



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica

Especialidad de Historia de la Filosofía y Pensamiento
Contemporáneo

Trabajo Fin de Máster

MODELOS DE INMORTALIDAD EN LA NIVOLA
UNAMUNIANA

Autor: Ana Rosa Gómez Rosal

Tutor: Prof. Dr. D. Rafael Herrera Guillén

Sevilla, septiembre, 2018.

RESUMEN

Por medio de las cuatro nivolas de Miguel de Unamuno nos adentramos en una búsqueda de caminos que nos acerquen tanto a su concepción del Ser como a la de la muerte, aplicando sus principios filosóficos en la literatura para, finalmente, valorar los modos de acceso a la inmortalidad propuestos y presentes. La *dramatis personae* y los diálogos sirven como único elemento de exploración en un contexto que se mueve continuamente entre lo ficticio y lo real; el autor y el lector actúan conjuntamente para donar el sentido a la creación. Por tanto, ontología y teología son elementos fundamentales para la comprensión de lo que se oculta en la forma de narración y que supone un ejercicio y una demostración de filosofía española, con todas sus peculiaridades.

ABSTRACT

Through the four nivolas of Miguel de Unamuno we enter a search for paths that bring us closer to his conception of Being as well as death, applying his philosophical principles in literature to, finally, value the ways of access to the Immortality proposed and present. The *dramatis personae* and the dialogues serve us as the only element of exploration in a context that moves continuously between the fictional and the real; the author and the reader act together to donate meaning to the creation. Therefore, ontology and theology are fundamental elements for the understanding of what is hidden in the narrative form and that supposes an exercise and a demonstration of Spanish philosophy, with all its peculiarities.

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. CUESTIONES PRELIMINARES.....	6
2.1. Unamuno en su contexto.....	10
3. LAS CUATRO NIVOLAS: CUATRO VÍAS DE ACCESO A LA INMORTALIDAD.....	12
3. 1. <i>Amor y pedagogía</i> : El sentimiento.....	22
3. 2. <i>Niebla</i> : La conciencia de sí.....	32
3. 3. <i>Abel Sánchez</i> : La palabra.....	47
3. 4. <i>La Tía Tula</i> : La familia.....	57
4. CONCLUSIONES.....	68
BIBLIOGRAFÍA.....	72

1. INTRODUCCIÓN

En la presente investigación trataremos de ahondar en los subterfugios legados por Miguel de Unamuno y Jugo en su literatura que, por ser esta de una producción inabarcable para los límites de este proyecto, reduciremos al ámbito de la nivola.

La nivola es, de por sí, un género que si bien no es extenso en producción (pues cuenta solamente con cuatro obras) es vastísimo en contenido. Lo que en ellas se refleja a primera vista como una crítica a la novela decimonónica, una sátira en sentido clásico, es, en realidad, una adaptación a los requisitos de la época, tanto en el terreno público y común como en el intelectual. Porque Unamuno no solo reinventa –como otros miembros de la Generación del 98– el sistema de expresión para conectar con los lectores que ya no pueden verse reflejados en el romanticismo, o en los cargados recursos estilísticos anteriores a la crisis finisecular; sino que, también, sabe ver el hueco que esa misma crisis deja para reinventar la comunicación del pensamiento filosófico español. Su nivola es, por ende, tanto literatura como filosofía, sin preeminencia de ninguna sobre la otra, en tanto que la catalogación unívoca ahogaría su profundidad.

Lejos de los debates sobre la in/existencia de la filosofía española, la postura que aquí tomaremos será tajante: existe, con derecho pleno y propio, una filosofía española que se difunde en consonancia a nuestros rasgos característicos del lenguaje. O, dicho de otro modo, la filosofía española con la que aquí trabajaremos rehuirá sistemáticamente de las formas del tratado y las verdades empíricas/positivistas, intercambiándolas por la transmisión mediante el ensayo y la metáfora.

En las nivolas unamunianas, de facto, lo que encontraremos será un volcamiento de uno de los grandes ensayos filosóficos de nuestra época, a saber, *Del sentimiento trágico de la vida*, junto con otros de menor amplitud pero que vendrán a completar lo dicho en este. Y decimos completar, que no corroborar. Porque el método de Unamuno es asistemático, estando su pensamiento en constante revisión y ensanchamiento hasta el fin de sus días. Con todo, puede detectarse con facilidad el eje central que articulaba sus inquietudes, y este no es otro que el problema de la inmortalidad.

Para don Miguel –nos referiremos a él de tal forma siguiendo la reflexión de María Zambrano¹– ningún problema afectaba más al pueblo español y a su literatura que el de la muerte o, mejor dicho, el culto a la muerte, en contraposición al espíritu europeo que pretendía el olvido de ella en pos de la *joie de vivre*². La muerte, aclaremos, entendida como aquella condición inherente al ser humano desde que lo es, es decir, desde su nacimiento; culto como conciencia permanente de saberse mortal, de pensar en ella no en aras de su racionalización sino, a la inversa, de su contradicción. El pensamiento circular de sabernos muriendo y no quererlo ni tan siquiera aceptarlo, justifica la búsqueda de una vía ontológica y/o teológica a la que aferrarse, porque la razón tal y como la entendemos desde Descartes no puede operar con anhelos y sentimientos; con los problemas del espíritu. En el caso de Unamuno serán cuatro vías, que hemos propuesto como subtítulo de cada una de las novelas. Esto es: el amor, la conciencia de sí, la Palabra y la familia.

Como veremos, ninguna de ellas podría considerarse efectiva para el acceso a la inmortalidad sin el complemento necesario de la fe, concepto que, a su vez, habremos de redefinir proyectando una vuelta a los orígenes del mismo. Y aquí es donde entra en juego el papel de la religión, o religiones.

Las corrientes políticas y científicas europeas, así como el auge de las escisiones dentro del cristianismo, socavarán la moral católica dejándola al servicio de los intereses del Estado en los casos convenientes y olvidando deliberadamente lo demás. El sentido de divinidad, el de *ecclesia* como asamblea, el de la vida ultraterrena... Todo ello quedará enterrado bajo la promesa de una vida dichosa en bienes materiales, individualista y egoísta, que *solo* exige tributo a ídolos con los que compararse en presente. Y la fe no funciona más que como proyección de futuro...

¹ <<Digamos, simplemente, don Miguel porque en la España en la cual me tocó vivir mi juventud, llegar al *don* era a lo más que un español podía llegar>>. María Zambrano, “La presencia de don Miguel”, en María Zambrano, *Miguel de Unamuno*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2003, pp. 199-203.

² Para ampliar esta contraposición puede acudir al artículo de Miguel de Unamuno, “Sobre la europeización (arbitrariedades)” en Miguel de Unamuno, *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, pp. 111-133.

El panorama en España, no obstante, estaría en tiempos de Unamuno a medio camino entre tradición y modernidad, aunque faltarían aún años para alcanzar el segundo punto.

Pero lo que nos interesa aquí es la dicotomía que presentan estos modos de entender a, y relacionarse con, el mundo. Y cómo don Miguel, sin ser católico confeso ni moderno, es capaz de integrar en su obra las dos polaridades por medio de sus agonistas.

Estos luchadores compartirán aspiración con los que Unamuno denomina hombres y mujeres de carne y hueso: Ser, y ser para siempre. Fines en sí mismos que tendrán que enfrentarse a la lucha agónica por recuperar todos los rasgos fundamentales que han ido perdiendo en el camino de ser medio para algo. Ergo, ser capaces de proclamarse/nos como entes de realidad para poder, primero, aspirar a la trascendencia y, después, averiguar cómo alcanzarla. Ahí es donde todos podremos encontrarnos, más allá de la ficción, hermanados en el tragicismo.

Con lo dicho, no nos queda ya otra opción que meternos de lleno, en cuerpo y alma, y sangre y carne, en los modelos que don Miguel nos prestó y que en adelante serán tan nuestros como del lector, a quien le corresponderá juzgar si el Autor y los agonistas consiguieron su meta.

Nosotros, en lo que nos corresponde, comulgaremos con la alabanza que Rosa Chacel profirió a sus autores de cabecera, alegando que sentimos a Unamuno del mismo modo: como uno <<de aquellos que empecé a leer no sé cuándo y que no termino nunca porque su incesante repetición es inagotable novedad>>³. Estaremos, por tanto, siempre re-descubriendo al vasco universal en la búsqueda de una inmortalidad que nos salve y nos abarque a todos.

³ Rosa Chacel, *Novelas antes de tiempo*, Bruguera, Barcelona, 1981, p. 11.

2. CUESTIONES PRELIMINARES

De sobra nos es conocido el contexto en el que se va a enmarcar el grueso de esta investigación, a saber, la España de la Generación del 98 con su inmanente crisis finisecular que marcará el pulso a todas las situaciones radicales presentes en las novelas de Unamuno publicadas entre 1902 y 1921. No obstante, la intención que nos ha llevado a crear este apartado como independiente rebasa la mera enumeración de los rasgos generacionales propios del territorio ibérico.

Hemos creído conveniente expandir las fronteras, abarcando Alemania –como epicentro intelectual de Europa desde el racionalismo–, en pos de profundizar en uno de los aspectos que nos servirán de telón de fondo durante todo el texto, a saber, la religión. De igual modo nos servirá para argumentar que en la obra de Unamuno encontramos rasgos tanto de la secularización extendida en Europa, sinónimo de modernidad, como de la religiosidad arraigada a España.

Por seguir un esquema consecuente con las características de nuestro trabajo y de la escritura de Unamuno, partiremos de lo interno, lo particular: la crisis española de fin de siglo. O lo que también podríamos llamar “el dolor de España”. Dolor compartido y latente desde la pérdida de las colonias; pérdida del paraíso de ultramar, de la promesa de prosperidad en la tierra. A partir de entonces, tierra yerma de anhelos, infectada de desidia, olvidada de Dios.

El recuerdo forzoso de la vulnerabilidad de la nación trajo de suyo el de la mortalidad irreversible de cada habitante, transmutada en escepticismo tanto para los que se quedaron como para los que se vieron obligados al exilio, siempre mirando atrás con nostalgia. La crisis vital, de fe ante todo, fue el escenario idóneo para dejar paso a la secularización que, si bien en el resto de Europa ya era manifiesta, en España se resistía a asentarse debido a la convulsa situación política, a la fuerza de las costumbres, y a la misma presencia de las vidas e imágenes de santos que forman parte del ideario propio del catolicismo y, al mismo tiempo, de la vida cotidiana española. Esta transición general puede verse personificada en la figura de don Miguel, quien pasó del fervor

religioso de juventud a una continua lucha interior por apresar resquicios de fe, en cualquier forma posible⁴, tras su paso por Madrid. La peculiaridad que encontramos en Unamuno respecto al sentir común estriba en el punto culmen existencial. Esto es, lejos de acomodarse en el ateísmo desencantado o en el agnosticismo despreocupado –que nunca es tal sino que cambia el culto a la deidad por los nuevos y efímeros ídolos del capitalismo–, se sumerge de lleno en el cristianismo primitivo.

Asienta su fe en Cristo, despojado de toda leyenda que exceda a la Palabra del Nuevo Testamento; revestido nuevamente de <<carne que se hace idea ante los ojos>>⁵; inspiración directa del espíritu agónico paulino. Y en la Virgen, fundamento primero necesario, <<trono de sabiduría>>⁶ y, sobre todo, Madre, y Madre piadosa.

Sin embargo, serán los puntos en común los que nos lleven a relacionarlo con el panorama germano como, por ejemplo, cuando hablemos del sentido férreo de la culpa, claro residuo del cristianismo, ya sea en su vertiente católica o protestante. El nexo podemos fijarlo en la siguiente sentencia unamuniana, mientras se pregunta por el sentido del progreso: <<Del seréis como dioses discerniendo el bien y el mal arranca el progreso todo, y de este progreso, originado de la culpa que trajo el trabajo, se sirve Dios para nuestra salud. ¡Oh feliz culpa!>>⁷.

Tres años después de la publicación de la primera nivola, vio la luz *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de Max Weber⁸ en el que nos pone de manifiesto, desde su título, uno de los motivos fundamentales de la crisis europea: los valores de la creencia protestante como favorecedores de la participación en la vida capitalista. Partiendo de la premisa fundamental de que no pretendemos emitir aquí ningún juicio de índole personal sobre el sistema económico imperante, lo que nos interesa resaltar es la forma en la que éste se nutre de la religión en su aspecto sociológico, y viceversa.

⁴ Cfr. José María Marco, “Unamuno. El dolor de España”, *La Razón*. 7 de febrero de 2018. Recuperado de <http://www.josemariamarco.com/espana/unamuno-dolor-espana/>. Disponible el 11 de junio de 2018.

⁵ Miguel de Unamuno, *El cristo de Velázquez*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1947. p. 15.

⁶ Miguel de Unamuno, *Diario íntimo*. cit. en Miguel de Unamuno, *Recuerdos e intimidades*. Herederos de Miguel de Unamuno, Madrid, 1975. p. 152.

⁷ *Ibidem*, p. 164.

⁸ Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Alianza, Madrid, 2004.

En primer lugar podemos deducir de la obra anteriormente citada dos puntos clave para nuestra investigación: que se hace del trabajo una virtud cuasi divina, es decir, que quien triunfa en lo laboral puede sentir en su *carne* la gracia de Dios; que, consecuentemente, la comunidad es considerada como una empresa comercial en la que impera la moral ascética. La necesidad del otro para la salvación sigue estando vigente, como antes de la reforma, pero se anula la intermediación del hombre consagrado para ofrecer la expiación, como les correspondiera en el catolicismo a los sacerdotes y, por supuesto, la confesión. En el luteranismo, según nos dice Weber, el otro se nos hace ineludible en términos materiales, no espirituales, y la donación pasa por uno mismo, así como a la continuidad que supone su familia.

El individuo, por su parte, al elevar el control sobre sí mismo al nivel de estado de gracia y anexionarlo a la consecuencia laboral, está condenando al sentimiento interior. Es decir, topamos con una exaltación del racionalismo incluso en lo más íntimo y visceral, reducto concerniente de la fe. Y no solo eso, sino que dicha racionalización está al servicio del comercio. El perdón de los pecados que, al igual que en el catolicismo, conforma la base de la esperanza religiosa, ya no se relaciona con una salvación eterna y ultraterrena. Muy al contrario, es trasladado a lo momentáneo e inminente, a lo perceptible en este mundo. El empresario burgués capitalista tiene más experiencia de la misericordia divina que el que espera la retribución en lo desconocido. Pero, al mismo tiempo, se está cercenando el sentido de la trascendencia.

Esto nos lleva al segundo punto, que se colige consecuentemente de lo anterior. Lo inmediato aspira a una <<racionalización de la acción intramundana frente a la necesidad de acreditación de los “santos” reformados>>⁹ y, desde este prisma, parece más que justificada la ausencia no solo de santos, sino de todo el carácter idólatra respecto a la imagen o la imaginería. Lo que se está gestando en el fondo de la cuestión, al igual que en la orilla opuesta, es el vaciamiento de la palabra creadora. Así desde la ausencia de ella, como desde su exaltación, el Verbo se ve despojado del refugio que intermedia entre lo humano y lo sagrado quedando anulada su extensión a la eternidad.

⁹ *Ibidem*, p. 172.

Si a esto le sumamos la extinción del dogma de la predestinación como marca histórica, se estará dejando paso a un continuo engranaje de retroalimentación entre culpa y satisfacción inmediata, mundana y utilitarista, que se extiende hasta nuestros días.

De un modo parecido lo vio también Walter Benjamin en su texto “Capitalismo como religión”¹⁰, curiosamente escrito en el mismo año de publicación de la última nivola unamuniana. La falta de argumentos fuertes, desde el plano empírico, de la existencia de Dios –derivación lógica de la teodicea–, las reformas ortodoxas y el estado de crisis espiritual radical en todo Occidente han sido caldo de cultivo para la “implantación de una religión desprovista de rasgos teológicos. El dios *absconditus* capado de trascendencia, el *domingo de la vida* extendido a todo el calendario y la desesperación provocada por el culto sin dogma darán forma a esta nueva religiosidad basada en el capitalismo. Pero, ante todo, lo que le define será, una vez más, el sentido de la culpa. El pecado sin reglas cerradas y sin posibilidad de redención.

*Una conciencia monstruosamente culpable que no sabe expiarse se apodera del culto no para expiar en él esta culpa sino para hacerla universal, para hacerla entrar por la fuerza en la conciencia y, finalmente y sobre todo, para implicar a Dios en esta culpabilidad a fin de que él mismo tenga, finalmente, interés en la expiación*¹¹.

¿Quién puede, entonces, otorgar el perdón eterno, que es antesala ineludible de la resurrección? ¿Acaso puede, tan siquiera, pensarse en la inmortalidad desde este paradigma? La constante labor de mantener equilibrada la culpa y la satisfacción balsámica distrae a la conciencia de lo ultramundano y, por ello, es siempre postergada la reflexión sobre la propia muerte.

¹⁰ Walter Benjamin, “Capitalismo como religión”, 1921. Recuperado de: http://www.researchgate.net/publication/288835680_Walter_Benjamin_El_Capitalismo_como_Religion. Disponible el 15 de junio de 2018.

¹¹ *Ibidem*, p. 1.

2.1. Unamuno en su contexto

Unamuno, gran estudioso de la filosofía germana y española, supone tanto una síntesis de todos estos cambios a nivel teológico, como ya habíamos adelantado, como una vía ontológica alternativa a la deriva que se empezaba a vislumbrar.

Conocidas son sus crisis de fe de 1880 y 1897¹², en las que tantos investigadores se han centrado para tratar de averiguar si debemos considerarle un autor creyente o no. Como anticipábamos algunos párrafos atrás, la idea cristiana de don Miguel difiere con mucho del sentir general y esto, sumado a su carácter contradictorio –término que usaremos sin ninguna connotación negativa–, desemboca en un rompecabezas para quien, como nosotros, se sumerge en su biografía. Pero hay algo incuestionable: Miguel de Unamuno tenía voluntad de creer. No (solo) en Dios, sino en el Dios vivo que únicamente puede conocerse desde la consciencia de muerte¹³; en la inmortalidad, que no puede dársenos más que en la promesa de la resurrección de la carne, nuestra carne tal y como la conocemos; en el poder ser <<todo y por siempre>>¹⁴, ser Dios, sin el fingimiento del “como”.

A falta de *verdades* científicas, racionales, que le ayuden a calmar su sed de inmortalidad y le ofrezcan una guía de espíritu, se queda a solas con su sentimiento y lo vuelca en la literatura. Allí ha descubierto, más que en ningún tratado de filosofía, la posibilidad de una trascendencia dilatada a las creaciones que pasean por las páginas. Don Quijote es beneficiario del mismo grado de realidad que Cervantes, porque gozan de una eternidad paralela; Hamlet tanto como Shakespeare. Y, visto esto, Unamuno se propone crear entes de realidad, y no de ficción, sobre el papel. Hacerse, por tanto, Dios a sí mismo al creer y al crear. <<Crear es crear>>¹⁵. Y a medida que da forma a sus entes de ficción se autoafirma, y nos afirma, porque una vez que nos ponemos en contacto con ellos por medio de la lectura, de los ojos (que es a su vez uno de los sentidos más

¹² Para profundizar sobre este tema se recomienda acudir a: Colette y Jean-Claude Rabaté, *Miguel de Unamuno*, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2009, pp. 60-63; 159-172.

¹³ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Prólogo del P. Félix García, Espasa-Calpe, Madrid, 1980. p. 73.

¹⁴ *Ibidem*, p. 54.

¹⁵ Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Alianza, Madrid, 2008. p. 37.

explotados por el catolicismo¹⁶) entramos a formar parte de un universo atemporal, solo rescatable y re-vivable desde los libros de literatura, de poesía, que en tantas ocasiones son auténticos ejercicios filosóficos.

Don Miguel, familiarizado con los pasajes de la Biblia desde temprana edad y en su Bilbao natal¹⁷, tampoco se sirvió de ellos para cimentar su religiosidad. Empero, lo que sí aprendió y tomó de estos fue la forma, el estilo indirecto de la narración y a algunos de los personajes más reconocibles en sus virtudes y defectos, como veremos en el siguiente epígrafe. Esta forma impersonal de escribir, donde el autor de la obra se presenta como un mero reproductor de una historia o inventa un narrador ficticio con tintes de realidad, podría ser estimada como una suerte de confesión en sentido católico. El anonimato fingido por medio de las voces del texto le otorga la libertad suficiente como para revelar su culpa, reflexionar sobre sus preocupaciones más íntimas y alcanzar la expiación en conjunto. Nosotros, como testigos silenciosos, somos cómplices necesarios. Él, quien nos guía por los entresijos del ser mediante su novela.

<<Ahora tiene V. que escribir su novela cristiana, que es la suya, para curarnos de esa acritud de que V. se ha curado al escribir su libro>>¹⁸ le decía Antonio Machado en una de esas correspondencias epistolares que tanto gustaban a D. Miguel. Y nosotros, aquí, queremos demostrar que, de facto, había empezado esa labor mucho antes de la conveniente recomendación de Machado. Pero que además no fue *una* novela cristiana, sino que fueron cuatro. Y que suponen uno de los más excelentes ejercicios de ensamblaje entre realidad y ficción, cristianismo y secularización, finitud e inmortalidad, que nuestra España ha visto hasta la fecha.

¹⁶ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 79.

¹⁷ Cfr. Colette y Jean-Claude Rabaté, *Miguel de Unamuno*, op. cit., p. 96.

¹⁸ Antonio Machado, "Carta a Miguel de Unamuno", Baeza, 16-1-1918. cit. en Antonio Machado, *Antología comentada*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1999. p. 199.

3. LAS CUATRO NIVOLAS: CUATRO VÍAS DE ACCESO A LA INMORTALIDAD

Hasta el momento hemos estado cotejando las condiciones que pudieron llevar a Unamuno a querer plasmar en su narrativa aspectos que exceden, con mucho, al mero esparcimiento o deleite en la creación o virtuosismo literario. De facto, nada habría ofendido más al autor bilbaíno que esta intencionalidad vacua proyectada en su persona o su labor. Él, que incluso antes de empezar a escribir y publicar con asiduidad ya tenía claro su propósito: <<Escribir sermones laicos y libros de meditación>>¹⁹.

A medida que su pensamiento va tomando forma al alejarse del positivismo y al acercarse al pensamiento hispánico, y a Cervantes, y a Don Quijote –sobre todo a Don Quijote–, se encuentra con <<la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos>>²⁰. La literatura como modo de narración activa en y del mundo; la acción viva en contraposición a la razón que aniquila y disea; la mística como búsqueda de los fundamentos de Dios en lo humano. Nuestra filosofía causada por el sentimiento de querer ser siempre más, y no por la enumeración de rasgos limitantes y limitadores del espacio cognoscible que nos rodea.

He aquí el motivo por el que hemos elegido las cuatro nivelas, y no todas sus novelas en conjunto, para analizar los modos de acceso a la inmortalidad que propone en *Del sentimiento trágico de la vida*. En ellas, a diferencia de lo que sucede en *Paz en la guerra* o en *San Manuel Bueno, mártir*²¹, las localizaciones y descripciones físicas de los personajes pierden peso. El transcurrir del tiempo, la evolución de la conciencia y las pasiones, y el diálogo perenne, casi como en una obra de teatro, serán las únicas pautas que tendremos para la formación coherente de la trama. Nada más y nada menos.

¹⁹ Colette y Jean-Claude Rabaté, *Miguel de Unamuno*, op. cit., p. 63.

²⁰ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 256.

²¹ Para profundizar en los rasgos de estas novelas acúdase a: Pedro Ribas Ribas, “Algunas diferencias entre *Paz en la guerra* y *San Manuel Bueno, mártir*” en *Letras de Deusto*, vol. XXVIII, nº 20, 1988. pp. 53-63.

Pero antes de adentrarnos en el análisis individualizado de cada una de las obras y sus posibles vías de inmortalidad, debemos puntualizar algunos atributos que tendremos presente en todas ellas sin distinción y que, a su vez, sirven de una nueva justificación para la elección de las cuatro obras.

El método utilizado para la invención de las nivolas es, principalmente, el humorístico en tanto que mezcla lo grotesco con lo trágico por medio de la ironía, lo cual le permite mayor libertad a la hora de incluir a los personajes por la fluidez del diálogo, y no menos libertad para sacarlos de la realidad del relato a la narración misma de lo real –siendo Unamuno una especie de gimnasta del salto ontológico; del salto de la ficción a la realidad y viceversa–.

Nos detendremos en las condiciones de posibilidad ontológicas de la literatura siguiendo el esquema propuesto en el segundo apartado de *Del sentimiento trágico de la vida*²². En el mismo se nos presenta, por un lado, la necesidad de la imaginación y la fantasía, en concordancia con el instinto de pervivencia, de no dejar de ser quien se es, para alcanzar las cotas del pensamiento que nos acercan a la inmortalidad; por otro, y en tanto que tal necesidad es producto social o creación humana, que únicamente podemos comunicarla por la metáfora. Este discurrir por metáforas, que es recurso diferencial de la literatura y la poesía, es también la base del sistema filosófico hispánico con mayor reconocimiento, a saber, la mística. Por tanto, la facultad metafórica vendría a ser el punto *religador* entre la imaginación y la Razón, o Dios. He aquí el primer salto metafísico que permitirá eventualmente el trasvase entre la dialéctica de lo real y lo ficticio, y que en las nivolas se traducirá en un sempiterno “juego de espejos enfrentados”²³ al servicio de la inagotable re-creación.

El lenguaje crea, como bien sabemos, pero su acción no se agota al ser puesta en el mundo, en lo fijo, sino todo lo contrario. Su enraizamiento en el plano de la intersubjetividad le permite una extensión, cuanto menos, a una transcendencia cimentada de generación en generación. Precisamente es en el diálogo donde podemos conocer la *dramatis personae*, puesto que somos lanzados a la mitad –*in medias res*– de una trama desde la primera página del cuerpo narrativo, como si nos encontráramos por

²² Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., pp. 40-53.

²³ Iris M. Zavala, *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Anthropos editorial, Barcelona, 1991. p. 93.

accidente escuchando una conversación ajena y permaneciésemos atentos a ella por curiosidad.

No en vano, existe un requisito fundamental del proceder nivolesco para que algo/alguien sea considerado un personaje de la acción o de la pasión: estar dotado por el autor de la capacidad del lenguaje (como veremos más adelante en el apartado específico de *Niebla* que tiene lugar con el perro Orfeo), siguiendo la línea de creación por medio de la palabra, tan cercana a la religión en la tradición judeo-cristiana y tan bien adaptada al ámbito secular marcado, en algunos casos, por la contraposición entre el ansia de religión y el deseo de certezas católicas.

De igual modo que el Verbo goza de libre albedrío una vez hecho Carne –principio del pecado y de la culpa–, adquiere su eternidad e infinitud al volver sus acciones necesariamente al logos. Esto es, la resurrección habría carecido de valor de no haber sido por el relato de los apóstoles y por el proceso de extensión de la Palabra comenzado por Pablo de Tarso. Por ello, en todas las novelas se nos requiere un acto testimonial a conciencia: asistimos al parto de una realidad que, naciendo de un ejercicio de imaginación, nos pone en diálogo con otro tiempo²⁴ –el correspondiente al autor–, con un yo ex-futuro²⁵ –el del agonista²⁶ como ente desgarrado de un otro– y, en último término, con nuestro circunmundo.

Nosotros, como lectores, tenemos la misma responsabilidad que el autor con el ente de ficción de otorgarle subsistencia; de no interrumpir su vida antes de haberse convertido en ente de realidad; de carne y hueso; eterno.

²⁴ << [...] siempre podremos hallar aliados (eso que, tópicamente llamamos “clásicos”) capaces de pensar con nosotros desde el pasado, nos sea éste cercanamente vecino o, en cambio, más distante>>. José Manuel Sevilla, *Prolegómenos para una crítica de la razón problemática*, Anthropol editorial, Barcelona, 2011. p. 12.

²⁵ Cfr. Miguel de Unamuno, “Nuestros yos ex-futuros”. Artículo inédito, 1923. Consulta en el Archivo de la Casa-Museo de Unamuno en Salamanca. (CMU) [Con estas siglas referimos de ahora en adelante que la obra o el documento ha sido consultado en los fondos de dicha institución, cumpliendo con la petición de la Biblioteca de la Casa-Museo]

²⁶ Término dado por Unamuno para sus personajes. Cfr. Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, op. cit., p. 31.

Principio de unidad y de continuidad²⁷ retributivas, porque a la par que recreamos sus sucesos nos estamos narrando parte de nuestra vida. No como un Don Quijote armado de delirios y de acero oxidado, sino como aquél que hizo historia en la creencia irrefutable de su condición como caballero andante. Narración de nuestra propia vida, de la auténtica, con ayuda de la metaliteratura para estar más cercanos a la inmortalidad. Sirvan las siguientes palabras de Teresa Gómez Trueba en su estudio preliminar a *Cómo se hace una novela* para dar luz sobre la cuestión:

[...] cuando los pensamientos son puestos por escrito, se los mata, porque lo único vivo es el presente. La literatura es así considerada como muerte. Ahora bien, de esa muerte, otro, el lector y también el autor, pueden tomar vida al leerla²⁸.

Con la mera lectura de los títulos de las nivolas podemos empezar a apreciar la radical importancia que, poco a poco, va entregando don Miguel a los personajes. Esto es, la primera de ellas, *Amor y Pedagogía*, es titulada por dos conceptos que se enfrentarán constantemente en el fuero interno de todos los agonistas y que, al mismo tiempo, tales conceptos se sirven de ellos para hablarnos, como sombras externas a la conciencia, de la Razón y de la Fe; la segunda lleva por rótulo, nuevamente, un concepto-metáfora que envuelve tanto a Augusto Pérez, a don Avito Carrascal, y al mismo Unamuno (o *Unamuno*, porque se hace a sí mismo agonista); por su parte, las dos últimas nivolas se titulan con el nombre propiamente de los protagonistas: *Abel Sánchez* y *La Tía Tula*, no por ello carentes de significación para la trama.

Abel Sánchez nos anticipa el drama bíblico que se va a representar en aras de la inmortalidad por medio del reconocimiento social del protagonista, que no parte de Abel sino de Joaquín Monegro. *La Tía Tula* nos previene para la condición perenne de “Tía” que Gertrudis se auto-impone, como maternidad espiritual a falta de la carnal y

²⁷ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 31.

²⁸ Miguel de Unamuno, *Como se hace una novela*, Edición de Teresa Gómez Trueba. Ediciones Cátedra, Madrid, 2009, p. 17.

que, dicho sea al caso, para don Miguel es la mayor forma de trascendencia asequible en vida y de amor verdadero. Junto con el antipositivismo, la influencia de la maternidad o paternidad es un denominador común en las cuatro novelas sin excepción.

Podemos citar, a modo de ejemplo, una carta que le escribe a su amigo Jiménez Ilundain, en la que, mientras le informa de su intención de practicar con el género humorístico, queda ilustrada la importancia concedida por Unamuno a la figura de los hijos:

¡Que Dios le dé a Ud. salud (traduzca como quiera esta fórmula) para sacar adelante a sus tres hijos, y que al último le pueda criar bien su madre! Yo tengo cinco y voy a los seis. Les debo, entre otras muchas cosas, el que me arrancan en gran parte de las preocupaciones de orden trascendente para traerme a la prosa de la vida, como Ud. dice. El tener que chapotear en esta prosa es lo que me ha sugerido la idea de traducir a lo grotesco lo trascendente, porque es el papel que hace al bajar a la vida diaria²⁹.

Desde un plano ontológico, observamos que lo concerniente a la paternidad/maternidad converge con la religión o, mejor dicho, con la experiencia religiosa cristiana, no ya porque el mito naciera al mismo tiempo que la figura histórica de Jesucristo, hijo de Dios o verbo *hecho carne para habitar entre nosotros*, sino también por el sentimiento de eternidad engendrado desde la mortalidad y, recíprocamente, el desconsuelo que acarrea la merma carnal y/o espiritual de la promesa ulterior, es decir, la muerte de un hijo o la pérdida de fe. En ambos casos, agonistas y lectores vivimos en la sensación de habernos quedado sin suelo firme donde pisar y emerge la necesidad de reconstruir el mundo circundante.

Son múltiples las referencias a dicho suceso en las novelas y el ejercicio de reparación de don Miguel tiene dos vertientes. Una primera vertiente: la primacía del espíritu frente a la sangre que, como analiza Ciriaco Morón Arroyo en su libro *Hacia el*

²⁹ Miguel de Unamuno, Carta a Jiménez Ilundain, Salamanca, 19 de octubre de 1900, cit. en Miguel de Unamuno, *Niebla*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2014, p. 53.

*sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*³⁰, es un fundamento ya encontrado en *El Banquete* de Platón. El ejemplo más notable lo detectamos en la novela citada anteriormente, *La Tía Tula*, pero también en *Abel Sánchez* donde el agonista, de quien –supuesta o ficcionalmente– nos llegan las páginas de su diario, a saber, Joaquín Monegro, decide ejercer de padre espiritual del hijo de Abel para suplir así las carencias de inmortalidad artística de las que goza el padre carnal y para vengarse de este último al robarle, en cierto sentido, su obra más personal.

Otra segunda vertiente: la aceptación de la tragedia. Del mismo modo que ocurre con su biografía, las crisis vitales no deben ser resueltas como si se tratase de un problema aislado sino que, muy por el contrario, constituyen una red de experiencias que derivan en crecimiento o evolución personal, y así se plasma tanto en las novelas como en el clásico corpus filosófico unamuniano, motivo por el cual en tantas ocasiones el mayor ejercicio de filosofar lo hace presente en su narrativa.

Si prestamos atención a la aparición de don Avito Carrascal en *Niebla* podremos comprobar cómo tras el fracaso en el intento de educar a su hijo Apolodoro con unos parámetros puramente pedagógicos, y el ulterior suicidio del sujeto de experimento, don Avito se muestra como una persona renovada, habiendo dejado a un lado la ciencia en pos de la fe, los rezos y las enseñanzas de la Iglesia. La pérdida del hijo a cambio del encuentro con la fe.

Tal permuta, que bien puede tenerse por progreso o bien por continuidad, es la misma que ha alimentado las más implacables críticas contra el Autor fáctico de la novela, dado que desde el contexto literario todos podemos recurrir a *Amor y pedagogía* para entender los derroteros que culminan en el trasvase de valores pero no así, de forma tan clara, a la biografía emocional de Miguel de Unamuno, el cual ha sido tachado incontables veces de contradictorio cuando más bien debiera haberse valorado su coherencia interna.

Esto es, al haber impregnado su pensamiento de dichas crisis, haciendo hincapié en que no como drama, sino como tragedia, el único resultado congruente es una transformación en la mirada que se proyecta hacia el mundo y, por consiguiente, en sus

³⁰ Ciriaco Morón Arroyo, *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, Ediciones Cálamo, Palencia, 2003, pp.75-77.

textos³¹. El pacto de constante revisión con la conciencia es síntoma de saberse muriendo a cada instante, lo cual le impide aferrarse a una idea estática en cualquier terreno de su pensamiento con el fin de mantenerlo vivo, de no disecarlo.

Luis Araquistáin en *El pensamiento español contemporáneo*, defiende como un derecho del tragicismo este rasgo unamuniano de la contradicción, resumiéndose en la siguiente sentencia: <<este derecho a la contradicción, que es un derecho de conciencia y como tal sagrado>>³². Del mismo modo es sagrado para los agonistas incluso en las novelas que no entran en el rango de novela, como pueda ser el conocido caso de *San Manuel Bueno, mártir* quien, en plena crisis de fe, no desiste en su labor de mantener la creencia intacta de sus feligreses, por darles consuelo ante la mayor contradicción de la vida: vivir para morir.

Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerles felices, para hacerles que se sueñen inmortales y no para matarles. Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan en unanimidad de sentido, y con la verdad, con mi verdad, no vivirían. Que vivan. Y esto hace la Iglesia, hacerles vivir. ¿Religión verdadera? Todas las religiones son verdaderas en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan, en cuanto les consuelan de haber tenido que nacer para morir, y para cada pueblo la religión más verdadera es la suya, la que le ha hecho. ¿Y la mía? La mía es consolarme en consolar a los demás, aunque el consuelo que les doy no sea el mío³³.

San Manuel en estos versos está confirmando el planteamiento que hace Nietzsche en *El Anticristo*³⁴ acerca de la mentira intrínseca en la palabra del teólogo, solo que el cura descreído ha tomado conciencia de dicha condición, ha

³¹ Cf. Francisco José Martín, “Filosofía española y novela unamuniana”, en Ana Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra* (Actas de las V Jornadas Unamunianas –Casa-Museo Unamuno- Salamanca, 23-25 octubre, 2003). Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005, pp. 155-164.

³² Luis Araquistáin, *El pensamiento español contemporáneo*, Buenos Aires, Losada, 1962. p. 68.

³³ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, Técnos, Madrid, 2012, p. 122.

³⁴ Friedrich Nietzsche, *El anticristo*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1960. pp. 30-80.

salido de su fe infantil y ha apartado de su ideario la noción abstracta de salvación para materializarla en los otros. Así le sucede también a Gertrudis –la Tía Tula– que es luz para sus hijos de corazón y busca salvarse en ese concepto de madre no fecundada a la manera carnal, siguiendo el ejemplo de la Virgen María pero que, sin embargo, lo que más le llenaba de la religión que le inculcó su tío don Primitivo, el cura del pueblo, era sus silencios y la libertad de acción que le dejó.

Las cuatro nivolas –y aun aquellas novelas que no entran en la clasificación– giran en torno al mismo problema del Ser, a su actualización en la sociedad que va secularizando la religión judeo-cristiana a la vez que torna las certezas en vacío, en terreno edificable tanto para una construcción afianzada de la identidad del Yo como para todo lo contrario, el *nihilismo*.

Con tanta fuerza dice Joaquín Monegro, agonista de *Abel Sánchez*, lo siguiente: <<Ser otro es dejar de ser uno, de ser el que se es [...] Y eso es dejar de existir>>³⁵. A pesar de los celos enquistados en lo más profundo de sus entrañas hacia Abel, no concibe que otra persona le diga que daría lo que fuera por ser otro, porque al fin y al cabo aquello que le enturbia la existencia es que su compañero encuentre la inmortalidad a través de sus pinturas, del arte, cosa que la ciencia no puede ofrecerle a él. Como le pasa al creador de las nivolas, quiere la eternidad y la infinitud pero la quiere siendo todo entero él.

*Quiero ser yo y, sin dejar de serlo, ser además los otros [...]. De no serlo todo y por siempre es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser todo yo es ser todos los demás. ¡O todo o nada!*³⁶

³⁵ Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*. Alianza, Madrid, 2014. p. 165.

³⁶ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 56.

Por este transvase de conceptos afirma Antonio López Molina³⁷ que las líneas argumentales más importantes de *Del Sentimiento Trágico de la Vida* están expuestas en forma de novela; y Bénédicte Vauthier³⁸ completa esta interpretación sentenciando que lo que da cuerpo a las novelas de Unamuno es, precisamente, que en ellas el citado ensayo existencial se hace *eco* y el impulso que le lleva a su autor a escribirlas acaece, por tanto, desde un pensamiento exclusivamente filosófico. Vasos comunicantes por los que la inquietud oncológica corre de la novela al ensayo y viceversa.

Todas las novelas suponen un desdoblamiento de la personalidad de Unamuno³⁹, pues una vez han sido creados los personajes se los considera como seres independientes que vagan en la extraña neblina que se forma al unir la imaginación de todas las conciencias que los han pensado. Incluso cuando estos mueren, se mantienen ahí, dentro de la niebla de la indeterminación, imperecederos a los efectos de los años. Son la metáfora de nuestra existencia, el espejo en el que don Miguel quiere que nos miremos durante un largo período de tiempo, como así hizo él mismo, para comprobar que lo estático solo existe como símbolo de la muerte y que la fragilidad inmanente a la realidad de nuestra persona debe llevarnos a una revisión continua de esa realidad a través de la ficción para poder proclamar que hemos obtenido alguna –por mínima que sea– conciencia de identidad.

Gracias a la experiencia del *espejismo* y a la voluntad creadora Unamuno no quedó estancado en la novela histórica⁴⁰, si bien es cierto que creó una corriente de Historia meta-ficcional/histórica o intra-ficcional/histórica donde es posible la inclusión y realización plena de los entes de ficción por medio del transvase de Mundos, donde todos podemos confluír y reflejarnos.

³⁷ Antonio López Molina, “Introducción” en Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 18.

³⁸ Bénédicte Vauthier, *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004, p. 114.

³⁹ Para confrontar esta perspectiva véase el libro de Rosendo Díaz Peterson, *Estudios sobre Unamuno*, especialmente el segundo apartado “Unamuno: el personaje en busca de sí mismo”, Editorial Verbum, Madrid, 2013. pp. 71-189.

⁴⁰ Cf. Manuel Suárez Cortina, “Miguel de Unamuno y la novela histórica en la España de fin de siglo” en Ana Chaguaceda Toledano (Ed.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra* (Actas de las V Jornadas Unamunianas –Casa-Museo Unamuno- Salamanca 23-25 octubre de 2003), *op. cit.*, pp. 287-311.

Para finalizar este análisis y dar paso al escudriñamiento de cada una de las nivolas, queremos dejar constancia de que nuestra investigación no pretende desarrollar una biografía canónica o psicologista sobre la figura del autor vasco sino una paralela, donde el epicentro sean los agonistas, por considerar que, al fin y al cabo, creador y *creatura* van a tener en nosotros, y como nosotros, el mismo grado de realidad.

Los pensamientos unamunianos exógenos nos servirán para comprender la personalidad de los mismos, pero solo cómo punto de partida; los dilemas planteados por medio del habla viva nos ayudarán a hacer con él, con ellos, el arduo camino en busca de la fe y de la resurrección más allá de la carne: en la narración. Aplicaremos la razón como contrapunto convergente del sentimiento, y la contradicción como extraordinaria cualidad de los entes de ir dándose a ellos mismos una justificación existencial.

El único motivo para la organización de las nivolas en orden cronológico es estrictamente formal y académico: que la exposición sea lineal y no nos obligue a distraernos en otros aspectos, como el político, lo que nos llevaría a un desvío del tema principal y a un exceso en los límites del presente trabajo. Con todo, defendemos que podrían ser leídas y analizadas desde un método distinto sin que ello desequilibrara el mensaje que cada uno de los nombres quiere entregarnos en cada momento, que nunca es uno, porque esto sería limitarlos a la intencionalidad del autor, ergo, dictar su sentencia de muerte.

Pedimos, de antemano, indulgencia ante las contradicciones que de seguro nos vendrán dadas, entendiéndose que no pretendemos simplemente enumerar una cadena de hechos empíricos sino adentrarnos en el corazón del relato y de la tragedia, siendo fieles a los designios unamunianos. <<¡Contradicción!, ¡naturalmente! Como que sólo vivimos de contradicciones, y por ellas; como que la vida es tragedia y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción>>⁴¹.

⁴¹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit. supra, p. 36.

3.1. *Amor y pedagogía: el sentimiento.*

Esta obra supone, por un lado, la ruptura definitiva con el modelo de escritura que Unamuno nos dejó ver en su primera novela, *Paz en la guerra*, acorde al estilo canónico de narración histórica y autobiográfica; consecuentemente, será el punto de partida de su estilo personal e innovador que posteriormente, a partir de *Niebla*, titulará como novela.

Pero antes de entrar en materia nos parece apropiado destacar que esta, junto con *Camino de perfección* de Pío Baroja, *La voluntad* de Azorín y *Sonata de otoño* de Valle-Inclán marcarán la diferencia definitiva entre la literatura española del siglo XIX y la del siglo XX. Las “novelas de 1902”, como se conoce comúnmente al conjunto de las mismas⁴², abogarán por un estilo discursivo, huyendo de los soliloquios casi doctrinales a los que nos tenían acostumbrados los autores decimonónicos pero, a su vez, obsequiándonos en ocasiones estratégicas con cavilaciones interiores del protagonista. Esto permitirá prescindir de un narrador omnisciente y, de manera análoga, conseguir una ilusión de continuidad en el lector, que no pierde detalle del transcurrir de la historia, una vez más, con tintes de realidad alejados de lo estrictamente autobiográfico.

De nuevo lo que aquí impera es una huida del esquema racionalista y egotista europeo en pos de resucitar el arquetipo cervantino, donde los personajes conviven, no solo coexisten, mediante el diálogo, que no es más que una entrega al otro para un fin común, como nos dice Pedro Cerezo Galán:

Diálogo, pues, policéntrico, imantado por distintos campos gravitatorios, como una constelación de fuerzas, y esencialmente abierto, porque cada parte reclama a

⁴² Véase Francisco J. Martín, *Las novelas de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

*la otra, no para ser medida por ella, sino para sentirse recíprocamente implicada en el acercamiento de la verdad común*⁴³.

Con lo dicho, podemos inferir que los citados autores están sentando las bases para la novela filosófica varios años antes de que esta tenga su auge en otros lugares de Europa, entre los que habría que destacar a Francia por autores como Sartre con *La náusea*, publicada en 1938, o a Albert Camus con *El extranjero*, de 1942.

Volviendo a nuestra novela, *Amor y pedagogía*, diríamos que puede ser considerada como una de las que mayor carga filosófica alberga y que, al mismo tiempo, será el ensayo preliminar de nuestro autor a la hora de plasmar los recursos de acceso a la inmortalidad por medio de la narración. He aquí el motivo por el que contemplamos realizar un análisis previo de los aspectos formales, pues se centrará en su cuidado más que en las nivolas posteriores.

Desde su título podemos imaginar que la obra quiere situarnos en el conflicto entre fe (amor) y razón (pedagogía) que, si bien es un problema recurrente entre los autores de la Generación del 98, aquí pareciera que solo sirve de telón de fondo a los agonistas principales y a las cuestiones propias de la personalidad.

Al igual que sucederá en el resto de nivolas, el prólogo instaura el relato ficcional. Es, *per se*, una novela o nivola⁴⁴. El lector de novelas, que en el mejor de los casos se pasea por ellos con la celeridad propia de quien ansía ensimismarse con nuevas historias, no es puesto sobre aviso. El lector atento, por su parte, se verá obligado a la relectura del mismo al comprobar que nadie firma el prólogo –a pesar de que en el encabezado leyésemos “prólogo del autor”– y que incluso se habla en tercera persona del mismo Unamuno.

En *Amor y pedagogía* hay dos proemios separados por más de treinta años: uno, al que acabamos de aludir, anónimo, escrito en tercera persona y que se enuncia casi

⁴³ Pedro Cerezo Galán, *El mal del siglo*, Universidad de Granada, Granada, 2003, p. 739.

⁴⁴ Cfr. Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *op. cit.*, pp. 29-30.

forzado por cuestiones *bibliófilas*⁴⁵ para su publicación en 1902; el segundo, firmado por <<El Autor>>⁴⁶, escrito en primera persona, para la publicación de la segunda edición en 1934 pero con una motivación de corte personal, como veremos a continuación.

Podríamos catalogar el “prólogo del autor” como un compendio de divagaciones de naturaleza literaria, y hasta política, en el que no faltan las referencias a Cervantes y al Quijote, a las diferencias entre el sentimiento del individuo frente a la colectividad y a un tímido entrelazamientos entre filosofía y novela. Si tomamos por cierto el relato del librero de Bilbao⁴⁷ y a este le sumamos la invitación del último párrafo, en la que prevalece el deleite de la lectura sobre el provecho⁴⁸, no nos ha de extrañar el uso del anonimato, siguiendo la estela de lo que en 1904 le llevase a proferir en *Mi confesión* lo siguiente: <<¡Mi nombre! ¿Y qué importa mi nombre?>>⁴⁹.

El segundo, el prólogo-epílogo, está claramente marcado por las crisis radicales de don Miguel a lo largo de esos años. El sentimiento de compasión que le condujera a darle pervivencia a don Avito Carrascal en la siguiente nivola se transforma en empatía cuando vuelve a su historia tantos años después como lector. La pérdida de dos de sus hijos y el desencanto por el panorama intelectual español le conectan y le acercan a su agonista, no ya como creador, sino como camarada en las trincheras del sentimiento trágico.

Aquí reconoce por primera vez a *Amor y pedagogía* como nivola y también autofirma su persona al introducir una rúbrica que, si bien sigue ausente de su propio nombre, nos sirve para interpretar cómo quiere que se le recuerde: El Autor. Condición que le eleva a un estrato que trasciende su propia mortalidad al desprenderse del rasgo heredado de la carne en pos del alma⁵⁰, pero que, simultáneamente, no permite

⁴⁵ Miguel de Unamuno, *Amor y Pedagogía*, Club internacional del libro, Madrid, 1994. pp. 127.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁹ Miguel de Unamuno, *Mi Confesión*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 2011. p. 14.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 34.

desarraigo del mundo por el sentimiento de <<desterrado en el sentido de la “Salve”>>⁵¹. Se reconoce como Creador pero reniega de la impassibilidad otorgada a Dios desde el Nuevo Testamento cuando mira a sus criaturas. He aquí una de las premisas por las que hemos creído ver en esta nivola un recurso ultramundano más allá de lo expuesto en el título, y que se justificaría de la siguiente forma:

*El sentimiento, no la concepción racional del universo y de la vida, se refleja mejor que en un sistema filosófico o que en una novela realista, en un poema, en prosa o en verso, en una leyenda, en una novela.*⁵²

Para hablar de la estructura formal de la obra debemos tener presente en todo momento la ruptura perpetrada conscientemente por la Generación del 98 con el canon anterior establecido, así como las innovaciones particulares de don Miguel. Por ello no nos ha de extrañar la ausencia de unos parámetros simétricos entre las partes constituyentes.

La introducción es apenas inexistente⁵³ y, en las pocas líneas que ocupa, más que darnos una orientación de las situaciones y personajes con los que vamos a tratar o, cuanto menos, un contexto, supone una justificación de la ausencia de todo lo enunciado. El recurso utilizado, como en la mayoría de nivolas, recuerda al famoso principio de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* solo que aquí será el propio agonista quien determine el olvido de sus condiciones vitales previas, con el beneplácito del narrador.

Somos lanzados al nudo de la obra a un ritmo frenético y poco ortodoxo: saltos temporales no especificados en la conversación, omisión de eventos relevantes (como el momento en que Marina queda encinta) o la vaga presentación y descripción de los entes de ficción. Por contraste, el desarrollo de la trama supondrá casi todo el grueso del

⁵¹ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía. op. cit.*, p. 23.

⁵² *Ibidem*,

⁵³ *Ibidem*, pp. 31-37.

relato, en el que se intercalará la cadencia entrecortada y modeladora del tiempo, como es propio de los sueños o del sentimiento, y la pausada para las conversaciones filosóficas, dependiendo de quién acompañe al agonista principal.

El desenlace, como la introducción, se resuelve en cinco páginas⁵⁴ y carece de un cierre concluyente. Al menos para los agonistas al uso, puesto que una vez llegados a tal punto hemos de plantearnos si no serían también los sentimientos, de manera velada, entes de ficción operantes.

El tono de la narración está asiduamente oscilando entre lo satírico y lo dramático y en ambas figuras encontramos el desprendimiento de claves ofrecidas al lector activo para hacer de él, de nosotros, un coautor; para asegurar su eternidad al compartirla. Estas debemos buscarlas, ante todo, en los diálogos que configuran el ser de los agonistas, a pesar de que estos vienen determinados de antemano por el nombre que les ha dado su creador, como sucede, parejamente, en la ficción cuando Avito y Marina tienen que decidir el nombre de su primogénito.

Avito Carrascal, la Forma, ergo, la esencia de la nivola, lleva en sí la mixtura de lo secular y lo cristiano ya que, por un lado, su nombre propio, tan poco común, nos recuerda al del emperador romano Eparquio Avito, mientras que en el apellido nos evoca la reminiscencia de un árbol frutal, reflejo de aquél que empezó los males de la civilización en el Antiguo Testamento. Hombre de ciencias que adora a los mismos pensadores que don Miguel leyese en su juventud⁵⁵, busca, por medio de la pedagogía y la *pedantería*⁵⁶, enmendar el error de Dios con sus criaturas, sin tener en cuenta que él es simplemente un <<remedo de hombre>>⁵⁷; cambiar el curso de la historia por medio de su obra más excelsa, esto es, su hijo, haciendo de él un genio. No obstante, repite el mismo error que el primer hombre con la diferencia sustancial de que esta vez el árbol prohibido no es el del conocimiento, sino el del amor; el resultado, igualmente, es la condena extendida a toda la humanidad. Don Avito se desdobra infinidad de veces a lo

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 122-126.

⁵⁵ Por ejemplo, Spencer. Cfr. *Ibidem*, p. 69.

⁵⁶ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 37.

⁵⁷ *Ibidem*.

largo de las páginas en una voz interna, la de su conciencia, que viene a fustigarle con el peso de la culpa. «Caíste, vuelves a caer y caerás cien veces más»⁵⁸. Y cae cada vez que su corazón cede frente a su esposa, a la Naturaleza, en momento de Inconsciencia, de la que, según la diferenciación del amor en *Del sentimiento trágico de la vida*⁵⁹, no se enamora sentimentalmente hasta el final.

En contraposición a Avito encontramos a Marina del Valle, la Materia, la Naturaleza, la representación femenina del sueño, la dormida y, al unísono, la condición no solo complementaria sino también necesaria de la Forma⁶⁰ y de la vida. La culpable, a ojos de su marido, de todos los males. Aquí, más que un análisis del nombre y sus connotaciones históricas, no podemos evitar sospechar que sólo ha interpuesto una letra al nombre de la Madre: Marí(n)a. Para su apellido solo tenemos que acudir al segundo prólogo y ver la apelación al «valle de lágrimas»⁶¹, parte culmen de la Salve, y que los católicos profieren fervorosamente para pedir asilo en el seno de la Virgen. Y a ella se encomienda Marina una y otra vez, como quien busca entender a la razón por medio de la fe.

Todo lo contrario que don Fulgencio. Figura del filósofo que personifica la crítica más feroz al panorama filosófico del siglo XIX y, a un tiempo, a la serpiente del relato bíblico. Su carácter, que de tan serio torna en cómico, recuerda en algunos fragmentos a Nietzsche –como, por ejemplo, en su método de escritura aforístico– y en otros parece ser la voz del propio Unamuno. Ambos casos se dan, sobre todo, cuando discurre sobre Dios. Es, quizás, este el motivo de su apellido: Entrambosmares. A un lado, el antropocentrismo y la charlatanería⁶² que anulan la capacidad creadora de Dios, que crea sombras de genios y de grandes ideas en terreno infértil y que revierte el orden de la existencia primordial («si no hubiera hombres habría que inventarlos»⁶³); a otro, la

⁵⁸ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 51.

⁵⁹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 130.

⁶⁰ «No hay forma sin materia». Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 38.

⁶¹ *Ibidem*, p. 23.

⁶² Para profundizar en el pensamiento de Unamuno sobre Nietzsche y en el daño que el primero considera que el segundo ha hecho a la historia de la religión acúdase a: Miguel de Unamuno, “Rousseau, Voltaire y Nietzsche”, en Miguel de Unamuno, *Contra esto y aquello*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980, pp. 76-82.

⁶³ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, op. cit., p. 55.

conciencia profunda y doliente de ser una criatura del Autor⁶⁴, por ende, determinada de nacimiento. Pero en su conciencia de limitación, por el conocimiento de su condición de ente creado –que no ficcional– es capaz de reconocer el reducto de libertad cedido por el Supremo Dramaturgo. La ansiada *morcilla*⁶⁵ le brotará del alma en la última conversación con Apolodoro⁶⁶, cuando por fin tiene la oportunidad de hablar de la Muerte, de sentirla más que de pensarla. Su resignación a morir y la angustia que le provoca el saber que dejará su cuerpo sin dejar descendencia, revertirá definitivamente su condición de personaje grotesco, sublimándole a la categoría de ente trágico. Es el primer destello de luz (Fulg-or) a la idea unamuniana sobre el segundo nacimiento, el verdadero, el de la conciencia de sabernos muriendo cuando solo queremos <<vivir, vivir, vivir...>>⁶⁷.

Por suponer una nueva contraposición de personalidades o personificaciones de los más excelsos fondos ontológicos, debemos introducir aquí a Hildebrando F. Menaguti, el <<sacerdote de Nuestra Señora de la Belleza [...], poeta sacrílego>>⁶⁸, infectado de ideas que resuenan a la voz de don Miguel cuando le canta al amor, pero vacías de contenido. De este nombre, al ser de un personaje secundario, solo podemos inferir que coincide con el secular de Gregorio VII, y que la traducción del vascuence de la segunda parte del apellido (-guti) significa en español “poco”. Menaguti desencadena en el lector el efecto contrario al señalado por don Fulgencio: mientras no aparece en escena más que por medio de referencias o fragmentos de poema bien pareciera que es, finalmente, un agonista con el que identificar el mensaje del Autor. Hasta que empieza a hacer uso de su habla viva, en la que demuestra que su sensibilidad a la hora de tener o dar una dirección en el mundo está en las antípodas de lo que se esperaría de alguien, si no ya con una mínima noción del Amor, al menos con empatía. El salto definitivo de cambio de papeles entre los dos pensadores de la nivola será manifestado en el epílogo, con cierta sorna por parte de don Miguel, a quien imaginamos sonriendo sagazmente

⁶⁴ *Ibidem*, p. 59.

⁶⁵ *Ibidem*,

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 112-114.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 114.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 86.

mientras le da muerte fuera del corpus nivolesco y atribuyéndole el alegato por el que más se recuerda y recurre a F. Nietzsche, <<la muerte de Dios>>⁶⁹.

Por último, hemos de hablar de Apolodoro-Luis. Él es el eje que nos ha llevado a cuestionarnos seriamente la importancia concedida por Unamuno a los nombres de sus agonistas. Apolodoro, Dios pagano del sol, es el nombre pedagógico desde el que su padre espera poder sugestionar su vida, por un lado, alejándolo de la tradición cristiana y, por otro, imaginando que el ejemplo de grandeza del relato mitológico servirá de iluminación para el supuesto futuro genio. En cualquiera de los dos casos lo que su padre pretende es cercenar su libre albedrío. Luis es el nombre que le da la madre en el momento del bautismo, sin ninguna intención allende la pervivencia del linaje familiar, en recuerdo del abuelo del niño como manda la tradición y, sin embargo, es el que le proveerá de los mayores trances de paz, justamente por el carácter íntimo⁷⁰ del mismo al escucharlo en voz alta desde los labios de su madre.

En Apolodoro-Luis se manifiestan las dos facciones de España: el erostratismo⁷¹, que busca una pervivencia del nombre efímera por su amarre al presente⁷²; y, paradójicamente, la necesidad de sentirse dentro de un colectivo. Ser parte de la masa. Lo que conduce, indefectiblemente, al desvanecimiento intencionado de los límites de la propia individualidad. El drama íntimo de Apolodoro radica en la exaltación de su persona como pura apariencia. Y esto no es más que la herencia pedagógica de su padre.

Por ello a mitad del libro percibimos un intercambio de jerarquía en los entes. Una vez que a Apolodoro se le concreta el amor de la mujer en Clarita, don Avito quedará relegado a un segundo plano. El motivo pudiera entenderse desde varios prismas. O bien don Miguel quiso hacer dos partes singularmente diferenciadas entre el Amor y la Pedagogía; o pretende focalizar la atención del lector en el Amor, llevándole por diálogos que se alejen de la ciencia; o, simplemente, no podríamos hablar propiamente de una diferenciación de partes en la medida en que la historia de Apolodoro es la

⁶⁹ *Ibidem*, p. 133.

⁷⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 63.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 112-114.

⁷² Cfr. Miguel de Unamuno, *Mi confesión*, *op. cit.*, pp. 35-41.

consecuencia lógica del método pedagógico de Avito Carrascal. Al fin y al cabo, el fatal resultado afecta a ambos por igual.

El sentimiento de desasosiego que arrojará a Apolodoro al suicidio es el mismo que le empuja, en su faceta íntima, a buscar desesperadamente la perpetuación de la carne. Su apariencia, su nombre, muere, pero su esencia se mantiene en el fruto del vientre de Petra. Primer triunfo del amor, aunque en su manifestación vulgar («los amores vulgares terminan por hacer hijos»⁷³). Asimismo, el impacto que causa en don Avito ver a su hijo muerto le hace despertar del sueño de la pedagogía. La congoja y la falta de explicación científica para lo que tiene delante de los ojos –al contrario de lo que se observa durante la muerte de su hija Rosa⁷⁴– le lleva al colapso y, seguidamente, al desvanecimiento en los brazos de su esposa. Escena que se nos figura al más puro estilo de la Piedad de Miguel Ángel. He aquí el segundo triunfo del amor, el definitivo, correlato del dolor de la conciencia de muerte, no por la muerte misma, sino por el ansia de inmortalidad. «El temor de si morimos, morirnos del todo nos hace apegarnos a la vida»⁷⁵. Y no podría esto entenderse completamente de no ser por la continuidad que don Miguel le concede a Avito en la obra siguiente.

En *Niebla* no solo se exponen *in extenso* los entresijos de la existencia que nos pueden conducir al parto a la conciencia de sí, sino que, además, resucita a Avito Carrascal. Su confinamiento diegético en el templo, la mirada definitivamente orientada a Dios sin otra fe que la voluntad de creer, y su renacimiento ontológico como hijo de Marina tras haberse quedado “huérfano” de raíces, nos han llevado a pensar que en el fondo, y contra todo pronóstico, don Avito es la auténtica figura salvífica de toda la obra unamuniana.

En primer lugar, porque es el proto-agonista que viene a contarnos su historia para predicar con el ejemplo; en segundo lugar, porque es el único que consigue escapar de la maldición quijotesca que, como el buen ladrón, recobra su razón sintiendo momentos

⁷³ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía. op. cit., supra*, p. 103.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 122-123.

⁷⁵ Miguel de Unamuno, “El Cristo Español”. cit. en *Mi religión y otros ensayos*. Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p. 32.

antes de morir porque, de facto, y este sería el punto tercero y definitivo, don Avito no muere.

Y se nos podrá decir que no hay ente de ficción muerto mientras sigan existiendo lectores e, incluso, que el momento de cese de sus vidas, irreparable, es el evento definitivo, necesario y determinante que corrobora su entidad real. Y se estaría en lo cierto. Pero aquí queremos tensar un poco más la cuerda. Porque en él se efectúa la *parousía*: segunda venida, inesperada, redentora, fugaz. Porque don Avito se salva de la trampa a la que parece condenado en el epílogo⁷⁶ y que le habría sostenido en la ligereza de la sátira. Porque su diálogo con Augusto⁷⁷ Pérez demuestra que el sentimiento, de muerte, de vida, de amor, de tragedia, le ha llevado a ser él mismo transmutación de Forma a Fe. Y que Marina, la esposa-madre de toda nivola unamuniana, goza del estatuto de inmortalidad por ser causa original de su pervivencia.

Por ello, la victoria del Amor con la que acaba *Amor y pedagogía* es, concretamente, un triunfo del cristianismo (recalcamos que en el sentido más primario y etimológico del término, de Cristo como ungido) y de la inmortalidad. Vivir, vivir, vivir, sabiendo que se es sujeto trágico y vivir para siempre sostenido en el lamento visceral del rezo íntimo nocturno; del sentirse escuchado por el dador de eternidad –sea este Autor o co-Autor/lector– sin necesidad de réplica incriminatoria interna. Inmortalidad que llega en comunión sin dejar que la singularidad, la íntima realidad de cada ente, se vea disuelta por el afán de erostratismo.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 134-136.

⁷⁷ Una vez más se repite el esquema del nombre de un emperador romano.

3.2. *Niebla*: la autoconciencia.

Niebla es la nivola por excelencia, y por ello aparece en portada como subtítulo, puesto entre paréntesis por el mismo don Miguel. En esta obra podemos encontrar el mayor ejercicio consciente de filosofía narrativa y de transgresión ontológica de todo el sistema unamuniano. Es este el motivo por el que hemos considerado conveniente cambiar el tono de la narración en el apartado que nos ocupa. Los cientos de matices de la nivola señalados por autores a lo largo y ancho del mundo, sumados a la oportunidad que tuvimos recientemente, con motivo de otra investigación, de acudir al archivo de la Casa-Museo de Unamuno en Salamanca, nos obligan a adoptar un semblante más formalista.

A raíz de los diálogos y los pensamientos de Augusto Pérez se nos irán desgranando los puntos que convierten a la novela en *otra* cosa. Aspectos como son la falta de una acción persistente en la trama que es más bien un ir haciendo, un irse deslizando a través de la niebla, llave para el desenlace; sin saltos, sin grandes proezas heroicas al estilo normativo de la literatura narrativa pero, sin embargo, con la evidente existencia de un progreso y una evolución. El modo de operar que se lleva a cabo en la nivola como agente narrativo está en conexión directa con la creación de la misma.

Corren ríos de tinta sobre el análisis formal de la obra clave de Unamuno y a pesar de ello, no existe unanimidad ni siquiera con respecto a los actos en que se pueden dividir dentro del conjunto de *Niebla*, lo cual enriquece la investigación sobre ella y nos permite seguir un camino abierto, haciendo justicia al gusto de don Miguel por escapar de lo dogmático.

Las disonancias nacen de lo que cada autor considera como punto de ruptura entre el protagonista y su circunstancia o, dicho de otro modo, entre el protagonista y su proceso de conciencia a través de la niebla; la experiencia de la conciencia dentro del oscuro corazón del sombrío bosque de la vida que se narra y relatándose se hace sujeto literario.

Por mencionar algunos ejemplos que den luz a esta cuestión, podemos remarcar el análisis que nos presenta María del Rosario Aller González en su ensayo “*Niebla* de Miguel de Unamuno: novela o ensayo”⁷⁸, donde distingue cinco partes en la nivola unamuniana: a) prólogo y postprólogo, donde se halla la realidad textual de quien escribe; b) del capítulo I al VII, donde está la realidad textual del protagonista; c) del capítulo VIII al XXX, donde se nos da la realidad textual de los personajes como entes de ficción; d) del capítulo XXXI al XXXIII, donde vemos la realidad textual del protagonista ante el que escribe; e) y el epílogo, donde culmina la realidad textual del protagonista y del que escribe, ante el lector.

Thomas R. Franz, en el sugerente estudio *Niebla inexplorada: midiendo intersticios en el maravilloso texto de Unamuno*⁷⁹ hace un recorrido por las distintas interpretaciones de las líneas argumentales en *Niebla* como pueden ser la de Pilar Palomo⁸⁰, que diferencia entre cuatro historias, cada una de ellas como una perspectiva diferente de la paternidad, o la de Anne Marie Øveraas⁸¹ que divide el acto en dos partes: del capítulo I al XXX como propia de Augusto y del XXXI al XXXIII como propia de *Unamuno*⁸².

Para este trabajo utilizamos aspectos recogidos del análisis de todos ellos, entre otros, pero principalmente del estudio realizado por Ciriaco Morón Arroyo en su obra *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*⁸³, en pos de abarcar una visión que satisfaga los requisitos filosóficos de rango ontológico que nos hemos propuesto desde el comienzo de nuestro trabajo.

⁷⁸ María del Rosario Aller González, “*Niebla*” de Miguel de Unamuno: novela o ensayo”. Fundación Luis Goytisolo, Cádiz, 2001. Separata de: *Novela y Ensayo*, VIII Simposio internacional, Narrativa Hispánica contemporánea, Puerto de Santa María. (CMU)

⁷⁹ Thomas R. Franz, *Niebla inexplorada: midiendo intersticios en el maravilloso texto de Unamuno*. Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, Newark, Delaware, 2000, pp. 125-136. (CMU).

⁸⁰ M^a del Pilar Palomo y Joaquín de Peña Entrambasaguas, *Las mejores novelas contemporáneas*. Planeta, Barcelona, 1957, cit. en Thomas R. Franz, *Niebla inexplorada: midiendo intersticios en el maravilloso texto de Unamuno*. op. cit., supra.

⁸¹ Anne Marie Øveraas, *Nivola contra novela*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993.

⁸² A partir de ahora distinguiremos entre Unamuno y *Unamuno* (en cursiva) para diferenciar entre el autor fáctico de la obra y su introducción en la obra como ente de ficción.

⁸³ Ciriaco Morón Arroyo en su obra *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*. op. cit., p. 29.

En la mencionada obra de Morón se hace una división del acto en 3 partes, siendo el esquema correspondiente a la estructura de la novela el siguiente: a) del capítulo I al XXX; b) del capítulo XXXI al XXXIII; c) y la oración fúnebre de Orfeo a modo de epílogo.

A nuestro parecer –así como al de Aller González–, sería oportuno añadir un cuarto apartado correspondiente al prólogo y los postprólogos, por la riqueza que nos ofrecen tanto para el análisis como para la obra en sí. Es por ello que comenzaré hablando de este para luego regresar a la interpretación de Ciriaco Morón Arroyo.

En el prólogo de Niebla, su autor fáctico, Unamuno, nos presenta a Víctor Goti, el imaginario autor en la novela, con un halo de realidad que llega a convencernos en un primer acercamiento de que es realmente un escritor novel que está haciéndole el prólogo a don Miguel, algo que ya resultaría llamativo por la inversión de la norma común en lo referente a un escrito de presentación de una novela, y por invertir el recurso dramático mismo.

Una vez que se ha profundizado en la novela y se ha realizado una relectura de la misma, podemos entender este prólogo como una declaración de intenciones, una anticipación, de lo que sucederá en los capítulos que van del XXXI al XXXIII, cuando Unamuno se encuentra con su personaje en el despacho que ocupa durante su mandato decenal. Lo que aquí se presenta es la inclusión del mismo autor como personaje, como analizaremos algunos párrafos después, realizando un trasvase de realidades y ficciones difíciles de diferenciar y, en último término, una ficcionalización de su propia persona que le proporciona la ansiada inmortalidad de forma directa y no a través de otros personajes que, como él mismo nos dirá, una vez plasmados, se vuelven seres independientes con su lógica interna.

Viven, actúan autónomamente y se recrean libremente en el sueño de los lectores. Se imponen a su autor, reduciéndole a un mero “pretexto” para

*que sus historias “lleguen al mundo”*⁸⁴.

La sátira de la que se sirve Unamuno es también digna de ser subrayada, ya que se burla de las críticas que se le han hecho en los círculos literarios, y se anticipa a algunas otras que cree –acertadamente– inspirará. Es un inteligente recurso para poder escribir libre y conscientemente, ridiculizando en cierto modo a aquellos que acudan al juicio superficial y doctrinal, y otro de los motivos que le llevará a renombrar el género como “nivola”.

*Eso de “nivola”, como bauticé a mi novela –¡y tan novela!– Niebla, y en ella misma lo explico, fue una salida que encontré para mis... –¿críticos? Bueno pase– críticos. Y lo han sabido aprovechar porque ello favorecería su pereza mental. La pereza mental, el no saber juzgar sino conforme a precedentes, es lo más propio de los que se consagran a críticos*⁸⁵.

Vauthier nos habla⁸⁶ también de una corriente paralela a lo dicho arriba: la del “lector engañado”, que por ejemplo defienden Ángel R. Fernández⁸⁷ y Gonzalo Navajas⁸⁸. Para ellos, Unamuno pretende minimizar al lector, reducirle a un componente secundario y dispensable para la obra, llevándole a interpretar aquello que de antemano él desea. De este modo, nos dice Navajas que la actitud de Unamuno conduce a <<la descalificación del lector en el acto de comunicación, a su alejamiento

⁸⁴ Franco Quinziano, “*Niebla*: Miguel de Unamuno y el sueño de la ‘nivola’”. http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_133.pdf . p. 143. Disponible el 10 de julio de 2018.

⁸⁵ Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. *op. cit.*, p. 29.

⁸⁶ Bénédicte Vauthier, ‘*Niebla*’ de Miguel de Unamuno: a favor de Cervantes, en contra de los “cervantófilos”. *Estudio de narratología estilística*. Perspectivas hispánicas, Peter Lang, Bern, 1999, pp. 116-122. (CMU)

⁸⁷ Ángel R. Fernández, “El género literario y el intérprete-lector en *Y va de cuento* y *Cómo se hace una novela*”, Separata de la *Revista de Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1987. (CMU).

⁸⁸ Gonzalo Navajas, “El yo, el lector-otro y la duplicidad de Unamuno”, Separata de la *Revista Hispania*, vol. 71, Nº 3. Septiembre, 1988. (CMU).

en el proceso de significación>>, actitud indebida bajo su punto de vista. Nosotros, como ya advertimos anteriormente, abogamos por la corriente propuesta por Vauthier, defendida del mismo modo por Mario J. Valdés, quienes opinan todo lo contrario: que el lector es una figura privilegiada en la novela.

El autor construye su obra sobre la realidad actual de cada lector. Es decir, la realidad de 'Niebla' no es la de un mundo pretérito o de un hombre distante. La realidad es el sentimiento de ser que cada lector tiene al leer la obra. La construcción literaria depende de este sentido personal de cada uno⁸⁹.

Porque sería imposible confirmar la realidad del texto si no se ha hecho tangible previamente la del autor y la del lector. Es un acto conjunto y continuado a pesar de que la primera piedra del edificio la ponga, ciertamente, el creador de la ficción y nos rodee de todos aquellos elementos mediatizados que le han servido para la escritura. Pero sin la recepción el proceso quedaría incompleto y se nos escaparía entre las manos el único método eficaz contra el olvido en favor de la inmortalidad general.

Aclarado esto, podemos volver a la estructura de la que nos ocupábamos. En primer lugar tenemos el prólogo de Víctor Goti, que como nos dirá Vladimir Guerrero⁹⁰, nos sitúa *in medias res*. La narración unamuniana tiene una intrahistoria, y comienza a mitad de la historia, en vez de hacerlo *ab initio*. Se nos pone al tanto de la opinión que tiene sobre la muerte del personaje principal, –por lo que el recurso literario se tecnifica con retrospectivas, de modo que se anticipa el final–, se mantiene la intriga respecto a las causas de esta pero, ante todo, se está realizando la primera fusión de los límites de realidad y ficción en tanto que el prologuista –personaje ficticio– cuestiona los métodos

⁸⁹ Estudio de Mario J. Valdés en Miguel de Unamuno, *Niebla*. Cátedra, Madrid, 2014, p. 14.

⁹⁰ Vladimir Guerrero, “Diégesis y realidad en *Niebla*”, Separata de *Revue Romane*, vol. 36, nº 2, 2001, pp. 255-264. (CMU)

del autor –ente real–. Dicho de otra forma, tenemos una suma de los planos de realidad diegético y extra-diegético puesto que más allá de introducirnos la historia de Augusto nos está desvelando los temas existenciales a los que tendremos que hacer frente una vez comience la trama. Unamuno añade otros dos prólogos, uno en 1914 y otro en 1935, en respuesta a Víctor Goti. Para Guerrero, estos tres prólogos funcionan como un solo *corpus literario* y, antes de haber cruzado la frontera de la nivola en sí, tenemos frente a nosotros, lectores presentados (y presentes) los temas no-ficticios, que se irán intercalando con los propiamente ficcionales a lo largo de los capítulos⁹¹.

En el primer círculo trazado por Ciriaco Morón Arroyo (y también por Øveraas), que va del capítulo I al capítulo XXX, se encierra o acota la narración de la búsqueda de la identidad por medio del amor. Este mismo autor, en el apartado sobre “*Niebla* en la evolución temática de Unamuno”⁹² sostiene con evidentes argumentos que el desarrollo que hace Unamuno en ella se presenta conforme a la filosofía clásica: esencia, existencia, hombre. Para Morón, con todo, la temática principal de esa historia es la preocupación ontológica por el amor, como lo es también para Juan Antonio Garrido Ardila. Así lo expresa en *La construcción modernista de ‘Niebla’ en Unamuno*⁹³ donde en un primer momento afirma que don Miguel ha actualizado la problemática ontológica esbozada por D. Quijote al re-introducir la célebre frase «¡Yo sé quién soy!» pasada al modo interrogativo. Porque para que Augusto pueda comenzar el camino hacia la adquisición de su identidad como conciencia de sí, tiene que producirse antes el encuentro con Eugenia. El amor carnal que siente por ella le hace querer descubrir su propio plano ontológico y el amor se torna como la única razón de vida, como ilusión: frente a la muerte que solo nos presta la certeza de saber que ni somos ni llegaremos a ser.

Así reflexiona Augusto con Orfeo el capítulo VII de *Niebla* tras haber ido al encuentro de los tíos de Eugenia, un claro acto de acción movido por el deseo:

⁹¹ Capítulos donde se habla de temas de ficción: XIII, XIV, XVII, XXI; Capítulos donde se habla de temas no-ficcionales: XXV, XXXI.

⁹² Ciriaco Morón Arroyo en su obra *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, op. cit., pp. 69-86.

⁹³ Juan Antonio Garrido Ardila, *La construcción modernista de ‘Niebla’ de Unamuno*, Anthropos, Barcelona, 2015. (CMU).

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 la lluvia bienhechora en que se deshace y se concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento el alma de bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma, gracias al amor, Orfeo⁹⁴.

Pero al no haber puesto en el centro de la existencia al amor sentimental, ni al anhelo de inmortalidad aunque fuera por medio de este, el rechazo de Eugenia rompe el proceso de identidad, pues dependía de un ente externo y por consiguiente, el desengaño le niega su ser: se siente *otro*.

Una vez más, hemos de hacer referencia a Don Quijote que de igual manera se guía por un amor imaginado; y aunque nuestro agonista no cae en la monomanía como sí le sucede al valeroso hidalgo de la Mancha según el estudio de George Ross Ridge⁹⁵, sí se ve abocado a un doble problema en esta lucha por la conciencia. Ya no solo se siente perdido con respecto a su lugar en el Mundo sino que, aún más, se siente otro y esto quiebra una de las bases más importantes del sistema unamuniano, ya citadas en el apartado sobre *Amor y pedagogía*, a saber, el principio de continuidad y de unidad. El modo de resolver esta dicotomía por parte de don Miguel para con su personaje durante estos treinta capítulos pasa por la interiorización del rechazo, al igual que se debe interiorizar la trágica facticidad de la muerte, para descubrir un nuevo principio regidor.

J. A. G. Ardila⁹⁶ enumera este proceso en Augusto del siguiente modo: a) Ignora quién es; b) Reconoce su identidad en el amor que siente por Eugenia; c) Se niega su identidad al ser rechazado su amor; d) Descubre que ser es vivir.

⁹⁴ Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, pp. 117-118.

⁹⁵ George Ross Ridge, *The heroe in french decadent literatura*. Athens, University of Georgia Press, Georgia, 1961.

⁹⁶ Juan Antonio Garrido Ardila, *La construcción modernista de "Niebla" de Unamuno*. *op. cit.*, *supra*.

Podemos decir que esta ruptura empieza a hacerse latente a partir del capítulo XIX⁹⁷ cuando Augusto ya no tiene ojos solo para Eugenia, al cruzarse en su campo de visión pasional Rosario, y es capaz de mirar con distancia la situación de *juego* a la que la primera lo tiene sometido. Entonces en un arrebatado de amor propio, de <<exaltación de su yo como si este se le fuera hinchando, hinchando>>, es capaz de mirar al fondo de sus entrañas, aunque eso sí, de forma paulatina, como podemos observar en el hecho de que

*Solo a solas se sentía él; solo a solas podía decirse a sí mismo, tal vez para convencerse: “¡Yo sé quien soy!”; ante los demás, metido en la muchedumbre atareada o distraída, no se sentía a sí mismo*⁹⁸.

La causa de tal fenómeno puede atribuirse a que, incluso tras haber ampliado Augusto su horizonte de relaciones sentimentales o, mejor dicho, sexuales, no es capaz de sentir el amor espiritual del cual ya hablamos⁹⁹, aquel capaz de unir las almas y la única vía para la inmortalidad. Nuestro agonista está empezando a saberse uno, pero necesita también ser –y saberse ser– todos para perder el sentir de desamparo en medio de la sociedad. A falta de vínculos con la tierra, por huérfano y soltero sin hijos, solo le queda el desgarrado del sentimiento no correspondido para sumergirse en las profundidades de la eternidad; para <<reunir el alma y el cuerpo>>¹⁰⁰.

*Porque nada nos penetra más de la esperanza y la fe en otro mundo que la imposibilidad de que un amor nuestro fructifique de veras en este mundo de carne y de apariencias*¹⁰¹.

⁹⁷ Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, pp.183-189.

⁹⁸ *Ibidem*, p.188.

⁹⁹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, pp.127-148.

¹⁰⁰ Estudio de Mario J. Valdés en Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰¹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 131.

El engranaje de realidades que se yuxtaponen a lo largo de estos capítulos consiguen que el lector olvide la categoría de ente de ficción de la que gozan los personajes, como sucede en *el Quijote*. El texto dentro del texto dentro del texto. Don Quijote no distingue el nivel textual del real y el lector, por su parte, muchas veces se empeña en buscar la similitud con la realidad del autor; Augusto se encuentra con don Avito, que es personaje de otra novela, y las realidades textuales se solapan adquiriendo la categoría de real gracias a la imitación. En ambos casos la intervención del lector es primordial para llenar los huecos inter-textuales y así dar vida a los personajes. *El mundo es teatro*, –como epifánicamente titulara Unamuno una de sus obras¹⁰²–, y en él las esferas ontológicas son una misma amalgama de existencias posibles. *Niebla* es Mundo y todos somos actores en ella gracias al sentimiento que nos recrea y que recreamos al ir siguiendo los pasos de la obra. Todas las condiciones contradictorias planteadas en ella, como nos dice Mario J. Valdés en su Introducción, enriquecen la pluralidad de interpretaciones y de planos: interior-exterior; voluntad-destino.

El milagro de *Niebla* se va a producir, no obstante, en lo que hemos dado en llamar, siguiendo la investigación de Morón, segundo círculo: de los capítulos XXXI a XXXIII.

La inmortalidad del agonista viene dada por la consciencia de ser ente de ficción. La idea no muere. Pero él *morirá* en la narración sin tener prueba de ello. Antes de la entrevista con *Unamuno* en el capítulo XXXI, se produce un encuentro augurador con Víctor Goti, en el que se constata la evolución del pensamiento de Augusto durante el tránsito de paseante a caminante y en él tenemos las claves para sopesar el estado de ansiedad que le acompañará a Salamanca al reunirse con su autor fáctico.

Al leer el citado diálogo parece que *Unamuno* ya está presente sin necesidad de que su nombre sea mencionado, y sin tener que relacionarse con uno o con otro personaje, sino con los dos, como un desdoblamiento, un diálogo interior, pero asistiendo a él de un modo teatral, puesto en boca de dos otros. Así podemos decir que en el juego de

¹⁰² Miguel de Unamuno, *El hermano Juan o el mundo es teatro*, Aguilar, Madrid, 1959.

espejos de estos dos capítulos se enfrentan tres voces y a ellas hay que sumarles todas las de sus lectores y lecturas.

Después del encuentro entendemos que la muerte es la única vía de escape, donde antes había amor. Posibilidad de la nada donde antes era acto de puro ser. Tánatos y Eros. Ahora está preparado para sentirse a sí mismo desde su conciencia porque se siente el corazón como efecto del dolor, de la misma manera que sentimos una muela solo cuando nos duele, y siente compasión por sí mismo, lo que le convierte en su propio hijo, como así se lo refiere a Víctor. Pero, sobre todo, ha renacido. Esa circunstancia es la que erige el escenario perfecto para dar el salto cualitativo que lo despoje de las cadenas de la niebla. Creemos que la clave está en el siguiente fragmento:

-¿Cómo que te has hecho padre?

*- ¡Sí, de mí mismo! Con esto creo haber nacido de veras. Y para sufrir.
Para morir.*

- Sí, el segundo nacimiento, el verdadero, es nacer por el dolor a la conciencia de la muerte incesante, de que estamos siempre muriendo¹⁰³.

En el renacimiento se ha puesto en marcha el proceso de autocreación, igual que un misterio trinitario, siendo padre, hijo y conciencia una sola y misma cosa que le confiere la fuerza necesaria incluso para suicidarse, si se diera el caso.

Pero no se da, porque no es el único creador.

De este modo, podemos ver cómo en el siguiente capítulo XXXI, y según aprecia también Iris Zavala, hay una <<cadena subterránea de intertextualidades

¹⁰³ Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 249.

concentradas>>¹⁰⁴ que vuelven a remitirnos a la religión¹⁰⁵: <<En la niebla, Dios y el Hombre se reconocen en intercambios>>¹⁰⁶.

Esto es, el hombre-Augusto y el hombre-*Unamuno* han adquirido conciencia de la más excelsa de las virtudes divinas: la creación por medio de la palabra. No es de extrañar, por tanto, la lucha *encarnizada* que se llevará a cabo en el despacho de la Casa Rectoral para *ser* uno sobre el otro el poseedor de la realidad máxima. Aquel que un capítulo antes dijera <<pues a mí [...] eso de ser o no ser me ha parecido siempre una solemne vaciedad>>¹⁰⁷ descubre al mismo tiempo que tiene un creador literario y que ha estado durante todo el camino en constante búsqueda por su ser, el cual ahora quiere poseer por completo.

Por otra parte, Unamuno se ha introducido en el texto en busca de su propia inmortalidad y se ha dejado retar (¿acaso tenía libertad para hacer otra cosa?) por su propia creación. Asistimos al mismo espectáculo que nos ofrece el hombre que levanta el puño al cielo y maldice cuando se siente despojado de la gracia del redentor. Una vez más vuelven a enfrentarse los planos para terminar haciéndose un todo conjunto y unitario en la imaginación de quien recibe las palabras. Tenemos ahora de manera simultánea con-fusionados los planos de ser-no ser; sueño-realidad; persona-personaje; víctima-verdugo. Esperamos que Augusto sea negado como ser viviente, lo que no podemos esperar es que Unamuno (*Unamuno*) también lo sea por el primero; y mucho menos que, por la misma regla de tres, lo vayamos a ser nosotros.

La lógica (o la cardíaca) es la siguiente: Cuando *Unamuno* afirma que Augusto no se puede suicidar porque la condición necesaria para ello es estar vivo y él no lo está –pero tampoco muerto– porque *no existe* más allá de la fantasía creadora de su mente, que lo

¹⁰⁴ Iris M. Zavala, “*Niebla*: la lógica del sueño”. Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1987, p. 69. (CMU)

¹⁰⁵ Para ver más sobre este tema: Carlos Blanco Aguinaga, “Unamuno’s *Niebla*: existence and the game of fiction”, Separata de *Modern Language Notes*, Vol. LXXIX, No. 2, Spanish Issue (Mar., 1964), pp. 188-205.

¹⁰⁶ Iris M. Zavala, “*Niebla*: la lógica del sueño”, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁷ Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 252.

pensó, Augusto se rebela como bien podríamos haberlo hecho cualquiera de nosotros, como es propio de quien se siente del modo en que este lo hace tras haber experimentado el dolor de su propio nacimiento. Es entonces cuando cabe el plantearnos si no será más bien que es *Unamuno* quien solo existe como mero pretexto para hacer llegar la historia que se ha contado al Mundo; y para reforzar el argumento Augusto recurre a lo escrito anteriormente por don Miguel acerca de la realidad de Don Quijote y Sancho por encima de la de Cervantes y recalca, consecuentemente, si el propio hecho de que estén discutiendo no será ya de por sí prueba suficiente de la realidad independiente de ambos (la persona-personaje de Unamuno y la persona-personaje de Augusto). En todo momento se está hablando de ficción por parte de los personajes dialogantes pero cada uno de ellos alude a un plano radicalmente opuesto, al menos en apariencia.

Allende los argumentos narrativos que puedan sernos dados como parte del juego de desdoblamiento de Unamuno, la cuestión no es baladí. Estamos siendo testigos del momento en que ambos adquieren una conciencia de sí mismos, diferente a lo que daban por seguro. <<La verdad fundamental, solo adaptada por la imaginación, legítima traductora de la conciencia, es que el soñar y el saberse sueño preocupan por igual>>¹⁰⁸.

El mismo drama repetido en la gran literatura española¹⁰⁹ e inglesa, incluso en la filosofía alemana racionalista por excelencia¹¹⁰, llevado a su máxima expresión de tragicomedia. El sueño, como la muerte, es incontrolado y solo nos queda la reflexión ante el uno como ante la otra.

Pero lejos del plano racional, estamos en uno cercano a lo onírico, como alude

¹⁰⁸ Iris M. Zavala, “*Niebla: la lógica del sueño*”, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁹ Recordemos el fin del famoso “monólogo de Segismundo” en *La vida es sueño: “Qué es la vida? Una ilusión / una sombra/ una ficción, / y el mayor bien es pequeño:/ que todo en la vida es sueño, / y los sueños, sueños son”*, Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, escena XIX, para este trabajo hemos utilizado la edición de Círculo de Lectores, Valencia, 1990, p. 161. También el soliloquio de *Hamlet: “Morir, dormir: dormir, tal vez soñar”* en William Shakespeare, *Hamlet*, acto tercero, escena primera; para la presente investigación citamos a partir de *Obras Completas*, vol. I, Aguilar, Madrid, 2003, p. 130.

¹¹⁰ Cfr. dudas sobre vigilia y sueño de Descartes.

Quinziano¹¹¹ al infundirnos la idea de que todos somos *soñadores soñados* porque aspiramos al mismo *sueño colectivo* de conocernos y reconocernos en el *ensueño de la eternidad*, y que la labor de D. Miguel en *Niebla*, al refractarse en sus personajes de ficción (que le incluyen a él mismo), es la de eternizarse y eternizar a los otros por medio de la re-creación del lector. Teresa Imízcoz en “De la ‘nivola’ de Unamuno a la metanovela”¹¹² va más allá afirmando que la intención de este círculo narrativo por parte de Unamuno es la de hacer que el propio lector se cuestione su realidad, o el estatuto de la misma, en tanto que todos somos creados por un autor (desde el punto de vista cristiano, Dios) y los límites entre realidad y ficción han quedado en cuestión, así como la consistencia asegurada que puedan llegar a tener. Esta misma línea argumental es la que sigue Zubizarreta¹¹³ y por ello sentencia que Unamuno invita a la tarea de la auto-creación sobre todo a través de la novela, como ha hecho el propio don Miguel al ficcionalizarse, para poder escapar en la medida de lo posible del destino trágico que nos aguarda. Igual que Augusto Pérez que, saliéndose de la novela, marchó a Salamanca con intención de hablar sobre su posible suicidio, todos queremos <<vivir, vivir..., y ser yo, yo, yo>>¹¹⁴ cuando pensamos que es otro quien dispone de nuestras vidas y que llegará un día en que <<se volverá a la nada de que salió [salimos]... ¡Dios dejará de soñarle! [soñarnos]>>¹¹⁵. La referencia a la nada de la que salimos nos recuerda que ya hubo un tiempo en el que no fuimos, antes de nacer, nada de la cual no tenemos memoria en absoluto¹¹⁶ y tendemos a minimizar sus males metafísicos por la proyección de la siguiente etapa de *nada* y la promesa de otra vida ulterior. Pero del sueño eterno, que es nada, nadie ha vuelto, ni siquiera siendo ente de ficción sin una razón suficiente para ello. Quizás Augusto muere por indigestión, por haberse entregado

¹¹¹ Franco Quinziano, “*Niebla*: Miguel de Unamuno y el sueño de la <<nivola>>”, *op. cit.*,

¹¹² Teresa Imízcoz, “De la “nivola” de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX”. *RILCE* 15-1 (1999), Universidad de Navarra, pp. 319-333. Artículo en: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5385/1/Im%C3%ADzcoz%20Be%C3%BAza,%20Teresa.pdf>. Disponible el día 15 de julio de 2018.

¹¹³ Armando Zubizarreta, *Unamuno en su nivola*, *op. cit.*,

¹¹⁴ Miguel de Unamuno, *Niebla*, p. 260.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 261. Lo que está entre corchetes es nuestro.

¹¹⁶ Esto nos recuerda al principio de las memorias de Nabokov: <<Nuestra existencia no es más que una breve rendija de luz entre dos eternidades de tinieblas>>. Vladimir Nabokov, *Habla memoria: una autobiografía revisitada*. Anagrama, Barcelona, 1994.

al placer fisiológico, desterrando todo cartesianismo, como indica Roberta Johnson¹¹⁷, o quizás porque los designios de su creador son irrevocables. La consecuencia, sea como fuere, es que ya no puede volver a la vida más que como resurrección en todo aquel que le lea, para luego volver a morir.

Por otra parte el perro Orfeo –para algunos autores, como Garrido Ardila, Parker y José Emilio González, el personaje central de la nivola–, del cual tenemos su “oración fúnebre por modo de epílogo” acto seguido de que *Unamuno* despierte dejando atrás la niebla *negra*, del sueño y de Augusto, no tardará en encontrarse con su fatal destino. Pero no sin antes ofrecernos la constatación filosófica de todo lo que se ha ido deshilando a lo largo de la nivola. Esto es, que no hay un solo Mundo fáctico para el hombre, como ya dijera Platón al principio de la Filosofía Occidental; y que la dualidad entre ficción y realidad tiende a hacerse fuerte en tanto que somos animales con lenguaje, que es la mayor fuente de contacto con aquello que nos rodea e, igualmente, de mentiras y de distracción racional. Del mismo modo, al haber cimentado nuestro concepto de sabiduría sobre este como causa necesaria, los conocimientos adquiridos tienden a caer en las representaciones y en las “farsas”.

Por el contrario, la expresión del lamento visceral, por medio del grito o el aullido, nos saca de nuestra “humanidad” cultural y nos conecta con los otros animales (<<Solo le entendemos de veras [los perros al hombre] cuando él aúlla [...] ¡Como que entonces no está distraído en otro mundo!>>)¹¹⁸, como también lo hace el silencio.

Orfeo, que había escuchado todo lo que su amo le decía para así decírselo a sí mismo, se ha quedado huérfano por segunda vez pero el sacrificio para la existencia que realiza Augusto le purifica también a él; el soliloquio último le exime de caer en el olvido del lector porque el perro cínico –valga la redundancia¹¹⁹– ha traspasado la última barrera que quedaba por traspasar en esta ontología de la ficción: él, animal de ficción no parlante y apenas notado, nos estudia a los hombres y mujeres sin distinción sobre el Mundo de procedencia ayudándonos a comprenderlos; ridiculizando aquello

¹¹⁷ Roberta Johnson en “El problema del conocimiento en Unamuno y la composición de *Niebla*”. Separata de: *Actas del IX Congreso de la asociación internacional de hispanistas*, Berlín 1986; Scripps College, Claremont, (California). pp. 303-308. (CMU).

¹¹⁸ Miguel de Unamuno, *Niebla*, *op. cit.*, p. 274.

¹¹⁹ Cínico (κυνικός) proviene del griego *κύων*, perro o “perruno”.

que estimamos imprescindible en nuestra vida –como por ejemplo el ir vestidos– así como las tradiciones tan poco naturales –enterrar a los muertos–; en suma, ayudándonos a comprendernos a base de cuestionarnos.

Collins, en su artículo “Orfeo and the Cratyline Conspiracy in Unamuno’s *Niebla*”¹²⁰, expresa de forma magistral lo que, en regla proporcional, el perro es a la nivola: <<Orfeo corresponde a un proceso de crecimiento ontológico que refleja la labor existencialista de Augusto y lo despoja de toda inocencia>>¹²¹.

Forma parte de la “niebla” y a ella vuelve con la felicidad de sentirse completo al reencontrarse con su amo, su otro yo.

La niebla, por tanto, representa una vertiente principal de la simulación que nos encadena a la realidad cuando intentamos trabajar con conceptos “claros y distintos” en este mundo de abstracciones sentimentales, pero al mismo tiempo es liberadora de sentido cuando nos dejamos mecer por ella hasta elevarnos a las más altas cotas del pensamiento poético y con ello, a las de la existencia.

Este, por tanto, es el modo de acceso individual a la inmortalidad y pasa por el hacer camino entre la niebla de la inconsciencia, de la rutina desacralizada, para dar alcance al objetivo último, que es el conocernos y amarnos a nosotros mismos, ya sea desde la re-creación en la lectura del agonista o desde la re-dirección en nuestra vida.

Y una vez allí podremos aspirar al cuidado de sí y a cumplir con el segundo gran mandamiento, el de amar al prójimo como a uno mismo, tema que nos ocupará en la nivola que hemos de enfrentar a continuación.

¹²⁰ Masha S. Collins, “Orfeo and the Cratyline Conspiracy in Unamuno’s *Niebla*”. Separata de: *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 79, nº 2-3. University of North Carolina at Chapel Hill, 2002, pp. 285-306. (CMU)

¹²¹ *Ibidem*, p. 287.

3.3. *Abel Sánchez: la Palabra.*

A partir de esta nivola debemos anotar que se realiza tanto una escisión con las otras dos, así como un encadenamiento con la siguiente. Es decir: mientras que en *Amor y pedagogía* y *Niebla* la temática es más propensa a las cuestiones ontológicas, en *Abel Sánchez* y *la Tía Tula* veremos un fuerte viraje hacia las preocupaciones de corte teológico en sentido estricto. Sirva como ejemplo preliminar el cambio de la figura del filósofo por la del cura en las dos últimas obras mencionadas.

En el análisis que vamos a realizar a continuación hemos decidido ir un paso más allá de lo que se ha denominado, según tenemos constancia hasta el momento, tema central de la presente nivola, pues, si bien dedicaremos varias páginas a desentrañar los entresijos de la envidia y el odio por considerarlos <<en cierto sentido, el personaje principal>>¹²², como nos diría Julián Marías, será con el propósito de llegar hasta el fondo de la cuestión redentora. Esto es, la palabra manuscrita como fuente de perdón e inmortalidad.

Para ello nos serviremos de los diálogos dentro de *Abel Sánchez*, como venimos haciendo hasta ahora, pero intercalados esta vez con otros tres escritos unamunianos, de corte tanto ensayístico como poético, que nos ayudarán a deslizarnos de un estadio a otro y a profundizar en su literatura, una vez más, desde su filosofía, y viceversa. Estos serán: “La envidia hispánica”¹²³, “el Cristo español”¹²⁴ y, por último, su poema “me destierro”¹²⁵.

Para definir la estructura de la obra lo único que debemos tener en cuenta, aparte de lo ya dicho en las otras nivolas, será la diversificación de tonos dependiendo del tipo de relato. La parte correspondiente a la narración externa, donde se producen los diálogos y encuentros con el resto de agonistas, se presenta desprovista de espacios y contexto, llevando al extremo lo puesto en práctica en las anteriores obras. Por ello, podría

¹²² Julián Marías, *Miguel de Unamuno*. Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1950, p. 100.

¹²³ Miguel de Unamuno, “La envidia hispánica” en Miguel de Unamuno, *Mi religión y otros ensayos breves, op. cit.*, pp. 42-49.

¹²⁴ Miguel de Unamuno, “El Cristo español” en *Ibidem*, pp. 29-33.

¹²⁵ Miguel de Unamuno, “Me destierro” en Miguel de Unamuno, *Antología poética*, Alianza, Madrid, 2015, pp. 124-125.

considerarse más que desnuda, descarnada, como un cuadro sin alma o como diversas fotografías instantáneas tomadas desde un solo punto de vista¹²⁶. El uso de la confesión y del mono-diálogo darán, al mismo tiempo, una sola visión pero esta vez plagada de anotaciones internas, reiterativas, que permitirán la edificación de la singularidad de los entes. Construcción y deconstrucción perennes que implicaran una conexión y desconexión en el lector con el proceso de creación para, en último término, conseguir el efecto de victoria una vez superados todos los avatares diegéticos. La duda intrínseca a la fe expuesta en las condiciones de posibilidad y legitimidad de la existencia. Toda la novela estará articulada por el discurso, pero este alcanzará el momento culmen de tensión entre las dos polaridades cuando nuestro agonista, Joaquín Monegro, sienta la necesidad de redimirse. Esto es, en la primera mitad de la obra el odio provocado por la envidia articulará el movimiento de los entes de ficción, ya sea como abelitas o como cainitas; mientras que en la segunda parte, una vez que Joaquín adquiere conciencia de su condición de esclavo de y por esta pasión, se produce una búsqueda de alivio, una suerte de conversión que le lleva a ejecutar el habla viva tanto en la Iglesia como en el casino. La Palabra y el ser oído está, por ende, por encima de la envidia en el plano operante.

Que sea considerada una obra de carácter <<hosco, hirsuto, desangelado voluntariamente>>¹²⁷, como apunta Luciano González Egido en su prólogo, es lo que nos empuja a no extendernos más en lo referente a la estructura formal, al contrario de la atención prestada en las precedentes.

Del mismo modo, hemos considerado oportuno en este caso aunar el estudio de los personajes y de los temas dentro de un mismo espacio, entendiendo que los primeros son concatenaciones de los segundos y que su análisis por separado supondría una redundancia. Podríamos hablar, pues, de tres grandes grupos en los que se repartirán los distintos nombres: la envidia como drama bíblico perpetuado en España; la envidia como reflejo de la secularización; y el remedio estético frente a la Palabra.

¹²⁶ Miguel de Unamuno, *Mi confesión*, op. cit., p. 26.

¹²⁷ Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, op. cit., Introducción de Luciano González Egido. p. 26.

Dentro del primero debemos hacer una subdivisión en la que, por una parte, el drama bíblico correspondería al nombre propio del agonista principal, esto es, Joaquín –adaptación al español de Caín–, mientras que la relación con lo hispánico se representa en el apellido: Monegro, <<para que no hubiera duda sobre su predestinación trágica, [...] deja en el subconsciente lingüístico del lector el rastro de una amenaza tenebrosa, estéril o infernal>>¹²⁸. Esta amenaza, más allá de lo lingüístico, es reconocible en el lector en la medida en que comparte territorio con Joaquín: esta, nuestra España, como reguero inagotable de envidia, la cual nos amamanta desde tiempos inmemoriales y que, por ello, forma parte no solo de nuestro ideario, sino de nuestra sangre y nuestra alma¹²⁹.

En términos generales, y tratando de huir del punto de vista psicologista expuesto en algunos estudios sobre este tema¹³⁰, entendemos que la importancia otorgada por don Miguel a dicha pasión y la gravedad que desprenden sus palabras cuando a ella se refiere no brota de un sentimiento de identificación individualizado en Joaquín¹³¹ sino de ese dolor de España al que ya nos habíamos referido en el apartado de cuestiones preliminares del presente trabajo. Es, por tanto, como el estilo de narración general de la novela: escrito como una confesión pero en tercera persona. Porque, en realidad, el problema radica en la distancia impuesta por la sociedad de un yo que no se reconoce en su mismidad, sino que aspira a lo absolutamente otro.

Esta cuestión podemos observarla desde el primer párrafo de la obra, cuando se presenta la relación entre Joaquín y Abel y se nos dice que <<aprendió cada uno de ellos a conocerse conociendo al otro>>¹³². De aquí brota el odio que conduce a la envidia y que, de facto, no es más que un sentimiento de culpa aprendido miméticamente, exento de reflexión, cercano a la experiencia del infante ya relatada por San Agustín en sus

¹²⁸ *Ibidem*, p. 39.

¹²⁹ Miguel de Unamuno, “La envidia hispánica”, *op. cit.*, p. 44.

¹³⁰ Por citar alguno que sirva como ejemplo contrario a nuestro planteamiento, consúltese Michael D. McGaha, “Abel Sánchez y la envidia de Unamuno”. Recurso electrónico: <http://revistas.usal.es/index.php/0210-749X/article/viewFile/9796/10175> . Disponible el 17 de julio de 2018.

¹³¹ Recuérdense las palabras que el mismo Unamuno profiere en otro ensayo perteneciente a *Mi religión*: “[...] a mí que no me gusta despellejar a mis compañeros en letras, porque el oficio de descuartizador ensucia las manos”. Miguel de Unamuno, “El Cristo español” en Miguel de Unamuno, *Mi Religión*, *op. cit.*, p. 31.

¹³² Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, *op. cit.*, p. 77.

*Confesiones*¹³³ pero que, siguiendo justamente esta línea, no sería tampoco descartable la predisposición humana al odio como marca original. Lo que resulta evidente, surgiera de donde surgiese el odio, es que es una prisión del espíritu que obliga a sus rehenes a mantener la mirada fija en la exterioridad.

Joaquín Monegro envidia a Abel por el mismo motivo que toda la tradición hispánica infravalora su producción y enaltece lo extranjero. El yo, aniquilado, que no puede amar al otro como a sí mismo, porque no se sabe amar, vive de espaldas a su potencial de creación. Causa y consecuencia anexionadas. Al ofrecerle al otro el estatus de superioridad, está sentando las bases de la envidia y de su propio victimismo. Porque solo se envidia al otro por su singularidad, por su capacidad para distinguirse del resto. Y este esquema es aplicable tanto a los hombres de carne y hueso, <<el verdadero hombre, el que tiene fisonomía propia>>¹³⁴, como a los entes de ficción. El nexo surge cuando entendemos que dentro de tal fisonomía propia debe prevalecer la capacidad de imaginar (<<lo que más odian es la imaginación, porque no la tienen>>¹³⁵), y de imaginar/nos como sujetos trágicos. Al igual que el odio engendra envidia, la rutina, fiel amiga del espíritu capitalista que enaltece el domingo de la vida, acaba por mutilar toda esperanza de creación.

Aquí conectaríamos con el siguiente gran apartado, como hemos dicho, la envidia como reflejo de la secularización, donde entra en juego Abel Sánchez. Él, profesional de la pintura, representa una realidad cosmética, que busca el deleite inmediato y se contenta con la subsistencia material de su persona, encadenado al ostracismo y a la pervivencia en el absoluto presente. Es Abel el representante de lo expuesto en un primer momento sobre el protestantismo en relación con el capitalismo.

En él se conglomeran todas las sociedades que solo aspiran a la riqueza, que sienten en sus carnes la despersonalizada gracia divina de la acumulación de capital y que

¹³³ San Agustín, *Confesiones*, “Que todos los bienes recibió de Dios” (I, VI, 9-10). Para esta investigación: Editorial Planeta, Barcelona, 1993, pp. 8-10.

¹³⁴ Miguel de Unamuno, “La envidia hispánica”, *op. cit.*, pp. 43-44.

¹³⁵ Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, *op. cit.*, p. 131.

gozan de una <<mentalidad ínfima>>¹³⁶, como triunfo del pensamiento racionalista/positivista en una sociedad no intelectual. A modo de ejemplo podemos resaltar la contraposición constante entre la percepción interna de fracaso que tiene Joaquín y la visión que el resto de personajes, incluido Abel, tienen de él, creyéndole dichoso por su fortuna.

Las gentes de esas sociedades, las que se conocen unas a otras, han visto nacer y criarse al hombre superior, y con ellos los que hicieron fortuna no se resuelven a reconocer la superioridad ajena. [...] Y son legión los que oyendo decir de alguien que es muy inteligente, preguntaron al punto: <<¿Cuánto gana?>>¹³⁷.

Siguiendo este esquema, donde se identifica el valor de una persona en cuanto tal al de su ganancia o producción material, llegamos al tercer punto a tratar: el remedio estético frente a la Palabra.

Cuando hablamos de remedio estético nos estamos refiriendo a la forma en la que Unamuno conjuga en *Mi confesión* el deseo de renombre, el ya citado erostratismo, con el misterio trágico de qué será de él una vez muerta la carne creadora de arte. <<Y lo primero que se le ocurre es tomarlo a juego, ponerse como espectador a presenciar la comedia, ver desfilar al olvido de la historia>>¹³⁸. Por supuesto, Abel Sánchez es el representante supremo de esta práctica: pinta vírgenes indolentes que nada tienen que decir más allá de su belleza canónica, aprovecha su popularidad para consumir escauceos y, detrás de su semblante impasible, teme que su nombre sea secuestrado por el de su hijo, dejándole a él con el *simple* título de padre de un Abel Sánchez más prolífero. Abel no envidia, pero no porque sea la ejemplificación del bien, sino porque se siente todopoderoso entre la colectividad.

¹³⁶ Miguel de Unamuno, “La envidia hispánica”, *op. cit.*, p. 42.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 43.

¹³⁸ Miguel de Unamuno, *Mi confesión*, *op. cit.*, p. 32.

Y lo mismo sucede con Helena. En ella se acumula toda la carga mitológica que precede a su nombre y, asimismo, todas las pistas que don Miguel ya nos había ofrecido en *Amor y pedagogía*¹³⁹ del mismo. Helena es el personaje más inerte pero más bello; es el modelo de la Virgen despojada de Gracia; madre desnaturalizada, al servicio de sus encantos terrenales. Todo el <<olor a tragedia>>¹⁴⁰ que desprenden las imágenes dolorosas y sangrantes de nuestra tradición católica se ve en ella postergado, porque Helena es molde hueco de un ente de ficción. En las alabanzas que recibe podemos notar vestigios de la confrontación, ya referida, entre las artes auditivas y las visuales pero llevadas, en este caso, al terreno de la secularización. La representación de su cuerpo está saturada de remedio estético y, por ello, creemos que corresponde a la cita que Unamuno referencia sobre la *Odisea* de Homero: <<los dioses traman y cumplen la destrucción de los hombres para que los venideros tengan algo que cantar>>¹⁴¹. Don Miguel la ha creado, ya destruida, para que sepamos reconocer el eco de una inmortalidad sesgada por el nombre cuando este no tiene nada que decir.

Por el contrario, Antonia, la mujer que Joaquín elige por descarte al no haber podido conseguir el amor de Helena, está llena de vida en su mundanidad. Es el espíritu agónico, estoico, compasivo y comprensivo de la Madre; el Trono que conecta a Joaquín con el mundo y media entre el bien y el mal. Es, quizás, el personaje más trágico de toda la novela porque representa la continua lucha sin victoria y sin esperanza de ella. Las palabras que dedica a su marido siempre van de la mano de una referencia a Dios, y sus pensamientos siempre van seguidos de una mirada a la Virgen. Y aunque nunca logra conquistar el verdadero amor de Joaquín, sabe que su misión se es la de guía espiritual. No en vano, una vez que se ha establecido la relación sentimental entre los hijos de Joaquín y Abel, Antonia se convierte en pieza clave para una posible comunión familiar.

Buscaron su apoyo en Antonia, en la madre de ella. Tenían que encender un hogar, un verdadero hogar, un nido de amor sereno que vive de sí mismo, que no

¹³⁹ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁰ Miguel de Unamuno, “El Cristo español”, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴¹ Miguel de Unamuno, *Mi confesión*, *op. cit.*, p. 33.

*espía los otros amores, un castillo de soledad amorosa, y unir en él a las dos desgraciadas familias. [...] Joaquín sentía renacerse*¹⁴².

El motivo por el que le hemos otorgado la representación de la Palabra en primera instancia está íntimamente relacionado con la última sentencia de la cita. La presencia y los dictados de Antonia son, en todo momento, un factor determinante de la obra, inclusive cuando esta se mantiene como una sombra de estabilidad.

Pero, sin ningún tipo de duda, la función más relevante de la palabra la hallaremos en Joaquín, como no podía ser de otro modo siendo el portavoz de la experiencia y el sentimiento católico. Por un lado, el momento del discurso de Joaquín sobre la trayectoria de Abel¹⁴³ entraña un punto de inflexión en la trama. Sus elogios, que nunca llega a descubrirse si fueron en tono satírico fruto de la envidia o únicamente el volcamiento de su admiración más sincera, invierten, en cualquier caso, los términos de la envidia hispánica. Con sus palabras, consigue dotar de sentido a la obra del reproductor técnico¹⁴⁴, les da una renovada visión a todos los oyentes del discurso y, al unísono, se da a sí mismo y nos da a los lectores las razones por las que odia y envidia a su amigo. <<Nuestro Abel nos hace comprender la culpa de Caín, porque hubo culpa, y compadecerle y amarle...>>¹⁴⁵. Ante todo, acerca a Abel a la inmortalidad al hacerlo partícipe del sentir común y de su propio conocimiento de finitud; reconocimiento, por otro lado, que es la primera muestra de autoafirmación del mismo Joaquín, aún al hablar del otro. Dicha introspección le remueve el fondo de las entrañas y empieza a cuajar en él la necesidad de verse a sí mismo como fin, no como medio, proceso que sólo podrá adquirir mediante la redención.

El camino que recorre justamente después de proferir el discurso, de hablar desde el alma misma, empieza por un encuentro con la religión por medio de la Iglesia.

¹⁴² Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 122-125.

¹⁴⁴ <<No nos metamos al fondo. Yo soy pintor y no pinto los fondos de las personas>>. *Ibidem*, p. 149.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 124.

Conversión ¹⁴⁶ provocada por sus conocimientos anteriores de la Palabra bíblica, queriendo escapar del fatal destino al que está penado por su nombre y por su naturaleza, que es cuna del pecado original, y de la que no cree poder huir por no creer en el libre albedrío.

En lo siguiente, Joaquín entablará conversaciones tanto con el cura como con los parroquianos del casino, decidido a expeler su calvario por medio de la manifestación en voz alta de sus pensamientos. Pero ni la fe ciega ni la moral de la envidia hispánica le darán el consuelo que necesita, sino el hijo de su némesis, quien se convierte en su hijo espiritual, junto con su esposa y su hija. Conociendo el desenlace, podríamos argüir que es solo el contacto con la inocencia de aquellos que no odian y, por tanto, no envidian, el que le alivia. Inversión de la premisa unamuniana en *Del sentimiento trágico de la vida*, esto es, vivan los otros para siempre para saberme yo inmortal.

Después de que su yerno ponga en valor en las ideas del médico, Joaquín se decide a comenzar su confesión ¹⁴⁷. Ejercicio definitivo de autoexploración, que solo puede corresponderle a él; manifestación que compagina el proceder filosófico (<<como fue Platón quien expuso la doctrina socrática>>¹⁴⁸: confesión escrita) con el religioso (<<[...] Cristo [...] no dejó nada escrito: toda su obra fue de palabra>>¹⁴⁹: confesión de palabra, o el libro que tenemos entre las manos) y el fundamento último y primero para entender por qué Unamuno vierte su experiencia vital en la voz de sus agonistas sin poder, por ello, catalogar este acto como subterfugio psicologista.

Es posible que sin la primera, la escrita, nunca se hubiera dado la confesión auténtica, la de palabra, en su lecho de muerte. El perdón que Joaquín Monegro busca en Joaquín Sánchez, su nieto, es una vuelta a los orígenes y un grito desesperado por querer salvar su alma, cuanto menos, en la memoria de quien ha de darle continuidad a su historia, con su nombre y el apellido de su envidia. Es trance hacia el acto heroico

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 127.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 173.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Miguel de Unamuno, “El poder de la palabra”. Registro sonoro. Residencia de Estudiantes, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 3 de diciembre de 1931. Recurso virtual: <http://www.youtube.com/watch?v=nflKqPLxeL8>. Consultado el 10 de agosto de 2018.

definitivo que incluso recordándonos inevitablemente al Quijote, no debe confundirse con él. Alonso Quijano recobra la cordura; Joaquín se hace cargo de su condición, sin tener un momento de tregua en su tribulación porque por fin sabe –muerto Abel– que brota del odio a sí mismo, y que tiene que desprenderse de su carne y de su hueso como único remedio para acabar con la egoísta pasión. <<El odio a nosotros mismos, cuando es inconsciente, oscuro, puramente instintivo, casi animal, engendra egoísmo; pero cuando se hace consciente, claro, racional, puede engendrar heroísmo>>¹⁵⁰.

Pero para que las confesiones de Joaquín adquieran algún valor trascendental tienen, primero, que contar con un lector, o lectora en este caso: su hija. Ya que en ningún lugar se explicita lo que Joaquina hiciera con dicho manuscrito ni si, de facto, la leyó, solo nos queda pensar que a nosotros también se nos ha hecho hijos, como hijos somos todos de Caín; y que una vez más somos delegados a consumir el salto ontológico definitivo.

Por esto consideramos, como dijimos en la apertura de este apartado, que la Palabra, y no la envidia, sería el tema principal de la nivola. Que el título corresponda al nombre del receptor de la envidia no es más que la confirmación de la culpa inexcusable; la mundanidad y lo funesto que hay en la historia de pasión cobra un significado excelso al presentarse escrita desde el prisma del doliente. Porque <<nuestro cielo es el martirio mismo>>¹⁵¹ y la permanencia en él debe operar en el mismo plano de realidad, mediado por el cuerpo y el lenguaje.

La historia del cuerpo de Joaquín Monegro se cierra con una afirmación redundante diegéticamente, puesto que ese <<¡QUEDA ESCRITO!>>¹⁵² no aporta nada técnicamente. Sin embargo, en el plano extradiegético, entendemos que este estertor de muerte, ese uso del imperativo que agita al lector, nos recuerda que la mayor parte del tiempo hemos estado oyendo hablar al agonista mientras leíamos sus profundas tribulaciones. Unamuno nos ha enseñado a <<leer con los oídos, no con los ojos>>¹⁵³ abarcando un recurso que no le exige personificarse en la nivola, como en *Niebla*, pero que del mismo modo le asegura la participación en la inmortalidad.

¹⁵⁰ Miguel de Unamuno, “El Cristo español”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 30.

¹⁵² Miguel De Unamuno, *Abel Sánchez*, *op. cit.*, p. 195.

¹⁵³ Miguel de Unamuno, “El poder de la palabra”, *op. cit.*

La Palabra, siguiendo la estela del catolicismo, tiene el don de aliviar –como cuando Joaquín le ruega a su nieto que *diga* que le perdona¹⁵⁴ o como el centurión de Cafarnaún pide a Jesucristo una palabra para salvar a su criado¹⁵⁵– y la competencia suficiente como para efectuar la transustanciación. El Verbo se hace Carne cada vez que lo tomamos por entero, por real, por narración que impide el olvido de la historia, por nuestra intervención en él.

La Fe que nos transmite don Miguel aquí es una ligadura entre los dos momentos religiosos coexistentes tanto en España como fuera de ella: es un hiato del alma pero en pos de la perdurabilidad de las palabras; es la palabra puesta en el principio de nuestra posibilidad de la existencia común, más allá de la muerte, de lo no-decible. Es la continuación lógica del desterrado en el sentido de la Salve, sin salir de la condición de desterrado, como Joaquín-Caín tampoco sale de la condición de envidioso. Es Unamuno formando su novela cristiana y al servicio de su/nuestra inmortalidad:

Cuando me creáis más muerto

retemblaré en vuestras manos.

Aquí os dejo mi alma-libro

hombre-mundo verdadero.

Cuando vibres todo entero,

soy yo, lector, que en ti vibro.¹⁵⁶

Y porque retemblamos desde lo más profundo de nuestras entrañas con la identificación y la angustia, podemos dar por plausible el acceso a la inmortalidad por medio de la Palabra.

¹⁵⁴ Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁵⁵ Evangelio según San Mateo, 8, (5-11).

¹⁵⁶ Miguel de Unamuno, “Me destierro a la memoria”. *op. cit.*

3.4. *La Tía Tula*: la familia.

Esta, la última nivola en orden de publicación (1921), es junto con *Niebla* una de las grandes edificaciones unamunianas teniendo en cuenta, como nos dice Luciano G. Egido en su prólogo¹⁵⁷, que empezó la escritura de la misma allá por 1902. Conocido ya todo el recorrido de la literatura nivolesca cabría esperar una interrelación entre la presente y *Amor y pedagogía* por la cercanía temporal, pero nada más lejos de la realidad. *La Tía Tula* supone, por un lado, una ruptura con el modo de tratar a los agonistas, siendo esta la única en la que la voz femenina se alzaría preeminentemente sobre el resto; por otro, es culminación del desarrollo de ideas expuestas en clave filosófica en sus grandes ensayos, completando aspectos que en otras ocasiones quedaron a medias.

La óptica desde la que vamos a enfrentar la obra distará con mucho de las disertaciones vertidas por el periodista Manuel Hidalgo para el prólogo de la edición que utilizaremos en las citas¹⁵⁸, pero que a su vez nos servirán para confrontar este primer acercamiento. Lejos de considerarla como un <<indisimulable relato erótico>>¹⁵⁹ creemos que se trata de un ejercicio de engarce con el corpus nivolesco, donde se ofrece a la figura de la Madre el puesto que hasta entonces había estado ocupando en la sombra. Más acorde a nuestra línea de investigación será la clave ontológica que Luciano G. Egido presenta, con alusión a François Meyer y su obra *L'ontologie de Miguel de Unamuno*¹⁶⁰, al considerar que la Tía Tula <<está constituida por su afán de ser, de ser ella misma, de preservar su ser hasta el sacrificio>>¹⁶¹. Respecto al resto de aportaciones de este mismo estudioso sólo podemos decir que, consideramos, no es este el lugar para hablar de los tintes feministas o no que se desprenden de la obra ya que el estudio del pensamiento político de don Miguel bien merecería otro trabajo completo.

¹⁵⁷ Miguel de Unamuno, *La tía Tula*. Prólogo de Luciano G. Egido, Ediciones Cálamo, Palencia, 2009.

¹⁵⁸ Miguel de Unamuno, *La tía Tula*. Prólogo de Manuel Hidalgo, Bibliotex, San Miguel de Tucumán, 2001.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 2 del prólogo.

¹⁶⁰ François Meyer, *L'ontologie de Miguel de Unamuno*. Presses universitaires de France, París, 1955.

¹⁶¹ Miguel de Unamuno, *La tía Tula*. Prólogo de Luciano G. Egido. *op. cit.*, p. 8.

Por tanto, acotando el alcance de nuestra acción, lo que aquí trataremos de expresar y justificar es la importancia radical que Unamuno sustrae de su experiencia católica en relación con la Virgen para volcarla en una agonista con un marcado carácter ascético.

La estructura de la obra se nos presenta interpretable desde diferentes coordenadas: bien podría segmentarse por las distintas etapas de maternidad de la Tía, lo que daría un total de seis partes; desde una sola estructura que ensamblaría varios momentos bajo la figura de la Tía y su sufrimiento maternal; o bien desde dos partes correspondientes a la vida y la resurrección de la Tía Tula.

En el primer supuesto deberíamos integrar la condición de huérfana de Tula, que le lleva a hacerse cargo desde temprana edad de su hermana, volcando en ella toda la abnegación propia de la madre piadosa. El resto de divisiones corresponderán al nacimiento de los hijos según van llegando a la casa, excluyendo a dos (a Elvira, hija causante de la muerte de su hermana, y Enrique, hijo extramatrimonial), y añadiendo a Caridad, la mujer del primogénito, así como a Ramiro padre, en quien se puede reproducir la figura unamuniana siempre presente de la esposa-madre.

Respecto a la segunda estructura, mucho más simple y unitaria, cabría destacar la tragedia que inunda todo el relato. Es decir, constaría de un solo acto plagado de momentos de lucha¹⁶². Tanto es así que las escenas felices de la familia son o totalmente obviadas o contadas como meros nexos superficiales¹⁶³ para introducirnos en las entrañas sufrientes de la Tía¹⁶⁴. Podríamos distinguir, a su vez, otros seis momentos que, aun estando en relación con el nacimiento de los hijos, serían únicamente correspondientes a Tula y la constitución de su ente por medio del padecimiento: el sentido del deber, la huida de la tentación, la soledad previa –por su orfandad– y la soledad en vida –efecto de las muertes– y, por último, el sentido de la culpa al final de su vida.

¹⁶² Recordemos aquí la importancia que Unamuno le ofrece al sufrimiento comunitario: «Lo más santo de un templo es que es un lugar a que se va a llorar en común». Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶³ Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, edición con prólogo de Manuel Hidalgo, *op. cit.*, p. 94.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 87.

La tercera vía, por su lado, podría suponer una síntesis de las dos anteriores en la primera parte, que ocuparía casi todo el grueso del libro y, en segundo lugar, una continuación a la obra de Tula por boca de una sobrina en los últimos dos capítulos. Este enfoque, que será por el que nos decantaremos, lleva en sí el legado de la familia y de la propia religión. La herencia, siempre tratada desde la espiritualidad católica¹⁶⁵, permite el relevo de la Tía Tula por la *tiíta* Manolita en la Tierra, y el de la Virgen por el del recuerdo de la Tía, ultimando el acceso a la inmortalidad. Porque no será hasta la muerte, escisión que divide esta fragmentación, cuando Tula viva total e íntegramente en su obra, en la familia.

En lo que a agonistas o personajes se refiere, hay una clara voluntad por parte de Unamuno de invertir los términos en lo hecho anteriormente, destacando la visibilidad a las hijas, tan olvidadas en todas sus nivolas anteriores.

Rosa, la hermana-hija de Tula, comparte, por un lado, el nombre con la hija de Avito Carrascal de *Amor y pedagogía* y, por otro, ciertos aspectos de Helena, la mujer de *Abel Sánchez*. Ella es la apariencia, la belleza de lo estático, la carne. En cierto modo pareciera que su existencia está destinada, como una mártir, a cumplir la misión de la Tía por medio de los hijos; a parir, a fin de cuentas, para darle hijos a Tula. Tanto es así que Rosa jamás llega a ser la madre-esposa del universo unamuniano, sino que se nos muestra prisionera de la mera pasión y de la vacuidad de pensamiento. Su muerte prematura, causada por el parto, será igual de fecunda que su vida: la ausencia física de la hermana <<flor de carne>>¹⁶⁶ completará la persona de Gertrudis, que era todo espíritu. Al menos bajo los ojos de Ramiro, que integra a la amada a su recuerdo con una presencia firme, mucho más que cuando gozaba de corporeidad.

Ramiro será el único padre de los hijos con diversas madres, y su singularidad estriba en el carácter amable y culto que desarrolla al lado de Tula –al contrario que el resto de los hombres, considerados *brutos* por la Tía–. Es el encargado de transmitirnos la idea del amor, ya esbozada en *Amor y pedagogía* por Antonia y, como ella, se enfrenta a la figura de autoridad de la casa al realizar la crianza desde el cariño. Los destellos de

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 120.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 18.

profundidad que se nos presentan en su persona, y que lo ayudan a ser hombre de carne y hueso, vienen veladamente determinados por la educación que recibió en su infancia. Él, como Tula, aprende a relacionarse con el mundo interior y exterior por medio de la oración y de los valores católicos, no desde el seno de la Iglesia, sino desde la familia; es un agonista de fe y, como tal, eslabón de la trascendencia. Por tanto, Ramiro supondrá un pilar fundamental para la cimentación de la casa convertida en templo, que empieza a construirse tras la primera aparición de la muerte. Aunque, indudablemente, la edificación absoluta corresponderá a la Tía, quien termina por fusionarse con la casa, engendrando una sola estructura de escenario y acción.

El agonista de Tula se construye como si estuviera sacada del lodo: carente de madre y padre, según lo expuesto en la obra, adulta desde sus primeros momentos de vida. En otras palabras, sin rastro del pecado original; consciente de sus actos desde que es puesta en el mundo. Lo más parecido a una figura paternal es don Primitivo, su tío, cura que le transmite las enseñanzas del evangelio y de un catolicismo predicado de puertas adentro, nunca en la Iglesia, y desde el silencio cómplice. Es probable que esta sea la causa de la fe personal de Tula, que supera el sentido social y ontológico que la tradición católica tenía reservado para las mujeres. La mutación de fe en ella va en consonancia con el proyecto de la casa de Ramiro y Rosa, destinada originariamente a ser cobijo de los frutos de la pasión carnal y del olvido y que tras la apropiación de la misma por la Tía, termina por ser centro del espacio sin mácula, de una convivencia sin pecado, fraternal o *sororial*¹⁶⁷.

He aquí el fundamento de la identificación de Tula con la Casa, encadenadas por la pureza de los niños y la luz espiritual, en contraposición con la natural como puede deducirse de la escena de retiro campestre¹⁶⁸. En la misma línea argumental encontramos una retribución indispensable entre ellas teniendo en cuenta que, incluso siendo la Tía el único foco de luz, requiere de una extensión cerrada, de una techumbre, para que se proyecte su efecto. La casa, por su parte, precisa de la irradiación para trascender a la categoría de templo o, mejor dicho, Iglesia.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 64-67.

Porque, en suma, lo que erige Tula es una reproducción a escala del culto; una vuelta al primitivismo de la religión íntima en el seno de la familia usando el imaginario del cristianismo¹⁶⁹. Por eso acoge a todos los hijos por igual, en tanto que nacidos bajo la misma morada pero, también por ello, no educa del mismo modo a quienes estima condenados de nacimiento, como es el caso de Elvira y Enrique, hija de la muerte y del pecado respectivamente. La voluntad de Gertrudis es, en este caso, una representación de la deidad pagana, por ser grandiosa a la par que falible, y cruel, porque permite cínicamente la escisión del conjunto familiar, incluso entre hermanos, dejando al descubierto una faceta que actúa en relación únicamente con su salvación. Es esa voz de la que brotan pensamientos poco misericordiosos, que solo se permite reproducir cuando las fuerzas le abandonan, y que desde <<el fondo de las entrañas doloridas con el dolor de la partida, le decía: “¡Muñecos todos!”>>¹⁷⁰. Muñecos e infantes mantenidos en un armario, como la muñeca y la infancia de la propia Tía, subyugados a los designios de su determinación.

Pero esto, que con razón podría ser considerado un cercenamiento del libre albedrío o un puro acto de egoísmo, adquiere una renovada dimensión cuando analizamos la otra cara de Tula, la manifiesta, la que alumbra, la que el Autor nos obliga a mirar al proponer la metáfora de la luna¹⁷¹. La conciencia de culpa inmanente a la parte carnal y mortal es, justamente, el motor de su redención y volcamiento a su familia: es lucha agónica por la pureza desde la fe personificada, que no puede ser perfecta en tanto que brota del sentimiento y no de la ciencia o la razón. De ahí, a su vez, dimanará la analogía con la Virgen, más por su vertiente afectiva que operante –en la que solo compartirá la disposición a la castidad–.

El camino de la Tía ha sido planteado como sinuoso respondiendo a un doble criterio teológico. Por un lado, para escapar de la hagiografía, modelo de narración que tan poco se adhiere al pensamiento trágico a causa de la privación de empatía en lo infalible. Por otro, como réplica a la secularización, manteniendo la incertidumbre inherente al correlato existencial frente a la deriva de nuestra sociedad, expresada por don Miguel

¹⁶⁹ Como los retratos de los padres presidiendo la casa, una vez estos han muerto, para que los hijos se sientan vigilados. *Ibidem*, p. 94.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 114.

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 66-67.

en *Del sentimiento trágico de la vida* con la siguiente afirmación: <<El Occidente exige claridad y se impacienta con el misterio>>¹⁷².

Los dos milagros presentes en la obra vendrán a ratificar este afán unamuniano de agitar las costumbres dormidas y los recursos literarios, como en *Niebla* con la introducción del autor como personaje. De facto, como pasase entonces, la atípica concesión todopoderosa se compensa con la muerte del beneficiario. Esto es, cuando Tula ruega a la Virgen que salve a Manolita, la hija más débil físicamente, ofrece su vida a cambio. Y así sucede. Pero en esta nivola, sin embargo, el “milagro” definitivo derivará de ese favor y esa muerte: el espíritu de la Tía transita al cuerpo frágil de la Hija, algo que pueden observar el resto de hermanos, algunos con más goce que otros.

Por ello aludíamos al principio de este apartado a la resurrección de la Tía, porque no solo vive, como su hermana o Ramiro o Manuela, como un recuerdo lejano o una imagen sino que su participación sigue presente con la autoridad de la Madre y, a su vez, como religión íntima asentada en la casa. Es, de nuevo, la puesta en práctica de la filosofía de Unamuno vertida en su literatura, demostrando en lo cotidiano cómo se llega al Dios personal: <<el culto a la Virgen, a lo eterno femenino, a la maternidad divina, acude a completar la personalización de Dios haciéndole familia>>¹⁷³.

Y es posible que en esta nivola estemos frente a otro caso de metaliteratura, si nos permitimos obviar los aspectos biográficos que unen el carácter de don Miguel con el de Gertrudis, y nos centramos en los tocantes al proceso de creación. En primer lugar, por el ya mencionado alcance que el Autor otorga a los hijos; en segundo lugar, y más importante, por la responsabilidad de crianza con todo lo que brota de la creación desde uno mismo, sea pensamiento, sea acto. Algo que podemos ver reflejado, por ejemplo, en su ensayo “El dolor de pensar”¹⁷⁴ que culmina con la siguiente reflexión:

¹⁷² Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 170.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 157.

¹⁷⁴ Miguel de Unamuno, “El dolor de pensar” en Miguel de Unamuno, *De mi vida*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, pp. 107-110.

No sabrás quién eres hasta que, al verte un día de tal modo deformado por el espejo, te preguntes: <<¿Pero éste soy yo?>>, y empieces a dudar de que tú seas tú, empieces a dudar de tu existencia real y sustancial. Aquel día empezarás a vivir de veras. Y si esto me lo debieras, podría yo decir, lector, que te había criado. Lo que es mucho más que haberte engendrado. ¿Me entiendes?>>¹⁷⁵

Lo que se desprende de lo dicho, en primera instancia, es que nosotros, lectores, ya no somos exclusivamente testigos a la espera de participación sino que, llegados a este punto, somos parte de la trama; somos hijos del pensamiento unamuniano, independientemente de nuestra adhesión a él. Y que para crear tal cadena de intersubjetividades se nos ha puesto enfrente el espejo de los agonistas, que viven desde el sentimiento de querer ser, por cualquier vía y que vienen a resucitar una dimensión ontoteológica sesgada por el olvido de la palabra.

Tula es, ni más ni menos, que el *alter ego* de esta faceta cuasi divina. Esto es, sus sobrinos son su obra y, en tanto que concebidos previamente por su deseo de ser madre espiritual, son sus hijos. La Tía traza para ellos un plan, como quien escribe una novela –o nivola–, para devolverles la dignidad robada por el nacimiento al mundo; para prepararles para el segundo nacimiento. Porque Tula ha visto morir a todos los adultos de su entorno y comprende, progresivamente, que hay luz en la muerte si previamente ha habido acercamiento a la autocomprensión, ergo, comprensión también de los otros, necesariamente. Este, entendemos, es el sentido de su educación, que no es pedagógica sino religiosa, porque los enseña a convivir en comunidad priorizando el espíritu a la sangre, a la consanguineidad, sin hacer <<distinción entre unos y otros>>¹⁷⁶. Hijos todos de un mismo padre que se manifiesta por la palabra y por la fe en la vida ultraterrena; por la esperanza legada del silencio que ruega <<desde el otro mundo>>¹⁷⁷, del deseo de los muertos en los actos de los vivos y que, como la oración o como el amor es, y debe

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 110.

¹⁷⁶ Miguel de Unamuno, *La Tía Tula*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 53.

seguir siendo, inefable; algo <<que no se dice por no confundirse ello con la vida misma>>¹⁷⁸.

El nuevo modelo de religiosidad propuesto por Tula, una vez los niños han quedado huérfanos de padres carnales, responde a los mismos preceptos de creación de esta nivola, es decir, a la revisión de la moral masculina que destierra a la Virgen y que, como ya hemos visto, fulmina el sentido de unidad familiar. Para revertir esta corriente no bastaba con hacer una obra exclusivamente con agonistas/hijos femeninos, perfectos y ejemplarizantes moralmente, sino que había que reintroducir las enseñanzas de la Madre Gloriosa en un contexto de cotidianidad que enmendase los errores cometidos desde el principio¹⁷⁹ y que ponga en valor su relevancia como fin, y no como (re)medio.

Por este motivo la Tía es tía con mayúsculas y no Hermana, porque su voluntad y su designio es <<hacer hombres y mujeres y no vestirlos>>¹⁸⁰, hacer santos en la Tierra conociendo sus pecados, para que queden a buen recaudo sus pasiones una vez falte su presencia corpórea.

La muerte, presente en todo el desarrollo de la obra como hecho, amenaza, o recuerdo perenne, es parte de la idiosincrasia de la casa-Iglesia –al contrario de lo que se gestaba en las calles en los tiempos de don Miguel debido a la secularización galopante– y es, a la par, el eslabón que nos faltaba para la efectividad extradiegética del relato.

*Han vencido a los siglos por su fortaleza las casas de los muertos, no las de los vivos; no las moradas de paso, sino las de queda. Este culto, no a la muerte, sino a la inmortalidad, inicia y conserva las religiones*¹⁸¹.

Tula muere, en contraste con la ascensión de la Virgen, tras unos días agónicos en los que pierde la vista y la cordura o, quizás, despierta del sueño que fue su vida –como la

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 46-47.

¹⁷⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 92-93.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 58.

¹⁸¹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 57.

de todos los agonistas heroicos– al verse desde las entrañas y en el camino hacia el sueño definitivo. Pero hay cierta ascensión. Porque la Tía muere físicamente, como ya habíamos anticipado, como sacrificio del milagro otorgado en favor de Manolita, la eterna resucitada¹⁸², y en ella se derramará todo el espíritu de Gertrudis. Hay ascensión porque Tula se apaga con una metáfora estacional, pero no muere, y Manolita, que era <<pajarito que no se sabe si correo o vuela a ras de tierra>>¹⁸³ se enciende y vive y convive como no lo había hecho nunca en la casa; alza el vuelo, al fin.

Otro tanto sucede con la resurrección, manifestada en el espíritu individual de la sobrina a la que la fe heredada en la vida eterna le sirve para tomar por efectivas las palabras pronunciadas por la Tía en su lecho de muerte, como ya sucediera con Tula frente al lecho de su hermana Rosa: <<Yo te ayudaré desde arriba. Que no se enteren de que he muerto>>¹⁸⁴. La ayuda maternal ultraterrena sustituye, en último término, a la Virgen en su función de protectora. La Tía, que ha conseguido llegar al final de sus días como virgen y madre, deja un mayor impacto en la familia, porque es madre espiritual sin misterio, como el templo que hizo desde los cimientos de la casa¹⁸⁵. Y es virgen, para no tener que comprometer su salvación al estilo de la ascética monástica o, dicho de otro modo: <<en el culto a la virginidad, ¿no habrá acaso una cierta oscura idea de que el perpetuarse en otros estorba a la propia perpetuación?>>¹⁸⁶.

Pero con todo, es manifiesta, también, en el espíritu de la colectividad que es la familia, garante de pervivencia y renovado motivo por el que durante todo este ensayo le hemos llamado Tía en mayúsculas. El nombre dado de nacimiento –Gertrudis, Tula– no la representa más que en su acción cotidiana; pero el emanado del amor y del vínculo familiar es imperecedero a la par que representativo de su esencia toda. Es el alma absoluta, del que partió y al que regresa únicamente cuando la sangre, esa que tanto le repugnaba, se abre camino en su vuelta a la tierra.

Permítasenos recalcar, una vez más, que es Madre –espiritual– y Virgen –guía–, porque lo uno sin lo otro no habría devenido, con suerte, sino en eternidad o infinitud.

¹⁸² Véase la reiteración del término en Miguel de Unamuno, *La Tía Tula*, *op. cit.*, pp. 104, 108, 110.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 112.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 114.

¹⁸⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 56.

¹⁸⁶ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 80.

Pero la Tía es inmortal: infinita y eterna. Y lo es por medio de los otros. <<¿Murió la tía Tula? No, sino que empezó a vivir en la familia, e irradiando de ella, con una nueva vida más entrañada y más vivífica, con la vida eterna de la familiaridad inmortal>>¹⁸⁷.

Creemos que el intervalo que encuadra a este párrafo citado con el final del libro, en el que explica por primera vez los detalles de los hermanos biológicos de padre en su singularidad, es decir, sin la mediación de la mirada y presencia de Tula, es un hábil recurso (a la par que necesario) para la culminación de la inmortalidad. Pues no basta con su enunciación sino que queremos, como así también lo quería Unamuno, alguna certeza. Y esta se da bajo la forma de la unión de los hermanos, fraternidad y sororidad, en la expresión del habla viva. Es decir, que a pesar de todas las rencillas mostradas, propias del carácter segregador humano, el sentimiento de comunidad prevalece cuando se juntan a recordar y rogar a la Tía. Y le rezan como quien ha extraído el sentido del “Padre Nuestro” para proferirlo sin recitarlo. No piden que se haga su voluntad “aquí en la tierra como en el cielo” sino que lo llevan a cabo con su nombre en la boca, como una ofrenda y un mandato inexpugnable¹⁸⁸; algo similar sucede con el perdón de las ofensas, en el que delegan todo el poder a la Tía, así como para la unión y la guía en el seno de la existencia, en su casa-hogar-templo-Iglesia¹⁸⁹. Es coronada como Padre y Madre, potencia autosuficiente para la conservación de la comunidad.

Es la presencia silenciosa de quien los ha educado y cr(i/e)ado, presencia de la idea divina redentora; es lo más característico de la Tía como causa y efecto de la inmortalidad. Porque la expresión de la voluntad nos la trae al recuerdo y, a su vez, éste nos hace partícipes nuevamente de ese todo inmortal.

Y por eso, llegados a este punto, debemos recordar las líneas de “El dolor de pensar”, citadas unas páginas atrás¹⁹⁰, en la medida en que adquieren un renovado alcance, no como anulador de lo anterior, sino como sublimación.

¹⁸⁷ Miguel de Unamuno, *La Tía Tula*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 121-122.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 126.

¹⁹⁰ Página 63 del presente ensayo.

Una vez salvada e integrada la presencia de la Virgen como fuente de religión estable al hacerla familia será ahora el Padre a quien le corresponda completar el esquema trinitario: Tula es Una y Trino. Y en él creemos intuir la sombra de Unamuno, que es el vértice imanador de la educación intelectual y espiritual: así de las enseñanzas vitales que se desprenden de sus nivolas como de las que Tula transmite a sus hijos, siendo asimismo parte de la conciencia del creador. Enseñanzas sobre el cuerpo, el alma, la sangre y, sobre todo, la inmortalidad.

La conservación de la fe personal dentro de la colectividad en esta obra correspondería a un cambio en la dirección de ajuste. Esto es, tomando la sentencia <<no se debe perder de vista que el problema de la inmortalidad *personal* del alma implica el porvenir de la *especie humana toda*>>¹⁹¹ podríamos concluir que las tres nivolas anteriores ahondaban en la primera parte del axioma mientras que la que nos ocupa, en la segunda.

Y que la inmortalidad de Tula es la de don Miguel, y la de su familia, y la de toda la comunidad que se siente amparada por el dolor de la conciencia de muerte, del amor allende la sangre; de todos los que nos reunimos en la Palabra de Unamuno, a sabiendas de que, con todo, el misterio sigue presente.

¹⁹¹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 49. (las cursivas son nuestras)

4. CONCLUSIONES

Llegamos al final de este recorrido con algunas certezas que enunciaremos a modo de recapitulación, en orden de importancia para la reflexión culminante.

En primer lugar, que lo individual y lo colectivo se necesitan recíprocamente pero en tiempos consecutivos. Es decir, que para apreciar a los otros en su esencia misma hay que pasar primero por el proceso de conciencia de sí.

En segundo lugar, que dicho proceso se da como causa y consecuencia del conocimiento identitario, sin ser esta cosa distinta a la conciencia de muerte. Es decir, el acto consciente de ponernos frente al espejo de nuestra existencia y pensamiento y deformar la imagen hasta que tengamos que empezar desde los cimientos; construirnos a partir de la única certeza incuestionable que es nuestra propia muerte.

En tercer lugar, correlativamente, que es necesario el recordatorio de encadenamiento en la sentencia y *amar al prójimo como a ti mismo* como única vía para aspirar al amor espiritual, que nada tiene que ver con la pasión ni con la sangre, sino con el darse al otro en comunión para formar parte del todo universal. Pero, al igual que sucede con la autoconciencia, requiere de un recorrido *ex nihilo* en tanto que no dado previamente en nuestra configuración.

En cuarto lugar, que una vez superados los avatares anteriores así como el sentido intrínseco de la culpa, la inmortalidad se presenta como posible, ya sea individual –en el caso de Augusto Pérez por medio de la autocompasión– o plural –Unamuno/agonistas; lectores/Unamuno–.

Por último, que la inmortalidad brota de los actos del alma (sabiendo que con alma nos referimos a lo tratado en el punto segundo). Porque, al fin y al cabo, amor, autoconciencia, palabra y familia podrían resumirse en obra o, mejor dicho, en las cualidades potenciales que de ella brotan, ya sean hijos, fe o libros.

La inmortalidad, por tanto, hay que ganársela en la extraordinaria cotidianeidad y al amparo del sentimiento trágico que, precisamente por no ofrecernos certezas clausuradas, es suelo fértil para la creación y la creencia. Esta es la vía definitiva que nos ofrece Unamuno para completar todas las esferas de la persona que se han visto cercenadas a lo largo de los siglos por no considerar al sujeto como fin sino como medio.

Los entes de ficción o, mejor dicho, de realidad, vienen a predicar una reasunción del ser que pueda albergar en él el misterio trinitario, sin que esto signifique una vuelta a la fe del carbonero¹⁹² sino a la puesta en valor de una entrañada voluntad de participación en lo sagrado y lo divino desde lo más íntimo.

Sin embargo, como ya se dejaba translucir al principio de este ensayo, la moral que ha imperado hasta nuestros días no fue la propuesta por don Miguel, ni tan siquiera por el catolicismo, sino por el capitalismo, habiendo este fagocitado al protestantismo y a los reductos que en él pudiesen quedar de fe.

El panorama actual se nos presenta como una victoria de la extensión de Abel Sánchez, de la pérfida pasión de Joaquín Monegro, de don Avito de *Amor y pedagogía* (que nada tiene que ver con el de *Niebla*), de Apolodoro, y no de Luis. Enraizados en el mismo terreno que condujo a otros a la gloria espiritual y, sin embargo, quedando atrapados en la insignificancia de su nombre.

El erostratismo se impone más que nunca al haber obviado el espejo individual en favor de un cristal translúcido, como si de un escaparate se tratara, que distrae la mirada del observador de su propia condición y existencia. El sentido de la culpa, como ya se advirtiera a un lado y a otro de Occidente, lo llena todo. Pero no del modo que afectaba a los agonistas unamunianos que, aunque siempre presente igualmente, era manifiesta desde su interior como voz de su propia conciencia, sino que viene impuesta de las exigencias exteriores. Dicho de otro modo: la culpa contemporánea mantiene un matiz original y, a su vez, está hueca de religiosidad. Su función, por tanto, opera en términos materiales y bien pudiera ser considerada más como envidia que como culpa, al menos

¹⁹² Cfr. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 119.

en la forma que la hemos conocido hasta ahora. O, si se quiere, como odio a uno mismo de forma instintiva, privando de la moral heroica.

El individuo, por ende, queda reducido, por un lado, a lo que de él destaquen los espectadores de su galería, que no serán más que las faltas de quien mira y, por otro, a la aceptación de tales superficialidades por parte del sujeto observado como rasgo distintivo para pertenecer a la masa.

Bajo este precepto no ha de extrañarnos que el concepto de identidad torne, asimismo, en una categoría voluble y equívoca: ignorada su propia definición se hace imposible el descenso ontológico, ergo, solo se puede ensalzar lo que queda de la noción básica, que vendría a ser la frívola diferenciación del uno con el otro. Y decimos frívola porque se constriñe en lo puramente exterior, en una disimilitud que busca ser reconocida a primera vista más que en conocer cuáles son sus rasgos diferenciales.

Aquí yacería la derivación lógica de aquella *furiosa manía de originalidad*¹⁹³ enconada en el remedio estético, el alzamiento inapelable de la imagen frente a la palabra. Y esto es lo que cambia toda la esencia de la ficción o, si se quiere, de la ficcionalización de los entes y la realidad.

Mientras que la palabra se fundaba en la enunciación, en presente, del pasado a la par que ofrecía la promesa futura, a la expectativa de su acto y efecto, la imagen ofrece lo inmediato, lo inmutable, lo eternamente presente, en definitiva. La ficcionalidad desde aquí no puede más que posicionarse de espaldas a su condición caduca y, con ello, a la muerte. Si antes decíamos *el mundo es teatro*, en el sentido de la tragedia, ahora deberíamos retractarnos y afirmar que *el mundo es ficción*; fingimiento de vida eterna sacada de su realidad radical.

Con esto llega la devaluación de la familia, la pretensión de “deconstrucción” del amor y el sujeto, la desacralización de la vida y la *joie de vivre* convertida en máxima. La imaginación y la fantasía –que como también hemos visto aquí era paso previo al

¹⁹³ Miguel de Unamuno, *Mi Confesión*, *op. cit.*, p. 35.

surgimiento de la razón– no sirven, como tampoco lo hace el sentimiento, para la productividad ganancial, así que desterradas también ellas. Y al final todo se reduce a psicologismo, como demuestran algunos análisis mencionados en la presente investigación¹⁹⁴.

Es, en fin, la homogeneización global de lo que en un principio presentamos en las fronteras Alemanas, de la que solo podremos salvarnos reavivando la metáfora, buscando en el habla viva resquicios de fe en algo –lo que sea, pero en futuro–, acudiendo a nuestras raíces para comprender mejor nuestra intra-historia y, a ser posible, en nuestra literatura y filosofía, porque ahí reside el espíritu del quijotismo, del tragicismo, del alma española.

Y es por ello que, para finalizar, queremos romper una lanza a favor de la necesidad de releer a Unamuno desde las claves que aquí hemos presentado y desde otras nuevas que vayan surgiendo. Reinventando y reclamando el derecho a la contradicción; a la vida más allá de la muerte y de los límites de la ficción; a la existencia comunitaria de las obras de palabras, que pueden ser más eternas que las de acto, donde tengamos que ganarnos, como los agonistas, nuestra entidad real por medio de la lucha sin victoria ni esperanza de ella, pero lucha a fin de cuentas.

Porque así le salvaremos de su temida nada y, en el camino, quizás encontremos nuestra inmortalidad en la participación.

¹⁹⁴ Revítese el Prólogo a *La Tía Tula* de Manuel Hidalgo, o el artículo de M. D. McGaha “Abel Sánchez y la envidia de Unamuno”.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL:

- UNAMUNO, M. de, *Antología poética*. Alianza: Madrid; 2015.
- UNAMUNO, M. de, *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*. Espasa-Calpe: Madrid; 1957.
- UNAMUNO, M. de, *Abel Sánchez*. Alianza: Madrid; 2014.
- UNAMUNO, M. de, *Amor y pedagogía*. Club internacional del libro: Madrid; 1994.
- UNAMUNO, M. de, *Como se hace una novela*. Catedra: Madrid; 2009.
- UNAMUNO, M. de, *Contra esto y aquello*. Espasa-Calpe: Madrid; 1980.
- UNAMUNO, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida*. Biblioteca Nueva: Madrid; 1999.
- UNAMUNO, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida*. Prólogo del P. Félix García. Espasa-Calpe: Madrid; 1980.
- UNAMUNO, M. de, *De mi vida*. Espasa-Calpe: Madrid 1979.
- UNAMUNO, M. de, *El cristo de Velázquez*. Espasa-Calpe: Argentina; 1947.
- UNAMUNO, M. de, *El hermano Juan o el mundo es teatro*. Aguilar: Madrid; 1959.
- UNAMUNO, M. de, *El poder de la palabra*. Registro sonoro. Residencia de Estudiantes, Centro de Estudios Históricos: Madrid; 3 de diciembre de 1931. Recurso virtual: <http://www.youtube.com/watch?v=nfIKqPLxeL8> Disponible el 6 de septiembre de 2018.
- UNAMUNO, M. de, *La Tía Tula*. Prólogo de Manuel Hidalgo. Bibliotex: San Miguel de Tucumán; 2001.
- UNAMUNO, M. de, *La Tía Tula*. Prólogo de Luciano G. Egido, Cálamo: Palencia; 2009.
- UNAMUNO, M. de, *Mi Confesión*. Ediciones Sígueme: Salamanca; 2011.
- UNAMUNO, M. de, *Mi religión y otros ensayos*. Espasa-Calpe: Madrid; 1978.
- UNAMUNO, M. de, *Niebla*. Catedra: Madrid; 2014.

- UNAMUNO, M. de, “Nuestros yos ex-futuros”. Artículo inédito, 1923. Consulta en el Archivo de la Casa-Museo de Unamuno en Salamanca.
- UNAMUNO, M. de, *Recuerdos e intimidades*. Herederos de Miguel de Unamuno: Madrid; 1975.
- UNAMUNO, M. de, *San Manuel Bueno, mártir*. Técnos: Madrid; 2012.
- UNAMUNO, M. de, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Alianza: Madrid; 2008.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

- ALBARES ALBARES, R., HEREDIA SORIANO, A., PIÑERO MORAL R. I., (Eds.), *Filosofía hispánica contemporánea: el 98: actas del XI Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana: Universidad de Salamanca, Facultad de Filosofía, 21 al 25 de septiembre de 1998*. Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana, Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca: Salamanca; 2002.
- ALLER GONZÁLEZ, M. del R., “«Niebla» de Miguel de Unamuno: novela o ensayo”, Fundación Luis Goytisolo: Cádiz; 2001. Separata de: *Novela y Ensayo, VIII Simposio Internacional de Narrativa Hispánica Contemporánea*: Puerto de Santa María (Cádiz), noviembre 2000; 2001.
- ARAQUISTÁIN, L., *El pensamiento español contemporáneo*. Losada: Buenos Aires; 1968.
- BENJAMIN, W., *El capitalismo como religión*. Recurso digital: [http://www.researchgate.net/publication/288835680 Walter Benjamin El Capitalismo como Religión](http://www.researchgate.net/publication/288835680_Walter_Benjamin_El_Capitalismo_como_Religion) Disponible el 6 de septiembre de 2018.
- BLANCO AGUINAGA, C., “Unamuno’s *Niebla*: existence and the game of fiction”, *Modern Language Notes*, v. LXXIX, n. 2, Spanish Issue: Marzo; 1964.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, Círculo de Lectores: Valencia; 1990.
- CEREZO GALÁN, P., *El mal del siglo*. Universidad de Granada: Granada; 2003.
- CHACEL, R., *Novelas antes de tiempo*. Bruguera: Barcelona; 1981.

- CHAGUACEDA TOLEDANO, A. (Ed.), *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra* (Actas de las V Jornadas Unamunianas –Casa-Museo Unamuno- Salamanca, 23-25 octubre, 2003). Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca; 2005.
- COLLINS, M. S., “Orfeo and the Cratylone Conspiracy in Unamuno's *Niebla*”. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 79, nº 2-3, University of North Carolina at Chapel Hill: North Carolina; 2002.
- DÍAZ PETERSON, R., *Estudios sobre Unamuno*. Editorial Verbum: Madrid; 2013.
- FLÓREZ MIGUEL, C., “La formación del discurso filosófico de Unamuno”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel Unamuno*, n. 29; 1994.
- FERNÁNDEZ, A. R., “El género literario y el intérprete-lector en *Y va de cuento y cómo se hace una novela*”, Separata de la *Revista de Anales de la Literatura Española Contemporánea*; 1987.
- FRANZ, T. R., «*Niebla*» *inexplorada : midiendo intersticios en el maravilloso texto de Unamuno*. Juan de la Cuesta: Newark, (Delaware); 2003.
- GARRIDO ARDILA, J. A., *La construcción modernista de “Niebla” de Unamuno*. Anthropos: Barcelona; 2015.
- GUERRERO, V., “Diégesis y realidad en *Niebla*”. *Revue Romane*, vol. 36, nº 2, 2001.
- IMÍZCOZ BEÚNZA, T., “De la «nivola» de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo XX” *RILCE. Revista de filología hispánica*, n. 15 - 1, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra; 1999. Recurso virtual: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/5385> Disponible el 6 de septiembre de 2018.
- JOHNSON, R., “El problema del conocimiento en Unamuno.”. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 agosto 1986: Berlín; 1989.
- JOHNSON, R., *Fuego cruzado : filosofía y novela en España (1900-1934)*. Libertarias-Prodhufo: Madrid; 1997.
- MACHADO, A., *Antología comentada*. Ediciones de la Torre: Madrid; 1999.
- MARCO, J. M., “Unamuno. El dolor de España”. *La Razón*, 7 de febrero de 2018. Recurso digital: <http://www.josemariamarco.com/espana/unamuno-dolor-espana/> Disponible el 6 de septiembre de 2018.

- MARÍAS AGUILERA, J., *Miguel de Unamuno*. Espasa-Calpe Argentina: Buenos Aires; 1950.
- MARTÍN, F. J. *Las novelas de 1902 : Sonata de otoño. Camino de perfección. Amor y pedagogía. La voluntad*. Biblioteca Nueva: Madrid; 2003.
- MCGAHA, M. D., “Abel Sánchez y la envidia de Unamuno”. Recurso digital: <http://revistas.usal.es/index.php/0210-749X/article/viewFile/9796/10175>
Disponible el 6 de septiembre de 2018.
- MEYER, F., *L'ontologie de Miguel de Unamuno*. Presses universitaires de France: París; 1955.
- MORÓN ARROYO, C., *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria*, Ediciones Cálamo, Palencia, 2003.
- NABOKOV, V., *Habla memoria: una autobiografía revisitada*. Anagrama: Barcelona; 1994.
- NAVAJAS, G., “El yo, el lector-otro y la duplicidad de Unamuno”. Separata de la *Revista Hispania*, vol. 71, Nº 3, Septiembre, 1988.
- NIETZSCHE, F., *El anticristo*. Editores Mexicanos Unidos: México; 1960.
- ØVERAAS, A. M., *Nivola contra novela*, Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca; 1993.
- PARKER, A. A., *En torno a la interpretación de Niebla*. Taurus, Madrid; 1984
- QUINZIANO, F., “*Niebla*: Miguel de Unamuno y el sueño de la «nivola»”. 1991. Recurso digital: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_133.pdf
Disponible el 6 de septiembre de 2018.
- RABATÉ J. C. y RABATÉ, C., *Miguel de Unamuno*. Santillana Ediciones Generales: Madrid; 2009.
- RIBAS RIBAS, P., “Algunas diferencias entre *Paz en la guerra* y *San Manuel Bueno, mártir*”, *Letras de Deusto*, vol. XXVIII, nº 20; 1988.
- ROSS RIDGE, G., *The heroe in french decadent literatura*. Athens, University of Georgia Press: Georgia; 1961.
- SAN AGUSTÍN, *Confesiones*. Planeta: Barcelona; 1993.
- SEVILLA, J. M., *Prolegómenos para una crítica de la razón problemática*, Anthropos editorial, Barcelona, 2011.
- SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, en *Obras Completas*, vol. I. Aguilar: Madrid, 2003.

- VAUTHIER, B., *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca; 2004.
- VAUTHIER, B., «Niebla» de Miguel de Unamuno, a favor de Cervantes, en contra de los «cervantófilos»: *Estudio de narratología estilística*. Peter Lang: Bern; 1999.
- WEBER, M., *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Alianza: Madrid; 2004.
- ZAMBRANO, M., *Unamuno*. Penguin Random House: Barcelona; 2003.
- ZAVALA, I. M., “Niebla: la lógica del sueño”. *La Torre* n. 1; enero-marzo 1987,. Anthopos editorial: Barcelona; 1991.
- ZAVALA, I. M., *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Anthopos editorial: Barcelona; 1991.
- ZUBIZARRETA, A., “Unamuno en su ‘nivola’, (estudio de cómo se hace una novela)”. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n. X, Universidad de Salamanca: Salamanca; 1960.
- ZUBIZARRETA, A., *Unamuno en su nivola*. Taurus: Madrid; 1960.