



eCOMMONS

Loyola University Chicago
Loyola eCommons

Master's Theses

Theses and Dissertations

1966

La Novela Personal de Don Miguel de Unamuno

Concepcion Gasso

Loyola University Chicago

Follow this and additional works at: https://ecommons.luc.edu/luc_theses



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Gasso, Concepcion, "La Novela Personal de Don Miguel de Unamuno" (1966). *Master's Theses*. 2132.
https://ecommons.luc.edu/luc_theses/2132

This Thesis is brought to you for free and open access by the Theses and Dissertations at Loyola eCommons. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of Loyola eCommons. For more information, please contact ecommons@luc.edu.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License](#).
Copyright © 1966 Concepcion Gasso

La novela personal de don Miguel de Unamuno

por

Concepción Gassó

Submitted to the Graduate School of Loyola University
in partial fulfillment of the requirements for the
degree of Master of Arts in Spanish.

April 1966
Chicago, Illinois

Indice

Capítulo		Página
I	El problema: Dispersión y unidad	1
II	El tema de Unamuno	7
	La única cuestión	7
	La realidad, la vida y el sueño	9
III	La novela personal	20
	Mundo y persona	20
	Caso y personaje	24
	Novela psicológica y novela personal	28
	La anticipación imaginativa de la muerte	32
	La muerte como soledad	35
IV	Los relatos de Unamuno	44
	El problema de la circunstancia	44
	La vida cotidiana: <u>Paz en la guerra</u>	49
	Ficción y realidad: <u>Niebla</u>	60
	El fondo del alma: <u>Abel Sánchez</u>	66
	El hueco de la personalidad: <u>Don Sandalio, Jugador de ajedrez</u>	73
	La convivencia: <u>La tía Tula</u>	78
	La vida personal: <u>San Manuel Bueno, mártir</u>	87
V	Conclusiones	95
	Bibliografía	104

Capítulo I

El problema: Dispersión y unidad

·Cuando se lee a Unamuno, sobre todo cuando se recorren, uno tras otro, varios libros suyos, se siente una impresión extraña, desconcertante. En cada página se encuentran visiones llenas de agudeza y precisión, que encienden nuestro afán de conocimiento y nos despiertan una apasionada curiosidad. Entramos en la lectura de Unamuno con el ánimo tenso y alerta, expectando hondas y entrañables verdades; a cada instante nos parece hallar lo que vamos buscando, o al menos la promesa de su presencia inminente; tal vez ninguna página nos defrauda; pero al doblar la última del volumen sentimos que nos invade la perplejidad. Al acabar la lectura, con el libro cerrado entre las manos, diríamos que de repente se nos ha vuelto ajeno; sentimos que no lo hemos leído bien, que su contenido se escapa, que tal vez fuera menester volver a empezar.

Resulta difícil dar cuenta de lo que dice en ella; más aún, resulta igualmente problemático saber de qué se trata allí, en rigor. Por lo general, se piensa que todo aquello es espléndida

literatura. Otras veces, en vista de que Unamuno apenas habla en muchos libros de otra cosa que de filósofos y de problemas filosóficos, se declara que su obra es filosofía, en un sentido un tanto vago e insuficiente.

Se está acostumbrado a pensar, apoyándose en palabras del propio Unamuno, que su obra es paradójica y agónica, llena de contradicción; y se suele uno dejar mecer, con cierta voluptuosidad, en el vaivén mental de esa agonía simplemente contemplada.

De este modo, se puede pensar que la obra de Unamuno es y no es todas las cosas, o que es todo a la vez; según esta idea, filosofía, literatura, poesía, religión, estarían luchando y contradiciéndose en cada libro y aún en cada frase; intentar clasificar a Unamuno sería tan absurdo como vano.

Ahora bien, hay una cosa que queda suficientemente clara después de una lectura atenta de sus libros. Y es que don Miguel, al hacer una obra literaria, no se propuso una tarea de índole estética o artística en sentido estricto, sino que toda ella tendía a plantear y revivir - acaso a resolver, si era posible - aquella "cuestión única" que enunció casi en sus comienzos.

Unamuno se propone, pues, saber. Esto es lo decisivo.

La cuestión única es saber qué habrá de ser de cada uno cuando muera. No es vivir de este modo o del otro, o deleitarse o crear cosas bellas, sino saber.

Hace falta saber para vivir y nos morimos en esta indagación

o búsqueda impulsados por la necesidad de perdurar y de serernos perdurables.

El motor es, por tanto, esta necesidad de pervivir, de ser inmortales, pero la cuestión es saber.

Y como para Unamuno el afán de inmortalidad es la base y el punto de partida de la filosofía, y su objeto es el hombre concreto, de carne y hueso, que nace, vive en el tiempo y muere queriendo eternizarse, su propósito queda formalmente identificado con el de la filosofía. Pero según él mismo señala, la razón no es vital, sino todo lo contrario, antivital y enemiga de la vida, por tanto un camino cerrado para llegar a la realidad de ésta. De ahí, que haga un nuevo intento para penetrar su secreto, y éste es la novela.

La novela de Unamuno nos pone en contacto con esa verdadera realidad que es el hombre. Por eso la misión de la novela existencial o personal es hacernos patente la historia de una persona dejándola desarrollar ante nosotros, en la luz, sus íntimos movimientos para develar así su núcleo último. Se propone, simplemente, mostrar en su verdad la existencia humana.

Para conseguir esto cuenta con el recurso que se acomoda más perfectamente a su temporalidad: el relato. No se trata de la mostración estática de una estructura, sino de asistir a la constitución misma de la personalidad, en el tiempo.

La novela se realice en el tiempo, dura, y además aprese un tiempo vital, un ritmo, presuroso o pausado que es el de una vida,

muy distinto del tiempo del reloj que va pasando mientras leamos; así, la novela también acontece temporalmente. Las dos, novela y vida, consisten esencialmente en temporalidad.

Pero en cuanto a la forma de presentarnos este relato no se puede encontrar, no ya un sistema, sino ni siquiera un cuerpo congruente. Salta sin cesar de un tema a otro, y de cada uno sólo nos muestra un destello. Parece como si hiciera girar ante nosotros pedrerías que fuesen heridas un instante por la luz para quedar en seguida otra vez en la sombra y suceder al primer reflejo un brillo distinto. Las afirmaciones de Unamuno no se enlazan nunca entre sí, no se apoyan unas en otras para fundamentarse y darse mutua justificación. Cada una queda recluida en sí misma, aislada, suelta, y esto más que su contenido, es lo que constituye lo que se ha llamado vagamente su arbitrariedad.

Esta característica podría hacernos pensar en los aforismos, sin embargo Unamuno no es un autor aforístico.

El aforismo supone una detención del pensamiento, que se queda en una afirmación, no para pasar a otra, sino para dejarla quieta y complacerse un tanto en ella. Este matiz de complacencia es característico del aforismo: deliberadamente, el escritor aforístico corta las raíces de donde le ha brotado su pensamiento, para mostrarlo aislado, recortado, ex abrupto, como una flor separada de su tallo y puesta en una jarra, el aforismo es siempre exhibición y tiene un claro propósito estético: por eso busca la sorpresa, provocada por la misma brusquedad de su aislamiento.

Pues bien, en Unamuno no se trata de esto, el aislamiento de sus frases es discontinuidad, pero no detención; su pensamiento no se queda quieto, sino todo lo contrario, se mueve incesantemente, de una intuición a otra, pero marcha a saltos, llevado por las sollicitaciones de sus íntimos problemas, arrastrado por su angustia y su contradicción. En Unamuno nada aparece como concluso y acabado sino a la inversa, como esencialmente fragmentario y problemático; y, lejos de mostrar lo dicho en su aislamiento rotundo y perfecto, como hace el escritor aforístico, hace hincapié en la fuente vital y apasionada de donde brotan sus palabras todas. La referencia a la preocupación personal es constante y explícita, y esta última constituye a los ojos de Unamuno, lo verdaderamente sustancial de su obra, mucho más que las fórmulas en que se expresa.

Pero a pesar de esta dispersión se descubre una profunda unidad en toda la obra de Unamuno. Una unidad que llega a ser - y así lo dice él mismo - monotonía. El tema de Unamuno es único.

Por dondequiera que se abra un libro suyo, de cualquier género, se encuentra el mismo ámbito de pensamiento y de inquietudes.

¿Cuál es el modo en que se logra esa extremada unidad?

Excluida la conexión sistemática de las afirmaciones, según explicábamos, queda una posibilidad abierta: la reiteración.

Y la repetición es, en efecto, la forma unificadora del pensamiento de Unamuno.

Unamuno salta de un tema a otro, pero repitiéndose constantemente; se escapa de una cuestión, pero es para reincidir un ins-

tante después sobre ella; por cualquier página que abramos un escrito suyo encontramos idéntico ambiente, una nota permanente e invariable, arrancada con igual pasión a los más diversos instrumentos: el poema, el drama, la novela, el ensayo, el comentario a un libro o a un hecho; y así a lo largo de todos sus volúmenes y de su vida entera.

Ni sistema, pues, ni aforismo, sino reiteración de momentos dispersos. Esta es la unidad dinámica y permanente del pensamiento de don Miguel de Unamuno.

Capítulo II

El tema de Unamuno

La única cuestión

Hemos hablado de la unidad, o más bien unicidad del pensamiento de Unamuno, de la reiteración constante del mismo tema.

¿Cuál es éste?

Es la pregunta a que hay que responder ante todo. En un ensayo titulado Soledad, publicado en 1905, Unamuno contesta a ella taxativamente:

Estoy convencido de que no hay más que un sólo afán, uno solo y el mismo para los hombres todos... la cuestión humana, que es la mía, y la tuya y la del otro, y la de todos.

La cuestión humana es la cuestión de saber qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro y de la de todos, después de que cada uno de nosotros se muera... 1

Pero no es esto sólo. Al comienzo de su libro Del sentimiento trágico de la vida encontramos unas frases de clara significación:

El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere - sobre todo muere -, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano. Y este hombre concreto de carne y hueso, es el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía, quiéranlo o no ciertos sedicentes filósofos. 2

Y Unamuno sigue preguntándose por los motivos de su afán de saber:

¿Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de dónde viene y adónde va lo que me rodea y qué significa todo esto? ¿Por qué no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente? Y si no muero, ¿qué sería de mí? Y si muero ya nada tiene sentido. ³

Y poco después se pregunta si el ansia de inmortalidad no será el verdadero punto de partida de toda filosofía.

Se trata, pues, del problema del hombre, de la persona humana, y de su perduración y quien plantea esta cuestión es la muerte: se trata de saber qué es morir, si es aniquilarse o no, si el morir es una cosa que le pasa al hombre para entrar en la vida perdurable o si es que deja de ser, que no le pasa nada. Porque esto es lo angustioso e intolerable, como vio muy bien Unamuno: que no pase nada.

El hombre puede recoger en sí mismo sus más hondas energías, sus "fuerzas para ser", y apoyarse en el fundamento último de su persona para hacer frente a cualquier cosa; pero, ¿para hacer frente a la nada o, más bien, para no hacer frente a nada?

Unamuno ha sentido y hecho sentir, tal vez como nadie, la inminencia de este problema, y en él ha tenido vida y plenitud de significación.

Prescindiendo de lo que Unamuno haya hecho para intentar resolverlo intelectualmente; y aún formularlo - esto es otra cosa -, hay que reparar en el modo agudísimo y radical como lo ha descu-

bierto, cómo lo ha sentido en toda su tremenda problematicidad.

Pero para esclarecer la cuestión de la muerte hay que saber primero de la vida; la muerte es siempre muerte de algo que vive y no por accidente, sino justamente en cuanto vive; y ese ser vivo es, a su vez, lo que constituye el ser viviente.

Esto parece muy elemental, sin embargo, no es ocioso recordarlo.

La perduración del hombre - resurrección de la carne a la judaica o inmortalidad del alma a la helénica, dice Unamuno - supone la muerte, porque el hombre muere y la muerte sólo se puede entender desde la vida de que es privación.

El intento de conocer el destino humano después de la muerte obliga a plantear previamente el problema de ésta; y como el hombre consiste, desde luego y por lo pronto, en esa vida, la cuestión única de Unamuno envuelve las del ser, la vida y la muerte del hombre, en esencial unidad. El tema de Unamuno, ya con alguna mayor precisión es, pues, el hombre en su integridad, que va de su nacimiento a su muerte, con su carne, su vida, su personalidad y, sobre todo, su afán de no morirse nunca enteramente.

La realidad, la vida y el sueño

Con estos supuestos, movido por su angustia hacia una afanosa búsqueda de la verdad, creyendo que éste y no otro es el objeto de la filosofía, se podría esperar que Unamuno se lanzase al estudio metafísico del hombre viviente y mortal. Pero, en lugar de ello, dice que sus afirmaciones son "poesía o fantasmagoría", y

escribe poemas, algunos dramas y, sobre todo, novelas. ¿Qué quiere decir esto? ¿Se vuelve Unamuno de espaldas a su única cuestión? ¿Renuncia a saber si ha de morirse del todo?

Lo que ocurre es que Unamuno cree que la razón no le sirve para su problema. "La razón es enemiga de la vida", escribe. Piensa que el sentimiento, el afán de vida choca irremediabilmente con la razón y vienen a contradicciones con ella. Y como no puede prescindir de ninguna de las dos cosas, por eso hay lucha y agonia.

Y es por esa creencia de que la razón no es capaz de resolver su problema íntimo, que se ve empujado a escribir novelas.

Unamuno ponía en un mismo plano como es sabido, a Cervantes y a Don Quijote, a Hamlet y a Shakespeare, a Augusto Pérez o Abel Sánchez y a él mismo, a don Miguel.

Esto se ha observado y repetido muchas veces, aunque quizás no se haya reparado suficientemente en ello. Se dirá que es una ocurrencia arbitraria que no puede tomarse demasiado en serio, que tampoco la tomaba así al pie de la letra el propio Unamuno.

Esto es cierto, pero con negarle la última seriedad y consistencia no hemos empezado siquiera a entenderlo.

¿Por qué esa ocurrencia?

Se trata de una exageración evidente; pero hay que decir que la exageración lo es siempre de algo que no es exagerado; por tanto, la exageración hace resaltar y a la vez ocultar un núcleo de sentido, de verdad, que importa poner a una luz conveniente.

La exageración consiste en subrayar desmesuradamente una dimensión real de algo, y así nos llama la atención sobre ello, pero si sólo vemos la falta de medida y rechazamos lo que así se nos presenta, no reparamos en ese gérmen verdadero, que es lo que importa.

En vigor, la relación del hombre con las cosas es siempre exagerada; cuando hablamos, ponemos de relieve un aspecto de algo que nunca se da así, solitario y único, sino mezclado a los demás; cuando usamos vitalmente una cosa cualquiera, aislamos una de sus posibilidades; cuando me como una manzana, tomo aislada y arbitrariamente su cualidad de sabrosa y comestible, prescindiendo de sus caracteres geométricos, de sus propiedades físicas generales, de su índole susceptible de funcionar como un proyectil disparado por mi mano. Y así en todo; cualquier acto vital es ya una interpretación, y ésta una exageración.

¿Qué idea tenía Unamuno de la realidad para poder confundirla, arbitraria y deliberadamente, con la ficción?

Porque es menester que algo le diese pie para hacer esa desorbitada identificación.

Hemos visto cómo el tema de Unamuno era el hombre, para él la más importante realidad. Pero el hombre no como un ente abstracto, sino el hombre viviente, el que nace y muere, el que va desde su nacimiento hasta su muerte, tenso entre uno y otra; haciéndose una personalidad.

Es una vida, una historia. Unamuno recurrirá con frecuencia

también a la metáfora del sueño; y naturalmente, lo importante de ella no es el que se trate de sueño por oposición a la vigilia, es decir, de algo irreal, sino del tipo de realidad del sueño que no es cosa, sino algo que se hace, algo temporal, que deja de ser a medida que va siendo. Por esto, cuando Unamuno echa mano de las dos grandes citas literarias referentes a esta metáfora, la de Calderón y la de Shakespeare, cuida siempre de señalar la diferencia de su sentido, y hace ver que la verdaderamente importante es la última. Calderón dice que la vida es sueño, es decir, que soñamos el mundo y la vida nosotros, que/somos sueño; Shakespeare, en cambio, afirma que estamos hechos de la madera de que se hacen los sueños, o sea que nosotros mismos somos lo soñado. Y en este punto encontrará Unamuno una honda dificultad de no fácil superación. El sueño, precisamente por ser irreal en el sentido de las cosas, por no aparecer tan mezclado con ellas y apoyado en su ser, es el ejemplo más puro y extremado de ese modo sutil de realidad temporal, de novela o leyenda, de que está hecha nuestra vida.

Y en este modo de ser - aunque por otra parte difieran - coinciden los hombres con los personajes literarios, con las realidades de ficción: Don Quijote con Cervantes. Cuando Unamuno dice que sus personajes son tan reales como él, hay que entender que su modo de ser coincide con el suyo, y se le asemeja más que el de una piedra o un árbol, por ejemplo. Son vidas, son historias, tienen una leyenda, algo que acontece - y no simplemente está - en el tiempo, algo que se puede contar, que puede ser tema de una

narración; tiene, pues, biografía, aunque sea en un sentido distinto; porque el ente de ficción literaria es persona con conciencia de esa leyenda que es.

Lo que me sucede en sueños no difiere de lo que me pasa realmente en la vida de despierto, como la realidad de esta vida de la mesa en que me apoyo o el realísimo papel en que escribo. La realidad del personaje de ficción se parece a la mía en que no está hecha, en que la tiene que ir haciendo y se puede contar, y en eso consiste justamente su drama o su novela.

Ser Don Quijote no es pesar tanto, medir cuanto y tener tal composición determinada, sino pensar, sentir y hacer, en el tiempo, tales cosas, de una peculiar manera, y estar hecho sólo al final, en la muerte. El ser del personaje literario, como el del hombre mismo, es un resultado.

Por eso la vida es algo cuyo ser consiste en hacerse, temporalmente, y a la vez deshacerse.

La vida - escribe Unamuno - es continua creación y consunción continua y, por tanto, muerte incesa-
nte. ¿Crees acaso que vivirías si a cada momento no murieras? Es el carácter mismo del tiempo; el tiempo no permanece, sino que el ahora sólo se realiza y llega a ser el hueco del instante pasado, y se hace, pretérito al punto. La vida sólo se hace, a costa de irse perdiendo, de dejar atrás sus momentos, aquello justamente en que ha ido consistiendo. Frente a las cosas, que son porque resisten al tiempo, porque defienden su persistencia contra él, la vida sólo llega a ser fundándose en la movilidad inestable de lo temporal, siguiendo su fluencia, consumiéndose a la vez que engendrándose, con el tiempo mismo. 4

En Cómo se hace una novela, dice:

La vida, que es todo, y que por serlo todo se reduce a nada, es sueño o acaso sombra de sueño, y tal vez tiene razón Cassou cuando dice que no merece ser soñada bajo una forma sistemática. ¡Sin duda! El sistema - que es la consistencia - destruye la esencia del sueño y con ello la esencia de la vida. ⁵

Unamuno opone aquí formalmente la vida y el sueño a lo consistente, al ser fijo y estable.

Pero, claro es, si el sueño y la vida son algo, tienen también alguna consistencia, si bien de otro tipo y es justamente la de la aspiración a ser siempre, y siempre la misma realidad, aunque por supuesto dentro de su constante variación. Y a este modo de ser llamamos vida.

Esta vida tiene que ser hecha, creada por el hombre, imaginada, inventada por él. Y la vida, por ser un sueño o relato temporal, es novela, ficción poética, imaginativa.

Cuando Unamuno dice "la novela de nuestra vida", me parece no escribe una simple frase, sino que enuncia un carácter formal de la vida humana. Vida y novela se unen en esta metáfora para expresar la temporalidad y la autocreación del hombre.

Y este hacer creador de nuestra vida supone la libertad, pero teniendo ésta estrechas relaciones con la temporalidad misma.

¿Por qué?

Pues porque el pasado es lo que es, está hecho; el presente está siendo ya; queda por tanto sólo el futuro, lo que todavía no es.

Sólo el porvenir - dice Unamuno es reino de libertad; pues así algo se vierte al tiempo, a su ceñidor queda sujeto. Ni lo pasado puede ser más que como fue, ni cabe que lo presente sea más que como es; el puede ser es siempre futuro.

Y como la vida es esencialmente creación, realización de lo posible, se mueve hacia el futuro, está orientada hacia él, y su primera realidad no es presente, actual, sino futura; la expectación imaginativa de lo que va a ser, su proyecto o novela. 6

Unamuno vuelve a tocar, con mayor rigor, el tema.

Habla del hombre que "se quisiera ser"; y dice en el Prólogo a sus Tres novelas ejemplares:

Este, el que uno quiere ser, es en él, en su sano el creador, y es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos. Dios le premiará o castigará a uno a que sea por toda la eternidad lo que quiso ser. 7

Es decir, Unamuno pone la raíz de la vida en la anticipación imaginativa y voluntaria de lo que se quiere ser, en el proyecto vital y distingue este hombre que se quiere radicalmente ser del que de hecho se es.

Y en esto distingue dos estratos de la realidad humana, lo que llama el hombre cotidiano, crepuscular, aparenzial, o bien el hombre real, trágico, sustancial. En el Prólogo antes citado escribe:

Los pobres sujetos que toman la tragedia, esas sombras de hombres que leen para no enterarse o para matar el tiempo - tendrán que matar la eternidad -, al encontrarse en una tragedia, o en una comedia, o en una novela, o en una nivola, si queráis, con un hombre, con nada menos que todo un hombre, o con una mujer, con nada menos que una mujer, se preguntan: "Pero ¿de dónde habrá sa-

cado este autor esto?" A lo que no cabe sino una respuesta, y es "De ti no!" Y como no lo ha sacado uno de él, del hombre cotidiano y crepuscular, es inútil preguntárselo, porque no lo reconoce por hombre. Y es capaz de llamarle símbolo o alegoría.

Y ese sujeto cotidiano y aparential, ése que huye de la tragedia, no es ni sueño de una sombra, que es como Píndaro llamó al hombre. A lo sumo será sombra de un sueño, que dijo el Tasso. Porque el que siendo sueño de una sombra, y teniendo la conciencia de serlo, o quiera no serlo, será un personaje trágico..."⁸

Se trata de dos posibilidades radicales de la vida; la vida cotidiana o trivial y la vida auténtica o, como suele decir Unamuno trágica.

Pero estos términos pueden inducir a error.

La vida cotidiana no es, claro está, la vida vulgar, sin grandes hechos insólitos; la vida cotidiana en este sentido inferior es la vida del hombre que se desentiende de su propio ser y del problema de su perduración, el hombre que escapa a la angustia o congoja y se hace así hueco de sí mismo; no vive desde su propio fondo, y por eso es insustancial y sólo tiene una realidad aparential.

El hombre que vive desde sí mismo, que se afana por su ser, que tiene lo que Unamuno llama el sentimiento trágico de la vida, el afán de perduración, es real, sustancial, auténtico, es el verdadero hombre. Y por eso la vida más vulgar, cotidiana en el sentido de ser la de todos los días, puede ser auténtica, cuando se hace personal, cuando el hombre se toma a sí mismo y toma a los demás como personas y se angustia vitalmente por su ser. Esto será explicado en detalle en el capítulo IV, al interpretar los

relatos de Unamuno.

Al analizar los modos o formas en que se realizan y manifiesta la vida auténtica y personal, su sustancia misma, Unamuno señala dos dimensiones del vivir, distintas, pero esencialmente enlazadas, aunque no indica con precisión sus relaciones: el dolor y la congoja, a lo que también llama en otros lugares tribulación.

Para Unamuno, el dolor, el sufrimiento, es la forma superior de la conciencia. La realidad se siente plenamente en el sufrir.

El sufrimiento - dice - es sentir la carne de la realidad, es sentirse de bulto y de tomo espíritu,⁹ es tocarse a sí mismo, es la realidad inmediata.

Por otra parte, en un ensayo titulado El secreto de la vida, Unamuno habla del misterio del alma humana y lo pone en relación con la tribulación:

El misterio es para cada uno de nosotros un secreto. Dios planta un secreto en el alma de cada uno de los hombres, y tanto más hondamente cuanto más quiera a cada hombre, es decir, cuanto más hombre le haga. Y para plantarlo nos labra el alma con la afilada laya de la tribulación. Los poco atribulados tienen el secreto de su vida muy a flor de tierra y corre el riesgo de no prender bien en ella y no echar raíces y, por no haber echado raíces, no dar ni flores ni frutos. ¹⁰

Es una nueva visión de la diferencia entre el hombre aparen- cial y el sustancial, que antes he mencionado.

El primero es, a la vez el "desarraigado", y el segundo, el que está labrado por una honda tribulación que queda explicada cuando añade:

Y el secreto de la vida humana, el general, el secreto raíz de que todos los demás brotan, es el ansia de más vida, es el furioso e insaciable anhelo de ser todo lo demás sin dejar de ser nosotros mismos, de adueñarnos del universo entero sin que el universo se adueñe de nosotros y nos absorba; es el deseo de ser otro sin dejar de ser yo, y seguir siendo a la vez otro, es, en una palabra, el apetito de divinidad, el hambre de Dios.

El resorte del vivir es el ansia de sobrevivirse en tiempo y en espacio; los seres empiezan a vivir cuando quieren ser otros que son y seguir siendo los mismos. 11

La tribulación, por tanto, es la forma superior del dolor.

Cuando no se refiere tanto a lo que se quiere como a lo que se quiere ser, el dolor atribula al alma y la hace tomar posesión de sí misma, al palpar sus límites y verse "de bulto", como con gráfica y viva expresión dice Unamuno.

La tribulación consiste en que el hombre vuelve sobre sí mismo y se conoce como lo que es: algo finito, limitado, indigente, que aspira necesariamente a lo infinito y eterno, a todo.

En Del sentimiento trágico de la vida, se refiere Unamuno a la misma posibilidad humana, y la designa con el nombre de congoja.

La congoja es algo mucho más hondo, más íntimo y más espiritual que el dolor. Suele uno sentirse acongojado hasta en medio de eso que llamamos felicidad y por la felicidad misma, a la que no se resigna y ante la cual tiembla. Los hombres felices que se resignan a su aparente dicha, a una dicha pasajera, creeríase que son hombres sin sustancia o, por lo menos, que son hombres que no la han descubierto en sí, que no se la han tocado. 12

En estas palabras vagas, pero de extraña agudeza me parece hay alguna relación con la doctrina de la angustia de Soren Kierkegaard.

En El concepto de la angustia, Kierkegaard señala que el objeto de la angustia es la nada, que yo me angustio "de nada", y agrega que el espíritu se angustia de sí mismo; el hombre se angustia porque en él lo psíquico y lo corpóreo están unidos por el espíritu; un animal no podría angustarse.

Y luego, refiriéndose al pecado original, agrega Kierkegaard:

A las palabras de la prohibición siguen las palabras de la sanción: tú morirás. Adán no comprende en absoluto, naturalmente, lo que quiere decir eso de tener que morir; nada impide, sin embargo, que haya poseído la representación de algo espantoso cuando se le dijo esto... El espanto sólo se convierte en angustia, pues Adán no ha entendido lo expresado, tampoco en este caso existe más que la ambigüedad de la angustia. 13

Kierkegaard pone a la angustia en relación con la muerte, pero no es el temor a la muerte - ésta ni siquiera es comprendida -, sino más bien su amago, el sentimiento de su constitutiva posibilidad.

Vemos, pues, cómo aparece la presencia de la nada, inherente a la criatura en cuanto tal. La imperfección del hombre, su finitud, que provoca esta situación que no es miedo (el miedo es siempre miedo a algo determinado), ni dolor, sino angustia, tribulación o congoja, como prefiera decir Unamuno.

Hemos visto hasta dónde lleva el análisis que hace Unamuno de la vida humana y cómo guiados por él llegamos a la cuestión del ser del hombre y la congoja ante su finitud, problemas todos que encontramos en sus novelas.

Capítulo III

La novela personal

Mundo y persona

Las novelas de Unamuno se distinguen de casi todas las demás por muchas cosas, pero una de ellas es tan visible a primera vista, que el propio don Miguel habló muchas veces de ello para explicarlo

Y es que no encierran descripciones de ningún género, ni escenario, ni pintura de costumbres, ni apenas indicación de lugar y de tiempo siquiera.

Son, dice Unamuno, a modo de dramas íntimos, en esqueleto. Nos indica que lo descriptivo estorba al interés que se tiene por el relato y las pasiones humanas que en él se muestran, y así, desligado, queda éste más puro y denso.

Este carácter, aparentemente de mera técnica literaria, es revelador. Pone de manifiesto la índole peculiar de la novela de Unamuno y su diferencia de las usuales.

En la mayoría de las novelas se da una visión de los personajes, se los sitúa con la mayor perfección posible, se los hace moverse y actuar unos en relación con otros.

Nos dan, en las grandes novelas, sobre todo, la visión de un país, de una época, de una sociedad.

Leyendo a Dickens se traslada uno a la Inglaterra del siglo pasado con más vida y precisión que puedan encontrarse en libros de historia o política británica.

Balzac nos hace ver inmediatamente el ámbito de la burguesía francesa posterior al Imperio.

Es decir, la novela tradicional nos da un mundo, y dentro de él unos personajes que se mueven y viven o mueren.

En lugar de todo esto, Unamuno se atiene al nudo relato.

Esto es lo decisivo: el relato.

No descripción de cosas, ni siquiera de caracteres o costumbres, ni aún de estados de ánimo, sino narración, drama.

Lo que le pasa en verdad al personaje, lo que éste se va haciendo, lo que es.

Y adviértase que lo que el personaje es no nos lo puede decir el novelista desde el principio, como quien está en el secreto, sino que lo que el personaje es, mejor dicho, llega a ser, va siendo, eso es la novela. No olvidemos que la novela es algo que se cuenta, es historia, algo que se mueve esencialmente en el tiempo.

Pero lo importante no es que sea un tiempo determinado, por ejemplo, el de la Revolución francesa, sino la temporalidad misma, el tiempo íntimo en que vive el personaje, en que se hace la novela.

A Unamuno no le importa darnos un mundo - repito, en el sen-

tido de las cosas - sino personas. Y el mundo sólo en cuanto los personajes lo necesitan para ser, es decir, el mundo de los personajes, un mundo temporalizado, incluido en el relato. Esto es fundamental.

La contraposición que acabo de esbozar entre las novelas de Unamuno y las demás es, naturalmente, exagerada. Tiene que serlo para ser comprendida.

Como es una exageración deliberada el poner frente a estas novelas todas las restantes que se han escrito.

Pues bien, me parece que la novela toda, como género, presenta acentuado el carácter de la temporalidad, de la realidad dramática que se va haciendo, frente a otros modos de literatura.

Basta comparar cualquier novela que lo sea en rigor, Le Rouge et le Noir, o, Misericordia, por ejemplo, con la Iliada; es evidente que en ésta se trata mucho más de cosas y de su mundo.

Es decir, la novela como tal tiende ya a ser lo que es en Unamuno, si bien en éste lo es de modo extremado.

En los momentos del "realismo", es cuando la novela queda plenamente presa en el ser de las cosas y pierde su carácter de relato o historia para convertirse en mera descripción de costumbres o estados de conciencia.

Y hay un punto que interesa esclarecer. Entre las novelas de Unamuno hay una - una sola - que se sale de aquella caracterización. Es Paz en la guerra, la primera de las suyas. En ella hay

descripciones y paisajes, y detalles minuciosos del ambiente social, y campos, y montes y tipos pintorescos, y episodios de combate o del sitio de Bilbao y Vizcaya entera.

¿Por qué esta excepción? ¿Es que Unamuno no había encontrado aún su camino?

¿Es que esta novela no entra en la cuenta de las propiamente suyas? Unamuno dice que luego abandonó el proceder que había seguido en ella, y esto haría pensar que era un intento primero de novela en el otro sentido.

Pero creo hay una razón más sustancial y decisiva.

Y es que el personaje de Paz en la guerra no es ningún hombre, ninguna persona individual, sino Bilbao todo, el Bilbao de la segunda guerra carlista. Es la novela de un personaje colectivo; se trata en ella de una vida colectiva y comunal, de una existencia no individualizada.

Y, naturalmente, el personaje, el protagonista mismo, es aquí mundo.

Unamuno mismo lo dijo así en el prólogo que le puso a su segunda edición: "Esto no es una novela; es un pueblo."

El personaje de Paz en la guerra es un pueblo y la aparente descripción de cosas es, si bien se mira, el relato de lo que a ese personaje colectivo le sucede, de lo que se va haciendo, en muchos hombres, en campos y calles y casas, a lo largo de los años.

Caso y personaje

Dejemos ahora el ambiente o "mundo" de la novela y reparemos en sus protagonistas.

El autor toma dos posiciones muy distintas.

En algunos casos, el novelista imagina una trama, un complejo de sucesos que afectan a varios personajes, y éstos reaccionan de cierto modo ante las situaciones creadas.

Lo que define a los personajes es precisamente la situación. Cada uno de ellos vendrá a ser un "papel", un "caso", con valor genérico, universal, por tanto. Es el pícaro, mozo de muchos amos, definido por una situación de hambre y bellaquería; o el marido celoso, que se las tiene que haber con la situación planteada por la presencia de la infidelidad, o el soñador, que vive en un mundo irreal y choca con el mundo concreto; o la mujer seducida, o el padre despótico, o el noble arruinado.

En todo este repertorio se trata siempre de un personaje en el que el hombre es lo de menos: lo que constituye su núcleo es un "caso" y un modo de reaccionar ante él, un "papel."

Estos personajes novelescos no lo son propiamente: no tienen personalidad; si los encontráramos en el mundo real, no los conoceríamos, a menos que se hallasen en el "caso" en que nos los ha presentado la novela.

¿Conoceríamos a Don Gutierre, el marido calderoniano de El médico de su honra, si lo encontrásemos soltero, o casado con

Doña Mencía, sin la enojosa situación creada por el infante?

¿Reconoceríamos a Segismundo si su padre no lo hubiera desterrado y aprisionado, para entrar luego en la vida cortesana?

¿Hay algo en ellos que los individualice aparte de su "caso", de la coyuntura en que el autor nos lo presenta?

El fuerte relieve que tienen en nuestra imaginación no procede de ellos mismos, sino de su aventura.

En cambio en otras novelas o dramas lo que importa son los personajes en cuanto tales, aparte de lo que les suceda; a veces no les ocurre apenas nada: el mínimo que sirva de pretexto para ponérselos delante y dejarlos vivir.

El personaje es aquí una persona, un modo de ser.

Por eso lo conoceríamos si lo halláramos en nuestro camino, aunque estuviera entregado a otros menesteres.

¿Dudaríamos en identificar a Don Quijote, aunque no llevase lanza ni rocín, aunque no luchase con molinos ni tratase con duques? ¿No lo reconoceríamos inmediatamente con sólo verlo vivir?

En las novelas en que se trata sólo de un "caso" o "situación", el relato queda reducido a la vida trivial del personaje en cuanto persona, aunque los hechos que constituyan la narración sean desusados, extraordinarios o gloriosos.

En cambio, la novela creadora de verdaderos personajes descende a los estratos de la autenticidad, que pueden encontrarse en la vida más oscura y común, y apresa el núcleo esencial de la

personalidad.

Comparemos, por ejemplo, a Amadís de Gaula con Benina, la vieja criada de Misericordia de Galdós.

En el primer caso encontramos aventuras extraordinarias de un paladín deslumbrador, en el segundo, la vida oscura y miserable de una sirvienta mendiga en el ambiente gris de Madrid del Ocho-cientos, en la que no ocurre apenas nada.

¿Cuál es la diferencia?

Las hazañas de Amadís son casi impersonales, intercambiables, y las podría realizar cualquier caballero andante o, por lo menos, cualquiera que tuviese su carácter, es decir, su peculiar manera de reaccionar; no nos descubren el fondo de su intimidad vital, eso que llamamos el alma o la persona, y que es lo que conocemos y amamos en los prójimos que son objeto de nuestro trato interindividual.

Los humildes afanes de Benina, en cambio, nos ponen en contacto con ella misma, y convivimos con la criada a lo largo de las páginas del libro, y al acabarlo es para nosotros alguien insustituible, a quien compadecemos o amamos personalmente: a ella, a Benina, no sus desgracias o sus virtudes.

En la literatura española, los contados "personajes" proceden de un "caso" inicial: al novelista se le transforman entre las manos, se le individualizan y personalizan, tal vez con sorpresa suya, y al final se encuentra con una criatura de ficción, auténtica, allí donde pensó forjar sólo una situación o un tipo gené-

rico.

El ejemplo máximo es Don Quijote; al comienzo va a hacer Cervantes la parodia del caballero andante; es el esquema deformado de un tipo ya esquemático.

Pues bien, poco a poco, Don Quijote se independiza del propósito de su autor y se va convirtiendo en alguien con una personalidad suya.

Cuando Don Quijote en aquel pasaje exclama: "¡Yo sé quien soy!", no es ya una ejemplificación de la caballería, sino un alma, una persona única, insustituible, que nos da compañía a lo largo de toda la obra y vive ya con nosotros, siempre, fuera de sus páginas.

Unamuno sólo crea personajes.

A primera vista, su desnudez hace pensar en los esquemas; se interpreta la novela o el drama de Unamuno como creaciones simbólicas, en que el autor pone en juego figuras convencionales, que representan problemas o afanes universales: la maternidad en Raquel, la de Dos madres, o en la Tía Tula; la educación en Don Avito Carrascal, la envidia en Joaquín Monegro, el de Abel Sánchez.

Pero lo que ocurre es que esas situaciones son en Unamuno problemas de personalidad, no "conflictos vitales", casos. La situación es el pretexto para que se muestre el drama de la personalidad; lo que importe no es que suceda tal o cual cosa, sino el ser yo de cada uno de los protagonistas.

En rigor, el afán de maternidad de las mujeres de Unamuno no es el afán por tener un hijo, sino más bien por ser madres, hasta

el punto de que el hijo puede ser ajeno, como ocurren en Dos madres y La tía Tula. Y no importa la maternidad real, ni el hijo concreto, sino el ser maternal de la mujer, su personalidad de madre.

Novela psicológica y novela personal

El siglo XIX nos dio la novela psicológica.

La novela psicológica pretende hacer un menudo análisis de la vida psíquica o anímica de sus personajes. Se trata en ella de contemplar, con alguna morosa delectación, estados de ánimo. El amor de cualquier tipo, la tristeza, las dudas, el fanatismo, la ambición, el tedio de la vida, entendidos principalmente como sentimientos.

La novela psicológica insiste con principal predilección en lo anormal y propende a interpretar patológicamente la vida humana. Esos estados de ánimo son descritos, analizados separados, en sus componentes, perseguidos en sus consecuencias. Se muestra al lector la realidad del alma entristecida, invadida por la sensualidad o dominada por el amor maternal, por ejemplo.

La novela, lo que la novela tiene de tal, de relato, consiste en la exposición de los conflictos que esos estados de ánimo plantean y de cómo unos llevan a otros.

Frente a esto surge con nuestro siglo, un nuevo tipo de novela, cuyo ejemplo extremado y decisivo encontramos en Unamuno. Es la que pudiéramos llamar la novela personal.

A primera vista, el hecho de que también transcurra en las interioridades de la persona de que en ella hay poca acción, en el sentido de sucesos o hechos externos, podría hacer que se confundiera con el tipo anterior.

Si se mira bien, se verá que se trata de cosas radicalmente distintas.

Lo importante en la novela personal o "existencial" son los personajes, no sus sentimientos.

En la novela psicológica los protagonistas se limitan a ser soporte de sus respectivos estados de ánimo, y éstos son los que allí interesa, los verdaderos sujetos de la narración.

La novela personal es la expresión de una vida, y esta vida es de una persona, de un personaje o ente de ficción que: finge el modo de ser del hombre concreto. Por esto la novela de Unamuno no es descriptiva, sino puramente narrativa, temporal, y no hay en ella conflictos de sentimientos, sino siempre un problema de personalidad.

Si hay amor, odio, tristeza, envidia en estas novelas, no son nunca estados de conciencia, sino modos del ser.

Una pasión no es un sentimiento para Unamuno, una simple afectación psíquica, sino que la entiende e interpreta como un modo de ser, ese concreto ser apasionado; no es algo que le pase a uno, lo que en cierto momento se siente, sino lo que se es.

"Vi que aquel odio inmortal era mi alma", dice Joaquín Monegro

el personaje de Abel Sánchez, al tropezar angustiosamente consigo mismo, como aquél que consiste en odiar.

¿Qué tiene que ver esto con describirnos los estímulos de un odio, y sus ingredientes psíquicos y cómo llena un alma, y cómo entra en ella en conflicto con otros sentimientos?

Esto sería la "historia" - usando el vocablo con deliberada impropiedad - de los sentimientos del personaje y de su conducta, pero no lo que le interesa a Unamuno: la historia de Joaquín Mo-negro, de él mismo, no de sus aparatos psíquicos o de sus relaciones sociales.

Es claro que no siempre tiene conciencia de ello; más bien la va adquiriendo poco a poco, la adivina confusamente, y va buscando después, un poco al azar, justificaciones del carácter de su obra, los prólogos de Unamuno están llenos de alusiones al extraño estilo de sus novelas, que él siente como algo nuevo y desusado, y de ahí su broma inicial de llamar novela a Niebla, aunque luego insiste siempre en que es una auténtica y plena historia novelesca.

El subtítulo de Abel Sánchez es Una historia de pasión, y en la segunda edición de este libro, hecha en 1928, en el prólogo, advierte la extrañeza de esa expresión, y dice que acaso estuviera mejor la forma Historia de una pasión; pero lo interesante es que, a pesar de esta forma lucir más fácil, Unamuno escogió la primera, más violenta, porque manifestaba mejor su propósito.

Se trata, no de hacer la historia de una pasión, sino de un

hombre - de dos, si se quiere -; y esa historia es de pasión; la pasión no es el sujeto de ella, sino su carácter esencial tan sólo.

Ni lo físico o biológico, ni tampoco lo psíquico agotan al hombre; más bien éste empieza cuando se ha profundizado por debajo de todo eso. Entonces se encuentra la persona, que es quien da un sentido a la vida biológica o psíquica y las hace posibles.

A este estrato profundo del alma o la personalidad, mucho más hondo que todos los sentimientos, desciende la novela de Unamuno; por eso se puede apresar en su forma dramática o narrativa el secreto de la existencia.

Por eso es puro relato, relato que no necesita engranarse apenas con el tejido de los sucesos exteriores, ni siquiera con el detalle de la acción, porque transcurre en el tiempo vivo, en la temporalidad de la existencia que en ella se hace.

Y ésta es la razón de que Unamuno apenas se preocupe del argumento, de la trama de sucesos, del desenlace de sus personajes. A veces no existe, o incluso está formalmente negado como en La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez.

No le interesa un acontecimiento de la vida de sus personajes, sino esta vida misma, su existencia como tal, y ésta no tiene más problema que el de sí misma, el de su personalidad, ni más desenlace que la muerte.

La anticipación imaginativa de la muerte

El último reducto de la novela de Unamuno le preocupa la vida en cuanto es condición para entender la muerte, y ésta es como vimos ya, su verdadera y angustiosa cuestión. Por la muerte, pues, trasciende de la vida y llega a la persona que muere después de haber vivido. Yo puedo tomar posición frente a mi vida; puedo oponerme a ella; puedo sobre todo, perderla, porque no soy ella misma. Cuando se llega a la muerte, la vida se acaba; pero aquí es cuando comienza a interesarse de verdad Unamuno; le importa, ante todo, quien ha vivido y ahora muere, ansiando perdurar. 14

O sea que Unamuno llega a esta novela "personal", cuyos resgos vamos dibujando, empujado por su idea de la razón y por la que tiene de la realidad temporal y dramática del hombre.

Se sirve de la novela para crear entes de ficción, criaturas espirituales con historia en que poder espejarse y verse en transparencia fuera de sí mismo, y así poder revivir la historia humana y penetrar su verdad.

Y se sirve de ella también, y muy principalmente, para intentar la gran experiencia, la que no puede repetirse, y por eso nos plantea el problema de la perduración: la de la muerte.

La muerte, en efecto, no puede repetirse; se muere sólo una vez, y no cabe ya reiteración; esto le da al hecho - o al acto - de la muerte una significación esencialmente distinta de todos los demás, emparejándolo sólo con el del nacimiento; pero éste no es acto ni siquiera un hecho que exista por el nacido; por eso queda la muerte como algo absolutamente único, imper.

Y aún supuesta la inmortalidad o la resurrección, es decir, que se siga viviendo y existiendo después de la muerte, no se disminuye por eso lo más mínimo su significación radical.

Lejos de hacer la pervivencia que la muerte deja de existir, es ella quien le confiere realidad plenaria, sólo en la vida perdurable es posible la muerte realizada. Porque en esta vida sólo existen - mientras es vida - la espera o el amago de la muerte, que son cosas distintas.

Si el hombre terminara con su vida, en rigor sólo "dejaría de vivir", no moriría; para que exista para el que muere la muerte cumplida es menester que éste perdure tras ella; si no, la muerte sólo sería algo que sucede fuera de uno en el prójimo.

Pero la vida perdurable es aquella en que no se puede ya morir; y por eso la muerte no admite en ningún caso reiteración. Lo único que se puede hacer con ella es anticiparla; anticiparla, que no es lo mismo que esperararla o contar con ella o saber que ha de venir. Todas estas cosas se hacen desde la vida, consideran a la muerte como algo futuro, como algo inexistente todavía; en definitiva, como algo fuera de la vida, aunque éste apunte a ello como a un término, a un después. Anticiparla, en cambio, es verla y vivirla en sí misma; es hacerla llegar y tenerla ya aquí, en la propia vida. Anticiparla, claro es, imaginativamente; ya no es posible revivirla, cabe previvirla.

Y para esto sirve la novela.

En las novelas de Unamuno casi siempre se da la muerte. No se trate de que sea en ella la solución de uno de esos nudos trágicos que forman la vida, ni tampoco es la pérdida de un personaje. Es la realización misma de la novela lo que da su sentido pleno a la historia y, por tanto al relato. Así, muy en especial, en San Manuel Bueno, mártir, tal vez su libro más entrañable e íntimo, donde la muerte del personaje es la culminación necesaria de la novela.

Cada novela es para Unamuno un intento de vivir la muerte, de pasar a través de ella, de dejarla llegar, entrar en su ámbito helado y quedar, a pesar de ello, para verla ya desde el otro lado, es decir, consumada, para mirar ansiosamente detrás.

Para Unamuno es la imaginación quien puede llevarlo a penetrar sustancialmente en la muerte, quien le puede hacer gustar su verdad, como no podría hacerlo el pensamiento racional y sistemático. Se dirá que existe la experiencia de la muerte ajena. Es cierto, y ella es quien nos hace tropezar con la muerte y sentir su misterio. Pero ¿entenderla? Para entenderla como muerte, no como pérdida, como ausencia o como un hecho en el mundo, hay que ponerse en el punto de vista del que muere; hay que verla desde él.

Para el que queda vivo, la muerte ajena es eso: ausencia o pérdida; algo privativo.

La realidad positiva de la muerte es para el que muere, y si

la vemos o entrevemos es también gracias a la imaginación.

Sólo mediante esta facultad nos podemos trasladar en cierto sentido a la situación mortal misma, al punto de vista, mejor dicho, al ser mismo del que muere. En cierto modo, convivir con el que muere; pero esto, si bien se mira, tomándolo con todo su rigor, es imposible: es una contradicción. Sólo es posible mientras aún no ha muerto; cuando llega la muerte, allí se detiene la convivencia del testigo y sólo queda la gran presencia muda de ella.

Esto da la absoluta soledad de la muerte, que tiene que morir cada cual sin compañía, y es la raíz de la más honda desesperación al ver morir a una persona que se quiere como propia. Esta es la verdadera impotencia, no el no poder salvar, sino no poder estar con el que se muere: es el abismo.

La muerte como soledad

Probablemente, la adivinación más fecunda de Unamuno en torno a la muerte es su interpretación como soledad; una idea apenas poseída, no formulada temáticamente en parte alguna, sólo aludida alguna vez, pero que está a la base de todas sus intuiciones imaginativas del acontecimiento mortal. Sólo en La agonía del cristianismo, dice:

Los hombres vivimos juntos, pero cada uno se muere solo y la muerte es la suprema soledad. 15

El sentido de esta frase aislada, sin ulterior explicación ni desarrollo, es problemático. Por lo pronto, apunta al hecho evi-

dente, que ya señalé en otro lugar, de que no se puede estar, no se puede convivir con el que muere, porque esto encierra una contradicción; cada hombre tiene que enfrentarse a solas con la muerte, sin posible compañía, porque ésta cesa allí donde la vida acaba, donde llega la muerte, por tanto; pero esto sólo no justificaría el segundo miembro de la frase de Unamuno: "la muerte es la suprema soledad."

A lo sumo, podría decirse que la muerte acontece en la suprema soledad, pero no que consiste en ella. Pero, ¿no podría pensarse también esto? Unamuno no lo dice, desde luego; en ningún lugar de sus escritos intenta siquiera responder a la pregunta radical: ¿qué es la muerte? Sin embargo, se podría rastrear en sus obras menos directamente intelectuales, en sus novelas, allí donde presenta la muerte en su inmediatez, donde intenta, si no pensarla, vivirla, una presencia tal vez no conocida de esa interpretación. Veamos cómo muestra Unamuno, imaginativamente, la realidad del morir, en qué modos ejemplifica esa posibilidad humana, cuya esencia quisiéramos aprehender.

Las dos novelas en que presenta de un modo más insistente y vivo la realidad de la muerte son Paz en la guerra - primera de las suyas - y La tía Tula, y a ellas he de atenerme con preferencia.

En el primero de estos relatos se refiere a la preocupación por la muerte que siente Pachico Zabalbide, y dice:

¡Tener que pasar del ayer al mañana sin poder vivir a la vez en toda la serie de tiempo! Tales reflexiones le llevaban en la oscuridad solitaria de la noche la emoción de la muerte, emoción viva que le hacía temblar a la idea del momento en que le cogiera el sueño, aplanado ante el pensamiento de que un día habría de dormirse para no despertar. Era un terror loco a la nada, a hallarse solo en el tiempo vacío, terror loco que, sacudiéndole el corazón en palpitaciones, le hacía soñar que, falto de aire, ahogado, caía continuamente y sin descanso en el vacío eterno, con terrible caída. Aterrábale menos que la nada el infierno, que era en él representación muerta y fría; mas representación de vida, al fin y al cabo. 16

La representación de la muerte es para Pechico la nada, pero la nada con la cual puede encontrarse, la nada como realidad vital, no la aniquilación de sí mismo, sino de lo demás; por tanto, la soledad absoluta. Habla de hallarse solo, y nos interesan por igual los dos términos de esta expresión: tanto la soledad como el hallarse.

La muerte no es un simple dejar de ser, sino más bien, un radical quedarse solo.

Y después de esta anticipación en la expectativa se sucede en Paz en la guerra la presencia de la muerte cumplida y realizada. La muerte de doña Micaela, es la muerte cotidiana, la muerte que irrumpe en el vivir trivial de la familia, durante los días inquietos del sitio de Bilbao. Se espera el estallido inminente de una bomba, y se ha hecho una angustiosa calma en la casa, en torno a la madre, que recoge sus últimos momentos de vida.

Pasó un silencio supremo, en cuyo vacío se oía el fatigoso anhelo de la enferma que sentía preñada su mente

de cosas que decir de despedida, pero sin acordarse de ninguna entonces, llena de sueño. "¿Cuándo acabará esto?", pensaba. Al momento de silenciosa angustia siguió una trepidante detonación que pareció hacer bambolear la casa. La enferma extendió los brazos aterrada y, dando un grito, el último cayó en la almohada... Hubiesselo quebrantado el corazón, había muerto el mundo para ella, y con él se le desvanecieron de la pobre cabeza, tan martillada, los temores y ansiedades, fantasmas que turbaron el agitado sueño de su vida, y así pudo descansar por fin en la eterna realidad del sueño inacabable. 17

Nuevamente aparece el desvanecimiento del contorno, de la circunstancia; la muerte es interpretada como un morir el mundo para el que muere; el mundo, interpretado a su vez aquí como quehacer, como atormentador movimiento, en cuyo lugar queda el descanso, realidad vital también, que supone la pervivencia del que descansa.

Más adelante muere don Miguel, el viejo solterón tímido y melancólico, que evoca en sus últimos momentos la vida que hubiera podido vivir y no ha conocido:

Comenzó a sentir con escalofríos una inmensa tristeza de no haber vivido, y un tardío arrepentimiento de aquel miedo a la felicidad que le había hecho perderla. Quería volver a la vida pasada, sintiéndose solo en medio de un mar. 18

Y la muerte dramática, violenta, tan infrecuente en Unamuno, aparece al morir Ignacio, herido de un balazo en Somorrostro:

A la caída de la tarde, asomándose Ignacio a la salida de la trinchera, por pura curiosidad, sintió una punzada bajo el corazón de Jesús bordado por su madre, le echó mano, ofuscósele la vista y cayó. Sentíase desfallecer por momentos, que se le iba la cabeza, liquidándosele la visión de las cosas presentes, y luego una inmersión en un gran sueño. Carráronse, por fin, sus sentimientos al presente, se desplomó su memoria,

se recogió su alma y brotó en ella, en visión espesada, su niñez, en brevísimo espacio de tiempo... La moribunda vida se le recogió en los ojos y desde allí se perdió, dejando que la madre tierra rechupara la sangre al cuerpo, casi exangüe. En su cara quedó la expresión de una calma serena, como la de haber descansado, en cuanto venció a la vida, en la paz de la tierra, por la que no pasa un minuto. Junto a él resonaba el fragor del combate, mientras las olas del tiempo se rompan en la eternidad. 19

Reaparecen, una vez más, las mismas intuiciones: la disolución, la soledad, la concentración en sí mismo; luego, el descenso - que pide un sujeto, no su aniquilación -, y aquí se insiste en expresiones activas, como ésa en que dice: "venció a la vida"; es decir, murió; ¿quién? - puede preguntarse -; justamente el que muere, el que es distinto de su vida, el que queda solo: lo que hemos llamado la persona.

Y esta muerte, vista desde fuera, desde los padres, hace distinguir claramente a Unamuno dos dimensiones de la muerte del prójimo: la pérdida y la muerte misma, en que su realidad irreductible es sentida y vivida. El padre de Ignacio, Pedro Antonio el chocolatero:

... no lograba convertir el frío "¡He perdido a mi hijo!" en el misterioso "¡Mi hijo ha muerto!" Su hijo se había ido, naturalmente, como se fueron otros; no había vuelto aún, naturalmente también, pero podía volver un día u otro, y entre aquel recuerdo y esta esperanza, igualmente vivos, sólo mediaba como realidad presente una noticia, una mera noticia, un dicho. 20

Sólo mucho después, en una ceremonia que lo conmueve profundamente (página 255), pasa de una posición a otra, y descubre en

el mismo la realidad de la muerte de su hijo, y se le manifiesta el dolor lentamente incubado a lo largo de los días, no por el hijo perdido - es decir, por su relación con él -, sino por su hijo mismo, por el hijo muerto.

En La tía Tula, posterior en veintitrés años a Paz en la guerra, hay otra larga serie de muertes en el seno de la familia de Gertrudis. Y, junto a la persistencia de las mismas interpretaciones imaginativas, aparecen algunos elementos nuevos, en los que conviene insistir.

Los dos ejemplos más interesantes y expresivos son las muertes de las dos mujeres de Ramiro, la de Rosa, la primera, la hermana de Gertrudis, y la de Manuela, la criada hospiciana.

En la primera, dice Unamuno:

Llegó a faltarle el habla y las fuerzas, y cogida de la mano de su hombre, del padre de sus hijos, mirábele como el navegante, al ir a perdersé en el mar sin orillas, mira al lejano promontorio, lengua de la tierra nativa, que se va desvaneciendo en la lontananza y junto al cielo; en los trances del ahogo miraban sus ojos, desde el borde de la eternidad, a los ojos de su Ramiro. Y parecía aquella mirada una pregunta desesperada y suprema, como si a punto de partirse para nunca más volver a tierra, preguntase por el oculto sentido de la vida... Fue una tarde abismática... 21

Y luego:

Llególe por último el supremo trance, el del tránsito, y fue como si en el brocal de las eternas tinieblas, suspendida sobre el abismo, se aferrara a él, a su hombre que vacilaba sintiéndose arrestrado. Quería abrirse con las uñas la garganta la pobre, mirábele despevorida, pidiéndole con los ojos aire; luego, con ellos le sondeó el fondo del alma y, soltando su mano, cayó en la cama donde había concebido y parido sus tres hijos. 22

¿Qué hay de nuevo en esta entrañable descripción o, mejor, en este íntimo relato? Unamuno insiste en el momento de la soledad, en la misma metáfora del mar sin orillas, en las tinieblas, en el abismo; pero no se trata aquí de pura soledad sin más determinación, sino que es un hacia dónde, un viaje, una soledad respecto a todo esto, para ir ¿adónde? Por eso la soledad es a la vez problematización; por eso la muerte pone en cuestión la vida misma, y se convierte en pregunta, en radical interrogante; por eso la muerte es tránsito. Y ese tránsito, ese paso, supone un transeúnte, un viajero que pase, y que se angustia al presentir el desgarrón de la partida, la separación de toda la circunstancia vivida y la incertidumbre del otro término del tránsito. La soledad nos inquieta con su misterio; en su vacío el hombre se encuentra, al encontrarse, remitido a otro dónde. La pura soledad contradice el carácter esencial de la existencia, y su presencia nos señala la radical alteridad, otra realidad latente.

Y, al margen de esto, repárese en que, al narrar la agonía de Rosa, Unamuno cambia de punto de vista: primero la cuenta desde ella, pero al final, cuando la muerte llega y la gran soledad irrumpe, cuando la convivencia se hace imposible, la ve desde fuera, desde los ojos del espectador que la ve caer, vencida, sobre la cama.

Pero todavía da Unamuno un paso más en su adivinación del sentido de la muerte al narrarnos - y más bien en este caso interpretarnos la de Manuela, la pobre hospiciana.

Murió como había vivido, como una res sumisa y paciente, más bien como un enser. Y fue esta muerte, tan natural, la que más ahondó en el ánimo de Gertrudis, que había asistido a otras tres ya. En ésta creyó sentir mejor el relato del Génesis, que había leído poco antes, y cómo el Señor alentó al hombre por la nariz soplo de vida, y se imaginó que se la quitase por manera análoga. Y luego se figuraba que a aquella pobre hospiciana, cuyo sentido de vida no comprendía, le quitó Dios la vida de un beso, posando sus infinitos labios invisibles, los que se cierran formando el cielo azul, sobre los labios azulados por la muerte, de la pobre muchacha, y sorbiéndole el aliento así. 23

Aparece aquí, por primera vez, la alusión explícita a Dios como trasfondo de la muerte. En el morir interviene Dios. No se trata ya de una simple soledad, ni siquiera de un vago tránsito hacia un dónde desconocido y problemático. La vida aparece referida a Dios, y la gran soledad que es la muerte es hecha por Dios, que recibe la vida antes infundida al hombre. Sobre la oscuridad interrogante de la muerte se dibuja, dando su sentido a la soledad respecto de las cosas, de toda cosa, la gran presencia de Dios. Y esta muerte así entendida es para Unamuno - no olvidemos sus palabras - aquella en que se adviene mejor el sentido del enigma mortal. La referencia a Dios es quien hace más comprensible la muerte.

Hasta aquí llega Unamuno; sería vano querer buscar en él mayores precisiones, ni siquiera una traducción de estas adivinaciones a términos conceptuales rigurosos. Sin embargo, puede intentarse ver a través de estos barruntos el último contenido de su experiencia imaginativa de la muerte. Esta significaría

- si llevamos, repito, a su extremo lo que en Unamuno sólo está insinuado - la radical soledad, la supresión de todo lo otro que el hombre que muere, la desaparición del mundo en torno. Como yo me refiero al mundo exterior mediante mi cuerpo, la muerte biológica de éste determinaría la soledad absoluta de mi persona, la separación de toda mi circunstancia; esta muerte del cuerpo traería aparejada una destrucción parcial de mi vida psíquica, de todo aquello que no es estrictamente personal; pero, del mismo modo, hasta aquí nada afectaría a la realidad irreductible de la persona sensu stricto. Por esto existiría para ella esa soledad, que supone alguien que esté solo, no la aniquilación del sujeto, porque entonces no hay tampoco soledad; por esto, en última instancia, podría morir realmente el hombre, no sólo dejar de vivir.

 Pero aún hay más: esta supresión absoluta de la circunstancia, esta soledad del hombre mismo, del quién de cada cual, pondría al descubierto lo que para el hombre es constitutivamente latente: el fundamento mismo de su existencia y de su ser personal, aquello que por hacerme ser no puede darse en mi vida, sino que me trasciende y me es inaccesible: Dios.

Capítulo IV

Los relatos de Unamuno

El problema de la circunstancia

Veremos aquí con un poco de más detalle el problema de la realidad del hombre, del personaje de ficción y de la circunstancia o mundo en que tanto uno como otro viven.

Unamuno, en el Prólogo a sus Tres novelas ejemplares - Dos madres, El marqués de Lumbría y Nada menos que todo un hombre - dice:

Y llamo ejemplares a estas novelas porque las doy como ejemplo, ejemplo de vida y de realidad.
- ¡De realidad! ¡De realidad, sí! - Sus agonistas, es decir, luchadores - o si queréis los llamaremos personajes -, son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o en puro querer no ser, y no con la que les den los lectores. 24

Y en seguida distingue este sentido suyo de la realidad del que está a la base 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. 25

Es decir, no son personajes, sino puros casos (ver capítulo III sobre caso y personaje), esquemas o maniqués que sirven de soporte a dichos postizos, que no emergen de ellos, de su íntima realidad, sino que son recogidos fuera y luego le son artificialmente atribuidos.

Y la realidad - agrega Unamuno - no la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones, ni... 26

Por tanto las cosas, lo que parece más real, no tiene nada que ver con la realidad humana.

¿Cuál es, pues, la realidad del hombre?

¿Cuál es - se pregunta Unamuno, la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre? 27

(Repárese en los adjetivos que usa)

Y agregue:

Sea hombre de carne y hueso o sea de los que llamamos ficción, que es igual. 28

Ha llegado el momento en que Unamuno se enfrenta temáticamente con la pregunta sobre el ser del hombre; y lo primero que hace, como siempre, es buscarse compañía en su decir, y aquí la encuentra en el humorista norteamericano Oliver Wendell Holmes, autor de The autocrat of the breakfast table, según el cual cuando conversen dos hombres, Juan y Tomás, entran seis en la conversación, tres Juanes y tres Tomases: el Juan real, que sólo conoce Dios; el Juan ideal de Juan, es decir, el que éste cree ser; el Juan ideal de To-

más, esto es, el que Tomás lo cree, y los tres Tomases correspondientes. Unamuno acepta esto, pero le parece intelectualista, y cree que hay otro Juan y otro Tomás aún más profundos y reales, aparte de los que son para Dios; y este hombre más real es el que se quisiera ser.

Este, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad. Y por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos. Dios le premiará o castigará a uno a que sea por toda la eternidad lo que quiso ser. 29

En esto, me parece que Unamuno se opone a la doctrina del "eterno retorno" de Nietzsche, ya que en éste ha de retornar lo que fue un ser ya existente y consumado, mientras que lo que a Unamuno le parece digno de eternización no es el yo que de facto ha sido cada uno de nosotros, sino el que quería ser.

En el mismo Prólogo sigue diciendo:

Este hombre, que podríamos llamar, al modo kantiano, numérico; este hombre volitivo e ideal - de idea-voluntad o fuerza - tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparen-
cial, racional, en el mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida que es sueño. Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros, surgen la tragedia y la comedia y la novela y la nivola. Pero la realidad es la íntima. 30

Unamuno enfrenta la realidad verdadera - la del hombre como voluntad o idea, con la fenoménica y aparenzial, que es justamente la del mundo. Pero este mundo es un mundo de cosas, lo que él llama el mundo de los realistas, y a la vez el mundo racional; en cambio, la vida es sueño, y dice de ella que es la auténtica realidad. Esto es lo que se ha solido entender como una paradoja,

usando el vocablo que exasperaba a don Miguel, porque adivinaba tras él la falta de inteligencia; pero que, por otra parte, recogía con mal disimulada complacencia, como prueba de su verdad original, difícilmente asequible.

Unamuno se da cuenta de que lo más real que encontramos es nuestra vida, y ésta es algo que acontece en el tiempo, en suma, relato o sueño, como antes vimos, no por oposición a la vigilia, sino a las cosas.

Por eso encuentra la raíz del ser del hombre en lo que quiere ser, en el esquema o proyecto de ese sueño, y en la fuerza que lo mueve a realizarlo e interpreta a ese hombre temporal que ha descubierto como un yo puro en conflicto con un mundo de cosas que lo oprime y altera, y descalifica a este último, considerándolo como simple apariencia fenoménica, opuesta a la realidad sustancial del sueño que es la vida. Y este mundo es racional, sometido a esa razón que Unamuno considera incapaz de aprehender la esencia de la vida. Creo esta es la causa profunda del desdén de Unamuno por el mundo, por el ambiente de los personajes, y por eso falta en sus novelas, al menos en algunas.

Pero la existencia humana incluye inexorablemente un mundo, una circunstancia, que no es en modo alguno un mundo aparential de muertas cosas, sino el mundo en que está el hombre, la circunstancia que está en torno a ese hombre real, que de verdad vive.

El hombre vive en el tiempo y en el espacio en una circunstancia que comprende por igual el paisaje, la época histórica en

que le ha tocado vivir, el ambiente social, sus determinaciones físicas y psíquicas. El hombre no es esas cosas, pero tampoco es in ellas ni aparte de ellas, sino que condicionan su ser.

La realidad humana es circunstancial y si se omite la circunstancia se queda en la abstracción.

Indudablemente que Unamuno se excede cuando pretende suprimir lo que llama bambalinas o decoraciones, y eso significa una esencial mutilación del hombre mismo, cuya pureza trata de mantener.

Esta es la grave deficiencia que amenaza a los relatos de Unamuno, la pérdida de una dimensión esencial del personaje viviente.

Don Miguel se olvida que Dios, al crear al hombre, le creó previamente un mundo en que estuviera, y en seguida, porque "no es bueno que el hombre esté solo", le dio la esencial compañía de la mujer. Para el hombre vivir es, desde luego, vivir en y vivir con: convivencia en el mundo es la forma concreta en que transcurre la existencia humana.

Sin embargo, sería exageración decir que Unamuno prescinde totalmente de la circunstancia en sus novelas; no lo hace, por la sencilla razón de que es imposible; sólo existe en él la tendencia a ello.

El mismo se da cuenta de que es menester un mundo, pero ve que no puede ser el mundo estático de las cosas; y entonces cree que es un mundo interior.

En el mismo Prólogo antes mencionado, dice:

La realidad en la vida de Don Quijote no fueron los molinos de viento, sino los gigantes. Los molinos eran fenoménicos, aparenticiales; los gigantes eran numéricos, sustanciales. El sueño es el que es vida, realidad, creación. 31

Y más adelante añade:

Balzac no era un hombre que hacía vida de mundo ni se pasaba el tiempo tomando notas de lo que veía en los demás o de lo que les oía. Llevaba el mundo dentro de sí. 32

Es cierto; Balzac lo llevaba dentro, y Unamuno también, aunque un tanto oprimido por sus ideas sobre la realidad y la razón; y por eso en los relatos de Unamuno, en los más logrados sobre todo, en los más íntimos, aparece un efectivo mundo, descarnado pero auténtico, que se dibuja a veces casi a despecho de su autor y crea una circunstancia en que puede dar sus latidos la vida humana y revelar en ellos el fondo personal del drama.

La vida cotidiana: Paz en la guerra

La primera novela de Unamuno fue Paz en la guerra, publicada en 1897. En la concepción de esta obra predominó casi por entero un tema autobiográfico, resucitando sus recuerdos infantiles -, en el cual se retrata a sí mismo en Ignacio y aún intenta en ello simbolizar la "casta vascongada", que había estudiado a fondo.

El propio Unamuno escribirá mucho más tarde:

No son, en rigor, todas las novelas que nacen vivas, autobiográficas y no es por eso por lo que se eternizan?... Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace

parte del autor mismo y si éste pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberle hecho suyo, parte de sí mismo. 33

Por otra parte, el autor no está seguro del género literario a que pertenece Paz en la guerra. Primero era "una especie de novela", luego la llama "novela histórica"; al fin "novela" simplemente. Pero al imprimirla no se indica nada en la portada rompiendo la habitual costumbre, y sólo figuran el título y el autor, y en las Advertencias, que la preceden, se designa repetidas veces "obra", sin que la palabra "novela" aparezca ni una sola.

No obstante, ya publicada, todos tratan a Paz en la guerra, de novela y hasta el mismo autor, quien en el Prólogo de la segunda edición (1923) la considera, además, de nuevo, "como una novela histórica" o "una historia anovelada", a pesar de que la última vez que alude a ella, vuelve a designarla como "obra" simplemente.

Unamuno por propia confesión, puso en Paz en la guerra el cariño con que estudió la última guerra carlista y la raza vasca, a la cual quiere en la novela "dar vida al espíritu" que la infunde.

Puso, como dice:

... mucho de mi alma y la de mi casta vascongada. Aquí recogí la flor y el fruto de mi experiencia de niñez y mocedad; aquí está el eco, y acaso el perfume de los más hondos recuerdos de mi vida y de la vida del pueblo en que nací y me crié; aquí está la revelación que me fue la historia y con ella el arte. 34

La obra fue tan meditada como documentada, con datos extraídos de numerosas lecturas, con más tiempo que el frecuente, en los novelistas de aquella época, para ambientar su vida de niño, el dre-

mético sitio de Bilbao, sus montañas, su raza vasca, el perfume de los recuerdos más hondos de sus primeros años en su villa natal; tema inicial de la novela, que Unamuno ansiaba dejar perpetuado literariamente como el de ninguna de sus obras, porque en verdad, se recreaba evocando en él lo que sentía mejor de su vida: cuando aún tenía la inocencia y la fe de su niñez y mocedad, y no había arrancado cruelmente, las firmes raíces que le ataban a su Vasconia, para replantarse en la región leonesa y arraigar con igual fuerza, hasta poder llamar a la nueva ciudad, donde vivió hasta su muerte, "mi Salamanca", como llamaba a su villa natal "mi Bilbao."

Ya en esta novela se percibe su preocupación - aún en la infancia, de la muerte - lo cual llegará a consistir una verdadera obsesión y que se explica con dolorosa angustia en su dudar religioso, que ya comenzaba.

Escrita ya en su totalidad, y tras no pocos reparos y enmiendas, el autor la sometió a una revisión y corrección completa y a fondo. En estas correcciones continuadas, en lucha con "el rebelde y mezquino idioma", que angustiaba a Sécquer, Unamuno luchó con no menor violencia que el poeta sevillano por dar forma literaria a sus pensamientos.

Como ya hemos mencionado Paz en la guerra se separa por su estructura de todas las demás novelas del autor, porque es una novela definida esencialmente por un mundo; los personajes aparecen sumergidos en él, apenas diferenciados, sin primacía entre ellos, a lo sumo hay agonistas, pero no protagonistas. Y ese mundo no

está visto desde una existencia individual, sino desde la perspectiva múltiple del pueblo entero, que es, según mencioné antes, el verdadero sujeto del relato; y el pueblo es mundo social - vida colectiva - adscrito a una circunstancia espacio-temporal, a un paisaje y a una época.

Unamuno se enfrentó con esta peculiaridad de su novela primera en diversas ocasiones, y concretamente en el prólogo a su segunda edición, en 1923; allí señala su cambio de procedimiento, y parece considerarlo algo puramente técnico, fundado sólo en una conveniencia.

En esta novela hay pinturas de paisaje y dibujo y colorido de tiempo y de lugar. Porque después he abandonado este proceder, forjando novelas fuera de lugar y tiempo determinados, en esqueleto, a modo de dramas íntimos, y dejando para otras obras la contemplación de paisajes y celajes y marinas. Así en mis novelas Amor y Pedagogía, Niebla, Abel Sánchez, La tía Tula, Tres novelas ejemplares y otras menores no he querido distraer al lector del relato del desarrollo de acciones y pasiones humanas, mientras he reunido mis estudios artísticos del paisaje y el celaje en obras especiales, como Paisajes, Por tierras de Portugal y de España y Andanzas y visiones españolas. No sé si he acertado o no con esta diferenciación. 35

Pero ¿es esto solo? ¿No se trata más bien de que el propósito de Unamuno cambió de unas novelas a otras? Porque el ambiente descrito en Paz en la guerra no consiste en "estudios artísticos del paisaje y el celaje", sino en la representación del escenario donde acontece la vida colectiva de Vizcaya. El personaje de la novela es la gente, y está definido por su convivir en un mundo común. Pero la razón profunda de que Unamuno recurra a una

pluralidad de personajes en convivencia, dentro de un mundo que a veces parece ocupar el primer plano, es que la dimensión de la existencia en que intenta penetrar es lo que llamamos la vida cotidiana. Por ser cotidiana es colectiva y exteriorizada en el mundo; y es significativo que Unamuno empezara por este modo de vida, para después llegar a otros.

Lo que a Unamuno le interesa es hacernos penetrar en la entrafía silenciosa y permanente del vivir de cada día; ya veremos con qué propósito final. Cuando describe, más bien nos inscribe en el círculo de la convivencia de sus personajes; y por eso no busca lo pintoresco, ni el detalle "real" o plástico, como hubiera podido hacer Pereda, por ejemplo, sino, al contrario, lo oscuro y consabido, la costumbre, sustancia de la vida cotidiana, lo que está por debajo de las opiniones personales y de los sucesos, el sustrato intrahistórico del humano existir. Al presentarnos a Pedro Antonio Iturriondo, el chocolatero, antiguo soldado de la primera guerra carlista, dice:

En la monotonía de su vida, gozaba Pedro Antonio de la novedad de cada minuto, del deleite de hacer todos los días las mismas cosas y de la plenitud de su limitación. Perdía en la sombra, pasaba inadvertido, disfrutando, dentro de su pelleja, como el pez en el agua, la íntima intensidad de una vida de trabajo, oscura y silenciosa, en la realidad de sí mismo, y no en la apariencia de los demás. Fluía su existencia como corriente de río manso, con rumor no oído, y de que no se daría cuenta hasta que se interrumpiera. ³⁶

En estas breves frases tenemos resumidas, con prodigioso acierto, numerosas notas de la vida cotidiana: monotonía, reiteración

renovada, sombra, inclusión en un medio - el pez en el agua -, realidad propia, ausencia de reflexión y ese hallazgo feliz de la "plenitud de su limitación." Apenas cabe más en menos líneas. Y en seguida nos cuenta la relación de Pedro Antonio con el contorno de la tienda, las calles de Bilbao y los días de sol o de lluvia.

Sus ojos habían recorrido en calma aquel recinto durante años, dejando en cada uno de sus rinconcillos el imperceptible nimbo de un pensamiento de paz y de trabajo; en cada uno de ellos dormía el eco vaguísimo de momentos de vida olvidados de puro ser iguales todos y todos silenciosos. Y porque le hacían querer más el íntimo recogimiento de su tienda amaba los días grises y de lluvia lenta. Los de calor y luz parecíanle ostentosos e indiscretos. 37

Basta con esto: a Unamuno no se le ocurre, ni siquiera en esta novela describirnos la chocolatería como cosa, con sus detalles externos, como hubiera hecho un escritor realista, la chocolatería "en sí", podríamos decir; lo que le interesa es la referencia existencial de Pedro Antonio a su mundo. Cuando de un detalle de cómo es una cosa no es pictórico o descriptivo, sino vital, con referencia al uso de ella; así al hablar del viejo devocionario de Josefa Ignacia, la mujer del chocolatero, sólo dice "de márgenes mugrientas y grandes letras", y agrega que estaba en vascuence, y por eso "era el único al que sabía entender." Repárese en que no dice "era el único que sabía entender", sino al que, porque no se trata de que no supiera castellano, sino de que sólo su viejo texto vascuence le hablaba al corazón, y únicamente así entendía cordial y personalmente la palabra escrita.

Y en seguida nos muestra Unamuno la circunstancia humana, el

ámbito social de estas vidas: la tertulia de la chocolatería.

Pedro Antonio deseaba el invierno porque una vez unidas las noches largas a los días grises y llegadas las lloviznas tercas e inacabables, empezaba la tertulia en la tienda. Encendido el brasero, colocaba en torno de él las sillas y, gobernando el fuego, esperaba a los contertulios. Envueltos en ráfagas de humedad y de frío, iban acudiendo. Llegaba el primero, soplando, don Braulio, el indiano, uno de esos hombres que, nacidos para vivir, viven con toda su alma, que daba grandes paseos para poner a prueba las bisagras y los fuelles, llamaba allá a América y no dejaba pasar un año sin observar el alargarse o acortarse de los días, según la estación. Venían luego: frotándose las manos, un antiguo compañero de armas de Pedro Antonio, conocido por Gambelu; limpiando al entrar los anteojos, que se le empañaban, don Eustaquio, ex oficial carlista acogido al convenio de Vergara, del cual vivía; el grave don José María, que no era asiduo y, por último, el cura don Pascual, primo hermano de Pedro Antonio, refrescaba la atmósfera al desembarazarse airosamente de su manteo. Y Pedro Antonio saboreaba los soplos de don Braulio, el frote de manos de Gambelu, la limpieza de los anteojos de don Eustaquio, la aparición imprevista de don José María y el desembarazo de su primo, y a las veces se quedaba mirando al reguero de agua que corría por el suelo chorreando de los enormes paraguas que los contertulios iban dejando en un rincón, mientras arreglaba él con la badilla la brass, echándole una firma. 38

También aquí falta toda "descripción" en el sentido de las cosas; no nos dice cómo son los contertulios, ni qué trajes llevan, ni qué carácter o contextura psíquica tiene; Unamuno se limita a decirnos lo que hacen al entrar, consuetudinariamente, y así los vemos creando un ámbito en que se mueve su cotidiano existir. Compárese esta acotación de Unamuno con la descripción de una reunión cualquiera en un escritor realista; la diferencia entre Unamuno y Pereda o un naturalista francés es inmensa y radical.

A lo largo de toda su novela, Unamuno va mostrando los modos variados y siempre iguales de la vida cotidiana. Apenas hay muta-

ción ni acontecer; sobre el fondo intrahistórico, permanente y quieto, se riza el mínimo oleaje de la historia, el ir y venir de los personajes, las opiniones, las palabras, los sucesos mismos; por debajo de todo esto, la vida profunda sigue inalterada, sumergida en la costumbre, en la tradición, en el repertorio de los modos sociales, suelo de nuestra existencia, que las agitaciones históricas apenas arañan. Y Unamuno subraya, tal vez sin deliberación, la dimensión de autenticidad que acompaña a estos modos cotidianos de vivir; en la relación con el prójimo, en el caso extremo en que apenas actúa éste como persona, transparece el sentido profundo de que, por debajo de todos los actos, siempre sigue siendo persona; y así aparece, fuera de toda "idea", la inmediata situación personal de la caridad. Habla Unamuno de las visitas de Ignacio, el hijo de Pedro Antonio, a una casería cercana a Bilbao; y escribe:

En un rincón, tras la caldera que pendía del techo en medio de la pieza, una viejecita, la abuela de Domingo, ciega y con la razón adormilada, en la sombra, repasaba horas muertas las cuentas de su rosario, rezando a las benditas ánimas del purgatorio. Y a Ignacio se le oprimía el pecho al ver que allí la tenían abandonada, como a un mueble viejo y de estorbo, dándole como de limosna las sobras de la comida. ¡Qué lágrimas las de aquellos ojos muertos, cuando se posó en sus descarnadas manos una mano caliente, joven y fina, la de un ángel sin duda! "¡Qué señor tan bueno, Dios le bendiga!" 39

Este simple y entrañable pasaje nos muestra la inserción inconsciente y elemental de la viejecita en un mundo de personas unido por la caridad; la viejecita se siente ligada a las ánimas del purgatorio y la mano de Ignacio, conmovida por una honda y apenas

confesada congoja, actualiza esa relación y personaliza la caridad en la mano de Dios.

Y en esta vida callada de la intrahistoria, irrumpe por medio de la guerra, lo histórico, la actuación de los que se mueven encima de ese suelo tradicional de la vida cotidiana. En este caso la segunda guerra carlista, que culminó en el sitio de Bilbao en 1874. Los sucesos bélicos, las ideas que los mueven o los acompañan, lo insólito, en suma, aparece sobre la haz del vivir quieto de cada día y reobra sobre él. Por una parte, la vida cotidiana se potencia, se eleva, se personaliza; los hombres, en lugar de sentirse sumergidos en la colectividad como en un cuerpo donde están implantados, casi vegetalmente, se siente partícipes de un destino histórico, sujetos de ese sonoro acontecer que se desarrolla ante su vista; por tanto, personajes. Se adquiere conciencia de la inclusión en una sociedad, y esto, que a primera vista parece intensificar lo social, en el fondo lo desvirtúa, porque lo propiamente social es inconsciente. Unamuno apunta carteras notas de esta transformación de la vida cotidiana.

El buen humor - dice, al hablar de los bilbaínos sitiados -, difuso de ordinario en la menuda trama de los imperceptibles actos cotidianos; el buen humor, que en tiempo normal se lo guarda para sí cada uno, brotaba de todos hacia fuera, como acto de deber social, y cuajaba en alegría colectiva. 40

Y luego añade:

Acrecida la intensidad de la vida diaria, adquieren especial relieve los más menudos episodios cotidianos, pasto de interminables comentarios. Nada era ya trivial. 41

Esta última frase es reveladora: nada era ya trivial; es decir, la sustancia misma de la vida cotidiana, lo que es de cada día y de cada hora, de cada encrucijada o plazuela, había desaparecido, se había volatilizado, y todo, en lugar de ser vivido silenciosamente y olvidado en el trasfondo personal, aparecía individualizado y destinado a la fama, inserto en otro mundo, que es el de la historia.

Pero, por otra parte, este flujo y reflujo de la marea histórica deja inalteradas las capas más profundas de la existencia; en medio de la agitación militar, de los episodios sangrientos de la campaña y del sitio, se va deslizando imperturbable la vida cotidiana: la angustiada preocupación de doña Micaela, que agoniza suavemente en la ciudad asediada; la vida elemental de Ignacio, en el campo carlista, con los aldeanos y la montaña vizcaína; el amor de Rafaela, ese amor cotidiano, que Unamuno define por el cuidado y el cuidado de los cuidados:

Querérle no era más que una manera de atenderle, de cuidar de sus cuidados, de vivir con él, de hacerse a sus costumbres, de sufrir contenta sus flaquezas y adversidades, de aguardar sus cosas..., cosas de hombres! Profesó a Enrique un cariño tibio y hondo, tejido de las mil minucias de la existencia ordinaria, consustancial con la vida misma, un cariño que se hizo pronto hábito, y como tal, inconciente. ⁴²

Y en esa vida cotidiana aparece la muerte, cotidiana también, en cierto sentido, de la que hemos hecho mención en el capítulo III, al hablar de la muerte como soledad.

Al hablar de Pedro Antonio Iturriondo, que vive solo, melan-

cólico y tranquilo, después de la muerte de su hijo y de su mujer, escribe Unamuno estas esenciales palabras:

Vive en lo profundo de la verdadera realidad de la vida, puro de toda intencionalidad trascendente, sobre el tiempo, sintiendo en su conciencia, serena como el cielo desnudo, la invasión lenta del sueño dulce del supremo descanso, la gran calma de las cosas eternas y lo infinito que duerma en la estrechez de ella. Vive en la verdadera paz de la vida, dejándose mecer indiferente en los cotidianos cuidados: al día, mas reposando a la vez en la calma del desprendido de todo lo pasajero: en la eternidad; vive al día en la eternidad. Espera que esta vida profunda se le prolongue, más allá de la muerte, para gozar, en un descanso seguro, en firme paz, en paz imperturbable y segura, paz por dentro y por fuera, paz del todo permanente. Tal esperanza es la realidad, que hace a su vida pacífica en medio de sus cuidados, y eterna dentro de su breve curso perecedero. Es ya libre, verdaderamente libre, no con la ilusoria libertad que se busca en los actos, sino con la verdadera, con la del ser todo; en pura sencillez, se ha hecho libre. 43

En esta vida cotidiana, el hombre vive en su realidad, no en la apariencia; y por eso, mientras sigue el curso del tiempo y sus cuidados, está referido a la eternidad, y su ser queda en paz, en profunda paz, que es, como dice Unamuno, libertad del ser, no de los actos. El hombre se retira de lo que le pasa y hace a lo que es; entonces se encuentra a sí mismo, y sólo así halla paz en la guerra. Los "actos" externos y públicos no constituyen más que su superficie, la piel de su alma, y resbalan sobre ésta sin afectarla, dejándole entera y quieta, dueña de sí, y por eso libre.

Ficción y realidad: Niebla

La madurez de la novela de Unamuno se encuentra en Niebla, publicada en 1914, dos años después de su libro Del sentimiento trágico de la vida, que representa su plenitud de formación intelectual; pero lo más interesante es que, mientras ningún libro de ensayo significa una superación real del Sentimiento, la novela de Unamuno sigue avanzando hasta alcanzar profundidades mayores, con lo cual vemos que el género más verdaderamente vivo en Unamuno es, justamente, la novela, mucho más que los escritos de pretensiones científicas.

Niebla es el primer intento de sumergirse de lleno en la creación de ficciones. Unamuno, que está ya en posesión de sus ideas capitales acerca del ente ficticio y ha hecho un magno ensayo de repensar - o, mejor, resoñar - una vida imaginaria en su Vida de Don Quijote y Sancho (1905), siente la fruición de moverse en el ámbito de ese modo del ser. Por eso en Niebla multiplica los personajes, que son numerosísimos, y además están rodeados de otros marginales, traídos a cuento más o menos a propósito.

Podría pensarse que esta multitud de personajes no es nueva, pues en Paz en la guerra encontramos otro tanto; pero la realidad es muy distinta. En esta última novela, como ya vimos, los personajes son individualizaciones de un mundo colectivo, social o, mejor aún, comunal; lo primario es Bilbao, y los hombres, antes de ser éste o aquél, son bilbaínos, y están definidos por su perte-

nencia a ese mundo común. En Niebla el procedimiento es inverso; desde un personaje - Augusto Pérez - van surgiendo los demás, cuyas vidas se entrelazan con la suya; hay un horizonte en torno del protagonista, pero no colectivo, sino siempre individual; las relaciones que surgen son siempre de hombre a hombre, y definen un ambiente denso y vago, cuyo mejor nombre es el título del libro: Niebla.

Además el afán de Unamuno por crear personajes lo lleva a incluir en el relato otros menores, dramas brevísimos, que pone en boca de sus criaturas, a modo de las novelas que Cervantes inserta en el Quijote; algunos, como el de don Eloiño Rodríguez de Alburquerque y Alvarez de Castro, que se casa con su patrona doña Sinfo para que éste lo cuide, con la condición de morirse en seguida y dejarle los trece duros de viudedad de Hacienda (capítulo XVII), o el de los extraños y dolorosos amores de don Antonio (capítulo XXI), son verdaderos relatos autónomos, en que crea Unamuno mínimos mundos íntimos o de grotesca trivialidad, interpolados en la nebulosa atmósfera de la vida de Augusto.

Esta niebla está articulada y vivificada, dramatizada, por dos elementos, el tiempo y la personalidad, que hacen desembocar el relato en la muerte. La preocupación temporal es constante:

¿Es o no es un juego la vida? ¿Y por qué no ha de servir volver atrás las jugadas? ¡Esto es la lógica! ¡Acaso esté ya la carta en manos de Eugenia. Alea iacta est! A lo hecho, pecho, ¿Y mañana? ¡Mañana es de Dios! ¿Y ayer, de quién es? ¡Oh, ayer, tesoro de los fuertes! ¡Santo ayer, sustancia de la niebla cotidiana!

Y más adelante, en el capítulo VII, escribe Unamuno:

¿De dónde ha brotado Eugenia? ¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo? ¿O somos los dos creaciones mutuas, ella de mí y yo de ella? ¿No es acaso todo creación de cada cosa y cada cosa creación de todo? ¿Y qué es creación?, ¿qué eres tú, Orfeo? - pregunta Augusto a su perro -, ¿qué soy yo?... Cada hora me llega empujada por las horas que le precedieron; no he conocido el porvenir, y ahora que empiezo a vislumbrarlo me parece que se me va a convertir en pasado... Estos días que pasan..., este día, este eterno día que pasa..., desliziéndose en niebla de aburrimiento. Hoy como ayer, mañana como hoy. 46

... Y ahora me brillan en el cielo de mi soledad los dos ojos de Eugenia. Me brillan con el resplandor de las lágrimas de mi madre. Y me hacen creer que existo, ¡dulce ilusión! ¡Amo ergo sum! Este amor, Orfeo, es como lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento al alma de bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma, gracias al amor, Orfeo. Y el alma misma, ¿qué es, sino amor, sino dolor encarnado? Mira Orfeo, las lizas, mira la urdimbre, mira cómo la trama va y viene con la lanzadera, mira cómo juegan las primideras; pero dime, ¿dónde está el enjullo a que se enrolle la tela de nuestra existencia, dónde? 47

En esta larga cita hallamos el centro mismo de la preocupación de Unamuno. Al crear entes de ficción, crea ante todo relatos ficticios, sucesos temporales, materia de narración, una realidad que se va haciendo en la nebulosa del tiempo, del mañana al ayer. Y si primero se ha detenido en el momento de crear, en la entidad de sus criaturas, ahora le inquieta su carácter ficticio, y vuelve los ojos al ayer, "sustancia de la niebla cotidiana", al recuerdo, fundamento de la personalidad, que da consistencia al sujeto de la narración. Se le plantea el problema de la realidad de la existencia, que se deshace en una madeja de sucesos sin so-

lidez, que terminan en la niebla deshecha, en la nada. Y hay en este monólogo de Augusto Pérez, en esta conversación con su mudo perro, dos pasos claramente distintos, que van a llevar a Unamuno al centro del problema: en primer lugar, el amor, el dolor, la resistencia, que hace sentir de bulto el alma, la muestra como real, con una ilusión de existencia; y luego, porque eso no basta, la cuestión apremiante: ¿cuál es el centro de esos días, de esos haceres y esos dolores? ¿Dónde se arrolla la tela de la existencia? Dicho en otros términos, quién es el que existe - sea lo que quiera existir -, ¿quién soy yo? Y éste es el problema de la personalidad.

Al final del capítulo XXV, en una acotación en que Unamuno habla de sus personajes, escribe estas palabras reveladoras:

Quando uno busca razones para justificarse no hace, en rigor, otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos. ⁴⁸

Es decir, Unamuno intenta representar respecto de otras vidas y otras personas el papel de Dios respecto a los hombres; por una parte, por su afán de ver la realidad del hombre mismo; por otra, para ponerse figurativamente por encima de la muerte, al disponer a su antojo de la ajena. Por eso, en la entrevista de Augusto Pérez con su creador, que Unamuno llena de detalles reales - su despacho, sus libros, su retrato, la camilla de su casa salmantina -, se trata de un problema de personalidad y, sobre todo de mortalidad.

Unamuno le dice a Augusto:

No, no existes más que como ente de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que leen el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo. 49

Y ante esta afirmación Augusto replica comparando la realidad del autor con la del personaje ficticio:

Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo, ¿qué es lo que más existe: él como conciencia que sueña o su sueño? 50

Y cuando Unamuno le arguye:

¿Y si sueña que existe él mismo, el soñador? 51

Augusto replica nuevamente:

En ese caso, amigo don Miguel, le pregunto yo a mi vez: ¿de dónde y de qué manera existe él: como soñador que sueña o como soñado por sí mismo? 52

Es decir, lo importante es el sueño como realidad, lo soñado, el acontecer temporal que se sueña o se narra, el relato. En esto coincide el ente ficticio con el hombre real, y es lo que permite al primero reivindicar su existencia propia.

Pero cuando Unamuno anuncia a Augusto que ha decidido que muera, Augusto se aterra y se le revela de pronto la inanidad de esa existencia que acaba de afirmar frente a su creador.

Ahora que usted quiere matarme, quiero yo vivir, vivir, vivir... 53

Comprende que su vida depende de la del autor, que lo necesita para existir, que no es dueño de sí mismo - "quiero ser yo, yo, yo..."-; en otros términos, se le descubre la insustancialidad de su existencia ficticia, que necesita de otra y no se basta para ser. Y al ver que Unamuno no rectifica su decisión de que muera,

Augusto hace pie en su propia desesperación para enfrentarse con la existencia real de su mismo autor y negarle también último fundamento:

¿Conque no, eh? - me dijo -; ¿conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere?, ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, si se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos. 54

Y agrega Unamuno:

Este supremo esfuerzo de pasión de vida, de ansia de inmortalidad, le dejó extenuado al pobre Augusto. 55

Aquí se nos revela el siguiente esquema: el ente de ficción, en cuanto sueño o relato, es real, es una vida o existencia temporal, del modo de ser de la humana; pero en cuanto resultado de un sueño del autor, no tiene sustentividad y aparece como un ente desfundamentado, que no se sostiene por sí en la existencia y cae en el vacío, en la nada. Por otra parte, si nos traslademos a la esfera de realidad del hombre real, encontramos una situación análoga: visto desde Dios, el hombre carece también de sustentividad y depende de su Creador; una radical mortalidad esencial afecta también al hombre; por eso dice Augusto: "Dios dejará de soñarle."

El fondo del alma: Abel Sánchez

La primera novela en que Unamuno alcanzó su plenitud de narrador fue Abel Sánchez: una historia de pasión, publicada en 1917, tres años después de Niebla. En este relato intenta descender por vez primera a las honduras de la persona, a lo que solía llamar el hondón del alma, para apresar el secreto de la existencia y aún de la personalidad. Desde luego, de la existencia individual; ningún relato de Unamuno - salvo Nada menos que todo un hombre, de tan profunda afinidad con éste - lleva hasta tal extremo la desnudez, la falta de referencia a un mundo o escenario. Ni siquiera a un mundo social, porque las relaciones entre los pocos personajes son estrictamente interindividuales, de hombre a hombre - o a mujer - y están vistas desde el alma atormentada de Joaquín Monegro, cuya confesión constituye el núcleo del relato.

Unamuno intenta, partiendo de una situación - el odio o envidia -, penetrar en la intimidad del personaje y apoderarse de su sustancia íntima. El odio es, en cierto sentido, el personaje principal; por eso Unamuno, al reeditar el libro, pensó si hubiera sido mejor titularlo "Historia de una pasión"; pero no sería exacto porque el odio no es per se, como tal pasión, tema del relato, sino que es la dimensión en que se revela, en que consiste, el alma de Joaquín. Las sobrecogedoras descripciones de esta novela no son psicológicas, sino existenciales.

Al final del capítulo III se condensa el ambiente inicial,

cargado de tensión, y aparece ya, con su nombre, el odio:

Empecé a odiar a Abel con toda mi alma y a proponerme a la vez ocultar ese odio, abonarlo, criarlo, cuidarlo en lo recóndito de las entrañas de mi alma. ¿Odio? Aún no quería darle su nombre, ni quería reconocer que nací, predestinado, con su masa y con su semilla. Aquella noche nací al infierno de mi vida. 56

Y luego, en el capítulo V, al hablar de la boda de su amada prima Helena con Abel, su íntimo amigo, a quien odia a la vez que quiere, desde una inmediata proximidad, describe su pasión y se describe en ella.

En los días que siguieron a aquel en que me dijo que se casaban - escribió en su Confesión Joaquín - sentí como si el alma toda se me helase. Y el hielo me apretaba el corazón. Eran como llamas de hielo. Me costaba respirar. El odio a Helena, y sobre todo a Abel, porque era odio, odio frío cuyas raíces me llenaban el ánimo, se me había empedernido. No era una mala planta, era un témpano que se me había clavado en el alma; era, más bien, mi alma toda congelada en aquel odio. Y un hielo tan cristalino que lo veía todo a su través con una claridad perfecta. 57

Y luego:

Al acercarse el momento fatal, yo contaba los segundos. "¡Dentro de poco - me decía - ha terminado para mí todo!" Creo que se me paró el corazón. Oí claros y distintos los dos sí, el de él y el de ella. Ella me miró al pronunciarlo. Y quedé más frío que antes, sin un sobresalto, sin una palpitación, como si nada que me tocase hubiese oído. Y ello me llenó de infernal terror a mí mismo. Me sentí peor que un monstruo, me sentí como si no existiera, como si no fuese nada más que un pedazo de hielo, y esto para siempre. Llegué a palparme la carne, a pellizcármela, a tomarme el pulso. "¿Pero estoy vivo? ¿Y o soy yo?" - me dije. 58

Repárese en el modo como Unamuno aborda el tema tópico del enamorado que presencia la boda de su amada y asiste a la consuma-

ción de su desesperanza. Se podría pensar que Joaquín se detuviese en sus recuerdos, en sus ilusiones pasadas, en Helena, en el horizonte, ya cerrado, de su vida futura y en la línea irreal del que antes se le mostraba en la esperanza, del que hubiera podido ser. Tal vez pudiera esperarse, la mostración de la amargura o el dolor o la animosidad que invadieran su alma. No hay nada de esto. Joaquín describe acabadamente su propia realidad; es lo que le preocupa; no tanto su odio, su pasión de odiar, como el verse a sí mismo convertido en odio, petrificado, congelado en él. Es él quien se es cuestión, y siente terror y angustia de sí propio, no de lo que acaba de acontecer de él. Porque lo que en última instancia lo abruma y consterna no es el suceso externo de la boda ajena, ni siquiera la pérdida de sus esperanzas, sino la transformación que, en virtud de ese suceso, se produce en él. A lo que en rigor existe Joaquín ya no va a ser él Joaquín; va a ser el que odia a Abel; por tanto, el que necesita a Abel para ser, el que no está en sí ni es dueño de sí mismo, el que se ha perdido a sí propio. En cambio escribe de su amigo, de Abel, esta palabra decisiva:

No sabía ni odiar; tan lleno de sí vivía. 59

Y por esto, cuando en el capítulo siguiente cuenta Unamuno la enfermedad de Abel, cuidada por Joaquín, y cómo éste sueña en que su amigo pudiera morir y Helena reconociera que siempre lo había querido a él, agrega:

"¡Pero no se morirá!", se dijo luego, "No dejaré yo que se muera, no debo dejarlo, está comprometido mi honor,

y luego... "necesito que viva!" Y al decir este "necesito que viva" temblábale toda el alma, como tiembla el follaje de una encina a la sacudida del huracán. 60

Desde entonces, Joaquín Monegro vive de su odio, consiste en él, y lo necesita, a él y a su objeto, para ser; se entiende para ser el que es; por eso siente claramente que toda curación de su odio tendría que ser, rigurosamente, una conversión, un llegar a ser otro, y al mismo tiempo una liberación, al dejar de estar enajenado para volver a sí mismo.

Esta situación domina a Joaquín y determina su vida entera. Cuando se casa con Antonia, la hija de la señora a quien cuidó como médico hasta su muerte, su relación con ella está afectada por el odio que le llena el alma. En el capítulo IX escribe:

Sentía Antonia que entre ella y su Joaquín había como un muro invisible, una cristalina y transparente muralla de hielo. Aquel hombre no podía ser de su mujer, porque no era de sí mismo, dueño de sí, sino a la vez un enajenado y un poseído. En los más íntimos transportes de trato conyugal, una invisible sombra fatídica se interponía entre ellos. Los besos de su marido parecíanle besos robados, cuando no de rabia. 61

Y luego, en el capítulo XII, después de haber leído el Cain de Lord Byron, que tan tremenda impresión le produce, Joaquín piensa en su posible curación o salvación por el amor.

¿Pero llegué yo a querer de veras a mi Antonia? Ah, si hubiera sido capaz de quererle me habría salvado. Era para mí otro instrumento de venganza. Queríala para madre de un hijo o de una hija que me vengaran. Aunque pensé, necio de mí, que una vez padre se me curaría aquello. Mas ¿cómo me casé sino para hacer odiosos como yo, para transmitir mi odio, para inmortalizarlo? 62

Joaquín oscila siempre entre dos extremos: el afán de curación, de liberarse de su odio, y el hondo apego a él, su radical vinculación a la pasión que lo devora. Cada vez siente más profundamente la realidad de su odio y su carácter perdurable, adscrito inexorablemente a su alma.

Hasta que lei y releí el Cain byroniano, yo, que tantos hombres había visto agonizar y morir, no pensé en la muerte, no la descubrí. Y entonces pensé si al morir me moriría con mi odio, si se moriría conmigo o si me sobreviviría; pensé si el odio sobrevive a los odiadores, si es algo sustancial y que se transmite, si es el alma, la esencia misma del alma. 63

Y poco después:

Ví que aquel odio inmortal era mi alma. Ese odio pensé que debió de haber precedido a mi nacimiento y que sobreviviría a mi muerte. Y me sobrecogí de espanto al pensar en vivir siempre para aborrecer siempre. Era el Infierno. ¡Y yo que tanto me había reído de la creencia de él! ¡Era el Infierno! 64

Era inevitable la elusión teológica; Unamuno, que considera ese odio como un ser, como un constituyente de la realidad del que odia, tiene que plantearse el problema de su perduración. Y como la vida pasa, pero yo quedo, hay que pensar que el odio o el amor no se extinguen, sino que sobreviven y perduran. La realidad del hombre lo remite a la muerte, y ésta a la perduración o pervivencia; y en esa misma realidad encuentra inmediatamente postulados el sempiterno amor o el aborrecimiento inacebable, el cielo o el infierno.

Esta situación de odio - o envidia: "todo odio es envidia", dice Unamuno - a Abel va moldeando la vida de Joaquín. Envidia

todo éxito de su amigo, su matrimonio, su hijo, su gloria de pintor, su fácil simpatía, su indiferencia última por él, por Joaquín. Y siente la necesidad de salvarse de su angustia; pero le surgen las dos vías, las opuestas, en una nueva escisión que es un desgarramiento: curar la envidia con la envidia o con el amor - con la claridad, podría decirse.

Esta idea de que ni siquiera pensasen en mí, de que no me odiaran, torturábame aún más que lo otro. Ser odiado por él con un odio como el que yo le tenía era algo y podía haber sido mi salvación. 65

Y más adelante analiza esta inclusión del odiado en el alma misma del odiador y ese afán - paralelo al del amor - de lograr un odio "correspondido", de sentirse ser en el otro, pues de eso en última instancia se trata, es un modo de volver, en cierto sentido, a sí mismo, de escapar a esa situación que describe certeramente Unamuno como un estar a la vez "enajenado y poseído".

En la soledad, jamás lograba estar solo, sino que siempre allí el otro, ¡el otro! Llegó a sorprenderse en diálogo con él, tremando lo que el otro le decía. Y el otro, en estos diálogos solitarios, en estos monólogos dialogados, le decía cosas indiferentes o gratas, no le mostraba ningún rencor. "¿Por qué no me odia, Dios mío! - llegó a decirse - ¿por qué no me odia? 66

Y se sorprendió un día a sí mismo a punto de pedir a Dios, en infame oración diabólica, que infiltrase en el alma de Abel odio a él, a Joaquín. Y otra vez: "¡Ah, si me envidiase..., si me envidiase...!" Y a esta idea, que como fulgor lívido cruzó por las tinieblas de su espíritu de amargura, sintió un gozo como de derretimiento, un gozo que le hizo temblar hasta los tuétanos del alma, escalofriados. ¡Ser envidiado...! ¡Ser envidiado...! 67

Y, por último, Joaquín descubre la última raíz de su odiosidad

en la falta de amor a sí mismo, en la radical inversión de su persona que lo hace odiarse, envidiarse a sí mismo.

"Mas ¿no es esto - se dijo luego - que me odio, que me envidio a mí mismo...?" Fuese a la puerta, la cerró con llave, miró a todos lados, y al verse solo arrojóse murmurando con lágrimas de las que escaldan en la voz: "Señor, Señor, Tú me dijiste: ama a tu prójimo como a ti mismo. Y yo no amo al prójimo, no puedo amarle, porque no me amo, no sé amarme, no puedo amarme a mí mismo. ¿Qué has hecho de mí, Señor?" 68

Y en las páginas finales del libro, cuando va a morir, rodeado de su mujer Antonia, de su hija y de su yerno Abel, el hijo de su ya muerto amigo y enemigo, y de Abelín el nieto de los dos, vuelve a preguntarse:

"¿Por qué he sido tan envidioso, tan malo? ¿Qué hice para ser así? ¿Qué leche mamá? ¿Era un bebedizo de odio? ¿Ha sido un bebedizo mi sangre? ¿Por qué nací en tierra de odios? En tierra en que el precepto parece ser: 'Odia a tu prójimo como a ti mismo.' Porque he vivido odiándome; porque aquí todos vivimos odiándonos." Y a su mujer le dice: 'No te he querido. Y ahora me duele no haberte querido. Si pudiéramos volver a empezar...' 69

No puede volver a empezar, no puede porque ya está allí delante la muerte; siente incluso que aunque viviera más no podría dejar de odier en esta vida; pero Joaquín muere con su odio superado, al menos poseído y conocido en su raíz. Hasta allí llega Unamuno. Pero se podría seguir preguntando, se podría ahondar más aún en esta lóbrega exploración del fondo del alma. En primer lugar, el que se odia a sí mismo, desde ¿dónde se odia?, mejor dicho, ¿desde quién? ¿Quién es el más profundo yo que se revuelve contra su otro yo escindido? Y en segundo lugar, ¿cuál es la raíz de ese

odio de sí propio y de los demás? Todo odio es envidia, dice Unamuno; pero entonces, el odio a sí mismo, ¿qué sentido tiene? No sería difícil descubrir en él una raíz de soberbia, de odio a la limitación, a la finitud, a la necesidad no aceptada de morir; en el fondo, se podría hablar de una satánica envidia de Dios, la inversión rigurosa de la caridad. Y de esta inversión de la caridad fluye inevitablemente la destrucción de la caridad como amor al prójimo. Y a veces el origen concreto del odio a Dios y de la más honda desesperación es el odio a su imagen, al hombre. Y entonces el círculo se cierra. Como dice San Juan, si alguien dice que ama a Dios, y odia a su hermano, miente; pues quien no ama a su hermano, a quien ve, a Dios, a quien no ve, ¿cómo puede amarlo?

Vemos, pues, hasta dónde puede llevarnos este intento de penetrar en el secreto del alma humana.

El hueco de la personalidad: Don Sandalio, jugador de ajedrez

La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez, que publicó Unamuno en 1933, a continuación de su San Manuel Bueno, mártir, representa, en cierto sentido, lo inverso que Abel Sánchez, y por ello, a la vez, su complemento. Abel Sánchez es un estudio íntimo, un descenso al fondo del alma de un personaje, un relato narrado desde dentro, sin alusiones apenas a un mundo exterior, pura demostración del íntimo acontecer temporal, que desnuda el reducto último de una personalidad. En su Don Sandalio, Unamuno intenta, por

el contrario, suprimir radicalmente la intimidad, ignorarla, no querer saber ni adivinar siquiera nada de ella. El autor de las cartas que componen el relato, atacado de odio a la estupidez, que le hace rehuir el trato de los hombres, acaba por caer en un casino provinciano, y allí conoce a un silencioso jugador de ajedrez, con quien hace a veces la partida, sin saber de él nada. No hay argumento; al autor de las cartas le llegan de fuera vagos rumores y noticias acerca de la existencia real de Don Sandalio - se le ha muerto un hijo, lo encarcelan después, muere en la cárcel, su yerno visita al que con él jugaba silenciosamente y quiere hablarle de su suegro; pero él no quiere saber nada, no quiere conocer lo que pasaba al Don Sandalio de fuera del casino; sólo le importa el que jugaba callado, atento al movimiento de las piezas, el que se le ha muerto a él. Se mueve, pues, frente al hueco de una personalidad, frente a la negación de ella, y por tanto al misterio obstinadamente mantenido.

Unamuno advierte en el prólogo:

Don Sandalio es un personaje visto desde fuera, cuya vida interior se nos escapa, que acaso no la tiene. ¿Pero es que mi Don Sandalio no tiene vida interior, no tiene conciencia o sea con saber de sí mismo, es que no monodialoga? ¿Pues qué es una partida de ajedrez sino un monodialogo, un diálogo que el jugador mantiene con su compañero y competidor de juego? Y aún más, ¿no es un diálogo y hasta una controversia que mantienen entre sí las piezas todas del tablero, las negras y las blancas? Véase, pues, cómo mi Don Sandalio tiene vida interior, tiene monodialogo, tiene conciencia. ⁷⁰

Cuando presenta a su personaje, Unamuno recorta en hueco su

figura, la rodea de silencio, y ése es justamente su contenido.

Escribe en la carta IV:

Hay un pobre señor que es hasta ahora el que más me ha interesado. Le llaman - muy pocas veces, pues apenas hay quien le dirija la palabra, como él no se la dirige a nadie -, le llaman o se llama Don Sandalio, y su oficio parece ser el de jugador de ajedrez. No he podido columbrar nada de su vida, ni en rigor me importa gran cosa. Prefiero imaginármela. No viene al casino más que a jugar el ajedrez, y lo juega, sin pronunciar apenas palabra, con una evidez de enfermo. Fuera del ajedrez parece no haber mundo para él. 71

Y luego:

Yo mismo no me he atrevido a acercarme a su mesilla, y eso que el hombre me interesa. ¡Le veo tan aislado en medio de los demás! ¡tan metido en sí mismo! O mejor en su juego, que parece ser para él como una función sagrada, una especie de acto religioso. Y cuando no juega, ¿qué hace? - me he preguntado -. ¿Cuál es la profesión con que se gana la vida?, ¿tiene familia?, ¿quiere a alguien?, ¿guarda dolores y desengaños?, ¿lleva alguna tragedia en el alma? 72

Se hace estas preguntas; pero cuando ha vivido con la cerrada personalidad de su compañero de juego, cuando ha transmigrado imaginativamente a él, cuando lo ha recreado con su propia sustancia espiritual, alimentando así el hueco de la persona ajena, y la ha hecho propia, rechaza las noticias reales que irrumpen en su conciencia para quedarse celosamente con su propio Don Sandalio.

Poco a poco, al hacerlo suyo, va sintiendo el autor de las cartas la necesidad de vivir en Don Sandalio, de existir para él, siquiera nebulosa y herméticamente. Y empieza a preguntarse. "¿Qué pensaré de mí? ¿Cómo seré yo para él?" y a renglón seguido la cuestión verdaderamente decisiva: "¿Quién seré yo para él?"

Le resulta problema el de su propia personalidad, y necesita verla en el otro, saber al menos que existe en él tropezar con su realidad en el mismo secreto del prójimo impenetrable, y por eso más real.

Por último, la muerte de Don Sandalio, que es la culminación del misterio, hace más patente aún el sentido de esa personalidad en hueco. En la carta XVIII se dice:

Y ahora llegue, Felipe, lo más extraordinario, lo más fulminante! Y es que Don Sandalio... se ha muerto en la cárcel. Ni sé bien cómo lo he sabido. Lo he oído acaso en el casino, donde comentaban esa muerte. Y yo, huyendo de los comentarios, he huído del casino yéndome al monte... ¿Qué me ha ocurrido allí? ¿Por qué de pronto me ha invadido una negra congoja y me ha puesto a llorar, así como lo oyes, Felipe, llorar la muerte de mi Don Sandalio? Sentía dentro de mí un vacío inmenso... Aquel hombre se me había muerto a mí. Ya no le oíría callar mientras jugaba, ya no oíría su silencio. ⁷³

Esto es lo decisivo. Sentía dentro de mí un vacío inmenso.

Aquel hombre se me había muerto a mí. Esa extraña capacidad del hombre de incluir en su vida otras personas hace posible ese hueco, ese vacío; Don Sandalio, en cuanto personalidad recatada e implícita, forma parte de su compañero de juego; por eso se le puede morir, y su muerte es una muerte parcial del otro.

Y éste escribe en la carta XXII:

El problema más hondo de nuestra novela, de la tuya, Felipe, de la mía, de la de Don Sandalio, es un problema de personalidad, de ser o no ser, y no de comer o no comer, de amar o de ser amado. ⁷⁴

Unamuno extrema en esta novela su total apartamiento de lo realista o lo psicológico; no hay cosas, no hay mundo, no hay vida

psíquica; todo eso está rigurosamente negado, excluido. Y esto es lo interesante. Si quitamos las cosas exteriores, la realidad anímica, la misma vida, ¿qué queda? Sólo la personalidad. Dejándola en hueco, Unamuno muestra su realidad irreductible. ¿Dónde vive, qué hace, qué piensa, qué tiene Don Sandalio? No lo sabe, no quiere saberlo, no importa para nada. Después de esa violenta supresión de toda otra realidad, queda en pie, señero e insustituible, un tú que es a la vez un yo, el de Don Sandalio: un quién, una persona. Al morir Don Sandalio, su compañero, su tú, guarda ávidamente el secreto, el hueco de su personalidad, porque no quiere verla desaparecer, al cambiarla por otra, por la del hombre a quien no ha conocido, por la que no es suya. Cuando el yerno le dice que creía que le había cobrado cariño a Don Sandalio, su amigo le responde vivamente:

Si, pero a mi Don Sandalio, ¿lo entiende usted?, al mío, al que jugaba conmigo silenciosamente al ajedrez, y no al de usted, no a su suegro. Podrán interesarme los ejedrecistas silenciosos, pero los suegros no me interesan nada. 75

Unamuno toca en esta novela un punto extremo de su teoría del ente ficticio; en rigor, el Don Sandalio de su amigo es un personaje imaginado, un ente de ficción. Su compañero de juego lo inventa, llenando así el hueco de su personalidad oculta. Por eso teme verlo desvanecerse, como un sueño, al hacerlo chocar con otro personaje, con el Don Sandalio de su yerno, de los demás, con el de sí propio.

La convivencia: La tía Tula

En su novela La tía Tula, escrita en 1920, Unamuno conservó su esquema de novela sin escenario, sin decoraciones, sin realismos; a primera vista es una narración del tipo de las dos últimas que he considerado o de las tres que llamó Novelas ejemplares. Sin embargo, a poco que se ahonde, se advierten sensibles diferencias. En primer lugar, el relato mismo tiene más consistencia que de ordinario, no es ya un puro pretexto para mostrar a los personajes y desnudarles el alma; o mejor dicho, se les desnuda en virtud del drama que les acontece, en función de él, y en él se van haciendo. En segundo lugar, hay pluralidad de personajes, con un sentido muy distinto del que podemos hallar en Niebla, por una parte, o en Abel Sánchez, por otra; en la primera de estas novelas se trataba de crear una multitud de entes ficticios, de ver proliferar este mundo viviente de segundo orden, y tejer entre ellos una red de relaciones que forjase un ambiente, una atmósfera nebulosa en que vivir; en la segunda son personajes que representan una función necesaria, unos respecto de otros, y definen así la estructura misma del drama: el envidioso, el envidiado, el origen de la envidia, los hijos que prolongan la historia. En La tía Tula, en cambio, la pluralidad funda una unidad superior, en que se realiza la vida de cada uno de los personajes; éstos están juntos, existen unos para los otros y cada uno para el grupo familiar; no hay, pues, sólo varios, ni tampoco relaciones entre ellos - ya existentes por

si -, sino convivencia, una vida común, de tal modo que lo que cada uno es sólo se realiza dentro de la unidad. Y Gertrudis, la tía Tula, es precisamente el fundamento de esa convivencia, un fundamento, como veremos, de carácter estrictamente personal.

Gertrudis aparece desde el comienzo con una personalidad fuertemente subrayada, pero no aislada, sino unida; primero, a su hermana Rosa; después, a la familia entera de ésta, que va a ser, más aún, la suya.

Era a Rosa y no a su hermana Gertrudis - comienza el relato Unamuno -, que siempre salía de casa con ella, a quien ceñían aquellas ansiosas miradas que les enderezaba Ramiro. O, por lo menos, así lo creían ambos, Ramiro y Rosa, al estrearse el uno al otro.

Formaban las dos hermanas, siempre juntas, aunque no por eso unidas siempre, una pareja al parecer indisoluble, y como un solo valor. Era la hermosura espléndida y algún tanto provocativa de Rosa, flor de cerne que se abría a flor de cielo a toda luz y todo viento, la que llevaba de primera vez las miradas a la pareja; pero eran luego los ojos tenaces de Gertrudis los que sujetaban a los ojos que se habían fijado en ellos y los que a la par les ponían raya...

Y bien miradas y de cerca, aún despertaba más Gertrudis el ansia de goce. Mientras su hermana Rosa abría espléndidamente a todo viento y a toda luz la flor de su encarnadura, ella era como un cofre cerrado y sellado en que se adivina un tesoro de ternuras y delicias secretas. Pero Ramiro, que llevaba el alma toda a flor de los ojos, no creyó ver más que a Rosa, y a Rosa se dirigió, desde luego. 76

Esto define la situación general de la novela; Ramiro, al aproximarse a Rosa, ve de cerca a Gertrudis, y queda prendado de ella, como ella lo estaba calladamente de él. Pero Gertrudis, al advertir vacilación en Ramiro, sin dejarle hablar ni rectificar, con el peso de su serena gravedad, de sus "negros ojazos de luto",

lo mueve a casarse pronto con Rosa.

Si la quieres - le dice -, a casarte con ella, y si no la quieres, estás de más en esta casa. 77

Y agrega Unamuno:

Estas palabras le brotaron de los labios fríos y mientras se le paraba el corazón. Siguió a ellas un silencio de hielo; durante él la sangre, antes represada y ahora suelta, le encendió la cara a la hermana. Y entonces, en el silencio agorero, podía oírse el galope trepidante del corazón. 78

Gertrudis, Tula, acompaña desde lejos a su hermana, y cuando ésta va teniendo hijos, hasta tres, penetra más y más en su casa y se dedica con íntegra devoción al cuidado y al amor de los niños: se va convirtiendo en la tía Tula. Ramiro, aunque guarda siempre la subyugadora impresión de Gertrudis, se encariña entrañablemente con su mujer, y cuando ésta muere siente que se le revela toda su profunda vinculación a Rosa, toda la realidad fortísima de su vida común. Entonces adivina el sentido de la vida cotidiana, pero dentro de lo estrictamente individual, no en lo colectivo, como en Paz en la guerra, donde lo de cada uno emerge del fondo común de la vida de Bilbao. Ramiro siente que su propia vida se ha ido entretrejiendo con la de su mujer, que la han hecho entre los dos, una sola, en la continuidad de los días iguales, y que al morir Rosa, miembro de esa vida única, la verdad, aparentemente paradójica, es que él ha muerto en parte también, y Rosa, en cambio, pervive en la vida mutilada de su marido.

Ahora, ahora que se había quedado viudo, era cuando Ramiro sentía todo lo que, sin él siquiera sospecharlo, ha-

bía querido a Rosa, su mujer. Uno de sus consuelos, el mayor, era recogerse en aquella alcoba en que tanto habían vivido amándose y repasar su vida de matrimonio. 79

... Era como el pan de cada día, como el pan casero y cotidiano... Su mirada que sembraba paz; su sonrisa, su aire de vida, eran encarnación de un ánimo sedante, sosegado y doméstico... Tenía algo de planta en aquella fuerza velada y a la vez poderosa con que de continuo, momento tras momento, chupaba jugos de las entrañas de la vida común ordinaria y en la dulce naturalidad con que abría sus perfumadas corolas. 80

Y esa vida común es la que perdura, en la forma de la privación, de la mutilación más bien, en Remiro; y no sólo en él, sino en esa realidad que es la casa, en la cual nos introduce certeramente Unamuno, y que será conservada y mantenida celosamente por Tula.

En el capítulo VII nos dice Unamuno:

Pero, ¿murió acaso Rosa? ¿Se murió de veras? ¿Podía haberse muerto viviendo él, Remiro? No; en sus noches, ahora solitarias, mientras se dormía solo en aquella cama de la muerte y de la vida y del amor, sentía a su lado el ritmo de su respiración, su calor tibio, aunque con una congojosa sensación de vacío. Y tendía la mano, recorriendo con ella la otra mitad de la cama, apretándola algunas veces. No; su Rosa, su Rosa, no se había muerto, no era posible que se hubiese muerto; la mujer estaba allí, tan viva como antes y derramando vida en torno; la mujer no podía morir. 81

Esta forma de vida cotidiana - que se mantiene a lo largo de los días, aún después de morir Rosa - se ve cortada bruscamente por la muerte misma. La muerte pone en cuestión la vida, sobre todo la cotidianidad, porque ella es lo insólito, lo que no admite reiteración y, cuando no es un mero dejar de existir, nos pone en la autenticidad de la vida que se posee a sí misma en su acabamiento

y a la vez se hace problemática.

En los trances del ahogo miraban sus ojos, desde el borde de la eternidad, a los ojos de su Ramiro. Y parecía aquella mirada una pregunta desesperada y suprema, como si a punto de partirse para nunca más volver a tierra preguntase por el oculto sentido de la vida. Aquellas miradas de congoja reposada, de acongojado reposo, decían: "Tú, tú, que eres mi vida; tú, que conmigo has traído al mundo nuevos mortales; tú que me has sacado tres vidas; tú, mi hombre dime: ¿esto qué es?" Fue una tarde abismática. ⁸²

Unamuno vuelve, una vez más, a buscar el secreto de la vida en la creación de nuevas vidas; el que es capaz de producirlas es capaz, en cierto sentido, de adivinar su misterio; y esto, que Unamuno aplica directamente a las criaturas espirituales, a los personajes ficticios, se refiere aquí a la paternidad y a la maternidad.

Y luego añade esta honda descripción metafórica de la muerte de Rosa que intenta claramente hacer revivir la angustia radical del momento único e irrevocable:

Llególe, por último, el supremo trance, el del tránsito, y fue como si en el brocal de las eternas tinieblas, suspendida sobre el abismo, se aferrara a él, a su hombre, que vacilaba sintiéndose arrastrado. Quería abrirse con las uñas la garganta la pobre, mirábale despavorida, pidiéndole con los ojos aire; luego, con ellos le sondeó el fondo del alma y, soltando su mano, cayó en la cama donde había concebido y parido sus tres hijos. ⁸³

Unamuno habla de abismo, de eternas tinieblas, de caída, pero tiene buen cuidado de llamar a la muerte tránsito. Se trata efectivamente, de caer a un abismo, al fondo de sí propio, a la ignorada muerte; de caer, de que acontezca algo, no de que no pase nada; Unamuno muestra la muerte como una realidad, como algo que se

hace o, al menos, que se hace en uno. El hombre muere; no simplemente deja de vivir.

Esta muerte escinde la novela, como la vida de sus personajes, en dos partes; ahora, en el hogar de Ramiro viudo, Tula lo es todo, es la madre espiritual de los hijos, que siente como suyos, más que suyos, porque no son de la carne, y Gertrudis tiene una constante obsesión de pureza. Ramiro, pasado el tiempo, siente con más fuerza que nunca la atracción de Tula, siempre viva para él, aunque soterrada por el auténtico amor cotidiano a Rosa; y este amor de su cuñado, en última instancia correspondido, hostiga a Gertrudis, que lo rehuye por desagrado de ésta al morir, por temor a que sus hijos propios le perturbaran el cariño que siente por los que sólo lo son espirituales y por esa exacerbada necesidad de absoluta pureza, que la domina aún a pesar suyo.

Casándome con Ramiro..., entonces sí que sería madrastra - dice Gertrudis -. Y más si llegaba a darme hijos de mi carne y de mi sangre...
Y esto de los hijos de la carne hacía palpar de sagrado terror el tuétano de los huesos del alma de Gertrudis, que era toda maternidad, pero maternidad de espíritu. 84

En el fondo vuelve a plantearse un problema de personalidad. Tula se angustia, más que por lo que vaya a hacer, por lo que va a ser. Está enamorada de Ramiro, pero ha querido ser la tía Tula, virginal siempre, madre espiritual de los hijos de Rosa y de Ramiro, y aún de ellos mismos, fundamento de su hogar, clave de una convivencia que ella ha creado y a la que se consagra. ¿Qué va a ser de las dos cosas? No se trata de un conflicto trivial entre

apetencias opuestas o entre deseos y deberes o presuntos deberes, sino de un problema de personalidad que afecta a su ser mismo. Por esto dice Unamuno:

Y era lo cierto que en el alma cerrada de Gertrudis se estaba desencadenando una brava galerna. Su cabeza reñía con su corazón, y ambos, corazón y cabeza, reñían en ella con algo más ahincado, más entrañado, más íntimo, con algo que era como el tuétano de los huesos de su espíritu. 85

Y ese algo no es otra cosa que lo que Unamuno suele llamar el hondón del alma y yo llamaría el fondo de la persona.

Cuando Ramiro insiste, Gertrudis, compadecida en su amorosa esquivez, le da un plazo de un año para decidir al cabo de él si habrán de casarse. Y en ese tiempo, Ramiro, vencido por la tentación de la carne, peca con la criada de la casa, Manuela, "una hospiciana de diecinueve años, enfermiza y pálida, de un brillo febril en los ojos, de maneras sumisas y mansas, de muy pocas palabras, triste casi siempre." Gertrudis, al saberlo, siente profunda lástima por su cuñado y la sospecha, al mismo tiempo, de si su virtud lo habrá hecho caer, si no habrá sido inhumana. Pero, sencilla e imperiosamente, hace a Ramiro casarse con la muchacha, para que su nuevo hijo tenga padre y madre, y ser Tula madre espiritual de todos. Cuando la hospiciana va a dar a luz su segundo hijo, que será una niña, Ramiro cae enfermo y muere; poco antes, en un entrañable diálogo de los dos cuñados, Tula le muestra su alma, y Ramiro muere cogido también de su mano. Gertrudis, "quebrentada por un largo cansancio, por fatiga de años, juntó un momento su

boca a la boca fría de Ramiro y repasó sus vidas, que era su vida." Gertrudis no renuncia a nada; en ella perduran los que se han ido, a los que quiere hacer seguir viviendo en la casa - esto es lo decisivo -; recoge toda su convivencia, que nutre de recuerdos; y cuando Manuela, al dar a luz a su niña, muere, Tula queda sola con los cinco niños, a los que mira por igual como hijos; y los hace vivir, año tras año, en íntima comunión con los tres muertos, y aún con los próximos antepasados que no han conocido, con los muertos de la tía Tula. Y se dedica, sobre todo, a Manolita, la última, la que no hubiera nacido a no haber obligado ella a Ramiro a casarse con la hospiciana, la que no ha tenido madre, la que será a su imagen y vendrá a ser sucesora de Tula en la familia.

En este tiempo, en que Gertrudis va repensando todas sus memorias, en la serena gravedad de su vida maternal, se le hace claro, y a la vez transparente el sentido de la unidad que ha fundado y defiende a toda costa, y al mismo tiempo el de su error respecto de Ramiro. "¿Le quiero o no le quiero? - se había preguntado ya alguna vez, cuando él vivía -. ¿No es soberbia esto? ¿No es la triste pasión solitaria del arriño, que por no mancharse no se echa a nado en un lodazal a salvar a su compañero?... No lo sé..., no lo sé..." Y cuando va a morir, después de dejar a sus sobrinos y a los que no lo son, a sus hijos todos, criados y unidos en la casa de que ha sido alma, les dice como recomendación final:

Pensad bien, bien, muy bien, lo que hayáis de hacer, pensadlo bien..., que nunca tengáis que arrepentiros de haber hecho algo, y menos de no haberlo hecho... Y si veis que el que queréis se ha caído en una laguna de fango, y aunque sea en un pozo negro, en un albañal, echaos a salvarle, aún a riesgo de ahogaros, echaos a salvarle..., que no se ahogue él allí..., o ahogaros juntos..., en el albañal... No, no tenemos alas, a lo más de gallina..., no somos ángeles..., lo seremos en la otra vida..., ¡donde no hay fango ni sangre! Fango hay en el purgatorio, fango ardiente, que quema y limpia... Es lo último que os digo: no tengáis miedo a la podredumbre... Rogad por mí, y que la Virgen me pardone. 86

Y al final, después de muerta Gertrudis, es cuando se hace más claramente patente su sentido de fundadora de la convivencia familiar. Unamuno, en el prólogo, alude explícitamente a Santa Teresa y dice que hasta después de escrita la novela no reparó en sus recónditas raíces teresianas. Tula es fundadora de una comunidad doméstica, que se prolonge después de ella; su vida, de tan fuerte personalidad, no está destinada a nutrirse de sí misma, sino a realizarse en la convivencia de la casa; y por eso quizá quede tan subrayada la última soledad en que Gertrudis vive, aquella soledad de la que extree la intimidad necesaria para la vida común de los demás.

Unamuno escribe el comienzo del capítulo XXIV:

¿Murió la tía Tula? No, sino que empezó a vivir en la familia, con una nueva vida más enraizada y más vivífica, con la vida eterna de la familiaridad inmortal. La tía Tula era el cimiento y la techumbre de aquel hogar. Y Manolita, la menor de las niñas, es la continuadora del espíritu de Tula. Ella guardaba el archivo y el tesoro de la otra; ella tenía la llave de los cajoncitos secretos de la que se fue en carne y sangre; ella guardaba, con su muñeca de cuando niña, la muñeca de la niñez de la Tía, y algunas cartas, y el devocionario y el brevia-

rio de Don Primitivo; ella era en la familia quien sabia los dichos y hechos de los antepasados dentro de la memoria; de Don Primitivo, que nada era de su sangre; de la madre del primer Ramiro; de Rosa; de su propia madre Manuela - de ésta no dichos ni hechos, sino silencios y pasiones -; ella era la historia doméstica; por ella se continuaba la eternidad espiritual de la familia. 87

Esta es la historia de la tía Tula; Unamuno va cerrando su ciclo de exploración de la vida humana. Desde la vida cotidiana colectiva, que sendó en Paz en la guerra, va creando personajes que adquieren personalidad, hasta tal extremo que los descarna, los desnuda y los aísla: Abel Sánchez o Nada menos que todo un hombre son los ejemplos extremados de ello; por último siente la insuficiencia del hombre aislado, su irrealidad fundamental, y vuelve a la convivencia. Pero esta convivencia de La tía Tula es muy distinta de la de su primer novela; en ésta se trataba de una vida comunal mínimamente personal; en La tía Tula la vida cotidiana es trivial en los demás, pero es rigurosamente auténtica, dramática, íntima y solitaria en Gertrudis. Es la persona en su mundo; en un mundo mínimo, familiar, de relaciones interindividuales, pero al fin un mundo.

La vida personal: San Manuel Bueno, mártir

La más entrañable y honda novela de Unamuno es San Manuel Bueno, mártir, publicada en 1931, y luego, con otras tres historias, en 1933. Es, al mismo tiempo, la más suya, aquella en que Unamuno alcanza la mayor fidelidad a sí mismo, a su propósito de penetrar en la realidad de la vida y la personalidad humana. Es un relato

impregnado de profunda emoción, incluso de esa áspera ternura que penetraba difícilmente en las páginas de Unamuno, como a regañadientes, pero que a veces dominaba la narración entera, como ocurre con La tía Tula y con éste misma.

Unamuno advierte que el problema que alienta en esta novela suya, como en las demás, es "el pavoroso problema de la personalidad, si uno es lo que es y seguirá siendo lo que es". Pero lo nuevo en este libro es que se decide a afrontar directamente en la novela ese problema de la personalidad en la dimensión en que más vivamente lo mortificaba: la inmortalidad personal, el saber si moriremos del todo o no. Don Manuel, el párroco de Valverde de Lucerna, el "varón matriarcal", lleno de caridad y de bondad, está atormentado por la angustia de la perduración, por su querer creer y no poder en la vida perdurable. La muerte y la necesidad de pervivir se ciernen sobre todo el relato, y eso lo sitúa de lleno, desde el comienzo, en la autenticidad del vivir, aunque éste es el de todos los días, en una exigua aldea, junto al lago de San Martín de Castañeda, en Sanabria. Por eso dice Unamuno de esta novela: "tengo la conciencia de haber puesto en ella todo mi sentimiento trágico de la vida cotidiana."

La estructura de esta novela presenta algunos rasgos de interés. En primer lugar, después de insistir en la tan comentada desnudez de sus relatos, Unamuno advierte, sin embargo:

Escenario hay en San Manuel Bueno, mártir, sugerido por

el maravilloso y tan sugestivo lago de San Martín de Castañeda, en Sanabria, al pie de las ruinas de un convento de bernardos, y donde vive la leyenda de una ciudad, Valverde de Lucerna, que yace en el fondo de las aguas del lago. 88

Y luego:

El escenario de la obra de mi Don Manuel Bueno y de Angelina y Lázaro Carballino supone un desarrollo mayor de vida pública, por pobre y humilde que ésta sea, que la vida de esas pobrísimas y humildísimas aldeas. Lo que no quiere decir, ¡claro está! que yo suponga que en ellas no haya habido y aún hay vidas individuales muy íntimas e intensas, ni tragedias de conciencia. 89

Vemos, pues, que es decisiva para Unamuno la existencia de un mundo de ciertas condiciones, de una determinada circunstancia espiritual y aún física, para la realidad de las vidas que aquí le importan. Unamuno, por primera y única vez en toda su obra, supera la abstracción del yo y lo instala realmente en un mundo; y, como era de esperar, no en un mundo de cosas, sino en el mundo de la persona. La persona en su mundo, insistiendo en el su podría ser la fórmula de la estructura de esta novela.

Pero aún hay más. El personaje central de la obra es Don Manuel, un sacerdote; y en modo alguno es accidental este sacerdocio, sino que la novela recibe su sentido de ello, de la función sacerdotal del protagonista respecto de su pueblo, personaje colectivo y anónimo o, si se quiere, de mil nombres ignorados; porque Don Manuel es un sacerdote cristiano, y para el cristiano - en cuanto tal - no hay masas o multitudes, sino sólo prójimos, personas insustituibles, cada una con su nombre, aunque no se sepa, porque al

menos lo sabe Dios. Y el relato no está puesto en boca de Don Manuel ni tampoco directamente en la del autor, sino en labios de una muchacha, Angela Carballino, que va envejeciendo a lo largo de él. De este modo el protagonista está visto desde fuera de sí mismo, como un prójimo también, pero desde dentro de la novela, desde dentro del mundo de ficción novelesca en que vive. Y hay un círculo de personas en cuanto tales - Don Manuel, Angela y su hermano Lázaro - con una relación estrictamente interindividual, y luego la vida cotidiana del pueblo entero, que los rodea como el murmullo indistinto del mar, y para la cual viven los tres. Y de este cuidado por el alma infantil del pueblo silencioso, que hace presa en las tres personalidades vigilantes y angustiadas, nace ese sentimiento trágico de lo cotidiano antes aludido.

Don Manuel es descrito por Angela: lo primero, externa y físicamente; inmediatamente después, en su relación de pastor espiritual del pueblo que apacienta; sólo más tarde penetrará en el secreto de su alma. Y la descripción no es nunca realista, sino vital; lo que busca es hacer transparecer la realidad humana subyacente al cuerpo y a las acciones.

Tendría él, nuestro santo, entonces (en la niñez de Angela) unos treinta y siete años. Era alto, delgado, erguido, llevaba la cabeza como nuestra Peña del Buitre lleva su cresta, y había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago. Se llevaba las miradas de todos, y tras ellas los corazones, y él, al mirarnos, parecía, traspasando la carne como un cristal, mirarnos al corazón. Todos le queríamos, pero sobre todo los niños. ¡Qué cosas nos decía! Eran cosas, no palabras. Empezaba el pueblo a olerle la santidad; se sentía lleno y embriagado de su aroma. 90

Y poco después añade:

¡Y cómo quería a los suyos! Su vida era arreglar matrimonios desavenidos, reducir a sus padres hijos indómitos o reducir los padres a sus hijos y, sobre todo, consolar a los amargados y atediados y ayudar a todos a bien morir. 91

Su vida era eso, dice Unamuno, no su deber o su ocupación, sino su vida misma. Y más adelante dice Don Manuel:

Yo no debo vivir solo; no debo morir solo. Debo vivir para mi pueblo, morir para mi pueblo. ¿Cómo voy a salvar mi alma si no salvo la de mi pueblo? 92

¿Cuál es el sentido de esto?

Don Manuel vive acongojado por la muerte; no precisamente por el temor a la muerte, sino por sentir que si no se espera en la otra vida, ésta es insufrible.

He asistido a bien morir - dice - a pobres aldeanos, ignorantes, analfabetos que apenas si habían salido de la aldea, y he podido saber de sus labios, y cuando no adivinarlo, la verdadera causa de su enfermedad de muerte, y he podido mirar, allí, a la cabecera de su lecho de muerte, toda la negrura de la sima del tedio de vivir. ¡Mil veces peor que el hambre! 93

Y al frente del libro pone las palabras de San Pablo a los corintios: "Si sólo en esta vida esperamos en Cristo, somos los más miserables de los hombres todos." Don Manuel tiene una secreta angustia, que cele cuidadosamente a su pueblo, y para aliviarla de ella tiene que confesarla a Angela y a Lázaro: la angustia por la vida perdurable, cuya fe se le escapa. Sin esa fe, la vida es intolerable, mortal, y él cuida de mantenerla viva en su pueblo, para que se crea siempre inmortal y así pueda vivir. Cuando Angela va a confesarse, le plantea la cuestión:

Me atreví, y toda temblorosa le dije:

-Pero usted, padre, ¿cree usted?

Vaciló un momento, y reponiéndose me dijo:

¡Creo!

-Pero ¿en qué, padre, en qué? ¿Cree usted en la otra vida?, ¿cree usted que al morir no nos morimos del todo?, ¿cree que volveremos a vernos, a vernos en otro mundo venidero?, ¿cree en la otra vida?

El pobre santo sollozaba.

-¡Mira, hija, dejemos eso! 94

Y ésta es la raíz de la comunidad de Don Manuel con su pueblo; una raíz de caridad, porque él vela con más celo que nadie para que no pierdan la fe en la otra vida, y con ella el contento de vivir; y al mismo tiempo, por caridad también, trata de salvarse en esa unión con su pueblo, de salvar su fe en la de todos juntos. Todo el pueblo, consagrado en la iglesia, recitaba, con una sola vez, el Credo:

Y al llegar a lo de "creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable" la voz de Don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba. Y yo oía las campanadas de la villa que se dice aquí que está sumergida en el lago espiritual de nuestro pueblo; oía la voz de nuestros muertos, que en nosotros resucitaban en la comunión de los santos. Después, al llegar a conocer el secreto de nuestro santo, he comprendido que era como si una caravana en marcha por el desierto, desfallecido el caudillo al acercarse al término de su carrera, le tomaran en hombros los suyos para meter su cuerpo sin vida en la tierra de promisión. 95

Don Manuel intenta, congojosamente, que los demás, sus hermanos, crean por él cuando no puede, que lo ayuden a creer aquellos a quienes él ha corroborado en su fe. Busca salvar su personalidad en la de su pueblo, creer con ellos todos, ya que solo no puede. Y cuando va a morir, cuando siente que su hora ha llegado,

después de una íntima conversación con Lázaro - que lo sigue en su congoja y en su cuidado por el pueblo - y con Angela - que sigue creyendo con fe viva -, se hace llevar a la iglesia para rezar con todos los suyos y bendecirlos:

Y al llegar a la "resurrección de la carne y la vida perdurable", todo el pueblo sintió que su santo había entregado su alma a Dios. Y no hubo que cerrarle los ojos, porque se murió con los ojos cerrados. 96

Y después de muerto Don Manuel, y luego Lázaro, queda en el pueblo, manteniendo sus vidas, Angela, la muchacha que llega a hacerse mujer madura, fundida con el pueblo, depositaria de la caridad del sacerdote y del hermano desaparecido. Y al final, como resumen de esta vida de íntima tragedia, Angela escribe:

Y ahora, al escribir esta Memoria, esta confesión íntima de mi experiencia de la santidad ajena, creo que Don Manuel Bueno, que mi San Manuel y que mi hermano Lázaro se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada. Y es que creía y creo que Dios Nuestro Señor, por no sé qué sagrados y no escudriñaderos designios, les hizo creerse incrédulos. Y que acaso en el acabamiento de su tránsito se les cayó la venda. 97

En esta novela Unamuno no se queda simplemente con la nuda personalidad, sino que la hace vivir. La persona humana sólo existe viviendo; pero la vida puede estar perdida entre las cosas, en el mundo, y entonces es trivial, inauténtica, impersonal y no humana. Cuando la vida, en cambio, vuelve a sí misma, cuando se hace cuestión de sí, cuando vive desde su propio fondo, desde su radicalidad, entonces es una vida personal, al hacer de una persona como tal, en su mundo, en la circunstancia vital en que le ha

tocado realizarse y ser temporalmente.

Y esto puede acontecer sin sucesos insólitos, dentro del reposo normal de cada día. El cuidado de la eternidad, de la vida perdurable, lo que ha llamado Unamuno el sentimiento trágico de la vida, nos vuelve a nosotros mismos, en nuestra vulgar vida cotidiana, y la hace ser vida personal, la inmuniza frente a la trivialización. Y no es menester, como Unamuno deja imaginar, la duda, la angustia del querer vencer la incredulidad. La fe viva en la vida perdurable, por firme que sea, la inquieta expectación de la vida eterna basta para mantener al hombre afincado en su raíz, defendido de la trivialidad y del vacío, dueño de su personalidad.

Capítulo V

Conclusiones

En resumen podríamos decir que a pesar de la gran dispersión que existe en la obra de Unamuno hemos encontrado una unidad básica, consistente en la reiteración de su "única cuestión", la de intentar llegar hasta la inmediatez misma del drama humano, profundizar en el problema del hombre, de la persona humana.

De ahí que podamos decir que la misión de la novela personal o existencial es hacernos patente la historia de la persona, dejándole desarrollar ante nosotros, en la luz, sus íntimos movimientos, para desvelar así su núcleo íntimo.

Por lo tanto, la novela le ha servido como vehículo de conocimiento de dicha cuestión.

Para estudiar esto hemos seguido en sus etapas capitales la interna evolución de los relatos de Unamuno, desde Paz en la guerra a San Manuel Bueno, mártir.

Desde la vida comunal cotidiana, desde el mundo humano como tal, va descendiendo a las profundidades, a los abismos incluso, de la existencia individual y de la personalidad aislada y pretende apresar directamente la persona, sin cuidarse de su circunstan-

cia ni de la existencia en que se hace; éste es el sentido negativo de su ausencia de escenario y de argumento; el positivo, es la certera sustitución del mundo realista de cosas por el mundo temporal de la vida humana. Pero Unamuno, después de extremar esa tendencia, empieza a sentirla deficiente y va dejando margen a la realidad tal como es, a la persona en su mundo, con el cual hace su vida.

Unamuno, pues, llevado por su profundo sentido del relato y de la realidad humana, rectifica su propia teoría. Y su novela va ganando en verdad narrativa y al mismo tiempo en valor de conocimiento.

Los personajes de las novelas de Unamuno, según hemos visto, no son creaciones simbólicas, sino situaciones donde se desarrollan problemas de personalidad. La situación es el pretexto para que se muestre el drama de la personalidad; lo que importa no es que suceda tal o cual cosa, sino el ser yo de cada uno de los protagonistas.

El afán de maternidad de Tula no es el afán por tener un hijo, sino más bien por ser madre. Lo que importa no es la maternidad real, sino el ser maternal de la mujer, su personalidad de madre.

Y cuando terminan sus relatos, siempre con la muerte, en lugar de quedar resuelto el enigma de la personalidad, como algo concluso y por tanto agotado, acabado, surge la más aguda interrogante. Al morir, la persona no se disipa y muestra sus adentros,

sino, al contrario, se cierra sobre sí misma, resume su realidad, la recapitula en ese último acto y nos deja una pregunta sin respuesta.

"De eternidad es tu silencio prenda", ha escrito Unamuno, otro tanto podría decirse ante el callar del prójimo muerto, que no es mudez, sino silencio, porque cela el último núcleo de su misterio entrevisto en la convivencia real o imaginaria. Tula o Don Manuel descubren parcialmente su secreto, que no es conocido en plenitud ni siquiera de ellos; el último reducto de la personalidad permanece velado hasta para ellos mismos, porque sólo Dios tiene una perfecta posesión de sí mismo.

Y ese secreto hermético, ese silencio de algo que se pudiera decir, acusa la latente realidad de la persona oculta tras la muerte, y así postula su vida perdurable. Este es el último sentido de la novela personal de Unamuno.

- 1 Miguel de Unamuno, Soledad, Ensayos, Aguilar, Madrid: 1951, V. I, 85.
- 2 Miguel de Unamuno, Del sentimiento trágico de la vida, Obras completas, Pléyade, Madrid: 1946, V. II, 240.
- 3 Ibid, 244.
- 4 Miguel de Unamuno, Ensayos, Aguilar, Madrid: 1951, V. II, 221.
- 5 Miguel de Unamuno, Cómo se hace una novela, Buenos Aires: 1927, 53.
- 6 Miguel de Unamuno, Ensayos, Aguilar, Madrid: 1951, V.II, 189-190.
- 7 Miguel de Unamuno, Tres novelas ejemplares y un prólogo, Espasa-Calpe, Buenos Aires: 1950, 14.
- 8 Ibid, 22.
- 9 Miguel de Unamuno, Ensayos, Aguilar, Madrid: 1951, V.I, 81.
- 10 Miguel de Unamuno, Ensayos, Aguilar, Madrid: 1951, V.I, 43.
- 11 Miguel de Unamuno, El secreto de la vida, Ensayos, Aguilar, Madrid: 1951, V.I, 61.
- 12 Miguel de Unamuno, Del sentimiento trágico de la vida, Obras completas, Pléyade, Madrid: 1946, V.IX, 285.
- 13 Soren Kierkegaard, Concepto de la angustia, Espasa-Calpe, Madrid: 1952, V.V, 48.
- 14 Francois Meyer, La ontología de Miguel de Unamuno, Editorial Gredos, Madrid: 1963, 104.
- 15 Miguel de Unamuno, La agonía del cristianismo, Editorial Losada, S.A., Buenos Aires: 1938, V.III, 53.
- 16 Miguel de Unamuno, Peaz en la guerra, Espasa-Calpe, Buenos Aires: 1951, 54-55.

- 17 Ibid, 168.
- 18 Ibid, 194.
- 19 Ibid, 213-214.
- 20 Ibid, 226.
- 21 Miguel de Unamuno, La tía Tula, Espasa-Calpe, Buenos Aires: 1952, 56.
- 22 Ibid, 57
- 23 Ibid, 104-105.
- 24 Miguel de Unamuno, Tres novelas ejemplares y un prólogo, Espasa-Calpe, Buenos Aires: 1950, 11.
- 25 Ibid, V.II,12.
- 26 Ibid, V.II, 13.
- 27 Ibid, V.II, 13.
- 28 Ibid, V.II, 13.
- 29 Ibid, V.II, 13.
- 30 Ibid, V.III, 16.
- 31 Ibid, V.III, 17.
- 32 Ibid, V.IV, 20.
- 33 Miguel de Unamuno, Cómo se hace una novela, Alba, Buenos Aires: 1927, 67.
- 34 Miguel de Unamuno, Paz en la guerra, Espasa-Calpe, Buenos Aires: 1952, 7.

- 35 Ibid, 8.
- 36 Ibid, 32.
- 37 Ibid, 67.
- 38 Ibid, 101.
- 39 Ibid, 127.
- 40 Ibid, 210.
- 41 Ibid, 211.
- 42 Ibid, 220.
- 43 Ibid, 245.
- 44 Miguel de Unamuno, Niebla, Espasa-Calpe, Buenos Aires: 1952, 35.
- 45 Ibid, 43.
- 46 Ibid, VII,50.
- 47 Ibid, VII, 50.
- 48 Ibid, XXV, 131.
- 49 Ibid, XXXI, 147.
- 50 Ibid, XXXI, 147.
- 51 Ibid, XXXI, 148.
- 52 Ibid, XXXI, 148.
- 53 Ibid, XXXI, 149.
- 54 Ibid, XXXI, 150.

- 55 Ibid, XXXI, 150.
- 56 Miguel de Unamuno, Abel Sánchez, Espasa-Calpe, Buenos Aires: 1952, III, 28.
- 57 Ibid, V, 32.
- 58 Ibid, V, 33.
- 59 Ibid, V, 34.
- 60 Ibid, VI, 36.
- 61 Ibid, IX, 47.
- 62 Ibid, XII, 61.
- 63 Ibid, XII, 61.
- 64 Ibid, XII, 61-62.
- 65 Ibid, XIII, 64.
- 66 Ibid, XXI, 89.
- 67 Ibid, XXI, 90.
- 68 Ibid, XXXIV, 139.
- 69 Ibid, XXV, 141.
- 70 Miguel de Unamuno, Don Sandalio, jugador de ajedrez, San Manuel Bueno, mártir y tres historias más, Espasa-Calpe, Buenos Aires: 1945, 61.
- 71 Ibid, IV, 67.
- 72 Ibid, IV, 68.
- 73 Ibid, XVIII, 84.

- 74 Ibid, XXII, 91.
- 75 Ibid, XX, 89.
- 76 Miguel de Unamuno, La tía Tula, Espasa-Calpe, Buenos Aires: 1952, I, 17.
- 77 Ibid, II, 29.
- 78 Ibid, II, 29.
- 79 Ibid, VII, 49.
- 80 Ibid, VII, 55.
- 81 Ibid, VII, 54.
- 82 Ibid, VII, 54.
- 83 Ibid, VII, 55.
- 84 Ibid, X, 69.
- 85 Ibid, X, 69.
- 86 Ibid, X, 69
- 87 Ibid, XXIV, 139.
- 88 Miguel de Unamuno, San Manuel Bueno, mártir y tres historias más, Espasa-Calpe, Buenos Aires: 1945, 10.
- 89 Ibid, 11.
- 90 Ibid, 26.
- 91 Ibid, 27.
- 92 Ibid, 34.

93 Ibid, 86.

94 Ibid, 50-51.

95 Ibid, 52.

96 Ibid, 101.

97 Ibid, 110-111.

Bibliografía

- Barja, César. Libros y autores contemporáneos. New York: Las Américas Publishing Co., 1964.
- García Blanco, Manuel. En torno a Unamuno. Madrid: Taurus Ediciones, 1965.
- García Blanco, Manuel. América y Unamuno. Madrid: Editorial Gredos, 1964.
- García Bacca, Juan David. Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas. Caracas: Ministerio de Educación Nacional, 1947.
- Grau, Jacinto. Unamuno, su tiempo y su España. Buenos Aires: Alda, 1946.
- Kierkegaard, Soren. Concepto de la angustia. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- Lain, Pedro Entralgo. La generación del noventa y ocho. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- Landsberg, P. C. Reflexiones sobre Unamuno. Barcelona: Talleres Tipográficos Ariel, S.A., 1963.
- Meyer, Francois. La ontología de Miguel de Unamuno. Madrid: Editorial Gredos, 1962.
- Olaso, Ezequiel de. Los nombres de Unamuno. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1963.
- Oromí, Miguel. El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.
- Putnam, S. Unamuno y el problema de la personalidad. New York: Revista Hispánica Moderna, 1934-35.
- Sánchez Barbudo, Antonio. La formación del pensamiento de Unamuno. Madrid: Guadarrama, 1959.
- _____. Sobre la concepción de Paz en la guerra. Madrid: Guadarrama, 1959.

- _____. Los últimos años de Unamuno. El misterio de la personalidad en Unamuno. Madrid: Guadarrama, 1959.
- _____. San Manuel Bueno y el vicario saboyano de Rousseau. Madrid: Guadarrama, 1959.
- Unamuno, Miguel de. Abel Sánchez. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- _____. Amor y pedagogía. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- _____. Cómo se hace una novela. Buenos Aires: Alba, 1927.
- _____. Ensayos. Madrid: Aguilar, 1951.
- _____. España y los españoles. Madrid: Afrodiseo Aguado, 1956.
- _____. Niebla. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- _____. Obras completas. Madrid: Pléyade, 1946.
- _____. Paz en la guerra. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- _____. San Manuel Bueno, mártir y tres historias más. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945.
- _____. La tía Tula. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- _____. Tres novelas ejemplares y un prólogo. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950.
- _____. La agonía del cristianismo. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1938.
- Zubizarreta, Armando F. Unamuno en su "nivola". Madrid: Taurus Ediciones, 1960.
- _____. Tras las huellas de Unamuno. Madrid: Taurus Ediciones, 1960.

APPROVAL SHEET

The thesis submitted by Concepcion Gasso has been read and approved by three members of the Department of Spanish.

The final copies have been examined by the director of the thesis and the signature which appears below verifies the fact that any necessary changes have been incorporated, and that the thesis is now given final approval with reference to content, form, and mechanical accuracy.

The thesis is therefore accepted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.

Aug. 8, 1966
Date

Hugh Harter
Signature of Adviser (K)