

París: la experiencia del exilio en los escritos de viaje de Miguel de Unamuno (1924)

MARÍA A. SÁIZ

University of Colorado at Boulder

En este estudio me propongo examinar la dimensión autobiográfica de los escritos de viaje del escritor español Miguel de Unamuno durante su exilio en Francia en la Dictadura del General Miguel Primo de Rivera (1923-1930).¹ Para ello me concentraré en el análisis de los textos titulados “Salamanca en París”, “¡Montaña, desierto, mar!” y “Soñadero feliz de mi costumbre” que aparecen publicados en octubre de 1924 en la revista madrileña *Nuevo Mundo* y que están incluidos en el volumen *Paisajes del alma*.² En el conjunto de los escritos de viaje de don Miguel existe una serie de elementos que son comunes a todos ellos. En primer lugar, se trata de textos donde a menudo vemos que sus viajes por la península, las Islas Canarias, las Baleares y Francia son un pretexto para reflexionar sobre una serie de cuestiones muy diversas que le preocupan tales como la historia, la literatura, el atraso de España y la inmortalidad. En todos sus escritos de viaje está presente además el componente intertextual de forma que el autor lleva a cabo una labor de crítico literario. Además, en estos escritos Unamuno rechaza la superficialidad de la urbe e idealiza el campo como metáfora de lo esencial y universal de la vida de acuerdo con su teoría de la “intrahistoria”. Por último, su literatura de viaje se caracteriza por su falta de fijación genérica dado que en ella coexisten elementos del costumbrismo, el cuento, la lírica, la autobiografía y la crónica periodística.

La experiencia narrada en los textos de Unamuno que nos conciernen en este estudio se caracteriza por un marcado carácter autobiográfico al evocar una época difícil de su vida caracterizada por la desilusión, el cansancio y la soledad. Hay que tener en cuenta que en el periodo del exilio Unamuno también escribe los poemarios titulados *De Fuerteventura a París* (1925) y el *Romancero del destierro* (1928).³ En la introducción a *De Fuerteventura a París* el autor explica que los poemas escritos cuando se encuentra recluso en Fuerteventura y en París nacen del dolor que le producen la situación de su país y la separación del mismo. Para él este libro de sonetos es “un diario íntimo” que refleja su agonía y su lucha como español y creyente cristiano (756). Es decir, algunos poemas nacen a partir de hechos históricos, mientras que otros son producto de la experiencia religiosa o de descubrimientos como el del mar que hace durante su estancia en Fuerteventura (756). En cuanto al *Romancero del destierro*, la mayoría de los poemas son escritos durante la estancia de don Miguel en Hendaya. Como en el caso de *De Fuerteventura a París*, aquí “las experiencias íntimas del poeta resultan inseparables de la realidad histórica concreta de España y de su condición de desterrado” (Urrutia 160). Lo que distingue la producción en verso de Unamuno del exilio de sus escritos de viaje de la misma época es que en los poemas lleva a cabo continuas referencias explícitas a sucesos y personajes históricos de la Dictadura. En los poemas don Miguel denuncia, por ejemplo, la incompetencia del General Primo de Rivera, la falta de libertad del Directorio y la complicidad del rey Alfonso XIII con el primero.

El escritor vasco ya había denunciado públicamente la crítica situación de España mucho antes de que se proclamara la Dictadura.⁴ Por eso, no le sorprende que un año después del golpe de estado militar le llegue a las Islas Canarias la orden de destierro que además le destituye de sus puestos de vicerrector de la Universidad de Salamanca y de decano de la Facultad de Filosofía y Letras. El propio Primo de Rivera justifica el destierro de Unamuno “debido a la reiterada negligencia en el cumplimiento de sus deberes profesionales y a la activa campaña instituida contra el Directorio Militar y contra el rey” (*apud* Emilio Salcedo 254). El escritor se resigna al exilio y se niega a intentar la fuga una vez que

es recluso en la isla canaria de Fuerteventura.⁵ La oportunidad de huir a Francia se le presenta a don Miguel de la mano de Henry Dumay, el director del periódico francés de orientación izquierdista *Le Quotidien* que busca conseguir publicidad para su periódico (Salcedo 260). Si bien en un principio el escritor vasco se había propuesto no huir, más tarde va a ver en el exilio la oportunidad de continuar su lucha contra el Directorio con mayor libertad y acaba aceptando la propuesta de Dumay de abandonar España (Salcedo 260). Justo antes de dejar las Islas Canarias le llega a Unamuno la noticia del indulto y aunque se plantea por un momento volver a la península decide finalmente ir a Francia (262). A pesar de que la amnistía del Directorio estropea los planes de Dumay para el recibimiento triunfal del escritor en el país galo, el director de *Le Quotidien* sigue con su plan de convertir a Unamuno en una atracción utilizando la soledad del escritor como propaganda (263–65). En París, don Miguel se hospeda en una modesta pensión, el *Hotel famille*, que se encuentra cerca de la redacción del *Quotidien* y la plaza de L'Etoile (Salcedo 264–65). Lejos de su familia y de su Salamanca al escritor le invade una profunda nostalgia que queda manifestada en los tres textos de viaje que aquí nos conciernen.

Conviene explorar, en concreto, cuáles son los diferentes caminos que el sujeto sigue para aprehender la realidad y construir su identidad. La primera cuestión que surge en torno a la literatura de viaje es la de la referencialidad. A pesar de que el libro de viaje se ofrece como un instrumento de conocimiento existe una problemática implícita en todo discurso que trate de representar la realidad. Algunos teóricos como Hayden White y Paul de Man han reflexionado sobre esta cuestión. White propone que todo discurso narrativo, incluido el histórico, da coherencia ilusoria a los hechos reales que trata de expresar a través de una serie de elementos retóricos y poéticos (ix). Esto significa que toda representación, tanto la del discurso realista como la del ficcional, no es sino una ficción convertida en narrativa gracias a los recursos retóricos del lenguaje que nos permiten traducir la experiencia humana en una forma verbal comprensible. El problema de la referencialidad en los textos autobiográficos también ha sido abordado por De Man cuando afirma que el lenguaje no es un modelo cognitivo y que la

literatura proporciona información sobre su propio lenguaje.⁶ Aunque como señala White sea imposible ofrecer una imagen verdadera de la realidad, los recursos de la narración son fundamentales para poder hacer comprensible la experiencia. Por eso, en nuestro estudio de estos escritos de Unamuno nos interesa analizar los dispositivos que se utilizan en el libro de viaje para ordenar los hechos reales y dar significado a la experiencia subjetiva. Estos recursos retóricos son en última instancia, un instrumento de conocimiento fundamental a la hora de entender quiénes somos y cuál es nuestro lugar en el mundo.

Cabe preguntarse entonces cuáles son los patrones narrativos a los que alude White que son utilizados por el antiguo rector de la Universidad de Salamanca con el fin de dar forma a su experiencia en el exilio. En primer lugar, hay que tener en cuenta que casi todos los libros de viaje, como es el caso de la mayoría de los del escritor vasco, cuentan con la presencia de un narrador en primera persona que lleva al lector a asumir detrás del discurso la existencia de una persona real responsable de su escritura y de su vida. Esta identificación entre el narrador y el autor tiene que ver con el hecho de que la literatura de viaje conlleva el esfuerzo del escritor por dar sentido a su propia vida. En este sentido, como construcciones autobiográficas que son, los escritos de viaje de Unamuno constituyen un espacio donde el escritor lleva a cabo un despliegue de sí mismo que no es comparable al de otras formas literarias como la novela y el ensayo. Es importante además tener en cuenta que la naturaleza autobiográfica de los textos analizados tiene que ver con el contexto cultural de la modernidad. De acuerdo con James Goodwin, es en la época moderna cuando se consolida el sentido moderno de individualidad que concibe al sujeto como algo único (8).⁷ Se produce una verdadera revolución en el mundo occidental en el momento en que el artista inscribe su personalidad con diferentes objetivos en obras de un marcado carácter auto-reflexivo y subjetivo. Se trata de crear a partir del interior, desde el material de su propia experiencia, como señal de originalidad. No hay que olvidar tampoco que la individualidad en la época moderna es un componente esencial que tiene que ver con los fenómenos del capitalismo, el materialismo y la masificación de la sociedad. En este contexto, la autobiografía se convierte en un medio de revelar lo

particular y específico del individuo. Lo interesante es que este énfasis en la verdad subjetiva que lleva al escritor a escribir sobre él mismo conlleva enfrentarse a la nada fácil tarea de aprehender el sujeto y de comunicarlo.

En el primero de los escritos de viaje “Salamanca en París”, publicado por primera vez el 19 de septiembre en la revista madrileña *Nuevo Mundo*, el escritor manifiesta su nostalgia por España estableciendo una serie de oposiciones a los elementos que conforman el espacio urbano. Como indica el título, don Miguel no puede olvidarse del lugar donde ha hecho su vida, Salamanca, y busca consuelo en el Parque de los Estados Unidos, el “parquecito provinciano” que está cerca de la pensión donde se hospeda. En este lugar puede encontrar Unamuno el sosiego en medio del caos urbano que le rodea y aquí le viene a la memoria el Campo de San Francisco en las afueras de Salamanca donde a menudo salía a pasear. Como es lógico en el exilio, don Miguel se refugia en los recuerdos del paisaje familiar para asimilar la separación y la de la patria y la familia. Por eso, es importante reflexionar aquí sobre el papel de la memoria en la construcción de la identidad. Harold Rosen considera que la autobiografía es la interpretación de la memoria dentro del discurso. Esto es, el acto de intentar comunicar nuestros recuerdos los convierte en textos autobiográficos. La memoria de acuerdo con este estudioso, está formada por impresiones seleccionadas representadas en forma de acontecimientos reconocibles de forma que organiza nuestro pasado para dar sentido a nuestra vida.⁶² Es en el destierro, ante el cambio de vida, la separación y la pérdida, cuando el sujeto recurre a la memoria. De esta forma, los recuerdos involuntarios se le presentan de repente al individuo y traen consigo un pasado lleno de emoción que, aunque sea doloroso, le ayuda a entenderse mejor. Por ello, el problema de la referencialidad del texto autobiográfico al que aludíamos anteriormente Rosen lo resuelve afirmando que lo importante no es que sea o no ficticio, sino el hecho de que posea un nexo con el mundo real en forma de hechos, personas u objetos.

En “Salamanca en París” Unamuno recurre a la memoria al establecer una yuxtaposición constante entre el hogar de la patria y la denominada por él “jaula” del exilio. El poeta contrapone el verbo “soñar” con el verbo “vivir” para expresar la diferencia entre

la paz del campo salmantino y el caos y las prisas de la vida parisina. En el Parque de los Estados Unidos el escritor encuentra símbolos de la civilización y la historia occidentales que puede contraponer a la vida natural y espiritual. Uno de ellos es el monumento dedicado a Lafayette y a Washington en el que ambos aparecen dándose la mano como una forma de expresar el reconocimiento de la ayuda de Francia a EEUU en la lucha por la independencia. Don Miguel opone la imagen vulgar de este monumento a los elementos naturales que se encuentran “aprisionados” en el parquecito al igual que él mismo en el exilio: “Al pie del monumento unas flores rojas agonizan en este fin de estío anegado en lluvia” (65). Esta imagen de la naturaleza agonizante simboliza el estado anímico del escritor, ya que ambos se hallan confinados en un espacio urbano artificial. El final del verano, que anuncia la llegada del otoño, tiene un paralelismo con el periodo de la vejez que comienza para el poeta. Nos encontramos aquí con uno de los recursos de la narración que consiste en concebir la vida humana en una serie de etapas: la infancia, la adolescencia, la madurez y la vejez. Susan Egan ha explorado este patrón narrativo como una construcción imaginativa y verbal que permite describir con autoridad la experiencia interior, personal y subjetiva del escritor. Hay que tener en cuenta que las etapas vitales son parte de las tradiciones y convenciones de la literatura occidental y que éstas tienen su origen en los imperativos psicológicos los cuales determinan la percepción del sujeto de sí mismo y del mundo que le rodea. Como tal, constituyen un recurso efectivo para el escritor autobiográfico a la hora de transformar los acontecimientos de la vida en hechos literarios. Según James Goodwin, el recurso de las etapas vitales tienen que ver con el carácter temporal de la narración: “as a narrative, autobiography entails relationships within the writer’s experience and identity structured or patterned by the passage of time” (10). Es decir, al rescatar del pasado lugares y personas, el escritor se sirve de las mismas técnicas de la ficción para convertir la experiencia personal en un relato (Goodwin 12).

En estos escritos de viaje de Unamuno el motivo de la vejez aparece asociado con el temor a la muerte y con el ansia de eternidad que se pueden encontrar en toda su obra, sobre todo en la de los últimos años de su vida. Lógicamente, el miedo a morir

fuera de España agrava la preocupación del poeta tal y como lo demuestran las diversas alusiones a la muerte en estos textos de viaje. Por ejemplo, los monumentos históricos que Unamuno contempla en el Parque de los Estados Unidos son representados como si se tratara de tumbas. El escritor se fija primero en el busto del dentista americano Horacio Wells (1815-1848), renovador de la anestesia quirúrgica, que corona un “lamentable bloque de mármol” (65). En este caso el poeta contrasta el símbolo conmemorativo de un hito científico con la naturaleza aprisionada del parque que encarnan los castaños de indias que rodean la estatua. Del mismo modo, la imagen de los gorriones que “picotean las bolitas de miga de pan” que les da el poeta “en torno al busto marmóreo” enfatiza la oposición entre la naturaleza como símbolo de la vida y la condición artificiosa de los grandes logros de la civilización occidental. En el bloque de mármol debajo del busto de Wells hay un medallón con la cabeza de perfil del científico francés Paul Bert. Según Unamuno, Bert “no mira a ninguna parte” porque, como aclara más adelante en el texto, para él “mirar” tiene un sentido espiritual que no tiene cabida en el mundo de la ciencia. Es decir, los científicos no pueden “mirar” a ninguna parte porque no creen en el más allá ni tienen fe. De ahí, la inutilidad de la ciencia para entender el sentido de la existencia y saber qué hay después de la muerte. Esta escena es un claro ejemplo de la actitud de rechazo al cientificismo que surge entre los artistas modernos en las últimas décadas del siglo XIX. Con el descrédito de la religión a manos de la ciencia y el positivismo, en esa época desaparecen las creencias absolutas que antes fundamentaban la visión del mundo. Ante una falta de alternativa a la religión, los modernistas reaccionan persiguiendo el ideal de belleza y perfección en la obra artística y se interesan por doctrinas idealistas tales como el ocultismo, el misticismo, la numerología o la magia que puedan devolver al ser humano la armonía perdida en un mundo materialista y vulgar (Suárez 160). En el caso de Unamuno nos encontramos con una interpretación muy personal del cristianismo.

El texto de “Salamanca en París” representa los objetos que rememoran la historia y la ciencia como algo vulgar que infunde una profunda tristeza. El poeta insiste sobre todo en la naturaleza marmórea del monumento que claramente connota su frialdad, su

incapacidad de evocar emoción alguna. Y además de enfrentar esta falta de sentimiento con el mundo natural, Unamuno hace referencia al pueblo que asiste al espectáculo de la historia. Al otro extremo del parque, se erige el monumento de un soldado francés dando la mano a uno estadounidense en un tablado contemplado por el “público modesto y sensible” (66). Unamuno contrasta con ironía el término grandilocuente de “los Estados Unidos de la América del Norte” con el pequeño “parquecito” y la gente que asiste al espectáculo de los hechos históricos que figuran en el tablado del monumento. Don Miguel yuxtapone así la vida sencilla del pueblo que “mira” y sueña frente a los personajes históricos que aparentemente “hacen” algo importante. Llama la atención el guiño de Unamuno en el aparte que hace justo después de enfatizar la grandeza de EEUU donde duda a la hora de escoger un término para referirse al soldado de este país: “¿cómo le llamaremos?, ¿estadounidense?, ¿norteamericano?, ¿yanqui?” (66). El tono irónico continúa cuando describe la figura de la “comediante disfrazada de ángel—o ángela—, y con alas estilizadas, como de mariposa monumental egipcia” que une a los dos soldados (66). Según el *Diccionario de la lengua española*, “comediante” es una persona que aparenta lo que no siente en realidad para algún fin y un “disfraz” que se usa para disimular con palabras y expresiones lo que no se siente. La figura del ángel—posiblemente el de la victoria por el tamaño de las alas—si bien en otro contexto implica algo elevado y sublime, aquí es claramente ridiculizada.⁹ No se trata de un ángel sino de una vulgar representación del mismo, lo que convierte la escena en una farsa y un engaño al pueblo que la contempla. Esto significa que los ideales de belleza, inocencia y bondad asociados al ángel no existen en la representación de la historia. Y el hecho de que se intente imitar al ángel enfatiza la falsedad y el mal gusto de los que han creado semejante espectáculo. La imagen carnavalesca de la estatua como una “mariposa monumental” rompe definitivamente con la seriedad que cabe esperar en la escena de la historia. Frente a la grandiosidad de la escena del monumento, Unamuno enfatiza la espiritualidad de la naturaleza enjaulada en el pequeño parque al que acude cada vez que siente llegar la nostalgia del exiliado: “A este parquecito suelo bajar; enteramente solo—pero ¡con que compañía dentro!?, cuando quiero arar y binar mi soledad

parisiense, cuando quiero heñir mi morriña, o amasar mi nostalgia, si es que así lo queréis más claro por menos español” (66). En esta cita vemos como el uso de términos relacionados con las labores del campo subraya la idea de oposición entre la civilización y el mundo natural. Cuando el poeta quiere recordar a España “sueña” con un paisaje totalmente opuesto al de la metrópoli parisina: el del plácido campo salmantino. El valga la redundancia “franciscano” Campo de San Francisco es un remanso de paz que constituye la antítesis del espíritu materialista que encarna la capital francesa. La referencia a San Francisco, quien renuncia a una vida frívola de lujo y comodidad para buscar a Dios en la pobreza y la naturaleza, es claramente un símbolo de espiritualidad. No hay que olvidar además que para San Francisco los animales son criaturas hechas a imagen de Dios. De ahí que Unamuno crea que en ellos puede encontrarse el sentido de la existencia, lo esencial de la vida, frente a la farsa que representan los grandes hechos históricos. Así lo refleja la evocación de su amigo el ciego Cándido que irónicamente solía hacer de lazarillo de don Miguel en Salamanca para llevarlo a escuchar el canto del ruiseñor (la metáfora del “rumor de las aguas eternas”) y a ver “el tras-porvenir, lo que está más allá de todo lo que está por venir, y es lo que estaba antes de todo lo que ha venido y pasado, lo que está debajo y encima de lo que pasa, lo que lo envuelve, la augusta forma eterna” (66). El personaje del ciego que aparece en otros textos de viaje del escritor como *Paisajes* (1902) expresa el concepto de “intrahistoria” de Unamuno. Éste es uno más de los acercamientos al tiempo en la modernidad ¿junto al denominado “quietismo estético” de Ramón María del Valle-Inclán y los “primores de lo vulgar” de José Martínez Ruiz? que de acuerdo con Luis T. González del Valle se refiere a la búsqueda de lo eterno, lo universal y lo esencial a través de la literatura (78). Los tres escritores intentan expresar a su manera conceptos ideológicos que poseen como antecedente la primera manifestación de la modernidad: el Simbolismo (González del Valle 78). Su antecedente en concreto es Charles Baudelaire a quien se considera el precursor del modernismo e incluso el primer teórico de la modernidad. Si bien Unamuno apenas hace comentarios detallados sobre el poeta francés, no hay duda de que su obra posee antecedentes suyos en lo que concierne a la búsqueda o añoranza de absolutos universales

con los que neutralizar el devenir del tiempo cronológico y negar la relatividad de la realidad (González del Valle 133). El concepto de “intrahistoria” le permite a don Miguel afirmar la importancia de los valores humanos más significativos por encima de lo intrascendente, lo esencialmente pasajero, y, por tanto, efímero (González del Valle 134). Para este especialista, la preocupación de Unamuno por la intrahistoria tiene dos funciones adicionales que no provienen de Baudelaire:

Es una forma de tratar de resolver la angustia existencial que sintió el famoso rector de la Universidad de Salamanca ante el tiempo que pasa y destruye al ser; además la intrahistoria le permite a Unamuno enfatizar la tangible importancia ¿autenticidad y vigencia? de los valores españoles para el pueblo español ante las influencias europeas que lo asedian en su opinión (134).

A diferencia del Parque de los Estados Unidos, Unamuno manifiesta que en el campo salmantino no hay monumentos de bronce ni de mármol, ni cómicos disfrazados de héroes (66). Las señales de la historia como las estatuas de Colón, Fray Luis de León o el Obispo Cámara están en otras partes de la ciudad. Pero en el campo de San Francisco la única imagen es la de la virgen de la Dolorosa de Corral en la capilla de la Veracruz que “eterniza la expresión del dolor sobrehumano” (67). Después de contemplar “aquellos ojos que crean el cielo y de digerir el símbolo de aquel corazón atravesado por siete espadas y de sentir el vuelo silencioso y quieto de aquellas manos”, el alma del poeta ve el paisaje de otra forma. Se trata ahora del paisaje otoñal de la vida, donde lo importante es lo espiritual. El color dorado de las “hojas doradas del dorado otoño de la Salamanca de oro” que el poeta recrea en su mente es claramente una metáfora para expresar que siente la proximidad de la muerte. Por eso, la presencia de la virgen salmantina es un consuelo para Unamuno: “en este fin del otoño de mi vida, otoño dorado también, cuando siento ya el aire del blanco invierno— blanco y negro a la vez; negro con capa blanca?, que me viene del porvenir, no del pasado . . . ¡cómo te aprieto contra el corazón!” (67). De nuevo, encontramos aquí una alusión al tiempo como un flujo continuo donde se funden pasado, presente y futuro. Frente al vacío de los monumentos de la Plaza de EEUU, la Virgen castellana

encarna lo eterno y perdurable de modo que no sólo es capaz de mover al poeta, sino también de iluminarle y de hacerle ver lo profundo de la vida. En un momento en el que presiente que se aproxima el final de su existencia a don Miguel le preocupa estar lejos de su país. Vemos aquí una identificación entre el porvenir de España y el suyo propio de forma que ambos son indisolubles. Don Miguel puede oír las hojas que imagina cayendo en el campo castellano desde el parquecito parisino donde sueña “en el porvenir de nuestra España y en él dormir el sueño de la libertad final, arrojado en tierra española y bajo el cielo que alumbra y calienta el suelo de nuestros muertos” (67). A diferencia de los personajes de los monumentos que no pueden considerarse “muertos” en sí gracias a la historia, esos “muertos” enterrados en la patria son reales porque viven en la eternidad. Esto es, el “teatro que es la historia” y que se ha inventado “una anestesia quirúrgica para el alma” ha convertido a sus héroes en algo artificial y los ha privado de alma (67). Frente a estos grandes personajes atrapados por la historia, Unamuno evoca la imagen de la Virgen como símbolo religioso del pueblo. En última instancia, lo que define la historia es su artificialidad y por eso el poeta la presenta como la antítesis por excelencia de la religión y la espiritualidad.

Otro aspecto importante que hay que examinar en el proceso de construcción de la identidad en los libros de viaje del ex rector de la Universidad de Salamanca es el papel del lector. La interacción entre el autor y su lector es esencial porque de ella surge la necesidad de explicarse a uno mismo. Ángel G. Loureiro ha utilizado al concepto de ética de Emmanuel Levinas para estudiar una serie de cuestiones relacionadas con la autobiografía.¹⁰ Como indica este estudioso, desde el punto de vista de la ética de Levinas todo escrito autobiográfico es un acto social, de forma que hablar del pasado es siempre una invitación a otros a pensar y hablar de uno mismo (xi). La importancia del interlocutor para Levinas se debe al hecho de que el sujeto surge a partir de la relación con otro. De acuerdo con Loureiro, existe una responsabilidad ética detrás de la autobiografía que lleva al sujeto a establecer un diálogo interno y continuo. La autobiografía es en este sentido un acto performativo ya que la creación del sujeto en el momento de la escritura es paralela a un proceso de auto-invencción (Loureiro xi).¹¹ Según este

crítico, la responsabilidad ética se propone, por un lado, dar respuesta al otro por medio de un diálogo interno y continuo que justifica todos los hechos y palabras mientras que, por otro, la ética evita que el lector permanezca inmóvil ante la petición del interlocutor (xii-xiii). La compasión, la generosidad, la solidaridad o el sacrificio son algunas de las manifestaciones que busca en el lector como resultado de esa necesidad de responder al sufrimiento del otro (Loureiro xiii). Esta doble responsabilidad ética explica que no exista otro género tan dependiente del interlocutor como la autobiografía. El papel del lector en estos escritos es fundamental puesto que, en última instancia, el propósito de Unamuno al escribirlos es despertar la conciencia del pueblo contra la Dictadura. Llama la atención en estos textos el hecho de que Unamuno aluda al destierro como una “jaula” teniendo en cuenta que el suyo es un exilio voluntario con el fin de poder seguir expresándose con libertad y hacerse oír en la sociedad. Es contradictorio entonces que el poeta entienda que su auto-exilio es necesario para seguir luchando libremente contra la tiranía que gobierna España y que, sin embargo, vea el exilio como una cárcel. Esto se entiende mejor si tenemos en cuenta que para el poeta la separación de su país es algo temporal y nunca llega a dejar de esperar el fin de la dictadura para regresar a España cuanto antes.

No hay que olvidar en relación al compromiso del escritor que el libro de viaje en la época moderna también se halla condicionado por el fenómeno de la profesionalización del escritor que trae consigo la nueva responsabilidad de velar por los valores espirituales que encarna el arte. En la modernidad, escribir se consolida como una profesión en parte gracias al periódico que va a permitir al artista ganarse la vida con sus colaboraciones.¹² Es en este sentido que el periódico tiene un papel fundamental en la modernidad como un medio de difusión de estos escritos de viaje breves alternativo al libro.¹³ Los tres textos que nos interesan en este estudio se publican en la revista madrileña *Nuevo Mundo* poco después de llegar a París desde Canarias, entre septiembre y octubre de 1924.¹⁴ Cabe preguntarse si es posible que un diario español se atreviera a publicar a una figura disidente con la Dictadura como es Unamuno y si pudo escapar el escritor a la censura.¹⁵ Quizás sea el tono intimista y autobiográfico de estos textos lo que facilita su

publicación. En los poemas de la misma época recogidos en el libro *De Fuerteventura a París* existen referencias explícitas a la realidad sociopolítica española, lo que explica que no fueran publicados en España hasta 1982. Esto nos hace pensar que Unamuno está evitando aludir directamente a la Dictadura para poder soslayar la censura. Hay que recordar además que el escritor vasco tiene dificultades para mantener sus colaboraciones en la prensa durante su destierro voluntario en Francia.

A la hora de entender la responsabilidad del artista con la sociedad en la época moderna Ellen Carr ha explicado que el artista denuncia el peligro de la ciencia y la razón en un momento en el que las naciones se preocupan por promover el progreso tecnológico para asegurarse una posición hegemónica en el mundo (73). Esta actitud de rechazo a los valores positivistas se halla presente en los escritos de Unamuno. La oposición entre el ideal de belleza modernista y los principios del materialismo burgués explica que en esta época el papel del artista esté vinculado a la figura del intelectual. La conexión entre lo social y lo estético es tal que muchos modernistas recurren a la palabra para ejercer su influencia en la sociedad desempeñando el papel de intelectuales. A este respecto, Celma ha señalado que la renovación estética y el cambio socio-político son inseparables en escritores españoles de fin de siglo tales como Unamuno, Azorín, Baroja, Valle-Inclán y Maeztu (117-118). Estos autores son considerados los primeros intelectuales españoles en el sentido moderno dado que “en la base de cualquier actitud que adopten, está su disconformidad con el orden social establecido, en sus diferentes facetas ?racionalismo, predominio burgués, fuerza clerical, penuria literaria . . .” (Celma 117-118). Además, la actitud de desprecio en este texto hacia la historia y la ciencia tiene que ver con la desilusión que sufren los artistas e intelectuales tras la Primera Guerra Mundial y ante el imperialismo occidental. En esta época Francia y EEUU son dos de las potencias mundiales más importantes y es lógico que Unamuno las considere un símbolo de los valores de la sociedad capitalista. Por esta razón, el antiguo rector de la Universidad de Salamanca contrasta constantemente imágenes del mundo natural con todo lo que esté relacionado con la civilización: la ciudad, la ciencia y la historia. De acuerdo con Carr, la vulgaridad de la sociedad

materialista lleva al escritor de las décadas de los veinte y los treinta a volver la mirada al mito de un orden espiritual y jerárquico previo y a la religión (83). En los escritos de Unamuno se puede apreciar este ambiente de desencanto a partir del exilio cuando desengañado de la vida social y política se obsesiona por el tema de la inmortalidad. De hecho, en esta época el escritor vasco manifiesta su predilección por la lectura como un medio de conocimiento muy superior al viaje.

En el segundo texto que forma parte de *De Fuerteventura a París* titulado “¡Montaña, desierto, mar!” don Miguel recuerda los paisajes de la montaña de Gredos, el páramo castellano y el del mar con el que se reencuentra en su confinamiento en Fuerteventura. Todos estos paisajes son metáforas de la intrahistoria donde el poeta puede llegar a comprender el sentido de la existencia: “¡Visión eterna la de Gredos! Eterna, sí; y no porque haya de durar por siempre ‘¿la llevaré conmigo bajo tierra cuando me arroje para el sueño final en ella?’, sino porque está fuera del tiempo, fuera del pasado y del futuro, en el presente inmóvil, en la eternidad viva” (68). Además de la cumbre, contemplar el páramo le permite a Unamuno liberar su “espíritu de la historia” y escuchar la voz de Dios. La alusión a los versos de Jorjue Manrique “Nuestras vidas son los ríos, / que van a dar en la mar” expresa la necesidad de espiritualidad de la sociedad occidental basada en principios materialistas (68). Respecto al componente intertextual en la escritura de viaje, Jorge Monteleone ha señalado que no hay viaje sin relato (17). Es decir, la narración es connatural al viaje y la condición de existencia de un viaje reside en la posibilidad de ser narrado, escrito y leído. Por ello, la visión y la memoria son facultades que participan de modo eminente en la lectura y la escritura. De esta forma, la escritura de viaje supone que la visión de un espacio es una lectura que engendra otro relato posible. La intertextualidad, un aspecto fundamental en los textos aquí analizados, se debe entonces a la influencia de las lecturas del viajero que se interponen en su mirada. De hecho, según Monteleone, la materia del viaje escrito no es otra cosa que literatura. Esto implica que en el libro de viaje se interpreta la realidad no sólo desde el saber de la época, sino también desde la literatura de modo que se produce un incremento de sentido. Parece lógico entonces que Unamuno aluda a las *Coplas a la muerte*

de su padre tratándose como se trata de un texto sobre la fugacidad y la vanidad de la vida a la vez que una denuncia del curso de la historia que lleva a la humanidad a una situación peor. Por otro lado, el uso de la imagen del mar como metáfora de la eternidad es una constante en la obra unamuniana: “la mar que vio nacer y verá morir la historia, de la mar que guarda la misma sonrisa con que acogió el alba del linaje humano, la misma sonrisa con que contemplará su ocaso” (69). Durante su estancia en Canarias el mar deja una huella imborrable en el autor. Pero ya antes, incluso en su ensayo *En torno al casticismo* (1895), está presente en sus escritos la metáfora del mar que “con su profundidad y superficie representa lo intrahistórico como aquello que es profundo, auténtico y perdurable en la historia, cual algo inconsciente, cotidiano y anónimo en el presente que, por su naturaleza, trasciende los límites que se podía esperar que el tiempo le imponga” (González del Valle 136).

A esta imagen de eternidad, Unamuno contrapone el paisaje urbano que simboliza la civilización. Desde París no se puede ver a Dios: “Los pobres hombres estamos enjaulados aquí, en la ciudad, en la gran ciudad, en el Arca de Noé de la civilización y de la historia” (69). No hay lugar para la vida espiritual en la metrópolis que “revienta historia”, donde uno asiste a lo superficial, “lo que pasa y mete ruido” (69). En el paseo diario hacia el café de La Rotonde,¹⁶ donde acude cada día para encontrarse con otros exiliados, el escritor contempla la torre Eiffel, a cuya inauguración o “estreno” había asistido hacía treinta y cinco años. Para Unamuno este emblemático monumento refleja su condición de artificio frente a la eterna montaña de Gredos que ha visto pasar a íberos, romanos, godos y árabes. Si Gredos ejemplifica lo eterno, la torre Eiffel representa que lo que pasa y se borra del alma que no es otra cosa que la historia. De acuerdo con el poeta el grado de artificialidad del espacio urbano es tal que ni siquiera considera el Sena un río, sino un simple canal a diferencia del Tormes y el Carrión castellanos. Como el Nervión de su Bilbao nativo que ha sido transformado por la industrialización, el Sena es un artefacto más de la historia. También han perdido para él su condición natural las Islas de la Cité y de San Luis. Frente a las islas que forma el río Tormes a su paso por Palencia, las de París no “son trozos rodeados de agua”, sino “agua rodeada de tierra” (70). Por tanto, la historia se halla presente

en todos los rincones de la metrópolis convertida ésta en una especie de museo al que don Miguel describe como un verdadero “empacho de civilización”:

Aquí decapitaron a Luis XIV. De esa torre se tocó a rebato en lo de San Bartolomé. Esta columna derribaron los de la Comuna. Aquí están las cenizas de Napoleón . . . Y uno busca con los ojos del alma la cumbre del Almanzor en Gredos; el páramo palentino, la mar que se ha olvidado de las carabelas de Colón. (70)

Es en la naturaleza donde el ser humano recibe la llamada de Dios y, de ahí, la preocupación de Unamuno de acabar su vida lejos de la montaña, el desierto y el mar.

Hay que tener en cuenta que no es París en sí lo que produce el rechazo del escritor, sino la falta de espiritualidad que existe en la ciudad moderna invadida por los artefactos de la historia. Cualquier espacio que sea un emblema la civilización es motivo de desprecio para don Miguel. Así lo vemos en este mismo texto cuando el poeta afirma que no entiende la ocurrencia de Carlos I de ser enterrado en el palacio del Escorial, “aquel horrible panteón que parece un almacén de lencería”, en lugar de haber escogido como tumba la cumbre, el páramo o el mar. Hay que tener en cuenta que Unamuno no es el único escritor moderno que da la espalda a la ciudad, sino que también lo hacen otros modernistas españoles como Valle-Inclán, Azorín y Baroja:

[L]a consideran un monstruo económico sin lazos con el pasado y carente por tanto de tradición cultural. No consideran que ahondar en ella vaya a responder a su eterna pregunta de ¿qué es España? Si algo representa en su literatura, es una amenaza a los valores esenciales de lo español, lo popular y lo tradicional. (Rama 11)

Muchos años antes, Unamuno reacciona de forma similar cuando al llegar a Madrid en 1880 nostálgico de su Bilbao natal—y más tarde de su Salamanca—se siente molesto ante “la superficialidad de la gran ciudad y la aceleración de la vida, que perjudica a la vida intelectual y hasta la fisiológica” (Rama 11). Este rechazo tiene que ver, como afirma Juan Cano Ballesta, con el hecho de que los escritores “bajo la influencia de varias corrientes de pensamiento

simbolistas y de fin de siglo . . . prestan una acogida vacilante, escéptica o declaradamente hostil al hecho de la industrialización” (28). El desarrollo tecnológico y científico y los nuevos valores utilitarios de la sociedad industrializada traen consigo una serie de peligros en el terreno espiritual e individual cuyos efectos en el mundo del arte entienden bien los escritores (Cano 79–80). Junto a la alienación y la deshumanización que trae el progreso material, Pilar Celma menciona la destrucción de la belleza del paisaje que tiene lugar debido a la invasión de máquinas, chimeneas y edificios despersonalizados y uniformes (81). Como consecuencia de esta falta de armonía y belleza en la realidad exterior, desaparecen la inspiración poética y las preocupaciones espirituales (Celma 81–82). Hay que entender entonces la animadversión de Unamuno por París en el contexto de la modernidad como una reacción a los valores materialistas que ésta promueve.

En el tercero y último de los textos de viaje escritos en París, “Soñadero feliz de mi costumbre”, se repite la imagen de despersonalización de la ciudad. Las calles, ya sean bulevares o avenidas son todas iguales; es imposible aprender la distinción entre una y otra, como un “marqués de un conde o un duque” o un “arcediano del chantre de un cabildo catedral” (71). Lo que realmente distingue los rincones urbanos para el escritor es la presencia de la naturaleza. Los árboles urbanos, “con grillos de piedra en los pies”, son un ejemplo de la asfixia que sufre el mundo natural en la metrópolis (71). En lugar de tierra donde caigan sus hojas hay “estériles piedras”; y en vez de viento que las arrastre acaban siendo recogidas por los “empleados municipales” (71). La tierra es una “prisionera” en los jardines de la metrópolis al igual que el cielo: “entoldado de nubes lluviosas, enmarcado entre tejados. ¿Es eso cielo? ¿No hace cielo el marco? ¡Un cielo que se apoya y como que descansa entre montañas, en el páramo, en la mar! . . .” (71). En este texto Unamuno lamenta la decisión del ser humano de elegir la vida urbana una vez que “se ha preparado por el enlosado un suelo estéril donde no brota la yerba” (71). Esto es, a diferencia del mundo rural, en la gran ciudad no hay lugar para la vida del espíritu. De acuerdo con Georg Simmel, el desarrollo de las culturas modernas que encarna la gran ciudad se basa en la preponderancia del espíritu objetivo por encima del subjetivo, lo que supone un

estancamiento del desarrollo espiritual del sujeto. Es en este sentido que, según Simmel, se puede apreciar “un retroceso de la cultura del individuo en relación a la espiritualidad, afectividad, idealismo” (259). De ahí que Unamuno declare aquí que no se imagina a sí mismo como ciudadano parisiense y que de haberlo sido hubiera malgastado su vida en la política, ya en “el más vulgar, el más ramplón, el más municipalmente espeso progresismo, o su contrario, el ridículo culto pseudoaristocrático de la minoría sedicente selecta” (72). Ambas tendencias políticas, la izquierda y la derecha, son lo mismo para el poeta: mera “vanidad de vanidades” (72). El metro, convertido en “vulgar medida” como abreviatura de “metropolitano”, es el último de los motivos urbanos que horrorizan a Unamuno que aparece en el texto. Por eso no nos sorprende que sus este medio de transporte le haga recordar la carretera de Zamora: ese “soñadero feliz de mi costumbre” por donde solía caminar y desde donde contemplaba los amplios horizontes de la llanura castellana (72-73). El texto concluye con el poema “¡Oh, clara carretera de Zamora, . . .” perteneciente al libro de poemas *De Fuerteventura a París* donde aparece de nuevo la oposición entre el sentimiento de claustrofobia que experimenta el poeta en París y la sensación de libertad y luminosidad que le transmite el campo castellano. La imagen de las calles parisinas, con sus canales de aguas inmundas y los sumideros del metro se yuxtapone aquí a la de los “pañales” del campo castellano que vivifican al escritor. La última frase que cierra el texto, “Y ahora a seguir soñando . . .”, expresa el deseo de Unamuno de refugiarse en los recuerdos del paisaje rural de su país ante la imposibilidad de regresar.

Hasta aquí se ha visto cómo los textos de viaje que hemos analizado están estructurados en forma de una oposición entre la patria y el exilio, el campo castellano y la capital parisina, la naturaleza y la civilización. El énfasis del escritor en la naturaleza como reducto espiritual es un ejemplo de la reacción del artista moderno al desarrollo de la civilización. Como plantea Víctor García de la Concha, la oposición entre el campo y la ciudad es una de las dualidades básicas en que se inscribe la tópica emblemática de la modernidad en su primera etapa simbolista. Para los modernistas españoles la urbe no sólo es el emblema de la burguesía, sino que además provoca efectos desastrosos en el ánimo

(García de la Concha 248). Por eso, el director de la Real Academia Española afirma que muchos escritores proponen el retorno a la naturaleza no sólo como “una actitud de humildad ante la realidad, de la mística de las cosas sencillas”, sino también como el espacio donde encontrar la individualización, lo particular y lo castizo (248–49). En la misma línea, Cano Ballesta observa que una de las respuestas al desarrollo de la civilización en la literatura modernista española es la tendencia a la evasión hacia paisajes imaginarios y rurales por medio de la imaginación con el fin de hacer frente a la vulgaridad presente en la vida diaria (27). Esta vuelta a lo natural en Unamuno no significa, sin embargo, que sea indiferente al motivo urbano. De este modo, aunque don Miguel critique su falta de espiritualidad, la presencia constante del tema urbano en su obra refleja una compleja atracción hacia este emblema por excelencia de la modernidad.

Obras Citadas

- “St. Francis of Assisi”. *The Catholic Encyclopedia: an International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church*. 1917 <<http://www.newadvent.org/cathen/06221a.htm>>.
- Celma Valero, María Pilar. *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del “Fin de siglo”, 1888–1907)*. Salamanca: U de Salamanca, 1989.
- Cano Ballesta, Juan. *Literatura y tecnología (Las Letras españolas ante la revolución industrial: 1900–1933)*. Madrid: Editorial Orígenes, 1981.
- Carr, Helen. “Modernism and Travel”. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 70–86.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-facement”. *MLN* 94 (1979): 919–30. *Diccionario de la lengua española*. 22a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- Egan, Susan. *Patterns of Experience in Autobiography*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1984.
- García de la Concha, Víctor. “La revolución poética de la modernidad”. *Congreso de literatura (Hacia la literatura vasca)*. Madrid: Castalia, 1989. 237–53.
- González del Valle, Luis T. *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002.
- Goodwin, James. *Autobiography: The Self Made Text*. Nueva York: Twayne, 1993.

- Mainer, José-Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Monteleone, Jorge. *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- “Temas de la semana: Después de un año”. *Nuevo Mundo*. Madrid, 19 septiembre 1924: 22-23. *Hemeroteca digital*. Biblioteca Nacional de España. < <http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora>>
- Rama, Carlos. Ramos, Carlos. *Ciudades en mente: Dos incursiones en el espacio urbano de la narrativa Española moderna (1887-1934)*. Sevilla: Fundación Genesian, La Academia de Billar, 2002.
- Rosen, Harold. *Speaking from Memory: A Guide to Autobiographical Acts and Practices*. Londres: Trentham Books, 1998.
- Salcedo, Emilio. *Vida de don Miguel*. Salamanca: Anaya, 1964.
- San Juan, Gregorio. Prólogo a *De Fuerteventura a París*. Bilbao: El Sitio, 1970.
- Simmel, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1998.
- Suárez Miramón, Ana. *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2006.
- The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*. New York: Oxford UP, 2003.
- Unamuno, Miguel de. *Obras completas*. 7 vol. Madrid: Biblioteca Castro, 1995.
- Urrutía Jordana Ana. *La poetización de la política en el Unamuno exiliado. “De Fuerteventura a París y Romancero del Destierro”*. Salamanca: U de Salamanca, 2003.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

Notas

1. Los escritos de viaje de Unamuno están recogidos en cinco volúmenes: *Paisajes* (1902), *De mi país* (1903), *Por tierras de Portugal y España* (1911), *Andanzas y visiones españolas* (1922) y *Paisajes del alma* (1944).

2. Manuel García Blanco reunió en *Paisajes del alma* (1944, 1951, 1966) los textos de viaje que aparecieron publicados en la prensa y que no llegaron a ser publicados en forma de libro por el propio Unamuno. Este estudioso les dio el título de uno de ellos y los clasificó siguiendo un orden cronológico y geográfico. Lo que tienen en común estos textos es su clara naturaleza autobiográfica.

3. Véase el libro de Ana Urrutia Jordana *La poetización de la política en el Unamuno exiliado* (2003) sobre la poesía del destierro donde denuncia el desconocimiento y la poca valoración de la obra poética del escritor.

4. De acuerdo con Ana Urrutia, la Dictadura es el resultado de la debilitación de la monarquía y su incapacidad para resolver los graves problemas del país que siguen sin solucionarse desde la Restauración como las tensiones sociales entre la burguesía y el proletariado, las huelgas generales, las demandas autonómicas y la crisis del ejército (21-23). Esta estudiosa indica que 1917 es un año crucial para España. La neutralidad española en la Primera Guerra Mundial por un lado acentúa la escisión y la debilidad de los partidos políticos. Por otro, la consecuente demanda europea de productos que enriquece a la burguesía mercantil provoca la subida de la inflación con el consiguiente encarecimiento del nivel de vida para la población (Urrutia 27-28). Tras el fin de la contienda, el país entra en un periodo de crisis económica muy grave. Las protestas del proletariado junto al aumento de poder del ejército respaldado por Alfonso XIII van preparando el terreno para la llegada de la Dictadura (29).

5. Unamuno no llega a sentirse confinado durante su estancia en Canarias. Aquí empieza el escritor su diario de sonetos del destierro que luego publica con el título de *De Fuerteventura a París*. También desde Fuerteventura colabora en *El Imparcial* de Madrid y en la revista bonaerense *Caras y Caretas*, cuyos artículos son compilados por Manuel García Blanco en el libro *En el destierro* (Salcedo 259).

6. Este crítico se centra en la dimensión retórica del discurso autobiográfico, en concreto en el papel de la prosopopeya como su tropo más característico. Al adoptar un rostro, el sujeto textual se estabiliza y se hace con una identidad dejando de ser una forma ausente y sin voz propia. Sin embargo, se trata de un rostro desfigurador que cuestiona la posibilidad de construir una imagen de verdadera autoría y de identidad poética: "As soon as we understand the rethorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding" (930). Desde este punto de vista, la imagen de rostro y voz autorial que proporciona la autobiografía no es más que una identificación imaginaria que hace el lector entre la escritura y el autor.

7. Goodwin comenta que el término "autobiografía" aparece en las primeras décadas del siglo XIX para identificar libros en los que las intenciones convencionales de la confesión, la apología y la memoria se funden o redefinen. A diferencia de la biografía ?género que desde el XVIII

adquiere un estatus como disciplina para investigar en la historia? la autobiografía es escrita con la convicción de que la experiencia humana, más allá de los éxitos o fracasos de uno mismo, constituye una fuente valiosa de conocimiento (7–8).

8. De hecho, Rosen afirma que si no fuera por la memoria sufriríamos un extrañamiento de nosotros mismos: “We, or others, may find ourselves to be problematic or, indeed, a turmoil. We may find it difficult to answer, who was I? What am I? How many Is am I? Yet again we confront those questions knowing that all is not chaos. It is memory which repeatedly rescues us and makes it possible to speak with a comprehensible voice” (17).

9. La identificación de una diosa con un ángel se debe a que en la Antigüedad las religiones politeístas adaptan los ángeles del judaísmo y el cristianismo hasta asimilarlos a sus dioses (*The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion*). En concreto, la diosa romana de la victoria procede de la diosa griega Niké y de ahí probablemente el adjetivo “egipcio” que utiliza Unamuno para describir la estatua.

10. En *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*, Ángel G. Loureiro explora la interacción que existe entre la ética y la política en una serie de escritos autobiográficos españoles de los siglos XIX y XX. En concreto, este estudioso examina la relación entre las condiciones políticas, las estrategias cognitivas, los procedimientos retóricos y las manifestaciones éticas en los textos de Joseph Blanco White (1775–1841), María Teresa León (1904–1988), Juan Goytisolo (1931–) y Jorge Semprún (1923–).

11. Para este experto, la ética de Levinas constituye una respuesta a las objeciones de De Man a la autobiografía como empresa cognitiva ya que no es sólo un intento de auto-reconocimiento cognitivo, sino también un acto performativo (xi). Loureiro se plantea entonces la cuestión de cómo se manifiesta en la autobiografía dicha responsabilidad ética de responder al otro si no es a través de un apóstrofe (xii). El estudioso resuelve esta paradoja afirmando que el significado primario de la prosopopeya no es proporcionar un rostro, sino ofrecer estrategias para dirigirse y responder al receptor (xii).

12. Destaca el hecho de que la mayoría de los textos de viaje de don Miguel aparezcan por primera vez en periódicos y revistas. Aunque posteriormente publica muchos de ellos en forma de libro el propio escritor declara la dificultad que tiene para hacerlo. En ocasiones, el escritor vasco se burla de las demandas editoriales que le exigen escribir más páginas para publicar sus libros así como de los lectores que valoran el libro por la cantidad de escritura.

13. Véase el libro de José Carlos Mainer *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (1981) donde se refiere a esta función de la prensa española entre 1880 y 1910 como medio de propagación de la nueva literatura que se escribe a partir de finales del siglo XIX (11).

14. La revista gráfica *Nuevo Mundo* es fundada en 1894 por José del Perojo, colaborador asiduo de *La Ilustración española y americana*. Pronto alcanza una tirada de 5.000 ejemplares que aumenta sin cesar y alcanza una cifra récord de 266.000 ejemplares en 1909 por un reportaje fotográfico sobre el Barranco del Lobo. Representa, junto a *Blanco y Negro* y *La Esfera*, un nuevo tipo de revista de actualidad que recurre a medios como los reporteros gráficos y la fotografía, de mayor impacto que los grabados utilizados anteriormente en *La Ilustración española y americana*. Esta publicación se caracteriza por buscar el entretenimiento y cuenta entre sus colaboradores con escritores como Unamuno y Maeztu. A la muerte de Perojo, su colaborador Mariano Zavala levanta *Mundo gráfico* que termina por comprar *Nuevo Mundo* en 1913 (*Hemeroteca digital*).

15. Es interesante que en el número del 19 de septiembre la revista conmemore el primer aniversario del golpe militar de Primo de Rivera de forma positiva a la vez que defiende su postura a favor de la democracia. La revista considera que al menos la Dictadura logra terminar con la oligarquía y el caciquismo y representa la esperanza de un futuro mejor para el país:

En aquel mismo día, y en estas columnas, decíamos comentando la actualidad: *Nuestro ideal está en un régimen civil, democrático, de justa y digna libertad. . . .* Pero no nos creíamos en el caso de llorar por lo desaparecido, como hacen algunos emboscados civilistas. Amamos el Poder civil y las conquistas democráticas, pero no lamentamos el derrumbamiento del Poder que actuaba, porque eso ningún hombre liberal podía amarlo (22).

Es posible que admitir el éxito del golpe de estado militar sea una forma de pasar el control de la censura para la revista.

16. Gregorio San Juan en su introducción a los poemas de *De Fuerteventura a París* (1925) comenta que en los años de la Dictadura París alberga una colonia de españoles numerosa y en ebullición extraordinaria. Añade este crítico que cuando llega Unamuno a la capital francesa le rodea un grupo de compatriotas, políticos, escritores, profesores, unidos por comunes aficiones y por su enemistad hacia el Dictador (3). El inspirador de aquella política de oposición a la Dictadura no es otro que Eduardo Ortega y Gasset y se convierte en centro de sus reuniones el famoso café

de la Rotonde en Montparnasse: un café lleno de historia por donde pasan Lenin, Trotsky, Rubén Darío, Rainer María Rilke (San Juan 3). En su tertulia participan anarquistas, socialistas, republicanos y artistas como Picasso, Juan Gris, Juan Larrea, César Vallejo, Carlos Esplá y Blasco Ibáñez (San Juan 3).