

En el pueblo aferrado al borde de una roca inestable sobre el agua en abismo, la conciencia proyecta un temor, pues la ira y la potencia del Padre podrían aniquilar a la comunidad nacida de su crimen. Porque si el pueblo ha suprimido al tirano celoso y ha hecho posible la teórica realización del deseo incestuoso, la imago paterna, aún reducida a fantasma y a impotencia, incumbe a la conciencia individual y colectiva en forma de remordimiento y de amenaza. En el castillo inaccesible que algunos intentan alcanzar en vano (¿quién osaría ocupar el puesto del Padre?), los hombres encierran, con la prohibición de la instintividad y del incesto, el sentimiento de culpabilidad y el temor del castigo. Con el rito propiciatorio del muchacho lanzado al agua, el Hijo, en efecto, sacrifica la propia vida por la supervivencia colectiva.

El tabú del incesto desencadena la furia represiva de la sexualidad («matar el desig»). Si de un lado los hombres, como exorcizando la muerte, se alimentan de carne y corazón de caballo (la sexualidad por antonomasia), del otro el ritual de los viejos del madero expresa la renuncia a la instintividad y al deseo. Es más. El pueblo, como castigando la propia carne, encierra al preso-caballo en la jaula y «l'home del garrot», con quien los chicos miden su virilidad al cruzar el umbral de la adolescencia, acaba siendo matado por un impotente, que antes le ha quitado ya con «astucia» la fuerza de su bastón fálico. La madre del protagonista (bella/fea ojos ribeteados de rojo/«matar el desig») representa esta misma ambivalencia. Los lavaderos, al final del río, parecen aludir a la purificación y a la liberación de la culpa.

El libro se abre con la inmersión del protagonista, desnudo, en las aguas del río: con la vivencia en proyección del erotismo edípico. Si el río, como dijimos, es sólo Inconsciente-Madre, el hombre es totalidad: instinto y conciencia. Por ello encarna una plenitud que ahonda sus raíces en lo animal y se eleva a la divinidad. Lo dice el chico del herrero, el sólo-mente (¿la ratio?): «l'home és mig de l'aire i mig de la terra...». Es en este sentido que cabe entender el carácter divino o semidivino del héroe, atestiguado por su doble paternidad y maternidad. Gracias al herrero (el artesano, como el segundo padre-carpintero de Cristo —y no es la única conexión del héroe con la figura central del mito cristiano) y a la madrastra, al hijo le es dado nacer dos veces: como hijo primero y como padre después.

Si la Maraldina es claustro protector materno y Madre Terrible que se opone al incesto, la Madrastra, teriomórfica, enana, deforme, es Totalidad ctónica (su cuerpo recuerda un reptil y su lugar es el pozo) y psíquica. Sus cuatro trenzas, «com els quatre punts del món», son totalidad cuaternaria, círculo, mandala. Este ser desconcertante, envuelto en una simbología que emana del arquetipo de la fecundidad y la nutrición (se alimenta de grasa de caballo y de abejas/miel) es madre iniciática y *alma mater*, hacia la cual se dirige la tensión erótica del héroe en la primera parte del libro.

Y mientras el Padre es encadenado en lo alto sin abandonar su posición de dominio en la conciencia, y los hombres y mujeres del pueblo luchan por «matar el deseo», se repite ahora y siempre el deseo de suprimir al Padre para la posesión del objeto amado. Deseo que el alma proyecta en el autosacrificio del padre dentro del árbol de la muerte, y con la consumación del incesto.

La unión sexual se verifica entre dos sombras y se inscribe en las coordenadas del tiempo y de la eternidad: de un río «sempre igual» y de una luna «que es mor». Las sombras no son eufemismo ni el mito cósmico, imagen poética. La sombra es el puro instinto, la unión, el puro deseo. Pero el mundo nace de un deseo: «I vam tenir una nena igual que la meva dona» (2,XI,79). El ser humano no sabría imaginar la creación más que como imago materna.

La culpabilización del acto instintivo e inocente del incesto no se hace esperar. El «poble» —conciencia moral, Super-Yo— hace suya la prohibición ancestral y castiga la transgresión: «[la dona de la trena] va dir que el que jo hauria hagut de tenir era una mica de vergonya i quan el meu pare va a morir algú que m'hagués clavat una pallissa de tant en tant en comptes d'acabar, desgraciat, deia, ficant-me al llit amb la meva marastra» (3,I,83).

Erotismo de un lado y represión sexual del otro mueven en direcciones opuestas la libido —la energía psíquica—, que es la verdadera protagonista de la novela. De ahí el carácter apocalíptico de los sucesos que siguen a la muerte del Padre: la sexualidad reprimida (el hijo del herrero), libre al fin, se desboca pegando fuego (destruyendo la figura paterna) a cuanto está a su alcance con la ilusoria esperanza de acabar con una Ley que, grabada ya indeleblemente en el corazón de los hombres, no puede sino renovarse de continuo. Muerte/Primavera, por consiguiente, es menos imagen de Eterno Retorno, que símbolo del doble instinto de vida y muerte que mueve la acción de esta obra: «ganes de viure i ganés de morir, i així fins a l'acabament» (3,VII,108).

La conciencia, reprimiendo el deseo, dirige ahora la tensión erótica hacia la persona del otro sexo: hacia «la noia». De esta forma, empieza el erotismo objetual de adulto de nuestro héroe, el momento postedípico.

Lo manifiesto, sin embargo, suele ser lo contrario de lo latente. La tensión hacia la chica camufla visiblemente una añoranza. Lo que parece progresión es regresión. La «noia sense cara» —el deseo de la chica— aparece en el agua, en la Madre, y una voz interior mal identificada impide la realización sexual (las manos, órgano sexual, como los pies, no consiguen tocarse). El narrador habla de un *lligam*, que entiendo como atadura a la madre, proscrita por la prohibición. Lo corroboran las cuerdas/serpientes de la madrastra que el muchacho busca y encuentra en la cajita del punzón *de su infancia*, y el recuerdo por memoria involuntaria del «pozo», justo cuando se halla en el sótano de la casa del «senyor», allí donde las paredes se abren a la «hiedra» de la Maraldina.

La obsesión del padre (incesto, culpa, castigo) paraliza el dinamismo de la libido del héroe («la mort del meu pare s'anava menjant la meva vida», 4,IV,152) y la fija en su estadio autoerótico e infantil, en el cual vive sólo por la madre en una especie de incesto perpetuo. El paso por debajo de las aguas del río y la experiencia del «enlacement» con la vegetación acuática, sin dejar de ser *para los demás* rito propiciatorio, es para la víctima contacto materno, recuerdo de la niñez como estado paradisiaco ajeno a las leyes de la conciencia. Con este «bautismo», el protagonista nace de nuevo para identificarse y substituirse al Padre y convertirse en fecundador de la madre y en creador

de sí mismo y del mundo, moldeando figuritas de barro que crea y destruye a su antojo y entre las cuales están naturalmente, la madrastra y la propia hija.

Así pues, el impulso de vida que ha empujado al Yo hacia la sexualidad diferenciada va cediendo el paso al instinto de muerte, que lo dirige al estadio presexual y aún fetal («buscava un lligam... no sé on ni sabia què buscava...», 4V,153), hacia la materia inorgánica (mater/materia). Sus pasos, en efecto, se dirigen al Bosque, al Árbol, a la Madre.

El instinto de muerte, esta extraordinaria intuición de Freud al borde de la paradoja, halla en el mito de los árboles de los muertos su extrinsecación formal y la garantía de su existencia (psíquica). Mercè Rodoreda reelabora aquí libremente la costumbre ancestral, documentada en algunos pueblos celtas, de abrir con el hacha un árbol (*Totenbaum*) y utilizarlo como tumba para su propietario. Las variantes aportadas a este núcleo mítico consienten afirmar que el Árbol de la Muerte donde el protagonista se sacrifica con un punzón (el de su infancia), compendia como imagen polisémica los varios símbolos que en obras anteriores han representado el Eterno Retorno muerte/renacimiento. El autosacrificio de Cristo, el Árbol de la Cruz, se sobrepone aquí y se funde (como la herencia hebraico-cristiana en el tronco común de la mitología que alimenta al inconsciente colectivo) con el mito de la tumba/cuna, de la cavidad uterina del *Totenbaum*. No sólo el narrador-protagonista abre en el árbol una cruz; de él extrae una semilla gigante, el fruto del vientre (el dios que se hace hombre en el claustro materno) para ocupar su puesto y asegurarse, con la posesión de la Madre, el propio renacimiento.

Loreto Busquets

Cancionero de Unamuno*

Parece buena la idea del editor de ofrecer al público el *Cancionero* de Unamuno, la obra quizá menos conocida de su quehacer poético. Aunque, en realidad, no puede tomarse como tal obra, pues es un diario poético que escribe desde 1928 hasta tres días antes de su muerte. Las poesías del *Cancionero*, que toma su nombre de la obra de Petrarca, las va publicando en algunas revistas, y más aún, las va dando a conocer a sus amigos en las cartas que dirige, aunque la gran mayoría de ellas salen a la luz después de muerto el autor. La única vez que parece tener intención de juntarlas en libros

*Miguel de Unamuno: *Cancionero*. Prólogo de Andrés Trapiello. Akal editor, Madrid.

es un su primer año, 1928, por lo que escribe incluso un prólogo del que después hablaremos. Quien primero da a conocer un número algo representativo de estas canciones es Luis Felipe Vivanco en su *Antología poética* del Unamuno (Ediciones Escorial, Madrid, 1942), en la que se incluye setenta y dos composiciones. Pero la primera edición completa es del año 1953, preparada por Federico de Onís para la editorial Losada. Más que una obra en sí, como digo, es una trayectoria, que le sirve también como un refugio de contemplación, según dice acertadamente Manuel García Blanco en su edición de las *Obras Completas*. Una recopilación de canciones que tiene, para mí al menos, más interés como biografía espiritual que como obra literaria, inferior a libros como *El Cristo de Velázquez*, o el poemario inmediatamente anterior al *Cancionero*, el *Romancero del destierro*.

Lo que ya no nos parece tan bueno es el prólogo que firma Andrés Trapiello, que demuestra un escaso conocimiento de Unamuno, y sobre todo, lo que es peor, muy poco interés. Y no es que sea malo que a Trapiello no le interese Unamuno, por supuesto que no, pero escribir sobre algo o alguien que ni siquiera ha querido conocer no me parece exactamente recomendable. Es un prólogo que no dice nada y tampoco aporta nada. Adolece de desgana y falta de estudio. Da la impresión de que no considera interesante la reedición, y así más vale no colaborar en su difusión. Trata en todo momento de mostrarse desmitificador —pienso que Unamuno no es de los que están más mitificados—, efectuando un comentario, a mi modo de ver, superficial. Que, por otra parte, creo que eso es lo que pretende. Sí podría haberse colocado en su lugar el prólogo que el propio Unamuno redactó para la fallida edición de 1928, y que está reproducido por García Blanco en su edición de *Obras Completas*, tomo XV (Madrid, 1963), pp. 7-36. Como no lo han hecho así, vamos a dar algunas notas de él, en donde habla de su génesis y de sus opiniones sobre la poesía.

Las canciones se empiezan a escribir en un momento en el que casi la única lectura de Unamuno es el Nuevo Testamento, del que hay referencias abundantes, constantes, que le sirven para arrojarse: «Todas las albas me remozaba el espíritu relejendo en el Nuevo Testamento», concluyendo que su bibliofagia es verdaderamente teofagia. Y esta lectura, este devorar el N.T. le impulsa a escribir las canciones: «Las Buenas Nuevas, las Cartas y el Libro de la Revelación enseñaban a soñar la vida - que es, a la vez, pensarla, sentirla, y vivirla - con metáforas, parábolas y paradojas - o sea: traslados, soslayos y desvíos - cultivando en mí al creyente descreído, al ciudadano proscrito y al poeta razonador. Estos textos evangélicos, epistolares y apocalípticos han sido entretretejidos a tantos ensueños, a tantos dolores, a tantos goces, a tantas esperanzas, a tantos desengaños que habla ya en ellos un piélagos de almas de siglos y quieren decírnoslo todo y más.» Y completa un poco más adelante diciendo que las más de las canciones están escritas después de haber leído la Buena Nueva.

Con respecto a la filosofía de sus textos siempre se le acusa de que tiene demasiadas ideas —yo creo que es bastante peor no tenerlas— da esta opinión: «Este cuerpo de canciones ofrece una filosofía aunque no un sistema filosófico. (...) He procurado decir del modo más llano y corriente lo que todos sienten sin acertar a decirlo y al menos, si no todos, la mayoría selecta, esto es: el pueblo. Y para ello convertir paradojas en lugares comunes, que equivale a convertir lugares comunes en paradojas. Más de una

canción me brotó de una frase flotante que cogí al vuelo con el oído. Creo tener que decir que el lenguaje mismo, el lenguaje popular ha sido mi inspiración capital.»

En aquel tiempo ya se está hablando en los círculos literarios de esa cuestión tan poco clara a la que llaman pomposamente «poesía pura». Miguel de Unamuno naturalmente no se alinea con ella: «Quedamos, pues, en que poesía pura es, a lo menos, crear el instrumento de creación, o mejor la creación misma, crear lenguaje, pero ¿sin otro contenido? ¿Continente puro sin contenido? ¡Imposible! Y si el agua pura, destilada, es impotable, no quita la sed, y por lo tanto no es humanamente, aunque lo sea químicamente, agua. (...) Esta poética impureza, esta vena de pasión humana, de inquietud humana, de congoja humana, les dará, si es que algo se las da, dureza, y con ella duración a estas mis canciones, que no han de salvarse, si se salvan, del olvido, por sus primeros puramente poéticos de lenguaje.»

Explica también por qué este diario está escrito en verso y no en prosa, como anteriormente había hecho: «El verso es más liso, más llano y más corriente que la prosa, y si me tengo que valer de él es por sentirme a ello empujado por un poder íntimo, entrañado y arraigado en el cogollo de mi ánimo. (...) Gracias a la presión providencial de la Musa, a mi estro o tábano, así como suena, me libraba de la grosera pesadumbre de las ideas en alas de las palabras, en alas de tábano. Y lo que crea es la palabra y no es la idea. Y así he logrado hacer un diario espiritual, no ideal. Que si la idea es idea, la palabra es espíritu.»

Y como no podía ser de otra manera, las canciones de Unamuno son bastante desiguales. Pero cuando pensó sacarlas a la luz quería presentar el diario tal cual, sin suprimir nada: «Por qué no las cierno y selecciono y dejo las unas para no publicar luego sino las otras? ¿Y cuáles sí y cuáles no? Todas, buenas y malas, mejores y peores. Todas, sí, pues son miembros de un solo cuerpo al que no me cabe cercenar ni mochar; todas. Las buenas abonarán a las malas y las malas no malearán a las buenas. Unas y otras, y todas, se completarán y se conllevarán. La poda puede hacer un jardín urbano, pero deshacer un bosque montañés. Lo mejor que pueda haber aquí necesita, para su mejor disfrute, de lo peor que se haya deslizado. Con los deshechos se abona —esto es: se hace bueno— lo escogido. Quede, pues, todo.»

En estos párrafos se explica aproximadamente la génesis y el sentido del *Cancionero*. Del prólogo de Trapiello no tengo nada que decir, puesto que él primeramente no ha querido decir nada. Así es imposible trabajar. Sólo quiero anotar un punto de la «exposición» de Trapiello, para que no equivoque todavía más a los lectores. En la página XVI asegura el prologuista que Unamuno «siempre mantuvo con la Iglesia Católica buenas relaciones. En España los más terribles anticlericales terminan compartiendo su mejor amistad con algún cura. Unamuno tuvo buenos amigos con curas y frailes». Según se desprende de esto, Unamuno sería católico aunque anticlerical. Yo pienso que no fue ni lo uno ni lo otro. Y tampoco sé qué tiene de especial significado el que tuviera amistad con curas. Creo que casi todos, independientemente de nuestra ideología, tenemos amigos curas. No voy a colocar demasiadas citas para no aburrir, pero sí las necesarias. En su artículo *Mi religión* (1907) escribe: «En el orden religioso apenas hay cosa alguna que tenga racionalmente resuelta, y como no la tengo, no puedo comunicarla lógicamente, porque sólo es lógico y transmisible lo racional. Tengo sí, con

el afecto, con el corazón, con el sentimiento, una fuerte tendencia al cristianismo, sin atenerme a dogmas especiales de esta o de aquella confesión cristiana. Considero cristiano a todo el que mira con respeto y amor el nombre de Cristo, y me repugnan los ortodoxos, sean católicos o protestantes.» En su ensayo *Qué es verdad* (1906) anota: «Las verdades que no estén depositadas en tu alma no son verdades de tu fe, ni para nada te sirven. Tu fe es lo que tú crees teniendo conciencia de ello, y no lo que cree tu Iglesia. Y tu Iglesia misma no puede creer nada, porque no tiene conciencia personal. Es una institución social, no una fusión de almas.»

El propio prólogo al *Cancionero* que hemos venido transcribiendo dice: «Soy en lenguaje, como en otras cosas, protestante, partidario del libre examen.» Apenas cuatro años antes, en *La agonía del cristianismo*, señalaba el aspecto para él contraproducente del protestantismo: «La Reforma quiso volver a la vida por la letra, y acabó disolviendo la letra. Porque el libre examen es la muerte de la letra.»

El 3 de enero de 1909 pronuncia una conferencia en Valladolid bajo el título de «La esencia del liberalismo». En ella una de las cosas que afirma es que «es candidez o hipocresía querer distinguir anticleralismo de anticatolicismo», postura que parece ir claramente en contra de lo que sostenía Trapiello. La defensa que hace es de los no católicos: «Lo que nos urge hoy es que los confesadamente no católicos no queden, como de hecho quedan, fuera de la ley común; que la heterodoxia no sea ilegal. El gran triunfo del liberalismo español sería que un heterodoxo confeso entrara como tal, sin abdicar, en un Gobierno dinástico. ¿Que los católicos son mayoría? Entre los españoles conscientes, entre los que tienen conciencia de su ciudadanía y de sus convicciones, lo dudo.» Esta intervención pública, en la que hace apología del liberalismo anticatólico y que uno de los expresos elogios es para Lutero, fue saludada con una carta de congratulación por la Unión Cristiana de Jóvenes Evangélicos, esto es, una comunidad protestante. Unamuno les contesta en carta que se publica en la *Revista Cristiana* de 15 de mayo de 1909, carta que, según creo, permanece inédita en libro. En la cual carta manifiesta «cuán agradecido estoy al aliento que con ella me prestan para seguir peleando por la libertad de la conciencia cristiana». Declaración que se ajusta adecuadamente al protestantismo, aunque mantuviera diferencias doctrinales, como dice a continuación: «Sean cuales fueren las diferencias doctrinales que puedan separarnos hay una cosa que nos une, y es el común amor a la verdad y a la sinceridad y el deseo de hallar por nosotros mismos, sin más ayuda que la de la gracia divina, el camino de la salud», concepto este último perteneciente también al evangelismo. Unamuno no estuvo adscrito a ninguna Iglesia, aunque su mayor afinidad la encontró en el protestantismo.

Eugenio Cobo