

APUNTES SOBRE EL ESTILO DE UNAMUNO EN “VIDA DE DON QUIJOTE Y SANCHO”

Es el ensayo, esa invención del espíritu moderno según dice Walter Pater¹, una de las tres formas literarias de expresar el pensamiento filosófico, siendo las demás el poema y el tratado. Careciendo de un estatuto firme, hallándose en la confluencia de los géneros, el ensayo es la forma de composición ambigua, proteica, que puede revestir un pensamiento vivo, original, apasionado, que parece nacer bajo nuestras miradas, que se busca a sí mismo, un pensamiento que ha superado la etapa oscura, cuando la idea, todavía demasiado fresca, no se podía expresar más que en las imágenes del poema filosófico, sin que haya llegado sin embargo a ser el concepto puro del tratado dogmático.

«Invención de la relatividad», como lo llama el mismo W. Pater, el ensayo será la mejor fórmula para transmitir una concepción profundamente original, esencialmente contradictoria y relativizadora como es la de Unamuno. Entre filosofía y poesía él no sólo será la forma más adecuada sino también la necesaria para revestir el pensamiento de este filósofo poeta o poeta filósofo que fue Miguel de Unamuno. Y si Unamuno encuentra en el ensayo la forma en que puede verter su filosofía poética, el ensayo, a su vez, encontrará en Unamuno al escritor que lo enriquecerá y transformará dándole un intenso carácter literario, sin que por eso le disminuya los valores filosóficos. Es eso verdad sobre todo si pensamos en aquel ensayo que ya desde el propio título se anuncia menos como obra teórica y más como obra literaria: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Partiendo de esta premisa (que será de hecho conclusión) analizar los valores estilísticos de esta obra no sólo parecerá menos ocioso sino que permitirá destacar significados que una lectura regular, más superficial, no penetraría.

Antes de pasar a este análisis tengo que confesar que él no se debe a una casualidad o a un deseo exterior sino a una verdadera necesidad ocasionada por la traducción al rumano del ensayo de

1. W. Pater, *Plato and Platonism*, A Serie of Lectures, London, Macmillan, 1910.

Unamuno, traducción hecha en colaboración con un colega mío, Grigore Dima, y publicada en Bucarest en 1973. Pues nada, tal vez, pone mejor de relieve el impacto de la forma en el contenido que una traducción, la cual si quiere ser menos deformadora, menos «traidora», debe atender a los dos niveles del texto, la forma y el contenido, a la vez. Teniendo en cuenta el hecho de que Unamuno era un enemigo declarado de las formas bellas, del estilo rebuscado, siendo para él más importante *qué* dice frente a *cómo* dice² era en cierto modo natural que muchos de los traductores dieran primacía al significado, puliendo, lustrando, para mejor entendimiento, las frases, dando así la falsa impresión de que Unamuno es si no un calófilo, de todos modos un estilista. No, Unamuno no es un estilista, ni mucho menos. Lo que no quiere decir que Unamuno no tiene un estilo. Todo lo contrario. Aunque parezca paradójico, precisamente el hecho de que le interesa en primer término *qué* dice frente a *cómo* dice le determinó a forjarse un estilo, y un estilo sumamente personal. Un estilo que se confunde con su pensamiento, averiguando lo que confesaba una vez, de que «escribo para pensar, porque pienso escribiendo o hablando». Un estilo que, más que nunca, es, como decía Buffon, el hombre. Hombre en lucha, polemista apasionado, en búsqueda de la verdad, Unamuno no se interesará por las formas bellas, mentirosas, y creará un estilo opuesto al llamado corrientemente bello, un estilo que será fiel a su pensamiento, que también se opone a las opiniones corrientes. Por consiguiente, Unamuno no va a seducir por un estilo pulido, con adornos retóricos, ni tampoco convencerá por demostraciones *more académico*. Desdeña, como dice en la misma *Vida de Don Quijote y Sancho*, los «tiquismiquis y minucias de los del oficio» y clama en contra de la lógica: «¡Al demonio la lógica y la claridad esas! Quédense los tales recortes y podas y redondeos para lenguas en que haya de encarnar la lógica del raciocinio raciocinante; pero la nuestra ¿no debe de ser acaso, ante todo y sobre todo, instrumento de pasión y envoltura de quijotescos anhelos conquistadores?» Instrumento de pasión y envoltura de quijotescos anhelos conquistadores. Encierra esta frase no sólo la concepción de Unamuno sobre la lengua sino también la exhortación a comprender la lengua de este verdadero evangelio del quijotismo que es la *Vida de Don Quijote y Sancho*, para entender así mejor su modo de pensar.

2. Esto contradice sólo aparentemente lo dicho por Unamuno en *Soliloquios y conversaciones*: «Me importa menos, mucho menos las ideas que expongo que el modo de exponerlas.» Puesto que este «modo de exponerlas» se refiere al tono, a la pasión con la cual el autor dice, y vive, las ideas, no a la forma, este *cómo* es más bien *qué*.

Tres son los niveles estilísticos que se pueden distinguir en este ensayo, correspondientes a los tres valores que se le pueden dar: el de comentario a un texto — incluyendo también la paráfrasis de éste — el de alegato en pro de una idea, y de manifiesto con carácter polémico, y el de ensayo filosófico³. Sobra decir que ninguno de estos niveles estilísticos aparece puro, con límites estrictos, y que ellos no sólo se contagian unos a otros sino que van continuamente interpenetrados, aunque su soldadura produce muchas veces desvíos lingüísticos que chocan. Se impone pues, ya desde el principio, una gran variedad de modalidades estilísticas, que se entrelazan continuamente y que dan al texto vivacidad, movilidad, a veces desconcertante, por aquel movimiento en zigzag tan específico al ensayo, realizado aquí no tanto al nivel del contenido como al de la forma. La variedad de modalidades no quiere decir, sin embargo, falta de unidad. Pues, a pesar de los tres niveles se nota la existencia de unos rasgos comunes a todos ellos, rasgos que hacen la peculiaridad del estilo unamuniano. Es precisamente lo que quisiera analizar antes que nada en esta ponencia⁴. Pero conviene pasar revista, primero, aunque sea muy sucintamente, a las características de cada nivel estilístico. El comentario propiamente dicho no pone de relieve rasgos muy particulares: lengua sencilla, natural, procediendo las más de las veces del texto cervantino (por eso elementos arcaizantes), oración corta, equilibrada. Rasgos peculiares aparecen al transformarse este comentario en alegato y manifiesto polémico: notamos, por un lado, las repeticiones, los períodos amplios, las oraciones en cascada, las exclamaciones, que confieren al texto un carácter retórico, y por otro lado, una lengua muy plástica, palabras de acentuado carácter concreto, hasta durezas lingüísticas, frecuentes descuidos, frase nerviosa, de intenso carácter oral.

El último estrato, el del comentario filosófico, tiene, naturalmente, una lengua más abstracta, con términos técnicos, neologismos, paradojas, equívocos.

Pasando ahora a los rasgos que hacen, como decía, la peculiaridad del estilo unamuniano tenemos que notar como primera característica evidente, incluso chocante, la existencia de los elementos orales, coloquiales, tan sorprendentes en un ensayo filosófico o en un comentario de tono frecuentemente arcaizante. Si hay tales elementos es porque el autor deja riendas sueltas a su pasión

3. Se añadiría también el texto de Cervantes (escrito tres siglos antes) y las abundantes citas de la Biblia, Cantar de Mio Cid, Santa Teresa de Jesús, Calderón de la Barca, Pedro de Ribadeneyra, pero aunque influyen a veces decisivamente el texto, ellos no son propiamente dicho texto unamuniano.

4. Gran parte de estos hechos estilísticos van ya señalados en la «Advertencia de los traductores» que precede la versión rumana de la *Vida de Don Quijote y Sancho*.

y sea ya no presta atención a la forma, sea, al contrario, emplea adrede estos elementos para chocar, sacudiendo así creencias, a fin de instaurar otras. Dado el espacio limitado no me puedo detener en estos elementos, evidentes además para cualquier lector, queriendo, en cambio, insistir sobre los completamente originales que no sólo hacen el encanto del texto unamuniano sino que parecen tener una importancia mayor en lo que concierne al contenido. Se impone así, antes que nada, la extraordinaria capacidad de Unamuno de crear formaciones léxicas inéditas. Con un particular sentido de la lengua — debido también al hecho de que, como decía Ortega y Gasset, su español era aprendido — por analogía, y teniendo en cuenta los valores etimológicos, Unamuno crea nuevas palabras, o bien da significados nuevos, originales a palabras ya existentes. Estas, tal vez, deberían encontrarse en primer lugar en el vocabulario que agrega Unamuno a su ensayo. He aquí unos ejemplos: *trashombre* — formado según el modelo de *trastrigo*, *hijo de bondad* — según *hijo de algo*, *la cardíaca* — según *la lógica*, palabras no sólo completamente originales, sino también muy sugestivas y ricas en significados. Tomemos, por ejemplo, *la cardíaca*, que pudiera ser considerada como resultado de un cambio de categoría gramatical de una voz ya existente, pero que es más bien una creación unamuniana según el modelo de la lógica, a la cual se opone. Si *trashombre* tiene una validez limitada más o menos al contexto, la *cardíaca* puede adquirir estatuto firme de voz nueva que viene a expresar un concepto nuevo. Si *trashombre* puede parecer el fruto de un juego de palabras, la *cardíaca* nace de la necesidad de dar nombre a la lógica del corazón, de hecho a la filosofía unamuniana. A nueva idea, vocablo nuevo.

Otras veces Unamuno da significado nuevo a palabras ya existentes, estableciendo una etimología original (al modo conceptista, de Gracián p.e.) conservando al mismo tiempo el significado común. P.e.: «los oídos *castos castigan* cuanto oyen», o «la tersura *sin mancha* del cielo *manchego*» etc. Las palabras tienen para él una resonancia especial, son voz en primer término y, casualmente o no, Unamuno establece entre ellas analogías, «hermandades» inéditas, sorprendentes, que, aunque parezcan en el primer momento meros calambures, dejan descubrir, a una mirada más atenta, significados inesperadamente ricos, averiguando lo que él mismo decía en el «Sentimiento trágico»: «Cuántas ideas filosóficas no se deben en rigor a algo así como rima, a la necesidad de colocar un consonante.» Así, p.e., en la segunda frase que hemos mencionado, la relación que se hace al principio entre «manchego» y «mancha» en base puramente sonora, llega a ser mucho más profunda. Teniendo en cuenta el contexto amplio del ensayo no podemos dejar de cargar

la palabra «manchego» (que se refiere a la tierra que engendró a Don Quijote [1]) con el sentido de pureza que tiene el sintagma «sin mancha» que la precede. Pero, después de establecer esta relación la frase cobra sentido todavía más complejo por el hecho de que «manchego» tiene ahora el sentido de «sin mancha», de pureza, pero precisamente por la relación hecha tiene también el sentido opuesto, de impureza, que trae la etimología así establecida⁵. ¿Y exageramos, acaso, si nos parece encontrar en esta insinificante frase el modo fundamentalmente paradójico del pensar unamuniano? Sobre todo si tenemos en cuenta que más tarde encontramos una frase directamente emparentada con ésta, donde la paradoja es explícita. «Hay un fondo de *pureza* en su grosera *impureza*» — dice Unamuno de Maritornes. He aquí cómo un juego de palabras se nos revela como cifra de una idea fundamental, y he aquí también cómo las frases contestan unas a otras esclareciéndose recíprocamente. Incluso a gran distancia, o sobre todo a gran distancia, dando así, una vez más, unidad al texto. (Otro ejemplo, más evidente aún, donde el juego de palabras profundamente significativo se realiza a distancia, sería el de *jeringazo* que no puede dejar de ser relacionado con *jeringa*, mencionada unas páginas antes, en un contexto aparentemente muy distinto).

En la misma serie se debe incluir otra categoría de hechos estilísticos, que, observados más atentamente, se revelan como *remetáforización* de metáforas usadas. Leyendo, p.e., hacia el final del ensayo *el pueblo molido y maltrecho*, no podemos dejar de pensar en la aventura concreta de Don Quijote en la cual fue molido por los molinos de viento. La metáfora del «pueblo molido», raída ya por el uso, adquiere así «carne» por ser integrada en la imagen poética — en sentido amplio — que está en la base del ensayo. Como también por la subordinación a una imagen poética — la de la vida de Don Quijote — cobra carne la doctrina quijotesca de Unamuno. Carne, no mero traje. El ensayo no sólo es la interpretación de un mito existente, sino que es su re-creación. Don Quijote vive en las páginas del ensayo de Unamuno con la pasión, con la vida de éste. El comentario se transforma en confesión y cada oración que pudiera tener un valor abstracto, simbólico, cobra la carne del «pedazo de alma» que arranca de sí Unamuno. Las palabras pierden su significado abstracto y lo que pudiera parecer mero lenguaje, mera figura retórica, está lleno de todo el peso de lo concreto, *del vivir*

5. Como observó con justa razón durante las discusiones el profesor José María Aguirre, el concepto *la Mancha sin mancha* era un tópico en la literatura del s. xvii, y Unamuno lo conocía, sin duda. Pero, como en otros tantos casos cuando prestó conceptos ingeniosos (otro ej. «la razón de la sinrazón» tomado de Cervantes). Unamuno lo transformó, enriqueciéndolo con los significados del contexto, y le dió así nueva vida. (Véase a continuación el caso de *la cardíaca*).

de la idea. Sentidor, no pensador, como se llamó a sí mismo, fundador de la cardíaca, en contra de la lógica, Unamuno piensa del modo más concreto la idea, la siente y le da carne. Su doctrina agónica, nacida de la sed de inmortalidad del hombre en carne y huesos, le hace conferir *realidad* a la *idea*. Cuando, p.e., habla paralelamente de *hijos de carne* y *hazañas de espíritu*, entendemos que éstas son para él tan reales como los primeros. (Así como Don Quijote es tan real como Cervantes, si no aún más.) Un desvío lingüístico — la falta del artículo del sintagma corriente *hijos del espíritu* — la forma más común sería *hijos espirituales* (la categoría gramatical, sustantivo o adjetivo, no es indiferente) — nos llama la atención. El contexto inmediato — hijos de carne — y el general filosófico — el del «creer que crea», del vivir de lo trascendente, de la inmortalidad en carne y huesos — da materialidad al sintagma. El sentido figurado llega a ser propio. La metáfora usada no sólo se remetaforiza, sino que podemos decir que apenas ahora llega a ser metáfora de veras, no mera expresión bella, figura retórica. Porque en su sentido original la metáfora crea la realidad no sólo la significa. Los ejemplos se pueden multiplicar; he aquí algunos de los más corrientes: Sancho es *tocado* de la piedad, el heroísmo *se pega*, *ahogo* espiritual.

Cuando Unamuno hablaba de la realidad más real de Don Quijote en comparación con la de Cervantes, de Hamlet en comparación con la de Shakespeare, decía que sus afirmaciones pasaban por paradojas y eran consideradas una manera de hablar, una figura retórica, cuando en realidad se trataba de una doctrina agónica. Doctrina en la cual la paradoja es la forma de existir del mundo — el único modo de existir — no solo método de conocer. Se trata de una paradoja no sólo verbal sino real. Una contradicción no sólo aparente, y por consiguiente soluble, sino una contradicción real, permanente, en la que los términos contradictorios coexisten, y luchan, naciendo de esta lucha la vida. Paradoja ontológica — diría — en oposición con la verbal que es gnoseológica. *Serse y ser lo otro*: en una paradoja cifró Unamuno la esencia de su pensamiento existencial. El tiempo no nos permite un análisis más detallado de la paradoja unamuniana; el problema es además sumamente complejo. Sólo quisiera referirme en lo que sigue a una especie de paradojas, muy frecuentes en *Vida de Don Quijote y Sancho*, donde la contradicción (como son paradojas gnoseológicas, se trata de contradecir una opinión corriente) se realiza por la negación o la inversión de una frase preexistente. Esta frase puede ser una opinión unánimemente aceptada, como en el ejemplo siguiente, que contradice la idea según la cual la lengua es medio de comunicación entre los hombres, dado que por las mismas palabras solemos

decir las mismas cosas: «Don Quijote — dice Unamuno — sabía que con las mismas palabras solemos decir cosas opuestas, y con opuestas palabras la misma cosa. Gracias a lo cual podemos conversar y entendernos.» Como se nota, hay una primera paradoja, en cuya base, sorprendentemente, se contrae la segunda, la esencial.

Otra vez la paradoja unamuniana contradice un refrán popular o un aforismo filosófico, como en este caso que sigue, donde el aforismo que sintetiza la doctrina quijotesca, *nihil cognitum quin praevolitum* es la inversión de la fórmula del empirismo. Por fin, contradicho puede ser incluso un motivo literario llegado a ser de cierto modo opinión corriente. A la afirmación de Campoamor de que *nada es verdad ni es mentira*, Unamuno contrapone *todo es verdad y todo es mentira*. El ejemplo me parece sumamente interesante por la doble operación lógica que supone. Acostumbrados ya a esta especie de paradoja por inversión (esta paradoja sigue inmediatamente después de la antes mencionada) entendemos que negando la premisa Unamuno afirma una verdad opuesta. Pero nuestro ejemplo prueba, a un primer análisis, lo contrario, es decir «nada es verdad ni es mentira» es igual a «todo es verdad y todo es mentira». ¿Una trampa de Unamuno, un mero juego de palabras? Un análisis más atento, que tiene en cuenta la doctrina de Unamuno, nos revela que la oposición existe de verdad, y es fundamental. Si para Campoamor nada es verdad ni es mentira, siendo todo relativo, en función del que conoce, y por consiguiente incognoscible en realidad (es decir *la vida es sueño* — en el sentido gnoseológico de la aserción) para Unamuno todo es verdad, siendo todo también relativo, pero en función del que *quiere*, que *crea* y que de este modo *crea* la realidad, (es decir — *el sueño es vida* — aserción con sentido ontológico). La visión de Campoamor es profundamente escéptica, la de Unamuno, al contrario (por lo menos aparentemente, porque su «optimismo» es muy *sui generis*). Hay que notar además que Campoamor usa solámente una vez la palabra «nada» — negación no muy categórica — a diferencia de la repetición, en la frase de Unamuno — de la palabra «todo», que afirma así categóricamente. El escepticismo de Campoamor destruye la realidad, la fe de Unamuno la crea, la construye.

Si la paradoja dinamita una opinión corriente, la paráfrasis, al contrario, puede dar más realidad a un hecho. (Paradójicamente (!) las paradojas mencionadas eran también unas paráfrasis.) Así parafraseando repetidas veces el texto bíblico (Nuestro Señor Don Quijote de la Mancha, incluso el título del ensayo alude a las varias «Vidas» de Jesús Cristo o de los santos, etc.). Unamuno no sólo hace del mito de Don Quijote mito cristiano, pero al mismo tiempo confiere realidad a Don Quijote. Pues, en la opinión corriente, nadie duda

de la existencia real de Jesús Cristo, pero muchos, o todos, dudan de la existencia de Don Quijote.

Antes de terminar quisiera señalar un fenómeno estilístico al cual, de cierto modo, he aludido al hablar de los elementos orales, coloquiales del ensayo de Unamuno. Se trata de las numerosas nonconcordancias gramaticales y de las que, por analogía con éstas, llamaría concordancias semánticas, que dan tantas veces al texto un carácter descuidado, pareciendo ellas unas inadvertencias, perdonables para un autor cuyo interés principal se centra en la idea no en la forma. Inadvertencias que, observadas más detenidamente, lo son menos, puesto que cobran sentido. He aquí una de las nonconcordancias gramaticales, casi imperceptibles, porque de hecho ella aparece como concordancia, pero falsa (parece ser esta trampa de la apariencia uno de los rasgos más típicos del estilo unamuniano): «*Siguió Don Quijote el camino que a Rocinante le placía [...]. También Iñigo de Loyola, cuando camino de Monserrate se separó del moro con quien había disputado, determinó dejar a la cabalgadura en que iba la elección de camino y de porvenir.*» El empleo del mismo tiempo verbal para una acción anterior al tiempo de base de la narración, iguala las dos acciones dando así carácter histórico a la narración literaria y, sacando después fuera del tiempo histórico a las dos acciones, les otorga valor general. Los ejemplos serían numerosos: nonconcordancias de tiempo, de modo, de número, de persona, pero mi propósito no es ahora sino de señalar, nada más, algunos hechos estilísticos, no de agotar el problema. Más chocantes son entre las nonconcordancias, las que he llamado semánticas que sólo aparecen como tales a una lectura superficial, común, no «unamuniana». Porque una mirada un poco más profunda descubre en estas incongruencias una especie de metáforas. He aquí un ejemplo, de los más sorprendentes: «Cuando os hablen, cándidos cabreros, de la cuestión cabreril, es que están pegando gritos para alejaros del sitio en que guardan sus huevos.» La metáfora se realiza por la interferencia de dos isotopías (A y B) — la que se refiere a los pastores y la que se refiere a los huevos de teros — formada cada una de dos términos (a_1 , a_2 , b_1 , b_2). Como en el plano del significado ellas son equivalentes, era muy fácil combinar el primer término a_1+b_2 , que supera el sentido concreto adquiriendo valor general. También nonconcordancia semántica, con rica significación, encontramos en el ejemplo siguiente: «Mientras Don Quijote hablaba, a Vivaldo de Dulcinea del Toboso, *entró* Sancho, el buen Sancho, con la más maravillosa profesión de fe.» Puesto que la escena pasa en el campo choca y extraña el uso del verbo «entrar». ¿Será el corriente sentido figurado del verbo «entrar», el de «inter-

venir» en una discusión? No es imposible, pero es poco, sobre todo si tenemos en cuenta lo chocante que es aquí su uso. Creemos más bien que Unamuno, que tantas veces utilizó a lo largo del ensayo la metáfora del teatro, quiere decir que *entró* Sancho, el buen Sancho, con la más maravillosa profesión de fe — *en la escena del quijotismo*. He aquí cómo una nonconcordancia, que puede parecer mera inadvertencia enriquece inesperadamente el texto, concediéndole valores abstractos casi insospechables. Son estas nonconcordancias, primero resultado de la soldadura de los varios estratos semánticos que encontramos en el ensayo. Y son, en cierto grado, inherentes a todo ensayo que, por su naturaleza misma supone varios planos del discurso, siendo su principal característica precisamente la elevación de lo individual, a lo general, eso es, la abstractización de lo concreto. Lo que en Unamuno, dada su tendencia a la concisión, a la eliminación de todo lo que sobra, y, sobre todo, dado su deseo de chocar, se produce de un modo abrupto que salta las etapas intermedias. Y no sólo esto. Pues su mismo modo de pensar, sumamente paradójico, le determina guardar esta simultaneidad de lo abstracto y lo concreto. Para Unamuno la forma concreta es, como decía antes, menos el traje de una idea abstracta, sino que, incorporando el espíritu, ella continúa siendo carne. De este modo, para él, Don Quijote es menos un personaje literario que ilustra su doctrina. Don Quijote *encarna* su doctrina, en el pleno sentido de la palabra. El Don Quijote de Unamuno es el hombre en carne y huesos que padece de la sed de inmortalidad. Es él, Unamuno, que no le comenta distanciándose — como hace en cierto grado Cervantes — sino que lo hace con ardua pasión. Puesto que no sólo le piensa sino que también le siente. Y se le sustituye, confesándose por él y dándole así vida. El comentario de la vida de Don Quijote se convierte así en la novela de la vida (en el espíritu) de Unamuno. Más que nunca la fórmula por la que un poeta filósofo rumano, Lucian Balga, definía al ensayista como «el novelista de una idea» es plenamente verdadera en este caso, de Unamuno autor de la *Vida de Don Quijote y Sancho*.

ILEANA BUCURENCIU BIRSAN

Universidad de Bucarest