

PALABRAS DE PRESENTACIÓN Y DEDICACIÓN

IGNACIO ELIZALDE ARMENDÁRIZ

LA TEORÍA DE LA NOVELA EN UNAMUNO

Por

Ignacio Elizalde Armendáriz

Lección expuesta en Bilbao
el día 30 de Mayo de 1983
en el Salón de la Biblioteca de la
Diputación Foral de Bizkaia

PALABRAS DE PRESENTACION Y RECEPCION

pronunciadas por

JUAN CHURRUCA ARELLANO

La presentación del nuevo Amigo, don Ignacio Elizalde Armendáriz, estuvo a cargo del también Amigo de Número don Juan ChurrUCA Arellano, quien en su disertación hizo detallada referencia a las cualidades que distinguen la personalidad del señor Elizalde, natural de Arguedas (Navarra), Jesuita y Profesor de Literatura de la Universidad de Deusto.

Autor de numerosos trabajos, libros y ensayos sobre escritores como Unamuno, Baroja y Pérez Galdós, así como sobre temas relacionados con su Navarra natal, está considerado como un notable especialista de la obra unamuniana, en sus aspectos literarios y humanos, una parte principal de la cual, la novela, constituye la base de la Lección que ha escogido para el acto de su incorporación a la Sociedad como socio numerario.

Por todo ello, dijo el señor ChurrUCA, constituye un honor y una satisfacción para la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y para su Comisión de Vizcaya el recibir en la misma al señor Elizalde, en el solemne acto celebrado, como Amigo de Número.

LECCION DE INGRESO
como Amigo de Número de la
REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE LOS AMIGOS DEL PAIS
por
Ignacio Elizalde Armendariz

TEORIA DE LA NOVELA EN UNAMUNO

Es ciertamente paradójico que, a pesar de la numerosa bibliografía crítica sobre Unamuno, su obra, principalmente la novela, todavía no se ha evaluado justamente. Ha sido últimamente cuando ha comenzado a surgir una crítica comprensiva y profunda que trata de explicar la extensa obra unamuniana en relación con el contexto europeo¹.

Cuando en 1957 escribía García de Nora su obra en tres volúmenes sobre la novela contemporánea española, advertía que el problema de Unamuno novelista estaba todavía sin resolver.

¿Es Unamuno —cabe en efecto preguntarse todavía hoy— un novelista «verdadero», grande, a la altura de su indiscutible genio de escritor?...

... El problema de Unamuno novelista sigue sin resolver. Todo el mundo parece hoy de acuerdo en considerarlo como gran poeta (grande hasta en sus defectos), gran ensayista, frustrado dramaturgo. Pero las opiniones acerca de su obra narrativa siguen divididas en los más opuestos extremos, o adoptan una falsa y ecléctica sensatez incomprensiva².

¹ Entre otros, Emilio González López, «Unamuno y La novela existencialista: *Paz en la guerra*», en *Insula*, n.º 298 (1971).

² *La novela española contemporánea (1898-1967)*, Madrid, Gredos, 1968, t. I. p. 13.

Actualmente no ha cambiado mucho el panorama de la crítica. En el conocido libro de Ricardo Gullón, *Las autobiografías de Unamuno*³, dedicado a las novelas, no se estudia el aspecto estético ni se enfocan sus novelas dentro de una perspectiva europea. Y en el libro posterior de R. E. Batchelor *Unamuno Novelist. A European Perspective*⁴, no se trata de la relación entre la novela unamuniana y las estéticas europeas. Únicamente se señalan ciertas afinidades entre Unamuno y algunos autores europeos.

Unamuno desarrolló una teoría sobre la novela en sus diversos prólogos que siguió con bastante fidelidad. La novela de Unamuno no es una creación inconsciente, «a lo que salga», ni mucho menos una adaptación de su filosofía —es el caso de Sartre— a su novela. León Livingstone, en su artículo *Unamuno and the Aesthetics of the Novel*⁵, Julián Marías, en *Miguel de Unamuno*, y Ricardo León Gullón, en el libro citado, han señalado este aspecto.

LOS PERSONAJES

A primera vista, parece que este novelista hace del conflicto entre razón y fe, entre deseo de eternidad y conciencia de finitud el nervio central de su obra. Pero se trata de una ilusión. El intelectualismo de Unamuno le lleva a declarar, en el prólogo a *Tres novelas ejemplares*, que «un concepto puede llegar a hacerse persona».

Deducimos, por consiguiente, que el gran tema de Unamuno es la realidad íntima. Por concepto entiende una visión íntima, inmanente que se proyecta del interior hacia afuera y, al proyectarse, modifica la realidad del contorno. La idea y la emoción de la intimidad quedan fundidas. Pero se trata de una sola idea, de una sola emoción, encarnada en una persona, lo cual le hace al autor conseguir resultados magníficos de experimentación «in vitro».

Ya sabemos hasta qué punto despreciaba Unamuno la novela realista. Manuel Durán ha escrito que para Unamuno «el mundo exterior es, hasta cierto punto, una impostura: hay que 'crear para crear'. Unamuno empieza por creer en la mayor parte de sus personajes: procede luego a crearlos»⁶.

³ *Las autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1966.

⁴ *Unamuno Novelist. A European Perspective*, London, Dolphin, 1972.

⁵ «Unamuno and the Aesthetics of Novels», en *Hispania*, XXIV (1941), pp. 442-450.

⁶ Manuel Durán, «La técnica de la novela y la Generación del 98», en *Revista hispánica moderna*, XXIII (1957), p. 23.

Unamuno en su ensayo *A lo que salga* expone una original división de los escritores de novelas, en dos grupos: «ovíparos» y «vivíparos». El escritor del primer grupo «hace un esquema, plano o minuta de su obra, y trabaja luego sobre él: es decir, pone un huevo y lo empo-lla»⁷. Los escritores del segundo grupo, en cambio, «cuando conciben el propósito de escribir una novela... empiezan a darle vueltas a la cabeza al argumento, lo piensan y repiensen, dormidos y despiertos, esto es, gestan en vocabulario kantiano. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto... se sientan, toman la pluma y paren»⁸. Para los «ovíparos» la realidad es lo objetivo, lo que está fuera de mí, es decir, *fenómeno*. Para los vivíparos la realidad sería mi intimidad, es decir, *noumeno*.

En su ensayo, Unamuno se declara partidario de la producción ovípara. Pero añade: «Desde algún tiempo he ensayado a producir vivíparamente, y así van los ensayos que durante este año vengo publicando en diferentes revistas»⁹. Esto lo escribe en 1904, cuando ya había publicado *Paz en la guerra* (1897) y *Amor y pedagogía* (1902). En el resto de su carrera novelística la parte más importante y madura estará constituida, generalmente, por obras con personajes vivíparos, que nacen ya completos, en los cuales las modificaciones experimentadas por la realidad exterior o el desarrollo de un conflicto resultan imposibles. Estos personajes, como la tía Tula, Alejandro Gómez, avanzan rectilíneamente, conducidos por su destino. El personaje agónico, al contrario, vive plenamente el conflicto, pero al hacerse totalmente independiente del mundo exterior, haciéndose inmune a toda influencia circunstancial, el conflicto se interioriza, convirtiéndose en conflicto de esencias, de ideas y, en cierto modo, inhumano.

Es, pues, evidente en la novela de Unamuno este proceso de simplificación y desrealización. El drama íntimo de los personajes unamunianos se desarrolla a puerta cerrada. San Manuel sabe que no podrá resolver jamás su conflicto. Toda su actuación se reducirá a sufrirlo y sobrellevar su doble vida. El héroe de *Niebla* es más complejo, porque participa de las dos categorías. El conflicto que experimenta Augusto Pérez entre destino y voluntad hacen de él un personaje agónico. Pero su profundo deseo de seguir viviendo le hacen salir de su línea hasta intentar la muerte de su propio creador.

⁷ *Ensayos*, t. V, Madrid, 1917, t. V, p. 124.

⁸ *Op. cit.*, p. 126.

⁹ *Ibidem*.

Manuel Durán representa la actitud de los personajes agónicos mediante una línea circular, y el desarrollo de una pasión, el personaje rectilíneo, mediante un vector, una flecha que se alarga hacia lo infinito. Con estos sencillos ideogramas podemos hacer el esquema de todos los personajes unamunianos. La sencillez estructural de los personajes de Unamuno los coloca más allá de las pasiones complejas y sutilmente creadoras, como el amor.

Unamuno, después de rebelarse contra las actitudes estéticas predominantes¹⁰, forma su propio criterio y teoría, al que se ajusta su personalísimo género de novelas. El escritor vasco muestra desdén por el arte tal como lo concebían otros escritores y, en especial, los modernistas, que intentaban escapar de la vida, encerrados en su torre de marfil. Quizá contribuyó a formar esta posición de Unamuno sobre el arte el ensayo de Tolstoy¹¹ sobre la novela.

Don Miguel, como hemos dicho, quería un arte de la realidad íntima, la realidad más profunda y personal que sienten los hombres. Quería recrear en sus novelas —o nivolas— la realidad interior del alma, porque en esta realidad interior es donde, consciente o inconscientemente, lucha el hombre consigo mismo, esforzándose por llegar a ser y radica la clave de nuestra existencia, la existencia que le preocupaba siempre al filósofo vasco. Su ansia por penetrar esta realidad le llevó a tratar otras cuestiones, que inevitablemente surgían en el proceso de sus novelas. Podríamos preguntarnos, cuáles serían las implicaciones resultantes de tratar el mundo desde la intimidad del sujeto individual y de excluir, hasta donde fuese posible, el mundo externo: qué estética novelística resultaría de esta exclusión del plano externo en favor del plano interno; y, finalmente, hasta qué punto podría coincidir la realidad artística con la realidad interior de los hombres, integrados en una realidad objetiva.

No podemos menos de pensar que el creador de estos personajes era, ante todo, filósofo que quería conocer vital, pero genéricamente, la vida y la muerte, y ser el dueño de una personalidad que tenía que afirmarse siempre. Estas dos características del novelista, tan fuertes y determinantes, tenían que aparecer en sus novelas. Unamuno, en su «Historia de *Niebla*», nos dirá que sus entes ficticios eran hombres de carne y hueso, y a la vez seres autónomos, tan reales o más que los del mundo real.

¹⁰ O.C., t. III, p. 126.

¹¹ *What is Art? and Essays on Art*, trad. Aylmer Mande, Oxford University Press, 1930.

Pero tenemos que admitir que Unamuno no pudo controlar la fuerza dominadora de su propia personalidad que le impidió crear estos seres reales y autónomos, distintos de sí mismo. Por eso no recordamos a sus personajes como personalidades con características individuales, sino por la parte de Unamuno que hay en ellos. No encontramos en todas sus obras un personaje que sea más fuerte que el autor y que logre borrar las características del personaje Unamuno. Veremos en sus novelas la presencia continua de su autor.

Advertimos, pues, una de las contradicciones de don Miguel. Por una parte, proclama la independencia de los personajes y, por otra, se la niega, impidiéndoles ser distintos que su creador. Unamuno se apodera de la libertad del personaje y, al mismo tiempo, lo proclama autónomo y libre. ¿Es esto una falta de comprensión o hipocresía? No lo creo. Su visión de la realidad se reduce a la necesidad de pensar y vivir subjetivamente. Su visión personalísima le va a limitar sus posibilidades de creación de personajes independientes, autónomos. Excluye hasta la posibilidad de una visión objetiva, que puede contemplar la realidad desde fuera, desde lo no personal. Ni tampoco puede comprender que hay otras visiones subjetivas, válidas, distintas de la suya. Para él su propia visión tiene validez universal.

Cada personaje independiente tiene su propia visión de la realidad. Y en esto se fundamenta su personalidad. Si don Miguel hubiera admitido la validez de otras visiones, distintas de la suya, hubiera podido crear esos personajes libres de que con frecuencia nos habla. La actitud del autor hacia sus personajes vacila, pero nunca consiguen éstos autonomía completa. A veces puede hacer la impresión de una independencia del autor, como es el caso del personaje de *Niebla*, Goti, quien en el prólogo se permite sostener una opinión distinta de la de Unamuno, respecto a la muerte del protagonista, Augusto Pérez. Pero no deja de ser un truco novelístico. Con más frecuencia se goza de su poder sobre ellos, como sucede también en *Niebla*, cuando arregla una entrevista con Augusto Pérez, en su despacho de rector. De otro modo aparece este poder en *Amor y pedagogía*, donde crea los personajes para ridiculizarlos o para compadecerse de ellos. Si no se coloca por encima de ellos, por lo menos restringe su libertad, y les somete a sus propias preocupaciones, llenándoles de unamunismo e impidiéndoles desarrollarse de una manera personal e independiente. En otros casos, en los personajes autobiográficos, como Pachico Zabalbide (*Paz en la guerra*) y San Manuel Bueno, Unamuno se recrea a sí mismo muy claramente.

FILOSOFIA Y NOVELA

Unamuno escribe, en *Del sentimiento trágico*, de la vida, que todo lo que no es consciencia es apariencia¹². Llama apariencia al mundo fenoménico, al que está fuera de la realidad interior, la única que importa a don Miguel. Ya que lo fenoménico no es nada real, sino, al contrario, parece ser real, nos engaña, y por eso estorba al conocimiento de la realidad del alma. El mundo fenoménico, según Unamuno, es algo que se debe desdeñar. Sin embargo, no podemos negar su fuerza y su valor. Aunque se quiera vivir únicamente en la realidad del alma, no podemos, porque está integrada en el mundo de lo fenoménico. Y para conocer otras almas tiene que trascender esa barrera fenoménica, que le separa de los demás. Esto le enoja a don Miguel.

Al crear el novelista su propio mundo, puede dominarlo mejor. Es el artista creador quien dispone el mundo según la visión que tiene de él. De aquí la relación entre su filosofía y su arte literario. Su interpretación del mundo, escribe Agnes Moncy¹³, no empezó siendo interpretación artística, sino intento de sacar del caos de lo fenoménico el mundo artístico que existe en el alma del hombre. No quería separar el mundo real del mundo del arte, con la formación de un mundo hermético¹⁴. Quería corregir lo que consideraba un error: la aceptación del mundo fenoménico como el mundo real. El naturalismo y el positivismo de la época habían establecido una tabla de valores, contra la cual Unamuno luchó durante toda su vida.

Esta interpretación de la realidad en su novela vino a constituir una teoría estética, sin intentarlo directamente. Al prescindir en el plano de su novela todo lo fenoménico como inútil y reducirse únicamente al mundo interior del personaje, se coloca en un plano metafísico. Las consecuencias son muy claras. Habrá una desaparición de los valores fenoménicos. Entre otros, las diferencias biológicas y tradicionales entre el hombre y la mujer (dominará el *homo latino*, asexuado); la determinación concreta de espacio y tiempo (no habrá paisaje, ni tiempo cronológico). En su lugar, aparecerán otros valores subjetivos y metafísicos.

¹² O.C., t. VII, p. 130.

¹³ Agnes Moncy, *La creación del personaje en las novelas de Unamuno*, Santander, 1963, p. 23.

¹⁴ Puede verse la teoría sobre el hermetismo de la novela de Ortega y Gasset, en su ensayo *La deshumanización del arte* y en su polémica con Baroja, en *Ideas sobre Baroja*, en *El Espectador*, t. V.

En sus novelas no entrarán detalles del mundo material, a no ser que sean necesarios por algún motivo especial. En este caso, aparecerán en un sentido simbólico, sin sus propios valores, con una significación en un plano espiritual. En *San Manuel Bueno, mártir*, por ejemplo, el lago y la montaña de Valverde de Lucerna simbolizan la muerte de los hombres, cuando la nieve de la montaña se deshace en el lago y, sobre todo, la relación entre los muertos y los vivos, ya que el lago es el misterio de los muertos del pueblo sumergidos en el fondo del agua con los santos de la iglesia. Constituye así el complemento de la aldea, la familiaridad de los hombres vivientes y la iglesia militante.

En su novela *Niebla* convierte el autor al perro Orfeo en receptor inteligente de las meditaciones angustiosas del protagonista Augusto Pérez, dando muestras de que entiende todo lo que su amo piensa y nos comunica acerca del problema de la muerte.

Todo lo que puede simbolizar el mundo material es muy útil para Unamuno porque con este simbolismo puede explicar mejor el tema y sugerirnos resortes de comprensión. En *San Manuel Bueno, mártir*, le servirá para relacionar la soledad y el temor de don Manuel—que es el del filósofo, don Miguel— con el inconsciente sentir del pueblo, con su fe de carbonero. Su filosofía entrará dentro de su relato, pero la distancia entre el autor y los personajes permanecerá siempre inalterable.

Unamuno, por consiguiente, elimina todos los obstáculos puestos por el mundo físico al conocimiento del yo total, y así intenta descubrir lo que queremos ser en nuestro yo íntimo. Exteriormente somos lo que somos para el mundo, es decir, personas, máscaras. Dentro de nuestro yo encontraremos la raíz y la sustancia de nuestra voluntad. A Unamuno es la voluntad lo único que le interesa, pues es la que constituye el verdadero ser del hombre, no su aspecto físico o sus frases y gestos por los que generalmente se identifica a la persona («muletillas» las llamaba don Miguel).

Nos queda, por consiguiente, en la novela de Unamuno, el hombre despersonalizado, definido por su conflicto interior, que lo diferencia de los demás hombres. Su individualidad consistirá en el modo y manera como cada uno resuelve en la vida su conflicto, es decir, en ejercitar su voluntad frente a las dificultades que pueden frustrarla. Unamuno considera apócrifa toda filosofía que permanezca alejada del hombre, sin relación con su problema, sin la perspectiva del personaje que lo vive.

Unamuno no afirma la dignidad de la creación frente a la filosofía, pero sí muestra una actitud contraria a todo pensamiento sistemático. La negación de este pensamiento sistemático es un tema muy frecuente en la obra unamuniana y está en relación con su concepción original del hombre, pertenece a la esencia de su personal filosofía. Podemos verlo como motivo central en *Amor y pedagogía*, la primera novela que escribe, después que abandona los supuestos realistas de *Paz en la guerra* y procura adaptar su novela a las necesidades de su propia visión del mundo. En el prólogo de «esta novela o lo que fuere, pues no nos atrevemos a clasificarla», nos declara el autor que a muchos ha de parecerles «un ataque, no a las ridiculeces que lleva la ciencia mal entendida y la manía pedagógica sacada de su justo punto, sino un ataque a la ciencia y a la pedagogía mismas»¹⁵. La novela, ciertamente, viene a resultar una burla cruel contra el cientifismo y, principalmente, contra la idea de regirnos por normas de razón.

En un cuento, publicado en 1915, *Don Catalino, hombre sabio*, vuelve al ataque de la filosofía sistemática. «Don Catalino —escribe— cree, naturalmente, en la superioridad de la filosofía sobre la poesía, sin habérsele ocurrido la duda— don Catalino no duda sino profesionalmente, por método— de si la filosofía no será más que filosofía echada a perder». Y don Miguel hará de la novela un instrumento idóneo, lo mismo que del ensayo filosófico o de la poesía, para dar expresión a intuiciones fundamentales que —está convencido— un tratado sistemático no conseguiría nunca, ya que se trata de apresar palpitaciones vivas, y el tratado sistemático no sirve más que para capturar mariposas muertas. El sistema destruye la esencia del sueño y, con ello, la esencia de la vida. Los filósofos no han visto la parte del ensueño que ellos son.

Una vez más nos dirá, en 1927, «El sistema —que es la consistencia— destruye la esencia del sueño y con ello la esencia de la vida. Y, en efecto, los filósofos no han visto la parte de sí mismos, del ensueño que ellos son, en su esfuerzo por sistematizar la vida y el mundo y la existencia». Su desconfianza por las especulaciones racionales no son algo circunstancial. No echa mano de la novela como mero recurso, ni usa de la filosofía sistemática, como vía alternativa, como escribe Francisco Ayala¹⁶, para expresar las mismas intuiciones fundamentales, según vendría a hacer más tarde Sartre, simultaneando

¹⁵ O.C., t. II, p. 313.

¹⁶ «El arte de novelar en Unamuno», en *Ña Torre* (1961), p. 336.

tratados filosóficos y ficciones literarias. En Unamuno la novela es el vehículo más a propósito para interpretar la realidad y por fidelidad filosófica hacia la esencia de esa realidad se atiende a ella.

En una carta a Warner Fite, el traductor norteamericano de *Niebla*, se refiere Unamuno al tema del ente de ficción como realidad autónoma, y explica que

lo expuse en una novela, porque no lo habría podido hacer en un tratado didáctico de filosofía, donde la argumentación, a falta de fantasía, pierde toda su fuerza. Y ello, aun a riesgo de que digan de mí, como de Royce, que he escrito libros de filosofía y... ¡novelas! Pero yo sé que la más honda filosofía del siglo XIX europeo hay que buscarla en novelas. ¡Pobres filósofos sin novelería!¹⁷

Nos encontramos, por consiguiente, en el polo opuesto del *roman expérimental*, de Zola, cuya intención era hacer ciencia de la novela y «cosificar» así la vida humana. Como arguye Unamuno contra su citado personaje don Catalino: «Ustedes los sabios estudian las cosas, pero no a los hombres... —Hombre, hombre, amigo don Miguel, —replica el personaje a su autor— ... Hay antropólogos, es decir, sabios que se dedican a estudiar al hombre... —Sí, pero como cosa, no como hombres».

Estas ideas de Unamuno sobre la relación de la filosofía especulativa con la vida son actualmente corrientes, principalmente desde el existencialismo. Ortega y Gasset influye en la ampliación del concepto de lo racional para abarcar también lo vital o histórico. Y hace del sujeto viviente, que se encuentra en este mundo —el «hombre de carne y hueso» unamuniano con su clamor de eternidad y no únicamente el yo pensante cartesiano—, punto de partida para la comprensión del universo abierto a su conciencia. A Unamuno se le considera como precursor de esta filosofía existencial. En *Cómo se hace una novela* nos dirá que «no hay más profunda filosofía que la contemplación de cómo se filosofa. La historia de la filosofía es la filosofía perenne¹⁸. Podríamos decir que la verdadera filosofía, para Unamuno, es el ensueño en que los filósofos se hacen a sí mismos, su novela.

De aquí la trascendencia de la novela de este autor. Don Miguel, en *Cómo se hace una novela*, se dirige a sus lectores, ansiosos de conocer

¹⁷ Francisco Ayala, *op. cit.*, p. 337.

¹⁸ O.C., t. VIII, p. 710.

el desenlace del argumento y ataca su interés folletinesco, porque él anteriormente había trascendentalizado su trivial curiosidad, en el análisis que hace de sí mismo en la novela.

Como esto que escribo, lector, es una novela verdadera, un poema verdadero, una creación, y consiste en decirte cómo se hace y no cómo se cuenta una novela, una vida histórica, no tengo por qué satisfacer tu interés folletinesco y frívolo. Todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarían los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que se satisfaga su curiosidad¹⁹.

No hay duda que a veces se leen novelas buscando, aunque sea inconscientemente, una respuesta a las preguntas eternas. El lector, preocupado de saber cómo acabará él mismo, encuentra en la novela una respuesta, la del autor, que le devuelve a su propia interioridad, le hace ensimismarse y encontrar dentro de sí su propia respuesta.

Toda la obra literaria de Unamuno, especialmente la novela, expresa la unidad íntima de su personalidad y su filosofía. Para don Miguel la obra literaria no está separada de la vida y mucho menos de la suya. El problema está en cómo la actuación unitaria de su personalidad y su filosofía han producido una obra que unamuniza los problemas universales estudiados por otros filósofos por caminos objetivos.

Unamuno, en sus obras literarias, no se propone crear arte. Por eso, en cuanto a su objetivo, no son creaciones artísticas. Resultan una verdadera recreación del autor, del hombre y del filósofo vital, que quería recrear su vida y sus preocupaciones por las vidas de sus personajes.

Unamuno como filósofo está caracterizado principalmente por su actitud vital, su «cómo se filosofa», frente a la definición tradicional de la filosofía como sistema de pensar, como un pensamiento que se puede separar del hombre. La fuerza personal y su visión característica del mundo hizo posible su filosofía. Mas para que fuese posible esta filosofía tendrían que actuar, no sólo él, sino también otros hombres. Tendría que conocer otras vidas y, al penetrar en ellas, ampliaría el conocimiento de los problemas universales y humanos que constituyen su filosofía.

Para el conocimiento de estas otras vidas podría optar por dos caminos: conocer vidas de hombres reales, como él, de su mismo

¹⁹ O.C., t. VIII, p. 711.

mundo, o crear entes ficticios. Unamuno se decidió por la segunda alternativa, la creación de personajes novelescos, es decir, hacer novela. Concibiendo él mismo sus personajes, podría inventar las situaciones que más le interesaban, mientras que sería mucho más difícil encontrar estas situaciones en la vida. Además, esta alternativa le daba la posibilidad de satisfacer su anhelo de perdurar y de crear más vida.

La preocupación más importante de su filosofía se reduce al destino de los hombres y al conflicto trágico que resulta de nuestro deseo de ser inmortales y el hecho inevitable de la muerte, dando fin a nuestros anhelos. Para Unamuno no hay solución en este conflicto, porque nuestra existencia descansa en una contradicción: la duda de si vamos a morir o no del todo. Nuestro esfuerzo por seguir siendo constituye la esencia de nuestra vida trágica, porque, a pesar de nuestras luchas continuas por alcanzar una inmortalidad relativa —en nuestros hijos o en nuestras creaciones artísticas—, moriremos sin remedio.

Este es «el sentimiento trágico» y, visto en otro aspecto, trágico de la vida. Dentro de esta situación preocupante, lo ideal es conocerse a sí mismo y ejercitar la voluntad. Lo que importa es nuestro deseo de ser, no lo que somos, sino cómo intentamos ser lo que queremos. El interés filosófico, por consiguiente, se va a centrar en esta lucha por la existencia. Unamuno vivió este pensamiento filosófico y afirmó la necesidad de sentirlo personalmente. De aquí brota su creación literaria, el método vital de ampliar su filosofía. Para que tuviesen sentido sus obsesiones y sus anhelos, creó personajes literarios que los vivirían como él, individualmente. Para tratar de la vida, la muerte, el amor, la inmortalidad, la maternidad, la voluntad, la personalidad, necesitó casos individuales, vivos. Gran parte de su filosofía encarnará en estos entes de ficción, en estos personajes de sus novelas.

SU «NIVOLA», FORMULA PERSONAL DE SU QUEHACER NOVELISTICO

Cuando escribió su primera novela, *Paz en la guerra*, en 1897, era profesor de griego en Salamanca, había publicado ensayos notables y se le conocía como pensador brillante, paradójico y rebelde.

Si tenemos en cuenta que *Paz en la guerra* es novela a medias, participa de las características de las memorias y que se trata de una novela con técnica decimonónica, se comprenderá que no añadió nada al prestigio del autor, que siguió siendo considerado como

literato, no como novelista. El mismo vino a justificar más tarde esta opinión del público, cuando reaccionó contra la narrativa del siglo XIX y la llamó realista en sentido peyorativo, es decir, narración superficial, malograda por la proliferación en detalles.

Su segunda novela, *Amor y pedagogía* (1902), tuvo otros caracteres. No seguía ya las normas realistas de la novela del XIX. Pero no fue bien recibida y ponía en duda las condiciones de novelista de su autor. Resultó una novela difícil, con un relato esquemático y unos personajes que eran ideas sin cuerpo. Carecía de descripción y no se hacía el retrato físico de los personajes. La crítica opinó que no era novela. El mismo juicio mantuvo con sus producciones novelísticas siguientes. Eran —afirmaba— ensayos disfrazados y con tanto diálogo se acercaban al teatro.

Unamuno no dejó de defender sus novelas. Con un humor fino advirtió a la crítica que si no eran novelas eran «nivolas». Por supuesto, Unamuno no creía en los géneros literarios, según el criterio tradicional. Al prologar la traducción de la *Estética* (1912), de Benedetto Croce, escribió: «Destruye, por una parte, la superstición de los géneros y de las reglas». Y continuaba: «y así nos liberta, ya que la libertad no es sino la conciencia de la ley frente a la sumisión de la regla impuesta». A la luz de estas afirmaciones, podemos entender el diálogo de dos personajes en *Niebla*, definiendo su «nivola».

¿Y qué es eso, qué es nivola?

—Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez llevó a don Eduardo Benot, para leersele, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: «Pero ¡eso no es soneto!...». No, señor —le contestó Machado—, no es soneto, es... **sonite**». Pues así es cómo mi novela no va a ser novela, sino... ¿cómo dije? **navilo... nebuloso**, no, no, **nivola**, eso ¡**nivola!** Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, e inventar el género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!

—¿Y cuando un personaje se queda solo?

—Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el personaje se dirige²⁰.

Esta teoría literaria unamunesca se basaba, por consiguiente, en dos afirmaciones. Primera, que la literatura hecha conforme a reglas y géneros definidos es falsa. Sólo resulta verdadera la fórmula personal que prescinde de reglas y es libre. Segunda, sobre el género novelesco, en concreto sus nivolas constituyen una forma personal de novelar, luego son auténticas novelas.

²⁰ O.C., t. II, p. 616.

En toda su vida Unamuno insistirá en esta doctrina y la llevará a la práctica. Don Miguel, como Lope de Vega, quiere crear un *Arte nuevo de hacer novelas* con su teoría de «fórmula personal» y la justifica con la misma razón que Lope: así se le da gusto al público, «al vulgo». Al recomendar mucho diálogo, en la citada conversación de *Niebla*, afirma Unamuno que cuando el lector tropieza con largas descripciones, sermones o relatos, los salta, diciendo: ¡paja! ¡paja! En cambio, a la gente le gusta la conversación misma, aunque no diga nada. Hay quien no resiste un discurso de media hora y está tres horas charlando en un café.

Unamuno sigue sacando consecuencias al ahondar en su «fórmula personal». Nos gusta la palabra viva —escribe—, el diálogo, porque es natural en el hombre huir de la realidad hacia la mentira y la ficción, mediante la palabra y todas las convenciones sociales. En el cap. XVIII de *Niebla* dice:

No hacemos más que mentir y darnos importancia. La palabra se hizo para exagerar nuestras sensaciones e impresiones todas... acaso para crearlas... No hacemos sino representar cada uno su papel. ¡Todos personas, todos caretas, todos cómicos!²¹

La palabra, por consiguiente, para Unamuno es una mentira, una ficción, que, sin embargo, lleva a la verdad. El hombre habla y monta el espectáculo del que viene a ser actor y espectador a la vez. La seriedad de esta farsa para don Miguel resulta innegable. En el cap. XX de la misma novela escribe:

Los hombres de palabra primero dicen una cosa y después la piensan, y luego la hacen, resulte bien o mal luego de pensada; los hombres de palabra no se rectifican, ni se vuelven atrás de lo que una vez han dicho²².

En todos sus escritos podemos ver la fuerza que tiene para Unamuno esta fe en la palabra. Constantemente nos recordará la frase evangélica de San Juan: «en el principio era el verbo». De ahí la estima de don Miguel al Evangelio de San Juan. Dijo Dios que se hiciera el mundo y el mundo fue hecho. El Dios creador —escribe don Miguel— resulta ser un dios de palabra, cumplidor de lo que dice. Desde el valor de la palabra viva, o sea, la pronunciada por una persona o personaje —para Unamuno es lo mismo—, podemos entender la relación entre el novelar de Unamuno y la vida de Unamuno, como personaje, creado por sí mismo y por su público.

²¹ O.C., t. II, p. 619.

²² O.C., t. II, p. 625.

La influencia de la vida de Unamuno en su obra de ficción tiene dos niveles. A un primer nivel, sus experiencias vividas constituyen un tesoro intuitivo para elaborar caracteres y situaciones. Nos lo dice el mismo Unamuno en el prólogo a la 2.^a edición de *Abel Sánchez*.

Un joven norteamericano... me escribía hace poco preguntándome si saqué esta historia del *Cain* de Lord Byron, y tuve que contestarle que yo no he sacado mis ficciones novelescas —o nivolescas— de libros, sino de la vida social que siento y sufro —y gozo— en torno mío y de mi propia vida. Todos los personajes que crea un autor, si los crea con vida, todas las creaturas de un poeta, aun las más contradictorias entre sí —y contradictorias en sí mismas— son hijas naturales y legítimas de su autor... son partes de él²³.

Esta relación entre vida real y ficción literaria no es únicamente peculiar de Unamuno. Es propia de cualquier novelista. Y muchos autores han hecho confesiones parecidas a la contenida en el prólogo de *Abel Sánchez*. Es muy conocida la de Flaubert, cuando afirma: «Madame Bovary soy yo».

Sin embargo, es peculiar de Unamuno la relación entre su vida y sus personajes a otro nivel más exigente, no únicamente psicológico. Un atisbo de este nivel dio origen a su novela *Paz en la guerra*, que contiene los recuerdos de su infancia durante el sitio de Bilbao por los carlistas. Vida real y novela estuvieron en relación íntima, viniendo a resultar un término medio de las memorias noveladas. Pero a Unamuno nunca le satisfizo estos términos medios. ¡O yelmo o bacía!, le amonestó, por eso, a Sancho Panza, en su obra *La vida de don Quijote y Sancho*. El baciyelmo es una solución ruin, para don Miguel. Al buscar la verdad en el justo medio

sólo se llega a una sombra de verdad fría y nebulosa. Es preferible, creo, seguir otro método, el de la afirmación alternativa de los contradictorios...

Bien comprendo que este vaivén de hipérbolos arranca de defecto mío, mejor dicho, de defecto humano²⁴.

Hacia falta abandonar el realismo para ascender al segundo nivel de captación. Y abandonar el realismo no solamente en la producción literaria, sino también en la vida real de don Miguel de Unamuno. Don Miguel se dio cuenta pronto que él era un conato, una posibilidad de lo que quería ser. Y que su proyecto de ser, esa entelequia de sí mismo era su verdadero ser, depurado de escorias. Entonces

²³ O.C., t. II, p. 685.

²⁴ O.C., t. III, p. 70.

sintió la necesidad de representar a dicho personaje para llegar a serlo. Se caracterizó de profeta laico y se puso a dialogar en voz alta con la gente, desde conferencias, artículos y libros. Había encontrado que la esencia de su persona era su personaje, que la ficción de sí mismo era más filosófica, más humanamente universal, más entrañable y trágica que el conato realista e histórico. De este modo, borra la diferencia entre realidad y ficción y da al personaje novelesco la misma realidad que al de la vida. Sus personajes novelescos serán tratados con la misma técnica que los personajes reales, es decir, irse haciendo lo que querían ser, al cumplir como hombres de palabra lo que decían al hablar.

Este tratamiento de Unamuno en sus novelas produjo equívocos. No distinguían si el autor se refería a sí mismo o a los personajes. Cuando publicó su obra *Cómo se hace una novela* (1927), se refería a sí mismo, a su situación política, de personaje desterrado de España, pero muchos lectores no lo entendieron. Creían encontrarse, por el título, con un manual de hacer novelas. No podían comprender que Unamuno, al evocar su destino y estarlo viviendo, se había convertido en ente literario.

Para Unamuno, novelista de «fórmula personal», la segunda experiencia decisiva, junto a la de sentirse personaje él mismo, fue su encuentro a fondo con *El Quijote*. Y así Unamuno se identificó con otros conversos apasionados —especialmente con su paisano San Ignacio de Loyola— y a la vez sintió a Ignacio como personaje quijotesco. En su *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), podemos decir que el quijotesco Unamuno sale al Campo de Montiel, y su aventura consiste en liberar a don Quijote de su autor, reduciendo a Cervantes a mero traductor no muy fiel del historiador arábigo. Pues bien, de liberar personajes cervantinos a liberar personajes propios no hay gran diferencia. Por eso, escribe don Miguel:

Don Quijote y Sancho son —no sólo lo que fueron— tan independientes de la ficción poética de Cervantes como es de la mía aquel Augusto Pérez de mi novela *Niebla*, es al que creí haber dado vida para darle después muerte, contra lo que él, y con razón, protestaba²⁵.

Eleazar Huerta indica cuatro constantes esenciales sobre las que se basa la novela unamuniana, a partir de *Niebla*²⁶.

²⁵ O.C., t. III, p. 65.

²⁶ «Unamuno novelista», en la obra *Unamuno* de varios autores, Santiago de Chile, 1973, p. 119.

1) La síntesis del Unamuno personaje y del Unamuno liberador de don Quijote es el impulso del cual nace el género. Dicho impulso es el que selecciona el material y representa la potencia generatriz. Así se logra que se relativice y se esconda el «yo» del narrador. En cambio, se da gran importancia al diálogo y el paisaje desaparece.

2) Unamuno ha aprendido de Cervantes los trucos para hacer efectiva la liberación del personaje, llegando a que éste enmarque al narrador o se enfrente con él. Así, Cervantes se reconoce padrastro y no padre de don Quijote; hace referencias a los archivos de La Mancha; finge un doble narrador que resulta con Cide Hamete y el moro traductor al castellano; entabla conversaciones con Carrasco sobre la primera parte del libro, etc. Todo esto es técnica muy relacionada con la teoría novelística de Unamuno.

3) No debe confundirse el impulso que determina el género con el material sobre el cual actúa, asuntos y temas. Aunque es inevitable que en un polígrafo como Unamuno, a la vez ensayista, poeta y novelista, haya material que aparezca tratado por varios géneros. Por ejemplo, el tema de *San Manuel Bueno*, la duda trágica, será el mismo que *La agonía del cristianismo*, ensayo publicado un poco antes. El impulso acertó a organizar los materiales con estructura rigurosamente novelesca. Es que el protagonista y el personaje narrador poseen vida y el mismo problema.

4) En el Unamuno que crea lo vivido por él no hay influencia de otros autores, en el sentido tradicional. Aunque pueden señalarse ciertos paralelismos con obras anteriores. El mismo notó que «la vida es sueño», tema de *Niebla*, lo fue asimismo de Calderón; que el tema de *Abel Sánchez*, el de la fraternidad masculina, el cainismo, fue tratado muchas veces en la literatura; que el de *La Tía Tula* es el de la fraternidad femenina, sororidad, variante de *Antígona*, etc. Pero debemos creer a Unamuno cuando afirma que estas semejanzas, visibles a posteriori, no influyeron en la génesis de sus *nívolas*.

EVOLUCION DE SU NOVELA

El mérito más singular de los hombres de la Generación del 98 —ha escrito Emilio González López²⁷— consiste en ser precursores de las varias corrientes ideológicas y estéticas más importantes del

²⁷ «Unamuno y la novela existencialista: *Paz en la guerra*», en *Insula*, n.º 298, sept. 1971, p. 12.

siglo xx. Valle-Inclán y Unamuno, del expresionismo, en su novela y en su teatro; Pío Baroja y Unamuno, del existencialismo, en su novela; en la generación siguiente podíamos señalar a Gómez de la Serna, como antecedente del surrealismo.

Una de las tareas que está todavía sin hacer por la crítica literaria española es resaltar la labor de los hombres del 98, como precursores de las tres grandes corrientes estéticas europeas, superadoras del simbolismo en que se habían formado a finales del siglo xix: el expresionismo, el surrealismo y el existencialismo. Y, por otra parte, determinar su contribución a estas tres poderosas corrientes estéticas europeas en el arte dramático y en la novela.

A nosotros nos interesa, en particular, Unamuno novelista. Encontramos en sus novelas una serie de anticipaciones y coincidencias con la narrativa contemporánea que no ha sido señalada todavía, fuera de algunas breves referencias. En la novela de Unamuno vemos que va surgiendo un arte narrativo de radical originalidad, ajustado a las exigencias del momento histórico. Ricardo Díez distingue cuatro fases estéticas en la novela unamuniana.

La primera fase, existencialista, está constituida por la novela *Paz en la guerra* (1897). A pesar de seguir una forma aparentemente análoga a la de la novela realista decimonónica, marca un primer paso hacia la narrativa existencialista. No es una crónica, como escribe Eugenio G. de Nora²⁸. Presenta ya incipientemente las características de la narrativa existencialista, como ha señalado Emilio González López. La acumulación y descripción de hechos históricos se utiliza como un fondo épico sobre el cual surge el personaje colectivo, Bilbao, en un momento crítico de su existencia. Aparece la vida cotidiana —la intrahistoria—, el rutinario vivir de los hombres y mujeres que constituye la materia prima de la historia. En esta convivencia vemos las determinantes fundamentales del existencialismo: la soledad, la incomunicabilidad, la separación de la vida, la religión, la familia, la solidaridad, la muerte.

²⁸ Eugenio G. de Nora escribe: «Crónica novelesca realista, concebida, según los procedimientos de un arte narrativo ya entonces declinante, apenas tiene otra originalidad que la conferida por la presencia atrayente del autor-protagonista (Zabalbide), y por la intromisión, excesiva desde el punto de vista novelesco, del autor en tanto que filósofo y poeta», *La novela contemporánea española*, Madrid, 1973, t. I, p. 13.

La segunda fase, expresionista, está constituida por *Amor y pedagogía* (1902) y *Niebla* (1914), su obra maestra²⁹. A estas dos novelas se les aplica principalmente el nombre de **nivolas**. En ellas hay una serie de anticipaciones y coincidencias con el expresionismo, que nos lleva a concluir, según Ricardo Díez, que el término **nivola** es análogo al de esperpento³⁰. En ellas comienza a surgir una problemática contemporánea: la frustración erótica, la introspección, la crueldad de la vida, el proceso ontológico, la enajenación. Esta problemática se va a desarrollar en el expresionismo dramático y la heredará la narrativa existencialista. El expresionismo se cultivó principalmente entre 1911, cuando Warringer introdujo el término en Alemania, y 1924, año de la muerte de Kafka.

Para los expresionistas la obra de arte se convierte en un instrumento de protesta contra la realidad que le ha tocado vivir. En toda obra expresionista se encuentra un fuerte tono de amargura y de protesta implícita. Poco a poco se pasó de una crítica de la injusticia social a un terreno más elevado y universal: demostrar la crueldad de la vida misma del hombre. Quieren expresar estos autores su mensaje a los que sufren como ellos. El personaje, caricatura de hombre, se usará como recurso expresivo.

La literatura contemporánea está interesada en problemas profundamente metafísicos. El artista quiere plantear sus preocupaciones filosóficas, aunque sepa que no puede resolverlas. ¿Qué es la soledad, el amor, la otra vida, la muerte? La novela de Unamuno será la formulación de estos interrogantes, a través de diferentes momentos de su existencia. En *Amor y pedagogía* leemos la alegoría de la creación del ser. Se suprimen los detalles y sólo queda un proceso abstracto, estilizado. Walter Sokel explica el uso de esta técnica expresionista:

El concepto de la existencia, como la visión de los expresionistas, es el resultado de un peculiar proceso de abstracción. Los ingredientes concomitantes de la realidad externa son extraídos de la personalidad esencial. Esta personalidad esencial no es un modelo... es un «sentimiento íntimo», una manera de sentir...³¹

Amor y pedagogía va precedida de prólogo, cosa inusitada en la novela realista del siglo XIX. Unamuno expone en él sus ideas. Dice

²⁹ Emilio González López, en el art. citado, ha señalado la importancia de esta estética en el desarrollo de la novela de Unamuno.

³⁰ *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*, Madrid, Playor, 1976, p. 10. Cfr. González López, *El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo)*, N. Y. Las América, 1967.

³¹ *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, California, Standfor, University Press, 1959, p. 83.

el autor: «late en el fondo de esta obra, en efecto, cierto espíritu agresivo y descontentadizo»³². La intención de este espíritu agresivo es «perturbar al lector más que divertirle y, sobre todo, burlarse de los que no comprenden la burla».

Amor y pedagogía es una farsa grotesca. Escribe Unamuno:

Diríase que el autor, no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes grotescos y absurdos, soltando así en broma lo que acaso piensa en serio³³.

Amor y pedagogía presenta la alegoría de la creación de un ser, de la formación de una conciencia. Toma un niño el autor, lo satura con las ideas de la pedagogía al uso y lo somete a una experiencia vital: enamorarse. El niño está tan mal preparado, tan indefenso que fracasa y se suicida. Vemos, pues, en este caso la insuficiencia del intelectualismo y la crítica de los ideales educativos de la burguesía. Resalta, igualmente, el fondo de amargura de quien ha experimentado la vivencia del fracaso. Otro aspecto de la obra es hacernos ver que el hombre carece de libre albedrío, que no es dueño de su destino.

Los personajes serán Avito Carrascal, fante científico y señorito vacío que quiere dar sentido a su vida huera con la fabricación de un hijo genial con métodos racionales; y Apolodoro, el hijo genial que se educa bajo el sabio don Fulgencio Entrambosmares. Sus discursos llenarán buena parte del libro. Intenta, por consiguiente, ridiculizar la pedagogía científica y la racionalización de la vida.

La crítica le ha reprochado a Unamuno que sus personajes no sean más que portavoces de sus ideas y que sus novelas resulten meras abstracciones ideológicas. El juicio es certero si examinamos la obra bajo el punto de vista del siglo XIX. Pero observamos que a medida que avanza el siglo XX la literatura se va intelectualizando. Con Joyce y Kafka llega hasta Sartre, quien defiende que la novela es el mejor vehículo para presentar las ideas filosóficas. Esto también intenta Unamuno, en cierto sentido, a lo largo de su vida, hasta llegar a sugerirnos que *Del sentimiento trágico de la vida* podía considerarse como una novela. Unamuno era consciente de este reproche y contesta en el prólogo de *Amor y pedagogía*. «Obsérvese, en primer lugar, que los caracteres están desdibujados, que son muñecos que

³² O.C., t. II, p. 305.

³³ *Ibid.*

el autor pasea por el escenario mientras él habla»³⁴. Unamuno añade que la novela es «una mezcla absurda de bufonadas, chocarrerías y disparates, con alguna que otra delicadeza anegada en un flujo de conceptismo»³⁵.

El proceso de abstracción alegórica se realiza en tres niveles: del argumento, del contenido temático y de los personajes.

La novela carece de argumento, en el sentido que el realismo decimonónico utilizó. No se cuenta una historia. Se presentan una serie de relaciones humanas o de problemas, a través de los cuales se nos muestra el modo de ser de los hombres. Esta novela no trata de la pedagogía, ni de los efectos de la pedagogía mal entendida, sino asistimos al proceso a través del cual se crea una conciencia en un hombre. La novela resulta una proyección de ideas abstractas, de situaciones psíquicas en imágenes y hechos simbólicos, como escribe Ricardo Díez. Esta es una de las características más salientes, según Sokel, del expresionismo. El autor expresionista se propone la formulación parabólica de interrogantes existenciales.

No encontramos la conexión causal entre personajes y acción, en el expresionismo. Se pone de relieve únicamente la presentación y variación de un tema, algo parecido a lo que sucede en una composición musical. Por eso Unamuno volverá a presentar en *Niebla* el tema de la creación de una conciencia a través del fracaso amoroso, pero de forma más intensa y compleja.

El argumento, por consiguiente, vendrá a ser una especie de jornada existencial, en función de la intención ideológica del autor. Los personajes serán portavoces de su creador. Guerrero Zamora nos dirá que el personaje queda independizado de su modelo, exento de su tradicional obligación mimética o encarnando unas ideas, una denuncia y hasta una informada sensación³⁶. El personaje expresionista no pretende presentar con verosimilitud al hombre, sino que será una encarnación de los motivos y fuerzas que funcionan en el hombre. El autor quiere darnos «una visión radiográfica del ser», como escribe Guerrero Zamora.

³⁴ O.C., t. II, p. 307.

³⁵ O.C., t. II, p. 305.

³⁶ Juan Guerrero Zamora, «Expresionismo» en *Historia del teatro contemporáneo*, vol. II, Barcelona, Flors, 1961, p. 59.

Por otra parte, lo grotesco literariamente expresado en la novela, como advierte Mario J. Valdés³⁷, tiene la capacidad primordial de expresar la incongruencia del hombre con su ambiente. Este estado del ser es producido por el choque de mundos incompatibles en la realidad ficticia. En *Amor y pedagogía* Unamuno ha logrado la creación estética de una realidad que expone la incongruencia íntima del hombre por medio de la técnica de lo grotesco.

En *Niebla* la función del prólogo es más compleja que en *Amor y pedagogía*. Víctor Goti, personaje de la novela, firma el prólogo. El postprólogo es un comentario del autor al de Goti. Y en 1935 añadió Unamuno un tercer escrito, *Historia de «Niebla»*. Como ha escrito Ribbans, el prólogo y el postprólogo son parte integrante de la novela, mientras que la *Historia de «Niebla»* es un prólogo convencional. El propósito de esta presentación es añadir una perspectiva más a la realidad de la creación literaria. El famoso cap. XXXIII, en el que Unamuno y Augusto Pérez tienen una entrevista en el despacho del rector de Salamanca, plantea el problema de la existencia y de la muerte, problema que había sido formulado en el prólogo. Dice Goti: «Sin haber yo llegado al extremo del escepticismo hamletiano de mi pobre amigo Pérez, que llegó hasta dudar de su propia existencia...»³⁸.

Por primera vez se enfrenta abiertamente el novelista con el problema crucial del pensador y del hombre Unamuno: el de la realidad, el de la personalidad, el de la realidad del ser hombre, y su corolario: la mortalidad o inmortalidad del alma individual. Ser o no ser. Pequeño Hamlet, se llama en plena acción al protagonista.

Unamuno vuelve a atacar al público, como hizo en *Amor y pedagogía*, y como es característica del expresionismo. Pero se amplía el sentido de la crítica: no solamente al público, sino también al pueblo. «Nuestro público, como todo público poco culto, es naturalmente receloso, lo mismo que lo es nuestro pueblo». Y el autor claramente expresa su propósito.

Y don Miguel se empeña en que si ha de hacer reír a la gente debe ser, no para que las contracciones del diafragma ayuden a la digestión, sino para que vomiten lo que hubieran engullido, pues se ve más claro el sentido de la vida y del universo con el estómago vacío de golosina y excesivos manjares³⁹.

³⁷ «*Amor y pedagogía* y lo grotesco», en *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, XIII, 1963, p. 62.

³⁸ O.C., t. II, p. 543.

³⁹ O.C., t. II, p. 546.

Este asco que Unamuno nos quiere causar es el sentimiento ontológico que Sartre denominó náusea. Es lo que nos confirma Francisco Ayala: «Así se explica que los escritos de Unamuno provoquen muchas veces en nosotros —o cuando menos, por mí hablo— la inconfundible reacción de náusea que nace del contacto de las operaciones fisiológicas»⁴⁰.

Podemos decir que ésta es la visión del expresionismo que llega a su más lograda expresión artística en Kafka y en Joyce. ¿No es una tragedia bufa *La metamorfosis* o *El juicio*? ¿No es *Ulises* una bufonada trágica? Y el conflicto que late en Max Estrella, de *Lucas de bohemia*, o de don Friolera es el que late en Augusto Pérez. Lo que Valle-Inclán llamó novelas grotescas y después esperpentos, ¿no es tragedia bufa? Es la forma en que se manifestó el expresionismo dramático en España, como ha advertido Emilio González López.

En la tercera fase, emplea Unamuno unas técnicas muy cercanas al psicoanálisis que serán incorporadas por el surrealismo. Ricardo Díez la titula **Narrativa confesional, Conceptos psicoanalíticos**. Está constituida por las novelas *Abel Sánchez* (1917) y *La tía Tula* (1921). Las dos constituyen un esfuerzo para revelar las manifestaciones ocultas de la personalidad del hombre y de la mujer, que a veces resultan repugnantes. Son las dos novelas más herméticas de don Miguel. La profusión explicativa de las novelas anteriores, expresionistas, se convertirá aquí en parquedad explicativa.

Unamuno creyó que *Abel Sánchez* era «acaso la más trágica de sus novelas» y la subtuló certeramente *Una historia de pasión*. ¿Por qué, si no hay en ella la violencia exasperada de *Dos madres*, ni el abismo de conciencia de *Niebla*? Dos motivos concurren: fuerza y honda verdad a este escalofriante relato. Primero, porque la pasión del protagonista crece con el impulso del destino y es provocada por un contorno de intensa pasión: la envidia, que «muerte y no come»,

⁴⁰ Francisco Ayala: «El arte de novelar en Unamuno», en *Realidad y Ficción*, Madrid, Gredos, 1970, p. 96.

según la gráfica expresión quevedesca. Segundo, porque Unamuno, a través de su patético protagonista, está historiando la negra pasión española de la envidia⁴¹.

El verdadero protagonista no es Abel, sino Caín, Joaquín Monegro, un Caín sin crimen visible, que lo que mate es su propia vida, congelada por la envidia. Hay casos en que la pasión única de los personajes unamunianos parece un brote gratuito. Aquí la envidia de Monegro surge tan justificada frente a su rival, irritantemente vacío, pero cortejado por todos los éxitos, que Joaquín, pese al odio que alberga, llega a hacerse simpático, y lo compadecemos.

El argumento es muy simple y rectilíneo. En las vidas paralelas de Joaquín y Abel, el último, como sin querer y por pura gracia o casualidad, arrebató a su hermano los amigos, la novia, la fama y, finalmente, el cariño del nietecillo. Paralelismo y contraste se advierte en todo el relato. Abel será un hombrecillo vano, superficial y egoísta, que engaña a su mujer y no se molesta en ayudar ni a su propio hijo. Y, sin embargo, lo quieren todos y cae simpático. Joaquín, de fuerte personalidad, generoso y apasionado, leal como amigo, fiel como marido, queda, a pesar de estas cualidades, oscurecido frente a su rival.

Acaso debiera haber sondeado el autor la peculiar estimativa individual y social que eleva sin motivos reales al mediocre Abel, y provoca la roedora pasión de un hombre valioso como Joaquín. El conflicto de estos personajes no se plantea por definición, sino por situaciones muy concretas. Quizá hubiera averiguado que la envidia emponzoñada de Joaquín no es más que una amarga decepción legítima. Quizá la víctima de la envidia de los demás sea el mismo Joaquín, por su superioridad real. ¿No será la frialdad y la indiferencia que muestran hacia él la venganza solapada contra su personalidad superior?

⁴¹ La novela fue escrita durante una época turbulenta de su vida y podemos ver la relación que existe entre la amargura de los personajes principales y los años de la guerra. Unamuno sufrió con este motivo por su ideología antigermana y, además, durante este época fue destituido de su cargo de rector de la Universidad de Salamanca. El valor de la novela se concentra en la honda sinceridad del autor que, sufriendo una honda crisis personal, descubre su propia angustia, hasta insistir en lo malsano de su introversión, su odio y su recelo. El autor considera la vida como «una pesadilla dolorosa» y Joaquín Monegro se pregunta: «¿Por qué nací en tierra de odios?». Cfr. Christopher H. Cobb «Sobre la elaboración de *Abel Sánchez*», en *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, XXIII (1972), pp. 127-144.

La primera edición de *Abel Sánchez* no iba precedida de prólogo. Llevaba únicamente el siguiente epígrafe:

Al morir Joaquín Monegro encontré entre sus papeles una especie de memoria de la sombría pasión que le hubo de devorar en vida. Entremezclándose en este relato fragmentos tomados de su confesión —así la rotuló— y que vienen a ser el modo de comentario que se hacía Joaquín a sí mismo de su propia dolencia. Estos fragmentos van entrecorridos. La «confesión» iba dirigida a su hijo⁴².

Este párrafo es muy significativo, ya que nos prueba que Unamuno era consciente del empleo de su técnica confesional. Notemos también su ambigüedad sobre la forma literaria, ya que nos dice que la novela es «una especie de fragmento», «relato», «confesión». La novela se va a convertir en una terapéutica.

La tía Tula va precedida de un enigmático prólogo, en el que vemos citas de Santa Teresa y de Sófocles y que Unamuno titula: *Prólogo que puede saltar el lector de novelas*. En 1928 prologó más extensamente la novela *Abel Sánchez*, aclarando sus intenciones estéticas. Pero no volvió a hablar sobre *La tía Tula*. Para Ricardo Díez es la más oscura de la novelística unamuniana, ya que no adivina la intención del autor.

En el prólogo de 1928, de su *Abel Sánchez*, Unamuno vuelve a hablar del público. Pero ha cambiado su actitud. La agresividad contra el público burgués por su insensibilidad se ha convertido en comprensión de sus motivaciones. Habla del poco éxito que ha tenido su primera edición. Nos dice: «Pero perjudicó acaso más la tétrica lobreguez, el relato mismo. El público no gusta que se llegue con el escalpelo a hediondas simas del alma humana y que se haga saltar el pus»⁴³.

En estos primeros años de entreguerras, Unamuno intenta revelar lo «oculto en las honduras presentes», mediante unas anticipaciones y aproximaciones al surrealismo, principalmente en el uso de conceptos psicoanalíticos. Por eso responde a un estudiante que le preguntó si sacó esta obra del *Cáin* de Byron:

Y no he sacado mis ficciones novelescas —o nivolecas— de libros, sino de la vida social que siento y sufro —y gozo— en torno mío y de mi propia vida...⁴⁴

⁴² O.C., t. II, p. 683.

⁴³ O.C., t. II, p. 685.

⁴⁴ *Ibid.*

En esta novela hace mención de un concepto muy importante en la novelística contemporánea: que la dimensión moral del hombre le da la capacidad para el sufrimiento. Unamuno nos dirá: «He sentido la grandeza de la pasión de mi Joaquín Monegro y cuán superior es moralmente a todos los Abeles»⁴⁵. La novela moderna no suele hablar de moralidad, sino de autenticidad. Para el hombre moderno la moralidad deriva de la autenticidad existencial. Camus quiere demostrar que en un mundo absurdo la moral convencional es un concepto no admisible, como aparece en *El mito de Sísifo* y en *El hombre rebelde*.

En *La tía Tula* plantea las intenciones de su última fase estética: «el poeta es el que crea con la palabra». Y añade en un ensayo: «El que crea un mito crea una fuente de realidades futuras»⁴⁶. En el prólogo nos dice: «Tal vez a alguno pueda parecerle una novela hagiográfica, de vida de santos. Es, de todos modos, una novela, podemos asegurarlo».

La tía Tula es la última de las narraciones extensas de Unamuno. Dentro de una aparente modesta crónica familiar se plantean esquemáticamente algunos de los más vivos problemas unamunescos y humanos. En primer lugar, el de la personalidad; la tía Tula, que muere virgen, ¿no es en realidad más madre de la familia entera, de los hijos de los dos matrimonios de Ramiro que las propias mujeres de éste? Aunque la tía Tula representa el horror a la maternidad física o el amor a la integridad propia.

La tía Tula, profundamente mujer y femenina, y, al mismo tiempo, repleta de firmeza y energía, en lo más íntimo y personal huye de sí misma: tiene miedo al hombre. En la novela de Unamuno nos encontramos con personajes femeninos llenos de un radical desprecio y resentimiento contra el varón. Unamuno ha captado el desequilibrio y la inadecuación de las relaciones intersexuales. En las parejas de Unamuno, el hombre y la mujer son como dos mundos ajenos, cuando no ferozmente enemigos. El novelista no aventura explicaciones, sino que se limita a presentar el problema.

Don Miguel plantea también la fuerza de los instintos y de la pasión sexual al hablarnos de la domesticación y de la civilización. «¿Es posible civilizarse sin haberse domesticado antes?». ¿Caben civilidad y civilización donde no tiene cimientos domesticidad y

⁴⁵ O.C., t. II, p. 686.

⁴⁶ O.C., t. VIII, 478.

domesticación?⁴⁷ Freud quiere demostrar que la civilización es posible porque el hombre sublima los instintos agresivos y sexuales para obtener la seguridad y así hace posible el trabajo y el orden civil.

La tía Tula nos hace ver este proceso de domesticación, de inhibición en ella y en la educación de «sus» hijos.

La novela termina mostrándonos claramente la intención psicoanalítica de Unamuno:

En mi novela *Abel Sánchez* intenté escarbar en ciertos sótanos y escondrijos de corazón, en ciertas catacumbas del alma, donde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en estas catacumbas hay muertos, a los que es mejor no visitar, y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan. Es la herencia de Caín. Y aquí, en esta novela, he intentado escarbar en otros sótanos y escondrijos⁴⁸.

La cuarta etapa se caracteriza por el empleo de técnicas fenomenológicas en su novela. Ricardo Díez la define como la **narrativa existencialista y la fenomenología**. Comprende *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), *Cómo se hace una novela* (1925) y *San Manuel Bueno, mártir* (1931). La crítica desde muy temprano ha venido señalando que Unamuno usaba técnicas fenomenológicas. Ángel del Río, escribiendo sobre *Las novelas ejemplares*, dice:

Sus novelas ejemplares no son estudios de pasiones —odio, lujuria, soberbia, envidia— ni analizan nada. Son tragedia pura, con un minimum, como hemos dicho, de ambientación, de realismo externo y con un fondo predominantemente filosófico y hasta religioso. Son, podría decirse extremando los términos, pura fenomenología de la pasión⁴⁹.

Y Mario J. Valdés escribe que la obra de Unamuno debe de interpretarse según la fenomenología. «La metodología es fenomenología ya que consiste en seguir al poeta a través de sus experiencias creadoras de poeta, de tal manera que éstas revelan su sentido»⁵⁰.

La teoría estética de Unamuno, a partir de 1920, formula conceptos análogos a los de la fenomenología. Este método, aplicado a la literatura principalmente por Sartre, enseña que el hombre

⁴⁷ O.C., t. II, p. 1.042.

⁴⁸ O.C., t. II, p. 1.043.

⁴⁹ «Las novelas ejemplares de Unamuno», en *Revista de la Universidad de Buenos Aires* (1960), p. 23.

⁵⁰ «Archetype and Re-creation: A Comparative study of William Blake and Miguel de Unamuno», *University of Toronto Quarterly*, XL (1970), p. 60.

manifiesta la realidad total a través de la acción: uno es lo que hace. El fenómeno, la serie de manifestaciones observables de la realidad total del hombre. No existe, por consiguiente, la diferencia entre interioridad y exterioridad, como tampoco el análisis psicológico. Unamuno expresa estas ideas en el contexto de la novela.

En el prólogo a *Tres novelas ejemplares*, formula las ideas que cinco años más tarde desarrollará en *Cómo se hace una novela*. «Y este prólogo (a *Tres novelas ejemplares*) es, en cierto modo, otra novela; la novela de mis novelas. Y, a la vez, la explicación de mi novelería»⁵¹.

Titula las tres novelas cortas que componen este libro «ejemplares», porque son «jemplo de vida y de realidad». A través de ellas se puede ver lo que es la vida y la realidad, revelan el ser del hombre. Y cuando Unamuno se pregunta «cuál es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa del hombre?», responde con los principios de la fenomenología.

Quedamos, pues —digo, me parece que hemos quedado en ello...—, en que el hombre más real, **realis**, más **res**, más cosa, es decir, más causa —solo existe lo que obra—, es el que quiere ser o el que quiere no ser, el creador. Sólo que este hombre podríamos llamar, al modo kantiano, numérico, este hombre volitivo e ideal —de idea-voluntad o fuerza— tiene que vivir en un mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida que es sueño. Y de aquí, el choque de estos hombres reales, unos contra otros, surge la tragedia y la comedia y la novela y la nivola. Pero la realidad no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones, ni...⁵²

Unamuno quiere demostrar que el realismo es insuficiente para presentar al hombre en su dimensión total. «Un poeta —escribe— no saca sus criaturas —criaturas vivas— por los modos del llamado realismo. Las figuras de los realistas suelen ser maniqués vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera»⁵³.

Después nos dice en qué consiste su arte y cómo crea sus personajes y por qué. Unamuno es muy consciente de su arte. Si queréis crear personas agonistas, no acumuléis detalles, no os dedicéis a

⁵¹ O.C., t. II, p. 972.

⁵² O.C., t. II, p. 974.

⁵³ O.C., t. II, p. 972.

observar exterioridades de los que contigo conviven, sino trátalos, excítalos, quíerelos y espera que un día saquen a luz lo que quieren ser, en un grito, en un acto, escribe el novelista vasco.

Cómo se hace una novela no tiene el carácter didáctico que manifiesta el título. Ni es fácilmente definible como género. Es un relato, al mismo tiempo autobiográfico e imaginativo, mezcla de confesión íntima y ensayo, pero con palpación de auténtica novela.

El tema central es la inquietud, la incertidumbre, elevada a meditación ante el dilema muerte-vida, el problema que siempre preocupa a Unamuno. A cada instante se lo plantea el autor-protagonista, muy significativamente llamada U. Jugo de la Raza. Jugo y Larraza son apellidos de Unamuno, cuya conciencia agonista de la raza se acrecienta en el destierro de París y Hendaya. «¡Qué horrible vivir en la expectativa, imaginando cada día lo que puede ocurrir al siguiente!»⁵⁴. Vivencia muy novelesca, pero expresada en forma de diario íntimo, sin anécdota, del hombre en «capilla», como viviente mortal y como español desterrado.

Es, por otra parte, una presentación parabólica de su situación existencial, de la crisis de un desterrado. En esta novela se cumple lo que nos había dicho en 1922, en su ensayo *Yo, individuo, poeta, profeta y mito*: «Soy ese mito que me estoy haciendo día a día, según voy llevando al mañana, al abismo, de espaldas al porvenir. Y mi obra es hacer mito, es hacerme a mí mismo en cuanto mito»⁵⁵. Así, cuando escribe esta novela, en 1925, nos dice: «¡Mi leyenda!, ¡mi novela! Es decir, la leyenda, la novela que de mí, Miguel de Unamuno, al que llaman así, hemos hecho conjuntamente los otros y yo...». Y unas líneas más adelante añade: «Y he aquí cómo estas líneas se convierten en una confesión ante mi yo desconocido e inconocible para mí mismo. He aquí que hago la leyenda en que he de enterrarme»⁵⁶.

En esta obra, *Cómo se hace una novela*, se nos presenta no sólo una problemática existencialista, que es una constante en la novelesca unamuniana, sino una forma narrativa muy próxima a la que emplea la novela existencialista. Es la narración de una crisis existencial, vivida. La novela encarna, por consiguiente, su desarrollo y, al mismo tiempo, su presentación teórica. Es una mezcla de teoría

⁵⁴ O.C., t. VIII, p. 345.

⁵⁵ O.C., t. VIII, p. 478.

⁵⁶ O.C., t. VIII, p. 734.

literaria, de confesión y de narración existencial. Por una parte, desarrolla la problemática existencial, de la manera que la utiliza la novela contemporánea; y, por otra, presenta la técnica confesional, que suele ser muy frecuente en la narrativa de hoy. Es una novela difícil de situar. Tal vez, su puesto sería una transición entre la tercera y cuarta etapa, más cercana a la cuarta etapa: *San Manuel Bueno, mártir*.

En *San Manuel Bueno, mártir* llega a la cumbre la obra narrativa de Unamuno, como ha señalado, entre otros, Francisco Ayala⁵⁷. Es la obra de un Unamuno más maduro, más seguro de sí mismo y dueño de sus facultades creativas. Vuelven a aparecer el paisaje y la comunidad. Nos encontramos ante el ambiente vital del hombre y no el ambiente abstracto de la novela, ante la vida colectiva y la vida cotidiana. Por primera vez vemos en su obra novelística la caridad. En otras novelas hemos visto formas de comportamiento sumamente desinteresadas. Pero aquí el protagonista hace de la caridad su forma de ser.

San Manuel Bueno es la más honda y entrañable, al mismo tiempo que la más representativa, de todas sus novelas. Julián Marías advierte: «Por primera y única vez en toda su obra supera la abstracción del yo y lo instala realmente en un mundo... no en un mundo de cosas, sino en el mundo **de la persona**»⁵⁸.

Aquí se acerca a sus personajes con cariño el que había perseguido y maltratado a sus entes de ficción. Es muy significativo que la historia aparezca contada por una mujer, Angela Carballino, hermana del progresista y descreído Lázaro, y feligresa ferviente de don Manuel, simple párroco rural. Son las tres únicas figuras sobre las que destaca el pueblo miserable, como el fondo coral. Aquí don Miguel define a su hombre, le hace vivir ante nosotros con verdadero pulso de narrador.

Don Manuel no es incrédulo, ni hipócrita por piedad. Como su creador, no es incrédulo ni creyente. Vive en la duda, como Unamuno creyó vivir. Y en ella muere, aunque Angela concluye que don Manuel y Lázaro —ganado ya a la intrahistoria y a la duda trágica de don Manuel— «murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero, sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada»⁵⁹.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 102.

⁵⁸ Julián Marías, Miguel de Unamuno, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 119.

⁵⁹ O.C., t. II, p. 1.152.

El significado de este relato plantea, de nuevo, mejor que nunca, el problema de Unamuno, en su última raíz. ¿Es don Manuel su otro yo? Creemos que sí. Unamuno pasó su vida dramatizando sus dudas, aireándolas y publicándolas. Pero en su vida real, creemos que no fueron tan violentas y constantes como las de don Manuel, una vez que el joven filósofo superó su crisis religiosa.

Unamuno formula en el prólogo de 1933 una serie de conceptos, que se ajustan a una forma narrativa existencialista. Comienza diciendo que «tengo la conciencia de haber puesto en ella todo mi sentido trágico de la vida cotidiana»⁶⁰. Una de las diferencias esenciales entre el expresionismo y el existencialismo es que el primero nos da un concepto intelectual del sufrimiento; el artista, con su refinada sensibilidad, es el único que puede experimentar el dolor de haber nacido. Para el existencialismo, el sufrimiento es universal. Lo experimenta el obrero, el empresario, el mendigo, el profesional, todos viven presos de una angustia. La novela existencialista trata de demostrar que el sufrimiento es producto de la vida que lleva el hombre de hoy.

En esta narración aparece el concepto del «compromiso». Unamuno nos presenta a su don Manuel como «el hombre que comprometió toda su vida a la salud eterna de sus prójimos, renunciando a reproducirse...»⁶¹. En el prólogo también nos habla del concepto trágico del tiempo. Pertenece a la esencia del existencialismo la concepción de la vida como un proceso irreversible dirigido irremediamente hacia la muerte.

¡La cuestión es pasar el rato! Etimológicamente, el rato es el rapto, el arrebató. Y la cuestión es pasar el arrebató, pero sin adquirir compromiso serio, sin comprometerse. De otro modo, le llamamos a esto matar el tiempo. Y matar el tiempo es la esencia acaso de lo cómico, lo mismo que la esencia de lo trágico es matar la eternidad⁶².

La irrupción de un escenario humano en *San Manuel Bueno* señala su final acercamiento a la narrativa existencialista. En ella encontraremos los auténticos problemas humanos.

⁶⁰ O.C., t. II, p. 1.115.

⁶¹ O.C., t. II, p. 1.120.

⁶² *Ibid.*