

Bélgica-País Vasco: dinámicas interculturales entre «periferias»

Frederik Verbeke

Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea

verbeke.fred@gmail.com

Résumé

Ce travail se penche sur des relations interculturelles entre zones soi-disant périphériques, notamment le Pays Basque et la Belgique, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Divisé en trois parties, ce travail analyse la traduction en langue basque de Hendrik Conscience, explore les relations, souvent méconnues, entre Miguel de Unamuno et les littératures (française et néerlandaise) de la Belgique, et porte un regard nouveau sur les échanges artistiques et littéraires entre Émile Verhaeren et Darío de Regoyos.

Mots-clé: Études interculturelles, Belgique, Pays Basque, Unamuno, Maeterlinck, Verhaeren.

Abstract

This paper examines intercultural relationships between so-called peripheries, more exactly between the Basque Country and Belgium, in late 19th century and early 20th century. Divided into three parts, this paper analyses the Basque translation of Hendrik Conscience, investigates (often unknown) connections between Miguel de Unamuno and the (French and Dutch) literatures of Belgium, and offers a new regard on the artistic and literary exchanges between Émile Verhaeren and Darío de Regoyos.

Key words: Intercultural studies, Belgium, Basque Country, Unamuno, Maeterlinck, Verhaeren.

0. Introducción

Las zonas literarias «periféricas»¹ deberían arrojar una luz nueva sobre las grandes literaturas, sugirió José Lambert en 1983 (Lambert, 2006: 28)². Treinta años

* Artículo recibido el 7/01/2014, evaluado el 13/06/2014, aceptado el 15/06/2014.

¹ Implicando una relación de dependencia, una relación asimétrica con algo (el centro), la «periferia» requiere que se precisa respecto a qué es «periferia». Además, pueden existir varios «centros» y «perife-

más tarde, el interés por lo «periférico» no ha dejado de crecer. El constante incremento de la globalización, la creciente movilidad de la población, la impresionante evolución de las tecnologías de comunicación y la proliferación de unas dinámicas interculturales siempre más intensas y más visibles han llevado estos últimos decenios a numerosos investigadores a deconstruir los cánones institucionalizados, a cuestionar el protagonismo y la hegemonía de los repertorios culturales dominantes, para «centrarse» en lo «periférico», en todo aquello que se había quedado fuera de los cánones, fuera de los repertorios institucionalizados: los géneros populares, la cultura audiovisual, las literaturas minorizadas, las traducciones, etc. La experiencia en la que nos ha sumergido la sociedad contemporánea, marcada por la intensificación y la mayor visibilidad de lo heterogéneo y de lo múltiple, parece habernos llevado a (re)descubrir la complejidad, la heterogeneidad y la multiplicidad que caracterizan toda sociedad y cultura, no solo en el presente, sino también en el pasado, a «aprehender mejor los “entretejidos” que configuraron las numerosas sociedades a través del tiempo» y a enfrentarse con «la abundancia de lo múltiple a lo largo y ancho de la historia de la literatura» (Guillén 1998: 22).

Sin embargo, los numerosos esfuerzos de los investigadores empeñados en poner de manifiesto la complejidad y la intensidad de las dinámicas interculturales tienen dificultad en verse coronados por una mayor institucionalización³ y en imponerse más allá del mundo académico. Al servicio de las naciones-estado y de sus instituciones y con el fin de conservar la construcción de una identidad cultural sedentaria, homogénea y estática, los manuales que se utilizan en la enseñanza, los textos de divulgación y la historiografía tradicional continúan apoyándose en un paradigma que hace coincidir de antemano *una* literatura, *una* lengua y *una* nación, simplificando la heterogeneidad, silenciando las dinámicas interculturales y representando la literatura como un conjunto de obras originales y transhistóricas, de valor universal⁴.

rias» en un (poli)sistema (Even-Zohar 1990) y lo que es «periferia» en un contexto puede ser «centro» en otro, según se mire. De ahí el uso de las comillas.

² Publicado originalmente como «L'éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires», in Christian Angelet *et al.* (eds.), *Langue, dialecte, littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*, Lovaina, Universidad de Lovaina, 1983, 355-370.

³ La mayor parte de los especialistas en estudios de traducción y de interculturalidad, o incluso de literatura comparada, no desarrollan sus investigaciones dentro de una institución propia, ya que las universidades suelen organizar sus departamentos en función de literaturas y/o lenguas nacionales y consideran la literatura comparada o los estudios de traducción como disciplinas secundarias.

⁴ «[...] il faut constater combien l'image de l'historiographie traditionnelle reste dominante, du moins dans des textes vulgarisants ou par le biais de l'enseignement. Son accentuation fétichiste, presque exclusive d'auteurs individuels et de leur œuvre, présentés généralement comme idiosyncratiques (*originaux*) et transhistoriques (*de valeur universel*), rend cette vision de la littérature largement tributaire du culte romantique du génie créateur. Son orientation fortement nationale y trouve également son origine» (De Geest y Meylaerts 2004: 19).

En un mundo donde el nacionalismo y las fronteras nacionales alimentan los imaginarios colectivos y forman la base para la construcción de las identidades culturales⁵, domina siempre una ideología de estandarización lingüística y discursiva según la cual la cohesión política y social requiere *una* lengua, *un* orden metadiscursivo, *una* voz (Bauman y Briggs 2003: 195). Todo lo que tiene que ver con la heterogeneidad cultural se queda al margen y se ve silenciado.

Dans le meilleur des mondes, l'hétérogénéité culturelle tend à être présentée en termes d'homogénéités, car personne n'aime afficher ses divisions. Bien entendu, de telles opérations de simplification exigent toujours des victimes, bref: des exclusions. *Vae victis*: les périphéries se font sacrifier aux groupes reconnus et canoniques, où que ce soit dans le monde et à travers l'histoire. (Lambert *apud* De Geest y Meylaerts 2004: 421).

Centrarse en lo «periférico» y en todo aquello que ha sido olvidado, excluido y marginalizado, puede ayudar a acabar con esta visión y a romper con el principio de «*una* lengua, *una* literatura, *una* nación» que se estaba defendiendo desde el romanticismo (Anderson 1991, Hobsbawm 2001), pero no es lo suficiente. Por un lado, si se estudia de modo exclusivo la producción «periférica» y/o no-canonizada sin tener en cuenta las relaciones asimétricas, las interacciones y las interdependencias con los (sub)sistemas coexistentes, se corre el riesgo de sustituir una representación homogénea por otra o de producir una yuxtaposición de representaciones homogéneas que se amontonan de modo trivial⁶. Por otro lado, la heterogeneidad no es solo una característica de las culturas «periféricas»⁷. Si las literaturas «periféricas», minorizadas o producidas en sociedades multilingües ponen en evidencia lo que la visión tradicional de las literaturas canonizadas y dominantes han silenciado, hace falta que esas revisiones que vienen desde las «periferias» salgan de su ámbito «periférico» y lleven a revisar también los estudios literarios en general y la literatura europea metropolitana en

⁵ «[...] the tenacious grasp of nationalism and national boundaries throughout the world, of which the US “war on terror” is but an example, shows that it would be overhasty to dismiss the nation-state and the cultural identities and local attachments it continues to produce in most parts of the world» (Frassinelli, Frenkel y Watson 2011: 3).

⁶ En una entrevista con Dora Sales Salvador (2002), Itamar Even-Zohar se mostró muy crítico con los estudios culturales, especialmente en su versión estadounidense, al considerar que los estudios culturales se dedican a los temas periféricos y no-canonizados de la sociedad no tanto para estudiar la heterogeneidad de la sociedad sino para promocionar ciertos temas, ideas o conceptos, considerados como relevantes *a priori*, según complazcan ciertas posiciones ideológicas y a menudo para rebelarse contra el poder, contra el *establishment*.

⁷ «[...] la Belgique ne fait que rendre plus visibles les problèmes des autres: en trouvant problématique la situation littéraire en Belgique, les intellectuels et les savants entendent sans doute camoufler ce que les “autres” conceptions littéraires nationales ont toujours eu de caduc» (Lambert *apud* De Geest y Meylaerts 2004: 420-421). Lo que José Lambert observa acerca del caso de Bélgica podría aplicarse a muchas otras culturas «periféricas» o minorizadas.

concreto, cuyas lenguas literarias son también «el producto complejo de apropiaciones y abrogaciones, de imitaciones compuestas, de traslados y préstamos, de poliglosia y de alternancia de códigos» (Vega 2003: 170).

«Al entrar en el siglo XXI y un nuevo milenio creo que ya es tiempo de que se escriba una historia de las culturas literarias de la península ibérica, arraigada en la realidad heterogénea de la península que ha sido su destino desde siempre, desde que los Romanos combatieron a los Fenicios,» subraya Mario J. Valdés en la introducción de *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica* (Abuín y Tarrío 2004: 12)⁸. Ahora bien, para (re)descubrir la Península ibérica como un sistema literario heterogéneo, dinámico y abierto, no basta con centrarse en cada una de las literaturas «periféricas» (vasca, gallega, catalana,...) y añadirlas a la historia tradicional de la literatura «española», ya que, tratándolas de modo independiente y monográfico, el resultado sería una simple acumulación de monografías nacionalistas (Gnisci 2002: 310), una suma de conjuntos homogéneos y excluyentes. Hace falta tener en cuenta las interdependencias y los intercambios⁹ entre las diferentes literaturas y lenguas, sus relaciones asimétricas, etc., y considerar cada sistema y subsistema literario como un conjunto dinámico y heterogéneo. La heterogeneidad no debería disminuir, ni desaparecer al reducir o limitar el enfoque de investigación. Que se trabaje sobre la(s) literatura(s) en la Península o sobre la(s) literatura(s) en Cataluña o simplemente sobre la obra de un autor singular, en cada uno de los casos nos encontramos con un crisol, con un cruce de lenguas y de culturas, con una polifonía (cf. Bajtin), fecundada por sus contactos e interferencias con otras culturas¹⁰.

⁸ Este libro recoge las ponencias de un simposio organizado en diciembre del 2002 en la Universidad de Santiago de Compostela. Años más tarde, los organizadores de este simposio publicaron en inglés: *A comparative history of literatures in the Iberian Peninsula*, Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González y César Domínguez (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2010.

⁹ «[...] un análisis más detallado de la producción literaria del primer cuarto del siglo XX español revelará que no había dentro del país sólo un sistema cultural sino cuatro (por lo menos) sistemas en activo y que, existía además un tráfico importante de textos y modelos textuales entre ellos,» subraya Thomas S. Harrington (Trinity College, Connecticut) en su ensayo *Estudios sobre la Intracomunicación Ibérica y el Comercio Cultural Transatlántico*, sin publicar aún. Según el distinguido hispanista, «el estudio detenido de las principales revistas intelectuales» de Cataluña, Galicia y el País Vasco «muestra que había un enorme tráfico de bienes traducidos no sólo entre sí, sino también con naciones vistas como “fraternas” [...]. Por desgracia, la predominancia en muchas facultades de filología y en numerosas redacciones de la lógica monista del nacionalismo contemporáneo –presente de forma más virulenta en su versión castellanista, pero también muy evidente en su versión catalanista, galleguista y euskaltzale– ha generado un desconocimiento casi sistemático de este gran archivo de comercio cultural inter-sistemático, privándonos así de un ejemplo histórico potencialmente muy valioso en una Península Ibérica donde la convivencia verdaderamente pluricultural sigue siendo una asignatura pendiente» (Harrington s.f.: 86 y 184-185).

¹⁰ Por la misma razón, creemos, con Theo Hermans, que el prefijo «poli-» en el concepto de «polisistema» (Even-Zohar 1990) es redundante: todo sistema, por muy pequeño que sea, es dinámico y heterogéneo. «[...] since all literary and cultural systems of any size may be assumed to be dynamic and

El presente trabajo se centra en una parte pequeña de la Península ibérica, el País Vasco, y en un período muy concreto, en torno a 1900. Desde la década de 1880, la sociedad vasca experimentó una profunda transformación social y económica como consecuencia de la intensa industrialización. El paisaje político, ideológico, social y cultural se modificó radicalmente. La heterogeneidad se hizo particularmente visible e intensa. Las construcciones identitarias políticas y culturales se multiplicaron. Diferentes códigos de identidad colectiva y diferentes mitos fundacionales coexistían: «la sagrada unidad de España, la soberanía originaria de los vascos o el internacionalismo proletario» (Juaristi 1999: 25)¹¹. Cualquier estudio que se dedique a la producción cultural en el País Vasco debería tener en cuenta esa pluralidad y heterogeneidad, así como la continua interacción entre sus diferentes lenguas y culturas¹², en vez de reducir *a priori* la cultura vasca a uno de sus conjuntos. Obviamente, lo múltiple y lo heterogéneo no son exclusivamente fruto de las relaciones e interferencias que se producen al interior de una sociedad. A las dinámicas internas cabe añadir las externas. En el seno de una sociedad no solo coexisten varios (sub)sistemas, sino que además cada uno de ellos sobrepasan las fronteras geopolíticas y/o interactúan con otros. Los contactos e interferencias intersistémicos cumplen además una función clave en la evolución y producción de toda cultura (Even-Zohar 2005). En la literatura comparada, las investigaciones suelen privilegiar las dinámicas interculturales entre los grandes sistemas, y cuando alguna vez el foco se pone en las «periferias», la atención se suele centrar en los intercambios entre la «periferia» y el «centro», subrayando la relación asimétrica entre el sistema «periférico» y el sistema dominante. No cabe duda que las relaciones interculturales más frecuentes e intensas son las que se producen con los centros de los cercanos sistemas dominantes, como Madrid y/o París en el caso del País Vasco. Sin embargo, las relaciones entre «periferias» también han existido y existen, y quizá merecen que se les presta mayor atención. Si el estudio de las literaturas «periféricas» puede llevar a ver las grandes literaturas de forma diferente, como dice José Lambert (2006 [1983]: 28), cabe preguntarse a dónde el estudio de los intercambios entre literaturas «periféricas» puede llevar?

Tomando el País Vasco en su dimensión plural y heterogénea y teniendo en cuenta las diversas opciones de esta complejidad sin excluir ninguna *a priori*, el presente trabajo quiere analizar algunos ejemplos de las dinámicas interculturales que se

heterogeneous, they are all polysystems. And if all systems are poly, the “poly” in “polysystems” is redundant» (Hermans 1999: 106).

¹¹ Para un análisis detallado de las diferentes construcciones identitarias, véanse, entre otros, los trabajos de Rubio Pobes (2003), Corcuera Atienza (2001) o Aranzadi (2000), así como el de Varela (1999).

¹² «Se equivocan por igual quienes reducen lo vasco a lo euskaldún y los que sólo ven lo que de español hay en lo vasco,» estima con razón Juan Pablo Fusi (1984: 10), hablando de lo que llama «pluralismo vasco»: «Toda interpretación exclusivista, reduccionista y excluyente» de aquella personalidad histórica vasca «plural y múltiple» resulta «radicalmente falsa e insuficiente,» añade el historiador (Fusi 1984: 246).

han producido entre autores y artistas vinculados al País Vasco y Bélgica a finales del siglo XIX y a principios del XX. Se trata de una dinámica entre dos territorios «periféricos», entre dos sociedades plurales, culturalmente diversas, y étnica, lingüística y políticamente segmentadas, con varios (sub)sistemas literarios y diversos imaginarios colectivos. Tanto en Bélgica como en el País Vasco, había escritores que optaban por escribir en una lengua «minorizada» (neerlandés/euskera) y otros por una lengua más dominante (francés/castellano), había escritores que consideraban su sistema literario como diferente y querían convertir su situación «periférica» en el centro de un nuevo sistema, y otros que veían su literatura como parte de un sistema literario más grande cuyo centro situaban en París o en Ámsterdam o en Madrid. Los intercambios que analizaremos se produjeron cuando las principales literaturas de ambos territorios vivían sus «renacimientos», cuando en Bélgica la lengua francesa dominaba, la literatura francófona de Bélgica buscaba diferenciarse del modelo parisino y adquirir su autonomía, mezclando un imaginario flamenco con la lengua francesa, y el sistema literario en neerlandés empezaba a consolidarse, y cuando, en el País Vasco, el sistema literario en euskera apenas existía, pero empezaba a surgir y a imaginarse, mientras que otros escritores vascos optaban por la lengua castellana y buscaban contribuir a la regeneración de la literatura española, a menudo con una mirada puesta en las literaturas europeas y en particular en lo que se producía o triunfaba en París. Existían muchas similitudes entre los dos territorios, por lo que no es de extrañar que se hayan producido intercambios y que varios agentes socioculturales del País Vasco se hayan interesado por Bélgica.

Muchos intercambios corresponden a lo que Pascale Casanova llama «la internacional de las pequeñas naciones», la formación de alianzas entre «pequeñas» naciones, alianzas que les permiten «luchar contra la dominación unívoca de los centros»:

La lucidez especial de los protagonistas «descentrados» los lleva a percibir o a experimentar las afinidades entre los espacios literarios (y políticos) emergentes. Su común privación literaria los conduce a tomarse mutuamente por modelos o referencias históricas, a comparar su situación literaria, a aplicar estrategias comunes que reivindican la lógica de lo precedente. En esta lógica, puede formarse una alianza de «pequeñas» naciones –o más bien «internacionales» de pequeñas literaturas– que les permite luchar contra la dominación unívoca de los centros (Casanova 2001: 322-323).

La relación que se instauró entre el País Vasco y Bélgica no fue excepcional, ni única. A principios del siglo XX, Bélgica se había convertido en «una especie de modelo para los pequeños países europeos», según Pascale Casanova, que cita el caso de los irlandeses que «vieron en el ejemplo belga la prueba de la posibilidad de triunfo

cultural de los pequeños países» (Casanova 2001: 323). Bélgica proporcionaba además un modelo a las diversas facciones que coexistían en Irlanda:

[...] los angloirlandeses podían identificarse con Maeterlinck o Verhaeren, poetas que, aunque escribían en francés, «nunca se confundieron con los hombres de letras franceses»; los «irlandeses irlandizantes», por su parte, tomaban por modelo a Hendrik Conscience porque había propuesto revitalizar el flamenco. Yeats se reunió con Maeterlinck en París y vio en él a un modelo responsable: líder y teórico del simbolismo, innovador en materia de teatro y de poesía, que se imponía en París al mismo tiempo que reivindicaba su pertenencia a Bélgica, este belga francófono de Flandes, que leía en alemán, inglés y neerlandés, era un escritor nacional no nacionalista (Casanova 2001: 323).

El interés de Miguel de Unamuno por Maurice Maeterlinck o la traducción al euskera que hizo Karmelo de Etxegarai de Hendrik Conscience, de los que hablaremos a continuación, parecen sugerir que la relación entre el País Vasco y Bélgica fue del mismo tipo.

1. Hendrik Conscience en las literaturas del País Vasco

En la última década del siglo XIX, se produjeron en las literaturas del País Vasco dos traducciones del escritor flamenco Hendrik Conscience (1812-1883). Por un lado, se publicó en castellano la novela costumbrista *La dicha de ser rico*¹³ y, por otro lado, en julio de 1891, Karmelo Etxegarai publicó el relato *Euskal-Erria* en la revista *Euskal-Erria* (San Sebastián, 1880-1918)¹⁴, una traducción al euskera de *La Vierge de Flandres* de Hendrik Conscience, que fue a su vez la traducción al francés del texto original en neerlandés, *De Maegd van Vlaenderen* (1858). Ninguna de las dos importaciones se produjo de forma directa. Hubo una importante mediación, incluso múltiples mediaciones. La importación de Conscience en las literaturas del País Vasco estuvo íntimamente ligada a su previa internacionalización y a su difusión y éxito en diferentes sistemas literarios europeos. Ni el traductor al euskera ni el traductor al castellano se basaron en el texto original escrito en neerlandés, sino en la traducción francesa publicada en París. Sin embargo, a pesar de que ambos traductores se interesaron por el mismo autor flamenco y recurrieron a la traducción francesa,

¹³ El texto original, *Het geluk van ryk te zyn*, se publicó en 1855. La traducción se publicó hacia 1890 en la imprenta de *La Unión Vascongada* de San Sebastián, dentro de la serie «Biblioteca de *La Unión Vascongada*». El ejemplar que se encuentra en la Biblioteca de Koldo Mitxelena de Donostia-San Sebastián no menciona ni el año de publicación, ni el nombre del traductor, ni los datos bibliográficos del texto original.

¹⁴ El mismo texto se volvió a publicar en 1898 en la revista *Euskalzale* (Bilbao, 1897-1899).

adoptaron estrategias de traducción diferentes y sus traducciones desempeñaron funciones muy distintas.

En la literatura vasca en lengua castellana se optó por traducir al Conscience escritor de novelas costumbristas que había cosechado un gran éxito internacional. La traducción no introdujo ninguna novedad en el panorama literario y correspondía simplemente a la demanda dominante del público (pequeño) burgués. Consolidaba y preservaba el gusto conservador de sus lectores, tal y como hicieron también las otras traducciones publicadas en la serie de la Biblioteca de *La Unión Vascongada* y el periódico (de tendencia monárquica) que las promovía. Entre las traducciones de la Biblioteca figuran novelas de Walter Scott, Alphonse Karr, Mary Elizabeth Braddon, Friedrich Gerstaecker, Carit Etlar, Nikolai Gogol y Octave Feuillet, entre otros. Es decir, un repertorio narrativo de inspiración romántica y de gran éxito comercial. La traducción al castellano de Hendrik Conscience se inscribe de alguna forma en la tradición costumbrista de Antonio de Trueba (1819-1889), uno de los escritores más influyentes y populares de la literatura vasca en lengua castellana. Además, el escritor vizcaíno conoció la obra de Hendrik Conscience y la promovió como un modelo a seguir. En el prólogo a la segunda edición de los *Cuentos populares* (1862), evocó al escritor flamenco para demostrar que escribiendo cuentos se puede alcanzar una altísima reputación (Trueba 1984: 14).

En la emergente literatura vasca en euskera, por el contrario, se optó por el Conscience histórico-legendario y representante de una comunidad literaria en construcción y minorizada. La traducción de *La Vierge de Flandres* se produjo cuando la producción literaria en euskera se limitaba principalmente al género poético y la narrativa se producía más bien en castellano. La traducción fue una de las narraciones literarias que precedieron la (re-)aparición de un repertorio literario en prosa, desempeñando así un papel innovador en una literatura «joven», en proceso de construcción (Even-Zohar 1999: 225). Si Trueba recurrió a Conscience para promocionar el género del cuento, Karmelo Etxegarai¹⁵ se apoyó en él para producir literatura en una lengua minorizada. A pesar de utilizar también una traducción francesa, Karmelo Etxegarai sabía muy bien que Conscience escribía en flamenco. Es más, fue una de las razones principales por las que se interesó en él. En un artículo de 1896 sobre *Bein da betiko* de R.M. de Azkue, Etxegarai hizo el siguiente comentario sobre el autor flamenco:

¹⁵ Karmelo Etxegarai (1865-1925) era un conocido e importante agente socio-cultural de la cultura vasca, o lo que Even-Zohar llamaría un *idea maker* o *cultural entrepreneur* (Even-Zohar: 2005). Karmelo Etxegarai desempeñó un papel activo y decisivo en la construcción de una identidad y de un sistema cultural vasco. Su actividad principal estaba dedicada a la historia. Mientras trabajaba en los archivos y bibliotecas de las instituciones forales, escribió numerosas obras sobre la historia del País Vasco. Escribió también numerosos poemas, cuentos y leyendas en euskera, se llevó varios premios en los Juegos Florales, y promocionó la producción de un repertorio literario en euskera. Colaboró en revistas como *Euskal-Erria*, *Euskaltzale*, *Euskal-Esnalea*, *Euskalerriaren alde*. Asimismo, fue traductor.

Tampoco el admirable florecimiento de las letras francesas en nuestro siglo, y la poderosa fascinación que nuestros vecinos han llegado a ejercer sobre los rusos y demás eslavos, ha impedido que en nación como Bélgica donde es oficial el idioma francés, hayan alcanzado fama y nombre vivideros, autores que no han usado de otra lengua que de la vulgar que se habla en la antigua Flandes. El nombre simpático e inmaculado de Conscience, aun sin citar otros, es buena prueba de ello (Echegaray 1901: 149).

Evoca el caso de las letras flamencas y de Conscience para expresar su fe en el renacimiento o, como dice él, «resurrección» de la lengua y letras vascas. Hendrik Conscience fue para Karmelo Etxegarai el ejemplo a seguir de un agente socio-cultural cuyas narraciones literarias contribuyeron, en una sociedad multilingüe y «periférica», tanto a la innovación de un repertorio literario, como a la construcción de una identidad cultural y nacional. Este cambio en la estrategia de importación, más centrada en la dimensión flamenca de Conscience, estuvo también vinculado a un cambio que se había producido en la evolución del sistema receptor: pasando de Trueba a Etxegarai, la cuestión de la lengua vasca se había hecho más importante en la sociedad vasca, sobre todo tras la abolición foral de 1876¹⁶. El interés por el renacimiento del euskera no solo llevó a Etxegarai a seleccionar y traducir un cuento de Conscience, sino también explica gran parte de sus estrategias traductoras, como, por ejemplo, la sustitución de la figura femenina de la Virgen (*La Vierge de Flandres*) por la de *Ama Euskera*.

La versión «original» del cuento de Hendrik Conscience se intitulaba *De Maegd van Vlaenderen* [La Virgen de Flandes] y fue publicado en 1858. Se trata de un relato breve y alegórico en el que un narrador nos cuenta la visión que tuvo. Sumergido en unos pensamientos pesimistas y desolados acerca del futuro de Flandes, el narrador recibe la visita de un espíritu que le lleva a ver a su madre agonizante y torturada para que su coraje y deseo de venganza se despierten. Agotada, la madre se apoyaba en un león durmiente y le acompañaba un pueblo adormecido. Cuando los opresores deciden acabar con su agonía y matarla, la mujer y su león recuperan milagrosamente sus fuerzas. Al oír el grito «Flandes el león», el pueblo adormecido se despierta de repente y empieza a cantar canciones patrióticas que celebran la gloria de Flandes. El relato acaba con la predicción del futuro glorioso de Flandes. El cuento de Conscience conecta claramente con la famosa novela del mismo autor, *De Leeuw van Vlaenderen* [El León de Flandes, 1838], una novela histórica con dimensiones épicas sobre la mítica batalla de las Espuelas de Oro en 1302 en la que el ejército popular

¹⁶ Es decir, se puede apreciar un paralelismo entre la producción literaria, las relaciones interculturales (en su representación discursiva), y las otras prácticas discursivas en la construcción de una sociedad e identidad vasca.

flamenco derrotó a la flor y nata de la caballería francesa. Tanto esta novela como el cuento y otros escritos suyos tenían que despertar en el lector flamenco un orgullo nacional y hacerle consciente de su gran pasado y de su identidad colectiva. Los escritos de Conscience crearon y/o popularizaron los símbolos patrióticos que ocuparían un lugar central en el imaginario del Movimiento Flamenco.

Una traducción literal hubiese producido sin duda un texto difícil de entender por un público lector que desconoce la red intertextual y el contexto socio-cultural que el texto de origen evoca. Queriendo mantener la función pragmática del texto, Karmelo Etxegarai optó por una estrategia radicalmente opuesta a la que se había utilizado en la traducción francesa, que se mantuvo muy cerca al original, e introdujo unos cambios muy significativos. De manera general, se podría decir que sustituyó las referencias a Flandes por referencias al País Vasco, lo que Göte Klingberg (1986) llama «cultural context adaptation». El cambio se aprecia ya desde el propio título: *De Maegd van Vlaenderen/La Vierge de Flandres* es traducido por *Euskal-Erria*. Al interior del texto, las evocaciones del glorioso pasado de Flandes, por ejemplo, han sido sustituidas por referencias vascas. Mientras el texto en neerlandés y la versión francesa se refieren a ese pasado y a sus héroes en términos generales sin concretizar nombres propios, el traductor al euskera introduce referencias culturales más específicas y propias del ámbito vasco. La versión en euskara está llena de nombres propios, allí donde las otras dos versiones recurren a conceptos generales. Así, cuando el pueblo oprimido empieza a rebelarse y canta canciones patrióticas, Etxegarai no solo traduce el concepto de «canción patriótica», también introduce fragmentos explícitos de canciones y poemas en euskera. En cuanto a la flor de lis, que evoca Francia, desaparece o es sustituida por una simple flor, de modo que la identidad del opresor ya no está tan explícitamente definida.

Debido a estos cambios geopolíticos, la traducción ya no corresponde a una representación de Flandes, sino del País Vasco. En vez de construir una identidad flamenca, participa a la narración de una identidad vasca. La estrategia de Etxegarai refleja claramente el interés de mantener la función pragmática e ideológica que caracterizaba el texto de Conscience en el sistema de origen, evitando o reduciendo así la ficcionalización que suele caracterizar la mayoría de las transferencias interculturales (Figuroa 2001: 159). Tan importante o incluso más importante que el texto, era su función. Más que un texto, la traducción era una acción pública. El caso Conscience-Etxegarai ilustra claramente que la traducción y la interculturalidad pueden desempeñar una función importante tanto en la creación de un nuevo repertorio literario, como en la construcción discursiva de una identidad nacional y/o cultural. Las traducciones no son simplemente actos de fiel reproducción, también actos de creación, modificación, falsificación, invención, etc. hasta tal punto que los traductores, tanto como los políticos y los escritores creativos, participan en actos de poder, «in the powerful acts that create knowledge and shape culture» (Tymoczko y Gentzler

2002: XXI), algo que se aprecia especialmente en sociedades multilingües y políticamente tensas.

2. Miguel de Unamuno y las literaturas de Bélgica

A pesar de ocupar un lugar importante en el canon de la literatura española, Miguel de Unamuno (1864-1936) es mucho más que el representante de una literatura nacional. Su producción literaria se inscribe en una red más amplia y compleja. Por un lado, interactuó con la cultura vasca y, por otro lado, con la cultura europea o, mejor dicho, las culturas de Europa, en plural. Suscribimos plenamente la crítica de Jorge Urrutia (2002) contra una cierta tradición nacionalista que ha querido interpretar las obras de Unamuno y de otros contemporáneos suyos (Baroja, Martínez Ruiz, Valle-Inclán) exclusivamente como testimonio de un país y de una cultura. Y como dice Juan Marichal (2002: 17), «sería un error ver solamente a Unamuno como un hombre preocupado por el destino de su propio país, cuando podemos decir de don Miguel que era el español más europeo de su tiempo». Si el escritor vasco ha ocupado y ocupa un lugar privilegiado y central en la historiografía nacional española basada en un paradigma que hace coincidir *una* lengua, *una* nación y *una* literatura, del mismo modo y con más razón habría que colocarlo en el centro de una historiografía regida por conceptos de heterogeneidad, complejidad, interculturalidad y cuya mirada trasciende las fronteras geopolíticas del Estado-Nación. Tanto sus conexiones vascas como europeas merecen una mayor atención. El dialogismo no solo caracterizó el pensamiento unamuniano, fue un *modus vivendi* e impregnó toda su producción cultural y literaria. Desde las vivencias «periféricas» y multilingües en el País Vasco hasta las experiencias en el exilio, pasando por sus actividades de traductor y sus numerosas lecturas de obras provenientes de diversas culturas europeas, detrás de su producción en lengua castellana se esconde una compleja red, cruce y crisol de lenguas y culturas. Esa complejidad e intensa interacción intercultural conviene destacarla, concederle un mayor protagonismo y, en algunos casos, sacarla del olvido¹⁷. Es cierto que estos últimos años no han faltado los estudios que se han dedicado a las relaciones de Unamuno con las culturas europeas¹⁸, pero se limitan muy a menudo a las culturas dominantes y/o se centran en la exportación de la obra unamuniana, es decir, en una historia del éxito internacional del escritor bilbaíno. Sin embargo, cabe preguntarse también por qué se empeñó Unamuno en estudiar lenguas menos dominantes y cual ha sido la función de esas relaciones interculturales con las «periferias» europeas en el desarrollo de su producción literaria e intelectual.

¹⁷ Así, es de extrañar y de lamentar que «hasta ahora [...] la obra de Unamuno como traductor de lenguas modernas ha permanecido ignorada por casi todos sus biógrafos, bibliógrafos y críticos de cualquier tendencia, color y condición. Y más aún, como era de esperar, por el público en general» (Santoyo 1999: 191). Algo parecido podría observarse acerca de otras transferencias e intercambios interculturales.

¹⁸ Véase, por ejemplo, la publicación sobre Unamuno y Europa editada por Pedro Ribas (2002).

2.1. La Europa de las «periferias»

Oponiéndose a una construcción de Europa basada en el eje franco-alemán, Miguel de Unamuno abogó por una construcción europea desde las «periferias», por una «re-elaboración del concepto de Europa mediante una visión descentralizada y una perspectiva marginal» (Marichal 2002: 107):

¡Europa! Esta noción primitiva e inmediatamente geográfica nos la han convertido por arte mágico en una categoría casi metafísica. ¿Quién sabe hoy ya, en España por lo menos, lo que es Europa? [...] Y cuando me pongo a escudriñar lo que llaman Europa nuestro europeizantes, paréceme a las veces que queda fuera de ella mucho de lo periférico – España desde luego, Inglaterra, Italia, Escandinavia, Rusia... – y que se reduce a lo central, a Franco-Alemania con sus anejos y dependencias (Unamuno 1999: 298).

Trasladó al contexto europeo lo que promovía también en España (Marichal 2002): una visión heterogénea, plural y dinámica, una visión que sintonizaba con su visión trágica. Que sea el individuo o la sociedad, en su seno reina una trágica coexistencia de fuerzas antagónicas (Cerezo Galán 1996). Cultivando un pensamiento dialógico (Zavala 1991), Unamuno no pudo aceptar la hegemonía de una opción exclusiva, ni de la cultura castellana en España, ni de la cultura franco-alemana en Europa. Entendió «la esencia de la europeidad, y hasta de su progreso [...] como el conflicto, la lucha por su imposición mutua, entre las respectivas culturas o formas de concebir la vida» (Urrutia 1997: 321). No cabe duda que su visión tuvo que ver con su propia experiencia de lo «periférico»¹⁹.

Muchas de las conexiones interculturales que se produjeron entre Unamuno y las culturas de Europa se alimentaron de esa valoración positiva de lo «periférico», se inscribieron en lo que podríamos llamar el «imperio imaginario de las periferias». Cuando en 1903 el joven Luis de Zulueta (1878-1964) se dirigió a Unamuno para pedirle consejos sobre una estancia en Europa, el profesor de Salamanca no dudó en aconsejarle Holanda, Bélgica o Suiza, por ser naciones pequeñas, «nudos de distintas culturas» y «donde no molesta el orgullo colectivo» (Unamuno y Zulueta 1972: 24). En cuanto a las literaturas francófonas, el escritor vasco prefería aquellas producidas en las zonas alejadas de París (como Suiza y Bélgica) y/o el repertorio literario exclui-

¹⁹ «Alejado de Madrid podía tener una gran independencia intelectual y ver las cosas de España y de Europa con una fecunda perspectiva que llamaríamos “marginal” o “periférica”. Las tertulias literarias y de una manera general la vida de sociedad intelectual le parecían a Unamuno muy poco provechosas para la formación de su personalidad y el desarrollo de su obra. Por eso, aconsejaba a los escritores de su tiempo que realizaran lo que él llamaba “la descentralización de la cultura”» (Marichal 2002: 106).

do del canon parisino. En una carta dirigida a Rubén Darío el 19 de mayo de 1899 expresó muy claramente su posición²⁰:

Y pasando a otra cosa, debo decirle que no acabo de comprender del todo esa atracción que sobre ustedes ejerce París, ni ese anhelo de que sea precisamente París, y no Londres, o Berlín, o Viena, o Bruselas, o Estocolmo, o... Heidelberg, donde los descubran. [...] Yo, se lo confieso, no siento la menor atracción hacia París, a la que no creo ciudad más luminosa que Londres o que Berlín. En general, me penetra poco lo francés. Desde que aprendí alemán primero e inglés después y hace ya años, he leído poco francés. Algún día explicaré mi *hostilidad*, hija de temperamento, hacia lo francés y aún hacia lo latino. De la literatura en lengua francesa me gustan los belgas, como Maeterlinck (en *Le trésor des humbles*) y los suizos, como Amiel. Soy refractorio, por defecto mío sin duda, a las elegancias y exquisiteces de París (Unamuno 1996: 61).

Desde Salamanca y Bilbao, el escritor vasco instauró relaciones interculturales con los protagonistas «des-centrados» o «ex-céntricos» de las «periferias» europeas. No solo le interesó la posición «periférica», también el contexto multilingüe en el que se movían muchos de aquellos escritores. La mayoría de los escritores belgas que solía citar (Maeterlinck, Verhaeren, Rodenbach) escribían en francés, pero eran de origen flamenco. No cabe duda que Unamuno, en cuanto escritor vasco que había optado por la lengua castellana, tuvo que sentir una afinidad con ellos, del mismo modo en que sentía una afinidad con los escritores irlandeses que habían optado por escribir en inglés:

Cuando en el prólogo a la comedia de Bernard Shaw *John Bull's other island* me encontré con que el autor se envanece ante todo de ser irlandés, pero irlandés de origen protestante y de pura lengua inglesa, de la lengua inglesa de Swift, también irlandés, me acordé de mi posición, de nuestra posición, la de los escritores vascos que he citado respecto a nuestro pueblo. También nosotros, yo por lo menos, llevamos con más orgullo que otra cosa nuestra calidad de vascos, pero jactándonos de haber empleado la energía de la raza en sacudirnos de la tutela ortodoxa y en llevar al lenguaje castellano todo el vigor, la concisión y la expresividad de nuestro pueblo (Unamuno 1950: 440)²¹.

²⁰ Otros ejemplos se pueden encontrar en cartas dirigidas en torno a 1900 a Pedro-Emilio Coll (Unamuno 1996: 73), a Eloy Luis André (Unamuno 1991a: 67-68), a José Enrique Rodó (Unamuno 1996: 89), a Pedro Jiménez Ilundáin (Unamuno 1996: 119) o a Manuel Ugarte (Unamuno 1996: 143).

²¹ El fragmento viene del artículo *Otro escritor vasco*, publicado en Salamanca en diciembre de 1907.

En su relación intercultural con Bélgica, Unamuno parece coincidir con los escritores angloirlandeses debido a su interés por los escritores belgas francófonos de Flandes (*cf. supra*, Casanova 2001: 323). Sin embargo, se interesó también por el repertorio literario de Flandes producido en lengua neerlandesa. Veamos algunos aspectos de esa doble dinámica intercultural que se produjo entre Unamuno y las literaturas de Bélgica.

2.2. Todo empezó traduciendo una moneda belga

Desde los primeros escritos unamunianos aparecen referencias a Bélgica. Es más, su primer artículo, *La unión constituye la fuerza*, publicado el 27 de diciembre de 1879 en *El Noticiero Bilbaíno*, arranca con una traducción proveniente de Bélgica. Mientras estaba imbuido de romanticismo vascongado y comulgaba con el fuerismo «intransigente» de los *euskalerrriacos* y de Fidel de Sagarmínaga, Unamuno transfirió al contexto vasco el lema *L'union fait la force* que figuraba en las monedas belgas, para defender la unión vasco-navarra. A primera vista, podría parecer que se tratase de un caso relativamente anecdótico y aislado, un artículo fruto de una inquietud juvenil de la que el propio Unamuno se distanciaría con el tiempo. Sin embargo, años más tarde, en 1924, Unamuno volvió a hablar de aquel primer artículo calificándolo de «patriarca» de su posterior producción periodística (Unamuno 1966-1971, VIII: 522). La misma traducción que había aparecido en su primer artículo volvió a aparecer, pero desempeñando una función muy diferente, creando incluso un significado diferente. Un nuevo contexto discursivo conllevó un cambio en la función desempeñada por la referencia intercultural. Mientras Primo de Rivera quería «sanear» la corrupta política de la Restauración, apartar a los partidos políticos del gobierno, y alcanzar una unión de España eliminando las discordias y neutralizando las fuerzas políticas opuestas, Unamuno publicó *Mi primer artículo* (1924), recordando el lema belga «La unión constituye la fuerza», evocando varios tipos de uniones, excepto la unión intencionada por Primo de Rivera, y centrándose en la unión que más le interesaba entonces: ya no la unión en lo político, sino la unión interior, «la unidad íntima de mi alma» (*O.C.* VIII: 520). Del artículo de 1879 al artículo de 1924, de la unión del pueblo vasco-navarro a la unión interior del individuo, abandonó la lectura ideológica y política de *L'union fait la force*, induciendo un cambio importante en la estrategia y función de la traducción, conforme a la evolución en su pensamiento político y literario.

2.3. Miguel de Unamuno y Maurice Maeterlinck

A finales del siglo XIX, Miguel de Unamuno empezó a interesarse por la literatura francófona de Bélgica y en particular por la obra de Maurice Maeterlinck (1862-1949). Un interés que no fue excepcional, ya que el simbolismo belga, tanto literario como pictórico, suscitó el interés de numerosos agentes socio-culturales de la Península, especialmente aquellos que buscaron una forma de modernizar o revitalizar el repertorio literario peninsular. El entusiasmo de Unamuno por Maeterlinck

puede llevar a detectar numerosos paralelos entre ambos autores, unas similitudes que no revelan necesariamente una relación directa o una influencia. Ambos eran hijos de su tiempo y se alimentaban de unas tradiciones literarias, filosóficas y artísticas muy parecidas, pertenecientes al polisistema europeo. No obstante, merece la pena evocar algunos paralelos, ya que permiten entender mejor la afinidad entre los dos escritores. Cuando Miguel de Unamuno estimaba, por ejemplo, en *La regeneración del teatro español* (1896) que el teatro debe «volver al pueblo», interesarse por la «realidad íntima» y el «interior de las almas», «poner de relieve las voces de las cosas, [...] despejar la incógnita», y ser expresión de lo «indeterminado o inorganizado», resulta difícil no pensar en Maeterlinck, quien consideraba la realidad profunda del alma, el misterio y lo invisible como temas clave del drama (Gorceix 1997: 837), quien deseaba ver en el teatro «quelque chose de la vie rattachée à ses sources et à ses mystères par des liens que je n'ai l'occasion ni la force d'apercevoir tous les jours» y quien deseaba «entrevoir un moment la beauté, la grandeur et gravité de mon humble existence quotidienne» (Maeterlinck 1997: 896). Una «humilde existencia cotidiana» que se parece en mucho al concepto unamuniano de «intrahistoria».

Sin ser todavía muy explícitas en *La regeneración del teatro español*, las afinidades con el autor belga se manifestaron con más nitidez en los años posteriores, tanto en los discursos sobre el teatro como en la producción teatral misma. El discurso sobre el teatro que aparece como exordio a *Fedra* (1910), uno de los dramas más conocidos de Unamuno, es un claro ejemplo. La idea de la «desnudez» dramática o «tragedia desnuda» que el autor vasco defiende en ese texto coincide en varios aspectos con Maeterlinck. Del mismo modo en que Maeterlinck quería que se montase los dramas «avec la plus grande simplicité, afin de ne pas empêcher l'imagination du spectateur de compléter leur caractère allusif», según palabras del escenógrafo ruso Vsevolod Meyerhold²², Unamuno reclamaba la eliminación de «todos los perifollos de la ornamentación escénica» (*O.C. V*: 302). En la desnudez del lenguaje –un diálogo «lo menos oratorio posible»– y en la desnudez de la acción, la impronta maeterlinckiana es aún más evidente. Una de las principales innovaciones del teatro maeterlinckiano es sin duda su tratamiento del diálogo. En *Le Trésor des humbles*, considera que el diálogo superfluo y las palabras inútiles determinan la cualidad y la inefabilidad de la obra. Los diálogos maeterlinckianos se caracterizan por la utilización de unos recursos lingüísticos sencillos y simples. Suelen limitarse a réplicas cortas, muchas veces no hay más que una palabra. Abundan las interrupciones, frases inconclusas, preguntas sin respuesta, puntos suspensivos, pausas y silencios. La comunicación está envuelta en una niebla. El diálogo ya no hace progresar la acción, pierde su función dinámica y colabora en la creación de un teatro estático. Un «diálogo inútil» busca sugerir lo que

²² V. Meyerhold: *Écrits sur le Théâtre*, t. I, (1891-1917), trad. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1973, p.106, *apud* Gorceix (2000: 159). Meyerhold fue el autor de una de las más famosas puestas en escena de *Pelléas et Mélisande* en 1907.

no se puede nombrar, ni representar, lo indeterminado, lo invisible, «una presencia que se adivina, agazapada e invisible» (González Salvador 2000: 64). El silencio –«le fond de notre vie sous-entendue» (Maeterlinck 1997: 846)– adquiere una gran importancia, ya que sugiere lo que la palabra no consigue expresar.

En varios dramas del autor vasco podemos reconocer un estilo parecido al de Maeterlinck. La estructura repetitiva, las frases cortas e inconclusas, los puntos suspensivos aparecen a menudo. Los recursos lingüísticos brillan por su concisión y sobriedad. El diálogo desempeña una función fundamental en las obras literarias unamunianas. Es más, el diálogo constituye el eje ontológico del pensamiento unamuniano (Valdés 1999; Zavala 1963 y 1991). A través del diálogo, «monodialogo» y «autodialogo», Unamuno escenifica la polifonía de voces e identidades que interactúan en nuestro drama interior, en el drama de nuestra conciencia. Valora sobre todo el diálogo interior, en el que el alma se desnuda y la íntima heterogeneidad de nuestro ser se escenifica²³. Según Zavala (1963: 177), el teatro le sirve a Unamuno para exteriorizar ese diálogo interior, para proyectar todos sus «yos» y sus múltiples interrelaciones. El diálogo es interminable, se envuelve en una niebla, en una indeterminación. No concluye nunca. Ninguna de las voces es capaz de expresar «la verdad íntima, profunda, del drama del alma» (Unamuno 1992: 103). Ese diálogo de voces discordantes que no consiguen alcanzar la verdad íntima se parece al diálogo inútil y superfluo del que habla Maeterlinck. Sin embargo, y como en el caso del dramaturgo belga, el diálogo es solo inútil y superfluo en apariencia. De hecho, la verdad íntima y profunda surge, a pesar de todo, en esos diálogos. Es lo que no se llega a decir, pero al que se llega diciendo. Surge de la interacción y está allí en todo diálogo, como una presencia silenciosa e invisible, en los silencios, en los puntos suspensivos... En el silencio la tensión entre lo uno y lo otro, entre las múltiples voces, origina un nuevo horizonte de sentido. La incertidumbre provocada por la lucha entre los opuestos se hace creadora de significado, produce conciencia.

Tanto Unamuno como Maeterlinck presentan su teatro como poesía y reducen la acción al mínimo. La «acción desnuda» de Unamuno²⁴ recuerda el «drama estático» y la «acción silenciosa» de Maeterlinck. En vez de representar la muerte en escena, ambos prefieren dejar entrever su presencia a través de la sugestión y restaurar

²³ «No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas» (*O.C. I*: 1252).

²⁴ «La acción, el drama de esta tragedia quiere aparecer aquí desnuda, sin prolijo ropaje que la desfigure. Es poesía y no oratoria dramática, lo que he pretendido hacer. Y esto me parece que es tender al teatro poético y no ensartar rimas y más rimas [...]. Teatro poético no es el que se nos presenta en largas tiradas de versos para que los recite, declame o canturree cualquier actor o actriz de voz agradable y de tonillo cosquilleador o adormecedor de oídos; teatro poético será el que cree caracteres, ponga en pie almas agitadas por las pasiones eternas y nos las meta al alma, purificándonosla, sin necesidad de ayuda, sino la precisa, de las artes auxiliares.» (*O.C. V*: 303)

en escena el misterio o, como diría Maeterlinck, la «densité mystique» de la obra de arte.

Hay quien me ha dicho que Fedra debía morir en escena, mas yo, después de bien pensado, sentí –sentí, no pensé– que la muerte tiene mucho más efecto poético y más grande pesando invisible sobre la escena que presentándose crudamente en ella. Ha de haber un mayor misterio y una mayor angustia trágica en ver a Pedro, el marido de Fedra, pendiente de una muerte que se siente cernirse allí junto, y sentir que la pobre, presa del amor trágico, y su víctima, su hijastro, se miran a los ojos bajo los ojos de la Esfinge (*O.C.* V: 303).

Unamuno quiere descubrir y plasmar en su teatro el misterio del alma de cada hombre, quiere plasmar lo que en el cuarto ensayo de *En torno al casticismo*, «De mística y humanismo» (1895), considera como esencia del espíritu castellano: la mística. Se trata de cerrar los ojos al exterior «para abrirlos a la contemplación de las “verdades desnudas”, en noche oscura de fe, vacíos de aprehensiones, buscando en el hondón del alma, en su centro e íntimo ser, en el castillo interior, la “sustancia de los secretos”, la ley viva del universo» (Unamuno 1998a: 125). Lo místico es uno de los elementos fundamentales de la teoría dramática unamuniana (Zavala 1963: 123), así como de su pensamiento en general (Cerezo Galán 1996). Y el adjetivo «místico» es también lo que mejor define la originalidad de Maeterlinck, según Paul Gorceix «[...] [l’adjectif *mystique*] est [...] le seul capable de définir la perspective originale de l’œuvre tant philosophique que littéraire de l’écrivain belge» (Gorceix 1975: 16).

Unamuno y Maeterlinck coincidieron también en su admiración por el primitivismo, lo popular y lo «intrahistórico». Con el concepto de «intrahistoria» Unamuno alude a la «tradición eterna», a «lo inconsciente de la historia». Es la tradición que «vive en el fondo del presente», la «sustancia de la historia», lo que queda en el pasar, lo que perdura en el tiempo. Si los acontecimientos históricos son efímeros y transitorios como las olas del mar, la intrahistoria está sumergida bajo esa agitación superficial, en el fondo (Unamuno 1998a: 50). Los protagonistas de la intrahistoria son «los héroes humildes (*humiles*) de la tierra (*humus*); [...] los héroes del heroísmo vulgar, cotidiano y difuso; de todos los momentos» (*O.C.* I: 80). Ese callado heroísmo de la gente humilde, un heroísmo basado en la resistencia y la eterna dedicación a las labores cotidianas, se describe en el artículo «Humilde heroísmo» y recuerda en ciertos aspectos *Le trésor des humbles* de Maeterlinck. Según Maeterlinck, en la vida cotidiana y humilde podemos llegar a descubrir y apreciar las profundidades de la vida y sus misterios: «[...] vous tous qui traversez des jours et des années sans actions, sans pensées, sans lumière, [...] votre vie, malgré tout, est incompréhensible et divine» (Maeterlinck 1997: 885). No hace falta que seamos héroes, ni hace falta recurrir a lo extraordinario: en lo cotidiano y lo común podemos apreciar la profundidad de la vida y acercarnos a las fuerzas invisibles y trágicas que la rigen. «Il y a un tragique

quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures» (Maeterlinck 1997: 894).

2.4. Miguel de Unamuno y la literatura neerlandesa

Dejando de lado los otros intercambios que se han producido entre Unamuno y la Bélgica francófona²⁵, veamos ahora brevemente algunos aspectos de la dinámica intercultural que se produjo entre Unamuno y la literatura en lengua neerlandesa²⁶, un campo aún casi virgen en los estudios unamunianos. El escritor vasco se empeñó en conocer de primera mano la producción literaria en lengua neerlandesa y llegó incluso a incorporar textos traducidos del neerlandés a su obra, en concreto algunos versos del poeta flamenco Guido Gezelle, cuya obra había leído en su versión original. El inicio de su aprendizaje del neerlandés se sitúa en torno a 1900, como muy tarde. Por entonces ya dominaba varias lenguas germánicas, como el inglés, el alemán o el danés. Ese amplio bagaje lingüístico facilitó sin duda el aprendizaje del neerlandés. La más temprana referencia a su aprendizaje del neerlandés que hemos podido encontrar es una carta de Rufino Blanco Fombona (1874-1944), que se conserva en la Casa-Museo de Unamuno de Salamanca. Este intelectual venezolano envió el 23 de enero de 1901 desde Ámsterdam una carta y un libro a Unamuno, después de que éste le había encargado el envío de una obra clásica en lengua neerlandesa. En su carta, sin embargo, Rufino Blanco consideraba más oportuno la lectura de una obra contemporánea, en un neerlandés moderno y usual, antes de pasar a los clásicos. El libro enviado por Rufino Blanco es una novela del escritor holandés Louis Couperus (1863-1923): *De Stille Kracht* [La fuerza silenciosa], publicada en dos tomos por la editorial Veen en Amsterdam en 1900. El ejemplar que se guarda en la biblioteca de Unamuno contiene numerosas anotaciones. Aunque se desconozca lo que Unamuno opinaba sobre Couperus, lo cierto es que el libro le tenía que haber gustado. Novela (anti-)colonial de corte naturalista, describe la enemistad silenciosa de la tierra y de los ciudadanos javaneses contra los colonizadores holandeses. Los holandeses no llegan a entender la enigmática, profunda y silenciosa fuerza que está omnipresente, pero invisible, en la sociedad javanesa. La fuerza silenciosa les hace la vida difícil, problemática, incluso angustiosa. Su racionalismo occidental no llega a

²⁵ Unamuno se interesó por varios representantes del socialismo belga como Jules Destrée, Émile de Laveleye o Hendrik De Man, con quién intercambió incluso algunas cartas, dedicó un par de artículos a la obra de Edmond Joly, *L'Oeillet de Séville, impressions d'Espagne*, y mantuvo correspondencia con Eugène Baie (Verbeke 2006b). En el mes de agosto de 1924, Miguel de Unamuno estuvo en Bruselas, un episodio cuyos pormenores se han analizado en un anterior trabajo (Verbeke 2006a).

²⁶ Nos centraremos sobre todo en el interés de Unamuno por la literatura neerlandesa de Flandes. Sin embargo, el intercambio no fue unidireccional. Hubo también un interés del público neerlandófono por la obra de Unamuno, dando lugar a varios intercambios entre hispanistas holandeses y Miguel de Unamuno, como por ejemplo la entrevista de Johan Brouwer con Unamuno en septiembre de 1936 (Verbeke 2003a).

entender el misterio y misticismo de Oriente. No ven «de mystiek der zichtbare dingen op dat eiland van geheimzinnigheid» [la mística de las cosas visibles en esta isla de misteriosidad]» (Couperus 2000: 105). Llevando una vida sencilla y humilde, los colonizados, sin embargo, perciben la fuerza silenciosa, la esencia de la mística silenciosa que se esconde tras la apariencia de las cosas visibles. Aparentan una docilidad, pero en realidad se sienten superiores y son conscientes de que algún día lo oprimido se levantará (cf. Couperus 2000: 106).

La lectura de Couperus, sin embargo, no era la razón por la que Unamuno quiso aprender el neerlandés. En realidad, el escritor vasco quería leer la obra del místico flamenco Ruysbroeck en su versión original. Su empeño por encontrar una edición en neerlandés fue grande. Primero intentó conseguir un ejemplar a través de Luis Zulueta²⁷, cuando éste estaba en Bélgica en 1904. Unos años más tarde, en 1907, recurrió a la ayuda de Émile Uytterhoeven, colaborador y presidente de *Lectura* (Amberes) y colaborador de la revista cultural *Lucifer*. En una carta del 3 de abril, Uytterhoeven responde a una carta que le ha enviado el escritor vasco, prometiéndole que le enviará un diccionario neerlandés-francés, que le enviará «regularmente un libro de algún escritor neerlandés moderno», y lamentando que no ha encontrado una edición de Ruysbroeck²⁸. El primer libro que le enviará será la obra de teatro *Vorstenschool* de Multatuli (Eduard Douwer Dekker, 1820-1887). En la biblioteca de la Casa-Museo de Unamuno se encuentran varios libros en neerlandés, entre otros las obras teatrales de Joost van den Vondel, una antología con los cien mejores poemas en lengua neerlandesa editada por Albert Verwey, un ensayo sobre religión de Abraham Kuenen o una antología del poeta flamenco Guido Gezelle (1830-1899). Aunque no sabemos si todos ellos llegaron allí gracias a Émile Uytterhoeven, lo cierto es que el poemario de Gezelle suscitó un gran interés en Unamuno. De todos los libros literarios en lengua neerlandesa conservados en la Casa-Museo la segunda edición de *Bloemlezing uit Guido Gezelle's gedichten*, publicada en Amsterdam por L.J. Veen hacia 1904, es el que más anotaciones contiene. Las intensas lecturas han dejado el ejemplar en un estado muy frágil, muy usado. Además, Unamuno evocaría a Gezelle y su poesía en un artículo, «De mitología entomológica», publicado el 27 de septiembre de 1935 en *Ahora* (Madrid). Confesando en este artículo que hay un insecto que personalmente le intrigó desde niño, en concreto el llamado zapatero, tejedor y escri-

²⁷ «No sé si esta carta le cogerá en Bruselas. Si le coge ahí, le agradecería averiguara si hay alguna edición del místico Ruysbroeck o Ruisbrochio (como le llamaban aquí) en su lengua original, en el flamenco en que él escribió» (Unamuno/Zulueta 1972: 67), escribió Unamuno el 19 de abril de 1904. Zulueta intentó encontrar un ejemplar, pero sin resultado.

²⁸ «[...] Vers la fin d'avril je vous enverrai un dictionnaire néerlandais-français, français-néerlandais et à partir du mois suivant je vous ferai parvenir régulièrement un livre d'un auteur néerlandais moderne. Immédiatement je me suis mis à la recherche d'un Ruysbroeck –mais en vain. Et la première occasion je m'informerai auprès d'un libraire en renom d'Amsterdam» (Carta inédita de Émile Uytterhoeven conservada en la Casa-Museo de Unamuno).

bano (del agua), Unamuno pasa de su recuerdo infantil al recuerdo de su lectura de Gezelle:

¿Qué tendrá este misterioso animalito que el íntimo poeta flamenco Guido Gezelle –capellán de un cementerio donde cultivaba flores– le dedicó un precioso poemita? Y en flamenco se le llama también escribano. (O escribiente). Gezelle le cantó con la misma alma con qué cantó aquella misteriosa visión de una puesta de sol en el horizonte de una laguna, donde los discos solares uno bajando del azul de cielo y otro subiendo del azul del agua se asumen y funden uno en otro. ¡Escribano! (O.C. VIII: 1240)

El primer poema al que se refiere Unamuno es el famoso poema *Het schrijverke* [El escribano (del agua)] (1857), un poema que figura en el florilegio que había leído con tanta intensidad, y lo compara con otro poema del mismo florilegio: *Zonnenondergang* [Puesta de sol] (1896), cuyo contenido resume. Dialogando con Gezelle y acercándose a la visión religiosa del poema flamenco, Unamuno convierte a los escribanos del agua en metáfora de los escribanos-evangelistas, cuya escritura corresponde a la escritura sacra, y al final de su artículo sugiere incluso una analogía entre el escribano y él mismo²⁹. Manteniendo la connotación religiosa del escribano, podríamos ver en esa identificación de Unamuno con el escribano un ejemplo de cómo Unamuno «concibe su vocación de escritor como respuesta a una llamada. Así, por ejemplo, en el poema *Caña salvaje*» (Cerezo Galán 1996: 37):

¿Es que soy algo más que frágil caña
por la que sopla el viento?
El viento del Señor, del infinito
Sin arranque ni término.
Doblégate a su soplo.
Déjale que en ti susurre o brame

(O.C. VI: 526)

Por cierto, esa identificación con la caña y la idea de una inspiración divina aparece también en *O 't ruisen van het ranke riet* [el susurrar de la caña esbelta], uno de los poemas que Unamuno marcó con una línea vertical en su edición del poemario de Gezelle. En cuanto al segundo poema, *Zonnenondergang*, del que hace mención Unamuno, describe el momento fugaz de la puesta de sol, cuando «los discos solares uno bajando del azul del cielo y otro subiendo del azul del agua se asumen y funden uno en otro» (O.C. VIII: 1240). En esa «misteriosa visión» que plasma la fusión del sol y resol, del cielo y agua, podemos reconocer algo muy querido por Unamuno y

²⁹ «Y que aquellos de mis lectores que, a su vez, escriban para el público, se paren a la orilla de algún remanso, a la sombra de un sauce o de un aliso, a contemplar la obra del escribano del agua. ¿Habré estado yo escribiendo este artículo en ella?» (O.C. VIII: 1241)

muy frecuente en su poesía: la experiencia de la unión poético/mística de los contrarios, la ambivalencia trágica de lo eterno. Esta experiencia se manifiesta por ejemplo en sus poemas escritos a raíz del exilio en Fuerteventura en los que plasma el abrazo entre la luz/cielo y el mar/agua (Cerezo Galán 1996: 635-647). Desde la isla y frente al Océano solía contemplar como «la mar y el cielo se hacen uno» (*O.C.* VI: 719). Más allá del escribano y de la puesta de sol, el estilo impresionista y la visión mística que caracterizan muchos poemas de Gezelle (Westenbroek 2001: 213-220) no habrán dejado indiferente al poeta vasco. Si Unamuno no llegó a leer la obra original de Ruysbroeck, pudo encontrar en algunos poemas de Gezelle una especie de intertexto místico, una actualización contemporánea de la tradición mística flamenca y de Ruysbroeck, del que Gezelle era un gran lector.

Ruysbroeck, Gezelle, Couperus, Maeterlinck,... la mayoría de los intercambios que se produjeron entre Unamuno y Bélgica tenían que ver algo con el misticismo flamenco, con el misticismo que los escritores simbolistas belgas combinaron con el realismo para diferenciarse del simbolismo parisino. De hecho, a partir de los años 1880, los principales escritores francófonos de Bélgica, casi todos nacidos en Flandes, dieron al simbolismo su *couleur locale*, recurriendo al patrimonio cultural flamenco, a la tradición mística y a un imaginario concreto basado en paradigmas espaciales reales y reconocibles, como las ciudades históricas de Flandes, convertidos a través de una transformación subjetiva en el espacio interior de una experiencia poética (*cf.* el topos de la *ville morte*; Friedman 1999: 368). La cultura flamenca o, mejor dicho, «une certaine représentation de la culture flamande et des valeurs dont elle serait le vecteur» (Klinkenberg 1991: 103) cumplió un papel importante en la construcción de un repertorio literario francófono y sirvió de contrapeso a la influencia de la literatura francesa³⁰. La lectura de Ruysbroeck tuvo consecuencias importantes en la orientación espiritual y en la actitud poética de Maeterlinck. A través del «príncipe de los místicos flamencos» descubrió la primacía de la contemplación y de la intuición sobre la razón (Gorceix 1975: 56), el valor de la introspección, una escritura poética marcada por el uso de un lenguaje cotidiano, primitivo y sencillo, y el modo de expresar lo indecible y evocar lo invisible a través de una prosa sugestiva repleta de imágenes, metáforas y símbolos. A través de Ruysbroeck, Maeterlinck se sintió formar parte de una comunidad flamenca, «prend conscience des traits distinctifs du génie flamand» (Gorceix 1975: 59), y encontró una manera de conectar su renovación poética en lengua francesa con la tradición flamenca de Bélgica. Algunos de los que importaron y difundieron la obra de Maeterlinck y de otros simbolistas belgas en España a finales del siglo XIX apreciaban precisamente esa dimensión nórdica, tan diferente del espíritu medi-

³⁰ La génesis y función de ese componente flamenco en las letras francófonas de Bélgica han sido analizado con gran perspicacia por Christian Berg (1999 y 2001) y Jean-Marie Klinkenberg (1991).

terráneo³¹ y los jóvenes escritores del sistema literario peninsular no tardaron en seguir los pasos dados por el sistema belga, recurriendo también al misticismo (Varela 1999: 153, Vauthier 2001: 153) y a los paradigmas espaciales³² de su patrimonio cultural para regenerar el repertorio literario y crear los mitos españolistas que servirían a la construcción de una identidad nacional³³. Y así hizo Unamuno. Del mismo modo en qué los simbolistas belgas recurrieron a la tradición mística flamenca, Miguel de Unamuno recurrió a la tradición mística española. Del mismo modo en que Maeterlinck se apasionó por la obra de Ruysbroeck, Unamuno ensalzó la obra de San Juan de Cruz y de Teresa de Jesús³⁴.

3. Darío de Regoyos y el doble esplendor de Émile Verhaeren

En último lugar, no queremos terminar sin mencionar lo que fue sin duda una de las relaciones interculturales más emblemáticas y fructíferas de la red vasco-flamenca y/o hispanobelga a finales del siglo XIX y principios del XX, en concreto la que protagonizaron el pintor Darío de Regoyos (1857-1913) y el poeta Émile Verhaeren (1855-1916). Sin poder entrar en detalles, quisiéramos subrayar brevemente algunos aspectos que invitan a revisar la forma en la que se suele representar esta dinámica intercultural. Muchos suelen limitar la conexión Verhaeren-Regoyos a la *España negra*, fruto de un viaje que ambos artistas habían realizado por el País Vasco y

³¹ Así Alexandre Cortada escribe en un artículo publicado en la revista catalana *L'Avenç* en 1893 bajo el título «Maurice Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga»: «Com és natural, la corrent literària qu'ha format el seu conjunt té el caracter obscur, visionari i nebulós del Nord, am tendències oposades del tot a les dels pobles meridionals. An el naturalisme plastic, lluminós, clar, pintoresc, ple d'imatges, del mitj-die, fet especialment per omes de la assolida Provença, ells han contrepesat un idealisme gris, un misticisme espiritualista i un simbolisme imaginatiu propi dels antics pobles creadors de l'art gòtic i de les literatures místico-religioses i cavalleresques dels segles de l'Edat Mitjana» (Cortada, apud Bou 1989: 37). Además, el mismo autor subraya que las visiones místicas y nebulosas de los hombres del norte no tienen nada que ver con el «misticisme tendre, umà, naïf, ple de dolçura i d'amor» de Paul Verlaine, o el «simbolisme refinat i intel·lectual» de Mallarmé (Bou 1989: 38).

³² No me refiero solo a las ciudades muertas, sino también a otras referencias geográficas y espaciales. Piénsese, por ejemplo, en la función del paisaje en la creación del mito de Castilla (Varela 1999: 153-176).

³³ En su espléndido ensayo sobre la creación de las identidades nacionales, Anne-Marie Thiesse observa que «rien de plus international que la formation des identités nationales» (Thiesse 2001: 11). Se puede aplicar la misma paradoja a la formación de los repertorios e identidades culturales.

³⁴ Ese paralelismo entre el sistema literario belga y español, llevará a algunos a la convicción que el misticismo de Maeterlinck y del simbolismo belga en general tiene en realidad unas raíces españolas. Esta idea aparece por ejemplo en un artículo que Ortega y Gasset dedica a Maeterlinck en 1904. Unamuno, sin embargo, citará, años más tarde, al escritor belga Edmond Joly para decir que los místicos españoles Teresa de Jesús y Juan de la Cruz «habían bebido, directa o indirectamente, en la fuente de Ruysbroeck» y que «las constantes afinidades que emparentan Bélgica con España “en ninguna parte aparecen más imperiosas que en el aproximamiento de sus místicos del siglo XV con los del gran siglo español”» (O.C. IV: 1439).

por España en 1888. Esta traducción/adaptación que Darío de Regoyos publicó en 1898 basándose en las notas de viaje que Émile Verhaeren había publicado diez años antes bajo el título *Impressions d'artiste* en la revista bruselense *L'Art Moderne* y que tanto gustaría a la generación del Fin de Siglo (Baroja, Unamuno, Azorín, etc.), dejó una profunda huella en la cultura española³⁵ y contribuyó a la difusión del topos simbolista de la *ville morte* (Verbeke 2005). Sin embargo, la dinámica intercultural protagonizada por Regoyos y Verhaeren no empezó con el viaje de 1888, ni terminó con la publicación de la *España negra*. Los intercambios habían surgido ya antes y se prolongarían hasta mucho después. Así, habrá que mencionar la estancia de Regoyos en Bélgica, su presencia y actividad como miembro del círculo artístico «Les XX» de Bruselas, y los numerosos intercambios que se produjeron en este ambiente (Verbeke 1998-2001). Después del viaje por la «España negra» y la traducción de las notas de viaje, la relación entre ambos artistas se mantuvo muy dinámica. Realizaron algún otro viaje, incluso por España, con una mirada estética distinta. La dinámica intercultural Verhaeren-Regoyos no solo se desarrolló a nivel personal e interdividual, tuvo también una incidencia en el sistema cultural vasco y español en general. Regoyos transfirió a la vida artística del País Vasco sus experiencias bruselenses: participó en la creación de círculos artísticos según el ejemplo de Les XX y en la organización de las primeras exposiciones de arte contemporáneo, invitando a artistas belgas.

En el ámbito literario, la difusión e interferencia de la obra verhaereniana en la producción cultural peninsular estuvo muy a menudo relacionado con Regoyos, sobre todo en el caso del País Vasco (Verbeke 2004). Regoyos fue un auténtico intermediario en la transferencia, importación y difusión de la obra poética de Verhaeren, y no solo del Verhaeren de la *España negra*. Tras la edición de la *España negra*, Regoyos fue también un mediador en la recepción de la obra poética posterior de Verhaeren, marcada por un imaginario optimista, vitalista y panteísta, tan distinto del imaginario pesimista, destructivo y nihilista de los años anteriores. Un artista como Aurelio Arteta y un poeta como Ramón de Basterra descubrieron la poesía de Verhaeren a través de los ejemplares que Regoyos había hecho circular en los cenáculos artísticos y literarios de Bilbao. Arteta guardaba en su carpeta de bocetos un ejemplar del poema «L'Effort», un poema de *La multiple splendeur* cuya temática el pintor plasmó en 1922 en una de sus obras más espléndidas: los frescos del Banco de Bilbao en Madrid. Su amigo Ramón de Basterra no solo tuvo la ocasión de conocer a Verhaeren en persona en 1910 en Bruselas, también dio una conferencia sobre su obra en el Polyglot Club de Londres y publicó una traducción del poema «Los magos» (también del poemario *La multiple splendeur*) en la revista *Prometeo* (1912).

En cuanto a la *España negra*, los historiadores y críticos suelen representarla como una obra «precursora» del imaginario de la llamada Generación del 98, subra-

³⁵ Véase, entre otros, Calvo Serraller (1998: 111), Lozano Marco (2000: 47), Tusell (1999: 90-91) o Tusell y San Nicolás (2000: 21).

yando sobre todo la conexión con el repertorio literario español. Sin embargo, la lectura del texto original, *Les impressions d'artiste*, y de la obra poética que Verhaeren había publicado en las mismas fechas, en concreto la llamada trilogía negra (*Les Soirs*, *Les Débâcles* y *Les Flambeaux noirs*), deja entrever una compleja y extensa red intertextual y pone de manifiesto que las notas de viaje de la *España negra* reflejaron una estética predeterminada y un imaginario preconcebido que se inspiraban en el simbolismo finisecular, en los escritores franceses del romanticismo como Victor Hugo y Théophile Gautier y, sobre todo, en la poesía del propio Verhaeren. Es más, se podría incluso llegar a considerar *Les impressions d'artiste / España negra* como una versión en prosa de la poesía verhaereniana, en concreto una versión en prosa de lo que David Gullentops califica como la «segunda escritura poética» de Verhaeren (Gullentops 2001)³⁶, una escritura marcada por un movimiento hacia el aniquilamiento, hacia el vacío, hacia la nada, una escritura que plasma la geografía de una autoconciencia atormentada (Verbeke 2003b). La conexión intertextual con la trilogía negra de Verhaeren, dónde el aniquilamiento afecta sobre todo al yo poético, podría llevar a ver en la *España negra* la exteriorización del mundo interior reflejado en la trilogía negra y la transferencia al sistema literario peninsular de uno de los aspectos más característicos y específicos del simbolismo belga, en concreto el uso de paradigmas espaciales vinculados a ciudades reales, históricas y reconocibles que una transformación subjetiva convierte en el espacio interior de una experiencia poética³⁷.

De todos modos, con la *España negra*, Regoyos y Verhaeren aportaron también una nueva mirada sobre la realidad de España, una mirada que no tuvo que ver con los estereotipos, ni con lo folclórico, una mirada que quiso mostrar la verdadera cara de la España del Fin de Siglo, la España auténtica, la España pobre, rural y popular, una España confrontada a la realidad de su presente, una España en agonía que necesitaba una regeneración. Es la España de las viudas que encarnan el alma negra de España y la profundidad mística de la vida española³⁸. Es la España de la miseria y de la suciedad, un país abandonado y en ruina. Es la España de las ciudades muertas, un país dominado por lo negro y la muerte: «Vivir en las ciudades castellanas de ruinas es vivir en lo muerto, aunque sea una ruina con cielo azul» (Verhaeren y Regoyos

³⁶ El ensayo de David Gullentops ofrece por primera vez un análisis exhaustivo de la entera producción poética de Verhaeren y distingue en total cuatro escrituras. El análisis de los textos en prosa publicados por Verhaeren a raíz de sus viajes por la Península (cf. Verbeke 2003b) invita a completar el trabajo de Gullentops y a establecer un paralelismo entre la escritura poética y la escritura en prosa.

³⁷ «[...] exterior landscape serves as the designation of the interior. The lineaments of the known may suggest the artist's hidden response to it; subjective deformation of a familiar environment may transform it into an inner realm of poetic experience. Belgian symbolism is a poetic of strangeness and hallucination precisely because of being rooted in a sense of geographical place, much more so than French Symbolism.» (Donald Friedman *apud* Goddard 1992: 126-127)

³⁸ «Una vieja había tomado sitio la última en el pescante. ¡Oh! Qué viejas esas de España, que muchas parece que han asistido a la agonía de Cristo» (Verhaeren y Regoyos 1989:33)

1989:104). La predilección por buscar lo trágico, lo triste y lo decadente, estaba íntimamente vinculada al deseo de una regeneración. A través de los aspectos negros y trágicos de la realidad se mostraban los obstáculos a la vida, a la felicidad, a la libertad. La preocupación por la decadencia se convertía en una invitación permanente a asumir, comprender y superar las dificultades del país (Vigneron 2009:236). Lo mismo ocurrió en *Les Débâcles*, aquel poemario al que se dedicaba Émile Verhaeren durante el viaje por la Península. La muerte que el poeta desea en sus poemas es la muerte del pasado, un pasado que pesa, que encierra y del cual hay que librarse, mientras que el vacío se convierte en el lugar por excelencia de la creación más radical, de la invención más inesperada, aquella que no debe nada al pasado, según observa Michel Otten en la introducción a su edición crítica de la trilogía negra (Verhaeren 1994: 17). «Verhaeren est tout entier tendu vers un avenir qui n'a pas encore de nom,» subraya Michel Otten .

Las traducciones de Hendrik Conscience, las relaciones entre Miguel de Unamuno y las literaturas de Bélgica, así como las dinámicas interculturales protagonizadas por Regoyos y Verhaeren son solamente algunos casos de los intercambios que se han producido entre Bélgica y el País Vasco a finales del siglo XIX y principios del XX. Es obvio que hacen falta más casos antes de poder enunciar unas conclusiones generales sobre la dinámica intercultural entre el País Vasco y Bélgica, y muchos más antes de poder pronunciarse con autoridad sobre las dinámicas interculturales entre culturas «periféricas» europeas en general. No obstante, los pocos casos evocados aquí han dejado ver que tras la dinámica entre dos «periferias» se pueden esconder redes mucho más complejas. Varios intercambios entre Flandes/Bélgica y el País Vasco parecían, a primera vista, haberse producido de forma directa, entre dos territorios multilingües y «periféricos» que buscaban construir su propia identidad y salir de la sombra que los sistemas dominantes proyectaban sobre ellos. Karmelo Etxegarai se interesó por el escritor flamenco Hendrik Conscience al considerarlo como el representante de una comunidad literaria en construcción y minorizada y como un modelo a seguir para el renacimiento literario en euskera. Miguel de Unamuno se opuso a una Europa «que se reduce a lo central, a Franco-Alemania con sus anejos y dependencias» (Unamuno 1999: 298), se entusiasmó, desde una valoración positiva de lo periférico, con las «pequeñas naciones, donde no molesta el orgullo colectivo, nudos de distintas culturas» (Unamuno y Zulueta 1972: 24) y se empeñó en estudiar varias lenguas, entre ellas el neerlandés, leyendo en su versión original obras literarias de culturas «periféricas». La gran paradoja es, sin embargo, que muchos de esos intercambios se produjeron pasando de alguna u otra forma por los sistemas «céntricos» y dominantes (París, Madrid...) de los que precisamente buscaban diferenciarse. A pesar de alejarse del modelo que dominaba en el sistema francés –en cuanto a la elección del texto, la manera de traducir y la función de la traducción–, Karmelo Etxegarai utilizó la traducción francesa publicada en París para traducir al euskera el cuento *De*

Maegd van Vlaenderen. La introducción de Hendrik Conscience en la literatura vasca se produjo tras su previa consagración en París. El interés de Miguel de Unamuno, y de otros autores del Fin de Siglo, por los simbolistas belgas o la recepción del segundo Verhaeren en los cenáculos artísticos bilbaínos no se pueden desvincular del éxito que estos autores habían cosechado en Europa y, sobre todo, en la capital francesa.

En todos los casos analizados, los agentes interculturales operaron en el interés de la cultura en la cual realizaban sus obras y no en el interés del texto o de la cultura de origen. De allí la importancia de analizar la dinámica intercultural como parte del sistema receptor, de ver cuál fue la función que desempeñó (innovar o consolidar las normas literarias dominantes, etc.), de ver quién realizó la transferencia intercultural, para quién, cómo, dónde, y para qué. Por supuesto, aunque la atención se centre en el sistema de llegada, no se trata de olvidar el texto de partida, la «fuente», ya que nos permite apreciar la estrategia del agente intercultural, los cambios, etc. Lo que Lawrence Venuti dice sobre la traducción se podría extender a toda dinámica intercultural: nunca es «fiel», más bien es «libre», es una apertura que a partir de un texto produce otro, realizando una «transformación interpretativa» que expone los significados múltiples y distintos del texto a través de otros significados, que son igualmente múltiples y distintos³⁹. En vez de estudiar la influencia o la fortuna de un autor u obra literaria, tal y como se solía hacer en el antiguo paradigma de la literatura comparada⁴⁰, en vez de averiguar quien influyó a quien o de analizar la causalidad, conviene analizar las obras a través de la comparación, reconociendo a cada uno su «originalidad» pero también su interdependencia, cada uno siendo fruto de una dinámica intercultural, analizar la interacción, las operaciones de transformación y de asimilación, tal y como preconiza el nuevo paradigma⁴¹. En vez de ver un influjo (in)directo del texto A sobre el texto B, se trata de ver en esta relación «una cierta réplica del texto B respecto del texto A», «de modo que la acción creativa o interpretante pase al texto B y que el texto A ya no tenga el protagonismo que antes se le concedía» (Camarero 2008: 120). Se trata de analizar el resultado de la dinámica intercultural y su función en el contexto⁴² del sistema receptor.

³⁹ «A translation is never quite *faithful*, always somewhat *free*, it can never be a transparent representation, only a interpretive transformation that exposes multiple and divided meanings in the foreign text and displaces it with another set of meanings, equally multiple and divided» (Venuti 1992: 8)

⁴⁰ Para un análisis del cambio paradigmático, véanse por ejemplo el artículo de Pierre Swiggers, «Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura», en Romero López (1998: 139-148).

⁴¹ «A la *causalidad* (texto A > texto B) que suponían las relaciones intensivas y reduccionistas de fuente y de influencia en el antiguo paradigma de la literatura comparada, la ha substituido la *interactividad* (texto A < texto B) propia de las relaciones transformacionales (traducción, transducción, transposición, reescritura) en el nuevo paradigma [...]» (Camarero 2008: 54)

⁴² Con Daniel-Henri Pageaux, consideramos que el estudio de las relaciones y de las interacciones, de la dependencia y de la interdependencia sigue siendo una parte dinámica del comparatismo y que el estudio de la intertextualidad, y de la interculturalidad en general, es una de las cuestiones más «apa-

Los casos analizados aquí han dejado ver también que una mirada intercultural puede llevar a explorar facetas desconocidas de autores y obras tan emblemáticos como Miguel de Unamuno o la *España negra*, haciéndolos ver de forma diferente, mostrando (creando, imaginando,...) relaciones textuales que no aparecen las historias literarias al uso, y poniendo de manifiesto la complejidad y la heterogeneidad cultural que subyace a toda creación. A la vista de las complejas redes intertextuales e interculturales, Miguel de Unamuno, Darío de Regoyos, y tantos otros no se merecen ser «encerrados» exclusivamente en una historia nacional, regida por una visión decimonónica que hace coincidir *una* lengua, *una* nación y *una* literatura. Deberían también, y sobre todo, ocupar un lugar central en una historia intercultural, en una historia cuyos protagonistas son agentes interculturales que se mueven constantemente entre diversos sistemas culturales, en espacios interculturales (Cf. Pym 1998 y 2000). Dar visibilidad a la interculturalidad y a la intertextualidad invita al lector a pensar acerca de los otros, a (re)descubrir otras culturas, otros territorios, y a establecer conexiones. «Sobrevivir supone establecer conexiones entre las cosas,» concluye Edward W. Said en *Cultura e imperialismo*. «En frase de Eliot, no se puede privar a la realidad de “los otros ecos (que) habitan el jardín”. Es mucho más satisfactorio, y más difícil, pensar con simpatía, en concreto y en contrapunto acerca de los otros, y no hacerlo únicamente sobre “nosotros”,» subraya Said, añadiendo que «esto también significa que se debe intentar no dominar a los otros, ni tratar de clasificarlos en molde jerárquicos» (Said 1996: 515-516). No se trata de buscar la superioridad de uno o de otro o de saber quien influyó a quien, ni de juzgar la calidad de la traducción, sino de hacer visibles (o crear) las dinámicas interculturales con el fin de cultivar un espíritu de diálogo capaz de «aprehender mejor los “entretejidos” que configuraron numerosas sociedades a través del tiempo» y «que haga posible el enfrentamiento con la abundancia de lo múltiple a lo largo y ancho de la historia de la literatura» (Guillén 1998: 22), y con el fin de enseñar a entender las diferencias de las voces literarias del mundo, a protegerlas y a amarlas⁴³.

sionantes y complejas», siempre que no se olvide el contexto: «Je pense qu’une partie dynamique du comparatisme reste l’étude des relations, des interactions, la réflexion sur des situations de dépendance culturelle, mais aussi d’interdépendance. L’intertextualité demeure l’un des questionnements les plus passionnants y complexes, à condition que l’étude textuelle n’oublie pas le contexte culturel, social et historique» (Pageaux 2003: 312).

⁴³ «Este gran y multidireccional diálogo de las diferencias educa y descoloniza las mentes y las culturas en el concierto de la complejidad. No conozco otro más paidéutico, mundialista y paritario, en un mundo, globalizado sí, aunque dis/par, puesto bajo el signo de fracción de un dominio que se ve a sí mismo como “fin de la historia” y de las historias, gobernado por la violencia y por el flujo trascendente del dinero y por los museos y por las salas de autopsia de la Academia “humanista” occidental.» (Gnisci 2002: 19)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUIN GONZÁLEZ, Anxo y Anxo TARRÍO VARELA [eds.] (2004): *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres/Nueva York, Verso.
- ARANZADI, Juan (2000): *Milenarismo vasco. Edad de Oro, etnia y nativismo*. Madrid, Taurus.
- BAUMAN, Richard y Charles L. BRIGGS (2003): *Voices of Modernity. Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge, University Press of Cambridge.
- BERG, Christian (1999): «La Fin-de-siècle en Belgique comme Polysystème», in Steven Tötösy De Zepetnek, Milan V. Dimic e Irene Sywenky (eds.), *Comparative Literature Now / La Littérature comparée à l'heure actuelle*. París, Honoré Champion, 271-281.
- BERG, Christian (2001): «De Frans-Belgische literatuur en haar *Vlaamse school* (1830-1880) », in Ada Deprez, Walter Gobbers y Karel Wauters, *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de 19de eeuw*, tomo 2. Gante, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 89-132.
- BOU, Enric (1989): *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona, Empúries.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1998): *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona, Tusquets.
- CAMARERO, Jesús (2008): *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona, Anthropos.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La República mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama.
- CEREZO GALÁN, Pedro (1996): *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid, Trotta.
- CONSCIENCE, Hendrik (1858): «De Maegd van Vlaenderen», in Hendrik Conscience, *Mengelingen*. Amberes, J.P. Van Dieren, 68-82.
- CONSCIENCE, Hendrik (1866): «La vierge de Flandre», in Henri Conscience, *Œuvres complètes. Les Drames Flamands*. París, Michel Lévy Frères, 151-172.
- CONSCIENCE, Hendrik (1890): *La dicha de ser rico*. San Sebastián, Imprenta de *La Unión Vascongada*.
- CORCUERA ATIENZA, Javier (2001): *La patria de los vascos. Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco (1876-1903)*. Madrid, Taurus.
- COUPERUS, Louis (2000): *De stille kracht*. s.l., Contact (col. Pandora Pockets).
- DE GEEST, Dirk y Reine MEYLAERTS [eds.] (2004): *Littératures en Belgique: diversités culturelles et dynamiques littéraires / Literaturen in België: culturele diversiteit en literaire dynamiek*. Bruselas, P.I.E.-Peter Lang (col. Nouvelle Poétique Comparatiste, 13).
- ECHEGARAY, Carmelo (1901): *De mi país. Miscelánea histórica y literaria*, San Sebastián, s.e.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): «Polysystem Theory». *Poetics Today*, 11(1), 9-26.

- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999): «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», in Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco, 223-232.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2005): *Papers in Culture Research*. [Consulta en línea: <http://www.-even-zohar.com>].
- FIGUEROA, Antón (2001): *Nación, literatura, identidad. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo, Xerais de Galicia (col. Universitaria).
- FRASSINELLI, Pier Paolo; Ronit FRENKEL Y David WATSON [eds.] (2011): *Traversing Transnationalism. The Horizons of Literary and Cultural Studies*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi (col. Textxet, Studies in Comparative Literature, 62).
- FRIEDMAN, Donald Flanell (1999): «Belgian Symbolist Poetry: Regionalism and Cosmopolitanism», in Steven Tötösy De Zepetnek, Milan V. Dimic e Irene Sywenky (eds.), *Comparative Literature Now / La Littérature comparée à l'heure actuelle*. París, Honoré Champion, 365-374.
- FUSI, Juan Pablo (1984): *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad*. Madrid, Alianza.
- GNISCI, Armando [ed.] (2002): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- GODDARD, Stephen H. [ed.] (1992): *Les XX and the Belgian Avant-garde: Prints, Drawings, and Books ca. 1890*. Spencer Museum of Art, University of Kansas [catálogo de exposición].
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (2000): «Introducción» in Maurice Maeterlinck, *La intrusa, Los ciegos, Pelléas y Mélisande, El pájaro azul*. Edición de Ana González Salvador. Traducción de M^a Jesús Pacheco. Madrid, Cátedra (col. Letras Universales, 312), 7-80.
- GORCEIX, Paul (1975): *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*. París, Presses Universitaires de France (col. Publications de l'Université de Poitiers, Lettres et Sciences Humaines, XV).
- GORCEIX, Paul [ed.] (1997): *La Belgique fin de siècle. Georges Eekhoud, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren. Romans – Nouvelles – Théâtre*. Bruselas, Complexe.
- GORCEIX, Paul (2000): *Maurice Maeterlinck: le symbolisme de la différence*. Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit.
- GUILLEN, Claudio (1998): *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona, Tusquets (col. Marginales, 170).
- GULLENTOPS, David (2001): *Poétique de la lecture. Figurativisations et espace tensionnel chez Émile Verhaeren*. Bruselas, VUB Brussels University Press.
- HARRINGTON, Thomas (s.f.): *Estudios sobre la Intercomunicación Ibérica y el Comercio Cultural Transatlántico* [Manuscrito inédito].
- HERMANS, Theo (1999): *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester, St. Jerome Publishing (col. Translation Theories Explained).

- HOBSBAWM, Eric (2001): *La era del imperio, 1875-1914*. Barcelona, Crítica.
- JURISTI, Jon (1999): *El Chimbo Expiatorio (La invención de la tradición bilbaina, 1876-1939)*. Madrid, Espasa Calpe.
- KLINGBERG, Göte (1986): *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Lund, CWK Gleerup.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1991): «La génération de 1880 et la Flandre», in Jean Weisgerber (ed.), *Les Avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*. Bruselas, Labor (col. Archives du Futur), 101-110.
- LAMBERT, José (2006): *Functional Approaches to Culture and Translation. Selected papers by José Lambert, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Reine Meylaerts* (eds.). Ámsterdam/Philadelphia, John Benjamins (col. Benjamins Translation Library, 69).
- LOZANO MARCO, Miguel Angel (2000): *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España. 1898-1930*. Alicante, Universidad de Alicante.
- MAETERLINCK, Maurice (1997): «Le Trésor des humbles», in Paul Gorceix (ed.), *La Belgique fin de siècle. Georges Eekhoud, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren. Romans – Nouvelles – Théâtre*. Bruselas, Complexe, 841-933.
- MARICHAL, Juan (2002): *El designio de Unamuno*. Madrid, Taurus.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2003): *Trente essais de littérature générale et comparée ou La corne d'Amalthée*, París, L'Harmattan.
- PYM, Anthony (1998): *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome.
- PYM, Anthony (2000): *Negotiating the Frontier. Translators and Intercultures in Hispanic History*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- RUBIO POBES, Coro (2003): *La identidad vasca en el siglo XIX. Discurso y agentes sociales*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- RIBAS, Pedro [ed.] (2002): «El destierro de Miguel de Unamuno en París», in Pedro Ribas (ed.), *Unamuno y Europa. Nuevos ensayos y viejos textos*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (col. Cuaderno Gris, 6), 71-82.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (1998): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco.
- SAID, Edward W. (1996): *Cultura e imperialismo*. Traducción de Nora Catelli. Barcelona, Anagrama.
- SALES SALVADOR, Dora (2002): «In Conversation with Itamar Even-Zohar about Literary and Culture Theory». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal*, 4.3 [Consulta en línea: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol4/iss3/2/>].
- SANTOYO, Julio César (1999): «Unamuno, traductor: luces y sombras», in *Historia de la traducción. Quince apuntes*. León, Universidad de León, 191-214.
- THIESSE, Anne-Marie (2001): *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècles*. París, Seuil (col. Points, histoire, 296).
- TRUEBA, Antonio de (1984): *Cuentos populares*. Madrid, Librería de D. Leocadio López, 3^a ed., 1864 [ed. facsímil, Editorial Amigos del Libro Vasco].

- TUSELL, Javier (1999): *Arte, historia y política en España (1890-1939)*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- TUSELL, Javier y Juan SAN NICOLÁS (2000): *Darío de Regoyos. Impresiones del norte*. [Catálogo de exposición]. Santillana del Mar, Fundación Santillana.
- TYMOCZKO, Maria y Edwin GENTZLER [eds.] (2002): *Translation and Power*. Amherst/Boston, University of Massachusetts Press.
- UNAMUNO, Miguel de (1950): *De esto y de aquello*. Edición de Manuel García Blanco. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 3 tomos.
- UNAMUNO, Miguel de (1966-1971): *Obras Completas*. Introducciones, bibliografías y notas de Manuel García Blanco. Madrid, Escelicer, 9 tomos.
- UNAMUNO, Miguel de (1991a): *Epistolario inédito I (1894-1914)*. Edición de Laureano Robles. Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral).
- UNAMUNO, Miguel de (1991b): *Epistolario inédito II (1915-1936)*. Edición de Laureano Robles. Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral).
- UNAMUNO, Miguel de (1992): *El Otro. El Hermano Juan*. Edición de José Paulino. Madrid, Espasa Calpe, (col. Austral).
- UNAMUNO, Miguel de (1996): *Epistolario americano (1890-1936)*. Edición de Laureano Robles. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- UNAMUNO, Miguel de (1998a): *En torno al casticismo*. Edición de Luciano González Egido. Madrid, Austral.
- UNAMUNO, Miguel de (1998b): *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid, Alianza, (col. Biblioteca Unamuno).
- UNAMUNO, Miguel de (1999): *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa Calpe (col. Austral).
- UNAMUNO, Miguel de y Luis de ZULUETA (1972): *Cartas (1903/1933)*. Edición de C. de Zulueta y A. Jiménez-Landi. Madrid, Aguilar (col. Ensayistas Hispánicos).
- URRUTIA, Jorge (2002): *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*. Madrid, Biblioteca Nueva (col. Estudios Críticos de Literatura, 5).
- URRUTIA, Manuel M^a (1997): *Evolución del pensamiento político de Unamuno*. Bilbao, Universidad de Deusto (col. Letras, 31).
- VALDÉS, Mario (1999): «El diálogo como modelo ontológico», in Miguel de Unamuno, *Niebla*. Edición de M.J. Valdés. Madrid, Cátedra (col. Letras Hispánicas, 154), 11-21.
- VARELA, Javier (1999): *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*. Madrid, Taurus (col. Pensamiento).
- VAUTHIER, Bénédicte (2001): «Réception et influence du premier théâtre de Maeterlinck: de Barcelone à Madrid». *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, XXXII (*Le second Maeterlinck*), 101-154.
- VEGA, María José (2003): *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona, Crítica (col. Letras de humanidad).

- VENUTI, Lawrence [ed.] (1992): *Rethinking translation : discourse, subjectivity, ideology*. Londres, Routledge.
- VERBEKE, Frederik (1998-2001): «Las creaciones artísticas de Regoyos y Verhaeren durante su viaje londinense». *Kobie. Serie Bellas Artes*, 12, 47-58.
- VERBEKE, Frederik (2003a): «La entrevista de Johan Brouwer con Miguel de Unamuno en septiembre de 1936». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 682, 6-8.
- VERBEKE, Frederik (2003b): «La Rioja negra de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos : encrucijada de lecturas», in M^a Jesús Salinero Cascante e Ignacio Iñarrea Las Heras (eds.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Logroño, Universidad de La Rioja, vol. II, 169-182.
- VERBEKE, Frederik (2004): «Traduction et interculturalité: Émile Verhaeren au Pays Basque», in María Pilar Suárez et al. (eds.), *L'Autre et soi-même. La identité y la alteridad en el ámbito francés y francófono*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 455-464.
- VERBEKE, Frederik (2005): «Espacio, texto y cultura: la ciudad muerta en las relaciones interculturales hispanoflamencas», in Ángeles Sirvent Ramos (ed.), *Espacio y texto en la cultura francesa / Espace et texte dans la culture française*, Alicante, Universidad de Alicante, t.1., 449-467.
- VERBEKE, Frederik (2006a): «Anotaciones sobre Unamuno y su estancia en Bruselas de 1924», in Manuel Bruña et al., *La cultura del otro: español en Francia, francés en España / La culture de l'autre : espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla, APFUE, SHF, Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 721-732.
- VERBEKE, Frederik (2006b): «Carta inédita de Miguel de Unamuno a Eugène Baie». *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 41(1), 201-211.
- VERHAEREN, Émile y Darío REGOYOS (1989): *España Negra*. Prólogo de Pío Baroja. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta (col. Hesperus, 13).
- VERHAEREN, Émile (1994): *Poésie complète 1: Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs*. Edición de Michel Otten. Bruselas, Labor (col. Archives du Futur).
- VIGNERON, Denis (2009): *La création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*. París, Publibook.
- WESTENBROEK, Jan J.M. (2001): «Guido Gezelle (1830-1899) en de West Vlaamse school», in Ana Deprez, Walter Gobbers y Karel Wauters (eds.), *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de negentiende eeuw*. Gante, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, t. 2, 133-276.
- ZAVALA, Iris M. (1963): *Unamuno y su teatro de conciencia*. Salamanca, Universidad de Salamanca (col. Acta Salmanticensia).
- ZAVALA, Iris M. (1991): *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Barcelona, Anthropos (col. Ámbitos Literarios / Ensayos, 37).