

**El Cristo de Las Claras.
Referencia y símbolo en el poema
de Unamuno**

**por
CESAR AUGUSTO AYUSO**

EL CRISTO YACENTE DE SANTA CLARA (IGLESIA DE LA CRUZ) DE PALENCIA

ESTE es aquel convento de Franciscas,
de la antigua leyenda;
aquí es donde la Virgen, toda cielo,
hizo por largos años de tornera,
5 cuando la pobre Margarita, loca,
de eterno amor sedienta,
lo iba a buscar donde el amor no vive,
en el seco destierro de esta tierra.
Este es aquel convento de las Claras,
10 las hijas de la dulce compañera
del Serafín de Asís, que desde Italia
sembró estas flores en la España nuestra,
blancos lirios del páramo sediento
que en aroma conviértennos la queja.
15 Las pobres en el claustro que un tenorio
deslumbró con la luz de la tragedia,
llevándose a la pobre Margarita,
con su sed de ser madre, la tornera,
mientras la dulce lámpara brillaba
20 que ante la Madre Virgen encendiera,
cunan, vírgenes madres, como a un niño,
al Cristo formidable de esta tierra.
Este Cristo, inmortal como la muerte,
no resucita; ¿para qué?, no espera
25 sino la muerte misma.
De su boca entreabierta,
negra como el misterio indescifrable, fluye
hacia la nada, a la que nunca llega,
disolvimiento.
30 Porque este Cristo de mi tierra es tierra.

- Dormir, dormir, dormir..., es el descanso
de la fatiga eterna,
y del trabajo del vivir que mata
es la trágica siesta.
- 35 No la quietud de paz en el ensueño,
sino profunda inercia,
y cual doliente humanidad, en la sima
de sus entrañas negras,
en silencio montones de gusanos
- 40 le verbenean.
Cristo que, siendo polvo, al polvo ha vuelto;
Cristo que, pues que duerme, nada espera.
De polvo pre-humano con que luego
nuestro Padre del cielo a Adán hiciera
- 45 se nos formó este Cristo tras-humano,
sin más cruz que la tierra;
del polvo eterno de antes de la vida
se hizo este Cristo, tierra
de después de la muerte;
- 50 porque este Cristo dé mi tierra es tierra.
“¡No hay nada más eterno que la muerte,
“todo se acaba! —dice a nuestras penas—;
“no es ni sueño la vida;
“todo no es más que tierra;
- 55 “todo no es sino nada, nada, nada...
“y hedionda nada que al soñarla apesta!”
Es lo que dice el Cristo pesadilla;
porque este Cristo de mi tierra es tierra.
Cierra los dulces ojos con que el otro
- 60 desnudó el corazón a Magdalena,
y hacia dentro de sí mirando, ciego,
ve las negruras de su gusanera.
Este Cristo cadáver,
que como tal no piensa,
- 65 libre está del dolor del pensamiento,
de la congoja atroz que allá en la huerta
del olivar al otro
—con el alma colmada de tristeza—
le hizo pedir al Padre que le ahorrara
- 70 el cáliz de la pena.

Cuajarones de sangre sus cabellos,
prenden cuajada sangre negra,
que en el Calvario le regó la carne,
pero esa sangre no es ya sino tierra.
75 Grumos de sangre del dolor del cuerpo,
¡grumos de sangre seca!
Mas del sudor los densos goterones
—de aquel sudor de angustia de la recia
batalla del espíritu,
80 de aquel sudor con que la seca tierra
regó—, de aquellos densos goterones,
rastros alguno le queda.
Evaporóse aquel sudor llevando
el dolor de pensar a las esferas
85 en que sufriendo el pobre pensamiento,
buscando a Dios sin encontrarlo, vuela.
¿Y cómo ha de dolerle el pensamiento
si es sólo carne muerta,
mojama recostrada con la sangre...
90 cuajada sangre negra?
Ese dolor-espíritu no habita
en carne, sangre y tierra.
No es este Cristo el Verbo
que se encarnara en carne vividera;
95 este Cristo es la gana, la real Gana,
que se ha enterrado en tierra;
la pura voluntad que se destruye
muriendo en la materia;
una escurraja de hombre troglodítico
100 con la desnuda voluntad que, ciega
escapando a la vida,
se eterniza hecha tierra.
Este Cristo español que no ha vivido,
negro como el mantillo de la tierra,
105 yace cual la llanura, horizontal, tendido,
sin alma y sin espera,
con los ojos cerrados cara al cielo
avaro en lluvia y que los panes quema.
Y aun con sus negros pies de garra de águila
110 querer parece aprisionar la tierra.

¿O es que Dios penitente acaso quiso
 para purgar de culpa su conciencia
 por haber hecho al hombre,
 y con el hombre la maldad y la pena,
 115 vestido de este andrajo miserable
 gustar muerte terrena?

La piedad popular ve que las uñas
 y el cabello le medran,
 de la vida lo córneo, lo duro,
 120 supersticiones secas,
 lo que araña y aquello de que se ase
 la segada cabeza.

La piedad maternal de aquellas pobres
 hijas de Santa Clara le cubriera
 125 con faldillas de blanca seda y oro
 las hediondas vergüenzas,
 aunque el zurrón de huesos y de podre
 no es ni varón ni hembra;
 que este Cristo español sin sexo alguno,
 130 más allá yace de esa diferencia
 que es el trágico nudo de la historia,
 pues ese Cristo de mi tierra es tierra.

¡Oh Cristo pre-cristiano y post-cristiano,
 Cristo todo materia,
 135 Cristo árida carroña recostrada
 con cuajarones de la sangre seca,
 el Cristo de mi pueblo es este Cristo,
 carne y sangre hechos tierra, tierra, tierra!

Y las pobres Franciscas del convento
 140 en que la Virgen Madre fue tornera
 —la Virgen toda cielo y toda vida,
 sin pasar por la muerte al cielo vuela—
 cunan la muerte del terrible Cristo
 que no despertará sobre la tierra,
 145 porque él, el Cristo de mi tierra es sólo
 tierra, tierra, tierra, tierra...
 cuajarones de sangre que no fluye,
 tierra, tierra, tierra, tierra...

¡Y tú, Cristo del cielo,
 150 redímenos del Cristo de la tierra!

1. UNAMUNO, PALENCIA Y EL CRISTO DE LAS CLARAS

En su artículo "En Palencia", fechado en Agosto de 1921, D. Miguel de Unamuno nos dice que el poema, cuyo encabezamiento o título exacto es "El Cristo yacente de Santa Clara (Iglesia de la Cruz) de Palencia", lo escribió en esta ciudad, en dos días de una visita realizada siete años antes (1).

Emilio Salcedo es más preciso al situarlo en el verano de 1912 (2).

El poema apareció publicado por primera vez el 26 de Mayo de 1913 en el madrileño **Los lunes de El Imparcial**. Nueve años después lo incluye su autor en el libro de viajes **Andanzas y visiones españolas**, aparecido en 1921. Este libro se compone de 31 relatos de excursiones por campos y ciudades españolas que se habían publicado antes como artículos sueltos en **La Nación** de Buenos Aires, la mayoría, y en **El Imparcial** de Madrid, el resto. Además se incorporan 4 sonetos, que datan de 1911, y 8 "visiones rítmicas", compuestas entre 1907 y 1913. Dentro de estas últimas se incluye el poema del Cristo de las Claras. Algunas de ellas se ofrecen bajo la forma tipográfica de la prosa, siendo el nexo común, según refiere el propio Unamuno, el estar escritas en "forma métrica, en versos de meditación poética, de eso que los lakistas llamaban musings" (3).

En el libro **Don Miguel de Unamuno y sus poesías**, M. García Blanco presenta las variantes del poema en sus distintas apariciones totales o parciales (4). En el anteriormente citado artículo "En Palencia" transcribe Unamuno algunos trozos del poema, con versos ligeramente retocados. Asimismo en el drama **Soledad**, escrito a principios de 1921, en la primera escena del acto tercero, pone algunos versos en boca de Agustín, el protagonista, una vez que éste recuerda el cadáver del Cristo visitado en Palencia (5).

Las estancias de Unamuno en Palencia y las excursiones a distintos puntos físicos de la provincia son numerosas y de ellas

(1) Recogido en **Obras Completas I**, Escelicer, Madrid, 1966, pp. 484-487.

(2) **Vida de Don Miguel**, Anaya, Salamanca, 1964, p. 172.

(3) **O.C.**, VI, p. 500.

(4) Universidad de Salamanca, Salamanca, 1954, pp. 194-198.

(5) El texto del poema sobre el que se basa el presente análisis es el que recoge M. García Blanco en el volumen **Poesías**, **O.C.**, VI, pp. 517-520.

tenemos noticia por las referencias escritas que dejaba en artículos periodísticos o poemas. En la capital vivía su hijo mayor Fernando y sus visitas se prodigaron, particularmente en su última época. A ello hay que añadir la atracción que sentía hacia el páramo, donde solazaba su alma cansada del trabajo diario en la soledad y en el silencio.

Fruto de su excursión en el verano de 1921 son los artículos “En Palencia” y “Aguilar de Campóo” (6). El mismo autor nos dice, en las explicaciones de su poema *Teresa*, que el día de San Bernardo visitó la Trapa de Dueñas.

Por M. García Blanco sabemos que en Septiembre de 1923, cuando el General Primo de Rivera implanta la dictadura —de tan funestas consecuencias para el escritor—, D. Miguel se encontraba en Palencia (7).

El poema “El Carrión y el Bidasoa” está fechado el 4 de Marzo de 1930 en la capital palentina. En Agosto de este mismo año, de camino para Santander, visita Carrión de los Condes y Fuentes de Nava, dejando como recuerdo sendos poemas que datan respectivamente de los días 21 y 22 de este mes.

En el artículo “Jueves Santo en Rioseco”, de 1932, comenta el autor cómo cruza “la dolorosa soledad serena del páramo, hacia Palencia, hacia Carrión de Alonso Berruguete y de Jorge Manrique, el de que “nuestras vidas son los ríos...” (8).

El 25 de Enero de 1933 publica en el madrileño *Ahora* el artículo “1933 en Palenzuela”, donde cuenta que uno de los primeros días del año se fue a visitar desde Palencia este histórico pueblo. A la vuelta, viendo el Cristo del Otero de Victorio Macho, recuerda el Cristo de las Claras y hace comparaciones, transcribiendo algunos fragmentos del poema al Cristo yacente (9).

(6) En *El Diario Palentino* del 9 de agosto de este año 1921 aparece un saludo a Don Miguel de Unamuno, con motivo de su estancia en la capital para pasar unos días con sus hijos.

(7) “Unamuno ante los Campos Góticos”, en *La Estafeta Literaria*, nº 272-273, 17-31 agosto 1963, especial titulado “Mapa literario de Tierra de Campos”, pp. 35-36.

(8) *O.C.I.*, p. 649.

(9) Los versos transcritos no representan variantes respecto al poema fijado. Son dos fragmentos: vv. 51-56, donde une en un solo verso los vv. 53-54 del poema, y vv. 143-148.

De sus andanzas en 1934 se conservan dos artículos: "En el castillo de Paradilla del Alcor", publicado el 22 de junio en **Ahora**, y "La eterna Reconquista", en el mismo periódico el 4 de Julio. En este último comunica sus impresiones de las tierras del Norte palentino recorridas el día de San Juan Bautista y se admira de la belleza eufónica de los nombres de sus pueblos.

Hasta aquí el breve repaso a la relación mantenida por D. Miguel de Unamuno con Palencia, en un recorrido superficial por los textos (10).

2. BREVE JUSTIFICACION

El asedio al poema del Cristo de las Claras que vamos a seguir está basado en un método crítico-literario con pretensiones de objetividad, la objetividad que corresponde a las ciencias humanas y culturales tal como el estructuralismo ha propuesto.

A efectos puramente metodológicos dividiremos el estudio en tres partes —conexas y solidarias de por sí— (11). Ello nos permitirá, partiendo de la descomposición previa de los materiales lingüísticos, ir en avance progresivo hasta la recolección final de los mismos, sabedores de que más allá del lenguaje en cuanto tal, el texto es, principalmente, construcción de un sentido, semiosis o "emanación de una significación compleja e interminable, engendrada por la totalidad de los signos y de los índices que la afectan" (12).

(10) Dos artículos existen sobre el tema. El ya citado de Manuel García Blanco y otro de José Antonio SOMOZA publicado en la revista **Índice**, nº 187-188, julio - agosto 1964, pp. 16-17, con el título "Unamuno en Palencia", de menos interés que el primero.

(11) CH. MORRIS distingue tres niveles en el estudio de los signos de una obra que T. Todorov ha difundido posteriormente. Se trata del **nivel sintáctico**, que estudia las relaciones de los signos entre sí; el **nivel semántico**, que estudia las relaciones de los signos con sus significado; y el **nivel pragmático**, que estudia las relaciones de los signos con sus usuarios (autor-lector). En el nivel sintáctico entran indistintamente los aspectos fonético-fonológicos y morfo-sintácticos.

(12) J. TALENS en "Teoría y técnica del análisis poético", del colectivo **Elementos para una semiótica del texto artístico**, Cátedra, Madrid, 1978, p. 79.

3. NIVEL SINTACTICO

Iniciamos el análisis del poema considerando el aspecto fónico del mismo en sus rasgos más relevantes, conscientes de que “ce qui caractérise les faits de versifications bruts, c’est a la fois leur nécessité et leur insuffisance” (13).

Entre los diversos aspectos del verso, es necesario considerar las pausas sintácticas, muchas de las cuales coinciden perfectamente con el final del mismo. Hay otras, sin embargo, que dividen los versos en dos partes o tres. Los encabalgamientos, por su parte, dislocan especialmente determinados versos, uniendo dos contiguos.

En los versos 1-22, que forman una unidad dentro del poema y que podemos considerar como presentación o introducción temática, hay un ritmo más sereno que en el resto del poema. La combinación es de 2 heptasílabos con 20 endecasílabos; y del total de los 22, 17 tienen unidad rítmica. En los otros se produce pausa sintáctica, generalmente por contener alguna aposición.

El ritmo se hace más dislocado, más abrupto en otros fragmentos. Por ejemplo, es digna de mención la gran variedad existente entre los versos 23-50. Aquí cambia la misma combinación métrica, pues se dan 16 endecasílabos, 9 heptasílabos, 2 pentasílabos y 1 de trece. El número de pausas interversales aumentan también con respecto al primer fragmento.

Como resumen diremos que el ritmo tonal de este poema varía de modo patente a través de los distintos versos o partes, repartiéndose entre una fluencia regular y una fluencia ondulante, a veces difícil y hasta brusca, que lo deja desnivelado en su unitariedad.

En cuanto al ritmo de intensidad, también es necesario que nos detengamos en él.

Rafael Ferreres, en un lejano pero penetrante estudio de la poesía de Unamuno, advierte que este prefiere el verso endecasílabo, siendo dentro de este tipo de verso, el más usado el que tiene los acentos en las sílabas 4ª y 10ª, “de gran rigidez y monotonía”; es decir, el llamado endecasílabo sáfico con acentos en las sílabas 4ª, 6ª u 8ª y 10ª. Advierte también que no suele usar el de gaita gallega (14).

(13) A. Kibédi VARGA - *Les constantes du poème, analyse du langage poétique*, Editions Picard, Paris, 1977.

(14) “La poesía de Unamuno”, Escorial, X (1943), p. 146.

Esto se hace fácilmente comprobable en el presente poema. Teniendo en cuenta todos los versos, no sólo los endecasílabos, que son mayoría y que obviamente se aprecian como sáficos, sino también los heptasílabos y el de trece sílabas, puede hacerse una triple división por partes en el poema con la consiguiente distribución de acentos en las primeras sílabas (15):

vv. 1-22	10 en 4 ^a	vv. 13-116	52 en 4 ^a	vv. 117-150	10 en 4 ^a
	7 en 3 ^a		22 en 3 ^a		15 en 3 ^a
	5 en 2 ^a		12 en 2 ^a		6 en 2 ^a
	— en 1 ^a		6 en 1 ^a		1 en 1 ^a

Teniendo en cuenta que no hay ningún endecasílabo de gaita gallega y que los 2 pentasílabos se acentúan en 4^a —los octosílabos se salen del cómputo general, porque acentúan todas sus sílabas impares—, la proporción quedaría así:

50% en 4 ^a
29% en 3 ^a
15% en 2 ^a
4% en 1 ^a

Además de esto, los acentos que llevan el 65% de los versos pueden considerarse rítmicos, en cuanto que caen en sílaba par (2-4-6-8) y coinciden con el estrófico (6 ó 10). El 35% restante puede considerarse extrarrítmico.

Todo ello nos lleva a la conclusión de que también el ritmo de intensidad es variable o irregular a lo largo del poema, con un desequilibrio patente en favor o en detrimento de determinados esquemas acentuales. El tono común es de dureza y desnudez rítmica, como ya apuntó Carlos Bousoño (16).

Pasando a la consideración de los elementos fonológicos, el papel que juegan los fonemas es también, dentro del poema, muy significativo. Aliteraciones y paronomasias se suceden con cierta regularidad y la sonoridad producida por la mutua interrelación de consonantes y vocales encuentra su explicación.

(15) Esta división no tiene otra finalidad que la comparativa y estructural, a fin de observar diferencias según partes elegidas más o menos al azar, las dos últimas sobre todo.

(16) "La correlación en la poesía española moderna" en su libro con D. ALONSO: **Seis calas en la expresión literaria española**, Gredos, Madrid, 1956, 2^a ed., p. 244.

Las vocales predominantes son las de mayor abertura —a, o, e—, y en muchas ocasiones se ofrecen con exclusividad:

vv. 71-73	Cuajarones de sangre sus cabellos	ó - á - é
	prenden cuajada sangre negra	á - á - é
	que en el Calvario le regó la carne	á - ó - á
vv. 88-90	si es sólo carne muerta,	á - é
	mojama recostrada con la sangre,	á - á - á
	cuajada sangre negra	á - á - á

En estos fragmentos, las vocales abiertas sobre las que recaen los acentos versales confieren un tono de solemnidad y hasta grandeza trágica a los versos.

En lo que respecta a las consonantes, a lo largo del poema las guturales imponen su sentido, y algo menos las dentales, junto a las oclusivas y a las vibrantes. La impresión de dureza, oscuridad y asfixia, junto con la rotundidad y hasta rabia de las vibrantes, se hace obsesiva en numerosos momentos del poema. Y al decir esto afirmamos que hay un auténtico simbolismo fonético, unos códigos fonéticamente motivados que ponen en relación significativa y significado a la conciencia del lector, con su correspondiente eficacia, porque así se originaron en la mente del autor.

E. Thorndike ha comprobado que los fonemas **k**, **g**, **x**, en un léxico de seis idiomas diferentes, comportan la noción de “desagradable” (17). Ello se confirma al exponer ciertas palabras claves que usa Unamuno en su proceso de degradación de la figura yacente del Cristo:

- cuajarones, goterones, cuajada sangre negra (físicos)
- congoja, angustia (anímicos)
- mojama, andrajo, escurraja, carroña recostrada, zurrón (de huesos y de podre) (físicos con proyección simbólica).

Un párrafo significativo y modelico de esto que venimos diciendo es el que comprende los versos 71-83, en él se concentra de manera acusada el simbolismo fonético.

Por otra parte, las aliteraciones de sonidos semejantes o predominantes se reparten profusamente en el poema y abarcan

(17) Citado por J. M. PETERFALVI en *Introducción a la psicolingüística*, Alcalá, Madrid, 1976, pp. 81-82.

toda la gama sonora. Podemos argüir, como dato, dos ejemplos extremos:

— oclusividad y sordez se combinan en:

vv. 133-136 ¡Oh Cristo pre-cristiano y pos-cristiano,
Cristo todo materia,
Cristo árida carroña recostrada
con cuajarones de la sangre seca,

— sonoridad y liquidez en:

—la Virgen toda cielo y toda vida
sin pasar por la muerte al cielo vuela—

Estos últimos versos aplicados a la Virgen suponen un perfecto ensamblaje fónico-semántico en sus connotaciones de maternidad, dulzura, suavidad...

En síntesis, puede decirse que la combinación de los ritmos sintáctico y métrico se realiza de manera multiforme y diversa a medida que el poema discurre. En este se patentizan ciertos desequilibrios junto a marcadas recurrencias, todo lo cual encuentra su adecuación dentro de una cosmovisión global.

Los fonemas, a su vez, son expresión de contenidos imaginativos y afectivos y confieren un sello personal e intencionado a todo el poema, al tiempo que acumulan numerosas sugerencias desde el plano del significante que se verán posteriormente confirmadas en el análisis de los aspectos semánticos.

También en el aspecto sintáctico complejidad y diversidad son las notas que mejor definen este poema unamuniano. Afirmaciones precisas junto a párrafos desparramados y hasta alambicados se suceden indistintamente.

Las oraciones atributivas, cuyo núcleo verbal está desempeñado por “ser”, tienen relevancia especial. Son numerosas y sus elementos se ordenan de modo diferente, según los propósitos del autor. Difícilmente se representan en la estructura pura SN - SA (sintagma nominal o núcleo y sintagma atributivo o atributo).

Porque este Cristo de mi tierra es tierra.

Esta oración repetida en los versos 30, 50, 58 y 132, como deja ver por el “porque” causal —“pues” en v. 132— con que se inicia, aparece siempre como conclusión final, cierre de una serie de oraciones antecedentes que quedan confirmadas y resumidas en ella. Es de destacar que el sitagma atributivo, comúnmente representado por un adjetivo, está aquí concretizado en el sustantivo “tierra” que, a su

carga semántica dada por el contexto, añade el poder sintáctico de su colocación en la frase y al final de párrafo. En la estructura del final del poema vuelve a quedar realzado por sí solo en la cuádruple repetición:

vv. 145-146 porque él, el Cristo de mi tierra es sólo
tierra, tierra, tierra, tierra...

Pero lo que más llama la atención es el caudal de oraciones subordinadas acogidas en un mismo párrafo. Con gran facilidad son oraciones de carácter sustantivo y no predicativas. Hay veces que la sucesión de subordinadas se desarrolla con cierto rigor, otras, sin embargo, entorpece la claridad e interrumpe el discurrir de la oración principal, interponiéndose entre sus sintagmas.

Ejemplo del primer caso puede ser el bloque estrófico primero, vv. 1-14. El segundo bloque estrófico ejemplificaría la complejidad, vv. 15-22. En este, el sintagma nominal "las pobres" (v. 15) inicia el párrafo y no conecta con el núcleo verbal "cunan" hasta el v. 21, donde también se encuentra la aposición "vírgenes madres", que le corresponde; entre tanto, el complemento circunstancial "en el claustro" abre una serie de oraciones subordinadas en cadena que ocupan los versos de separación entre el sujeto y el núcleo verbal.

En esta suma total de las oraciones que forman el poema, desde los párrafos complejos en que unas oraciones se enmarcan en otras — las principales haciendo avanzar la acción, dando fluidez al discurso lógico, y las secundarias explicitando, añadiendo, matizando, retardando— hasta las oraciones especificativas, que afirman sin más, que resumen y fijan en su intensidad lo que las otras buscan explicar en extensión, el resultado final es un texto multiforme, discontinuo, descoyuntado muchas veces —hay hipérbatos—, perfilado otras, expresión fiel de un pensamiento inseguro, dubitativo, interrogante, en incesante fluir que, agónicamente, desde una idea busca y da vueltas a su alrededor esperando encontrar siempre un hallazgo nuevo, una explicación más convincente, más fulgurante, más poderosa.

Esto es el presente texto —como a continuación se verá en el nivel semántico— una autoconfirmación en forma de comentario, que el autor hace, de la frase "Este Cristo de mi tierra es tierra".

4. NIVEL SEMANTICO

La selección léxica que Unamuno realiza no busca efectos sorprendentes, no busca la belleza sonora o estilística a priori, sino que tiende directamente a la eficacia comunicativa, a la precisión semántica y a la claridad, aunque sea a base de repeticiones y de constantes derramamientos sintácticos. Da la impresión de que “machaca” el tema, de que lo agota dándolo vueltas entre las manos, repitiendo la idea central una y otra vez, al principio, al medio y al final, a tiempo y a destiempo, sin guardar gradaciones.

Los 22 primeros versos suponen la introducción, la presentación del gran tema a tratar: el Cristo yacente. Comienza poniéndole marco, concretando su situación espacial: convento de religiosas clarisas; y pronto el tema se le desborda sin tino en múltiples detalles del tiempo pasado. Narra la leyenda de Margarita la tornera, se remonta a los antecedentes de la orden de Santa Clara, vuelve de nuevo a la leyenda, hasta que desemboca —v. 22— en el “Cristo formidable de esta tierra”, objeto y causa inmediata del poema. El resto —vv. 23-150— es una meditación reiterativa, obsesiva, in crescendo, sobre este Cristo, según sus personales impresiones.

El conjunto de signos léxicos se cierra inmediatamente sobre la idea central reiterada, apareciendo en seguida palabras claves, plenas de sentido, repetidas, ubicadas con estrategia. El Cristo yacente desencadena una visión negativa, angustiada, problematizada, que exigirá lexemas que denoten esta realidad en conflicto. Los lexemas caracterizados positivamente son mínimos, su aparición se supedita a determinados momentos en los que funcionan como contraste obligado de la realidad principal y rechazada.

La palabra “Cristo” se repite en más de una veintena de ocasiones, en muchas de ellas determinada mediante “este” y algunas por “él”, de tal forma que la presión semántica a que se le somete en los sucesivos desarrollos de la idea llega a ser agobiante.

Unamuno en su reflexión sobre “este Cristo” se refiere tanto a sus rasgos físicos como síquicos, con total relación connotativa en la distribución de semas; es decir, que la descripción física del Cristo, con lexemas eminentemente denotativos, connota toda una visión más trascendente a la que ayudan algunos rasgos del mundo racional, intelectual del hombre.

Este Cristo yacente es “cadáver” (v. 63), “es sólo carne muerta” (v. 88), en donde una serie de notas negativas, desagradables, de sus partes físicas, corporales, confluyen, puestas de manifiesto con adjetivos propicios, portadores de semas descalificadores.

El color **negro** es especialmente connotador. Aparece conformando algunas de las figuras semánticas más logradas:

- vv. 27-28 De su boca entreabierta,
negra como el misterio indescifrable...
- vv. 37-40 y cual doliente humanidad, en la sima
de sus entrañas negras,
en silencio montones de gusanos
le verbenean.

La oscuridad es desconocimiento, es incapacidad visual —al mirarla se asume la realidad—, es ceguera que sólo tiene ante sí su propia rutina. A ello contribuye, con su gran poder connotador, el semema “sima”. Además:

- vv. 59-62 Cierra los dulces ojos con que el otro
desnudó el corazón a Magdalena,
y hacia dentro de sí mirando, ciego,
ve las negruras de su gusanera.
- v. 107 con los ojos cerrados cara al cielo

La ceguera, pues, no solamente es física, es voluntaria, es renuncia a vivir —vv. 100-102—.

- vv. 71-72 Cuajarones de sangre sus cabellos
prenden cuajada sangre negra.

La sangre negra, que no fluye por las venas, es ausencia de vida: “¡grumos de sangre seca!” (v. 76).

La imagen total de lo negro se concentra entre los versos 103-110. Todo el Cristo es negro, igual que lo es la tierra, “negro como el mantillo de la tierra” (v. 104), y en una visión expresionista, como en un riesgo máximo, dice:

- vv. 109-110 Y aun con sus negros pies de garra de águila
querer parece aprisionar la tierra.

Negro sobre lo negro. Y aunque parezca un tanto excesivo, tiene su razón de ser el que la tierra sea calificada también de esta forma,

porque, como se verá más adelante, encierra un acusado carácter negativo.

El adjetivo “negro” ha estado presente en la descripción física del Cristo, en sus partes (boca, entrañas, ojos, cabello, sangre, pies) y en su totalidad. Y habla de un rasgo físico más: “las hediondas vergüenzas” (v. 126). Todo ello hace que Unamuno, en su afán de definir la realidad total de este Cristo tal como a él se le representa, ensaye distintos términos que expresan con fuerza y veracidad la sustancia de contenido que intenta conformar. Rasgos expresionistas consigue con el rosario de transformaciones semánticas (18) que aparecen desgranados en el poema —más bien hacia la última parte—, una vez que el retrato del Cristo está ya muy avanzado —acabado sólo estará al final, en esa su peculiar forma circular de abordarlo—.

“Cadáver”, teniendo en cuenta las descripciones negativas pertinentes, se convertirá, según estas transformaciones poéticas, progresivamente en:

- v. 89 mojama
- v. 99 escurraja
- v. 115 andrajo
- v. 127 zurrón de huesos y de podre
- v. 134 carroña

con lo que la degradación se patentiza en un perfecto maridaje de fonología y semántica, alcanzando cotas insospechadas dentro del cómputo global del poema.

Y es que, además del inaceptable —repugnante— panorama físico, ha tenido buen cuidado de recalcar su voluntaria incapacidad de vida, desalificándolo en las potencias del alma humana. Es “el Cristo pesadilla” (v. 57). La inactividad, el estatismo, la renuncia a vivir, a usar las más nobles facultades humanas, “profunda inercia” (v. 36), le despojan de toda humanidad y, por ende, de toda

(18) Este concepto está tomado de M^a del C. BOBES NAVES, *Gramática de “Cántico”*, Planeta-Universidad, Barcelona, 1975, pp. 168 y ss. Se da transformación explícita sustancial cuando, manteniendo una misma referencia, un signo previo se convierte en otro signo tantas veces como el autor quiera. La sustitución se realiza entre sustantivos que, sin ser sinónimos y denotando realidades distintas, están ligados por algún sema común, que los hace coincidir dentro del contexto.

divinidad. Para hacer esto más efectivo se levanta en oposición la figura del verdadero Cristo, el Cristo del cielo.

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que Unamuno elabora la más profundas dimensiones cristológicas según criterios puramente existenciales. La actividad del pensamiento, de la duda, “la recia batalla del espíritu”, separa al Cristo del Huerto de los Olivos, que sudó gotas de sangre que fecundaron la tierra, del Cristo yacente, sin gota alguna de sudor, “cuajada sangre seca”.

Por otra parte, profundamente significativa se hace también la misma posición del Cristo. Este Cristo “sin más cruz que la tierra” (v. 46) no guarda la postura clásica. No es un Cristo crucificado, erguido, levantado sobre la tierra hacia el cielo, sino que

vv. 105-106 yace cual la llanura, horizontal, tendido,
sin alma y sin espera (19).

“Con los ojos cerrados cara al cielo” (v. 107), sólo vueltos hacia sí, mirando su interior gusanera, ciego para toda la realidad, —tan distintos a “los dulces ojos” de quien desnuda el corazón de las personas (vv. 59-62)— este Cristo que no piensa, que renuncia a enfrentarse consigo mismo, a asumir su existencia, “ese dolor-espíritu”, no puede sino dormir, esperar la muerte. Trágico es que la realidad de Cristo se acabe con la muerte, sin el definitivo milagro de la Resurrección.

Esto nos lleva a plantear claramente que todo el texto se resume en una única isotopía: MUERTE, frente a la que siempre se yergue, como haciéndola sombra, su contrario, VIDA (20). El Cristo yacente es el símbolo de la muerte. El Cristo del cielo es el gran símbolo de la vida.

En esta isotopía de dos caras se desemboca a través de una tupida red de connotaciones cuyos nudos sostenedores se estructuran a modo de polos semánticos divergentes sobre un eje semántico variable, intercambiable: color, olor, espacio, principios metafisi-

(19) Esta interpretación se confirma con el poema “Obediencia” de *El Cristo de Velázquez*, donde dice:

Porque has muerto
de pie, como hombre, no acostado en tierra
como una bestia; cual columna erguida.

(O.C. VI, p. 472)

(20) A. J. GREIMAS define isotopía como “faisceau de catégories redondantes sous-jacentes au discours considéré”, en *Du sens, Du Seuil*, París, 1970, p. 10.

cos..., y vienen representados por palabra clave, las cuales complementan una serie variada de indicios lingüísticos, siempre en dialéctica de oposición.

Es de suma importancia el esquema:

TIERRA/CIELO

El poder denotativo de "tierra", potenciado a través de un uso continuo en triple recurrencia fónica, sintáctica y semántica, que se hará particularmente obsesiva al finalizar el poema, y de sus derivados —"destierro", "enterrar", "terreno", "terrible"—, adquiere valores extraliterarios, marcadamente simbolizadores y universales.

"Cielo", por su parte, aparece en contadas ocasiones, pero con fuerza suficiente debido a la clara oposición que por sí mismo señala, ya no sólo denotativamente, sino en la revalorización connotativa que surge del contexto (21).

Este universo semántico de connotaciones negativas y positivas queda enriquecido y conformado con los semas que aportan una serie de sememas identificables en una común sustancia de contenido.

Las sugerencias simbólicas se estructuran también según otro eje semántico bipolar muy significativo:

MATERIA/ESPIRITU

que introduce la dialéctica inercia, estatismo, renuncia / lucha, dolor, agonía, finalmente reabsorbidos en **muerte/vida**.

El clima connotativo y polisémico que se crea en el poema es fruto del uso tan personal que hace al autor del léxico, generalmente pobre si se le considera aisladamente, pero potenciado al máximo a través de acumulaciones semánticas dentro del contexto. Los sustantivos desarrollan todas sus posibilidades con la ayuda de los adjetivos, también muy concretos y comunes.

Unamuno elige adjetivos léxicamente vulgares y hace de ellos un doble uso:

(21) "On peut dire encore que le sens d'un mot dans son emploi poétique est, d'une part, **prescrit** par sa signification générale (paradigmatique), de l'autre, **créé** par le contexte". B. A. OUSPENSKI: "La correction grammaticale" et la métaphore poétique en ECOLE DE TARTU, **Travaux sur les systèmes de signes**, Editions Complexe, Bruxelles, 1976, pp. 218-221.

- adjetivos descriptivos, cuya significación se limita sólo al sustantivo que acompañan:
v. 2 “antigua leyenda”; v.4 “largos años”
- adjetivos esenciales, convertidos en claves a medida que se van repitiendo en el poema y haciéndose relevantes por su contribución al significado final.

Unamuno toma dos adjetivos de color no inicialmente llamativos, pero ellos llegarán, con su aposición mutua y la aparición reiterada, a cargarse de significado poético. Ya vimos el curso seguido por “negro”; frente a él, “blanco” limita su uso a situaciones de marcado matiz positivo, referido a las monjas de Santa Clara, “blancos lirios” (v. 13) que cubren

vv. 125-126 con faldillas de blanca seda y oro
las hediondas vergüenzas,

Lo mismo sucede en lo que se refiere al eje semántico del olor. Estas monjas claras, que son “flores” (v. 12) y “blancos lirios” (v. 13), a los hombres “en aroma conviértennos la queja” (v. 14). En contraposición tenemos el uso del adjetivo “hedionda” aplicado no sólo en el sentido denotativo de lo material, “vergüenzas” (v. 126), sino con todo el sentido connotador de que es capaz cuando indistintamente califica lo metafísico:

v. 56 “y hedionda nada que al soñarla apesta!”

Y así es como nos hallamos en la clave del poema. Unamuno transporta los signos lingüísticos dentro del poema a un nivel superior, descubre su capacidad de significación dentro de un nuevo contexto, haciéndolos confluír en un signo único, pleno de significado. Ha elevado las categorías del mundo físico al universo de lo metafísico a través de una pertinente simbolización.

En esta cosmovisión se explica la reiteración de adjetivos como “eterno”, “seco”, “dulce”, “pobre”, “profundo”, “trágico”, que se cargan de significación poética al tiempo que contribuyen a dar relevancia a los sustantivos que califican, siempre dentro de la dialéctica de una isotopía bifronte.

“Seco” sitúa claramente a los sustantivos que acompaña: “en el seco destierro de esta tierra” (v. 8), “la seca tierra” (v. 80), y hace particularmente expresivo el reiterado sintagma “sangre seca”, paralelo a “sangre negra” en cuanto que supone “sangre que no fluye” (v. 57), negación de la vida.

“Carne”, por su parte, se alinea numerosamente en la negativa isotopía que connota el Cristo de la tierra, excepto cuando el adjetivo “vividera”, de intransferible cuño unamuniano con ese sufijo connotador de lo perdurativo, lo llena de las resonancias existenciales y trascendentes del Cristo del cielo:

vv. 93-94 No es este Cristo el Verbo
que se encarnara en carne vividera;

La dimensión de lo metafísico, cuando debe expresarse mediante el lenguaje humano, encuentra siempre la limitación de los signos y busca el ensanchar las fronteras, ampliarlas al máximo, a base de emplear términos absolutos. Así es como aparecen TODO/NADA en su función de acotar la experiencia del autor, en la doble virtualidad de lo apetecido y lo rechazado.

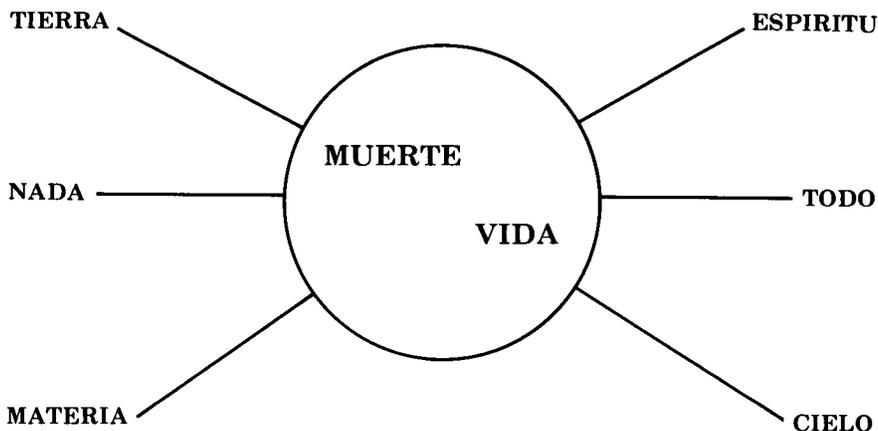
La Virgen alcanza la cima más alta de aspiración:

v. 141 la Virgen toda cielo y toda vida,

“Todo” plenifica lo que ya de por sí contiene la plenitud: “cielo”, “vida”. “Nada” contribuye a unificar las sucesivas negaciones físicas, representadas en el Cristo, todas ellas signos de la gran negación, el inmenso y único vacío que Unamuno proclama en boca del mismo Cristo de tierra —vv. 51-56— y que resume en la blasfema desesperación de la paradoja:

vv. 55-56 “todo no es sino nada, nada, nada...
y hedionda nada que al soñarla apesta!”

El simbolismo del poema podría expresarse gráficamente así:



Así pues, la fuerza connotadora del poema nace del particular dinamismo semántico que Unamuno confiere a todas y cada una de las palabras clave, haciendo significativo el significante, aún cuando no busque nada más —¡y nada menos!— que su desnuda verdad semántica. Las palabras son exprimidas arduamente en sus significaciones más arcanas y según un personal sentir unamuniano en ellas y a través de ellas. La polisemia del poema se origina al margen de toda riqueza de imágenes y metáforas, elementos connotativos por excelencia. Estas resultan sumamente pobres en Unamuno si se las considera aisladamente, ya que usa muchas de ellas en un estado de lexicalización o de escasa originalidad y posibilidad expresiva para la sorpresa. Así por ejemplo cuando en los versos 12-14 acude a la imagen del “páramo sediento” que es la vida terrena, en el que Francisco de Asís “sembró estas flores”, por las monjas de Santa Clara, etc.

Prefiere Unamuno utilizar métodos más primitivos, menos sugerentes a la imaginación del lector, al que guía en exceso, condicionándole directamente con múltiples y constantes recurrencias sintácticas y léxicas. Entre estas últimas pueden destacarse pleonasmos como:

vv. 77 y 81 los densos goterones

v. 96 que se ha enterrado en tierra

Resta todavía por considerar, dentro de este poema descriptivo —narrativo-reflexivo, si bien proyectado hacia el símbolo en su totalidad, la disposición que el autor hace de los personajes y de su función. También ellos están adscritos a una de las dos realidades significativas y enfrentadas:

(Poeta)

Cristo de la tierra
HOMBRES

Cristo del cielo
VIRGEN
HIJAS DE SANTA CLARA

en TIERRA (MUERTE)

en CIELO (VIDA)

Ya están vistos los universos semánticos de ambos Cristos. Respecto a la Virgen, su figura queda en todo momento magnificada, libre y vencedora de la muerte (v. 142). Pero sobre todo interesa

considerar el aspecto de su maternidad ("la Madre Virgen", v. 20 y "la Virgen Madre", v. 140). Los semas connotadores de dulzura, refugio, amor... incorporados a este término son comunes también a las hijas de Santa Clara, que como tal aparecen en sus acciones sobre el Cristo, al que

v. 21 cunan, vírgenes madres, como a un niño,

Margarita dejó el convento movida por "su sed de ser madre" (v. 18), "de eterno amor sedienta" (v. 6). El adjetivo "pobre" que aplica tanto al conjunto de monjas como a Margarita en particular, anteponiéndoselo, es claro índice de la actitud compasiva de Unamuno hacia estas mujeres, de cuyo acto amoroso no duda, pero del que —raciocinándolo— sabe que objetivamente es una ilusión, tan sólo válida para ellas, pues él matiza diciendo que si unas "cunan la muerte del terrible Cristo/que no despertará sobre la tierra" (vv. 143-144), la otra va a buscar el amor "donde el amor no vive" (v. 7).

A estas mujeres les salva el ansia de maternidad, su verdadera e irremplazable vocación (22). Ellas son quienes convierten "la queja" de los hombres "en aroma" (v. 14). Frente a "la piedad maternal" de estas (v. 123), sitúa Unamuno "la piedad popular", incapaz de ver lo grande de la vida y sólo atenta a lo superficial percedero, a la materia, "supersticiones secas" (vv. 117-122). Del hombre deja explícita además "la maldad y la pena", su negación del bien y de la salvación, hasta el punto de que Dios pudiera haberse arrepentido de su creación (vv. 112-113).

Finalmente, resta el marco donde la vida del hombre se realiza: la tierra, ámbito sin esperanza, lugar para la muerte y el olvido, "donde el amor no vive" (v. 7). La isotopía particular de la tierra como espacio geográfico vital es la sequedad, la falta de agua: "en el seco destierro de esta tierra" (v. 8), "páramo sediento" (v. 13) y "la seca tierra" (v. 80); por tanto, la falta de vida trascendente, de perennidad y pervivencia. Es comprensible, pues, que, dentro de este

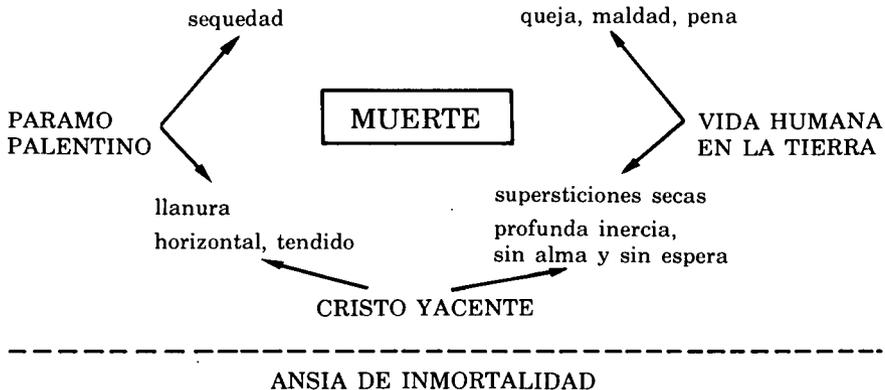
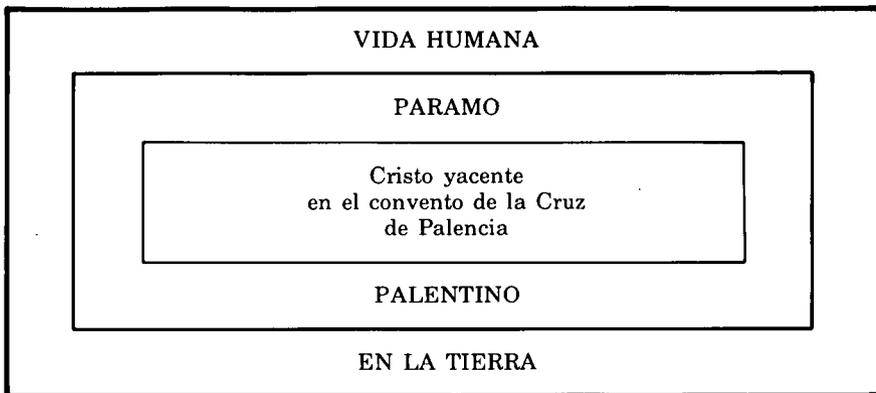
(22) Sobre esta idea de la maternidad femenina en el autor pueden consultarse dos clarividentes trabajos: Juan ROF CARBALLO, "El erotismo en Unamuno", *Revista de Occidente*, 2ª época, nº 19, 1964, y Carmen MORALES, "Mujeres en la vida de Unamuno", *Razón y Fe*, nº 973, febrero 1979, pp. 125-144. En este último se lee: "A primera vista todas las protagonistas femeninas de Don Miguel son muy semejantes y en todas se da un ansia de maternidad evidente" (p. 125).

“desierto”, la isotopía que pudiéramos denominar “jardín” — “blancos lirios”, “aroma”— caracterice a las Claras.

Y, aún dentro de la tierra como espacio universal y existencial del hombre, se toma el páramo palentino, la llanura castellana, como símbolo expresivo e inmediatamente referencial, de tal modo que la sequedad de la tierra palentina está representando una totalidad mayor. Y el Crito de tierra, varado en el convento palentino, que ha adoptado la postura propia de esta tierra, “horizontal, tendido” (p. 105), representa un modelo existencial humano, representa la mortalidad terrena, pues “sin alma y sin espera” (v. 106) es una especie de maldición para esta tierra misma:

vv. 107-108 con los ojos cerrados cara al cielo,
 avaro en lluvia y que los panes quema.

y, por ello, para toda la vida humana del hombre sobre la tierra.



Así entendida esta densa simbolización cristológica sobre planos que se superponen y se cruzan —la tierra toda y el páramo palentino—, el grito final de Unamuno adquiere todo su trágico sentido:

vv. 149-150 ¡Y tú, Cristo del cielo, redímenos
del Cristo de la tierra!

5. NIVEL PRAGMATICO

Queda por ver la importancia del autor, Miguel de Unamuno, en la creación de este poema. No basta haber descrito el poema de modo más o menos exhaustivo en una serie de aspectos puramente lingüísticos; es necesario comprenderlo en su totalidad, como una obra de cultura, inserto en un tiempo y perteneciente a un hombre concreto que se manifiesta en él. El poema circunscribe una estructura comunicativa en la que, además de la transmisión del mensaje mediante signos lingüísticos, el emisor y el receptor tienen mucho que ver.

Este poema es fruto de una necesidad vital que Unamuno siente ante una vivencia concreta: la contemplación de la figura del Cristo yacente en la iglesia de la Cruz de Palencia. Sobre esta realidad objetual Unamuno elabora su propia meditación existencial, involucrando en ella todo un cúmulo de experiencias vividas y asumidas en el tiempo. De este modo, la figura del Cristo se convierte, por una densa trabazón de pensamiento y lenguaje, en símbolo, en visión transcendental, más allá de los límites de su aspecto físico, en creación poético-filosófica abierta y disponible a otras almas humanas. Por todo ello, vamos a tener presentes en la continuación del análisis las palabras de Paul Ricoeur, imprescindibles según creo, "la fonction symbolique, c'est-à-dire la possibilité de désigner le réel au moyen des signes, n'est complète que quand elle est pensée à partir d'une catégorie "inconsciente" et d'une catégorie "égologique" (23).

El poeta ha proyectado sobre el Cristo su visión personal, distinta de la de tantos hombres que ante él han pasado —él mismo habla de

(23) "La question du sujet: le défi de la sémiologie" en *Le conflit des interprétations*, Du Seuil, Paris, 1969, p. 257.

la actitud del pueblo llano ante la figura yacente, “piedad popular”, y de las religiosas claras, “la piedad maternal”—, pero, además, ha querido escribirla, transmitirla a otros hombres —futuros lectores— y, así, hacerla perdurable en el tiempo.

Para dirimir el grado de relación que un autor mantiene con su obra es necesario prestar atención a lo que Jakobson ha dado en llamar “shifters”, y que podemos traducir al castellano con el nombre de “indicadores”: “palabras —como define Pierre Guiraud— que no tienen sentido en sí mismas y que sólo son significativas en relación con (el acto de) la comunicación” (24). Los pronombres personales, los demostrativos y los posesivos, los tiempos verbales, los adverbios de tiempo y lugar son los principales indicadores.

Tomemos el uso de los demostrativos, por los que se identifica el objeto situándolo en el espacio y en el tiempo. Nada más comenzar el poema: “Este es aquel convento...”, “aquí es donde...”, se hace evidente la translación del presente a un tiempo lejano.

La identificación del Cristo yacente es constante: “Este Cristo”, frente al Cristo evangélico, al que aleja: “el otro”, en contraposición constante de presente/pasado.

A medida que el poema avanza, parece como si Unamuno fuese alejándose, tomando una posición más distante, mientras en todo momento se identifica con la tierra, a la que considera como propia mediante el posesivo de primera persona. Se observa la diferencia:

- vv. 30, 50 y 58 porque este Cristo de mi tierra es tierra.
- v. 132 pues ese Cristo de mi tierra es tierra.
- v. 145 porque él, el Cristo de mi tierra es sólo

Pero Unamuno no hace, únicamente, referencia a sí mismo, sino que incluye a los interlocutores en la dinámica del poema. Además de los deícticos ya vistos, que sitúan al Cristo o al objeto considerado dentro de las circunstancias tanto del emisor como de los receptores, emplea los posesivos o personales, que indican la pertenencia o relación cercana de uno y de otros. Así:

- v. 12 sembró estas flores en la España nuestra.

(24) Citado por A. J. GREIMAS en “Hacia una teoría del discurso poético”, incluido en el colectivo **Ensayos de semiótica poética**, Ensayos/Planeta, Barcelona, 1976, p. 26.

vv. 43-45 Del polvo pre-humano con que luego
 nuestro Padre del Cielo a Adán hiciera
 se nos formó este Cristo tras-humano,
 v. 52 dice a nuestras penas

Y Unamuno, que durante todo el poema no hizo sino descripciones y consideraciones sobre el Cristo yacente, sin dirigirse a él para nada, culmina su alejamiento del mismo en la súplica final, en la que, incluyendo a todos los humanos, apela directamente al Cristo del Cielo, con quien vitalmente se siente ligado, marcando así claramente las distancias afectivas entre ambos:

vv. 149-150 ¡Y tú, Cristo del Cielo,
 redímenos del Cristo de la tierra!

Esta exclamación final, que recoge el sentido genuino y la intención de todo el poema, es la que nos da pie para considerar al creador Unamuno en su problemática capital humana, reflejada en los versos: su trágico sentimiento de la vida y de la muerte, su religiosidad y su dialéctica agónica.

Las fronteras entre pensamiento y palabra, entre pensamiento y poesía son inescrutables en Unamuno.

Su escritura es un acto ontológico, profundamente arraigado en su yoidad, en su razón de ser y existir. Escribe en el destierro, en 1929, el poema "Monsieur Unamuno, homme de lettres", donde dice:

¿Hombre de letras? no, que no soy tabla
 ni humanista, ni literato;
 hombre de humanidad;
 soy un soplo en barro, soy hombre de habla;
 no escribo por pasar el rato
 sino la eternidad.

(O.C. VI, p. 1.188) (25)

Escribir es una forma de salvación. La angustia existencial le nace de su ser consciente ante la tragedia humana. Ser consciente es captar la radical e irreparable limitación humana. El hombre, que nada puede ante la muerte, es un ser indefenso, es un "pobre"

(25) Un hermoso acercamiento a este poema es el que hace A. CASTRO y CASTRO en su artículo "Unamuno, soplo de barro", *Razón y Fe*, nº 383, febrero 1968, pp. 171-175.

hombre. El amor unamuniano se define como compasión: descubrir que el otro está necesitado, que es un ser necesitado (26).

Llegar a ser consciente de todo esto, que el desarrollo de la esencia del hombre no se hace sino con dolor, es un objetivo. "Ese dolor-espíritu" (v. 91) que es Cristo en el huerto de los Olivos, está representando al hombre enfrentado al tiempo, a la muerte, en su totalidad personal. Unamuno enfrentado al misterio, la pregunta sin respuesta, "negro" por indescifrable (v. 27):

"Y me pasaré la vida luchando con el misterio y aún sin esperanza de penetrarlo, porque esa lucha es mi alimento y mi consuelo". (O.C. III, p. 822)

Hay que tener en cuenta que **El sentimiento trágico de la vida**, obra publicada en 1912, supone un marco referencial imprescindible, por su inmediatez temporal anterior al tema de este poema. Aunque lo denotativo se llena de connotaciones y se torna símbolo, la filosofía subyacente es la misma (27).

Y en este poema es el Unamuno hombre escindido, agónico, quien se vuelca. Para Francois Meyer "La intuición original que preside todo el pensamiento de Unamuno consiste totalmente en el sentimiento de un ser que se halla en conflictos consigo mismo, que es enemigo de sí mismo, y que no puede existir sino en virtud de este conflicto, exasperándolo, agudizándolo y llevándolo hasta su colmo con una pasión desesperada y contradictoria" (28).

El combate interior que Unamuno libra en toda su obra alcanza, sin embargo, su densidad máxima, su concentración y grandeza, en

(26) A pesar del consabido egolatrismo unamuniano, hay que reseñar que en este aspecto se adelanta a los filósofos de la intersubjetividad, tales como Ferdinand Ebner, Martin Buber, Emmanuel Levinas...

(27) Puede aducirse al respecto la cohesión semántica que el adjetivo "trágico" proporciona al aplicarse indistinta y repetidamente a las tres realidades: Cristo - páramo - vida humana. Para ello basta confrontar el artículo "En Palencia", ya citado, donde habla de la iglesia de Santa Clara como "la del trágico Cristo de tierra" (p. 485) o de la ciudad de Palencia que él ve como "un oasis en medio del trágico desierto de la Tierra de Campos, de los Campos Góticos" (p. 484) con esta obra de título tan significativo.

También las palabras introductorias que el propio autor dedica en las "visiones rítmicas" se tornan sumamente esclarecedoras:

"Incluyo aquí también los versos que hice al Cristo yacente de Santa Clara, o iglesia de la Cruz, en Palencia; ese Cristo que es como un símbolo y resumen del paisaje trágico castellano" (O. C. VI, p. 500).

(28) **La ontología de Miguel de Unamuno**, Gredos, Madrid, 1962, p. 17.

la poesía, debido sin duda a la mayor potencialidad expresiva que esta lleva inherente. Como dice P. Laín Entralgo, “el Unamuno pensador-poeta fue el más inmediato intérprete de esa agonía” (29).

La agonía no es sino pasión de inmortalidad, renuncia a creer que con la muerte el hombre acabará:

“(...) y la inmortalidad que apetece es una inmortalidad fenoménica, una continuación de esta vida” (El sentimiento trágico de la vida, O.C. IV, p. 530).

Este ansia de inmortalidad y de totalidad constituye la esencia de la conciencia individual que necesariamente debe orientarse hacia la conciencia universal, infinita y eterna, hacia Dios, que visto de este modo es “el supremo y absoluto sobre-hombre, la proyección del hombre al infinito” (30).

Entramos de lleno en la religiosidad de Unamuno, ese campo tan personal y complejo. El Dios unamuniano es fruto de una necesidad vital, el deseo de sobrevivir a la muerte. El Cristo resucitado, vencedor de la muerte —el Cristo del Cielo (v. 149)— es el objeto de su invocación. Sólo Dios puede asegurar al hombre la eternidad que sueña.

“Si la religión no se funda en el íntimo sentimiento de la propia sustancialidad y de la perpetuación de la propia sustancia, entonces no es tal religión. Sería una filosofía de la religión, pero religión, no. La fe en Dios arranca de la fe en nuestra propia existencia sustancial” (O.C. Ensayos, V, pp. 85-86).

Toda la obra de Unamuno hace referencia a la religión, culmina en la búsqueda de un Dios que sacie el hambre de inmortalidad que siente el hombre dentro de sí. Pero la religiosidad, entendida de este modo, no tiene a Dios como fundamento inmediato, sino al hombre mismo, que necesita de la divinidad para creer que su vida no es un sin sentido (31).

(29) Prólogo a *Vida de Don Miguel*, de Emilio Salcedo, Anaya, Salamanca, 1972, 2ª ed., p. 12.

(30) Ver Antonio REGALADO GARCIA, *El Siervo y el Señor. La dialéctica agónica de M. de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1962, p. 126.

(31) Ver J. MARIAS, “La Religión en la obra de Unamuno” en *Miguel de Unamuno*, Espasa-Calpe, Madrid, 1971, 5ª ed., pp. 145-162. J. M. VALVERDE habla de que Unamuno en esta búsqueda de Dios no supo encontrar las fuentes

Ch. Moeller considera esta religación unamuniana a lo trascendente como “esperanza desesperada” (32). En esta dialéctica, alimentada durante todo el poema, se inscribe la invocación final (vv. 149-150) que Manuel Alvar advierte como un grito final de esperanza (33).

La esperanza de la inmortalidad engrandece por sí misma su extensa obra poética. Este anhelo de totalidad expresado en un tenso debate consigo mismo, inquiriendo siempre un más allá que lo desborda, convierte la lírica en metafísica, y viceversa, en una conjunción ejemplar. L. F. Vivanco escribe que “la profundidad lírica de su voz es religiosidad, porque para él la creación poética es siempre la expresión de un espíritu personal —en este caso el suyo, esencialmente religioso— que se realiza en ella” (34).

Vida y poesía se encuentran, son una única y misma cosa. “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento” es el verso que resume esta actitud artístico-vital (35).

del auténtico amor evangélico, sino que más bien intelectualizó el problema encerrándolo en su egocentrismo. A la fe se llega por el amor, por la entrega personal de sí, no por la razón. Puede verse esto en la “Introducción” a la **Antología poética** de Alianza Editorial, Madrid, 1979, 2ª ed., pp. 11-12, realizada por este crítico y poeta.

- (32) **Literatura del siglo XX y Cristianismo, IV**, Gredos, Madrid, 1964, el apartado “Miguel de Unamuno y la esperanza desesperada”, pp. 57-177. También P. LAIN ENTRALGO se expresa en términos semejantes: “La esperanza de Unamuno, por él conseguida gracias a un desesperado esfuerzo de su voluntad de esperar, no se halló nunca exenta de congoja y angustia. Su desesperación esperanzada hizo inexorable la congoja”, en **La espera y la esperanza**, Revista de Occidente, Madrid, 1957, p. 385.
- (33) “Motivos de unidad y evolución en la lírica de Unamuno”, **Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno**, Salamanca, 1952, p. 29.
- (34) “La poesía de Unamuno” en **Antología poética de Miguel de Unamuno**, Madrid, 1942, Prólogo VIII-IX.
La importancia de esta poesía, esencialmente religiosa, en la renovación poética española de este siglo es un hecho incuestionable. Juan Ramón Jiménez lo valoraba ya en mayo de 1936. El mismo L. F. VIVANCO recoge las palabras del poeta de Moguer en su artículo “Unamuno, poeta lírico”, en el monográfico que **Insula** dedica al autor en diciembre de 1964, nº 216-217. En este mismo número Arturo DEL VILLAR confirma dicha creencia haciéndola particularmente extensiva a la poesía española de posguerra.
- (35) Una exposición clara y convincente de cómo entiende Unamuno y vive la poesía, de su actitud poética, la realiza F. YNDURAIN, “Unamuno en su poética y como poeta”, recogido en **Miguel de Unamuno**. El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1974, pp. 323-347. También Antonio PRIETO en “Poética, Bécquer, Unamuno” de **Coherencia y relevancia textual (de Berceo a Baroja)**, Alhambra, Madrid, 1980, pp. 252-295.

El desarrollo poético y teológico sobre el Cristo del Cielo lo haría Unamuno más tarde, en **El Cristo de Velázquez** (36), según confesión propia en el artículo "En Palencia":

"Y fue cierto remordimiento de haber hecho aquel feroz poema (...) lo que me hizo emprender la obra más humana de mi poema **El Cristo de Velázquez**" (O.C. I, p. 486).

Unamuno no tiene por finalidad mostrar a este Cristo del Cielo como hijo de Dios; su afirmación personal consiste en exaltar a Jesús como Hombre, el Hombre ideal, mito creado por los hombres en su afán de inmortalidad, de vivir para siempre. El Cristo del Cielo será el "Hombre eterno", vencedor de la muerte (36).

El Cristo de la tierra, voluntariamente muerto, es la representación unamuniana de la vida humana sin horizontes, del declive de la propia conciencia de vivir. La humanización sin transcendencia es algo inconcebible, rechazable sin más, algo en lo que Unamuno se resistía a creer, aunque era lo único que se le materializaba en el presente. Lo demás, la cara oculta, era anhelo, deseo, esperanza debatiéndose acongojada y agustiosamente. No puede Unamuno sino repeler la seca superstición popular, la inconsciencia, la incapacidad para asumir interiormente las realidades más oscuras de la vida, lo que supone hurgar por debajo de cualquier apariencia. Renunciar al misterio, a enfrentarse a él, es renunciar a la supervivencia, pues "vive el hombre —nos dice en alguna ocasión— entre dos patrias, la terrena y la celeste" (37).

Pero Unamuno es un hombre —y un escritor, un poeta— escindido, diversificado en varios yo. Su pregunta eterna se quiebra de mil modos, en mil tonos. Acostumbrado a un profundo compromiso vital consigo mismo a través del hombre —conversaciones, lecturas, observaciones— y la naturaleza —viajes, paseos, contemplaciones—

(36) Magnífica exposición de este poema es el artículo de Margaret PERSIN, "Structure and Meaning in Unamuno's **El Cristo de Velázquez**", *Crítica Hispánica*, vol. IV, nº 1, 1982, pp. 57-73. En él lo califica como "poema épico religioso".

También es interesante el artículo de Fray Luis de FATIMA LUQUE, O. P., "¿Es ortodoxo el "Cristo" de Unamuno?", en *Ciencia Tomista*, tomo 64, fasc. 1, Salamanca, 1943, pp. 65-83. Este autor califica la concepción unamuniana del Cristo como panteísta y hegeliana (p. 82).

(37) P. LAIN ENTRALGO, *La generación del 98*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, 6ª ed., p. 196.

busca la respuesta que no está en él en un denodado acoso a la realidad vivida. Su voluminosa obra se escinde en mil matices diferentes, afirmando y negando siempre la médula de lo real. Un hombre que no sabe su destino no puede sino ser contradictorio en sí mismo. En su artículo "El Cristo español", publicado el 10 de Mayo de 1909, incluido en **Mi religión y otros ensayos breves**, dice:

"El temor de si morimos, morirnos del todo, nos hace apegarnos a la vida, y la esperanza de vivir otra vida hace aborrecer esta" (O.C. III, p. 275).

Frente al Unamuno agonista, crispado, con los ojos desorbitados por no ver qué hay más allá del tiempo (38), se encuentra el Unamuno contemplativo (39), el que descansa su mirada y su alma en la naturaleza y en las cosas de la vida diaria, el que acepta la vida aparente como un don gratuito, lejos de toda lucha, como si el tiempo estuviera suspendido, aún cuando la amenaza del futuro pueda aparecer en cualquier recodo.

Después de haberse deleitado en el "remanso de la dulce desnudez del páramo gótico", de haber contemplado su bella soledad de tierra llana y pobre, de haber visto cómo en él se erguían las torres de las iglesias de los pueblos, de observar, ya de vuelta, las torres de Palencia, el artículo "En el castillo de Paradilla del Alcor" termina así:

"¿Y a dónde irán a dar, a "se acabar y consumir" estas visiones? ¿No las llevaré a Dios conmigo?" (O.C. I, p. 664).

Si el páramo palentino en el poema analizado se decanta en el campo semántico connotativo de la imperfección y la muerte, en relación directa con el Cristo yacente y como referencia inmediata de la vida terrena del hombre —tiempo, espacio visible—, no siempre el páramo tiene esta significación. Muchas veces ha supuesto un lenitivo en su alma cansada y, como tal, lo añora desde el exilio francés (40). En el artículo que escribió sobre la montaña palentina,

(38) El mismo Unamuno en su artículo "En Palencia" califica este poema de "feroz" (p. 486) y M. GARCIA BLANCO dice de él que es "uno de los poemas más trágicos y angustiados", entre los muchos que escribiera, en **Don Miguel de Unamuno y sus poesías**, Univ. de Salamanca, 1954, p. 194.

(39) Decisiva aportación de Carlos BLANCO AGUINAGA en su obra **El Unamuno contemplativo**, Laia, Barcelona, 1975, 2ª ed.

(40) "Y en Palencia, en mi querida Palencia, subía al Cristo del Otero a bañar mis ojos en el reposo del páramo, a sacar mi espíritu de la historia. Y contemplando el

titulado “La eterna Reconquista”, rememorando desde su altura el resto de la provincia hacia el Sur, escribe:

“Allí, entre Carrión y Pisuerga, no hay barrancos, sino navas, alcores, páramos y sencillas tierras evangélicas, de asiento, postradas a las plantas del Señor del cielo (...) Bizma el paisaje evangélico —y con sus ovejas— al ánimo, lacerado por las rozaduras y los desgarrones de la civilización” (O.C. I, p. 665).

Pero, entre el páramo como sedante de su alma y el páramo trágico donde la vida se hace infierno, existe lo que podríamos llamar término medio, tal como lo expone en “Campos Santos” (41). La llanada palentina se le representa aquí como un “mar petrificado” (p. 634). Sin que se mantengan en este artículo las desabridas notas del agonismo del Cristo yacente, hay unas visiones poéticas del páramo que, de alguna forma, hermanan en sus connotaciones de quietud y muerte con aquel:

“Y la muerte, la santa muerte niveladora, lo igualaba todo, lo allanaba todo. (...) Y la meseta toda y el páramo es un camposanto. Los Campos Góticos, los de la Tierra de Campos, son campos santos. Y toda esa tierra es una cumbre. Una cumbre que se inclina suavemente hacia la lejana mar, que es el morir...” (p. 635).

Este Unamuno paradójico mantiene, diez años después y en un tono y contexto diferentes, la imagen asociada que relaciona el páramo y la muerte, entrecruzando sus notas semánticas más características:

(es)

el páramo	—	un camposanto
la muerte	—	lo allanaba todo

Y en el poema afirma del Cristo que “yace en la llanura, horizontal, tendido” (v. 105) que “se ha enterrado en tierra” (v. 96).

páramo palentino oía el rumor de la voz secular, eterna más bien, de su hijo, de Jorge Manrique, que susurraba divinamente —la voz de Dios es, según las Escrituras, un susurro—: “Nuestras vidas son los ríos, que van a dar a la mar...” (O. C. I, p. 570): Fue publicado en la revista **Nuevo Mundo** y está fechado en París en septiembre de 1924. Lo reprodujo **El Diario Palentino** el día 10 de octubre del mismo año.

(41) Publicado en la anterior revista **Nuevo Mundo**, de Madrid, el 4 de mayo de 1923. Se recoge en O. C. I, pp. 634-636.

No obstante, para una comprensión precisa de los símbolos en la poesía y en la obra de Unamuno, es necesario tener en cuenta las oposiciones, dependencias y semejanzas que llegan a producirse en un universo más amplio englobante de términos como “mar”, “cielo”, “tierra”, etc.

De nuevo acudimos al artículo “En Palencia” donde se repite la visión trágica del páramo palentino, antes expuesta. Dice de él:

“El páramo es una escombrera; escombrera del cielo. En días de terrible bochorno, como estos que estamos pasando, las piedras de encima del cielo han ido dejando caer su polvo a que se pose en este suelo. Y no el agua”.
(O.C. I, p. 486).

El páramo simbolizaba en el poema la vida humana en la tierra. Pero “páramo” denotativamente forma parte del microuniverso de “tierra” como espacio cósmico. Además, concluimos de estas visiones que la oposición agua/piedra se hace significativa al repartir las notas semánticas connotativas presentes en el poema, pues sólo de este modo se comprende que pueda hablar en el mismo artículo de:

“el terrible páramo... como un mar trágico y petrificado”
(p. 484).

Dentro del ámbito unamuniano que estamos tratando, C. Blanco Aguinaga en su libro anteriormente citado, imprescindible para estas cuestiones, resume así los siguientes conceptos:

- **mar** significa “continuidad interior, eternidad, inmutabilidad, inconsciencia”.
- **cielo** significa “la propiedad de ser el más alto mundo en que la mente puede “perdersé” (42).

“Tierra” se opone a “mar” por una parte, y a “cielo” por otra. Sin embargo, según la definición que C. Blanco Aguinaga recoge del primero de ellos, pudiera parecer que guardan semejanzas por esas notas de “inmutabilidad”, “inconsciencia”, que varían totalmente al cambiar el contexto, en el paso de un Unamuno agónico a un Unamuno contemplativo. La nota de “eternidad” es decisiva y equivale a “inmortalidad”. El mar representa lo eterno, lo que nunca

(42) p. 212. El cap. VII trata de “La función simbólica del agua”, pp. 286-314.

cambia. La clave reside en la interpretación que Unamuno hace de "tierra" según reminiscencias bíblicas, concretamente del relato que el Génesis realiza de la creación del hombre. Las expresa en el poema:

vv. 41-42 Cristo que, siendo polvo, al polvo ha vuelto.
Cristo que, pues que duerme, nada espera.

El hombre nace del polvo, fue formado del polvo de la tierra y ha de volver a la tierra a ser polvo. El cuerpo visible se pudrirá, la carne. Resta el alma invisible, depositaria de toda esperanza, que aspira al cielo, a la inmortalidad.

Frente a "tierra", "cielo" y "mar" con frecuencia se confunden en una misma representación de lo positivo. Para probar esto hacemos tres calas en sus libros de poesía:

en las torres pintadas en el cielo,
mar de altos mundos

(Poesías, O.C. VI, p. 190)

¡Oh mar salada, celestial dulzura
que embalsamaste mi esperanza loca,
me subes a los ojos y a la boca
cuando revive en mí Fuerteventura!

.....
Colmo de libertad, frente al Océano,
donde la mar y el cielo se hacen uno,
sobre mi frente Dios puso la mano.

(De Fuerteventura a París, O.C. VI, p. 719)

Modélico puede ser el largo poema VIII del **Romancero del destierro**, del que transcribimos los versos más representativos:

La mar posada me compone el alma
rota por el combate
de la tierra;

(.)

Niñez eterna de la mar, ensueño
de un alba eterna...

(.)

Olas que sois la mar que le da al cielo
su cutis de hermosura,
¡ay pobres olas, breves, soñadoras,

con flotantes raíces en la hondura,
 palpitantes escamas! ¡Con qué anhelo
 os ve mi alma pasar!

(.)

(.)

Olas que no dejáis en la mar huella,
 ¿quedan las mías en la tierra dura?
 ¿queda en su polvo rostro de mi paso?
 ¿tiene raíz mi ensueño de tortura?
 ¡Desierto raso!

(O.C. VI, pp. 251-253)

Otra de las connotaciones que el mar adquiere en Unamuno es la de "regazo", la de madre protectora (43). La relación existente entre el regazo materno y el agua simboliza la vida plena, el sueño de la eternidad y de la contemplación restauradora de la agonía (44). En el poema, según vimos, la maternidad está figurando la vida, frente a la tierra, que es la muerte; de tal modo que es factible concluir, una vez vistas las conexiones semánticas que Unamuno mantiene en su obra completa, que la ausencia del mar en dicho poema adquiere función significativa.

La maternidad como don de la vida, como transmisión, ansia de eternidad, es para Unamuno ejemplo genuino del amor, entendido este como pasión por el débil, el desvalido. Y esta concepción nace de su experiencia vital, según apunta A. Regalado García: "De niño perdió al padre. La madre representa para él la ilusión de la infancia, la creencia pura, el amor único que como niño conoció. Hasta su religiosidad está anclada en las vivencias intrahistóricas de la madre" (45).

Es muy natural que en su ilusión de transcendencia, de salvación, Unamuno pretendiese expresar esto que le era conocido según las experiencias más positivas y maravillosas que él había tenido en vida. En la memoria de la infancia encontraba las imágenes más añoradas de lo que fue la felicidad, la vida al cobijo, sin la posterior royega de la duda y el cansancio del trajín de los días (46).

(43) *Ibidem*, pp. 276 y ss.

(44) *Ibidem*, pp. 312-313.

(45) *Op. cit.*, p. 15.

(46) El artículo de P. CEPEDA CALZADA: "Un tema palentino en la obra de Unamuno: El Cristo de las Claras", aparecido en el n^o 28 de esta revista de la

CONCLUSIONES

Una vez hecho el análisis del poema unamuniano, con el fin de poner término a este trabajo, reunimos en tres puntos las consecuencias que parecen más claras y determinantes.

1º. En el poema existe una absoluta coherencia. El motivo cristológico llena el poema de forma consecutiva y total. Esta estructura armónica y unitaria la valora ya Manuel Alvar, para quien el poema “está magistralmente llevado por Unamuno”, en contraposición al disperso poema que dedica al Cristo de la Cabrera, en una ermita de Salamanca, perteneciente a su primera época como poeta. Ahora, el paisaje externo desaparece —tan sólo una precisa ubicación— en pro del “paisaje del alma” (47).

La patética descripción del Cristo, con rasgos del naturalismo y hasta con algún verso expresionista, surge de un clima vital que envuelve al lector en una constante reiteración léxica, semántica e ideológica, basada en la oposición y contraste de términos y motivos, donde lo negativo y desdeñable priva. Esta dialéctica semántica está flanqueada por una sintaxis difícil y descoyuntada, anárquica y arcaica escabrosa, y con un cruzamiento de ritmos duros y desacompañados que incorporan una fonología de sonidos fuertes. Todas estas estridencias recurrentes producen una desestabilización en el oído externo y en el sentimiento interno del lector.

El aparente desorden, con retrocesos y hallazgos, cambios y variaciones a todos los niveles, unifica el poema en una significación final unitaria: la incertidumbre del destino humano, el ansia de inmortalidad cuya garantía no se tiene, semejando una lucha denodada por alcanzarlo. El poema es fruto del desasosiego, la lucha y una desesperada esperanza que no puede conformarse con lo que ve —exterior e interiormente—: el Cristo de tierra.

La estructura poética es fiel reflejo exterior de la estructura interior del alma humana.

Institución Tello Téllez de Meneses, pp. 201-221, trata muchos de los aspectos dirimidos en este quinto apartado del nivel pragmático. Por ejemplo, sus teorías del páramo o de la maternidad, desde perspectivas distintas, complementan o matizan lo aquí expuesto. No obstante, la diferencia sustancial entre ambos trabajos estriba en el método de estudio empleado: lingüístico/extralingüístico.

(47) Art. cit., pp. 26 y ss.

2º. Esta desazón espiritual, buscadora de respuestas válidas para el hombre —el Unamuno individual dentro del género—, no puede sino expresarse en términos esenciales, por lo que el resultado visible es una poesía en donde la dimensión estética se subordina a la ética.

Los símbolos adquieren un carácter metafórico; las palabras que vertebran su significación representan más que nada ideas (48). El universo semántico de Unamuno es de una gran densidad, expresión de sí mismo, de su propia alma, por lo que está dotado de una gran personalidad que capta al lector poderosamente, sin darle libertad para que oriente su imaginación al pario de las palabras, del ritmo o de la sugerencia poética. La reiteración se hace obsesión que corta las alas y, en lugar de crear espacios libres, sumerge al interlocutor en el desasosiego y la angustia.

Este resultado práctico obedece a una profunda convicción teórica que el autor no recelaba exponer. En su “Credo poético” —que como tal puede considerarse el poema “Caña salvaje”, datado en 1908 por M. García Blanco— escribe:

¿Arte? ¿para qué arte?
Canta, alma mía,
Canta a tu modo...,
pero no cantes, grita,
grita tus ansias,
sin hacer caso de sus músicas.

(Rimas de dentro, O.C. VI, p. 525)

Fruto de todo esto es, como resume F. Yndurain, “ritmos interiores sobre todo, adecuación indisoluble de intuición y lengua” (49).

3º. Hay, pues, que afirmar que estamos ante un poeta inhabitual en la tradición lírica española, ante una voz de gran personalidad y robustez, que usa, como él mismo decía, “el estilete y no la lira”. Y su poesía atrae por lo medular de sus temas, por su rara perfección en desarmónica armonía, porque es signo de una necesidad interior que toca las fibras más sutiles del alma humana y su enfoque tan particular va más allá de lo acostumbrado, llega más lejos.

(48) R. FERRERES habla de “palabras-idea” y dice que “es el léxico el que se modifica, el que se rehace para expresar como sea, el jerarca pensamiento”, en art. cit., pp. 145-146.

(49) Op. cit., p. 337.

El poema al Cristo yacente de Santa Clara de Palencia es modélico y representativo de esta forma de hacer poesía, de recrear artísticamente una vivencia personal de insospechadas dimensiones. En él muestra el camino parabólico que es preciso seguir para llegar, desde una representación particular y un paisaje, a la realidad universal del símbolo.