

Mirjana M. Sekulić<sup>1</sup>  
*Universidad de Kragujevac*  
*Facultad de Filología y Artes*

## LA IMAGEN DE LAS CIUDADES ITALIANAS EN LA LITERATURA VIAJERA TEMPRANA DE MIGUEL DE UNAMUNO

Basándonos en la imagología, proponemos cuestionar los artículos de Miguel de Unamuno surgidos a partir de dos viajes a Italia. El diario del viaje en 1889, su primera obra, aunque descubierto y publicado solo en 2017, hallamos importante para analizar cómo la carga intelectual y emocional afecta las imágenes del otro, así como para identificar las señales tempranas de la concepción unamuniana de intrahistoria. Los artículos de 1917 son predominantemente políticos y permiten ver cómo, a partir de la heteroimagen italiana, Unamuno critica la neutralidad española en la guerra. Las representaciones de lo italiano, concluimos, sirven para expresar autoimagen española.

*Palabras clave:* Miguel de Unamuno, Italia, imagología, literatura de viajes, el otro, autoimagen.

Los temas italianos en la obra de Miguel de Unamuno (1864-1936) desde siempre han sido objeto de estudios literarios, dado que Italia es uno de los países que atraía a este escritor a lo largo de su vida. Lo confirma el deseo de que sus obras se difundan por Italia y se traduzcan al italiano, igual que su correspondencia con autores y amigos italianos (García Blanco 1954: 182).

Miguel de Unamuno viajó a Italia por primera vez en 1889, con su tío y su padrino, y se trata del inicio de un viaje más largo, que también le llevó a Suiza y Francia. La trayectoria italiana consistió en visitas a Florencia, Roma, Nápoles, Pompeya, Roma y Florencia de nuevo y Milán.

En el conjunto de las circunstancias del viaje cabe tomar en cuenta, ante todo, que el joven Unamuno se doctoró en 1884, llevando años sin conseguir cátedra en la universidad o el trabajo en algún instituto de su ciudad natal - Bilbao. El empleo fue de suma importancia para el joven doctor, ya que se propuso obtenerlo como condición imprescindible para casarse con su querida Concha, de la que estaba enamorado desde los 12 años. El viaje organizado por su tío llegó como un regalo para animar al joven durante la espera del empleo.

El resultado de este viaje es un diario íntimo, “desahogo de un muchacho” (*apud.* González Martín 1978: 23), como lo definió Unamuno en su carta a Beccari en 1908, después de que éste le hubiera pedido el manuscrito para traducirlo al italiano. Al final, el escritor bilbaíno le envía unos textos (correjidos, no la versión original) en 1911. González Martín (1978: 24) explica que

1 msekulic@filum.kg.ac.rs

en Unamuno lucharon la “resistencia a hacer públicas sus ansias juveniles más íntimas y personales” y “el deseo que siempre sintió de derramarse en sus escritos, de verter sus pensamientos más íntimos en ellos”. Así se lleva a cabo una publicación parcial de los artículos sobre Pompeya y Florencia en las revistas italianas, mientras que la versión íntegra de todos los textos tardó casi 130 años en publicarse.

El manuscrito original de este diario de viajes, según el deseo de su autor, no estaba destinado a la publicación. Durante varias décadas se consideraba perdido, aunque los investigadores de la obra de Unamuno confirmaban su existencia apoyándose en las cartas de este escritor. Un coleccionista, que ha preferido quedarse en anonimato (Hernández 2017: 11), encontró estos textos, los compró y entregó a Póllux Hernández para que preparara su edición.

Así pues, Póllux Hernández, dramaturgo, traductor y filólogo clásico, publica los manuscritos mencionados en forma de edición crítica en 2017, 80 años tras la muerte de Unamuno, evitando de esta forma una posible oposición por parte de la familia del autor. Este manuscrito, con excepción de unos textos periodísticos, es la primera obra del autor vasco, aunque se dio a conocer como la última, teniendo en cuenta la fecha de su publicación. Tomando en consideración que se trata de la obra primicia de Unamuno, cabe interpretar el engendro de sus futuras ideas en estos textos juveniles.

La colección de artículos del primer viaje de Unamuno, titulada *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, se abre con las reflexiones metaliterarias del autor sobre el proceso de creación de los textos que siguen, destacando su engendro “sin orden ni concierto” (Unamuno 2017: 17). Según expresa, su plan era arreglar estas “notas de viaje, descripciones, apuntaciones personales, impresiones, observaciones, chinchorrerías y esqueletos de articulillos” (Unamuno 2017: 17) y enriquecerlas con citas literarias una vez terminado el viaje, lo que nunca llevó a cabo. Aunque la cita presentada de Unamuno demuestra una vacilación e indeterminación genérica de los textos, los conceptos utilizados apuntan hacia una meditación cuidadosa sobre el carácter de su viaje y los resultados literarios.

Entonces, ¿cómo es la Italia percibida y representada por Unamuno en los textos hasta hace poco desconocidos y cuya publicación ha causado mucha controversia? ¿Cómo se relaciona este libro de viajes con las ideas literarias unamunianas desarrolladas en sus obras posteriores?

## **1. Percepción, imaginación y proyección en los APUNTES DE UN VIAJE...**

A la hora de analizar la imagen de un pueblo descrito por el viajero, sus primeras impresiones suelen tener mucha importancia, ya que a veces las mantiene a lo largo del viaje y éstas afectan su percepción de la realidad. El joven Unamuno inicia el viaje en 1889 cargado de la experiencia lectora sobre la historia y el arte de la antigua Italia, un hecho que determinaría no solo sus expectativas, como es lógico en la literatura viajera, sino los aspectos percibidos de la

Italia contemporánea. La imaginación de Unamuno anterior al viaje incluye los prejuicios, clichés, visiones literarias de este país, que marcan el modo de ver y experimentar al otro italiano. El encanto de viajar por Italia, subraya el autor, “es ir tomando notas, es como un maniático por la fotografía, que no ve los paisajes, sino los clichés” (Unamuno 2017: 26). Desde el inicio, el joven bilbaíno se propone buscar e identificar los clichés y motivos de las antiguas lecturas literarias, históricas y artísticas en la realidad inmediata. Por consiguiente, Florencia y Pompeya corresponden respectivamente a dos poetas que Unamuno admiraba profundamente y cuya huella está presente en su obra: Dante y Leopardi (González Martín 1978: 17).

La búsqueda de los motivos literarios italianos en su alrededor le produce disgustos, sobre todo al principio del viaje, porque la experiencia no coincide con el horizonte de expectativas y la imaginación previa: “Seguíamos al Arno, el río tan cantado por los poetas italianos. Cuando yo lo he visto, hoy, es un río sucio que corre entre pinares y olivares sin ruido ni bambolla, bajo un sol duro” (Unamuno 2017: 29). La realidad literaria y la inmediata – realista y no poética – divergen, produciendo decepción: “Yo iba amodorrado pensando que el país este no me sugiere tanto como yo esperaba” (Unamuno 2017: 28). En el ejemplo presentado podemos confirmar la importancia del encuentro con los ambientes y paisajes extranjeros, dado que así, en la interacción directa es donde se construye la imagen del otro.

Estas reflexiones de Unamuno también revelan otro lugar común de la literatura viajera – las naciones y los individuos se imaginan mutuamente y su resultado funciona como elemento mediador en el encuentro de las culturas. El mecanismo de la traducción de la realidad al texto revela cómo esa imaginación, junto con el bagaje intelectual y emocional de su autor, afecta la referencialidad del discurso unamuniano sobre Italia.

Por consiguiente, la identidad del otro y su imagen definitiva se producen solo en el encuentro directo y la interacción del viajero con la realidad extranjera, pero con fuerte peso de los conocimientos e imaginaciones anteriores. En ese contexto la intertextualidad demuestra sus facetas problemáticas, aunque no pierde la relevancia. Con su uso se enfatiza el choque ocurrido, dado que descubre la traición de las expectativas fundamentadas en los estereotipos y clichés.

Así se entiende la imagen de Roma, que ya no es la ciudad descrita por el abate Fleury; “Cuando yo era muy chico, bebí Roma en el abate Fleury y me pareció mucho mayor, más maciza, más sólida que hoy; la Roma de Fleury ha menguado o yo he crecido, o las dos cosas” (Unamuno 2017: 75). Asimismo, el ejemplo citado hace recordar la antigua cuestión estudiada por Claudio Guillén (1994: 118) en relación con la escritura, imagen y experiencia. El autor plantea la pregunta si la palabra escrita es anterior a la visión directa y, por consiguiente, si la experiencia depende de forma radical de la escritura. La misma duda surge a partir de la lectura de la frase anterior unamuniana.

Las relaciones entre la obra literaria como producto de un autor y las representaciones colectivas pueden ser muy complejas (Sekulić 2019: 38). Al interpretar la imagen del otro, Leersen (2009: 179) cuestiona la posición del autor

que la construye, teniendo en cuenta que el autor de un texto no siempre representa las actitudes de su comunidad o pueblo de su origen. La visión del otro puede ser reflejo de las representaciones colectivas ya conocidas o producto de la imaginación y obra creativa del autor. Tomando en consideración el uso de la intertextualidad en los textos unamunianos, cabe cuestionar si en la visión de Italia se trata de la imaginación reproductiva, con la que el autor intenta integrarse en la tradición, o la imaginación productiva, con la que se aleja de la representación convencional, si tenemos en cuenta las teorías de Jean-Marc Moura (2009: 164). Las imágenes italianas en la obra de Unamuno, de acuerdo con lo anteriormente dicho, se mantienen entre estos dos polos opuestos. El autor parte de unas convenciones y una tradición principalmente literaria, pero las imágenes resultantes no coinciden con ello. Por otro lado, tampoco son utópicas y subversivas, en términos de Moura, excepto en cuanto a su carga personal, dada la rebelión del joven viajero ante la realidad que le aleja de su querida. Su imaginación es productiva en sentido de que presenta la realidad italiana teñida con el pincel de la mirada enamorada.

Hay que destacar que algunas de las primeras impresiones de Unamuno se petrifican y mantienen hasta el final del viaje, aunque esto no signifique que fueran negativas. Así, por ejemplo, Florencia es la ciudad de la que estaba “enamorado” (Unamuno 2017: 80) y años después expresará la tristeza por no haber podido viajar por segunda vez a este lugar que tanto impacto le produjo. Florencia es la ciudad donde Unamuno encuentra la calma después de las experiencias en Roma y Nápoles: “¡Mi Florencia! Hace un tiempo bilbaíno, a ratos sol y a ratos nubes. Las calles tan tranquilas, el aspecto de mi Bilbao” (Unamuno 2017: 79). En ella el viajero se sentirá como en casa y esta impresión grata provocará que se le dirija: “A Nápoles la hallé ardiente, hasta lascivo, lánguido; a Roma soberbio, apabullante, pero fría; a ti, pobre ciudad silenciosa, te hallo dulce como los cuadros de Fra Angélico, honda como el sentir del Dante, seria como Savonarola” (Unamuno 2017: 85). Las visiones de las ciudades italianas están claramente determinadas por la subjetividad del autor: a Nápoles la va a llevar en los ojos, a Roma en la cabeza, a Florencia en el corazón.

Otras ciudades, por mencionar, motivan al viajero bilbaíno a crear unas imágenes de contenido altamente visual y, a veces, teñido de humor. Pisa, por lo tanto, queda identificada por su famosa torre inclinada, que le parece ser “una obra de confitería que se cae por haberse derretido en parte” (Unamuno 2017: 28).

El efecto poético de las imágenes creadas ayuda a comprender la lógica discursiva de la representación del Otro, es decir, apunta hacia el sentimiento del autor, el verdadero origen de sus reflexiones sobre Italia. El bagaje emocional, a pesar de la abundancia de datos históricos, culturales y artísticos, prevalece en el discurso temprano de Unamuno. Es este el que al final marca la experiencia viajera y su percepción inmediata de la realidad italiana. La Italia de Unamuno es un país percibido por los ojos de una persona enamorada – la mirada que, según el autor, es imprescindible para verla bien (García Blanco 1954: 184). Así se convierte en una proyección poética de la subjetividad, en térmi-

nos de Fischer (2009: 53), mientras que su carácter informativo queda en sombra de este hecho. Según Sindram (2009: 78) estas convenciones literarias, las representaciones del Otro construidas dentro de la obra literaria, tienen funciones estéticas y están vinculadas con la carga emocional.

Analizando los textos surgidos a partir del viaje a Italia, se nota claramente que la emoción de su autor deja dobles, pero fuertes efectos en la realidad percibida – tiéndola de monótona y pesada a la ausencia de las noticias de Concha, o mostrando su cara alegre con la llegada de la carta de su querida: “¡Esta vez Roma de la carta! Está más hermosa ahora, está santificada. Se puede ver un país cuando se lleva dentro la antorcha que lo ilumina y a cuyo resplandor brilla” (Unamuno 2017: 68). El espacio extranjero no basta por sí solo para sentir su belleza, probando una vez más que la característica de los relatos de viajes es una mirada inmediata y no objetiva. En este sentido las imágenes italianas, con su referencialidad y funciones estéticas, revelan además el perfil del joven viajero y escritor. A través del otro podemos observar cómo se construye y desarrolla la imagen de uno mismo, fundada en las interacciones y en relación con el Otro. El espacio del otro, ayuda a Unamuno volver a sus sentimientos, permitiéndole conocer a sí mismo. Como subraya F. Wolfzettel (2005: 11), se trata de la vertiente mítica del viaje. El viaje es descubrimiento, pero no solo objetivo, sino “en un sentido interior de aprendizaje y de transformación mental del yo descubridor”. Según el mismo autor, “viajar siempre es establecer una conexión entre estos aspectos exteriores y el yo secreto” (Wolfzettel 2005: 11). En el viaje a Italia, junto con el otro, el joven bilbaíno descubre a sí mismo.

### **Lo viejo y lo nuevo en la visión de Italia**

Siguiendo las pautas de Daniel-Henri Pageaux (1994: 111), en la imagen construida del otro cabe interpretar el nivel léxico y los campos semánticos utilizados por el autor. Además de los estereotipos, hay que identificar las expresiones y los motivos que se repiten, ya que el examen léxico permite demostrar el automatismo en la selección de las palabras para presentar al otro y a la vez la postura del hablante.

En las descripciones unamunianas del espacio italiano, destaca el campo semántico de lo viejo y lo nuevo, cuya oposición estructura los textos del viaje. Las primeras impresiones inspiran en el viajero bilbaíno la sensación de regreso al pasado, donde encuentra el sentido de lo italiano: “Todo esto me sugiere caballeros antiguos, mandolinistas, damas, brigantes /.../, aroma a viejo” (Unamuno 2017: 29). Luego el autor irá precisando la experiencia añadiendo otros elementos: “/.../ mezcla de viejo y de nuevo dan extraño aspecto a todo esto” (Unamuno 2017: 29). El rechazo temprano de esta mezcla persiste a lo largo de los textos: “Aún no he hecho más que oler a Roma; un pueblo nuevo, novísimo, como cualquier otro. Un pueblo nuevo en que hay empotrados monumentos viejos, es decir, una cosa ridícula” (Unamuno 2017: 33).

Las reformas de los edificios históricos también son objeto de críticas, dado que están sacados de su forma original: “Esta Roma es un libro viejisi-

mo, en pergamino con notas marginales de bárbaros medioevales y de curiosos eruditos del Renacimiento, e interpolada con hojas en papel vitela llenas de notas contemporáneas. /.../ Así pasa con los monumentos: estos están traducidos, empotrados en un pueblo nuevo, restaurados muchas veces, es decir con notas /.../” (Unamuno 2017: 34-35). Y estos retoques, entendidos como los comentarios de la antigüedad, traicionan de cierto modo la auténtica naturaleza de las construcciones de fuerte expresión histórica.

El joven Unamuno, igualmente reflexivo como en sus obras posteriores, ante tal imagen de Roma se planteará la pregunta: “¿Qué papel hacen esos viejos recuerdos entre hoteles y construcciones modernas?” (Unamuno 2017: 33). Los antiguos edificios y monumentos, según su opinión, pierden la sustancia aislados de su historia y el ambiente en que se erigieron: “Un edificio histórico antiguo sin las casas que le rodeaban, sin el pueblo que circulaba en derredor de él, sin la vida que vivió, es como un pobre león embalsamado, que es aun peor que estar enjaulado” (Unamuno 2017: 33). Para Unamuno, según se nota, lo importante es la vida de un lugar y de las personas que lo habitan, en lo que se reconocen unas ideas tempranas de la intrahistoria. En el artículo “La tradición eterna” del 1895 Unamuno subraya que la tradición eterna no debe buscarse “en el pasado muerto para siempre y enterrado en cosas muertas” (Unamuno 2005: 147). La tradición hay que rastrearla en la “inmensa humanidad silenciosa” (Unamuno 2005: 145) sobre la cual se levanta la historia. Tal concepción de historia es el punto en el que apoya la comparación de Italia con su tierra natal: “Mayor encanto es el de mi país, sin monumentos arqueológicos, el encanto de la falta de historia, el aroma de la felicidad monótona” (Unamuno 2017: 31). En el artículo publicado en *La España moderna* el autor desarrollará su concepción de intrahistoria como historia interna (Rabaté 2005: 56-57) y, por tanto, como oposición a la historia. Este concepto nuevo se relaciona con lo íntimo, con la tierra natal.

Entre las divagaciones unamunianas sobre los restos históricos en Italia encontramos que “(a)ndando se aprende que fuera de la propia historia, de mis recuerdos personales, de mis monumentos arqueológicos, todo es igual, todo pesadamente cargado de fechas y de sucesos más o menos grandes” (Unamuno 2017: 31). Esta carga de datos, así como los paisajes urbanos conformados por los del arte y la arquitectura – retratos de príncipes, papas, duques, etc. no dicen nada, “como nichos en un cementerio” (Unamuno 2017: 30). La misma imagen se repite en Pompeya: “Hemos desfilado por delante de los antiguos dioses, de los animados mármoles de la antigüedad, tan serenos e impasibles, sin expresar nada, absolutamente nada” (Unamuno 2017: 64).

Aunque en el contexto de viaje en 1889 el autor como causa de dicha actitud menciona la ausencia de su querida, expresará la misma idea de la falta de carga comunicativa de los monumentos unos años más tarde en los artículos de *La España moderna*, como parte de su teoría de intrahistoria. En estos artículos posteriores se producirá más explícitamente su rechazo de la historia con mayúscula, definiéndola como la “superficie que se hiela y cristaliza en los

libros y registros” (Unamuno 2005: 144). La tradición eterna, añade, no se encuentra en el “pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras” (Unamuno 2005: 145). La tradición es la “sustancia de la historia, /.../ su sedimento, /.../ su revelación de lo intra-histórico, de lo inconsciente en la historia” (Unamuno 2005: 144). La historia se basa en la “vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna /.../” (Unamuno 2005: 144).

Para este viajero Roma “retintina a la imaginación y a los ojos. /.../ ¿Al corazón? ¡Qué! Al corazón los arroyos de mi tierra...” (Unamuno 2017: 40) Durante la estancia en la capital italiana, Unamuno (2017: 42) expresará que su corazón “está ocupado todo él y no de piedras y recuerdos de cosas muertas ni grandes, sino vivas y pequeñas, pero aunque pequeñas en él se agrandan y lo llenan todo”, dejando clara su postura ante los grandes acontecimientos históricos y las construcciones que perduraron en esta ciudad, así como su inclinación a lo pequeño e insignificante a los ojos, pero que agrada y ocupa el corazón – su tierra natal.

Tanto en las descripciones de lo rural como en el paisaje italiano urbano, la ausencia de la representación del carácter nacional, así como de la vida cotidiana, ha llegado a ser una constante. Leyendo los textos no se descubre nada sobre el pueblo italiano, su manera de vivir y mentalidad a finales del siglo XIX. Esta representación no coincide con el juicio de Unamuno formulado en su obra posterior, en la que destaca la importancia de la geografía humana y física (Llorens García 2001). La visión de las ciudades italianas está formada por museos, monumentos, catedrales, esculturas, es decir, la imagen dominante es la de arte y es típica para los recorridos turísticos. En la poética unamuniana de la literatura de viajes, no obstante, destaca precisamente su rechazo de las rutas atravesadas por todos los turistas y el esfuerzo por aprehender un lugar y conocerlo desde cerca (Llorens García 2001).

Como consecuencia de estas actitudes, en el análisis de los textos sobre Italia llama la atención el contraste que se produce entre la representación de las ciudades italianas y el espacio natal español. En estos dos polos podemos reconocer dos formas de escribir la historia: la habitual para la Historia en Italia y el enfoque en la intrahistoria en Bilbao. La intrahistoria, en esta oposición, pertenece a la ciudad de su origen y allí la descubre como un valor a pesar del distanciamiento que supone el viaje. Los monumentos y otras pruebas materiales de la historia son visibles en el suelo italiano, donde se omiten o silencian las escenas intrahistóricas.

En la reflexión de Unamuno se observa cómo funciona el proceso de comparación entre el yo/nosotros y los otros, típica en la literatura de viajes: “Y hasta las oposiciones suscitaban el recuerdo de mi tierra, ya que hay una asociación de ideas por semejanza.” (Unamuno 1922: 33). Es decir, las diferencias entre el yo y el otro identificadas en Italia también le hacían recordar su tierra natal. Podemos concluir que, a través de la percepción de lo italiano, el viajero va descubriendo el valor de sus orígenes.

Cabe detenerse en este asunto y recordar que la imagen del otro tiene su trasfondo en la imagen de nosotros. Como postula Manfred Beller (2007: 4-5), la autoimagen se construye solo en relación con el otro y este encuentro es decisivo para los discursos identitarios. Por ese motivo Beller registra una tensión entre la autoimagen y la heteroimagen, que ya no se pueden interpretar como polaridades, siendo importante lo que uno dice de sí mismo mientras observa y habla de otros (Sekulić 2019: 50). En la contemplación del otro, como afirman Urry y Larsen (2011: 2), se perciben y destacan las diferencias en relación con yo/nosotros, y lo que se observa depende del punto de referencia con el que se compara. La falta de lo intrahistórico en Italia, por consiguiente, es el resultado de su abundancia en España.

La postura de este viajero bilbaíno manifiesta su clara inclinación hacia lo español. Así, aunque la impresión que le había dejado la experiencia italiana es confirmada en muchas cartas y textos suyos, es curiosa la forma de la que guardaba la memoria de su viaje. Entre esos documentos, podemos mencionar la carta a Rebeci en 1911, titulada “Ciudad, campo, paisajes y recuerdos” en la que señala que se fue de viaje lleno de su tierra vasca y que su recorrido por el espacio extranjero le hacía recordar su Vizcaya. En ese texto evoca el párrafo del diario de 1889 apuntando que los pinos a la salida de Pisa, “los clásicos pinos italianos” (Unamuno 2017: 28), no eran comparables con los de Guernica, el lugar donde vivía su novia. Esta impresión producida al inicio del viaje a Italia se mantendrá durante el viaje, siendo los recuerdos del espacio natal siempre superiores a lo percibido en el espacio extranjero. El viajero es tan absorbido por la tierra de sus orígenes que no intenta superar la distancia con el otro, a pesar de la cercanía física: “Roma no me ha dado ni una de aquellas palpitations del corazón” (Unamuno 2017: 47). El acercamiento espiritual se hace más difícil aún.

## 2. Segundo viaje, otra percepción

Mientras que en el primer viaje las imágenes del otro están empapadas de los sentimientos del joven viajero enamorado y paralelamente con la presentación del otro, descubren al ser íntimo de Unamuno, en el segundo viaje, las imágenes del otro también ayudan a revelar la autoimagen, pero con otro foco.

En 1917 Unamuno realiza su segundo viaje a Italia como escritor y político invitado oficialmente por el gobierno italiano junto con otros intelectuales españoles (Américo Castro, Luis Bello, Manuel Azaña y Santiago Rusiñol) para visitar los frentes italianos durante la Primera guerra mundial. Unamuno acepta la invitación debido a sus recuerdos del primer viaje y la publicación de sus obras en Italia traducidas por Gilberto Beccari. El escritor pasará dos semanas en Italia, escribiendo artículos para los diarios *El Imparcial*, *Nuevo Mundo*, *El Mercantil Valenciano* y *La Nación* (Rabaté y Rabaté 2009: 376).

En este viaje, Unamuno no hace el mismo recorrido que 28 años antes. Sale de Madrid el 13 de septiembre y al día siguiente está en Ventimiglia. Como subraya González Martín (1978: 40), la impresión principal del viajero en su

camino hacia Milán es la sorpresa por no encontrar las señales de guerra, sino los esfuerzos de la gente por no interrumpir su vida cotidiana. Según Colette y Jean-Claude Rabaté (2009: 376), Milán es la primera ciudad en el itinerario del grupo español y la visitan acompañados por los oficiales italianos antes de continuar el viaje hacia su destino – Udine. La visita no tiene carácter turístico y el paso por Milán pronto queda sustituido por las imágenes de guerra. Las vistas del Duomo en esta ciudad a Unamuno le hacen recordar su primer viaje, pero su mirada es fijada en la ausencia de las vidrieras. El autor apunta que han retirado estos adornos lujosos de su lugar habitual para protegerlos del posible impacto durante la guerra. La Italia vista en 1917 en parte pierde su identidad anterior debido al conflicto y solo con vencer a los enemigos puede recuperar su imagen original. El arte ya no es el elemento dominante en el paisaje italiano como en los tiempos de paz.

Las representaciones de Milán en el viaje de vuelta de Udine, a su vez están llenas de la visión de industria, con lo que el autor desea mostrar la solidez y la seguridad que Italia encontraría en su industria después de la guerra (González Martín 1978: 41). Su foco de atención ha cambiado claramente de acuerdo con las circunstancias. En esta ocasión Unamuno también visita Trieste y Venecia, que no formaban parte de su primer viaje. Sin embargo, en Venecia el escritor bilbaíno es privado de su contenido turístico y artístico. Una vez más Unamuno es testigo de la protección de las obras de arte durante la guerra, lo que, igualmente que el desarrollo de la industria, valora positivamente como reflejos de una preocupación cuidadosa del pueblo italiano por su futuro. A pesar de ello, las vistas del mar Adriático le recuerdan la obra de Carducci que tradujo al español, la misma poesía que luego le acompaña durante el recorrido de los frentes (González Martín 1978: 42).

Gorizia le produce triste impresión, debido a las consecuencias de la guerra, mientras que Udine es la ciudad que, por una parte, presenta escenas cotidianas, ofrece la paz en medio de la guerra, a pesar de su cercanía a los frentes. Sin embargo, el último día Unamuno visita el hospital de Udine y llega a conocer los horrores de la guerra en la misma ciudad.

A pesar de las escenas de la guerra y las desastrosas consecuencias que produjo en la realidad italiana, Unamuno consigue disfrutar de los paisajes italianos, especialmente los Alpes. Igualmente, el Lago Mayor presta “una nota de serenidad a los horrores de la guerra” (González Martín 1978: 41). En los artículos resultantes del segundo viaje notamos la misma busca de lo intrahistórico como en sus primeras visiones italianas. El camino hacia Milán se llena de las descripciones de la vida cotidiana que seguía su ritmo a pesar de la participación del país en la guerra. En Udine Unamuno también se fija en estos aspectos de la realidad inmediata durante los conflictos en la zona cercana. Este tema se relaciona con otra idea que Unamuno desarrolla en su creación literaria y es la paz en la guerra, la misma que dio el título a una novela suya<sup>2</sup>.

2 *Paz en la guerra* (1897).

Junto con las oposiciones guerra – paz, trincheras – escenas de la vida cotidiana pacífica, que estructuran los artículos con temas italianos, también se producen las diferencias entre los textos de 1889, con paisajes urbanos llenos de arte, y los de 1917, en los que las obras de arte parecen desaparecidas de la vista de los visitantes. Italia no se dejaba ver con los ojos de turista. El contraste más llamativo, no obstante, es el que se desarrolla entre Italia y España, en relación con sus actitudes durante la Primera guerra mundial.

### 3. Italia heroica

Hay que tener en cuenta que ya a partir del inicio del siglo XX, Unamuno llega a ser popular en Italia, profundiza su colaboración con los autores italianos, traduce poemas de Leopardi y Carducci, difunde la cultura de este país, colabora con revistas y periódicos italianos (González Martín 2002: 16), y todo esto dejará efecto en su viaje y las representaciones italianas positivas.

La heteroimagen italiana construida en los artículos de 1917 permite ver la autoimagen española en relación con las cuestiones que atormentaban al autor desde años atrás, es decir, desde el inicio de la Primera guerra mundial. Las palabras de Maldonado Alemán son muy esclarecedores al respecto:

Para Unamuno, los males de España que venía denunciando desde 1898 alcanzan un punto álgido durante los años de la guerra. Según su convencimiento, la vida nacional es como “una charca de aguas estancadas y quietas”, es un mundo yerto, en el que nada pasa y nada queda. El país es una “estepa abandonada y yerma”, sin vitalidad, sin iniciativas (Unamuno *apud.* Maldonado Alemán 2005: 45).

Como también afirman C. y J-C. Rabaté (2009: 377), Unamuno “lamenta con vergüenza” la noluntad nacional española y en ella ve las causas de la neutralidad española durante la Primera guerra mundial. Maldonado Alemán (2005: 45) subraya que “Unamuno deplora la introspección de los españoles, su introversión, su tendencia al asilamiento, su recelo hacia todo lo extranjero, su profundo desinterés por la europeidad.”

Podemos decir que la principal tendencia del autor durante su visita a los frentes italianos era expresar su desacuerdo con la actitud neutral de España en la guerra. El interés de los visitantes españoles como describe Maldonado Alemán (2005: 45), “se centra en la situación española: la importancia y las consecuencias de la guerra para España, la división ideológica de la sociedad y la política oficial de neutralidad”.

Todos los motivos que Unamuno pone de relieve en los artículos – el valor del pueblo italiano, el patriotismo – sirven para contrastarlos con la pasividad de los españoles y su neutralidad durante el conflicto militar. En esta ocasión el autor reafirma que Italia es la nación maestra de civilidad (González Martín 2002: 17). Al mismo tiempo, expresa que se siente avergonzado de su “papel de turista de las trincheras” (*apud.* Rabaté 2009: 376).

La experiencia del otro, el pueblo italiano, le hace dirigir la mirada hacia su tierra natal, pero, a diferencia de 1889, la perspectiva es negativa. Las imáge-

nes de otredad se reflejan en fuertes críticas de lo español. Esta imagen de España también se refuerza con las preguntas que a Unamuno le hacían sus amigos italianos sobre la actitud de su país. El encuentro con el otro produce fuerte imágenes identitarias de España, resultando, entre otros, en el artículo “¿Qué hace España?”, publicado en *La Publicidad* en 1917.

Este escritor no fue un caso aislado de los aliadófilos pro-italianos en España. Los textos que difunden las imágenes de la nación heroica italiana entre los lectores españoles ya estaban apareciendo durante el 1915 y 1916, según explica González Martín (1978: 28), y entre ellos también había algunos firmados por Unamuno. Para el escritor bilbaíno, subraya el mismo autor, este tema era de gran relevancia, porque se trataba de “la lucha de la democracia popular contra el materialismo de la interpretación materialista de la historia” (González Martín 1978: 28). España que, según la interpretación de Unamuno, no estaba preparada “ni espiritual ni materialmente para la guerra, trata de encubrir su frustración bajo la neutralidad” (González Martín 1978: 29).

Como en otras obras suyas, Unamuno, junto con las señales inmediatas de la historia – los acontecimientos actuales que perturban la tranquilidad de la vida – presta atención a lo trascendente, las consecuencias más profundas y menos visibles. Por una parte, lleva a cabo la escritura de los informes como corresponsal de guerra, por otra, reflexiona sobre el destino humano y del presente saca unas lecciones universales. En primer lugar, el comportamiento italiano debía ser ejemplo para su país natal.

En el segundo viaje, como explica V. González Martín (2002: 17), Unamuno confirma su “enamoramiento inicial de su visión de Italia” y le añade admiración por su heroísmo durante la guerra, por su rebeldía contra el militarismo germánico y austriaco. En fin, se trata de unos textos altamente propagandistas, pro-italianos.

Siendo la impresión que le ha dejado este pueblo en lucha muy impactante, en las cartas a su amigo Mario Puccini expresa el deseo de visitar Italia por tercera vez, pero ya no para contemplar paisajes rurales y urbanos, sino para conversar con la gente. De esta manera una vez más pronuncia su postura ante el conocimiento del otro y la finalidad del viaje – hay que conocer al pueblo a través del diálogo y a partir de ello su historia e intrahistoria.

#### 4. Conclusiones

El primer viaje de Miguel de Unamuno a Italia y sus recuerdos están marcados por un carácter lírico, siendo apoyados en los sentimientos del joven viajero enamorado. Los artículos del segundo viaje, por otro lado, tienen un tono político predominante (García Blanco 1954: 187). Por lo tanto, la heteroimagen italiana de 1889 tiene su trasfondo en la autoimagen personal de Unamuno. La del 1917 revela otra autoimagen – la visión unamuniana de lo nacional español.

Los textos tempranos presentan una tensión entre las visiones italianas y las de la tierra de origen, y esta oposición se basa, principalmente, en la concepción de la historia e intrahistoria. Las imágenes de las grandes ciudades ita-

lianas, en primer lugar, Roma, están cargadas de contenido histórico y artístico. Por otro lado, los recuerdos de Bilbao y la tierra natal se caracterizan por la intrahistoria, historia íntima y más significativa. En estas actitudes podemos reconocer inicios de sus teorías desarrolladas más tarde en los artículos de *La España moderna*.

La vuelta de la mirada hacia lo propio, personal y español durante este viaje también podemos interpretar como consecuencia del rechazo de la constante en las imágenes de lo italiano – su visión turística llena de clichés, que implica una distancia entre el viajero y el otro.

Las representaciones italianas surgidas a partir de la visita a los frentes en 1917 ya no demuestran vinculación con los aspectos personales de la vida del autor. En esta ocasión España y los españoles se convierten en el polo opuesto del heroísmo italiano. La autoimagen española es de una nación pasiva, estancada, la oposición total de la Italia valiente en la lucha contra un enemigo poderoso. Mientras que durante el primer viaje el autor está orgulloso de su país natal, en el segundo se avergüenza de la neutralidad española en comparación con la actitud heroica de los italianos durante la Primera guerra mundial.

Durante este viaje las imágenes de la historia antigua romana e italiana quedan reemplazadas por las de los acontecimientos históricos actuales. Los paisajes artísticos son sustituidos con los de las trincheras y la paz visible en la naturaleza y esporádicamente en las escenas intrahistóricas urbanas, probando la inclinación de Unamuno hacia la valoración de la historia interna de un pueblo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beller 2007: M. Beller, Stereotype, in: M. Beller and J. Leerssen (eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*, Rodopi: Amsterdam/New York, 429–434.
- Fischer 2009: M. S. Fischer, Komparativistička imagologija: za interdisciplinarno istraživanje nacionalno-imagotipskih sustava, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 37–56.
- García Blanco 1954: Manuel García Blanco, Italia y Unamuno, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 4, 183–219.
- González Martín 1978: Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- González Martín 2002: Vicente González Martín, Unamuno y los escritores sicilianos, *Cuaderno gris*, 6, 15–31.
- Guillén 1994: C. Guillén, Imágenes nacionales y literatura: *Anales de literatura española*, Núm. 10, Universidad de Alicante, 117–145.
- Hernández 2017: Pollux Hernández, Prólogo, en: Miguel de Unamuno, *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, Madrid: Oportet editores, 7–13.
- Leersen 2009: J. Leerssen, Imagologija: povijest i metoda, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 169–186.
- Leersen 2016: J. Leerssen, Imagology: On using ethnicity to make sense of the world, *Iberic@, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 10, 13–31.

- Llorens García 2001: R. Llorens García, *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Maldonado Alemán 2005: Manuel Maldonado Alemán, La Primera Guerra mundial y Europa según Miguel de Unamuno y Robert Musil, en: M. Maldonado Alemán (coord.), *Austria, España y Europa: identidades y diversidades: actas del X Simposio Hispano-Austriaco*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 43-61.
- Moll 2002: N. Moll, Imágenes del "otro". La literatura y los estudios interculturales, en: A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 347-389.
- Moura 2009: J.-M. Moura, Kulturna imagologija: pokušaj povijesne i kritičke sinteze, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ur.), *Kako vidimo strane zemlje (Uvod u imagologiju)*, Zagreb: Srednja Europa, 150-168.
- Pageaux 1994: D.-H. Pageaux, De la imagería cultural al imaginario, en: P. Brunel e I. Chevrel, *Compendio de literatura comparada*, Madrid: Siglo XXI ediciones, 101-131.
- Rabaté 2005: J.-C. Rabaté, Introducción, en: M. de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid: Cátedra.
- Rabaté y Rabaté 2009: C. Rabaté y J.-C. Rabaté, *Miguel de Unamuno: biografía*, Madrid: Taurus.
- Sekulić 2019: M. Sekulić, *Španija Miloša Crnjanskog: imagološka studija*, Kragujevac: FILUM.
- Sindram 2009: K. U. Syndram, Estetika alteriteta: književnost i imagološki pristup, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa, 71-82.
- Unamuno 1922: Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas*, Madrid: Renacimiento.
- Unamuno 2017: Miguel de Unamuno, *Apuntes de un viaje por Francia, Italia y Suiza*, Madrid: Oportet editores.
- Unamuno 2005: Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, Madrid: Cátedra.
- Urry y Larsen 2011: J. Urry and J. Larsen, *The tourist gaze 3.0*, SAGE Publications.
- Wolfzettel 2005: F. Wolfzettel, Relato de viaje y estructura mítica, en: L. Romero Tobar y P. Almarcegui Elduayen (coords.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid: Akal/Universidad Internacional de Andalucía, 10-24.

## THE IMAGE OF ITALIAN CITIES IN THE EARLY TRAVELING LITERATURE OF MIGUEL DE UNAMUNO

### Summary

Using the theory of imagology, we propose to question Miguel de Unamuno's articles that emerged from his two travels to Italy, focusing on the image of the Italian cities. The travel diary written in 1889, Unamuno's first literary work, although discovered and published only in 2017, we find very important to analyze, because it shows how the intellectual and emotional baggage of the traveler affects the images he creates of the other. We also find imperative to identify the early signs of the conception of intrahistory in this work of Unamuno. The articles written in 1917 are predominantly political and we observe the way that Unamuno criticizes Spanish neutrality in the war parting from the hetero-image of Italian nation. The representations of the heroic Italian in the context of the World War I, we conclude, serve to express negative Spanish self-image. On the other side, the image of the Italian cities filled with art and history, as Unamuno saw them in the 1889, shows very positive opinion of Spain where his hearts stayed even during the journey.

*Keywords:* Miguel de Unamuno, Italy, imagology, travel literature, the other, auto-image.

Mirjana M. Sekulić