventura es.

Otro texto en que vuelve a afrontar la figura de don Miguel es “La Casa-Museo Unamuno en Fuerteventura” (*La Parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*, Boca de Riego, 2001, pp. 63-66 [publicado con anterioridad en la revista *Anarda*, núm. 18, mayo de 2000]), donde resume ideas ya tratadas en el anterior artículo reseñado y da noticia de la devoción que todavía se siente en Fuerteventura hacia el escritor vasco; además denuncia el desarrollo incontrolado de la Fuerteventura actual, que difiere de la que Unamuno conoció en su destierro.

En aquel desbocado progreso, no obstante, encontró Padorno la Casa-Museo Unamuno en Fuerteventura, que todavía conserva la sencillez y la austeridad que maravillaran al poeta.

Sin embargo, Padorno ya había tenido la oportunidad de tratar con Don Miguel durante sus estudios sobre Rivero y meditaciones poéticas. En *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 1994, pp. 33, 439, 491, 579-580 y 597, Padorno se ocupa, como ha sucedido anteriormente con Quesada, indirectamente de Unamuno, pues escruta las relaciones de Domingo Rivero con el filósofo y la impronta unamuniana en la concepción del dolor del poeta canario (cfr. más detalladamente, *Algunos materiales...*, pp. 101-107). En su citado *Domingo Rivero. Poesía...* (nota 62 de la pág. 33) reproduce, además, el autógrafo que don Miguel dedicara a doña Nieves del Castillo, esposa de Rivero, en agradecimiento a su acogida en su casa del Monte Lentiscal.

En una reflexión poética, aparecida por vez primera en el *Diario de Las Palmas* (28-IV-1992) y que luego será restituida en *Memoria poética*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1998, pp. 119-120, “Imagen poética y despojamiento”, Padorno delimita lo canario como una inclinación al primitivismo y propone, como ejemplos, las obras de Martín Chirino (escultor), Manuel Padorno (poeta y pintor), Manuel González Sosa (poeta) Manolo Millares (pintor); *Juanismael* (pintor y poeta) etc. En ellos, según Padorno, subyace una operación artística deconstructora para conocer la realidad, en la que se adivina la “previsión de la carnadura”. Dentro de esta nómina de autores, Padorno inserta la obra de Unamuno, pues en la producción textual del escritor relacionada con la isla de Fuerteventura, se advierte la presencia de este rasgo primitivista y el delineado de un mundo de esencialidades que había sido ignorado por Occidente. Este esencialismo unamuniano contribuirá considerablemente al africanismo que adquiere el pensamiento de don Miguel en su último período.

Posteriormente, Eugenio Padorno volverá a retomar sus ideas esenciales sobre Unamuno y Canarias en “Una divagación en torno a Miguel de Unamuno”, *Vueltas y revueltas con el laberinto*, La Caja Literaria, Ka, Tenerife, 2006, pp. 33-48. Insiste aquí en el olvido de la crítica española del último Unamuno y de su obra concerniente al destierro, debido, fundamentalmente, a divergencias claramente políticas y por la ceguera de la visión cultura de una única dirección de dicha crítica.

#### *Lo publicado por artemisa ediciones (2007)*

En el año 2007, *artemisa ediciones* publica un libro de pequeño formato donde se recogen algunos de los textos fundamentales de Unamuno en Canarias:

Unamuno, Miguel de, *Canarias: divagaciones de un confinado*, artemisa, La Laguna, 2007. Contiene los siguientes textos:

- Comentario [“Esta infortunada isla de Fuerteventura...” en *Nuevo Mundo*, 2 de mayo de 1924], p. 9.
- Este nuestro clima, p. 19.
- Leche de Tabaiba, p. 27.
- Divagaciones de un confinado, p. 37. [es “La aulaga mayorera”]

- La Atlántida, p. 47.
- El gofio, p. 57.

### *Antonio Henríquez Jiménez*

Antonio Henríquez es profesor e investigador, especialmente sobre temas de literatura canaria. Colabora en la prensa y en revistas especializadas. Ha dado a conocer al gran público la actividad como prosistas de los poetas Saulo Torón (*Saulo Torón, prosista. Quince textos exhumados*, 2002), Tomás Morales (*Prosas de Tomás Morales*, 2006) y Alonso Quesada (*Smoking-Room*, 2008). Ha colaborado en la edición crítica de *La caravana pasa* y *Crónicas desconocidas*, de Rubén Darío, obras publicadas por el Dr. Günther Schmigalle en Berlín. Asimismo colabora en el estudio de la obra de Remy de Gourmont, en «Les Amateurs» de Remy de Gourmont.

En sus investigaciones sobre la literatura canaria de principios del siglo XX se ha ocupado de Miguel de Unamuno en los siguientes artículos de Antonio Henríquez Jiménez:

- “Primeros asedios críticos del estreno de *La Esfinge* de Unamuno”, *Cuaderno de la Cátedra Miguel de Unamuno* [en prensa].
- “Prólogo de Miguel de Unamuno a *El lino de los sueños* de Alonso Quesada. El paso del manuscrito a la edición”, *Philologica canariensis*, nº 12-13 (2006-2007), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2007, pp. 169-193.
- “Unamuno, Galdós, Rafael Romero (Alonso Quesada), Domingo Doreste (Fray Lesco),... Repercusión de unas palabras de Unamuno sobre Galdós unas semanas después de su muerte”, en *Actas del 7º Congreso Internacional Galdosiano* (2001), edición de Yolanda ARENCIBIA, María del Prado ESCOBAR, y Rosa María QUINTANA, Casa Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 304-375 [CD-ROM].

En el primero, Henríquez aborda y exhuma las primeras reseñas sobre la obra teatral de Unamuno *La Esfinge*, donde destaca como los juicios de los críticos canarios contienen en germen todo lo que ha visto la crítica posterior en ella. Además, el investigador corrige cierto errores bibliográficos en los que la crítica unamuniana ha caído.

En el segundo, nos ofrece una edición crítica del prólogo que escribiera el filósofo a *El lino de los sueños* de Alonso Quesada en 1915, así como nos muestra las circunstancias históricas, forzadas y comprometidas de la escritura del mismo.

En el tercero, Antonio Henríquez rescata un duro discurso de Unamuno sobre Galdós a penas unos días después de su muerte, donde se revelan las divergencias estéticas entre ambos. También se nos da interesantísima información sobre el alejamiento ideológico y estético de Alonso Quesada respecto a don Miguel.

### *Nuestra aportación*

Nuestra recopilación queda contenida en la propuesta de tesis doctoral que realizamos, donde se aborda la figura de Miguel de Unamuno y Canarias desde una perspectiva hermenéutica. Otro

de los soportes teóricos fundamentales es la teoría de la literatura canaria formulada por Eugenio Padorno y, sobre todo, la relación de esta teoría con sus escritos sobre Unamuno.

En definitiva, se trata de observar la transformación unamuniana de Fuerteventura en un paisaje metafísico, inventado lingüísticamente y dotado de la autonomía artística que sólo puede conferirle la enunciación poética y cómo don Miguel se ha convertido en un signo cultural canario, por lo que quedaría sumido dentro la específica tradición cultural canaria.

Unamuno siempre mantuvo la esperanza de escribir la obra en la que Fuerteventura quedara inmortalizada para siempre, *Don Quijote en Fuerteventura*. Con el paso del tiempo la idea resurge por momentos. Sin embargo, ese libro prometido nunca llegó a formalizarse, aunque, por otra parte, Unamuno dejó un copioso material poético, ensayístico y epistolar en el que las imágenes de Canarias y de Don Quijote emergen claramente. Un adelanto de estas tesis lo ofrecimos en 2005, cuando se publicó nuestro *Unamuno. Una interpretación cultural de Canarias*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, patrocinado por la Beca de Investigación Tomás Morales (2001).

Como hemos podido comprobar de una manera externa y meramente descriptiva, Unamuno se encuentra inserto en la tradición cultural canaria y prueba de ello lo constituye el interés que ha despertado el filósofo entre los estudiosos y críticos literarios. “Hay poesía permanente, pero no crítica permanente”<sup>28</sup>, escribe George Steiner. Lo permanente en el cambio crítico que hemos reseñado es Unamuno y Canarias. Y si persiste su interés crítico es porque Unamuno “habla al presente de un modo especialmente directo y apremiante”<sup>29</sup> a Canarias.

Ante esta legitimación social de Unamuno en Canarias, es preciso ofrecer a esta específica comunidad un documento que reúna aquello disperso de lo que se ha nutrido. Antes comentamos que quizás sean los numerosos estudios sobre Unamuno en Canarias los que hayan retrasado la compilación de estos escritos de Unamuno, pues quizás se haya dado la impresión de la existencia de un libro virtual. Pero para la propia crítica se hace indispensable un volumen que recoja los textos de Unamuno sobre Canarias (o en los que esté presente ésta de una manera determinante), pues el desorden textual con el que se ha venido trabajando es oneroso (remedos de artículos, los mismos textos con diferentes títulos, múltiples obras que no siempre están a la mano, etc.). Se espera, por tanto, que, además de ayudar a perfilar la imagen unamuniana en Canarias, sirva de una herramienta de trabajo.

Nuestra recopilación consta de las siguientes partes<sup>30</sup>:

- Artículos y discursos:
  - Discurso de los Juegos Florales. (Pronunciado en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas (25-VI-1910).
  - Discurso sobre la patria. (Pronunciado en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas (5-VI-1910).

28 STEIRNER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 29.

29 *Ibid.*, p. 28.

30 Aquí sólo referimos la primera publicación de los textos de Unamuno y que incluimos en nuestra edición. En la edición propiamente dicha se podrá encontrar, en sus notas, la descripción histórica de cada uno de los textos.

- Palabras de Unamuno. (Pronunciado en el “Salón Saint Saëns” del Teatro Pérez Galdós, en una lectura pública de sus versos y *La Venda*)
- Un recuerdo puro. (*La Mañana*, Las Palmas, 20-VII-1910)
- Por Manuel Macías Casanova. (*La Mañana*, 30-XI-1910)
- La Laguna de Tenerife. (En *Por tierras de Portugal y España*, 1911)
- La Gran Canaria. (En *Por tierras de Portugal y España*, 1911)
- “Prólogo” a *El lino de los sueños* de Alonso Quesada. (En QUESADA, Alonso [seud. de Rafael ROMERO], *El lino de los sueños*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1915, pp. VII-XVII.)
- Miratondo (*La Libertad*, Madrid, 14-V-1924)
- Última aventura de Don Quijote. La sepultura de Mahán. (En *La Libertad*, Madrid, [9-IV-1924], escrito en Puerto Cabras, en Abril de 1924, otra vez publicado en *El Tribuno*, Las Palmas, [23-IV-1924]).
- Última aventura de Don Quijote. Don Pedro Fernández de Saavedra, primer Señor de Fuerteventura. (En *La Libertad*, Madrid, [13-IV-1924], escrito en Puerto Cabras, Abril de 1924. también publicado en *El Tribuno*, Las Palmas, [24-IV-1924]).
- Domingo de Ramos. (Para el *Nuevo Mundo*, censurado, (13-IV-1924) galeras de dos páginas corregidas por Unamuno [CMU 1.51./16]. Con el título “Comentario”. Hasta nuestra edición había permanecido inédito).
- Estilo de ensayo. (De *Alrededor del estilo* (I), *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, [20-IV-1924]).
- El caos. (En *La Libertad*, Madrid, 24-IV-1924, y en *El Socialista*, 25-IV-1924).
- Divagaciones de un confinado. El camello y el ojo de la aguja. (En *Caras y Caretas*, 24-V-1924, escrito en Puerto Cabras, en Abril de 1924).
- Los reinos de Fuerteventura. (En *Nuevo Mundo*, Madrid, 2-V-1924).
- Este nuestro clima. (En *Nuevo Mundo*, Madrid, 16-V-1924).
- Traje y estilo. (De *Alrededor del estilo*, V, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 18-V-1924).
- Conocerse desnudo. (De *Alrededor del estilo*, VI, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, (25-V-1924).
- Leche de tabaiba. (En *Nuevo Mundo*, Madrid, 30-V-1924).
- La aulaga majorera. (En *Caras y Caretas*, 31-V-1924).
- Cuerpo y alma del estilo. (De *Alrededor del estilo* (VII), *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 1-VI-1924).
- La Atlántida. (En *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 7-VI-1924).
- Cosa y causa. (De *Alrededor del estilo*, VIII, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 8-VII-1924).
- El gofio. (En *Caras y Caretas*, Buenos aires, 14-VI-1924).
- A pesca de metáforas. (De *Alrededor del estilo*, IX, en *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 15-VI-1924).
- Biografía y biología. (De *Alrededor del estilo*, X, en *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 22-VI-1924).

- La risa quijotesca. (En *Nuevo Mundo*, Madrid, 27-VI-1924).
- Modernismo y actualidad. (De *Alrededor del estilo*, XIII, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 13-VII-1924).
- Palabra de verdad. (En *Nuevo Mundo*, Madrid, 25-VII-1924).
- Realidad objetiva. (De *Alrededor del estilo*, XV, *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 27-VII-1924).
- De Fuerteventura a París. (En *Caras y Caretas*, Buenos aires, 4-X-192; escrito en París, el 15-VIII-1924).
- El estilo de Galdós. (De *Alrededor del estilo*, XVII, en *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 17-VIII-1924).
- En el suave tumulto. ([“Sólo otra vez había estado en París...”], *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-VIII-1924. Vuelto a publicar como “Impresiones de Unamuno”, en *El Tribuno de Las Palmas*, 11-IX-1924).
- El estilo nos hace. (De *Alrededor del estilo*, XVIII, en *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 24-VIII-1924).
- ¡Montaña, desierto, mar! (En *Nuevo Mundo*, Madrid, 3-X-1924).
- El almendro de don Nicolás Estévanez. (*El Sol*, Madrid, 20-IX-1931).
- Apéndices
  - Borradores:
    - Mi destierro (CMU 9/57, diario manuscrito)
    - El camello (Borrador manuscrito, (CMU 1.3/196)
  - Epístolas:
    - A Francisco González Díaz (6-VII-1912).
    - A Rafael Romero:
      - I (4-III-1912)
      - II (20-XII-1912)
      - III (1-VI-1915)
    - A Ramón Castañeyra Schamann:
      - I (29-XII-1924)
      - II (12-IV-1932)
      - III (22-IV-1936)
  - Entrevistas:
    - La cuestión de Canarias. Divagando con Unamuno. (Domingo Doreste Rodríguez, *Fray Lesco*. En *Diario de Las Palmas*, 1-VII-1910. Extracto referente a Canarias de una entrevista mayor, publicada en la *Revista de Municipios*, Madrid, 31-I-1909).
    - De Fuerteventura a El Havre. (De ORTEGA Y GASSET, Eduardo, *Monólogos de Don Miguel de Unamuno*, Ediciones Ibérica, New York, 1958)
  - Poemas:
    - El poema del mar. Letanía al mar. (De *Poesías sueltas*, LXVI, 1910).
    - *Vienen y van los días, lentos o raudos*. (De *Poesías sueltas*, LXVII, 1910)
    - A bordo del «Romney», rumbo a Oporto. (De *Poesías sueltas*, LXVIII, 1910).

- *Si caigo aquí, sobre esta tierra verde.* (Del *Romancero del destierro*, I, Buenos Aires, 1928).
- *Miraba a la mar la vaca.* (Antes de aparecer en el *Romancero del destierro*, III, este poema fue publicado con variantes en *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, el 15-V-1926).
- *La mar posada me compone el alma.* (Del *Romancero del destierro*, VIII, 1928).
- *Es música la mar; literatura,* (Del *Romancero del destierro*, XI, 1928).
- *Voy contando los segundos.* (Del *Romancero del destierro*, XVIII, 1928).
- *¡Ay celda sin ermitaño.* (En *Poemas y canciones de Hendaya I (1928)*, del *Cancionero*, 23).
- *Flor de la argoma entre espinas.* (En *Poemas y canciones de Hendaya I (1928)*, del *Cancionero*, 43).
- *Ay aquel quitameriendas.* (En *Cancionero espiritual en la frontera del destierro*, del *Cancionero*, 154).
- *El triste tamarindo de la duna.* (En *Cancionero espiritual en la frontera del destierro*, del *Cancionero*, 177).
- *¡Qué tarde nos amigamos.* (En *Cancionero espiritual en la frontera del destierro*, del *Cancionero*, 189).
- *Desnudarse del verde.* (En *Cancionero espiritual en la frontera del destierro*, del *Cancionero*, 228).
- *¡Ay qué molino de viento.* (En *Cancionero espiritual en la frontera del destierro*, del *Cancionero*, 248).
- *¡Ay de aquel que no sabe sin vaso.* (En *Cancionero espiritual en la frontera del destierro*, del *Cancionero*, 295).
- *Mientras no cambie la luna.* (En *Cancionero espiritual en la frontera del destierro*, del *Cancionero*, 324).
- *Una colina de color de caca.* (En *Cancionero espiritual en la frontera del destierro*, del *Cancionero*, 354).
- *Se iba frente a la mar a desgranar; rendido.* (En *Cancionero espiritual en la frontera del destierro*, del *Cancionero*, 404).
- *¿Vienes, M., del mono, el monigote?* (En *Poemas y canciones de Hendaya II (1929)*, del *Cancionero*, 613).
- *Brilla tu canto, sirena.* (En *Poemas y canciones de Hendaya II (1929)*, del *Cancionero*, 751).
- *Por el ojo de un camello.* (En *Poemas y canciones de Hendaya II (1929)*, del *Cancionero*, 968).
- *Ensíllame a Clavileño.* (En *Poemas y canciones de Hendaya II (1929)*, del *Cancionero*, 1207)
- Traducción
  - *La retama* de Jacobo Leopardi (En *Poesías*, 1907)

Como se puede advertir, hemos recogido aquellos artículos de *Alrededor del estilo*, pues Unamuno elabora una teoría estética que encarna Fuerteventura. Además, incluimos un artículo inédito, “Domingo de Ramos”, que iba a ser publicado en *Nuevo Mundo* y que la censura truncó. Otros inéditos presentados son “El camello”, un apunte que sospechamos fue extraído en parte de algún libro de viajes u obra genérica y que presenta algunos fragmentos en francés, y “Mi destierro”, el “diario de sucesos y exterioridades” al que alude Unamuno en la “Carta-prólogo a Ramón Castañeyra de *De Fuerteventura a París*”<sup>31</sup>. En este texto, que, por una indicación inicial, presumimos llevaba consigo el desterrado por si registraban sus papeles, Unamuno relata, a la manera de un diario personal, las vicisitudes de su destierro, desde su salida hasta Cherburgo. Este diario ya fue dado a conocer parcialmente por Sebastián de la Nuez en las *IX Jornadas sobre de estudios de Fuerteventura y Lanzarote* de 2000 (“Apuntes de Unamuno para la redacción de su diario del destierro de Fuerteventura”). Sin embargo, nuestra transcripción se presenta con otros criterios y diferencias.

Publicamos las cartas a Francisco González Díaz, Alonso Quesada y Ramón Castañeyra, porque en ellas se observa más claramente la palinodia que experimenta don Miguel respecto a las Islas y sus circunstancias vitales. Con el mismo objeto, recogemos las entrevistas que Domingo Doreste Rodríguez y Eduardo Ortega y Gasset mantuvieron con el filósofo.

Se incluye, también, una serie de poemas que tienen como referente a Canarias o el desarrollo de algunos aspectos que fueron originados en ella, como es el caso del mar. De esta forma, no sólo podemos hacernos una idea de la presencia de Canarias en la obra del filósofo (que se menciona en repetidas ocasiones), sino la posibilidad de tener a mano aquellos poemas que escribió en 1910 sobre tema marino en Canarias, y que no siempre se conocen o tienen en cuenta, pues pertenecen a ese grupo disperso que se reunió en *Poesías sueltas*.

---

31 *De Fuerteventura a París*, cit., p. 9.

# Conclusión

———— Interpretación cultural de Unamuno en  
Canarias: paradoja unamuniana  
y teleología insular



Al final del capítulo cuarto de este trabajo, “El destierro y la honda tragedia insular: la expresión del ser expósito”, basándonos en la teoría de Paul de Man, planteábamos una definición retórica de la ironía que se encontraba circunscrita al ámbito esencial del ser expósito, y que conviene recordar aunque sea esencialmente. Dicha delimitación se hacía por una descripción cinética, es decir, por el movimiento que se percibe en la configuración de este tropo. Éste era precisado como “parábasis” y para ello recurría De Man al romanticismo alemán, sobre todo a la obra de Friederich Schlegel. Según De Man, la ironía, como parábasis, suponía “la interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en el registro retórico”<sup>1</sup> y que era perfectamente comprensible si se reparaba en lo que se entiende retóricamente por “anacoluto”: *grosso modo*, la predicación inesperada de un núcleo. El ejemplo más evidente lo hallábamos en la concepción paradisíaca que tenía Unamuno de Fuerteventura. De la que llegó a decir significativamente, junto a su amigo y traductor al inglés Crawford Fritch, que Fuerteventura era un oasis en el desierto<sup>2</sup>. Aquí, el núcleo Fuerteventura exige, como señalamos en su momento, una predicación “lógica” de “desierto”, “destierro”, “pobreza”, “atraso”, etc., sin embargo, nos encontramos con una predicación súbita e inesperada: oasis. Exactamente todo lo contrario a lo que objetivamente podría indicarse de Fuerteventura. Este recurso, obviamente, es un procedimiento expresivo propio de la marginalidad: la ironía, entonces, se erige en una actitud doble de invec-tiva y autoafirmación. Nos atreveríamos, incluso, a decir que la ironía presenta una propiedad extraordinaria para la expresión “insular”.

Esta afirmación viene sugerida por el pensamiento de José Lezama Lima y su concepción de una Teleología Insular. En Canarias, Eugenio Padorno ha hablado de lo teleológico. Meditación que, como él mismo nos aclara, es de signo cristiano y lezamiano<sup>3</sup>, aunque, añadiríamos, en su caso se adhiere una explícita filiación etimológica de la palabra: a diferencia de la filosofía natural, que explica las causas de las cosas, la teleología explica los fines (*télos*) de las mismas. De esta manera, el horizonte de sentido abierto a finales del siglo XVI y principios del XVII por Bartolomé Cairasco de Figueroa “anuncia la futuridad del desarrollo” de la literatura canaria, como “variante” de las literaturas hispánicas y que se muestra por diversas restituciones de un pasado

---

1 De Man, P., *opus cit.*, p. 16.

2 “De Fuerteventura a París”, p. 117.

3 PADORNO, E., *La parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*, cit., pp. 69-70.

*originario* en un presente; restituciones que han sido practicadas por generaciones precedentes<sup>4</sup>. Es en ese anuncio de la futuridad donde se halla la herencia cristiana en la conformación de una teleología insular de Padorno: “El concepto de teleología es eminentemente cristiano, y afirma, que las cosas, a partir de una semilla, se ciñen a la consecución de un fin...”<sup>5</sup>. Un modelo evidente sería la Encarnación del Verbo que, incluso, es bendecido por el creyente desde su forma seminal (“bendito es el fruto de tu vientre, Jesús”).

Lo que nos llama la atención de la concepción teleológica de Padorno reside, precisamente, en su noción de “tradición interna”, que, como había expresado, es de cuño espinosiano. Mas no deja de darse la pertinente comparación entre ésta fórmula y el término “variante”: lo que varía es lo que se cambia, modifica o desvía respecto a algo que se toma, por convención, como norma<sup>6</sup>. Si atendemos, por un momento, a lo que hemos mencionado sobre la ironía, la parábasis y el anacoluto, tenemos que la tradición cultural de las Islas describiría ese movimiento hacia una predicación inesperada.

Lezama Lima, en un coloquio ya muy conocido, pregunta a Juan Ramón Jiménez si no ha notado durante su estancia en Cuba una sensibilidad especial de los insulares. Algo que Juan Ramón inicialmente no acaba de comprender. A lo que Lezama explicita que no se trata de concebir el “insularismo” sólo en su acepción geográfica, sino también en “cuanto al problema que plantea en la historia de la cultura y aún de la sensibilidad”<sup>7</sup>.

Pero ¿qué problema cultural es ese al que se refiere Lezama? En esa especie de diálogo que es “X y XX” de *Analecta del reloj*, Lezama ofrece, curiosamente, una delimitación retórica de la “isla”, por lo que damos un paso más allá de la concreción psicogeográfica de “isla” que hasta aquí hemos expuesto. Para Lezama la isla es ‘paradoja’, es decir, una figura de pensamiento:

Pero veo que empieza a tocar un diseño demasiado evidente, y nos había prometido lo insular como tema de cultura. Es decir, lo que en la esfera del pensamiento se llama paradoja; lo que en lo moral es una aventurera desviación, en lo terrestre se llama isla<sup>8</sup>.

Y si, estilísticamente hablando, por algo ha pasado Unamuno a los anales de la literatura es por su expresión decididamente paradójica. Podríamos decir, con una estela lezamiana, que la expresión unamuniana, por paradójica, y en sentido lezamiano, es extremadamente isleña, insular.

La paradoja, en el pensamiento unamuniano, suele concebirse erróneamente como contradicción. Si reparamos en el sentido etimológico de la contradicción, hallaremos la forma *contra-dicto*, es decir, “contra lo dicho”. Como podemos advertir, en esta intuición etimológica subyace una relación dialéctica, que lejos de ser verdaderamente un punto de diálogo, lo es de “sumisión” o “sometimiento”. Al respecto, como hemos mencionado con anterioridad, Iris M.

4 Ibid., p. 69.

5 Ibid.

6 Padorno quiere expresar la fijeza en el cambio, lo medular.

7 LEZAMA LIMA, José, “Coloquio con Juan Ramón”, en *Analecta del reloj*, en *Obras Completas*, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1977, p. 47.

8 LEZAMA LIMA, J., “X y XX”, *opus cit.*, p. 144.

Zavala había percibido en Unamuno una pluralidad de voces en sus textos, que, más que responder a una concepción dialéctica, responde al pensamiento dialógico del filósofo; entendiendo por dialogía esa pluralización de la que habla desde postulados explícitamente bajtianos. De esta manera, Unamuno no podría representarse a sí mismo unívocamente, sino dialógicamente, pluralmente<sup>9</sup>. Y es desde esa pluralidad de voces desde donde podría surgir el conflicto. Aunque debajo de esta palabra, “conflicto”, descansaría de nuevo la oposición surgida de las relaciones *contra-dicto*.

La Rubia Prado, por otro lado, que estudia la producción textual de Unamuno desde su organicismo poético (Coleridge, Schlegel,...), nos previene sobre la imposibilidad de la contradicción en la obra unamuniana. Esto es debido a que el pensamiento de Unamuno se encuentra regido por el sueño, es decir, por la lógica de la imaginación, y ésta diluiría cualquier contradicción. Incluso el mismo Unamuno, como anota el crítico, se ocupa de señalarlo<sup>10</sup>. Nosotros tendemos a pensar que la propia lógica de la imaginación es en sí misma una “paradoja”, pero no —recordamos— en el sentido de “contradicción”.

La palabra “paradoja” tiene su étimo en el término griego *para-doxa* (la descomponemos para que sea más visible su significado etimológico), que quiere decir ‘fuera de la opinión común’. Ahora se hace evidente la relación que existe entre la paradoja, la ironía y la definición retórica de la isla de Lezama Lima.

El movimiento que describe la paradoja, entonces, es similar al que De Man había atribuido a la ironía, a través de las nociones de “parábasis” y de “anacoluto”. La cinética de estas figuras tiene como resultado el aislamiento de un pensar (de una opinión) que se sale del uso común<sup>11</sup>. De ahí su carácter de *a-isla-do*. La isla, geográficamente, resuelve un movimiento del mismo tipo, por cuanto aparece desgajada o aislada de una extensión de tierra mayor que se identificaría con un pensamiento centripeto, es decir, con un lugar común de pensamiento.

Lezama lo explica recurriendo a los griegos: “El griego utilizaba la costumbre como un telón de fondo, pero le reconocía al sujeto la facultad de desviarse, de un opinar desviado con respecto a la cultura...”<sup>12</sup>. Aunque, obviamente, se pueda discutir esta afirmación, es comprensible lo que Lezama quiere decir: la sutura que realiza el hombre insular para religarse otra vez con el mundo, es decir, la cultura, es distinta a la continental que suele constituirse en centro institucionalizado de cultura, de opinión y de historia. La isla supondría, entonces, una paradoja, por cuanto la cultura insular respondería a un pensamiento aislado por encontrarse ‘fuera de la opinión común’.

Esta actitud, la paradójica, es la que Unamuno ha tenido como ideario vital durante su existencia. Por eso no es de extrañar que Unamuno, finalmente, comprenda y participe de la existencia en una isla. Aparte de por esto, también es debido a los precisos límites insulares, pues hacen tomar conciencia de las limitaciones de un existir auténtico:

9 ZAVALA, Iris M., *opus cit.*

10 LA RUBIA PRADA, Fr., *Unamuno y la vida como ficción*, cit., pp. 21-22.

11 Es el “desvío” de la poesía de Manuel Padorno.

12 LEZAMA LIMA, J., *Ibid.*, p. 144.

Isla de libertad, bendita rada  
de mis vagabundeos de marino  
quijote, sentí en tí, ¿orden del sino?,  
cómo la libertad se encuentra aislada.

Aislamiento feliz es la alborada  
de la liberación de su destino,  
que así la pobre irá por donde vino  
hasta su cuna, su postrer morada.

Libertad, libertad, isla desierta,  
conciencia de la ley, que es servidumbre,  
tu no eres casa, no eres más que puerta;

mas por la puerta entra de Dios la lumbre  
dentro de la casa y nos mantiene alerta,  
no nos rindamos a la vil costumbre.

(soneto LXXV)

La libertad que se puede encontrar en una isla viene garantizada, precisamente, por su movimiento paradójico y constituye un lugar donde se puede hallar cierta estabilidad en lo inestable. Quizás se entienda mejor si recurrimos de nuevo a Lezama: “Ese otro pensar paradojas es más de lo que se cree una fuente de seguridad. Presupone, en primer lugar, un macizo de opiniones, una costumbre que opina con salud. Esa desviación se está refractando constantemente con respecto al hábito”<sup>13</sup>.

Hay que tener en cuenta que a Unamuno, cuando es desterrado, se le impone un castigo de aislamiento; en este caso, se le confina a la isla de Fuerteventura. Así, la isla majorera se transforma en una prisión en la que se han de corregir las “paradojas” unamunianas, es decir, los desvíos de pensamiento que no interesan a un centro productor de historia y cultura, sostenido como icono referencial.

La risa, por otro lado, es otra prisión metaforizada, ya que, según Bergson, ésta corrige los posibles alejamientos de la norma social<sup>14</sup>. Sin embargo, la incertidumbre cede el paso a un fundamento sobre el que asentar la experiencia vital. La isla, por una parte, es conciencia de la ley para el centro, para la costumbre o la cultura, porque es percibida en su aplicación como castigo correccional; no obstante, Unamuno advierte que, al aislarlo, allí puede construir su paraíso mediante la imaginación creadora, y porque la isla misma es una “paradoja”. Al estar aislada de la cultura, del centro, Unamuno puede hacerse creador, es decir, representarse auténticamente como poeta, alejado de toda lógica impuesta. Allí, en Fuerteventura, Unamuno encontró un espacio

---

13 Ibid., p. 144.

14 BERGSON, H., *opus cit.*, p. 27.

ideal para la “sana” producción de “paradojas” (el macizo de opiniones del que nos hablaba Lezama). Además, al ser consciente de los movimientos limitados en una isla, observa que gracias a esas limitaciones el hombre es libre, pues puede decantarse por opciones. Si en realidad no existieran esos límites, Unamuno se encontraría suspenso sobre el abismo, es decir, no habría conciencia de opcionalidad. La isla, finalmente, concebida como puerta, es imagen de transitoriedad, de paso de un estado a otro. A través de ella, se avisa a los que ya se han constituido en centro que no se rindan a la *costumbre*, al hábito. Es decir, a lo que hoy damos en llamar “pensamiento único”.

Por otro lado, hay una implicación que se da entre la isla-paradoja y es que, justamente por su movimiento desprendido y no esperable, supone una situación nueva y original; ésta, dice Lezama, “es la fuente en el aislamiento, es la pureza como un producto aislado”, es decir, “la pureza como nacimiento”<sup>15</sup>. Que Unamuno en la isla de Fuerteventura, circunstancia nueva y espacio innominado para el filósofo, despliega una actitud moderna de re-invencción, es algo que hemos ido exponiendo a lo largo de este estudio. El artículo “La Atlántida” es el ejemplo más clarificador, pues Unamuno expresa en él sus intenciones de “invención” de la isla de Fuerteventura en Ínsula Barataria y, de una manera sobreentendida por el desarrollo de su producción textual, su propia figura en la de Don Quijote.

Si recordamos la función de la risa, de la que nos ha hablado Bergson, como medida correctiva de una desviación social, tendremos en el personaje de Don Quijote la imagen nítida de la paradoja. El caballero, en realidad, es un aislado de la opinión común y la costumbre, es decir, lo que se ha dado en establecer como Razón. El movimiento vital de Don Quijote es el descrito por la ironía, por la parábasis, por el anacoluto, por la paradoja y por la isla. Como podemos observar, ya no se trata de que la realidad física de Fuerteventura esté imantada por su extraordinariedad de magia, ensueño y quijotismo, sino que ella misma es una “isla para peregrinos —peregrinos del ideal—, y no para turistas”<sup>16</sup>, ya que lo ideal, pensemos, es aquello que, precisamente, se encuentra fuera de todo *lugar común*.

El espacio donde poder desarrollar su ser paradójico había sido buscado siempre por Unamuno, paradoja que encuentra en los místicos españoles y, como dijimos, en la isla y en Don Quijote. Dentro de la órbita del pensamiento lezamiano, encontramos que el hombre español no puede ser paradójico, sino contradictorio:

el español no puede ser paradójico, sino contradictorio. El español cree que el aumento o la penetración intensificada sobre el yo y la extensión hecha sustancia, está reñida con su agudeza para la resistencia. (...) Prefiere ese instrumento puntiforme con el que toca la extensión; en su resistencia, sabe que el costado tiene que ser iluminado por la punta de la lanza. Sabe que el hombre de violencia tiene que penetrar en el cuerpo doloroso. (...) No intenta prolongar la oposición entre el yo y la extensión, sino ir hacia ella (...) <sup>17</sup>.

15 LEZAMA LIMA, J., *Ibíd.*, p. 144.

16 “Biografía y biología”, p. 105.

17 LEZAMA LIMA, J., *Ibíd.*, pp. 145-146.

Unamuno criticó esta actitud del español, no sólo en las contadas ocasiones que lo hizo respecto a América, sino, sobre todo, en los referente a la actuación española en el norte de África, como nos muestra en el siguiente apunte del diario *Mi destierro*, del 25 de marzo de 1924:

Acabo de leer “De Annual a Monte Arruit y diez y ocho meses de cautiverio: crónica de un testigo” del teniente coronel Pérez Ortiz. ¡Qué empeño en rebajar a Abdelkrim, llamarle rebelde, etc.! Tantas atrocidades como los moros con lo cautivos habían cometido los españoles con los moros<sup>18</sup>.

Unamuno hace referencia a la narración del médico militar y teniente coronel Jerónimo Pérez Ortiz, en el que se da habida cuenta del desastre de Annual (donde el ejército español fue derrotado por los rifeños acaudillados por Abdelkrim), el cautiverio de los supervivientes y su liberación en enero de 1923. Es probable que el título *De Fuerteventura a París*, le haya sido sugerido a Unamuno por éste de Pérez Ortiz<sup>19</sup>. También en verso denuncia Unamuno esta actitud de *contra-dicto* del español, en el soneto XX:

«¡Ponte —me dijo— en pie, que voy a hablarte!»  
Y en pie me puse y prosiguió: «Tu raza,  
llena de desvarío, me rechaza  
la mano fiel con que le doy su parte.

Aun confía su salud en Marte  
y va de los infieles a la caza...  
¿Infieles? En sus manos puse maza  
para hacer en vosotros el descarte.

Acuérdense del día del estrago  
cuando mi dedo les mostró el camino,  
día de la justicia, día aciago;

ni el agua que pasó vuelve al molino  
ni montó nunca mi siervo Santiago  
más que tal vez en un manso pollino».

(soneto XX)

La paradoja (la isla), tantas veces entendida como contradicción, se revela entonces en su simplicidad como “oposición” a la cultura, es decir, como *no ser* o alteridad. La relación que se establece, entonces, no es subordinada, sino coordinada, es decir, una relación mantenida en un mismo nivel de horizontalidad. De esta manera, la paradoja unamuniana y la paradoja insular propondrían un “nuevo” modelo cultural que vendría a coincidir con lo que Ortiz-Osés llama,

18 *Mi destierro*, p. 145.

19 PÉREZ ORTIZ, Jerónimo, *De Annual a Monte Arruit y diez y ocho meses de cautiverio. Crónica de un testigo*, Artes Gráficas Porta-exprés, Melilla:[s.n.], 1923.

dentro de su hermenéutica simbólica, “mitohistoria patriarcal”, que estaría definida en la “Hermandad cristiana”. Algo que resume el filósofo con unas palabras del Cristo: “Ya nos os llamo siervos, sino amigos” (Juan, 15, 15). Aquí ya no hay relación de dependencia, sino de “autonomía”, en el que las relaciones son “fraternas” y constituyen un “presente simbólico de (...) mediación dialógica”<sup>20</sup>, es decir, plural y no única<sup>21</sup>. Y esta es, a nuestro entender, la explicitación del *telos* de una cultura insular.

Sin embargo, como hemos explicado, este movimiento paradójico o insular tiene estrecha relación con la ironía, que es utilizado, a la vez, como arma y escudo. Esto es debido a que la cultura del centro y de la Razón posee diversos mecanismos para reconducir lo desviado ante los que surge la ironía. El ejemplo que propone Lezama es plástico y significativo, pues hay en él una reminiscencia crística de cuando el soldado dio una lanzada al costado del doliente Cristo<sup>22</sup>. Esta horizontalidad fraterna, que es *télos* de Jesucristo, debe ser entendida dentro de esta Teleología Insular de la que hablamos, donde la isla, bien sea concebida en forma psicogeográfica o retórica, como hace Lezama Lima, aporta dicha historia.

Durante el Coloquio que mantienen Lezama y Juan Ramón, salen a relucir otros dos aportaciones de esta teleología: el “mito” y la “resaca”, si bien es verdad que el primero de ellos es expuesto de manera más diáfana por Juan Ramón, lo que el poeta cubano suscribe inmediatamente. Así, su concepción de la teleología insular busca su resolución en un mito que pueda explicar esa isla-paradoja o desvío respecto a la cultura:

Me gustaría que el problema de la sensibilidad insular se mantuviese con la mínima fuerza secreta para decidir un mito. Presentado en una forma concreta, este problema alcanzaría una limitación y un rencor exclusivistas. Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa, donde, sin ir directamente a tropezarnos con el mito, es posible que éste se nos aparezca como sobrante inesperado, en prueba de sensibilidad castigada o de humildad dialogal<sup>23</sup>.

El título de una novela de Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, podría ejemplificar, de alguna manera, algunos aspectos de esta teleología. En la novela, después de un accidente aéreo, los protagonistas inician un viaje por la selva, que es la metáfora de una vuelta al origen, de recuperar el estado previo a la “caída” o el lugar donde nos perdimos. Si atendemos al espacio cultural canario, la cuestión que nos apremia es cuál es el mito que explica a Canarias. O, preguntando de otra forma, qué mito expresa el espíritu insular de Canarias. Además cabe preguntarse también por qué la necesidad de un mito.

Lezama exigía poéticamente la instauración de las “eras imaginarias”, en sustitución de las que establecen las racionales ciencias históricas. Los mitos, entonces, lograrían crear un tipo de imaginación que fundaría una(s) imagen(es) de sentido por la(s) que una cultura imaginaria

20 ORTIZ-OSÉS, A., *opus cit.*, pp. 198-200.

21 El propio Ortiz-Osés, junto a Jacques Derrida, nos previene de no confundir esta amicitia con el amiguismo (que es, en realidad, alianza de unos pocos). Cfr. ORTIZ-OSÉS, *opus cit.*, p. 200; DERRIDA, J., *Políticas de la amistad*, Trotta, Madrid, 1999.

22 Jn. 19, 31.

23 LEZAMA, LIMA, J., “Coloquio con Juan Ramón”, *opus cit.*

puede ser descifrable. En el caso de Canarias, por ejemplo, tenemos la Selva de Doramas, que representa míticamente los procesos de conquista y colonización, y, al mismo tiempo, co-implificaría las partes de lo canario: la lectura del mito de la Selva desde los tiempos de su fundador, Bartolomé Cairasco de Figueroa, pasando por Viera y Clavijo, Graciliano Alfonso, Tomás Morales, Oswaldo Guerra, etc. nos permite, a través de la imaginación, un conocimiento de la historia.

Sin embargo, en el caso de Canarias, como en cualquier cultura, no se puede hablar sólo de un mito, sino de varios. Autores hay en Canarias, como el propio Viera y Clavijo, que se hacen eco de la posibilidad mitológica de que las Islas sean las cotas más altas de la hundida Atlántida, y que los canarios, por el todavía misterioso poblamiento de las Islas, sean descendientes de aquellos atlantes. Incluso, el propio Unamuno, en un texto como “La Gran Canaria”, en el que despliega una imagen cosmogónica de la isla, recurre al mismo mito. Otra de las invenciones míticas nos la ofrece Tomás Morales en *Las Rosas de Hércules*. Recurre a este semidiós por la posible ubicación del jardín de las Hespérides en Canarias, por el propio enclave geográfico de las mismas, más allá de las Columnas de Hércules, y porque el héroe es asociado a la fuerza productora de la modernidad. Como vemos, aquí se ve corroborada la decisión de un mito en su mínima fuerza, como dice Lezama, pues si se estableciera metafísicamente caería en la limitación y la exclusión del pensamiento único.

Ahora bien, ¿qué mito aporta Unamuno a esta Teleología Insular? Como ya se puede haber adivinado, el mito no es otro que el de Don Quijote. Es en este sentido teleológico desde donde se puede llegar a comprender la significación de estas palabras de Padorno:

El legado de Unamuno bien pudiera reducirse a un solo mito, del que se ocupó en un hermoso ensayo Pedro Cullén del Castillo: don Quijote en Fuerteventura, el caballero loco, reencarnado en el propio Unamuno. ¿Y qué es qui jotismo? Es estoicismo, la fortaleza de la dignidad humana en la fatalidad y el fracaso. ¿Y no son estos los rasgos morales con que ha sido descrito el hombre canario?<sup>24</sup>

De esta manera, Unamuno, a través de la fábula qui jotesca, instaura una era imaginaria en el descubrimiento y conocimiento de la isla de Fuerteventura, pues ésta se encuentra fundada en el reino de la imagen, la poesía y la fábula, como diría el propio Lezama<sup>25</sup>. Desde la simple consideración del descubrimiento y del conocimiento de la isla misma esto se nos revela así, porque es debido a la mediación poética de Unamuno por la que ésta ha trascendido de su mera realidad geográfica o historiográfica.

Junto a la aportación mítica de la cultura insular se encuentra, como señalamos, la “resaca”. Algo que todavía, al menos hasta donde alcanza nuestra comprensión, resulta complejo y profundo, pues Lezama lo hace anteceder al mismo mito:

[La resaca] es quizás el primer elemento de sensibilidad insular que ofrecemos los cubanos dentro del simbolismo de nuestro sentimiento de lontananza. La resaca no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas<sup>26</sup>.

24 PADORNO, E., *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., p. 176.

25 LEZAMA LIMA, J., *La Cantidad Hechizada*, opus cit., p. 995.

26 LEZAMA LIMA, J., *Analecta del reloj*, ibid., p. 50.

Sabido es que la resaca es, propiamente, el movimiento de retroceso que describe la ola después de haber llegado a la orilla. Mas también posee, al menos, dos significados más que nos pueden ayudar a comprender la resaca: son los sedimentos que deja el mar (o el río) en la orilla después de la crecida o un individuo despreciable e innoble. En todas las acepciones hay un denominador común que puede ser expresado con el adjetivo “marginal”, pues parece ser que la resaca no se encuentra en el centro de la cultura, sino en los márgenes, en la orilla. Por lo que toda aquella paradoja o desvío es arrojado a los márgenes, hacia la periferia, y si se desecha es porque no conviene a un tipo único de pensamiento o de cultura; la marea trae a las orillas lo sobrante<sup>27</sup>.

Por otro lado, la imagen de la resaca remite directamente al mareo producido por el balanceo del movimiento marino (sobre todo la producida en la “resaca”) y al estado inconsciente y somnoliento en que queda todo aquel que se encuentra ebrio. Don Quijote, entonces, quedaría asentado míticamente sobre esta resaca, pues su ficcionalización de la vida le hace ser un desviado y un aislado. Por eso decíamos con anterioridad, respecto al organicismo del que nos habla La Rubia Prado, que la unamuniana lógica del sueño la considerábamos paradoja, pues ese mundo poético creado imaginalmente constituiría una realidad autónoma, ajena a las sistematizaciones de la realidad empírica, y que no está reñida con la ética, puesto que, en cuanto estado de autonomía, no somete ni queda sometida, es horizontal.

Sin embargo, esta Teleología, aun revelada a través de la encarnación de Don Quijote, sigue siendo de signo cristiano. Unamuno cuando reparaba en las reformas políticas de los países del norte de Europa, se daba cuenta de que estas habían sido posibles porque se había llevado una reforma en el estamento más dogmático de todos: el religioso. Sin embargo, en España esto no pudo darse por la actuación de la Contrarreforma. Para poder conseguir un proceso similar habría que descatalogar si acaso el cristianismo; tarea ardua, sobre todo si se tiene presente la dificultad de hacer ver las impropiedades de un sedimento tradicional que aparece como verdad. Esta es la razón por la que Unamuno se vio en la necesidad de buscar un nuevo mito. Más que buscarlo, como diría Lezama, Don Quijote y él se encontraron sin exigencia alguna, pues la bondad y la actitud de inmortalidad del personaje cervantino es herencia del pueblo español. Esta clarificación mítica unamuniana lo lleva a transfigurar Cristo en Don Quijote e instaurar, como nueva religión (acaso nueva “era imaginaria”), el quijotismo, así nos lo manifiesta en este soneto de *De Fuerteventura a Paris*:

27 Importante en nuestra concepción de la resaca lezamiana es el término acuñado por Juan-Manuel García Ramos de “Atlánticidad”, con el que se designa un espacio cultural, abierto —precisamente— por los pueblos que lo orillan y surcan. Más que un espacio físico, la “Atlánticidad” es “una memoria colectiva” y una “cosmovisión común” creadas por las culturas que se encuentran vinculadas por el océano Atlántico. Cfr. Juan-Manuel GARCÍA RAMOS, *Atlánticidad. Canarias y la comarca Cultural Atlántica*, Altaur, La Laguna, 2002.

Hechos de los Apóstoles, XXVIII, 20

Tu evangelio, mi señor Don Quijote,  
al pecho de tu pueblo cual venablo  
lancé, y el muy bellaco en el establo  
sigue lamiendo el mango de su azote.

Y pues que en él no hay de tu seso un brote,  
me vuelvo a los gentiles y les hablo  
tu hazañas, haciendo de San Pablo  
de tu fe, ya que así me toca en lote.

He de salvar el alma de mi España,  
empeñada en hundirse en el abismo  
con su barca, pues toma por cucaña

lo que es maste, y llevando tu bautismo  
de burlas de pasión a gente extraña  
forjaré universal el qui jotismo.

(soneto XVII)

La referencia bíblica y el posterior desarrollo del soneto nos confirman esta refiguración crítica en Don Quijote, pues Unamuno se está percibiendo como San Pablo. El apóstol Pablo, en el pasaje citado por Unamuno, cuenta a los judíos más notables como fue preso en Jerusalén y entregado a los romanos. Su propósito es clarificar su situación ante los judíos, pues no quiere que su propio pueblo lo considere un traidor; así les dice: “Por este motivo los llamé para verlos y conversar con ustedes, porque, en realidad, por la esperanza de Israel llevo estas cadenas” (Hechos 28, 20). Una vez concertada la cita, llegaron los judíos a escuchar a Pablo que recuerda las palabras que dijo el Espíritu Santo al pueblo de Israel por boca de Isaías:

Dirígete a este pueblo y dile: Por más que escuchen, no entenderán; y por más que miren, no verán. El corazón de este pueblo se ha endurecido; se taparon los oídos y cerraron sus ojos. No sea que vean con sus ojos, y oigan con sus oídos, que su espíritu comprenda y que se conviertan. Y yo los sanaría. Por eso sepan ustedes que se va a proclamar a los paganos esta salvación de Dios: ellos, sí que escucharán<sup>28</sup>.

El soneto, entonces, constituye una reencarnación de la palabra de los *Hechos de los Apóstoles*, donde el mismo Unamuno se observa como Apóstol. De la misma manera que el pueblo judío no quiere entender la palabra evangélica, el pueblo español tampoco quiere aprehender la enseñanza quijotesca del nuevo mito. Pablo deberá sembrar la semilla en un pueblo no creyente

---

28 Hechos 28, 26-28.

y Unamuno se verá abocado a lo mismo, predicará la fe en Don Quijote entre los gentiles (paganos) y “gente extraña” (a la cultura española)<sup>29</sup>.

La nueva religión de Unamuno, que comienza a ser predicada desde la concreción del desierto sahárigo de Fuerteventura, en cuanto mito, se erige en fábula ecuménica, mas sin dejar de quedar circunscrita a una realidad determinada y a una Teleología Insular que va más hacia allá de sus propios límites.

---

29 Es curioso que a inicios del año académico 2008/09, en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Eugenio Padorno nos diga, con pesadumbre y asombro, que el 70% de los alumnos matriculados en Literatura Canaria, sea extranjero.



# Recanitulación final

---

Unamuno, «signo» cultural canario



Como hemos podido comprobar, Miguel de Unamuno ha quedado vinculado a la tradición cultural canaria, significando, para ésta, no una “distorsión”, sino un aspecto más de la misma, a través de una actividad poética que tiene a la Islas Canarias como núcleo generador o como vestigio reverberante.

Los dos viajes que realizara a las Islas, uno en 1910 como mantenedor de los Juegos Florales de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, y otro en 1924 como desterrado a Fuerteventura por orden de Miguel Primo de Rivera, marcarán, por su particulares experiencias geográficas y humanas, no sólo —como hemos dicho— su obra, sino también el devenir cultural del Archipiélago; sobre todo el comprendido entre el modernismo y posmodernismo canarios.

Con solo contrastar el ambiente y la actitud psicológica de las protagonistas de dos de sus obras, la novela *Tulio Montalbán y Julio Macedo* (1920) y el drama *Sombras de Sueño* (1930), nos daremos cuenta de cómo la primera está influenciada por una visión negativa de su primer viaje, y la segunda, que es una reelaboración genérica de la primera, se encuentra modificada afectuosamente por una visión positiva de la experiencia insular, debido a su segundo viaje.

\*\*\*

En la época del modernismo canario, las Islas se ven enclavadas en una incertidumbre originada por los acontecimientos desencadenados tras el llamado «Desastre del 98»; “llamado” porque, obviamente, sólo puede concebirse como “desastre” desde el punto de vista de España, ya que las últimas colonias no podrían considerarlo como tal. Con respecto a Canarias, debemos fijarnos en la manera de vivirlo: la consanguinidad entre Canarias y Cuba establecida por la inmigración se ve acentuada por la co-participación de una misma situación histórica y la obligación de ir a una contienda que se siente como un fratricidio.

Las nuevas redefiniciones que deben formularse entonces en el mundo hispánico son, hasta cierto punto, más “claras” para América y España, pues ocupan los extremos resultantes de la contienda, mientras que Canarias se ve sumida en una incertidumbre geográfica (próxima a África), política (pertenece a España, pero con un gran protagonismo de la presencia inglesa) e histórica (su devenir histórico es similar al del Nuevo Mundo). En esa frontera, Canarias, en vez de por una emancipación política, optará por una emancipación cultural, de clara adscripción rubeniana.

De ahí que Eugenio Padorno y J. Rodríguez Padrón hayan ofrecido una definición juanramoniana del modernismo canario: momento de “re-comienzo” en el que Canarias asume la guía de su protagonismo histórico.

Cuando Unamuno llega a Canarias por primera vez se encuentra con una sociedad que se abre a la modernidad, debido al desarrollo del Puerto de la Luz, al auge del comercio, a una suerte de colonización inglesa que no deja de tener sus simpatizantes y anexionistas y a una lucha interna por la división provincial. La apertura de este nuevo mundo y la nueva situación histórica y cultural significará para la literatura escrita de los poetas del momento —Domingo Rivero, Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón, principalmente— una actitud *original* o fundacional.

El Unamuno que llega a Canarias en aquel tiempo es un Unamuno dialéctico (no dialógico) en el sentido bajtiano, como crítica a Hegel, que adquiere este término para Iris M. Zavala, una dialéctica que anula —“somete”— un discurso que representa una diferencia ontológica. De esta manera, el “Discurso de los Juegos Florales” supone, dentro de la *Völkerpsychologie* con la que Unamuno se encuentra familiarizado, una legitimación lingüística de España y el “Discurso sobre la Patria” realza las distintas vertientes por las que transitan Canarias y la Península, reabriendo así la quebradura original de la incertidumbre histórica.

En definitiva, se trataba de “rescatar” Canarias para la empresa noventayochista-regeneracionista. Por el contrario, lo que verdaderamente hace Unamuno es reconducir una tradición que corría el peligro de convertirse en “epigonía”: así aconseja a Alonso Quesada un procedimiento poético basado en sus propios lenguaje y circunstancia, Domingo Rivero compartirá con el escritor vasco una misma concepción de la inmortalidad y el dolor, etc.

Incluso, don Miguel pudo haber quedado vinculado —y apropiado— a la tradición literaria canaria con un texto como “La Gran Canaria”, en el que despliega las fuerzas naturales de un mundo que surge *ab initio*: el origen volcánico de las Canarias. Esta imagen podría haber suplido las imágenes modernistas cosmogónicas de un nuevo acontecer. Se podrá pensar que la *Oda al Atlántico*, de Tomás Morales, podría cumplir esta función, pero como indica Sebastián de la Nuez —unamunista constante también— la *Oda* se centra en el mito de Adán, ya constituida la creación primera.

Cierto que social, histórica y culturalmente, Canarias comienza a concebirse desde lo moderno, desde el encuentro de varios factores, en donde hay fronteras, crisis de crecimiento e incertidumbre ante un futuro, pero en el que “La Gran Canaria” de Unamuno podría estar ofreciendo una imagen “cosmogónica” como posibilidad de “curación” por “re-nacimiento”. En cualquier caso, estamos incursionando, obviamente, en el plano inconsciente de la escritura de una determinada promoción de autores.

Aunque la intención de Unamuno sea otra, sus discursos y textos de esta época referentes a Canarias presentan una circulación de “energías sociales” que revelan otro efecto, contribuyendo a la labor fundacional de los modernistas canarios. Esta *energía* responde, según Greenblatt, a “la capacidad de ciertas huellas verbales, auditivas y visuales para producir, configurar y organizar experiencias colectivas de orden físico y moral”. Unamuno no puede sustraerse de las coordenadas espacio-temporales en las que se encuentra y su escritura se imprime de los rasgos del acontecer que lo circunda. Su propósito es incorporar Canarias al proyecto noventayo-

chista, no el de definir la especificidad canaria, sin embargo, sus textos han quedado grabados por esas “huellas textuales” y lo que hace es, precisamente, colocar las peculiaridades canarias sobre el fondo noventayochista, concretando, por contraste, una manera de ser en el mundo: la del ser canario en una circunstancia determinada.

\*\*\*

Respecto a la llegada de don Miguel a Fuerteventura en 1924, debemos tener presente su condición de desterrado. Esto supone el desarraigo erótico-familiar y la marginación histórica por el alejamiento de un núcleo político e histórico escritor de su historia. Este apartamiento hacia una región marginal y la específica realidad de la isla harán que el filósofo adopte *naturalmente* (además de por algunas sugerentes lecturas sobre Canarias) la perspectiva del insular canario. Unamuno, que en 1910 había criticado y censurado la vida en una isla, por permanecer ajena a las ocurrencias de España y del mundo, experimentará ahora la honda tragedia insular: la necesidad del Otro.

Este Otro, que es distinto de Unamuno, pero similar (prójimo, prójimo) a él, es la manera en (y por) la que puede realizar la completud de su ser. El deseo de comunicación, la expresión y el diálogo constituyen la forma por la que se produce ese acercamiento. El Otro le es necesario como garante testimonial de la existencia de su circunstancia y su propia persona. Unamuno necesita, entonces, un desarrollo dialógico, al que conviene la enunciación poética, en cuanto ésta representa un desdoblamiento de la persona en *otra* por medio de un diálogo interior. Esta segunda persona —señala Víctor Ouimette— puede ser un interlocutor imaginario, una invocación o el blanco de un ataque: así veremos, en *De Fuerteventura a París* (1925), a don Miguel lanzando diatribas contra el Directorio y el Rey, hablando a su esposa Concha, con Dios o con los elementos del paisaje insular, sobre todo con la mar.

La poética unamuniana del aislamiento comenzará a articularse, entonces, desde una retórica que tiene como fundamento la ironía, tal y como la entiende Paul de Man, y que representa el desvío consciente de un centro productor de historia y de cultura que se considera *norma*. Esto hará que el pensamiento paradójico de Unamuno sea adscrito a una “teleología insular”, desde la concepción retórica y filosófica de José Lezama Lima, como posibilidad de “horizontalidad fraterna” de las culturas y multiplicidad.

\*\*\*

Otro motivo que está estrechamente enlazado al ejercicio poético de Unamuno en Fuerteventura es la *entificación* de la palabra.

Nos estamos refiriendo al carácter apofántico del lenguaje que permite a Unamuno hacer presente Fuerteventura y *entificarla* verbalmente: la hace: “la palabra —escribe Nicol— sólo puede efectuar la apófansis si con ella queda el ente definido de algún modo, delimitado en su ser, o sea definido”, para quehacer cósmico (ordenador, espacializador) y comunicador de la realidad insular.

La creación verbal de la isla debemos entenderla como nominalismo, pues nominar no sólo es dar nombre a la realidad con un sustantivo, sino la sustantivación de ésta con otras formas (lin-

güísticas, artísticas, matemáticas, etc.). Unamuno, desde la estricta condición poética, está intuendo la frase de Gadamer que enuncia que “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”. Frase, interpretada por Richard Rorty, en un sentido nominalista. Por esto, Unamuno dirá, en el artículo “La Atlántida”, que fue Américo Vesputio quien descubrió –inventó– el continente americano, pues fue él quien en su momento hizo los trabajos cosmográficos más interesantes y de él se toma el nombre del continente. El desterrado hará lo mismo: elaborará el “plano” poético de Fuerteventura.

Esta intuición descansa bajo el programa que él mismo expuso en ese artículo: “inventar” la isla de Fuerteventura por intercesión de Don Quijote (que creó la Ínsula Barataria para Sancho) y Platón (que inventó la Atlántida como poeta). Don Miguel sustituye el concepto de “mímesis” por el de “invención” y produce una ironía: Platón, que se considera filósofo, es reconocido, irónicamente, como poeta, ya que él mismo había expulsado a los poetas de la República por imitar reproducciones de las ideas arquetípicas, y Don Quijote es considerado más real que el propio Cervantes, al ser el caballero quien inventara con su imaginación la ínsula para Sancho. De esta forma, Unamuno quedará convertido en un ente de ficción –en este caso Don Quijote– que imaginativamente creará la realidad insular para instaurar una utopía. Si Don Quijote era capaz de transformar los molinos de viento en gigantes o una pobre ventucha castellana en castillo, Unamuno convertirá en barca u hoz, la luna; en nube, araña o navío, el camello; en mujer o cirio litúrgico, la palmera; en gigante, los restos de un guancho; en piedra sacrificial u osario, Fuerteventura. Esta ficcionalización de Unamuno no es propia de este segundo viaje, sino que ha ido desarrollando desde el primero, pues ciertos referentes ficcionales de la cultura y la literatura son utilizados por él como prejuicio —en sentido gadameriano— en la captación y comprensión de la original realidad canaria.

Esta original conformación del paisaje insular supone la concreción de una irrealidad que es reconocida poéticamente mediante analogías de imagen. Este desarrollo artístico abrirá la posibilidad de la creación de un paisaje metafísico, en el sentido más literal y etimológico del calificativo, y adelantará las realizaciones artísticas de los escritores de la vanguardia insular. De hecho, Unamuno quedará vinculado a ella cuando García Cabrera exponga como característica primordial de la nueva tendencia un arte construido con los materiales esenciales de la realidad canaria y Agustín Espinosa escriba *Lancelot 28° 7°* (1928), donde se entregará a la “invención” de la isla de Lanzarote, pero esta vez bajo la refiguración mítica de otro caballero, un Lancelot con reverberaciones polifémicas.

De lo que estamos hablando es de cómo la actividad poética de Unamuno se establece como “guía” de cierto sector de la vanguardia canaria. Si, como nos ha mostrado Nilo Palenzuela, existe *otro lado de las vanguardias* que supone una novedad por reafirmarse en cuestiones tradicionales, Unamuno encarna el lado que conscientemente insiste en la tradición y provoca una novedad en ella. La intencionalidad demiúrgica y estética de la “invención” unamuniana de Fuerteventura hace (re)crear los elementos del paisaje insular. A todo ello se ajusta la circunstancia desértica de la isla de Fuerteventura, que, por ser humilde de materiales, constituye una realidad no forzada a nada, representando un mundo de esencialidades sobre el que Unamuno puede construir otra materialidad. De esta manera, la palmera será una mujer o una antorcha; el camello, nube, barco, araña, buitres, poeta y filósofo; la roca, fundamento existencial y ara sa-

crificial; la tabaiba, refiguración mítica del drago y elemento re-esencializar; la luna, un reloj nocturno, hoz y barca de transmigración; el gofio, un elemento prehistórico; la aulaga, la crítica a la cultura occidental desde una postura ético-estilística; y la mar, antagonista, madre, esposa y cuerpo crístico.

La humildad o esencialidad de la realidad de la isla de Fuerteventura, que permite la invención del poeta, se convertirá en el soporte metafórico sobre el que se asentarán sus reflexiones sobre el estilo. No obstante, gran parte de los artículos que componen *Alrededor del estilo* serán escritos en Fuerteventura.

Eugenio Padorno, en una delimitación poética, observa en artistas canarios de distintos ámbitos (Martín Chirino, escultor; Manuel Padorno, poeta y pintor; Manuel González Sosa, poeta; Manolo Millares, pintor; *Juanismael*, poeta y pintor, etc.) un cierto primitivismo a la hora de acercarse a la realidad canaria. Sus obras no parten desde el “saber”, sino desde la deconstrucción para comprender. Si esto ya de por sí es relevante para el estudio de la literatura canaria, lo es más que incluya en esta nómina de autores a Miguel de Unamuno.

Este despojamiento corresponde a un nuevo proceso de africanización de don Miguel que ya vislumbrara Ortega. Las apreciaciones estilísticas del filósofo en referencia a la isla van parejas a una ética y a una concepción negativa del progreso y de la modernidad, entendidos dentro de una sociedad del consumo y pensamiento tradicionalmente metafísico y técnico, y realizan una invectiva contra los iconos socio-culturales de Occidente desde una postura estilística, o, lo que es lo mismo, el ofrecimiento de una alternativa estética (que comporta una ética) a ese estado de decadencia.

La obra de Unamuno relacionada con Canarias sigue siendo fuente de sentidos que interpretar. *Hacia la cristalización de un signo cultural canario: Miguel de Unamuno* invita, por tanto, a un estudio pormenorizado sobre cómo se instala Unamuno en las poéticas de las Islas (A. Quesada, D. Rivero, M. González Sosa, A. Espinosa, M. Padorno, etc.), a un ahondamiento en la lectura política de su filosofía del estilo (que se ha intentado esbozar en las notas del Apéndice documental que constituye el tomo II), a la aplicación y el replanteamiento de nuevas aportaciones críticas (como los conceptos de ironía y teleología insular), a la edición del espistolario de los amigos canarios de Unamuno y a la revisión y exhumación de los documentos referentes al destierro a los que, no se sabe por qué razón, no hemos podido tener acceso en la Universidad de Salamanca.



# Epílogo

---

La palabra fecundada  
es palabra que fecunda



## FUERTEVENTURA

Sobre un desmayo seco sale el polvo  
hasta El Castillo, fuerte oscuridad,  
que se deshoja por el viento herido.  
La sal es agua: la abnegada sed.

¿Por qué se esconde al peso de un minuto?  
Los peces, sombras, nubes, nadan lentos.  
Nadan muy lentamente, devorando  
las ganas de una oscura mordedura.

Ese cuerpo: la curva de su pecho,  
el valle de su vientre, sus caderas  
y la acogida inversa de su muslo.

No sólo capta la humedad melosa,  
hay algo más en ese picón negro:  
mariposa... O caballito del diablo.

4 de agosto de 2004



# Bibliografía

## BIBLIOGRAFÍA DE MIGUEL DE UNAMUNO

### MANUSCRITOS E INÉDITOS

“El camello”, [1924], CMU 9/57.

Comentario [“Domingo de Ramos”], [1924], CMU 1.5.1/16

*Manual de quijotismo*, borrador, [s.f.], CMU 12/17.

*Mi destierro*, CMU 9/57.

### OBRAS COMPLETAS

*Obras Completas*, 16 vols., ed. de Manuel GARCÍA BLANCO, Afrodisio Aguado-Vergara, 1958-1964.

*Obras Completas*, 9 vols., ed. de Manuel GARCÍA BLANCO, Escelicer, 1966-1971.

*Obras completas I-VIII*, edición y prólogo de Ricardo SENABRE, Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1995-2007.

### OTRAS OBRAS<sup>1</sup>

“Desde mi Bilbao”. Discurso en la Sociedad “El Sitio”, publicado en *El Socialista*, Madrid, (9-I-1924), cortado por la censura.

“Prólogo” a QUESADA, Alonso [seud. de Rafael ROMERO], *El lino de los sueños*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1915, pp. VII-XVIII.

*13 cartas inéditas de Miguel de Unamuno a Alberto Nin Frías*, prólogo y glosas de Pedro BADANELLI, Editorial la Mandrágora, Buenos Aires, 1962.

---

<sup>1</sup> Para las obras periódicas, epistolares, etc. de Unamuno, se debe consultar la descripción documental del capítulo XI de esta tesis.

- Alrededor del estilo*, introducción, edición y notas de Laureano ROBLES, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1998.
- Canarias: divagaciones de un confinado*, artemisa, La Laguna, 2007.
- De Fuerteventura a París*, edición facsímil, Viceconsejería de Cultura y Deportes y Cabildo Insular de Fuerteventura, Islas Canarias, 1998.
- Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos y Tratado del amor de Dios*, edición de Nelson ORRINGER, Tecnos, Madrid, 2005.
- Del sentimiento trágico de la vida*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- Dos artículos y dos discursos*, edición de David ROBERTSON, Espiral Hispanoamericana. Editorial Fundamentos, Madrid, 1985.
- En torno al casticismo*, edición de Jean-Claude RABATÉ, ed. Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 2005.
- Epistolario Americano (1890-1936)*, edición, introducción y notas de Laureano ROBLES, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996.
- Epistolario inédito I (1894-1914)*, Edición de Laureano ROBLES, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- Fuerteventura, un oasis en el desierto*, Biblioteca Canaria, Librería Hespérides (Canarias), Sta Cruz de Tenerife, s / f.
- Manual del quijotismo, Cómo se hace una novela, Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*, estudio preliminar de Bénédicte VAUTHIER, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- Poesía completa*, 4 vols., ed. Ana SUÁREZ MIRAMÓN, Alianza Tres, Madrid, 1987.
- Poesías*, Edición de Manuel ALVAR, Cátedra, Madrid, 1997.
- Por tierras de Portugal y España*, Biblioteca Renacimiento, Madrid, 1911.
- San Manuel Bueno Mártir. Cómo se hace una novela*, Alianza Editorial, Madrid, 1966.
- Soliloquios y conversaciones*, Madrid, 1911.
- Sombras de sueño*, en «El Teatro Moderno», n° 237, Madrid, III-1930.
- Teatro Completo*, prólogo, edición y notas bibliográficas de Manuel GARCÍA BLANCO, Aguilar, 1973.
- Tulio Montalbán y Julio Macedo, La Novela Corta*, n° 20, Madrid, 11-XII-1920. *Tulio Montalbán y Julio Macedo: drama en cuatro actos*, Imprenta y Encuadernación “La Voz de Guipuzcoa”, 1927.
- Vida de Don Quijote y Sancho*, Edición de Alberto NAVARRO, Cátedra, Madrid, 1992.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE UNAMUNO EN CANARIAS

- ARMAS AYALA, Alfonso, “Del aislamiento y otras cosas. Textos inéditos de Miguel de Unamuno”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, n° 9, Madrid-Las Palmas, 1963, pp. 335-438.
- *Unamuno y Canarias (Capítulos de un libro)*, tirada aparte de los Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, X, 1960, Universidad de Salamanca.
- BORGES, Vicente, “Unamuno, en zapatillas por Fuerteventura (Entrevista a Jesús Pérez Naranjo)”, en *El Día*, Sta. Cruz de Tenerife, 8-VI-1956.

- CRIADO DEL VAL, Manuel, “Predominio del acento. Unamuno en Fuerteventura”, Atlántico. *Ensayo de una breve estilística marina*, Madrid, s/f [1944], pp. 225-255.
- CULLÉN DEL CASTILLO, Pedro, *Don Quijote en Fuerteventura*, Pedro, Tipografía Alzola, Las Palmas de Gran Canaria, 1948.
- ESPLÁ, Carlos, “Vida y nostalgia de Unamuno en destierro”, *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico* [Homenaje a Miguel de Unamuno], año 9, nº 35-36, julio-diciembre, 1961, pp. 117-146.
- GARCÍA RAMOS, Juan-Manuel, “El 98 y Canarias” en *El narrador y otros ensayos*, Ka, Tenerife, 2008, pp. 79-101.
- GIL LÓPEZ, Ernesto J., “La mujer en Unamuno. Delfina Molina”, *XI Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura*, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, pp. 487-500.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando, “Epistolario entre Miguel de Unamuno y el círculo de contertulios de Fuerteventura (1924-1936)”, en *IV Jornadas sobre estudios de Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 1995, p. 709-727.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Matías, “Textos poco conocidos de Unamuno referentes a Fuerteventura”, en *I Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 1987, pp. 521-530.
- GONZÁLEZ SOSA, Manuel, “Unamuno y las Islas”, *Diario de Las Palmas*, 10-XI-1962 [publicado también en: *Canarias en Venezuela*, Año IV, nº 73, Santa Cruz de Tenerife, enero de 1963, pp. 37 y 42; *Diario de Las Palmas*, ‘Cartel de las letras y las artes’, Las Palmas, 29-IX-1964 y 30-XII-1970; *Noticia propia*, Bilbao, enero de 1980, nº 195 y *Segunda luz*, Instituto de Estudios Canarios, Tenerife, 2007, pp. 19-21].
- HENRÍQUEZ JIMÉNEZ, Antonio, “Primeros asedios críticos del estreno de *La Esfinge* de Unamuno”, Inédito, 2008.
- “Prólogo de Miguel de Unamuno a *El lino de los sueños* de Alonso Quesada. El paso del manuscrito a la edición”, *Philologica canariensis*, nº 12-13 (2006-2007), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2007, pp. 169-193.
- “Unamuno, Galdós, Rafael Romero (Alonso Quesada), Domingo Doreste (Fray Lesco),... Repercusión de unas palabras de Unamuno sobre Galdós unas semanas después de su muerte”, en *Actas del 7º Congreso Internacional Galdosiano* (2001), edición de Yolanda ARENCIBIA, María del Prado ESCOBAR, y Rosa María QUINTANA, Casa Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 304-375 [CD-ROM].
- LEAL CRUZ, Miguel, “Miguel de Unamuno y Fuerteventura: destierro y prensacanaria del momento”, *XI Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura*, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 459-483.
- LINAGE CONDE, Antonio, “La fuertemente venturosa clausura insular de don Miguel”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 23, Patronato de la ‘Casa de Colón’, Madrid-Las Palmas, 1977, pp. 483-504.
- LUJÁN HENRÍQUEZ, José A. y PERDOMO BATISTA, Miguel Ángel, *La Ruta de Unamuno en Gran Canaria. Guía Didáctica*, Ediciones Educativas Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2004.

- MOLINA Y VEDIA DE BASTIANINI, Delfina, “Hacia Fuerteventura”, en *A redrotiempo* (memorias), Editorial Peluffo, Buenos Aires, 1942, pp. 148-157.
- MONZÓ CONCEPCIÓN, Beatriz, “Canarismos en la obra de Unamuno”, *XI Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura*, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, pp. 443-455.
- MORALES CASTRO, Federico y QUESADA ACOSTA, Ana María, “Canarias y el recuerdo de Unamuno. El Homenaje de Montaña Quemada”, en *III Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, Tomo II*, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 1989, pp. 539-555.
- MORERA, Marcial, “Unamuno y Fuerteventura”, *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, nº XIII, 2000, pp. 413-422.
- *Unamuno visto por los majorereros, Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, vol. 35, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 95-113.
- NAVARRO ARTILES (ed.), *Artículos y Discursos sobre Canarias*, de Miguel de UNAMUNO, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 1980.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, “Apuntes de Unamuno para la redacción de su diario del destierro de Fuerteventura”, en *IX Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, Tomo II*, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 2000, p. 513-522.
- “Fuerteventura en la poesía canaria contemporánea”, en *V Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, Tomo II*, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 1993, p. 403-413.
- “Historia y circunstancia social del destierro de Unamuno”, en *VII Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, Tomo II*, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 1996, p. 527-548.
- *Ensayos y documentos sobre Unamuno en Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna-Tenerife, 1998.
- *Unamuno en Canarias. Las islas, el mar y el destierro*, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1964.
- *Unamuno en Fuerteventura*, Patronato de la Casa de Colón, Separata de Anuario de Estudios Atlánticos, nº 5, Madrid-Las Palmas, 1959.
- PADORNO, Eugenio, “Imagen poética y despojamiento”, *Memoria poética*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1998, pp. 119-120.
- “La Casa-Museo Unamuno en Fuerteventura” en *La Parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*, Boca de Riego, 2001, pp. 63-66 [publicado con anterioridad en la revista *Anarda*, núm. 18, mayo de 2000].
- “La variante hispánica de la literatura canaria en Fuerteventura y Lanzarote”, *XI Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura*, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, pp. 317-367.
- “Una divagación en torno a Miguel de Unamuno”, *Vueltas y revueltas con el laberinto*, La Caja Literaria, Ka, Tenerife, 2006, pp. 33-48.

- “Unamuno escritor canario”, en *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, col. Nueva Biblioteca Canaria, 3, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 143-177.
- “Unamuno: lector prefigurado por Cervantes”, inédito, leído en “Unamuno en Fuerteventura VII. Unamuno y Cervantes”, organizado por la Cátedra Cultural ‘Miguel de Unamuno’, Fuerteventura, febrero de 2005.
- *Domingo Rivero. Poesía completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 1994, pp. 33, 439, 491, 579-580 y 597.
- PÁEZ MARTÍN, J. Jesús, “Una tensión lírica unamuniana”, en CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (ed.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra I*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 13-26.
- PÉREZ ALEMÁN, Antonio Bruno, “Interpretación unamuniana del barranco canario como un desnorte identitario”, en *BienMesabe.org* [<http://www.bienmesabe.org>], ISSN 1885-6039, nº 90 [4-II-2006].
- “La invención unamuniana de Fuerteventura”, *XI Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, Tomo II, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura*, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, pp.503-524.
- “Miguel de Unamuno: expresión marginal y teleología insular”, en *Perseguidos, Malditos y Exiliados de la Literatura Universal*, Servicio de Publicaciones y Producción Documental de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2004, pp. 157-176.
- *Unamuno. Una interpretación cultural de Canarias*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.
- PUENTE, Antonio, “Los tres camellos del 27 canario”, *La Provincia*, Las Palmas, 13-V-2000.
- RODRÍGUEZ DORESTE, Juan, “Unamuno y Fray Lesco: Historia de una larga amistad”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 21, Patronato de la “Casa de Colón”, Madrid-Las Palmas, 1975, pp. 595-639.
- RODRÍGUEZ FISHER, Ana, “De Fuerteventura a Unamuno”, en *2C*, de *La Opinión de Tenerife*, 1-XII-2007.
- SÁCHEZ ROBAYNA, Andrés, *El primer Alonso Quesada. La poesía de El lino de los sueños*, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural, 1977, pp. 25-35.
- SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana, “Unamuno en Fuerteventura: su idea de la filosofía española”, *V Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, Tomo II*, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 1993, pp. 425-440.
- SANTANA, Lázaro, *Epistolario Miguel de Unamuno-Alonso Quesada*, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1970.
- VALBUENA PRAT, Ángel, “Unamuno y Canarias”, en *La Gaceta Literaria*, número extraordinario en homenaje a D. Miguel de Unamuno, Año IV, nº 78, 15-III-1930, p. 10 [vuelto a publicar en: *Unamuno y Canarias*, Biblioteca canaria, Santa Cruz de Tenerife, s/f.
- VVAA, Unamuno. *Encuentro con la Isla*, Las Palmas de Gran Canaria, Febrero 1999.

## OTRA BIBLIOGRAFÍA SOBRE UNAMUNO

- ALVAR, Manuel, *Acercamiento a la poesía de Miguel de Unamuno*, Universidad de La Laguna, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Tenerife, 1964.
- ALTISENT, Marta E., “Unamuno y la metáfora organicista de la creación literaria”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, Aengus M. Ward et alii, Universidad de Birmingham, 1998, pp. 26-40.
- ARMAS, Gabriel de, *Unamuno. ¿Guía o símbolo?*, Madrid, 1958.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, *El Unamuno contemplativo*, Laia, Barcelona, 1979.
- CASTRO, Américo, “El profesor Américo Castro explica la publicación de la carta de Unamuno”, en *La Prensa*, Buenos Aires, 4-IV-1924.
- CEREZO GALÁN, Pedro, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Editorial Trotta, Madrid, 1996.
- DÍAZ, Elías, *Revisión de Unamuno: análisis crítico de su pensamiento político*, Tecnos, Madrid, 1968.
- FERRATER MORA, José, *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Alianza Universidad, Madrid, 1985.
- FORNS, José, “Los planes teatrales de don Miguel de Unamuno”, en UNAMUNO, Miguel de, *Teatro Completo*, prólogo, edición y notas bibliográficas de Manuel GARCÍA BLANCO, Aguilar, 1973, p. 136.
- ISER, Wolfgang, *Rutas de interpretación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- LA RUBIA PRADO, Francisco, *Alegorías de la voluntad*, Edición Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1996.
- Francisco, *Alegorías de la voluntad. Pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*, Libertarias/Prodhufi, S. A., 1996.
- *Unamuno y la vida como ficción*, Gredos, Madrid, 1999.
- MARÍAS, Julián, *Miguel de Unamuno*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- MEYER, François, *La ontología de Miguel de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1972.
- NAVAJAS, Gonzalo, *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura posmoderna*, PPU, Barcelona, 1988.
- OUIMETTE, Víctor, “La agonía del desterrado. De Fuerteventura a París”, en VVAA., *La poesía de Miguel de Unamuno*, Mundaiz, San Sebastián, 1987.
- PILDAÍN, Antonio de, “Don Miguel de Unamuno, hereje máximo y maestro de herejes”, en *Cuaderno gris*, nº 6, 2002, pp. 259-268 [número coordinado por Pedro RIBAS RIBAS, y dedicado a Unamuno y Europa].
- SALCEDO, Emilio, *Vida de Don Miguel*, Anaya, Salamanca, 1979.
- SANTOS-RIVERO, Virginia, *Unamuno y el sueño colonial*, La Casa de la Riqueza. Estudios de cultura de España, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2005.
- Una encrucijada española. Ensayos críticos sobre Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.
- URRUTIA JORDANA, Ana, *La poetización de la política en el Unamuno exiliado. De fuerteventura a París y Romancero del destierro*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- ZAVALA, Iris M., *Unamuno y el pensamiento dialógico. M. de Unamuno y M. Bajtin*, Anthropos Editorial del Hombre, Barcelona, 1991.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABRAMS, Meyer H., *The Mirror and the Lamp*, Oxford UP, Nueva Cork, 1953.
- ABRÉU GALINDO, Juan de, *Historia de la Conquista de las siete Islas de Canaria*. Ed. crítica con Introducción, Notas e índice por Alejandro CIORANESCU, Goya, S/C Tenerife, 1977.
- AFONSO, Graciliano, *Las hojas de la encina o San Diego del Monte*. Leyenda Canaria, Palmas de Gran Canaria (*sic*), 1853.
- *El juicio de Dios o La Reina Ico*, Folletín de *El defensor de Canarias*, Las Palmas, 1840.
- ALEMÁN ÁLAMO, Manuel, *Psicología del hombre canario*, Instituto Psicosocial Manuel Alemán Álamo, 1998.
- ALONSO, María Rosa, *El Poema de Viana*, CSIC, Madrid, 1952.
- ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, *Poéticas*, edición de Aníbal GONZÁLEZ PÉREZ, Editora Nacional, 1982.
- ARMAS AYALA, Alfonso, “El neoclasicismo en Canarias. Viera y Clavijo. Graciliano Afonso Naranjo”, en *El Museo Canario*, nº 15, 1945.
- *Ensayistas canarios*, Biblioteca Básica Canaria, 17, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990.
- AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura de Occidente*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI, 5ª edición, Madrid, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles, *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, crítica artística, literaria y musical*, edición de Javier del PRADO y José A. MILLÁN ALBA, Biblioteca de Literatura Universal, Espasa, 2000.
- BECERRA BOLAÑOS, Antonio, “¿Un canon canario?”, *La Provincia*, 3-II-2003.
- BERGSON, Henri, *La risa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, traducción de Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1995.
- CABRERA DUMPIÉRREZ, Pedro, *Diálogo histórico, en que se describe la maravillosa tradición, y aparecimiento de la santísima imagen de N. Señora de la Peña, en la más afortunada isla de Fuerteventura*, Madrid, 1700 [edición facsímil de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1996].
- CASTAÑEYRA SCHAMANN, Ramón, *Cantares*, edición facsímil, Cabildo de Fuerteventura, Servicio de Publicaciones, 2003.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes · Crítica, Barcelona, 1999.
- CHIL y NARANJO, Gregorio, *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*, Tomo Primero, Isidoro Miranda, Impresor Editor, Las Palmas, 1876.
- CIORANESCU Alejandro, “Viera y Clavijo y la filosofía de la historia”, *Syntaxis*, nº 4, Invierno, 1984, pp. 57-74.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Círculo de Lectores, Madrid, 1997.
- CUSA, Nicolás de, *Diálogos del Idiota. El Posset. La cumbre de la teoría*, introducción, traducción y notas de Ángel Luis GONZÁLEZ, Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2001.

- DERRIDA, J., *Políticas de la amistad*, Trotta, Madrid, 1999.
- DOMÍNGUEZ MUJICA, Josefina, “El hábitat en Cuevas, un fenómeno abierto a la investigación”, *El Museo Canario*, 2ª época, nº 5, 2002, pp. 20-22.
- DORTA, Antonio, “La venganza de Canarias”, *La Tarde*, Sta Cruz de Tenerife, 8-VII-1993.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arque-tipología general*, traducción de Mauro ARMIÑO, Taurus, Madrid, 1981.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973.
- ESPINOSA, Agustín, *Crimen y otros textos*, Biblioteca Básica Canaria, 29, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990.
- *Lancelot 28º-7º*, nota preliminar de Nilo PALENZUELA, Interinsular Canaria, Tenerife, 2002.
- ESTÉVANEZ, Nicolás, *Canarias*, edición, introducción y notas de Bruno PÉREZ, Archipiélago, Las Palmas de Gran Canaria, 2005.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, versión española de Manuel ALBELLA MARTÍN, Editorial Gredos, Madrid, 1980.
- GADAMER, Hans-Georg, *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- *Verdad y método*, 2 vols., Ediciones Sígueme, Salamanca, 1997.
- GARCÍA CABRERA, Pedro, *Obras Completas*, Volumen I (Poesía: 1928-1946), Edición e Introducción de Nilo PALENZUELA, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1987.
- GARCÍA RAMOS, Juan-Manuel, *Atlanticidad. Canarias y la comarca Cultural Atlántica*, Al-taur, La Laguna, 2002.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico, *Nuevo descubrimiento de Canarias: las leyendas y los peligros que tienen estas islas*, Biblioteca Renacimiento, Madrid, 1910.
- GOETHE, Johann Wolfgan von, *Obras Completas*, tomos I y III, trad. de Rafael CANSINOS ASSENS, Aguilar, 1974.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Enrique, “El valor de la fe”, en *Cuenta y razón del pensamiento actual*, nº 7, [consulta en línea: [www.cuentayrazon.org/revista/doc/107/Num107\\_007.doc](http://www.cuentayrazon.org/revista/doc/107/Num107_007.doc)]: 16-I-2008, pp. 1-8.
- GRONDIN, Jean, *Introducción a Gadamer*, trad. de Constantino RUIZ-GARRIDO, Herder, 2003.
- GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo, “Dos ejemplo de una misma trayectoria cultural: Graciliano Afonso y Tomás Morales”, en VV AA, *Ilustración y Pre-romanticismo en canarios. Una revisión de la obra del Doctoral Graciliano Afonso (1775-1861)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 51-67.
- *Un modo de pertenecer al mundo. Estudios sobre Tomás Morales*, Nueva Biblioteca Canaria 4, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.
- GULLÓN, Germán, *La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- *Conferencias y artículos*, Traducción de Eustaquio BARJAU, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001<sup>2</sup>.
- *El origen de la obra de arte*, en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

- *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000.
- *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- *Carta sobre el humanismo*, trad. de Rafael GUTIÉRREZ GIRADOT, Cuadernos Taurus, 21, 1970.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del Modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W., *La Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, introducción y traducción de Juan José SÁNCHEZ, Editorial Trotta, Madrid, 1997.
- JIMÉNEZ DORESTE, Josefa Alicia, *José Jorge Oramas*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Colección Biblioteca de Artistas canarios, Islas Canarias, 1991.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *El Modernismo. Apuntes de un curso (1953)*, ed. de Jorge Urrutia, Visor Libros, Madrid, 1999.
- LACAN, J., *La familia*, Prólogo de Oscar MASOTTA, Biblioteca de Psicoanálisis, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1997.
- “The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience”, *Écrits. A selection*, Tavistock/Routledge, London, 1989.
- LECLERQ, Jules, *Viaje a las Islas Afortunadas. Cartas desde las Islas Canarias en 1879*, Gobierno de Canarias, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel, *El Tiempo y el Otro*, introducción de Félix DUQUE, Paidós ICE/UAB, Barcelona, 1993.
- LEZAMA LIMA, José, *Obras Completas*, 2 vols., Aguilar, Madrid, 1977.
- MADERUELO, Javier, “Del arte del paisaje al paisaje como arte”, en *Revista de Occidente*, nº 189, Febrero 1997, Madrid, p. 23-36.
- MAN, Paul de, *El concepto de ironía*, Eutopías, 2ª época, vol. 141, Ediciones EPISTEME, S. L., Valencia, 1996.
- MIGNOLO, Walter, “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales”, en VVAA., *El canon literario*, compilación de textos y bibliografía por Enric SULLÀ, Lecturas, Arco/Libros S.L., Madrid, 1998, pp. 237-270.
- MORALES, Tomás, *Las Rosas de Hércules*, edición crítica de Oswaldo GUERRA SÁNCHEZ, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.
- MORERA, Marcial de, *Diccionario histórico-etimológico del habla canaria*, Cabildo de Fuerteventura, Puerto de Rosario, 2006.
- MUJICA, Hugo, *La palabra inicial*, Editorial Trotta, Madrid, 1995.
- NANCY, Jean-Luc, *Tumba de sueño*, col. Nómadas, Amorrortu/editores, Buenos Aires, 2007.
- NICOL, Eduardo, *Historicismo y existencialismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- *Metafísica de la expresión*, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 1989.
- Nuevo Testamento interlineal griego-español / con el texto griego de Nestle*, traducción literal al castellano y notas lingüísticas marginales por Francisco LACUEVA, Clié, Barcelona, 1990.
- NUEZ Caballero, Sebastián de la, *Introducción al estudio de la “Oda al Atlántico”, de Tomás Morales. Los manuscritos, génesis y estructuras*, Madrid, 1973.

- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas*, XI vols., Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés, *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*, Anthropos, Barcelona, 2003.
- *El matriarcalismo vasco*, Deusto, Bilbao, 1988.
- *La diosa madre*, Editorial Trotta, Madrid, 1996.
- *Visiones del mundo. Interpretaciones del sentido*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995.
- PADORNO, Eugenio, “Antologías de la poesía canaria”, en *La Antología Literaria*, E. PADORNO y G. Santana (eds.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 189-213.
- *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, col. Nueva Biblioteca Canaria, 3, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- *Cuaderno de apuntes y esbozos poético del destemplado Palinuro Atlántico*, Peñaola Blanca, Fundación César Manrique, 2005.
- *Diálogo del poeta y su mar*, Pasos sobre el mar, Las Palmas, 1992.
- *J. Ismael*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Colección Biblioteca de Artistas Canarios, Islas Canarias, 1995.
- *La parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*, Boca de riego, 2001.
- *Memoria poética*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1998
- *Para una fogata*, Para las veladas de Monsieur Teste, 18, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- *Teoría de una experiencia*, BBC, Gobierno de Canarias, 1989.
- PADORNO, Manuel, *Hacia otra realidad*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- PALENZUELA, Nilo (ed.), *las islas extrañas espacios de la imagen*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998
- *El primer Pedro García Cabrera*, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1991.
- PERERA, José Miguel, “La pobre víctima en Cairasco de Figueroa”, en VVAA, *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria*, Eugenio PADORNO y Germán SANTANA (eds), Servicio de Publicaciones de La Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003, pp. 207-231.
- PÉREZ ALEMÁN, Antonio Bruno, *La experiencia modernista de Tomás Morales (Espacio, cuerpo y poética)*, Memoria de licenciatura, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, inédito, 2001.
- “El mito dacílico”, *Diario de Las Palmas*, en ‘Cartel de las letras y las artes’, Las Palmas, (3-XI-1999).
- PÉREZ MINIK, Domingo, “Isla, poesía” a la *Antología de la poesía canaria*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952. pp. 9-16.
- PÉREZ ORTIZ, Jerónimo, *De Annual a Monte Arruit y diez y ocho meses de cautiverio. Crónica de un testigo*, Artes Gráficas Porta-exprés, Melilla:[s.n.], 1923.
- PLÁCIDO SANSÓN, José, “Soledad de la esposa”, *Calibán*, nº 3, Junio/Julio-1999, Revista de los Alumnos de las Facultades de Filología y de Traducción e Interpretación, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 83-85.

- PLATÓN, *La República*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 19862.
- POZUELO YVANCOS, José María, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Episteme, Eutopías, 108, Valencia, 1996.
- QUESADA, Alonso, *Obras Completas.*, Tomo 1, Poesía, Gobierno de Canarias, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.
- RIBERA, Padre Luis, *Misal Diario latino-español y Devocionario*, Editorial Regina, S. A. Barcelona, 1953.
- RICOEUR, Paul, *Temps et recits*, 3 vols, Seuil, París, 1983-1986.
- RIVERO DOMINGO, *Poesía Completa. Ensayo de una edición crítica, con un estudio de la vida y obra del autor*, por EUGENIO PADORNO, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “Materiales para una lectura de la poesía regionalista”, en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, nº 9, diciembre de 2000.
- *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, Tomo I, Col. Clavijo y Fajardo, 11, Islas Canarias, 1991.
- *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, Col. Clavijo y Fajardo, Islas Canarias, 1992.
- RODRÍGUEZ QUINTANA, José Yeray, “Música de espumas”, *Calibán*, nº 4, Octubre/Noviembre-99, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 66-69.
- RUIZ SALVADOR, A., *Ateneo, Dictadura, República*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1992.
- *El primer Alonso Quesada. La poesía de El lino de los sueños*, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural, 1977.
- *Museo Atlántico*, Interinsular Canaria, Sta. Cruz de Tenerife, 1983.
- SANTANA, Lázaro, “Informe sobre Quesada”, en QUESADA, Alonso, *Obra Completa*, Tomo 1, Poesía, Gobierno de Canarias, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pp. 9-73.
- SCHILLER, Friederich, Kallias. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, edición bilingüe, estudio introductorio, traducción y notas de Jaime FEIJÓO y Jorge SECA, Anthropos, Barcelona, 1990.
- STEIRNER, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- TORÓN, Saulo, *El caracol encantado y otros poemas*, Biblioteca Básica Canaria, 24, Islas Canarias, 1990.
- TORRIANI, Leonardo, *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones*. Introducción y notas por A. CIORANESCU, Goya, S/C Tenerife, 1978
- TRUJILLO, Juan Manuel, *Prosa reunida*, ed. de Sebastián de la NUEZ, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1986.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*, Librerías Hespérides, Canarias, Santa Cruz e Tenerife, s/f [1926].
- *Historia de la poesía canaria*, Tomo I, Barcelona, 1937.

- VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1995.
- VATTIMO, G., *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Ediciones Península, Barcelona, 2003.
- en *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- *Poesía y ontología*, Universidad de Valencia, Valencia, 1993.
- VIERA Y CLAVIJO, José de, *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias. Índice alfabético descriptivo de sus tres reinos: animal, vegetal y mineral*, edición dirigida y prologada por Manuel ALVAR, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Plan Cultural, 1982.
- *Los Vasconautas*, edición, introducción y notas de Miguel PÉREZ CORRALES, Universidad de la Laguna, Seminario de Literatura Canaria, Instituto de estudios canarios, Tenerife, 1983.
- VOLKMANN-SCHLUCK, K.H., *Nicoló Cusano. La filosofía nel trapasso dal Medioevo all'età Moderna*, Brescia, 1993.
- VV.AA, *Varia lección sobre el 98. El Modernismo en Canarias [Homenaje a Domingo Rivero]*, de VVAA, edición de Eugenio PADORNO y Germán SANTANA, Excmo. Ayuntamiento de Arucas (Gran Canaria), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 1999.
- VVAA, *Nuevo Historicismo*, compilación de textos y bibliografía de Antonio PENEDO y Gonzalo PONTÓN, Lecturas, Arco/Libros SL, Madrid, 1998.
- VVAA, *Teoría de los polisistemas*, Estudio, introducción, compilación de textos y bibliografía Montserrat IGLESIAS SANTOS, Lecturas, Arco/Libros SL, Madrid, 1999.
- VVAA., *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, Akal, Arte contemporáneo 2, Madrid, 1998.
- VVAA., *El ser que puede ser comprendido es lenguaje. Homenaje a Hans-Georg Gadamer*, Prólogo y traducción de Antonio GÓMEZ RAMOS, Editorial Síntesis, Madrid, 2003.
- ZAMBRANO, María, *Unamuno*, edición e introducción de Mercedes GÓMEZ BLESA, Debate, Barcelona, 2003.

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
1. Unamuno y la tradición interna de Eugenio Padorno .....	11
2. Presentación general del estudio.....	17
<b>ENSAYO CRÍTICO</b> .....	21
<b>CAPÍTULO I. APUNTES BIOGRÁFICOS DE UNAMUNO EN CANARIAS</b> .....	23
1. 1910: el viaje de Unamuno a Las Palmas.....	25
2. 1924: el viaje de Unamuno a Fuerteventura.....	29
<b>CAPÍTULO II. EL “RESCATE” DE CANARIAS PARA LA EMPRESA REGENERACIONISTA DE UNAMUNO</b> .....	35
1. Consideraciones neohistoricista y fenomenológica .....	37
2. En torno al «Desatre del 98» (España, Canarias, América) .....	39
3. La contextualización unamuniana de Canarias en su particular fondo regeneracionista .....	41
Organicismo poético y <i>Völkerpsychologie</i> .....	41
Hacia un acuerdo de <i>Volkgeist</i> .....	44
Las discordantes opciones culturales de Canarias .....	49
4. La Historia como relato y el <i>fortalecimiento</i> de lo español, con relación a Canarias, en estos textos de Unamuno .....	52
Las escrituras de la Historia.....	52
El <i>fortalecimiento</i> de lo español en Unamuno.....	54
Canarias en la doble lectura unamuniana de la <i>Hispanidad</i> .....	55
<b>CAPÍTULO III. IMAGEN GENÉSICA DE GRAN CANARIA</b> .....	57
1. Lo natural frente a lo urbano .....	59
2. Unamuno, excursionista hacia el interior de Gran Canaria y del espíritu isleño .....	61
3. Apropiamiento de la cosmogonía unamuniana por la tradición canaria.....	64
4. El barranco: ausencia de identidad .....	66

<b>CAPÍTULO IV. EL DESTIERRO Y LA HONDA TRAGEDIA INSULAR: LA EXPRESIÓN</b>	
<b>DEL SER EXPÓSITO</b> .....	69
1. Desarraigo erótico-familiar.....	71
2. La marginación como castigo.....	74
3. La expresividad poética de un ser marginal .....	75
Poesía y diálogo (la necesidad del Otro) .....	76
La ironía.....	80
<b>CAPÍTULO V. LA INVENCION UNAMUNIANA DE FUERTEVENTURA</b> .....	85
1. Unamuno en la tradición del intento por definir Canarias .....	87
2. Mímesis y conocimiento del mundo.....	90
3. Unamuno y la mimesis como representación: la invención de Fuerteventura .....	92
La salvación de la circunstancia .....	96
La articulación verbal de la realidad: regionalismo, indigenismo, Unamuno .....	98
Ejercicio aqueológico (Manolo Millares y Unamuno) .....	100
Paisaje metafísico: Unamuno, uno de los “guías” de la vanguardia insular .....	101
<b>CAPÍTULO VI. INVENTARIO DE LO IMAGINARIO INSULAR</b> .....	107
1. Ampliación del inventario de una tradición .....	109
2. Inventario de elementos insulares.....	111
La interpretación litúrgica de la palmera .....	111
El camello: invención dinámica.....	115
La roca: fundamento de arraigo, fin último y ara prometeica .....	120
La tabaiba: refiguración humilde del drago y elemento re-esencializador .....	126
La luna: barca de transmigración y medidora del tiempo .....	128
El gofio: alimento prehistórico .....	131
La aulaga: filiación leopardiana y crítica a la civilización occidental.....	133
La mar: aversión y vivencia religiosa .....	138
La enemistad primera entre Unamuno y el mar .....	138
Hacia una experiencia mística del mar .....	143
Cristificación del mar de Fuerteventura .....	146
<b>CAPÍTULO VII. DE LA SOÑARRERA AL ENSUEÑO</b> .....	151
1. Soñarrera, aislamiento y aplatanamiento .....	153
2. “Placer solitario” y autoengaño de la soñarrera .....	156
3. De camino a la ensoñación .....	158
La realidad insular como principio de ensoñación durante el primer viaje a Canarias ....	158
Movimiento y límite insular .....	163
<b>CAPÍTULO VIII. DON QUIJOTE EN FUERTEVENTURA</b> .....	165
1. Breve consideración unamuniana de Don Quijote .....	167
2. Fuerteventura, libro del <i>Quijote</i> .....	169

Ramón Castañeyra, el bachiller .....	173
Víctor San Martín, el cura .....	174
Francisco Medina Berriel, el ventero.....	175
Calero, el barbero.....	175
Los Duques: la risa dictatorial de Primo de Rivera, Martínez Anido y Alfonso XIII .....	175
Delfina Molina y Vedia de Bastianini, Maritornes-Altisidora.....	177
El camello, Rocinante-Clavileño .....	178
Fuerteventura, Insula Barataria-Atlántida (el Estado estético) .....	180
3. “Última aventura de Don Quijote” .....	182
La historiografía.....	184
Intertexto e historia de don “Pedro Fernández Saavedra, primer Señor de Fuerteventura” .....	185
El gigante Mahán: atracción del ensueño y gigantización de la isla .....	187
<b>CAPÍTULO IX. NUEVAS CUESTIONES AFRICANAS: ÉTICA Y ESTÉTICA ESENCIALES .....</b>	<b>193</b>
1. Hispanizantes y europeistas .....	195
2. La cultura occidental y las culturas primitivas .....	196
3. Artenara: primitivismo natural y matriarcalismo .....	198
4. Fuerteventura: propuesta estética y ética a la decadencia occidental .....	201
5. Heráclito, Unamuno, Heidegger: el encuentro del <i>éthos</i> .....	210
<b>CAPÍTULO X. DE <i>TULIO MONTALBÁN</i> Y <i>JULIO MACEDO</i> A <i>SOMBRAS DE SUEÑO</i> .....</b>	<b>213</b>
1. Unamuno en una doble vertiente textual .....	215
2. Referencias ambientales .....	217
Ciudad de La Laguna y Barrio de Vegueta .....	218
Fuerteventura .....	222
La carestía de agua.....	224
La concha.....	226
3. La encarnación femenina de la insularidad .....	229
La Elvira agónica de <i>Tulio Montalbán</i> y <i>Julio Macedo</i> .....	232
La Elvira quijotesca y contemplativa de <i>Sombras de Sueño</i> .....	236
4. Elvira (Nausicaa)-Macedo (Ulises), un conflicto de representación .....	240
5. Ficcionalización de Unamuno en Julio Macedo.....	242
<b>CAPÍTULO XI. NOTICIA SOBRE UNAMUNO EN EL ESPACIO CRÍTICO CANARIO .....</b>	<b>247</b>
1. Vías de transmisión textual de Unamuno en Canarias .....	249
2. Relación de textos y estudios unamunianos sobre Canarias.....	253
Obras y textos de Unamuno.....	253
Estudios, exhumaciones y ediciones .....	256
Ángel Valbuena Prat .....	256
Manuel Criado del Val .....	257
Pedro Cullén del Castillo .....	258

Alfonso Armas Ayala .....	258
Manuel González Sosa .....	260
Sebastián de la Nuez .....	261
Lázaro Santana .....	263
Andrés Sánchez Robayna .....	264
Francisco Navarro Artiles .....	264
Jorge Rodríguez Padrón .....	265
Laureano Robles .....	266
Lo publicado en <i>Canarias</i> (1997) .....	267
Lo publicado por el Cabildo de Gran Canaria (1999).....	268
Lo publicado en <i>Canarias. Ayer y Hoy</i> (1999) .....	268
Marcial Morera Pérez .....	268
Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote .....	269
<i>La Ruta de Unamuno en Gran Canaria</i> (2004).....	270
Eugenio Padorno .....	271
Lo publicado por artemisa ediciones (2007) .....	272
Antonio Henríquez.....	273
Nuestra aportación .....	273
<b>CONCLUSIÓN. INTERPRETACIÓN CULTURAL DE UNAMUNO EN CANARIAS: PARADOJA</b>	
<b>UNAMUNIANA Y TELEOLOGÍA INSULAR .....</b>	<b>279</b>
<b>RECAPITULACIÓN FINAL. UNAMUNO, «SIGNO» CULTURAL CANARIO.....</b>	<b>293</b>
<b>Epílogo .....</b>	<b>301</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>305</b>



