



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La Narrativa breve de Miguel Unamuno: Cuentística y Pensamiento

Anna Montes Espejo

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE BARCELONA

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOLOGÍA Y COMUNICACIÓN
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
COMUNICACIÓN

La Narrativa breve de Miguel Unamuno: Cuentística y Pensamiento

Anna Montes Espejo

TESIS DOCTORAL

DIRECTOR:

Dr. Adolfo Sotelo Vázquez

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES-
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA

2020

Resumen

La presente tesis doctoral, *La narrativa breve de Miguel Unamuno: cuentística y pensamiento*, pretende analizar en profundidad y dignificar los cuentos de este autor, género popularmente ensombrecido por sus grandes obras, tanto narrativas como líricas y ensayísticas.

Por ello, nos hemos encargado de fijar el corpus de los cuentos completos de Unamuno, tarea aún no llevada a cabo con éxito por las escasas ediciones publicadas recientemente; a la par que hemos revisado el subgénero del cuento como tal y qué representaba este para Unamuno, ya que conocida es su aversión a cualquier taxonomía, ello nos ha llevado a reconocer como relatos textos que clásicamente no han sido tomados como tal.

El análisis de los relatos, además de estético, lo hemos llevado a cabo contemplando el pensamiento unamuniano, marco de referencia extremadamente necesario en tal autor, sin él no habiéramos podido llevar a cabo un comentario válido. De tal modo, nos hemos visto obligados a tratar la poética de don Miguel, guiados por sus grandes ensayos, así como por las pequeñas píldoras de ingenio que publicaba periódicamente en multitud de semanarios.

Hemos podido concluir que el género breve no fue un simple entretenimiento para Unamuno, un empleo con el que mantener a su familia o una manera de hacerse omnipresente en la vida sociopolítica española e hispanoamericana, fue todo esto y más aún, fue un vehículo de sus inquietudes, preocupaciones, ideas y estética, a la par que contribuyó y complementó su estilo cada vez más fragmentario; se erigió en un excelente púlpito al que dirigirse a su lector, desde el que conseguir la inmortalidad intrahistórica, desde el que quebrar absolutamente todas las convencionalidades y decoros literarios.

Palabras clave: Miguel de Unamuno, cuentos, novela corta, narrativa breve, pensamiento, fin de siglo, modernismo.

Abstract

The research we are presenting, *The brief Narrative of Miguel de Unamuno: Tales and Philosophy*, aims to analyse and dignify the tales of this author, because this genre has been popularly shaded by his main works, narrative, lyrical and essays.

Therefore, we established the corpus of the complete tales by Unamuno, task that has not been yet accomplished by the few editions published recently; in addition, we have examined the subgenre of the tale and what did it mean to Unamuno, it is well-known his aversion to any taxonomy, because of that, we accepted as tales works that traditionally have not been classified under this subgenre.

The analysis of the tales has not only been carried from the aesthetic perspective, but considering Unamuno's philosophy, an extremely necessary frame of reference in the case of that writer, without it we could not accomplish a valid study. In that way, we have been compelled to research the poetics of Miguel de Unamuno, the guide have been his main essays, as the press articles that he published periodically in many weekly publications.

We could conclude that the brief genre was not a simple entertainment to Unamuno, a job to support his family or a way to make himself omnipresent in the social and political Spanish and Hispanic American scene, it was all that and even more. Tales were a media to spread his worries, concerns, ideas and aesthetics, in addition this genre contribute and complemented his style, which progressively turned more fragmentary, it was also an excellent pulpit to adress to his reader, to achieve the *intrahistoric* immortality, to break absolutely all conventionalisms and literay decorum.

Keywords: Miguel de Unamuno, tales, *nouvelle*, brief narrative, philosophy, *fin de siècle*, modernism.

Agradecimientos

Gracias al dr. Adolfo Sotelo, por descubrirme el universo unamuniano y *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, por la confianza y por brindarme la oportunidad de poder realizar esta investigación.

A mis padres, muy en especial a mi madre, ellos conocen la intrahistoria y el periplo vital que ha habido tras este proyecto y tras estos años, sin su constante apoyo y motivación, muy probablemente no habría nacido este hijo espiritual.

A mis alumnos de Secundaria y Bachillerato, gracias por permitirme aprender tanto de vosotros. Os deseo lucha, esfuerzo, valor y coraje para conquistaros a vosotros mismos. Muchas gracias también a mis colegas de profesión por compartir el día a día, que como sabemos, realmente es lo único que cuenta.

Gracias a todos los exfuturos que albergo en mí y que dejaron paso al camino verdadero, aunque fuera totalmente inesperado.

Índice

Introducción

1. Introducción y objetivos	1
2. Metodología	1
3. Estado de la cuestión del significado e importancia de los cuentos.....	2

CAPÍTULO I

1. La poética y el pensamiento unamunianos de la cuentística	
1.1. “Y va de cuento”	10
1.2. El cuento y su contexto socioeconómico en el fin de siglo	25
1.3. La elección del cuento	32
1.4. El pensamiento en el cuento	37

CAPÍTULO II

2. La cuentística de Miguel de Unamuno	
2.1. El corpus completo de la cuentística	113
2.2. <i>El espejo de la muerte. Novelas cortas</i>	124

CAPÍTULO III

3. El intelectual y el manso: los protagonistas unamunianos	132
---	-----

CAPÍTULO IV

4. La figura del manso en la cuentística unamuniana	140
---	-----

CAPÍTULO V

5. La figura del intelectual en la cuentística unamuniana	334
---	-----

CAPÍTULO VI

6. Los cuentos metaliterarios de Unamuno	689
--	-----

Conclusiones	716
--------------------	-----

Bibliografía	720
--------------------	-----

Introducción

1. Introducción y objetivos

En nuestra tesis, *La narrativa breve de Miguel Unamuno: cuentística y pensamiento*, nos hemos planteado rescatar los relatos de don Miguel, que tradicionalmente han encontrado ensombrecidos por su obra mayor y más célebre, y así situar sobre ellos el foco de interés, tanto por el particular cultivo de Unamuno del género breve, como por el ideario que el filósofo plasmó en ellos.

Por este motivo, hemos dividido nuestra monografía en seis capítulos que nos permitirán tratar los objetivos planteados. En el primero, reconoceremos el cuento como una expresión válida del pensamiento del autor, y por ello, deberemos establecer la poética del cuento unamuniano, y también su contexto socioeconómico y cultural, al que Unamuno hacía constantes referencias en sus artículos. Pero todo ello no resultaría válido si no apeláramos al pensamiento del escritor, ya que la lectura de su obra, desprovista de este, carece de sentido y lleva a conclusiones erradas.

Una vez expuesta la revisión de la poética y el ideario unamuniano, así como las causas de la elección del género del cuento, en el capítulo segundo nos adentraremos en los cuentos, estableciendo el corpus completo de los relatos de don Mihuel, así como nos centraremos en el proyecto de *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, única recopilación de los cuentos de Unamuno que se realizó en vida de este, estudiaremos el conjunto de cuentos que lo conformaron, así como su génesis.

En el capítulo tercero enunciaremos los criterios fijados para el estudio de los relatos de Unamuno, ya que en el capítulo cuarto, quinto y sexto los analizaremos por mernorizadamente, desde el punto de vista temático y estilístico, a su vez, los vincularemos con el ideario unamuniano.

2. Metodología

Esta tesis doctoral parte del trabajo de final de grado del máster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana, *El espejo de la muerte de Miguel de Unamuno: pensamiento y narrativa breve*, monografía en la que estudiamos la

génesis de la única recopilación de cuentos que don Miguel realizó en vida, así como analizamos los relatos integrantes de tal volumen y sus parámetros genéricos. Asimismo, comentamos la poética unamuniana volcada en tales textos.

Por ello, decidimos ampliar la dimensión de tal trabajo en esta tesis doctoral, abarcando, además de *El espejo de la muerte*, el resto de cuentos de Unamuno que conservamos, incluyendo relatos inéditos sin fechar. Nuestra metodología fue, en primer lugar, fijar el corpus completo de la cuentística unamuniana, por ello, la fuente principal fue la edición de las obras completas realizada por Manuel García Blanco, hemos podido acceder a la edición de 1967; la pionera monografía y recopilación de los cuentos de Eleanor Krane Paucker fue nuestra guía junto a García Blanco. Sin embargo, nos apoyamos en los estudios más recientes de Laureano Robles, Ricardo Senabre y muy especialmente Óscar Carrascosa, cuya edición de los cuentos completos ha sido la última en desembarcar en el mundo editorial. Por supuesto, GREDOS (Gestión del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca) ha sido de una ayuda inestimable para la realización de nuestra tesis doctoral.

Una vez fijamos el corpus y datamos cada cuento, contrastando los trabajos de los especialistas citados y como acudiendo a la consulta de los textos en GREDOS, nos ocupamos del análisis de los relatos. Simultáneamente, revisamos la mayor ensayística de Unamuno y su labor periodística, de tal modo que pudimos complementar la reflexión cuentística con el trasfondo del ideario del autor, además de encontrar correspondencias directas entre este y la ficción analizada.

Por ello, hemos fijado nuestra revisión de la poética unamuniana, junto al análisis de los relatos, que no pretende ser anecdótico, sino completar y complementar el pensamiento del filósofo, coincidimos con García Blanco al afirmar la “accidentalidad” de los géneros escogidos por don Miguel, la libertad absoluta en la plasmación de su ser era su única búsqueda, por ello superó todos los géneros y consiguió aunar vida y ficción, vivir en la realidad a la par que convertirse en un personaje de ficción.

3. Estado de la cuestión del significado e importancia de los cuentos

Los cuentos de Unamuno han sido escasamente estudiados, aunque los relatos que surgieron de *Niebla* sí fueron un hito entre la crítica, sin embargo, la única recopilación

ción que de estas narraciones breves realizó el escritor en vida, *El espejo de la muerte. Novelas cortas* (1913) junto al resto de cuentos, dispersos en multitud de publicaciones, han sido relegados a un segundo plano al lado del resto de la narrativa del autor, y la bibliografía que hemos podido consultar al respecto, es más bien general y no trata los cuentos en profundidad, aunque ha sido bastante preferida la discusión acerca de la filiación de obras mayores y menores, como *Paz en la guerra* y “Solitaña”, y aquellos que pudieron derivar de *Niebla*, según Thomas R. Franz (2006).

Respecto a la elección bibliográfica, no hemos podido acceder a la primera edición de *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, la que publicó Renacimiento en 1913, a cargo de Gregorio Martínez Sierra; por lo que hemos optado por la edición que de ella recoge Manuel García Blanco en las *Obras completas* (1967), ya que tal y como explica en la bibliografía, ha incluido los cuentos tal y como estos aparecieron en su primera publicación (Unamuno, 1967a:64).

Hemos cotejado los relatos y su datación con la edición de Ricardo Senabre (1995), y la que realizó García Blanco en 1965, *El espejo de la muerte y otros relatos novelescos*, también hemos podido localizar la edición de *El espejo de la muerte. Novelas cortas* de Espasa Calpe de 1964, edición cuyos derechos pertenecían a los descendientes de Unamuno —volumen descatalogado que retomó Alianza en 2009—; y los *Cuentos de mí mismo*, edición de Jesús Gálvez Yagüe, que consta de veinte relatos, cuya mayoría son de *El espejo de la muerte*. La edición de Gálvez resulta particular desde el mismo título, ya que no responde a un proyecto que Unamuno tuviera en mente, a pesar de ello, el estudioso explica que se guió por el siguiente criterio: “Nuestra selección ha consistido en espigar las veinte narraciones con mayor acopio de datos personales [...] Así pretendemos acercarnos a la paradójica personalidad unamuniana” (Unamuno, 1997:8), en su introducción Gálvez Yagüe hace especial hincapié en el constante autobiografismo que recorre la obra unamuniana, justificando de este modo su edición.

Asimismo, para el resto de cuentos, hemos basculado entre la edición de Blanco, también la que realizó en 1965 para la editorial Juventud; la de Carrascosa Tinoco, tanto la primera de 2011, como su reedición de 2017, esta presenta escasos cambios, una introducción referente al contexto histórico más amplia, pensada para un público no especialista, así como la inclusión de un único cuento más a su listado, “Un loco razonante”, también sigue manteniendo “De beso a beso” en el listado de cuentos fechados, aunque aún no ha podido ser fechado. La consulta de la edición digital de la Biblioteca Virtual

Cervantes, que en realidad es la de Eleanor Krane digitalizada, también nos ha sido muy útil.

Tanto las ediciones de Blanco, Senabre y Carrascosa pretenden ser ediciones completas, pero como veremos, faltan cuentos que anotan Eleanor Krane Paucker y Laureano Robles, especialistas cuyas obras hemos consultado para la fijación del corpus completo de cuentos, y en especial estos últimos, presentan un criterio genérico mucho más abierto y libre, con el que nosotros coincidimos.

Eleanor Krane Paucker realizó en 1965 el estudio sobre los cuentos unamunianos más completo, *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*, de él hemos partido para la fundamentación de esta monografía. Krane también publicó una edición de veinticinco cuentos en 1961, *Relatos de Unamuno* —la Biblioteca Virtual Cervantes la digitalizó en 2017—, reunidos por los temas que usó para clasificarlos en su trabajo: el amor; la paternidad; la fama; la pedagogía; razón y pasión; la mansedumbre; costumbrismo; y el secreto de la personalidad; fábulas, sátiras, fantasías, cuentos humorísticos, caricaturas, pero sin ninguna precisión acerca de los límites y el abasto de tales temas en la filosofía unamuniana. Este volumen es poco útil para el especialista —exceptuando la consulta de la fecha y el semanario en el que fueron publicados tales relatos, detalle que diferencia tal edición de las meramente divulgativas, como la de Espasa Calpe— ya que fue concebido para lectores angohablantes, preferentemente, estudiantes de español. En 2017, esta edición fue digitalizada por el portal web Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, ofreciendo así un acceso fiable a una parte de la obra de Unamuno desconocida por el gran público. La recopilación de los cuentos elaborada por Krane también resulta polémica a causa de la inclusión de los capítulos XVII, XXII y XXIII de *Niebla* como si fueran cuentos independientes.

Laureano Robles encontró una misiva de 1921, conforme la editorial Prensa Popular realizaría una recopilación de los relatos de Unamuno titulada *Mis mejores cuentos*, parece ser que finalmente el proyecto no se llevó a cabo.

Por lo tanto, las únicas ediciones críticas, aunque con ausencia de notación en los cuentos, pero con estudio introductorio, si bien no excesivamente profundo, son las de García Blanco, Senabre y Carrascosa. Este último, presenta los cuentos en orden cronológico, y no expone explícitamente el corpus que integró *El espejo de la muerte. Novelas cortas*. Así como Ricardo Senabre, estricto en su criterio narrativo al elegir los

cuentos, no realiza ningún apunte sobre la intrahistoria de los relatos, el caso más llamativo es “Las peregrinaciones de Turismundo”.

Al consultar todas estas ediciones nos hemos topado con diferencias sustanciales en los títulos, en la datación y en el corpus de *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, por estos motivos, hemos optado por tomar como base la edición de Manuel García Blanco, pero las citas directas de texto serán de la edición de Carrascosa y de la edición de Krane digitalizada por la Biblioteca Virtual Cervantes. También hemos podido acceder a las fuentes directas en GREDOS.

García Blanco tan solo recogía en 1967, en la bibliografía respecto a los cuentos, cuatro estudios sobre *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, entre ellos, el de más calado es el de Eleanor Paucker. Carrascosa Tinoco ofrece una abundante bibliografía, sin embargo, esta se refiere más a la narrativa en general del helenista, centrada especialmente en su novelística, que a su cuentística, de la que recoge escasos artículos.

Los análisis de algún cuento unamuniano en particular sí resultan más frecuentes, especialmente de los siguientes: “El maestro de Carrasqueda”, “El canto de las aguas eternas”, “El que se enterró”, “El secreto de la sima”, “Las peregrinaciones de Turismundo” y “Robleda, el actor”, estudios presentes, entre otros, en los trabajos de Pedro Cerezo (Cerezo, 1996) y Carlos Mata (Mata, 1999); pero de *El espejo de la muerte. Novelas cortas* solo contamos con un artículo muy concreto de “Cruce de caminos”, acerca de su primer estadio lírico (Lago, 1962), y ciertas pinceladas que da Harriet S. Stevens (Stevens, 1975) de alguno de los relatos del volumen. Luis Álvarez (Álvarez, 2006b), Carlos Blanco (Blanco, 1956) y Francisco Larubia (Larubia, 2001b) se han ocupado del examen más pormenorizado de personajes concretos de don Miguel en sus relatos.

Los cuentos de Miguel de Unamuno han planteado para la crítica un arduo conflicto de clasificación genérica, como de hecho, toda su obra. Esta confusión comienza en la multiplicidad de membretes que la crítica y el mismo autor asignó a estas composiciones.

Ya el volumen de relatos publicado bajo la supervisión del autor, *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, presenta confusiones genéricas. Fue editado en 1913, por Gregorio Martínez Sierra en la Editorial Renacimiento, y el título y la portada fueron tam-

bién invención suya. Unamuno propuso el membrete de “cuentos del azar”¹, pero finalmente subtítulo esta colección como “novelas cortas”, marbete que conservó Manuel García Blanco en la edición de las *Obras completas* (Unamuno, 1967a:19).

Eleanor Paucker en *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra* (1965) trata esas narraciones breves como “cuentos”, y realiza una clasificación temática, además de recorrer el proceso religioso que sufrió el autor y cómo se plasmó este en sus narraciones breves. El único intento de abordar la cuestión formal que hace la estudiosa es la clasificación de estos textos en cuentos costumbristas, fábulas, parábolas, cuentos fantásticos y caricaturas; sin embargo no ahonda en reflexiones de carácter genérico, ya que su trabajo es eminentemente temático y de interpretación biográfica.

El subtítulo que les asigna Unamuno también vuelve la tarea de la crítica aún más tortuosa. En el “Prólogo” a *Tres novelas ejemplares y un prólogo* cita sus narraciones breves: “Y este prólogo [el de *Tres novelas y un prólogo*] es otra novela. Es la novela de mis novelas, desde *Paz en la guerra y Amor y pedagogía*, y mis cuentos —que novelas son—” (Unamuno, 1967b:977). No sabemos si el autor se refiere a que todos sus cuentos son novelas, o a que solamente algunos entran en ese género; igualmente, es bien conocido el odio de don Miguel a las sistematizaciones, y la continua mofa a historiadores y a la “crítica eruditesca” (Unamuno, 1967b:63). Como expuso en “El sepulcro de don Quijote”, las clasificaciones, además de parecerle una pedantería, son un intento infructuoso de amarre a la realidad, de querer evitar el enfrentamiento de la condición humana con su finitud, y a su vez, con su ansia de eternidad.

Los editores de los cuentos de Unamuno no se adentran en la cuestión formal del género de los relatos de Unamuno, se limitan a etiquetarlos como “cuentos”, sin ninguna reflexión previa. Lo mismo sucede en la mayoría de artículos consultados, las excepciones, son sin duda los trabajos de M^a Teresa Arregui (1998), Nuria M^a Carrillo (1999) y Carrascosa en su edición de los cuentos; estos especialistas son los que más pugnan en establecer unos parámetros del cuento unamuniano; y, precisamente, los tres coinciden en utilizar las mismas fuentes, aunque Óscar Carrascosa Tinoco se desmarca y emplea más cuentos unamunianos, además de citar la influencia de Poe, que también la comenta ligeramente Carrillo. No obstante, ninguno de los críticos emparenta el género del cuen-

¹ Unamuno parece que conservó un título similar para el cuento “El amor que asalta”, ya que originalmente se publicó en *Los Lunes de El Imparcial* bajo el siguiente marco: “Cuentos del azar. El amor que asalta” (Unamuno, 1967a:453).

to con el pensamiento del escritor, hecho que nos parece sumamente relevante para comprender la coherencia interna que existe entre la filosofía y la literatura de Unamuno, y su progresivo desarrollo.

Senabre, en su edición (Unamuno, 1995a), aborda la problemática de sistematizar un corpus de cuentos completo, critica que Eleanor Krane, en su estudio, incluyera sesenta y nueve cuentos “extendiendo un tanto abusivamente” (Unamuno, 1995a:9) tal cifra al incluir textos que no resultan tales,

[...] ciertos artículos o escritos ensayísticos (como *Al pie de una encina*, *La locura del doctor Montarco* o *La bienaventuranza de don Quijote*) e incluso a estampas costumbristas recogidas por Unamuno en *De mi país* (1903), como *La sangre de Aitor* o *Chimbos y chimberos* [...] fragmentos de *Niebla* para incorporarlos a su colección como relatos exentos (Unamuno, 1995a:10).

Vemos como Senabre sigue de manera estricta el criterio de las obras completas supervisadas por Manuel García Blanco, así como el criterio unamuniano, al vetar como cuentos textos que fueron recogidos, en vida de don Miguel, en obras de carácter ensayístico, criterio que también seguirá Carrascosa.

Ricardo Senabre hace hincapié en el número de cuentos considerado por cada crítico, García Blanco, Krane Paucker y Valdés, este último reconocía los “monodialogos” como relatos, único especialista en clasificarlos de tal modo. Estamos de acuerdo en la dificultad de fijar un corpus definitivo, tanto por la labor arqueológica que demanda la búsqueda de textos en multitud de semanarios, como por el análisis genérico de estos:

[...] las diferencias entre unos y otros autores se deben a los contornos difusos de la literatura narrativa, en general, y de la narrativa unamuniana en particular. Los límites entre artículo y cuento son a menudo extremadamente borrosos [...] muchos relatos tienen partes extensas de carácter reflexivo y [...] numerosos soliloquios y estampas descriptivas parecen aferrarse a un debilísimo hilván narrativo (Unamuno, 1995a:11).

Aunque apoyamos tal reflexión, Senabre aplica un riguroso criterio en su edición, ya que decide no contemplar como cuento ningún texto que no presente “una mínima dosis de carácter narrativo” (Unamuno, 1995a:11). Nosotros comprendemos tales palabras desde la libertad creadora unamuniana, desde la “accidentalidad genérica” que sufrían las obras de este autor según García Blanco, por ello reconocemos como cuentos una mayor cantidad de textos, dejando al margen la obra original en la que se recogieran

en vida del filósofo. Ricardo Senabre mantiene la edición de *El espejo de la muerte. Novelas cortas* que recogiera Blanco, incluyendo “Solitaña” —también comenta que lo recoge en su edición de *De mi país*, “Con el fin de no alterar la composición de ninguno de los dos libros” (Unamuno, 1995a:11)—, por lo tanto, la edición de tal especialista está ampliamente fundamentada en los criterios editoriales anteriores a su trabajo. Nos llama la atención que no incluya la intrahistoria de ningún relato, vital para comprenderlo, el caso más llamativo es el de “Las peregrinaciones de Turismundo”.

CAPÍTULO I

1. La poética y el pensamiento unamunianos de la cuentística

1.1. “Y va de cuento”

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 favorecía 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 (Unamuno, 2005a:173).

De este modo admiraba Unamuno a la crítica y los críticos que dieron en enjuiciar sus obras, es conocidísima la aversión de don Miguel al etiquetaje de géneros², justamente, porque él decidió subvertirlos para así crear una poética propia³.

Sin embargo, el helenista también tuvo sus humildes comienzos y para ello, antes que a *Paz en la guerra*, debemos remontarnos a sus cuentos en publicaciones periódicas, cuentos de los que solo publicó en vida una colección, *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, en 1913. Como no podía ser de otro modo, los estudiosos se aferraron al cuento metaliterario “Y va de cuento”, para así formular ordenadamente la teoría cuen-

² En 1934, al recibir el título de doctor *honoris causa*, escribió Unamuno a Jacques Chevalier, para agradecerle sus palabras durante la ceremonia de entrega —a la que don Miguel no pudo asistir— y se alegra porque “algunos empiecen a darse cuenta de la unidad y continuidad de toda su obra” (Rabaté, 2010:624).

³ “Etiquetaje” que Unamuno rechazaba aplicado, para empezar, a sí mismo: “[...] cuando alguna vez me han preguntado qué es lo que soy en política, en filosofía, en tantas otras cosas, he contestado: orejano. Orejanas son las reses que no llevan marca ni señal alguna, porque no pertenecen a ninguna ganadería. Y es que me molesta que me traten como a un insecto y me claven a una caja por el coselete, poniéndome debajo un rotulito” (Rabaté, 2010:229). “[...] [d]efinirse, valorar y tomar partido es más fácil y cómodo que estudiar, comprender y cobrar conciencia” (Roberts, 2007:228).

En 1917 se expresó del siguiente modo sobre el marbete de “Generación del 98”: “La literatura no es susceptible de clasificaciones formales, de casillero determinados y fijos. Entre aquella abigarrada masa de gente literaria hubo sus diferencias, sus contradicciones sus ideales antagónicos [...] Algunos gritaron contra esto, otros pugnamos contra aquello, ¿y qué?” (Rabaté, 2010:371).

Aversión a las taxonomías que se prolongó durante toda su carrera, declaró en 1931: “Yo, estudiantes, os ofrezco todo, todo menos un partido. Partido, no. Entero. Algo más que un partido significa esto, porque creo que más que un hombre, soy un pueblo, dentro del cual luchan varios partidos entre sí. Mi niñez ha transcurrido entre contiendas civiles, las de los carlistas y liberales, que se metieron dentro, y he llevado siempre en el pecho un carlista y un liberal. Siempre he vivido en duelo íntimo, alimentando contradictorias posiciones y sintiendo la necesidad de disentir de cualquiera que defendiese una de ellas. No quiero programas. No soy hombre de programas. No soy hombre de programas, sino de metagramas. Me importa no lo que está antes de la letra, sino lo que está después y más allá de la letra. Lo que distingue a los hombres no es el programa, sino el método. No las soluciones que dan a los problemas, sino el modo de plantearlos. Esto es lo que a mí me importa, y mi método no puede ser otro que el de la interna oposición. No seáis, estudiantes, dogmáticos, No tengáis dogmas, sino fe, fe que se alimenta de dudas. Quizás toda mi vida de hombre no ha sido sino una lección de cátedra, no por un sueldo, sino por vivir, porque enseñar me era necesario” (Rabaté, 2010:580).

tística unamuniana. Este relato no ha podido ser fechado por ninguno de los editores, y por lo tanto se ha tomado la convención de datarlo en 1913, condicionamiento que hace pensar que podría haber sido compuesto expresamente por el escritor para *El espejo de la muerte. Novelas cortas*.

De hecho, y siguiendo la edición de García Blanco, “Y va de cuento” es el último relato del volumen, situación que, tanto para el especialista, como para el lector no avezado, funciona excelentemente como colofón de un volumen heterogéneo, en el que se mezclan tanteos de juventud, intentos de innovación, narraciones muy deudoras del cuento decimonónico publicado en prensa, incluso paliques al modo clariniano; con cuentos que preconizan el modernismo, aun el modernismo más estetizante. Siendo, por supuesto, omnipresentes los temas claves de toda la obra de don Miguel.

En la obra de Miguel de Unamuno no se puede desligar el pensamiento de la literatura, bien evidente es en sus novelas y ensayos, *Amor y pedagogía* es uno de los más claros ejemplos de ello; y aunque en sus primeros cuentos, aún esté muy presente ese hilo narrativo que rechaza en “Y va de cuento”, ya sea en peripecias compuestas por someros sucesos apenas esbozados; es en cuentos como “El canto adámico”, “El semejante”, “Una visita al viejo poeta”, “El abejorro” y “El poema vivo del amor” en los que el escritor deja ya entrever sus teorías literario-filosóficas que plagarán sus obras, pertenezcan al género que pertenezcan.

En “Y va de cuento”⁴ ya están presentes muchas claves del pensamiento de Unamuno, desde la creación demiúrgica de los personajes, a la escritura “vivípara”, pero estos rasgos no se deben reducir a meras técnicas literarias, como ha hecho gran parte de la crítica, sino que se deben ver cómo mecanismos usados a causa de su propia poética y filosofía vital y literaria.

Miguel de Unamuno parte de una concepción de la palabra creadora⁵, como explica en su cuento “El canto adámico”, el mismo acto de otorgar nombre es “adueñarse

⁴ Cuento compuesto al modo del soneto de Lope de Vega, “Un soneto me manda hacer Violante”, mecanismo que también utilizará para el “Epílogo” de *Amor y pedagogía*. Cuento que, muy acertadamente, puso en paralelo Ángel R. Fernández con *Cómo se hace una novela* (Fernández, 1987). En el artículo “Sobre el fragmentarismo” (1912), Unamuno no utilizaría la explícita técnica barroca, sin embargo, el detonante del ensayo será un soneto propio que es incapaz de finalizar, vemos como el fragmentarismo “a lo que salga” unamuniano logra aportar su propia visión de la célebre composición de Lope de Vega.

⁵ “[...] aprendí cuán grande es el poder que tiene la palabra y cómo es mayor el poder de esta que el de la espada. Y por eso, porque creía en la palabra, cuando vi una espada en alto, que quiso imponernos el silencio, tuve que salir para no callarme” (Rabaté, 2010:581).

espiritualmente” (Unamuno, 2011a:202)⁶ de aquello que se nombra, la cuestión de dar un nombre propio es ampliamente discutida en *Amor y pedagogía*, incluso en *Abel Sánchez. Una historia de pasión*. El autor es un demiurgo de sus personajes, pero el proceso creador es bidireccional, parte tanto desde el autor hacia sus personajes, como de sus personajes hacia el autor, ambos se crean, ambas partes se necesitan para existir.

El lector, a su vez, además de creador del autor, lo es de los personajes, y de él mismo en último extremo, ya que en su lectura “re-crea” y “se recrea” (Unamuno, 1967b:974). El problema del “yo” será una constante en el escritor, ¿quién es él? Toma el testimonio de Flaubert⁷, pero lo lleva al extremo de la incertidumbre moderna, “¿Quién es el que se firma Miguel de Unamuno? Pues... uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas” (Unamuno, 1967b:975), como pone en práctica en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930), el yo es múltiple y el ser humano está condenado a conocer tan solo facetas de ese prisma.

Además, la lectura para Unamuno consiste en un hecho revelador e incluso, mortal. El lector, que construye a los personajes y al autor, se recrea en ellos, por lo tanto, vive en sus acciones, y a causa de ello, la muerte del personaje, le puede llevar a su propio fin; como el fin de la lectura lleva a la muerte la construcción del autor, de los personajes y del lector, hecho practicado por Unamuno, en su mayor extremo, en *Cómo se hace una novela*:

Quando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida [...] Un poco calmado [Jugo de la Raza] abrió el libro y reanudó su lectura. Se olvidó de sí mismo por completo y entonces sí que pudo decir que se había muerto. Soñaba al otro, o más bien el otro era un sueño que se soñaba en él [...] ¿Y cómo acabarás tú, lector? Si no eres más que lector, al acabar tu lectura; y si eres hombre, hombre como yo [Miguel de Unamuno], es decir, comediante y autor de ti mismo, entonces no debes leer por miedo de olvidarte a ti mismo [...] En todo caso y por lo demás no quiero morirme

⁶ “La palabra, el verbo, el sentido, y con él, inseparable, el son, el soplo, el espíritu. Que espíritu quiere decir respiro, soplo, son. Y la inspiración —la mejor es respiración del alma— es son. ¿Qué sería el Verbo, del Logos, sin el Espíritu Santo, el Pneuma?” (Unamuno, 1967b:315).

⁷ “Aquí [en la *Correspondance*, de Flaubert] está el hombre, ese hombre que dicen —lo decía él mismo— que no aparece en sus obras. Lo cual no es cierto, ni puede serlo tratándose de un gran artista. Solo en obras de autores mediocres no se nota la personalidad de ellos, pero es porque no la tienen. El que la tiene la pone dondequiera que ponga mano, y acaso más cuanto más quiera velarse. A Flaubert se le ve en sus obras, y no solo en el Federico Moureau de *La educación sentimental*, sino hasta en la misma Emma Bovary, y en San Antonio y en Pécuchet mismo [...] Flaubert mismo, decía que el autor debe estar en sus obras como Dios en el Universo, presente en todas partes, pero en ninguna de ellas visible [...] yo aseguro ver a Flaubert, al Flaubert de la correspondencia íntima, en muchos personajes de sus obras” (Unamuno, 1967c:511).

no más que para dar gusto a ciertos lectores inciertos. Y tú, lector, que has llegado hasta aquí, ¿es que vives? (Unamuno, 2009a:118, 146, 170).

Para Unamuno la escritura es vida, de hecho, habla de sus personajes literarios como si fueran reales, la influencia de Cervantes es clave en ello; y en esa identificación de literatura y vida, Unamuno concibe la vida como una creación, el “prólogo-novela” de *Tres novelas ejemplares y un prólogo* es muy iluminador al respecto, vivir es crear, porque es soñar “querer ser”, es decir, vivir en la idealidad: “El sueño es el que es vida, realidad, creación [...] Y la fe es la fuente de la realidad, porque es la vida. Creer es crear” (Unamuno, 1967b:974)⁸.

No “querer ser”, no vivir en esa idealidad, es no vivir, como ya expresó en *Tres ensayos*: “Y la libertad es ideal y nada más que ideal, y en serlo está precisamente su fuerza toda [...] Tú, créelo verdadero ideal, siempre futuro y utópico, siempre, *utópico* [*sic*], esto es: de ningún lugar, y espera!” (Unamuno, 1900a:13, “¡Adentro!”, *Tres ensayos*).

Además, según don Miguel, el ser humano es un Dios, pero mortal, “Dios que en nosotros sufre por sentirse preso en nuestra finitud y nuestra temporalidad” (Unamuno, 1967:52). A causa de esa terrible ausencia de eternidad que acucia le acucia, para él solo puede existir el presente, “¡No hay mañana!” (Unamuno, 1967b:52):

Atamos el ayer al mañana con eslabones de ansia, y no es el ahora, en rigor, otra cosa que el esfuerzo del antes por hacerse después; no es el presente, sino el empeño del pasado por hacerse porvenir. El ahora es un punto que no bien pronunciado se disipa, y, sin embargo, en ese punto está la eternidad toda, sustancia del tiempo. Cuanto ha sido no puede ser, sino como es; lo posible queda siempre relegado a lo venidero, único reino de libertad y en que la imaginación, potencia creadora y libertadora, carne de la fe, se mueve a sus anchas (Unamuno, 2011:222).

Por ello, se comprende su necesidad creativa, es decir, o perpetuarse en sus descendientes, o en sus obras; no es el anhelo clásico de la “vida de la fama”, sino el deseo de vivir, de sobrevivirse a su entidad como ser humano.

La tortura de la contradicción es un aspecto muy patente en Unamuno y la crítica lo ha recriminado sin descanso, pero si observamos su concepción de la vida y como

⁸ Afirmación ya plasmada en *Tres ensayos* (1905), concretamente en “La fe”: “¿Qué cosa es fe? [...] crear lo que no vemos [...] crearlo, y vivirlo, y consumirlo, y volverlo a crear [...] y así; en incesante torbellino vital. Esto es fe viva, porque la vida es continua creación y consunción continua, y, por lo tanto, muerte incesante” (Unamuno, 1900a:45).

consecuencia, de la literatura, es comprensible, en un presente continuo, no puede haber nada definido, ni definitivo:

[...] por lo que a mí hace, ni estoy siempre conforme conmigo mismo y suelo estarlo con los que no se conforman conmigo [...] mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo, como tu obra eres tú mismo, lector, que te estás haciendo momento a momento, ahora oyéndome como yo hablándote (Unamuno, 2009a: 125, 178).

Observando el pensamiento de Miguel de Unamuno desde esta óptica, se comprende su modo de escribir, su preferencia por la escritura “vivípara”, ya que si la escritura debe ser como la vida, si las obras deben ser vida, no pueden estar programadas y previstas; asimismo, se justifica su rechazo frontal contra el Realismo de raigambre decimonónica, para optar por el desnudamiento de las coordenadas espacio-temporales⁹,

⁹ Vemos como tal poética fue un fundamento durante toda su carrera, comentaría en 1920: “El [lector] que siguiendo mi producción literaria se haya fijado en mis novelas, excepción hecha de la primera de ellas en tiempo [*Paz en la guerra*] [...] habrá podido observar que rehuyo en ellas las descripciones de paisajes y hasta el situarlas en época y lugar determinados [...] ello obedece al propósito de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramáticos posibles, reduciéndolas, en cuanto quepa, a diálogos y relato de acción y de sentimientos —en forma de monólogos esto— y ahorrando lo que en la dramaturgia se llama acotaciones. Fácil me hubiera sido distribuir entre mis novelas las descripciones de tierras y de villas, de montañas, valles y poblados, que aquí [en *Andanzas y visiones españolas*] recojo, pero no lo he hecho por darles ligereza. El que lee una novela, como el que presencia la representación de un drama, está pendiente del progreso del argumento, del juego de las acciones y pasiones de los personajes y se halla muy propenso a saltar las descripciones de paisajes [...] como no sea que el campo llegue a ser un verdadero personaje de la acción o de la pasión, lo que ocurre pocas veces” (Unamuno, 1967a:345).

para dejar paso a la galería de sus propios personajes, es decir, a “nada menos que todo un hombre” (Unamuno, 1967:180)¹⁰.

Personajes con los que el filósofo no teme identificarse, siguiendo la estela de Flaubert, la exagera, si la literatura está concebida como la vida, nada puede escapar a la subjetividad, a lo autobiográfico :

Como escribir contando cómo se hace una novela es hacerla. ¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela más novelesca que una autobiografía? [...] Pero ¿no son acaso autobiografías todas las novelas que se eternizan y duran eternizando y haciendo durar sus autores y a sus antagonistas? [...] Todas las criaturas son su creador. Y jamás se ha sentido Dios más creador, más padre, que cuando se murió en Cristo, cuando en Él, en su Hijo, gustó la muerte (Unamuno, 2009a:124,135)

Por lo tanto, y ante la clara defensa de Unamuno al respecto, se puede llegar a declarar que sus personajes de ficción eran él mismo. Pero este va muchísimo más lejos en identificar la multiplicidad de “yoes”, que si se dan en él mismo, se producen también en sus personajes¹¹ y en los lectores preparados para leerle, teoría de Oliver Wen-

¹⁰ Hacia 1905 se planteaba la supervivencia de la literatura en términos de forma y fondo, lógicamente, Unamuno apostaba enérgicamente por el “espíritu” y apuntaba su lema “a lo que salga”: “Ofrece un grave peligro el querer hacer obras orgánicas en que los pensamientos estén contruídos uno junto a otros [...] O se desecha lo que no encaja en la construcción total o se violenta esta para meterlo en ella. El empeño de escribir libros con principio, medio y fin, ha producido aún muchos más daños que beneficios [...] Hay quien prefiere una hermosa catedral de adobe, que se hundirá muy pronto, a una tosca pirámide de sillares de granito que desafíen los siglos. Dicen que las obras literarias se salvan por la forma. Sí, pero fuera del espíritu [...] hay obras que perecieron en su forma, pero cuyo meollo sigue nutriendo a la humanidad” (Unamuno, 1967g:440). Reflexión que continuaría en 1911, diferenciando “obra” y “libro”: “[...] ¿Pero cuándo se acaba en rigor un escrito? No lo he sabido nunca, de aquí mi incurable incapacidad para trazar la arquitectura de un libro. Un libro, lo que se llama un libro, no sabré hacerlo nunca. Harto será que haga una obra literaria, mejor o peor. Y una obra literaria no es precisamente un libro, aun cuando se encierra en él [...] los libros matan la literatura. Un buen hacedor de libros [...] no es necesariamente un literato. Las buenas obras literarias [...] han brotado de aquellos espíritus que o tenían mucho y bueno que decir o tenían unas rabiosas ganas de escribir. Posible es que los autores [...] no supieran en cada momento de escribirlas lo que en el momento siguiente habrían de escribir. Y es que las tales obras se hacen [...] a sí mismas. ¿Carecen [...] de de continuidad, de organismo? Nada menos que esto. La unidad y la continuidad de una obra humana, y como de una obra de una vida, no la da siempre la reflexión [...] esta unidad y continuidad reflexivas [...] suelen [...] ser unidad y continuidad puramente externas” (Unamuno, 1976g:472).

¹¹ Don Miguel siempre hablará de sus personajes de ficción como si estos fueran reales, por ejemplo, en el “Epílogo” de *Amor y pedagogía*: “[...] yo me he preocupado, luego de recibida la carta de mi amigo Valentí Camp, en averiguar qué pensaron y dijeron de la muerte de Apolodoro don Fulgencio, don Epifanio, Menaguti, Federico y Clarita” (Unamuno, 1967b:401).

dell Holmes¹² en *The Autocrat of the Breakfast Table* (1858), que Gálvez Yagüe (Unamuno, 1997a) y Mata Induráin (Mata, 1999:314), atribuyen erróneamente a Unamuno en sus trabajos:

Y es que nos dice [Oliver Wendell Holmes] que cuando conversan dos, Juan y Tomás, hay seis en conversación, que son:

Tres Juanes...

1. El Juan real; conocido solo para su Hacedor.
2. El Juan ideal de Juan; nunca real, y a menudo muy desemejante de él.
3. El Juan ideal de Tomás; nunca el Juan real ni el Juan de Juan, sino a menudo muy desemejante de ambos.

Tres Tomases...

1. El Tomás real.
2. El Tomás ideal de Tomás.
3. El Tomás ideal de Juan. (Unamuno, 1967b:973)

Como hemos visto, Unamuno siempre tuvo muy presente al lector en sus parámetros literario-filosóficos, la comunicación es continua:

Todos estos embolismos¹³ no tiran, ¡oh amado lector! a otra cosa más que a demostrarte [...] cuán útil me eres para la formación de mi conciencia de escritor público y cómo te considero cual unidad de una masa de lectores a que llamaré *materia prima objetiva* [cursiva del autor] de la formación de mi conciencia literaria [...] hemos venido al mundo para explotarnos mutuamente, tú leyéndome y yo haciendo me que leas (Unamuno, 1902a)¹⁴.

¹² Teoría favorita de Unamuno, que ya mencionaría en 1914 en “El cuarto Juan y la última España”: “Mis lectores habituales conocen ya —pues la he citado, según mi costumbre machacoadora, más de una vez— aquella ingeniosa y aun profunda idea del pensador humorista norteamericano Oliver Wendell Holmes en su obra *El autócrata de la mesa de almuerzo*” (Unamuno, 1967e:574) y que volvería a citar en 1916 en “El morillo al rojo: confesiones cínicas al lector amigo”; en su serie de “Aforismos y definiciones” (1923), en concreto, en el II; en 1924 en “El material del estilo” y “Tipo y estilo”, “Los hombres de cada día” (1933) y en 1934 en “Autenticidad”.

¹³ “Embolismos” que Unamuno parodiaría en “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)” (1917).

¹⁴ “Explotación del lector” que en 1904, en “Políticos y literatos”, matizó que iba mucho más allá de la entronización del escritor profesional, y enlazaría con las teorías vertidas en *Del sentimiento trágico de la vida*: la conquista de las mentes y la memoria, para así, conseguir la eternidad, o en el caso de que la inmortalidad “individualista” no sea posible, soñar en una anacefaleosis en la que predominen las ideas de Unamuno: “¿Egotismo, diréis [los lectores]? [...] el egotismo del literato que trata de imponer su personalidad en las ideas de los demás [...] Mi ambición es que llevéis mi timbre, el timbre de mi espíritu, en el mayor número posible de vuestras ideas, por contrarias que estas sean entre sí; mi ambición es derramar así mi alma en las mentes ajenas y que me la sobrevivan ellas, y que si un día se funden las mentes todas que fueron, que son y serán y surge de tal fusión la Mente Suprema, infinita y eterna, la Conciencia del Universo —¡inmenso ensueño de vida!—, resurja allí mi alma poderosa y clara” (Unamuno, 1976e:784).

Ya en “Y va de cuento” ironiza Unamuno con el público de los cuentos de su *alter ego* Miguel. Sus escogidos lectores se deben acostumbrar a que no haya argumento en sus relatos, a las “perlas” por encima del “hilo”, y ridiculizará a los lectores¹⁵ que tan solo desean un mero argumento atribulado, e intrigados, se preguntan por la trama, no superando de este modo el folletín.

Continuando con el análisis teórico de “Y va de cuento”, el escritor juega a rebajar el mérito de sus relatos reduciéndolos a simples medios para expresar su pensamiento, aquello que “habíale herido la imaginación” o que extraía de “lo más profundo de sus extrañas” (Unamuno, 2011a:298). Miguel de Unamuno deseaba separarse de los estrechos márgenes del Realismo del XIX y el cuento no podía ser menos; al concebir su escritura como la vida en presente continuo, es lógico que repudiara la totalidad en cualquier género, pero especialmente en la novela: “Lo acabado, lo perfecto, es la muerte, y la vida no puede morir. El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está ya acabado antes de haberme leído” (Unamuno, 2009a:169). De hecho, ya en el temprano “Y va de cuento”, don Miguel propugna una solución de una gran modernidad para sus “no-finales”, técnica que podría emparentar con el concepto “ex-futu-

¹⁵ El propósito de don Miguel siempre fue el de: “[...] entonar más que enseñar, adentrar más que dirigir, concentrar. Y que mis semejantes se entonen, se adentren y se concentren” (Roberts, 2007:231). Escribió en 1920 acerca de su “misión”, con la que se identificaba totalmente: “Te digo, lector, que me paso la vida poniéndome problemas y no resolviéndolos jamás. No los resuelvo, sino que los disuelvo. Y los disuelvo en otros problemas. Y admiro a los que tienen fe y esperanza en una solución cualquiera y hasta llaman *claridad* a lo menos claro [...] cuando algún ingenuo incomprensivo —y son legión—, después de haberme leído, me pregunta: *Y bien, ¿tú qué eres? ¿Socialista? ¿Anarquista? ¿Individualista? ¿Creyente? ¿Incrédulo o liberal?* [...] yo le respondo: *¿Pero no me has leído? ¿Es que no escribo claro? ¿Es que no ves que mi misión es decir siempre la verdad [...] de lo que muchos creen y no se atreven a decir ni a sí mismos? ¿No ves que mi misión es obligaros a plantearte los problemas que tratas de soslayar? Y no para que los resuelvas [...] más bien para que te des cuenta de que son irresolubles, de que vives en un mundo de problemas irresolubles, de que la vida misma no es más que un problema irresoluble y no solución. ¡Y ay de ti si te resolvieras el problema de la vida!* [...] Y no evitarás [Unamuno se interpela a sí mismo] que muchos de tus lectores se digan: *Pero este hombre, ¿qué busca?*” (Unamuno, 1967e:639, 640).

ro”¹⁶, la posibilidad de futuros alternativos, no vividos físicamente, pero sí posibles en la ficción:

Por lo cual creía [Miguel] que una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene, de ordinario, la vida. O debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrade. Lo que es soberanamente arbitrario (Unamuno, 2011a:298).

¹⁶ Este término fue ampliamente usado en *Cómo se hace una novela*, pero es interesante notar que aunque de modo humorístico y en un artículo paródico-crítico contra el Futurismo, ya lo tenía en mente en 1909: “Y fijense mis lectores en esta otra preciosa palabra: exfuturo. Y como no me gusta adornarme con plumas ajenas, os diré que ese preciosísimo y tan sugestivo término se lo oí por primera vez, hace de esto más de veinte años, a un amigo y paisano que estando cierta mañana de junio en el Arenal de Bilbao, oliendo a tilo, me dijo al pasar junto a nosotros una fresca y garrida moza: *ahí va mi exfuturo*. Y yo le miré sorprendido de su extraña filosofía verbal. ¡Una que dejó de ser lo que habría sido! ¡Ahí es nada! ¿Y no podríamos crear un *exfuturismo*? Y acaso el futurismo de Alomar o el de Marinetti [...] ¿no será en el fondo un verdadero exfuturismo?” (Unamuno, 1967c:882). Término y anécdota que volvió a recuperar en 1911: “Desde que a un amigo mío le oí, a título de chiste, esta expresión: *¡Ahí va mi exfuturo!*, no he podido olvidar este terrible y paradójico término de exfuturo. La vida, que es en sí y por sí misma, un fracaso, está lleno de exfuturidades” (Unamuno, 1967g:469), y aún en 1912: “Pero aquella terrible expresión que el pobre Eugenio Silvela [...] dijo a un su amigo [...] *Desengáñate, Fulano (aquí su nombre); tú y yo somos dos exfracasados*. ¡Exfracasados! Era yo un mozo cuando hirió mi imaginación esta frase de un amigo mío: *Ahí va mi exfuturo*. ¡Exfuturo! [...] la que ha dejado de ser lo que iba a ser! Pero ¡exfracasado!” (Unamuno, 1967g:502). Seguiría con ella en 1915: “[...] algunos vencidos antes de luchar, algunos exfuturos o exfracasados” (Unamuno, 1967g:597). En 1920 la aplicaría incluso a ideologías políticas, demostrándose que nunca abandonaría tal concepto de futuro y pasado alternativo: “Otro día os explicaremos cómo todo eso que los marxistas dicen de la ley férrea del salario y de la lucha de clases [...] y demás exlugares comunes —o lugares excomunes— socialistas —o exsocialistas—” (Unamuno, 1967g:643), mientras que en 1923 se aplicaría a sí mismo tal concepto: “[...] qué habría llegado a ser de mí, quién me hubiera hecho yo, si habiendo obtenido en 1889, a mis veinticinco años, la cátedra de Psicología, Lógica, Ética del Instituto de Segunda Enseñanza de Bilbao [...] me hubiera quedado en mi País Vasco en vez de venir, dos años después, en 1891, a explicar Lengua y Literatura Griegas en esta vieja Universidad de Salamanca [...] En mis antes más frecuentes visitas a mi tierra nativa [...] perseguía el fantasma de mi otro yo, del que habría llegado a ser si me quedo en mi primer hogar, de mi yo exfuturo” (Unamuno, 1967g:490). Desde la vejez, en 1932 realiza una reflexión acerca de sus posibles exporvenires, siempre llamando la atención sobre el tiempo presente: “Lleva en sí todos sus exfuturos, todos los posibles que fue dejando en las bifurcaciones y encrucijadas de su camino, cuando tuvo que tomar una senda renunciando a todas las demás. *¡Ah, si entonces yo...!* [...] Pero hay que atenerse, no a aquel entonces, sino a este ahora” (Unamuno, 1967g:678).

Como podemos ver, Unamuno tendrá una concepción fragmentaria de la literatura muy temprana¹⁷, que se plasmará con toda magnitud en la sorpresa que mostraba Jean Cassou por los “comentarios de comentarios”:

¿Comentario? Cassou dice que no he escrito más que comentarios. ¿Y los demás qué han escrito? [...] Mi *Paz en la guerra*, pongo por caso, ¿en qué es comentario? Ah, sí, comentario a la historia política de la guerra civil carlista de 1873-1876 (Unamuno, 2009a:124).

El fragmento citado pertenece a *Cómo se hace una novela* que en 1927 queda aún muy distante de *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, sin embargo, responde perfectamente a la preferencia de Miguel de Unamuno por la narrativa breve, considerada tradicionalmente por el canon como menor, pero que, sin embargo, se ajustaba a la concepción literaria del escritor.

¹⁷ La faceta del Unamuno periodista resulta ineludible al contemplar sus cuentos, el escritor pronto advirtió el aspecto fugaz de la actualidad en el género periodístico, rapidez que casaba con su pensamiento, la historia y la intrahistoria, el presente eterno y por ende, “a lo que salga”, escribía en 1918: “Así, a nosotros se nos cae cansada la mano sobre estas páginas de nuestros comentarios, porque pensamos que el suceso, fresco y palpitante de vida, de actualidad, de hoy no será más que un lejano recuerdo mañana, y que acaso cuando estas líneas aparezcan al público, pasado mañana al atardecer, apenas tenga valor lo que en ellas digamos” (Rabaté, 2010:390), y en 1919: “Cuando las cosas van tan deprisa, tiene que ir deprisa nuestro pensamiento civil cotidiano. Y no cabe dejar para mañana una reflexión o siquiera una expresión que se nos ocurra, con motivo de poder mejor coordinarla con otras. Hay que pensar fragmentariamente. Como no se sea un Napoleón del pensamiento. Impónesenos, pues, la forma de reflexiones sueltas, de aforismos, de notas al viento. ¿A qué viento? A un viento de tempestad que las arrebatase como una galerna de otoño arrebatase las hojas secas al pie de los árboles, donde se postran luego y hacen de mantillo” (Rabaté, 2010:392).

Sin embargo, no podemos descuidar que el fragmentarismo ya nace vinculado al modo de escribir errático, “a lo que salga”, a la concepción de la vida y la obra como eterno presente cuya unidad es la perenne improvisación, mencionaba en 1911: “Hay, no obstante, escritores fragmentarios. ¡Y qué encanto tiene un rosario de fragmentos! ¿Es que los *Pensamientos* de Pascal no forman una unidad mucho más perfecta y continua que muchedumbre de obras cuidadosamente arquitecturadas? [...] ha habido héroes fragmentarios [...] don Quijote, que no se propuso ninguna empresa única [...] el Caballero no iba a parte alguna, sino que marchaba al azar de los caminos [...] El camino que uno se va haciendo por entre la maraña del bosque, según lo atraviesa en busca de lo que le salga [...] hay también quienes no creemos [...] en más caminos que el que uno se hace con los pies al andar. Y después que uno lo recorrió, es decir, lo hizo, resulta ese camino lo más lógico, lo más individual, lo más coherente. ¡Como que es nuestra obra misma!” (Unamuno, 1967g:474).

Interesante es notar el artículo “El estilo de Galdós”, redactado en 1924, cuando continuaba su exilio en París, en él se percibe la exacerbación de la poética unamuniana que desembocaría en *Cómo se hace una novela*: “Reproduzco aquí el apunte, tal y como lo tenía tomado, en ese estilo enigmático, elíptico, telegráfico, en que uno se habla a sí mismo: en esa forma protoplasmática, anterior a la diferenciación de prosa y verso, en que tomamos nuestras notas para uso individual. Es el estilo de muchos de los pensamientos de Pascal. Y es significativo que cuando se habla de tal manera a sí mismo lo hace en forma telegráfica, como para hablar desde lejos” (Unamuno, 1967g:915)

Las ideas de “Y va de cuento” ya estaban diseminadas con anterioridad en “Cuentos y novelas”, pero aún se puede encontrar un testimonio anterior en el cuento “El héroe”¹⁸, fechado en 1889 por Carrascosa (Unamuno, 2011a:22), por lo tanto, es el primer texto con el que contamos actualmente en el que Miguel de Unamuno reflexiona sobre el género del cuento, antes de los populares “Cuentos y novelas” y “Y va de cuento” a los que se ha limitado la crítica¹⁹. En este temprano relato²⁰, Unamuno expone una serie de ideas antes de comenzar el relato, que en su aparente simplicidad ya albergan las que desarrollará posteriormente con más detalle.

El autor reitera desde un principio que no da relevancia al argumento, y por ello, tampoco a la originalidad, se apela a la cotidianeidad, además de a la desmitificación del romántico suicidio por amor: “Se me ocurre contar un cuento que habrá sucedido muchas veces y en que diga lo menos que pueda decirse” (Unamuno, 2011a:65). Además,

¹⁸ Cuento no recogido ni por el estudio de Krane Paucker, ni en las *Obras completas* de Blanco ni de Senabre, por ello tomamos la edición de Carrascosa Tinoco, que lo fecha en mayo de 1889 (Unamuno, 2011a:22).

¹⁹ De hecho, en la biografía más filológicamente completa de Unamuno, la de Jean-Claude y Colette Rabaté (2009), vemos como los cuentos también pasan desapercibidos al enumerarse los géneros que trabajó don Miguel: “Es evidente que en el marco de nuestra biografía, estas fuentes [las literarias y ensayísticas] han sido las menos solicitadas pues no se trataba de hacer historia literaria o de analizar y comentar los diferentes géneros (novela, poesía, teatro, ensayos filosóficos, relatos de viaje) abordados por Unamuno” (Rabaté, 2010:714). Aunque citan algún cuento de Unamuno por su trasfondo autobiográfico, “Ver con los ojos. (Cuento)” y “Gabriel”, por ejemplo.

Sin embargo, fue el mismo Unamuno, en 1934 en “Poesía y política”, el que reconocía haber cultivado tal género literario y lo situaba a la misma altura que el resto: “El que esto escribe, por su parte, puede decir que si algo ha hecho en poesía, en verso o en prosa, en novela, en cuento, en drama, en ensayo artístico, que haya de perdurar en vida de espíritu, se debe a que ha sentido con intensa pasión la historia de su patria” (Unamuno, 1967g:819). En la XV carta de “Cartas al amigo” (1934) —nomenclatura de García Blanco—, al departir don Miguel sobre un ser que bien podría recordarnos a sus negativos intelectuales, como “Artemio, *heautontimoroumenos*”, y parodiar así disciplinas como la psicología y la pedagogía, expresa que: “¡Qué psicografía, es decir, qué novela —o cuento—, qué drama —o comedia o sainete— se podría escribir sobre él! O inducirle a que escriba sus memorias” (Unamuno, 1967e:1049). Unamuno, a su vez, hace referencia a los prolijos estudios psicológicos de personajes, tanto del Realismo decimonónico como los del momento presente; pero nos interesa subrayar como el cuento le parece un género tan válido para retratar los avatares de un ser particular, como una novela, una obra dramática o los géneros autobiográficos, aunque los estime, tal vez más ligeros de tono.

²⁰ El primer cuento de Unamuno que conforma el corpus es “Ver con los ojos. (Cuento)”, de 1886 (Krane, 1965:225), publicado solo tres años antes de “El héroe”, por lo que esta manifestación de 1889 es reveladora de cómo el pensamiento de Miguel de Unamuno se fue prontamente construyendo.

la agitada peripecia no interesa al joven Unamuno²¹, como veremos en “Y va de cuento”, para el autor ya es más relevante la “ilación” que la “hilación”: “No es la cuestión que pasen muchas cosas en un cuento; me parece que basta con que suceda una sola bien. En el collar de los sucesos tristes y alegres que componen nuestra vida son lo de menos las perlas y lo de más el hilo de oro que las engarza” (Unamuno, 2011a:65)²².

De hecho, el mismo Unamuno define su pensamiento como notas de notas y comentarios de comentarios totalmente interconectados, pero sin ningún orden “lógico” que pueda facilitar su comprensión a un lector medio; o puede que el helenista buscara un par entre aquellos que lo leían, además de “remejerlos” para despertarlos a la verdadera vida, tal y como la comprendía Unamuno:

El lector sensato pondrá el método que falta y llenará los huecos. Me temo que si lo intentara yo, volvería a perderme en digresiones, y en vez de repasar con paso firme el camino seguido, me metería en nuevas veredas, sendejas y vericuetos a derecha e izquierda, a guisa de perro que se pasea, en incesante ir y venir. Prefiero dejarlo todo en su indeterminación, y me daría por pagado si lograra sugerir *una sola idea a un solo lector* (Unamuno, 2005c:269).

El compromiso social que toma Unamuno, ya no tanto como escritor, si no como pensador resulta patente, además debemos tener en cuenta que su modo de entender una

²¹ Ciertamente es que en este cuento ironiza sobre ese “único suceso”, que es el suicidio del protagonista, causado por su desgracia en amores, por lo tanto, esa ausencia de acción, se compensa, en cierto modo, con ese truculento hecho: “¿No tenía yo razón al decir que con una sola cosa que pase en un cuento basta?” (Unamuno, 2011a:68).

²² Como podemos leer en “Y va de cuento”, utiliza la misma imagen: “Daba [Miguel] mucha más importancia a las perlas que no al hilo en que van ensartadas” (Unamuno, 1967a:537). Así como ya la usaba en 1910 en “Conversación primera”: “Pero... ¿es que hay discurso? ¿Es que hay hilo? [...] ¿En que esto es una especie de sarta sin cuerda? Y así es también nuestra vida, una sarta sin cuerda” (Unamuno, 1967c:376). Imagen favorita de Unamuno, vinculada totalmente a sus ideas vitales y literarias, parece ser que sus primeros usos fueron en 1895, en una carta a Leopoldo Alas: “Sacrifico el hilo a las cuentas del rosario así como otros hacen lo inverso” (Unamuno, 1941:52); y en *En torno al casticismo*: [...] ¡es tan difícil y tan muerto alinear en fila lógica lo que se mueve en círculo! [...] Al llegar aquí tenemos que traer a cuenta algún *hecho* que sirva de hilo central a nuestras reflexiones, que seguirán, sin embargo, sin atarse a él, ondulando acá y allá, fuera de maroma lógica, para engendrar en el alma del lector el nimbo, la atmósfera de donde vaya surgiendo algún tema [...] Viste bien el construir períodos sintácticos sin sustancia alguna y alinear frases; se admira un pensamiento coherente aunque no cohera nada; se sacrifica a la consecuencia la vida concreta del antecedente y del consiguiente, al hilo las perlas que debiera engarzar [...] Mi deseo era desarrollar todo esto, y me encuentro al fin de la jornada con una serie de notas sueltas, especie de sarta sin cuerda, en que se apuntan muchas cosas y casi ninguna se acaba (Unamuno, 2005c:143, 182, 250, 268).

regeneración nacional pasaba por un cambio interior, pero con una fundamentación ética de base cristiana, reconvertir a los españoles en “intra-hombres”.

Retomando “El héroe”, ya puede leerse una afirmación bastante moderna, Unamuno no dirá ni cuándo, ni dónde ocurrió ese cuento, ni tan solo identificará al protagonista, desmarcándose así de las tesis realistas; y además, añadiendo su avanzada concepción del pensamiento, comenzará a apostar por la infabilidad y la inconciencia: “Yo desearía contar lo sucedido sin poner nombre al protagonista ni decir dónde sucedió y aun si pudiera ser sin palabras porque sin palabras se me ocurrió, aunque hay quien cree que es imposible imaginar sin ellas” (Unamuno, 2011a:65).

Al preceder estas palabras al cuento, palabras que son del Unamuno autor, provocan la duda en el lector de que el relato esté en boca de un narrador, el joven don Miguel ya estaba omnipresente en sus textos²³, y no temía hacerse presente en su transcurso, advirtiéndolo al lector: “Perdona, lector, que en esta narración sucedan tan pocas cosas; te he dicho ya que basta con que venga una que sea sonada [...] ¿Para qué continuar una historia tan sabida? Yo no sé lo que pasó” (Unamuno, 2011a:66). Unamuno se erige como un narrador-cronista, pero a su vez rechaza el puesto de ser un ente omnisciente que controle los mecanismos a su antojo, él prefiere ser un personaje más, un testigo más que no supo exactamente qué sucedió, un testigo de la vida diaria, aunque esta vida se haya visto ampliada a la ficción, aunque él mismo se convierta en un ente de ficción²⁴.

²³ El rechazo de Unamuno a los convencionalismos de la poética clásica fue frontal, desbancó por completo la figura del narrador, en todos los géneros que cultivó, y en su propia afición lectora se buscaba a sí mismo en otros escritores: “[Unamuno] he buscado en todo escrito la persona del escritor, pero en mis andanzas por el mundo me he encontrado con más de un sujeto que me ha dicho que le molesta el que un escritor aparezca en sus escritos y que prefiere los escritos impersonales. Y he pensado siempre que estos sujetos a quienes la personalidad ajena les molesta es porque carecen ellos de personalidad propia o buscan [...] ahogarla y olvidarse de sí mismos. Pues el caso es que la personalidad de otro, al ponerse de un modo o de otro en contacto y aun más bien en choque con la nuestra, nos exalta esta, la de cada uno de nosotros. Yo me encuentro más yo cuando aquel a quien leo es más él [...] Una fuerte personalidad ajena, además, cuando sabe expresarse [...] me ayuda a descubrir mi propia personalidad [...] Busco en los otros, pues, mi pensamiento, lo que puedo hacer pensamiento mío vivo, y me siento tanto más a ellos atraído cuanto mejores espejos me resultan” (Unamuno, 1967g:859, 861).

²⁴ Escribía en 1913: “No faltará lector que al leer el título de este pequeño ensayo cínico [*Sobre mí mismo, pequeño ensayo cínico*] se diga: ¡pero si nunca ha hecho usted otra cosa que hablar de sí mismo! Puede ser, pero es que mi constante esfuerzo es convertirme en categoría trascendente, universal y eterna [...] El pensamiento le debe servir al hombre para ser él, a mí para ser yo, a cada uno para ser yo, su yo. Y como yo me siento yo, y quiero vivir entre semejantes [...] por eso quiero que sean yos los demás. Y entre todos los yos hagamos un Yo del universo. Y eso es para mí Dios, un Yo infinito, eterno, omnisciente, omnipotente, omnipresente” (Unamuno, 1967g:302).

Incluso, el “héroe” de su cuento, llamado de este modo por él mismo —héroe que parodiará desacralizando tal figura en “Y va de cuento”—, ya muestra una faceta germinal del pensamiento del filósofo, y es la afección por los géneros autobiográficos, la esclavitud del “hombre de diario”, que culminará en *Cómo se hace una novela*, no sin antes haber permanecido durante años en él de forma más o menos latente. Ya escribió en 1904 :

[...] habiendo intentado por dos o tres veces empezar un diario, otras tantas lo he dejado. No quería hacerme el hombre del diario, es decir, el esclavo de su diario. Porque sospecho que muchos de esos que llevan cuidadosamente su diario acaban por no pensar ni hacer sino para su diario en vista de lo que han de asentar en éste, y que, al traerles de nuevo la vida al despertar de cada mañana, habrán de decirse: *veamos qué cosecha saco hoy para mi diario* (Unamuno, 1904:304).

En 1910 volvió a recomendar a los jóvenes escritores que no se convirtieran en “hombres del diario”, a la vez que evocará el resto de textos en que comentó la misma cuestión:

Ya otra vez le dije [a un joven autor] que se anduviese con cuenta con eso de los diarios íntimos, y no me lo entendió usted. Los diarios íntimos son los enemigos de la verdadera intimidad. La matan. Más de uno que se ha dado a llevar su diario íntimo empezó apuntando en él lo que sentía y acabó sintiendo para apuntarlo. Cada mañana se levantaba preocupado con lo que habría de apuntar por la noche en su diario, y no hacía ni decía nada sino para el diario, y en vista de él. Y así acabó por ser el hombre del diario, y este tuvo poco del diario de un hombre. Es el mal de toda sensibilidad reconcentrada (Unamuno, 1910c:156).

Durante toda su carrera conservaría tal anécdota y la haría extensiva al resto de géneros biográficos, escribió en 1933:

Caso terrible el de aquel pobre Amiel, el hombre del diario, que vivió, sintió, soñó, sufrió y se deshizo para alimentar su *Diario íntimo* y fue esclavo de él. Cada día, *¿qué haré o pensaré hoy que pueda pasar al Diario?* Pero ¿quién nos dice que tal político o estadista autor de *Memorias* no las estuvo preparando de antemano mediante su obra pública?... ¿Que tal medida legislativa que impuso no se debió a colocar tal discurso literario que como tal discurso pasara a una antología? (Unamuno, 1967g:815),

Es decir, la acción por completo rendida a la estética, a la ansia de trascendencia a través de la propia obra y vida re-construida y co-construida sobre el papel. Sin embargo, Unamuno era un lector aficionado a la literatura epistolar —su predilecta, la de

Flaubert²⁵— y la suya propia alcanzó dimensiones estratosféricas, no podemos perder de vista que bien conocía los deseos de posteridad de los escritores que publicaban sus propios diarios personales y cartas, así que las intenciones de don Miguel puede que no fueran tan inocentes al legar tamaña literatura autobiográfica —él mismo reconoció que sufría “epistolomanía” (Unamuno, 1967g:385)—:

¿De dónde proviene el singular encanto de la literatura epistolar, de que haya muy pocas cosas más gratas al espíritu que la lectura de una carta brotada en íntimo abandono de confidencia? Proviene de que en la mayoría de los casos [...] se escribe más bien que para decir algo para comunicarnos con un amigo. *Escríbeme largo*, se le dice a uno a quien se quiere, y él se sienta a escribir lo que le vaya brotando *ex abundantia cordis* y *calamo currente*. Y el encanto mayor de una obra literaria es que nos parezca que ha sido escrita no más que para cada uno de nosotros los que la leemos (Unamuno, 1967g:473).

En 1922, escritor ya de fama reconocida, cuando no tenía tiempo de contestar la multitud de cartas que recibía semanalmente, llegó a confesar una de sus vanidades de juventud:

Hubo un tiempo en que me figuré que al morir iba a dejar una correspondencia privada que excediera con mucho a mi labor de publicista, y era indudablemente para lo que me sentía con más vocación. La conciencia de estar me dirigiendo [*sic*] a un sujeto individual y en coloquio íntimo me daba una singular libertad de espíritu. Pero las cosas me han venido de tal modo que no he podido responder a esa vocación [...] cada vez que escribo para el público, mi público, me imagino que lo hago para cada uno de los que lo componen. Y así es como contesto a muchas de esas cartas (Unamuno, 1967g:486).

Otro cuento con detalles metaliterarios es “Un cuentecillo sin argumento”, que no ha podido ser datado, pero además de no defender el argumento como cualidad imprescindible de un relato, ya presenta la concepción de la literatura como equivalente a la vida: “Escribir un cuento con argumento no es cosa difícil [...] la cuestión es escribirlo sin argumento. La vida humana tampoco tiene argumento ¿quién sabe lo que será mañana? Las cosas vienen sin que sepamos cómo y se van del mismo modo” (Una-

²⁵ Explicaba en 1911: “[...] he leído y releído a Flaubert. Sobre todo, los cinco volúmenes de su correspondencia. Flaubert es una de mis viejas debilidades [...] he repetido [ha leído numerosas veces] las [novelas] de Flaubert [...] este enorme Flaubert, este puro artista, está henchido de entusiasmo por el arte y a la vez de escepticismo, de íntima desesperación. He releído *L’Education Sentimentale*, los *Trois Contes*, me propongo releer *Madame Bovary*, ayer terminé *Bouvard et Pécuchet*. ¡Pero, sobre todo, la *Correspondance!*” (Unamuno, 1967c:511). Vemos como don Miguel conocía perfectamente la literatura flaubertiana, también sus cuentos, hecho que le aproxima a su propio cultivo de tal subgénero.

munio, 1967a:935). Además, el autor vuelve a no tener inconveniente en mostrarse, por lo tanto se identifica abiertamente con el narrador: “[...] vino el cuervo de Eliseo a visitar al matrimonio de mi cuento [...] Basta de lirismo [...] Para que no resulte más horrible el cuadro diré que las tortas robadas fueron robadas para matar animales dañinos (Unamuno, 1967a:935). El joven Unamuno ya tenía una poética muy clara y estricta respecto a su cuentística, que desarrollaría durante toda su carrera.

A continuación veremos las causas crematísticas, materiales y genéricas que ayudaron a imponer a Unamuno el estilo fragmentario, es decir, el contexto socioeconómico de fin de siglo que provocó la superioridad del cuento, frente a la novela.

1.2. El cuento y su contexto socioeconómico en el fin de siglo

Desde el punto de vista literario, o más bien, crematístico, los cuentos del joven Unamuno estaban condicionados por el soporte en que se publicaban, es decir, en prensa, hecho que contribuía en gran medida a esa fragmentación que ya germinaba en el pensamiento del autor, y que este supo emplear muy hábilmente. En 1899²⁶ se quejaba de la antítesis entre la profesión de articulista y de escritor, la pieza diaria de periódico impedía el nacimiento de la novela:

¡Un artículo más con que ir ganándose la vida y con que mantener fresca la firma, renovándola en la memoria de los lectores! [...] en España, los más de los libros que se publican, suelen ser, no siendo de texto, colecciones de artículos publicados ya, tarteras de fiambre. El artículo pasa; se tira en el periódico; casi nadie lo colecciona. Hasta los artículos publicados en revistas son de difícil manejo. A quien aspire a hacer algo sólido [...] y necesite a la vez vivir de la pluma y cultivar su firma, le ocurrirá que llegarán a ser sus artículos enemigos de sus libros [...] ¿Aprovechará los artículos como materia prima de sus libros? ¿Recojerá las ideas en estos esparcidas para organizarlas en un conjunto? Esto es lo natural y esto es lo que debiera hacerse [...] ¿Reservará lo mejor de su espíritu para el libro? Valdrán menos sus artículos. ¿Dará lo mejor en estos? Padecerá el libro. Quien produce con regularidad artículos, rara vez alcanza aquel recojimiento [*sic*] de espíritu [...] indispensables para ir tramando una obra extensa. Si se le ocurre el núcleo de una novela, la reducirá a un cuento, y no se decidirá luego a ampliarlo, convirtiéndolo en novela. Añádase que la literatura periodística [...] acostumbra a fraccionar nuestras concepciones [...] la literatura periodística ha dado una gran inconsistencia a las ideas [...] Las ha movilizadas, las ha hecho ideas-papel [...] la cuestión económica [...] No tenemos datos fidedignos y exactos respecto a lo que produzcan sus libros a nuestros escritores, ni los tenemos de lo que saque cada publicista de sus escritores periódicos [...] es seguro que me daría mucho más toda aquella suma

²⁶ Le confesó a su amigo Arzadun en 1899: “[...] lo largo y duro que es hacerse mercado, los artículos de periódicos y cosas cortas es lo que más da” (Rabaté, 2010, p. 135).

de trabajo [su novela *Paz en la guerra*], si la hubiese distribuido en artículos sueltos [...] mientras sueño con paternales ansias [...] en las obras sin extensión limitada [...] ¡Un artículo más! ¡Y qué cariño se les toma a estos pobres artículos, esparcidos aquí y allá, brotados de la espontaneidad! ¿No serán acaso nuestra más sana obra? (Unamuno, 1967h:189, 190).

Las cuestiones más pedestres en torno al cuento preocuparon a Unamuno, podemos comprobar su profundo conocimiento editorial y periodístico, el modo de vender, criticar y promocionar la novela la transformó a la fuerza, pero también la situación socioeconómica que vivía el lector —ya no tan solo su alfabetización—, como explicaba en “Cuentos y novelas” (1900): el cuento superaba a la novela en cuestión de ventas, porque los lectores simplemente no tenían tiempo para leer, de este modo, apunta que los escritores que quieran ser leídos, se ven obligados a cultivar ese género breve:

Sobra que leer y falta tiempo para hacerlo, lo que obliga a los escritores que quieran ser leídos a condensar cada vez más sus pensamientos y buscar un modo de expresarlo más breve y epitómico [...] El escritor que hoy quiere ser leído, lo repito, ha de saber fabricar píldoras, extractos, quintas esencias. (Unamuno, 1967g:1274).

Don Miguel se vio obligado a reconocer que el cuento era un género habitual en las publicaciones periódicas²⁷, ventaja que llevaba sobre la novela, ya que a no ser que esta fuera de folletín, el público y el periódico “no todos soportan la novela a trozos tipográficamente cortados” (Unamuno, 1967g:1274)²⁸; por lo tanto, las ventajas de poder publicar un cuento sobre una novela, eran evidentes, y más, en escritores noveles, que

²⁷ Debemos recordar la revolución cultural que se produjo a finales del siglo XIX, y que llevó a la profesionalización del escritor así como al auge y a la expansión, sin precedentes, de la prensa, de hecho, esta circunstancia podría haber sido el detonante de “la emergencia del intelectual moderno en España” (Roberts, 2007:22). Como recuerda Roberts citando a Serrano (1991), la prensa liberó de los mecenas a los escritores: “[...] es lícito decir que el *intelectual* es en gran medida hijo de ese *medium* nuevo que difunde su palabra y que, mal que bien [...] le da de comer o le ayuda a llegar a fin de mes” (Roberts, 2007:23), aunque no podemos evitar factores como la comercialización, y el intento de mantener la “integridad artística”, y, por otra parte, tal y como recuerda Calvo Carilla: “[...] ante el creciente descrédito de las instituciones, la cultura tratará de convertirse en un *contrapoder*, en el que la prensa ejercerá las funciones de un parlamento paralelo” (Roberts, 2007:23). Podemos observar cómo, este púlpito será el idóneo para don Miguel de Unamuno.

²⁸ Afirmación autobiográfica, ya que el mismo Unamuno reconoció en “Literatura al día”: “Nunca he podido resistir la lectura de una novela por entregas, y el *se continuará* me descompone siempre. Espero a que una obra se termine para leerla, interrumpiendo la lectura donde me plazca o las vicisitudes de mi vida cotidiana me lo indiquen, y no donde el ajuste del periódico me lo imponga” (Unamuno, 1967c:843).

aunque no recibían una gran suma de dinero por su relato, al menos podían darse a conocer progresivamente.

Desde luego, el joven Miguel de Unamuno pintaba dramáticamente la publicación de una novela a comienzos de siglo²⁹, sin duda, era mucho más ventajoso, en todos los sentidos, publicar narraciones breves: “Pero haz una novela y gástate unos cuartos para imprimirla, y en el mejor caso, si la vendes y salvas lo gastado, de seguro que te da menos que un número de cuentos que ocupasen el mismo volumen” (Unamuno, 1967g:1274)³⁰.

Sin embargo, también criticaría irónicamente a aquellos que tan solo valoraban una obra por su extensión: “[...] aunque no falten quienes juzguen del valor de un trabajo por su extensión. *Monumental [sic]* llamaba un amigo mío a una obra en quince grue-

²⁹ A pesar de ello, en 1902, en su artículo “El porvenir de la novela (contestación a una encuesta)” criticaría severamente a Jules Verne, que había sentenciado en una encuesta del *Daily Mail* la muerte de novela “psicológica”, cuyo exponente máximo, según su opinión, era Guy de Maupassant; además, Verne explicaba que en ese momento “las novelas no son necesarias [...] su mérito e interés van declinando rápidamente” (Unamuno, 1967e:1281). Unamuno, por el contrario, defiende la vitalidad de la novela y expone que la prensa no es su enemiga: “El periódico se ayuda de la novela hasta la necesita, siendo cosa sabida que la novela de folletín es uno de los más grandes alicientes del periódico, y que de una acertada elección de ella depende, no pocas veces, un alza considerable en el número de compradores. Muy lejos de suplantar el periódico a la novela, la servirá de precedente, base y primera materia [...] la pura novela, la novela que algunos llaman novelesca, la obra de mera y nuda ficción, la novela fantástica y emocional, más *necesaria [sic]* cuanto más absorba a los hombres la vida del negocio y cuanto más se apodere la técnica de los espíritus. El industrial, el mercader, el hombre de negocios desea en sus ratos de descanso y ocio pasear el espíritu por países de fantasía, distraerlo y recrearlo con aventuras y sucesos que no nos es dado presenciar a diario. Los pueblos más pragmáticos [...] son los que más gustan de lo maravilloso, fantástico y hasta inverosímil. El enorme consume que se hace hoy de novelas obedece a una necesidad compensatoria: en ellas se sirve ideal a los filisteos [...] Muy lejos de decaer el papel de la novela, ábrensele a esta cada vez nuevos y más amplios horizontes, y puede asegurarse que las novelas son hoy el canal más importante por donde llega al pueblo el pensamiento sociológico, ético, religioso y filosófico de los maestros. Es la forma más viva de la vulgarización [...] Por mucho que el periodismo progrese [...] no es de creer que una labor hecha a diario, deprisa [...] en que es más importante que dar el fruto bien madurado, darlo de primicia, antes que los demás competidores; no es de creer que semejante labor pueda sustituir a la que se haga con lentitud y método [...] Es el periodismo la mejor escuela de preparación para un novelista, pero no más que escuela. A todo escritor le conviene entrar en él, pero es para salir de él luego. Quedarse, no debe quedarse más que el verdaderamente periodista, y este es difícil que sea buen novelador, ni que le suplante para con el público” (Unamuno, 1967e:1283). En 1934 afirmaría definitivamente que: “Hoy los más grandes escritores tienen que hacerse periodistas. Ante todo por una razón económica [...] No anduvo descaminado el que asentó que la difusión del periodismo, de los diarios y las gacetas y las revistas lleva consigo un cambio tan grande en la marcha de la cultura humana como el que produjo la invención de la escritura primero y la de la imprenta después [...] Este ejercicio, a mi modo, del periodismo —o ensayismo periódico— podrá haberme desviado de otra actividad, ¡pero me ha emancipado de tantas cosas...!” (Unamuno, 1967e:1065).

³⁰ En “Y va de cuento” comenta Unamuno, jocosamente, su situación económica: “(No olviden ustedes que soy catedrático, y de yo serlo comen mis hijos, aunque alguna vez merienden de un cuento perdido)” (Unamuno, 1967a:537).

sos volúmenes” (Unamuno, 1967:1274). Abriendo de este modo, el camino para la revalorización de los géneros breves³¹.

El argumento económico no fue nunca baladí, tal y como lo demostró don Miguel, ya que causó que muchas novelas, al no poder ser publicadas³² por ese motivo, quedaran “abortadas” y desglosadas en cuentos. Literariamente, este aspecto es claramente negativo, ya que: “Y así un cuento que no sea más que núcleo de novelas, como cuento es imperfecto, como es imperfecta la novela que no sea más que estiramiento de un cuento” (Unamuno, 1967g:1275).

En 1902, tempranamente Unamuno se posicionaba contra la naturaleza del mercado editorial de principios de siglo, hecho que marcaba la trayectoria artística de no pocos autores:

[...] los escritos menores [...] de un escritor cualquiera no suelen ser más que materiales para sus escritos de mayor alcance [...] Es desalentador lo que aquí le ocurre al que escribe, y es que cuando tiene que comer, y, si no comer, por lo menos, cenar de ello, se ve obligado a desparramar su actividad en escritos ligeros y de corta extensión, en artículos de periódico o de revista, porque el libro produce mucho menos. Fue la desgracia mayor que persiguió a *Clarín* [...] Producen más, por término medio, los artículos que no los libros, y hasta, en último caso, se pueden publicar aquellos, sin producto negativo, es decir, de balde, y estos, los libros, no [...] cuando se nos viene a las mientes alguna idea [...] surge al punto la duda de si la reservaremos para una obra extensa [...]

³¹ Reflexión que ya efectuó Edgar Allan Poe en “Hawthorne” (1850): “Durante largo tiempo ha habido un infundado y fatal prejuicio literario que nuestra época tendrá a su cargo aniquilar: la idea de que el mero volumen de una obra debe pesar considerablemente en nuestra estimación de sus méritos” (Poe, 1973:132).

³² Situación que vivió el mismo Unamuno con *Amor y pedagogía*, al no alcanzar las trescientas páginas, requisito impuesto por la editorial, la novela no podía ser publicada, de tal modo que don Miguel tuvo que redactar el “Epílogo” —en el que reproduce esta situación—, y para solventar posibles exigencias futuras de la editorial respecto a la extensión, añadió “Apuntes para un tratado de cocotología”, y así solventó con creces la cuestión de las trescientas páginas. Unamuno no podía menos que lamentarse del criterio de la extensión que imponían las editoriales, “verdadero absurdo que hace medir los libros como telas” (Rabaté, 2010:218). De hecho, mientras redactaba *Amor y pedagogía*, se lamentaba a Valentí Camp de tener que contemplar el aspecto económico en la creación de sus obras: “[...] solo toma en cuenta el lado artístico y no el mercantil”, si pudiera, editaría él mismo su producción literaria. El escritor también tenía en cuenta el aspecto promocional de las obras, quedó muy decepcionado con las ventas de *Amor y pedagogía*, la ausencia de reseñas en los periódicos y revistas, y la escasez de ejemplares que le proporcionó la editorial para regalar a escritores e intelectuales, y fomentar así su lectura y venta. Escribió a Camp que dedicaría un artículo a “escribir acerca de editorialismo”, ya que en España “no se sabe dar aire a un libro” y “reina un *trust* de libreros que todo lo estropea” (Rabaté, 2010:222). Al comenzar a escribir *La tía Tula*, le confesó a Camp que pretendía editarla él mismo, sin el apoyo de ninguna editorial. Le comentó a Marquina en 1907: “vivir de la pluma es lo más desolado que hay” (Rabaté, 2010:270), dos años más tarde se lamentaría de las terribles condiciones de la autoedición en España, el público tan solo iba al teatro, y si no fuera por los lectores americanos “sería una ruina el que se dedique a editor de sus propias obras. Por América y algo por el extranjero” (Rabaté, 2010:282).

organizando allí en sistema a la tal idea [...] o si la aprovecharemos [...] para hacer sobre ella un artículo de diario o de revista [...] ocasión de colocar un artículo de tantos o cuantos duros [...] De aquí el que rara vez hagamos una obra definitiva (Unamuno, 1967a:86).

Argumentos sobre los que seguiría reflexionando y protestando a lo largo de su carrera, se quejaría en 1905 de cuán difícil era tener un sueldo digno siendo escritor, y como, a causa de ello, muchos tenían que recurrir a la prensa y su pensamiento sufría las consecuencias:

Porque es sabido que a excepción de tres o cuatro —si es que a tal número llegan— no hay quien saque de un libro lo que sacaría de igual número de escritos repartido entre artículos de periódicos, semanarios y revistas. Y así, en vez de recogerse uno y meditar sus propias concepciones y las ideas que aprenda de otros, y organizarlas y tramar una obra orgánica y completa, se apresura a echar fuera lo que se le vaya ocurriendo. Y hasta los libros suelen hacer el efecto de ser colecciones de artículos de periódico. En España [...] no se ha cumplido la diferenciación entre el periodista, el publicista y el autor de libros u obras de cierta extensión. El que hace libros y hace a la vez artículos [...] se ve en el trance ambiguo de decirse para sí mismo: *lástima es soltarlo en el primer artículo que se irá con el viento del día [...] pero si lo reservo para una obra extensa [...] corro el riesgo de que se pierda también* (Unamuno, 1967g:1288).

Seguiría sin atisbar ninguna solución al problema editorial español en 1922, que, por otra parte, acarreaba la pobreza del escritor profesional, cuyas creaciones se veían sometidas a a la feroz tiranía del tiempo y el espacio de la prensa. Sus ideas acerca de la influencia del aspecto económico y del analfabetismo del público en el fragmentarismo literario se habían exacerbado desde principios de siglo, la desmitificación del oficio de escritor es total, así como las ansias de Unamuno de hacer públicos todos los entresijos de la profesión:

[...] cierto carácter de fragmentarismo de nuestra producción literaria. Y hasta las novelas son publicadas antes en folletín [...] El mejor medio para que llegue a las aldeas rurales o urbanas. Y del tono que esta fragmentariedad, más aparente que real, da a la literatura, haciéndola periodística [...] Mi último volumen de relatos de viajes por España, *Andanzas y visiones españolas*, consta de cuarenta piezas [...] de esas piezas, cuando las publiqué en periódicos, cobré 3970 pesetas. Para sacarlas del libro me sería preciso que se vendieran 6615 ejemplares de él. Y a esto, al mejor andar, ni en una quincena de años; lo más probable es que nunca. *Compro un libro, lo leo y luego ¿qué hago con él?*, me decía un aldeano nacido y criado en una gran ciudad y en la que vivía. En cambio, un diario o una revista tienen otros usos. Respecto a un nuevo diario de la aldea [...] me decía un corresponsal administrativo que, aparte de las ilustraciones, se debía la buena acogida que ha logrado a que los comerciantes estiman que es de un buen papel para envoltorios (Unamuno, 1967c:911, 912).

Las relaciones editoriales entre España e Hispanoamérica también interesaron a Unamuno, que logró participar en semanarios argentinos, como *Caras y caretas* y *La Nación*. Durante toda su carrera se mostró atento a las manifestaciones culturales del nuevo continente, y desde el punto de vista autobiográfico, recordemos a su padre indiano. Siempre quiso viajar a Argentina, pero nunca logró concretar este proyecto. Comentaba en 1923 las dificultades de la venta de libros españoles en América del Sur, dificultades que mermaban la producción teatral:

[...] en eso que se dice de que tal o cual autor español es más conocido en América que en España, hay mucho de leyenda. Como en las cifras que hemos oído dar de lo que un autor español se vende por allá y en lo de las ediciones clandestinas. Aquí y allí el libro español, como no sea escandalosa y torpemente pornográfico o de una solemne ramplojería castizosentimental es de una difusión lentísima [...] En siete años no han pasado apenas de dos mil ejemplares los que de nuestra novela *Niebla* se han vendido y es una de las favorecidas. Buena parte de los relatos de viaje que componen nuestro último libro *Andanzas y visiones españolas* se publicaron antes en *La Nación* y en *Caras y caretas* [...] lo que no quiere decir que el libro halle grande acogida [*sic*] allí [Argentina] [...] nuestros lectores argentinos ignoran su aparición. Pero también la ignoran muchos de nuestros lectores españoles [...] No basta tener un público; es menester que ese público se informe. Y como le informan tarde, escasamente y mal... Tiene [...] más eficacia el mero anuncio que no la crítica [...] la ineficacia de la crítica es que esta suele ser muy poco informativa [...] Los escritores que echan de menos la falta de una buena crítica deberían lamentar la falta de sentido mercantil de editores y libreros. Un buen librero hace mucho más que un buen crítico [...] Estímase la crítica como labor de camaradería o de compañerismo y así se va a favorecer o a perjudicar al criticado [...] los más de los ejemplares que los editores envían a los periódicos y revistas se pierden. Tienen que ir consignados personal y nominalmente a este o al otro crítico, y con una dedicatoria autógrafa [...] y aun esto no basta sino que hace falta una carta y poner tiento en el calificativo [...] Es cosa terrible el que un autor tenga que hacerse la propaganda y se convierta en agente comercial, si es que no en viajante de sus propias obras [...] Hay quien se está en su casa, escribe dramas o comedias, espera a que se los vengán a pedir [...] y ni aun así logra verlos en ella [en escena]. Y acaba, ¡es claro!, por no escribirlos, convirtiéndolos en novelas o cuentos, porque eso de escribir dramas para que sean leídos y no representados es el desatino mayor [...] De unas notas que teníamos para hacer un drama hicimos luego nuestra novela *Nada menos que todo un hombre*, y luego [...] un escritor especialista que nos propuso adaptar esta para el teatro [...] tenía ya cómico que se la representase, el cual, si le presentáramos nuestra versión dramática [...] ni siquiera se dignaría examinarla. ¡Como que no le permitiríamos intervenir en ella...! El problema de las relaciones literarias [...] entre los países de lengua española es un problema comercial y en el que los escritores podemos hacer muy poco [...] Los más ricos editores españoles no lo son bastante, ni les sobra espíritu de empresa [...] No saben plantar árboles de lento crecimiento (Unamuno, 1967g:488, 489).

Como hemos visto, Unamuno nunca tuvo reparos en comentar con el lector los entresijos económicos de la profesión de escritor, incluso llegó a denunciar a los lectores que pedían a los autores que les regalaran ejemplares de sus obras, desmereciendo

las ganancias que pudieran obtener de estas, explicaría en 1905 —argumentos que volvería a comentar de un modo muy similar en 1909, en “El dinero del libro”—:

Entre las que tengo sin contestar [cartas] figuran quince en que se me piden libros míos, de regalo por supuesto [...] tales peticiones nada me chocan, porque si yo, lector, soy pobre —y te hago la confesión gravísima de serlo, tú también lo eres y lo somos casi todos los españoles, por no decir todos [...] me parece muy fea costumbre la de pedir libros a los autores de ellos [...] El hecho deplorable y triste de que la mayoría de los que escriben libros casi nunca saquen en ellos ni aun para cubrir los gastos de impresión, ha contribuido a propagar la idea de que el escritor publica sus obras por puro gusto de que sean leídas, y con absoluto desinterés [...] no falta gente que procura aprovecharse de este desprecio al lucro por amor a la gloria [...] a mis intereses conviene más regalar el dinero que vale el libro que no el libro mismo. Porque así tendrá el pediguño que comprarlo en casa del librero y al ver este que se vende, pondrá cuidado en venderlo más [...] fenómeno curiosísimo del horror al libro [...] Hay mucha gente, a la que sobra tiempo y dinero y que por nada del mundo compra un libro. Si puede obtenerlo prestado, lo lee de gorra. Diríase que dice mal una librería bien nutrida en una casa de buen acomodo (Unamuno, 1967g:1291).

En 1909 expondría abiertamente cuánto dinero había ganado por las obras que hasta el momento tenía publicadas, sin más, tituló el artículo “El dinero del libro”:

En una docena de años, desde 1897 en que di a luz mi novela histórica *Paz en la guerra* [...] he publicado diez libros; a razón, pues, de 0,8333... por año [...] *De la enseñanza superior en España* y *En torno al casticismo*— los regalé [...] *Tres ensayos* y *Paisajes*— casi los regalé [...] *De Paz en la guerra* no me queda ya un ejemplar que sea mío; de *Amor y pedagogía*, el libro para mí más productivo, vendí el original en 2000 pesetas. Y me quedan cuatro, que son míos [...] porque editándolos a mi cuenta me han costado mi dinero [...] llevo vendidos hasta hoy [...] de la *Vida de don Quijote y Sancho* [...] 1300 ejemplares, que me producen ya +1745 pesetas; de mis *Poesías* [...] 525, con un producto de -211 pesetas; del libro *De mi país* [...] 456, con un producto de +120 pesetas, y de los *Recuerdos de niñez y de mocedad* [...] 411, com -270 pesetas [...] sumando +1865 a -481, da 1384 pesetas [...] + más - da menos [...] el producto de mis libros es negativo, pero producto [...] en doce años de labor literaria mis diez libros me habrán producido unas 4000 pesetas, a 400 por año y 333,33... por libro [...] yo edito, en general, por mi cuenta [...] El que a un autor no le produzcan sus libros le lleva la gran ventaja de que así no es probable le arrastre el afán de lucro a condescender con la indudable ramplonería del común de los lectores (Unamuno, 1967g:274, 275).

De hecho, en 1921 Unamuno se cuestionaba si debía seguir escribiendo novelas o poesía, o proseguir con los artículos (Rabaté, 2010:415), viéndose así el hibridismo genérico del que participaba Unamuno, a la par que la disolución de los géneros y su autoridad, ya que bien podía el escritor seguir mostrando sus inquietudes en los tres ámbitos que cita, asumiendo la libertad de la que ya en esos años había hecho gala en obras como *Amor y pedagogía*, *Niebla* o “Y va de cuento”.

1.3. La elección del cuento

En 1900, Miguel de Unamuno apuntaba que no tan solo era relevante el argumento en un cuento, sino que, él, en particular, se inclinaba más por el modo de contar, y teniendo que ser este breve, el autor debía de ser hábil:

El escritor que hoy quiere ser leído, lo repito, ha de saber fabricar píldoras, extractos, quintas esencias. La cuestión estriba en hacerlo de tal modo que sean agradables de tomar; en saber dorarlas [...] hay mucho en la novela que en el cuento no cabe. No todo se reduce al argumento (Unamuno, 1967e:1275)³³.

Un supuesto “amigo del escritor” —recurso ya clásico en el cuento, y que Unamuno empleará profusamente—, le sugiere un argumento que recuperaría en 1913 en “Y va de cuento”, y es la profesionalización del cuentista, es decir, su independencia como escritor de únicamente ese género, ya que el cuento es distinto a la novela, no subsidiario. Por lo tanto, el cuentista puede tener el estatus literario de un novelista o un poeta, ya que, según ese conocido: “el tal mi amigo [...] tiene que rara vez o nunca es buen cuentista un buen novelista, ni buen novelista un buen cuentista” (Unamuno, 1967e:1275)³⁴.

No podemos obviar el aspecto infantil que resulta inherente al cuento oral, tradición popular previa necesaria para establecer una tradición culta, y de la que el Unamuno

³³ En 1924 reflexionaba sobre el estilo, le interesa el “cómo”, en lugar del “qué” que pronto ignoró en su carrera como escritor: “En un poema, en un cuento, en un drama, en una novela, perfectos, acabados en el sentido de tener estilo, personalidad, cada frase, cada estrofa, cada verso debe bastarse. Y cosa terrible cuando el oyente o lector [...] salta frases, estrofas, versos, corriendo al fin, a ver en qué para todo aquello. ¡Paja!, ¡paja! [...] obra que no le quedan a uno ganas de volverla a leer después que la ha leído una vez, es obra que carece de estilo [...] No mantiene viva a una obra el interés del cuento, sino el de la manera de contarla [...] a una obra de arte no le da vida el que su materia esté sacada de eso que llaman la vida [...] sino en que el artista le dé vida” (Unamuno, 1967g:935, 936).

³⁴ En “Y va de cuento” también declara que el protagonista no era un cuentista profesional: “escribir un cuento quien, como yo, no es cuentista de profesión! Porque hay el novelista que escribe novelas, una, dos, tres o más al año, y el hombre que las escribe cuando ellas le vienen de suyo. ¡Y yo no soy un cuentista!... Y no, el Miguel de mi cuento no era un cuentista” (Unamuno, 1967a:536). Asimismo, puede entreverse cierta ironía en el uso del término “cuentista”, ya que en sus cuentos, Miguel de Unamuno, tal y como explica en ese metaliterario cuento, no recurre a invenciones extravagantes.

munio niño fue partícipe³⁵, ya desde su infancia escribía cuentos (Robles, 1997:20), y en una notas autobiográficas de 1884 y 1886 confiesa que

Tengo escritos en ratos de ocio diez o doce cuentos pero resulta que son cuentos oscuros, ininteligibles, en que hay que adivinar la idea, sin colorido, ni vida ni descripciones ni interés dramático. ¡Si pudiera escribir narraciones alegres, populares, sencillas, para que todo el mundo las pudiera leer, llenas de luz y fuego! (Robles, 1997:19)

El joven Unamuno ya atisbaba que sus cuentos se desviaban de la tradición popular de tal género, y recordaba con nostalgia una de sus leyendas favoritas, “Der Lauterbacher”, incluida en las *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, de Berthold Auerbach (1843), en la que, precisamente, aparecían diversos personajes que él también intentaría retratar con su propio estilo: el maestro recién llegado a un pueblo que topa con la cerrazón mental y espiritual de sus convecinos, figura que podría evocar perfectamente “El maestro de Carrasqueda”, y también intentaría acercarse a la estética que proponía Auerbach: “sencillo, claro, dulce, lleno de vida” (Robles, 1997:20), vitalidad que se mostraba en el maestro idealista, la mujer verdadera, tal y como prefería Unamuno: “Eduvigis está retratada de mano maestra, es siquiera una mujer real y no de novela, una mujer que come, bebe, anda y no dice necedades románticas ni está suspirando a todas horas” (Robles, 1997:20), ser que evoca los personajes femeninos positivos de Unamuno, recordemos, por ejemplo, la esposa de “Al correr los años”.

³⁵ Contaba Unamuno en *Recuerdos de niñez y mocedad* su temprana afición literaria y prolijidad en cuanto a la creación cuentística: “Y de lo precoz de mi vocación literaria certifica el hecho de que ya por entonces reunía en el colegio alderredor de mí, sobre todo en las tardes de los domingos de lluvia, cuando el maestro me decía: *Miguel, cuéntales cuentos*, a varios de mis compañeros, y les cautivaba y suspendía los ánimos con cuentos de tira y afloja, eco de mis lecturas de Julio Verne y de Mayne Reid, en que todo era buques tragados por ballenas, cocodrilos, combates con salvajes e indígenas —los indígenas eran peores aun que los salvajes—, naufragios y mil atrocidades más que iba desarrollando hasta que al decirme *¡basta!* cortaba la relación matando al héroe [...] Yo era, como digo, el novelero del colegio, y esto a pesar de mi simplicidad. Simplicidad que me valió no pocas cuchufletas el día en que, a la edad en que los más de los niños saben más de lo que les enseñaron los mayores, dije, y sostuve muy serio, que los hijos nacen de la bendición sacerdotal y que todo lo demás que se cuchicheaba no era sino pecado o invención de los chicos de la calle” (Unamuno, 1967g:105).

Don Miguel fue un lector prolífico, pero también gustaba, ya desde niño, la poesía y su declamación: “[...] cuando estudiaba yo Retórica y Poética, en el curso de 1876 a 1877, al empezar la mal llamada Restauración, solía encaramarme a un membrillo de la huerta de la ribera de Deusto, en que pasaba, con mi abuela, mi madre y mis hermanos, el verano y el otoño, hasta cerca de Navidad, y encaramado en aquel membrillo declamaba ejemplos que de Zorrilla traía el librito. Y declamando así aquello de: *¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan / del aire transparente por la región azul?* [...] espantaba a los pajarillos y no les dejaba ni gorjear ni picar los membrillos” (Unamuno, 1967g:908). Anécdota también recogida con variaciones en *Recuerdos de niñez y mocedad*.

Sin embargo, don Miguel no gustará del tradicional “final feliz” sin más, en este aspecto disiente de la tradición oral, así que ya en su juventud decidió rebelarse contra ello:

Una cosa no me gusta en el cuento de Auerbach y no me gusta en estos cuentos, y es que al concluir casa a sus protagonistas y añade el autor y *vivieron felices*. Ya podía decir algo más, la felicidad bien merece dos palabras más. ¡Verdad es que es una cosa tan monótona la felicidad! (Robles, 1997:20).

Así será en Unamuno, la felicidad de “Solitaña” estará elaborada y fundamentada, así como la parodia de la vida matrimonial de “Don Bernardino y doña Etelvina”.

Durante toda su vida, Unamuno entabló innumerables compromisos con la prensa nacional y extranjera, desde cuentos y crítica literaria, a reflexión política e intelectual, hecho que, a la vez que un beneficio económico, le reportaba prestigio intelectual y literario. Pero también continuas polémicas, y el sufrimiento de no poder dedicarse a escribir las obras que deseaba: “[...] desde su llegada a Salamanca, anhela ser reconocido como escritor y lamenta a menudo tener que renunciar a la literatura por una actividad periodística más lucrativa” (Rabaté, 2010:181).

Por otra parte, el público español no era el más adecuado para la recepción de la personalidad unamuniana, el modo de conquistar y regenerar al lector español, de divulgar la ciencia que era “lugar común” en el resto de Occidente, era apelar a la ficción, tomar la senda quijotesca, tal y como le explica a Múgica en 1898: “[...] hoy por hoy, la labor fecunda en España es la literaria, pues por ella entran en forma asimilable los resultados del espíritu moderno, es la que conviene a pueblos como el nuestro, lo que le ha de abrir el apetito de la ciencia seria y trabajosa” (Rabaté, 2010:181). Es decir, la utilización de la ficción, al modo ilustrado, al modo clásico de la fábula, de la moraleja, la sátira, la parodia y la representación teatral, el uso del espejo de ficción para confrontar al lector y advertirle de la terrible situación en la que se encontraba, él y España.

Asimismo, además de como literato, Unamuno deseaba progresar como filólogo, y contempló numerosos proyectos, que no llegó a realizar, como la publicación de glosarios sobre el habla oral de la España rural, la España viva, intrahistórica, cuyo estudio tanto reclamaba, sin embargo, los editores no acogieron sus afanes, el mismo Lázaro Galdiano —que en su juventud, numerosas traducciones le había publicado, ardua tarea que don Miguel ejercía, además de para su propio interés, por el aspecto económico— rechazó uno de proyectos sobre Lingüística en 1897:

Le suplico que no me envíe nada de lingüística ni cosa semejante porque eso tiene media docena de lectores. Yo preferiría cuentos o cuadros de costumbres completamente inéditos. Hay que tener en cuenta que el público docto es muy escaso y que el 99 por ciento de los suscriptores de la Revista prefieren lo ameno, lo anecdótico y la actualidad. La ciencia no la traga nadie y si quiero tener suscriptores necesito prescindir de ella. Creo que la publicación de artículos serios, sabios y profundos, ha sido siempre la verdadera causa de la muerte de nuestras Revistas [*sic*] (Rabaté, 2010:190).

Vemos como Unamuno, condicionado por aspectos extraliterarios, se iba viendo abocado a escribir relatos, que acabarían conformando su poética.

En su “Examen de conciencia” (1900) Unamuno se lamentaba del papel de la prensa en la carrera del escritor: “El literato suele serlo o por vanidad o porque no sabe hacer otra cosa. Y la prensa mata a la literatura, obligándola a ser al por menor, al detalle. Todo ello agravado por un triste fenómeno, y es el de la sobra de codicia unida a la falta de ambición” (Rabaté, 2010:196); y le explica a Candamo ese mismo año:

Yo que predico la interiorización, el adentrarse, predicaría nunca [*sic*] el confinarse en la torre de marfil. Las torres de marfil son muy frágiles, y el que en ellas se encierra con princesas de cuentos de hadas corre riesgo de des-humanizarse [*sic*] [...] Me gustan poco las flores de estufa; prefiero las amapolas, clavelinas y magarzas de los trigales, hechas al aire libre, entre el arado y la hoz. Hay que soñar, sí, pero hay que soñar la vida que palpita en torno nuestro (Rabaté, 2010:196).

Paso a paso, en la formación en ciernes del joven Unamuno, comienza a aparecer la vida en su concepción literaria, el realismo³⁶ pero no en tanto que artificiosidad en presentar un universo de ficción equivalente a la realidad, no la verosimilitud, sino la verdad, la lucha del escritor por abrirse paso, por tener que rechazar proyectos mayores para ceñirse al espacio de una columna en una publicación, la predilección por una silvestre amapola frente a una espléndida creación de hibernáculo.

Pero el lector también era culpable, además de su falta de tiempo e interés en la lectura, también posee el defecto de no saber apreciar a los jóvenes literatos, propician-

³⁶ El realismo unamuniano rechaza los canones decimonónicos, pero también todo idealismo infundado, criticaba Unamuno, en 1889, de tal modo la literatura de Arana: “Hay que dejar a Aitor, a Lelo, a Lecobide, a Jaun Zuría, a las maitagarris, a los arroyuelos mansos, a las tragedias románticas, a la sátira culta de conceptuosidades y de juegos de vocablos, y hay que buscar la poesía del sudor, la del humo de las fábricas, la del vaho de las tabernas y chacolies, la vida del caracol de las siete calles, el drama oscuro que provocó la ruina de Osuna, la emigración a América, las aventuras del minero, la rudeza de la guerra civil, la epopeya de Zumalacárregui, de Cabrera y Espartero, la poesía del fanatismo político y de las grotescas conversaciones de sobremesa” (Juaristi, 2015:177). Podemos descubrir en estas palabras claramente *Paz en la guerra* y, a su vez, “Solitaña”.

do así la dicotomía y el enfrentamiento entre “gente vieja” y “gente nueva”: “[...] nuestro público, tan tarde en recibir como dejar, tan reacio en adoptar a un escritor como en deshacerse de él” (Unamuno, 1967c:1275)³⁷. De hecho, Miguel de Unamuno esgrime que los condicionantes económicos del mundo editorial español eran la causa del malogramiento de grandes novelistas y el surgimiento de mediocres dramaturgos:

Y lo que tuerce la vocación y actitud de muchos, haciendo que de buenos novelistas que podrían llegar a ser, se queden en medianos cuentistas, es ni más ni menos que la pícaro cuestión económica, que es la que lleva al teatro a tantos y tantos que maldita la aptitud que para él tienen (Unamuno, 1967c:1275)³⁸.

Y muy modernamente, aconseja que se debería estudiar la historia de la literatura a la luz de los fenómenos económicos, resultando un pionero de la teoría literaria:

Las razones económicas explican lo más de la historia literaria, creo yo, aunque no conozco quien haya estudiado el proceso literario de un pueblo a la luz de su proceso económico. Aquí sí que encaja la famosa concepción llamada materialista de la historia, la de Marx. Hasta la estética nos descubriría nuevos escondrijos y rincones, si a la luz de lo económico la registrásemos (Unamuno, 1967c:1275).

³⁷ Sin embargo, en 1921, a su vez se asombraba don Miguel de la “ingenuidad” de sus lectores, que hubiera deseado conservar intacta como si de niños eternos se trataran: “Más de una vez he ponderado en mis escritos la ingenuidad del público que nos lee, a los que para él escribimos, y del que tú, amigo lector, formas parte. Hay una parte de ese público que es malicioso, y socarrón, y cazurro, que se está a la defensiva, que se dice que a él no se le va con macanas; pero el resto [...] suele ser sencillo, confiado e ingenuo. Se entrega al escritor, sobre todo al escritor que se le entrega a él [...] ¡Un público así, de niños! Y de niños, sobre todo, no echados a perder [...] por la pedagogía [...] esa pedagogía que hace preguntar: *Y esto, ¿qué quiere decir?* [...] Cuando publiqué [...] mi novela *Nada menos que todo un hombre* [...] recibí [...] una [carta] de un grupo de lectores ingenuos [...] que me preguntaban si la Julia de mi relato se había o no entregado al conde de Bordaviella. Admiré la ingenuidad de aquellos buenos lectores [...] No así otra en que se me preguntaba qué es lo que me había propuesto al escribir aquella novela y qué lección moral o social [...] se había de sacar de ella. ¡Peste de sociología! [...] mi otra novela *La tía Tula*, no ha faltado botarate que me ha venido con una larga disertación [...] para convencerme de que la Gertrudis de mi relato debió de haberse casado con su cuñado Ramiro apenas este enviudó. A lo que no pude contestarle sino esto: *Resucítele usted a ella y convénzale de ello, porque es a ella, y no a mí, a quien tiene usted que convencerle*” (Unamuno, 1967g:654). Anécdota que volvió a evocar en “Almas sencillas” (1933).

³⁸ Como expresa en “A lo que salga” (1904): “Nuestro pueblo no quiere leer, sino que le lean o le reciten, y por eso cobra aquí reputación y fama antes el orador que el escritor, y el único género literario que da dinero es el dramático, pero el dramático que se representa” (Unamuno, 1904:297).

Otra propuesta sumamente interesante de don Miguel es la del estudio de la influencia que la prensa tenía en los géneros literarios, como el caso del cuento, o la publicación por entregas de novelas:

Hay un fenómeno que muchos han señalado pero que no sé de quien lo haya estudiado a fondo [...] y es el de la influencia del periodismo en la literatura, en lo que influye en el estilo, en el modo de concebir y ejecutar los más diversos géneros literarios, el periodismo y los hábitos que en él se contraen. Libros enteros y nada chicos se escriben, que no son, si bien se mira, más que serie de artículos de periódico. Algo se gana en ligereza, en nerviosidad, en toque conciso y rápido; pero se pierde también no poco. Tales libros tienen algo de sartas, de fragmentarios, de poco asentados (Unamuno, 1967c:1275).

1. 4. El pensamiento en el cuento

Sin duda, el género del cuento era perfecto para don Miguel³⁹, fragmentario, conciso y que además le permitía estar en contacto con sus lectores: “Yo me he impuesto la obligación —mejor diré, en cierto sentido, necesidad— de dirigirme a ustedes, mis queridos lectores, cada quince días” (Unamuno, 1967b:375), pero el hecho de dirigirse

³⁹ Como expresa Manuel García Blanco al tratar el vínculo de los cuento de Unamuno con su teatro: “El paralelo temático entre relatos novelescos y obras dramáticas creo que viene a confirmar esa accidentalidad que para don Miguel tuvieron los llamados géneros literarios en la preceptiva tradicional” (Unamuno, 1965:11).

Por otra parte, ya en 1892, el joven Unamuno se debatía entre géneros y formas en los que encajaba su personalidad, aún se encontraba inmerso en el método realista en la forja de *Paz en la guerra*, pero pronto sentiría que tales moldes coartarían la libertad de su ideario: “[...] ¡Cuántas veces se traza el índice de una obra, se colocan como jalones del molde sus partes, sus libros, sus capítulos titulados, su principio, su medio y su fin, y al ir a llenarlos la vena desborda, rompe los moldes y vuelve a reinar el caos sobre la destrozada armadura! ¡Cuán doloroso debe de ser oír crujir los machones y puntales, ver quebrarse las ensambladuras, vacilar el armazón y venirse a tierra el andamiaje a la pesadumbre de la piedra mal encajada! ¡Cuán triste contemplar las ruinas, cementerio de largas vigilias, de noches destrozadas que yacen bajo las piedras desparramadas, oír el estertor del entusiasmo, sentir el frío de los recursos agonizantes y ver cómo la tierra rechupa el sudor de la mente sin que a su riego brote una flor entre los despojos de los sillares cuidadosamente tallados! Cuando hay alma, esta grita: ¡ánimo y vuelta a empezar! Se golpea el suelo, y si los cimientos aguantan, no ha sido trabajo perdido; vale más que se haya hundido a tiempo lo que al cabo había de hundirse. El hilo de mis imágenes me arrastra, y doy siempre en la digresión. No importa. Conviene abrir de vez en cuando la puerta de la pajarera y dejar que vuelen libres los cautivos [...] ¡Qué libertad de movimientos permite la carta abierta al amigo ideal [...] y otras formas informes, sin etiqueta ni casillas, donde se perdona la divagación y la incoherencia” (Unamuno, 1967g:826).

al público no era un simple capricho vanidoso, Unamuno formulaba su pensamiento “en voz alta”⁴⁰:

Y esto de hablar así con el lector tiene otra ventaja [...] y es que moldea para nosotros mismos nuestro propio pensamiento. Hay quien piensa en voz alta, y yo uno de ellos [...] Yo hablo lo mismo con la lengua que con la pluma en la mano [...] Y espero que me ayudaréis y que mi interlocutor no sea siempre ficticio (Unamuno, 1967b:377)⁴¹.

“Moldeamiento” que aspira a construir el estilo literario del intrahombre Unamuno, un modo de escribir que fuera el reflejo fiel de su ideario, encontrar la forma que tradujera perfectamente su ser y su espontáneo hablar, escribiría en 1913:

[A un joven escritor] haz de modo que quien te haya oído hablar sienta dentro de sí al leerte el timbre y la entonación de tu voz, y si no te ha oído se figure una voz que le habla. Que te oigan al leerte, sobre todo esto, que te oigan, que te oigan y no solo que te lean. Y para que te oigan y no solo que te lean es preciso que les hables, que digas, y no solo que escribas [...] Y que un día, de aquí a [...] quinientos años, pueda decirse de ti, amigo N, *como dice N...*, como dice, en presente, y no *como dijo*, y menos *como escribió* [...] Porque lo que queda dicho, dicho y no escrito, es siempre presente, es eterno. Eso es lo que dura (Unamuno, 1976g:849)

Ya que la palabra que impacta al público se queda grabada en su memoria y se transmite oralmente, hasta caer en el anonimato y formar parte del bagaje cultural popular, y recordando *La agonía del cristianismo*, Cristo habló, no escribió.

En 1915 volvería a subrayar la misma idea:

⁴⁰ El hecho de pensar en voz alta, a la par que “egoísta” y “egotista”, responde a la misión de “guerrillero” de Unamuno, de “agitador de conciencias”, como si se tratara de Cristo y los apóstoles, de los maestros regeneracionistas que ideó en sus ficciones, “El maestro de Carrasqueda” y *San Manuel Bueno, mártir*: “No creo sino en la acción lenta, en ganar los hombres uno a uno, y cuando me dedico a pescarlos para mi espíritu, que no es mío, no los pesco con red sino con anzuelo. Por eso prefiere escribir a no hablar en público, porque al lector lo cojo a solas y puedo hablarle a él, a él solo, y al oyente que forma parte de un público, lo cojo en rebaño, y no puedo hablarle a él, a él solo, sino como a cacho de muchedumbre. Y de aquí el tono lírico a que con frecuencia voy a dar a mis discursos, tono reñido con el épico de la oratoria” (Rabaté, 2010:260).

⁴¹ Las apelaciones en los cuentos son constantes, como en el caso del cuento no fechado, “Los esposos de Saavedra”: “Ahora quiero que el lector me diga si me voy o no corrigiendo de mis defectos” (Unamuno, 2011a:427). Reflexión que, por otra parte, ya expresó por carta a Leopoldo Alas en 1895 (Unamuno, 1941:64).

Muchas veces he dicho que en vez de que alguna vez se diga de mí *habla como un libro*, prefiero que de alguno de mis libros, y a poder ser de todos, se diga: *¡habla como un hombre!* Y comprendo aquella arrogancia de Walt Whitman cuando al publicar uno de sus libros decía: *el que toca esto, no toca un libro: toca un hombre*. Pero aún más quisiera que al leer algo mío se dijere: *¡se le siente pensar!* Y he aquí por qué, de entre todos los elogios [...] se le han dirigido [*sic*] a mi estilo [...] ninguno he agradecido más que el de Ramón Pérez de Ayala, que vino una vez a decirme eso, que se me sentía pensar al leerme (Unamuno, 1967g:872).

Volvería a repetir la cita de Whitman en 1921, añadiendo una ocurrencia unamuniana al invertir la del autor de *Leaves of Grass*: “*Esto que tocas no es un libro, es un hombre*, dijo, en estas o parecidas palabras, una vez Walt Whitman. Dice y no escribe. Y otras veces, al tocar a un hombre, y aun al oírle, nos hemos dicho: *Esto no es un hombre; es un libro*. O no más que la página de un libro” (Unamuno, 1967g:879). En “Flor de hablar” (1923), seguiría reflexionando acerca de la filosofía “a lo que salga” y reconocería “monodialogar” con el lector:

Los lectores, y sobre todo las lectoras, que están acostumbradas a oírnos hablarles por escrito —decimos *oírnos* y no *leernos*— [...] porque este es un monólogo colectivo. Nos lo estamos hablando esto en un acto de intimidad y de libertad. Y nos lo estamos diciendo. ¿Verdad, lector o lectora, que en este momento formamos uno solo? Tenemos el hábito o la necesidad; yo de hablarte, y tú de oírme. Cuando has puesto la vista en estas líneas te has dicho: *A ver qué nos dice hoy Unamuno...* Pero, ¿no crees que importa mucho menos lo que te pueda decir que el que durante unos minutos te arranque a preocupaciones impuras? (Unamuno, 1967g:1496).

Se convierte así, a su vez, al lector en oyente y receptáculo de los monodialogos unamunianos, trasunto de la divinidad, amorosa, que como una madre, acoge en el regazo y escucha —eliminando así, el confesor intermediario—: “Como que a Dios le necesitamos principalmente como oyente, no tanto para que nos hable como para que nos oiga. *Domine, exaudi nos!* El cielo no es para nosotros una gran boca, sino una gran oreja, el inmenso pabellón azul de un oído que recoge todas nuestras quejas” (Unamuno, 1967g:762).

En 1902, en el artículo “De vuelta”, ensayo en el que adelanta el siguiente trabajo, que precisamente será “Escritor ovíparo”, además de meditar don Miguel sobre su modo totalmente irreflexivo de volcar las ideas, sobre la necesidad de un lector, de la comunicación para aclarar sus “nebulosas ideales” y así explicárselas a sí mismo, de defender la “explotación” mútua; el autor confiesa que quiere ser leído y el público está

para leerlo, así como para demandarle obras de las que obtenga un provecho —veremos que este ideario culminará en *Cómo se hace una novela*, es decir, cómo se re-crea la obra, al demiurgo, a los lectores y a los personajes, cómo se co-crean autor, lector y personajes—. Unamuno efectúa una abierta reflexión sobre el modo de escribir periodístico, abandonando todo tipo de convenciones o escrúpulos, especialmente sobre el aspecto crematístico:

Y ahora, al observar que vuelvo a repetir fórmulas que estampé al principio de estas líneas, caigo en la cuenta de que se me va acabando la cuerda de este artículo, porque si bien se me ocurre algo más, la ley de la economía literaria exige que distribuya mis ideas entre diversos escritos y no me las conglomere todas en unos pocos. Hay que saber distribuir los pensamientos o temas y luego saber alargarlos y ponerles variaciones. Esto de la economía no es más —ya lo habrás comprendido [el lector]— que una de tantas farsas como inventamos los escritores para disfrazar con supuestos preceptos literarios razones de orden económico, pero de orden económico pecunario. El que un drama tenga cinco o tres actos no responde a razón alguna estética, sino que así se cobra más. Y del mismo modo esto de distribuir y alargar mis ideas no es para que las recibas mejor dispuestas, sino porque si las meto en un solo artículo, cobro por él x y si las distribuyo en tres, cobro $3x$, y es evidente de toda evidencia que si con x me mantengo dos días con $3x$ me mantendré seis días y yo tiro a mantenerme sobre la tierra el mayor número de días posible. De por qué tiro a esto te enterarás otro día, lo cual me dará ocasión para otro artículo, que es lo que voy buscando. Otras ventajas tienen para mí estos artículos y es que, como soy escritor ovíparo, me sirven de huevos para obras posteriores y extensas. Al leer lo de que soy un escritor ovíparo has hecho un gesto, un leve fruncimiento de cejas, que quería decir: *¿qué es esto?*, y a satisfacer tal curiosidad dedicaré otro artículo (Unamuno, 1902a).

Lógicamente, Unamuno emparenta la extensión con la inmortalidad, con la intrahistoria que siempre conseguirá permanecer latente, la verdadera vitalidad, y además, con la identificación de todos los hombres:

Pero es que al ganarse en intensidad se gana en duración [...] Lo que es cada uno de los hombres, lo es de todos; lo más individual es lo más general [...] Lo absolutamente individual es lo absolutamente universal [...] cuanto más se estrecha y constriñe la acción a lugar y tiempo limitados, tanto más universal y secular se hace, siempre que se ponga alma de eternidad y de infinitud, sopro divino en ella. La mentira más grande en historia es la llamada historia universal (Unamuno, 2005b:423).

Referencia ineludible a la preferencia por la narrativa breve de raigambre popular: “Miles de veces se ha dicho y repetido que lo más grande y duradero en arte y literatura se construyó con reducidos materiales, y todo el mundo sabe que cuanto se pierde en extensión se gana en intensidad” (Unamuno, 2005b:423), sentencia que ya había redactado en “¡Adentro!” con muy similares palabras, y formula así el propósito unamuniano, la comunicación eterna de espíritus intrahistóricos mediante sus obras: “Ganará tu eficacia en intensidad lo que en extensión pierda. Las buenas obras jamás descansan; pasan de unos espíritus a otros, reposando un momento en cada uno de ellos, para restaurarse y recobrar sus fuerzas” (Unamuno, 2005b:318), el mismo Unamuno gustaba de buscar consuelo en sus lecturas favoritas, aislándose así del mundanal ruido.

La intrahistoria es una de las posibilidades de eternizarse, y aunque parezca una paradoja la afirmación de Unamuno por vivir en el presente, es porque sabe que aunque su momento sea efímero, todos los detalles sobreviven:

Nada se pierde, nada pasa del todo, pues que todo se perpetúa de una manera o de otra, y todo, luego de pasar por el tiempo, vuelve a la eternidad. Tiene el mundo temporal raíces en la eternidad, y allí está junto al ayer con el hoy y el mañana. Ante nosotros pasan las escenas como en un cinematógrafo⁴², pero la cinta permanece una y entera más allá del tiempo (Unamuno, 2011b:224).

Afirmación que recuerda por matices a la eterna vuelta nietzscheana, que don Miguel había leído.

Como hemos visto hasta ahora, el pensamiento de Unamuno se corresponde perfectamente con sus ejercicios literarios, pero ahondando más en su persona, que en este autor, sería equivalente a ahondar en su creación, podemos afirmar que todo su universo tiene una fundamentación religiosa, y no significa ello que sus misticismos se limiten a momentos o etapas o exaltaciones puntuales, si no que sus preocupaciones son constantes que se manifestarán durante toda su carrera vital-literaria, y no solo son iluminadores al respecto textos estrictamente autobiográficos —aunque ya hemos observado cómo comprende este concepto Unamuno— como *Diario íntimo* y *Recuerdos de niñez y mo-*

⁴² Unamuno parecía no estar demasiado conforme con el séptimo arte, lo confirma en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, en la distopía ultra-tecnológica “Mecanópolis” e incluso en el prólogo de *El hermano Juan o el mundo es teatro*, en el que rechaza el cine para llevar al teatro su nivola: “¿Y cuando presumí después que acaso se propusiera proyectarme a mí, al autor, cinematográficamente, y acaso hacerme hablar por fonógrafo? ¡Antes muerto! Solo se vive por la palabra viva, hablada o escrita, no de máquina” (Unamuno, 1966:713, *El hermano Juan o el mundo es teatro*).

cedad, si no que la vigencia que tendrá el ensayo “¡Adentro!” en toda su producción, desde el final de *Paz en la guerra* hasta *San Manuel Bueno, mártir* será revelador.

Lamentablemente, no podemos contar con que el *Diario íntimo* sea exhaustivo en cuanto a cuestiones formales como la datación, sin embargo, puede que Unamuno en esas notas quisiera ser tan libre como en su literatura. Solamente podemos apuntar que su redacción se interrumpió en 1902. Y de este modo declara abiertamente su verdadero y eterno temor: “Mi terror ha sido el aniquilamiento, la anulación, la nada más allá de la tumba” (Unamuno, 2012a:99).

Miedo que le atormentaría durante toda su vida, aunque por momentos pareciera superado y al borde del abismo, la necesidad de un Dios sería constante, y por ello el racionalismo será absolutamente condenado a favor de la fe:

Y así se cae en Dios, y se revela su gloria brotando de la desolación de la nada. ¡Nueva creación, sublime creación! Es la creación de la fe. Porque así como la razón combina y analiza, la fe crea [...] Racionalizar la fe. Quise hacerme dueño y no esclavo de ella y así llegué a la esclavitud en vez de llegar a la libertad en Cristo (Unamuno, 2012a:103, 115).

Y es por ello que los niños, los seres simples serán idolatrados por Unamuno frente a los peligros del intelectualismo, ya que a ellos, según el evangelio de Lucas: “Yo te alabo, ¡oh Padre! Señor del cielo y de la tierra, que escondiste estas cosas a los sabios y entendidos y las has revelado a los pequeños (Luc., X, 21)” (Unamuno, 2012a:233). Los niños, seres originarios, bondadosos por naturaleza plagarán la obra unamuniana, pero también su concepto femenino tendrá su fundamentación religiosa en la devoción que siente el helenista por la Virgen.

El culto a la madre de Cristo lo conservó en su alma incluso en los momentos más graves de crisis, porque llega a la conclusión que: “María es de los misterios el más dulce. La mujer es la base de la tradición en las sociedades, es la calma en la agitación, es el reposo en las luchas. La Virgen es la sencillez, la madre de la ternura. De mujer nació el Hombre Dios, de la calma de la humanidad de su sencillez” (Unamuno, 2012a:89).

Se comprende entonces que los personajes femeninos positivos que planean por toda su obra sean mujeres hogareñas, maternas, sin una pizca de belleza erótica o atractivo carnal, incluso para sus maridos son verdades madres. El hogar, la familia será la piedra de toque de este autor, su abrigo cuando sus agonías se volvieron más hondas:

“Y el amor maternal, ¿qué es, sino compasión al débil, al desvalido, al pobre niño inermemente que necesita de la leche y del regazo de la madre? Y en la mujer todo amor es maternal” (Unamuno, 2011b:168).

La santificación de la madre es intensísima: “La humanidad ascendiendo a Dios la simboliza María, ascendiendo a Dios ayudada de su gracia; Cristo es Dios descendiendo a la humanidad, a María [...] Todas las gracias que Dios había de derramar en los hombres las concentró en María, símbolo de humanidad santificada” (Unamuno, 2012a:112). Esta concepción de la mujer la mantuvo Unamuno durante toda su carrera, en *La agonía del cristianismo* llegó a definir la virilidad y la femineidad en cuanto a la voluntad y la fe:

¡Un remedio a la concupiscencia! ¡Pobre mujer! Ella, a su vez, se salva haciendo hijos [...] la Virgen Madre [...] no nació de una costilla del Cristo, sino este, el Cristo, nació de una mujer. ¡El Cristo nació de una mujer! Y hasta el Cristo histórico, el que resucitó de entre los muertos [...] el cuarto Evangelio, el que alguien llamaría el Evangelio femenino, nos cuenta que la primera persona a quien se apareció el Cristo resucitado fue una mujer, María Magdalena [...] La fe es pasiva, femenina, hija de la gracia, y no activa, masculina y producida por el libre albedrío [...] La virilidad, la voluntad, las ganas; la fe, la femineidad, la mujer, y la Virgen María, madre de la fe también, y madre de la fe por virgineidad [...] *Creo* quiere decir *quiero creer*, o mejor *tengo ganas de creer*, y representa el momento de la virilidad, el del libre albedrío [...] *Socorre mi incredulidad* representa el momento de la femineidad, que es el de la gracia. Y la fe [...] proviene de la gracia y no del libre albedrío. No cree el que tiene ganas de creer. La virilidad sola es estéril. En cambio, la religión cristiana ha concebido la maternidad pura, sin concurso de hombre, la fe de gracia pura, de gracia eficaz [...] Llena de gracia [...] No se llama así [...] más que a una mujer, al símbolo de la femineidad pura, de la maternidad virginal, a la que no tuvo que *sobrepujar* las dudas, porque no las tuvo, ni tuvo menester de virilidad (Unamuno, 1996a:129, 130, 131).

La condena de la sexualidad se lleva a cabo desde el punto de vista bíblico: “Pero la carne no se cuidó ya luego de resucitar, no se movió por hambre y sed de paternidad y maternidad, sino por puro goce, por mera lujuria. La fuente de la vida se envenenó, y con la fuente de la vida se envenenó la fuente del conocimiento” (Unamuno, 1996a:185). Recordemos que Unamuno, en *La agonía del cristianismo* usa el verbo “conocer” desde el punto de vista bíblico, es decir, desde el afectivosexual, desde la aprehensión total:

Conocer en el sentido bíblico, donde el conocimiento se asimila al acto de la unión carnal —y espiritual— por el que se engendra hijos, hijos de carne y de espíritu [...] Conocer es, en efecto, engendrar, y todo conocimiento vivo supone la penetración, la fu-

sión de las entrañas del espíritu que conoce y de la cosa conocida. Sobre todo si la cosa conocida [...] es otro espíritu, y más si la cosa conocida es Dios, Dios en Cristo, o Cristo en Dios. De donde que los místicos nos hablen de matrimonio espiritual y que la mística sea una especie de *meterótica* más allá del amor” (Unamuno, 1996a:111).

Porque para Unamuno el único ser verdadero será Dios, el ser humano está perdido en su “nada”, solo puede encontrar su camino en el de la religión: “Hay que perderse en esa nada que nos aterra para llegar a la vida eterna y serlo todo. Solo haciéndonos nada llegaremos a serlo todo; solo reconociendo la nada de nuestra razón, cobraremos por la fe el todo de la verdad” (Unamuno, 2012a:113). Y por ello, don Miguel se empeñará en buscar lo que de Dios encierra en sí el ser humano:

Y mi yo, mi conciencia propia, ¿qué es de ella? ¿Qué es de mí, no de mi materia? Si yo desaparezco del todo, si desaparece mi conciencia personal, con ella desaparece para mí el mundo. Si mi yo no es más que un fenómeno pasajero, un fenómeno pasajero es el mundo en que vivo [...] Después de todo es poco pura esta constante preocupación mía por mi propio fin y destino. Es tal vez una forma aguda de egotismo. En vez de buscarme en Dios busco a Dios en mí (Unamuno, 2012a:175).

Si el ser humano es nada, debe olvidar su cuidado en las manos de Dios, el único Ser: “Hay algo más que conocerse, que obrarse (o llevar a cabo su obra) y que amarse y es, serse. Séte a ti mismo, sé tú mismo y como eres nada, sé nada y déjate perder en manos del Señor” (Unamuno, 2012a:240). De este modo se comprende el concepto creador de la fe, y la visión creadora de Dios, que extrapola al autor de literatura. La premisa de Unamuno será siempre su propia deificación, esa será la base del “hombre interior”: “Despójate de lo humano para quedar con lo divino que en ti hay, para desnudar lo divino, y lo humano en ti es lo que crees y llamas tu *yo*. Por debajo y por dentro de tu conciencia de ti mismo está tu conciencia de Dios, de Dios en ti” (Unamuno, 2012a:250).

Y si Dios fue el creador, él como autor también lo será de un universo y seres de ficción, pero no adoptará una fría postura positivista de engendrador, sino que ser un demiurgo le revestirá de paternidad, del amor del padre a sus hijos:

¡Padre! Esta es la revelación de Cristo, pues en toda la Ley antigua no aparece Dios como Padre. Lo más característico del cristianismo es la paternidad divina, el hacer a los hombres hijos del Creador, no criaturas meramente, sino hijos [...] ¡Augusto misterio el del amor! La existencia del amor es lo que prueba la existencia del Dios Padre. El amor, no un lazo interesado ni fundado en provecho, sino el amor, el puro

deleite de sentirse juntos, de sentirnos hermanos, de sentirnos unos a otros. Padre nuestro que estás en los cielos. En los cielos, sobre todos nosotros, en el cielo común, común a todos, un Padre para todos, un Padre común (Unamuno, 2012a:112).

Esta idea del amor, de la creencia que necesita Unamuno, le llevará a su defensa del “intra hombre”, que ha encontrado su “sustancia” en Dios, frente a los “hombres que huyen de sí mismos” que plagan la obra unamuniana, Manuel Bueno, don Sandalio...:

Es una cosa en que se piensa poco en lo frecuente que es el que un hombre viva huyendo de sí mismo. ¿A dónde irá que no se encuentre consigo? Corre y más corre, huye desesperado y trata siempre de no sentirse [...] Búscate en el Señor y allí hallarás paz verdadera y [...] sentirás la permanente sustancialidad de tu alma, llamada por Cristo a la vida eterna. Es mucho más difícil de lo que se cree amarse a sí mismo; es el principio de la verdadera caridad. ¡Cuán pocos saben amarse en Cristo! Magna labor es la de sustanciarse y hacerse uno en el Señor, y vivir consigo mismo, abrazado a la propia miseria, conociéndose y amándose de verdad (Unamuno, 2012a:106).

Unamuno rescatará la concepción del mundo más barroca de raigambre calderoniana, pero combinada con su afición quijotesca, estableciendo de este modo el mundo como teatro, y a sí mismo, como un ente de ficción: “Dejo un nombre, ¿qué es más que un nombre? ¿Qué será más que los personajes ficticios que he creado en mis invenciones? ¿Qué es hoy, en la tierra, Cervantes, más que don Quijote?” (Unamuno, 2012a:85). Doctrina literarioespiritual que nos llevaría al principal conflicto de *Niebla*: la insinuación de una existencia ficcional en cajas chinas, es decir, si Unamuno es el demiurgo de Augusto, puede que nosotros también seamos títeres en manos de otro, que podría existir o no, dependiendo de si se comprende la muerte de Pérez como un suicidio o como un designio divino del autor.

Lógicamente, la creencia en la realidad de don Quijote y Sancho, por encima de la de Cervantes también es significativa de la concepción de “metarealidad literaria” de Unamuno: “Solo anduvo don Quijote, solo con Sancho, solo con su soledad. ¿No andaremos también solos sus enamorados, forjándonos una España quijotesca que solo en nuestro magín existe?” (Unamuno, 2011b:325) como el mundo sensible al que no alcanzan los sentidos que la naturaleza ha dado a los humanos, como la inmortalidad anhelada de “carne y hueso”, como el “adentro” cordial al que debe aspirar el ser humano. Ficcionalizar la vida o aspirar a que haya una realidad más profunda que la física, así

como provocar que la literatura trascienda la ficción es la máxima ambición de Unamuno.

Asimismo, esta práctica también entronca con la supremacía de la emoción frente a la racionalidad, lo relevante ya no es la obra *per se*, o la intención de Cervantes, sino únicamente la percepción de Unamuno como lector, adelantándose de este modo a las teorías de la recepción:

Escribí aquel libro [*Vida de don Quijote y Sancho*] para repensar el *Quijote* contra cervantistas y eruditos, para hacer obra de vida de lo que era y sigue siendo para los más letra muerta. ¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que yo allí pongo y sobrepongo y sotopongo, lo que ponemos allí todos (Unamuno, 2011b:312).

De hecho, no podemos olvidar la predilección que sentía Unamuno por Segismundo y en *Vida de don Quijote y Sancho* es explícito al respecto, en estas palabras se esconde la idea clave de *Niebla*:

¡La vida es sueño! ¿Será acaso también sueño, Dios mío, este tu Universo de que eres la Conciencia eterna e infinita?, ¿será un sueño tuyo?, ¿será que nos estás soñando? ¿Seremos sueño, sueño tuyo, nosotros los soñadores de la vida? Y si así fuese, ¿qué será el Universo todo, qué será de nosotros, qué será de mí cuando Tú, Dios de mi vida despiertes? ¡Sueñanos, Señor! (Unamuno, 2005b:521).

En *Del sentimiento trágico de la vida* ampliará la reflexión al adentrarse en la posible existencia de la resurrección, de la que rechaza la posibilidad de la anacefaleosis así como se niega a que, después de morir, ni el resucitado ni Dios conserven memoria de su Yo terrenal, por lo tanto, se pierda la propia identidad y recuerdos:

Si hay una Conciencia Universal y Suprema, yo soy una idea de ella, y ¿puede en ella apagarse del todo idea alguna? Después que yo haya muerto, Dios seguirá recordándome, y el ser yo por Dios recordado, el ser mi conciencia mantenida por la Conciencia Suprema ¿no es acaso ser? [...] ¿No es que acaso vivimos y amamos [...] sufrimos y compadecemos en esa Gran Persona envolvente a todos, las personas todas que sufrimos y compadecemos y los seres todos que luchan por personalizarse, por adquirir conciencia de su dolor y de su limitación? ¿Y no somos acaso ideas de esa Gran Conciencia total que al pensarnos existentes nos da la existencia? ¿No es nuestro existir ser por Dios percibidos y sentidos? [...] Y si crees en Dios, Dios cree en ti, y creyendo en ti te crea de continuo. Porque tú no eres en el fondo sino la idea que de ti tiene Dios; pero una idea viva, como de Dios vivo y consciente de sí, como de Dios [...] ¿No será como en el sueño en que soñamos sin saber lo que soñamos? ¿Quién apetecería una vida eterna así? Pensar sin saber lo que se piensa, no es sentirse a sí mismo, no es serse [...] El que duerme, vive, pero no tiene conciencia de sí [...] ¿no cabe acaso imaginar que sea esta nuestra vida eterna respecto a la otra como es aquí el sueño para con la vigilia? ¿No

será ensueño nuestra vida toda, y la muerte un despertar? ¿Pero despertar a qué? ¿Y si todo esto no fuese sino un sueño de Dios, y Dios despertara un día? ¿Recordará su ensueño? [...] Pero no dormir, no, sino soñar; soñar la vida, ya que la vida es sueño (Unamuno, 2011b:179, 205, 250, 308).

Ese será el concepto de autor de Unamuno, que pondrá en práctica totalmente en la *nivola*, pero que siempre tendrá en mente. La necesidad de perpetuación es tal, que al filósofo le llegará a preocupar la memoria de Dios, si este despierta a una realidad, el mundo nunca habrá existido, por lo tanto, esa sería la nada absoluta, ¿y si a Dios también le soñara otro Dios...? Por otra parte, una apocatástasis no es preferible en absoluto, siempre que el yo se disuelva significará la muerte:

Este grandioso ensueño de la solidaridad final humana es la anacefaleosis y la apocatástasis paulinianas [...] ¿qué es de mí, de este pobre yo frágil, de este yo esclavo del tiempo y del espacio, de este yo que la razón me dice ser un mero accidente pasajero, pero por salvar al cuál, vivo y sufro y espero y creo? [...] ¿me resignaría a hacer el sacrificio de este mi pobre yo, por el cual y solo por el cual conozco esa finalidad y esa conciencia? Y henos aquí en lo más alto de la tragedia [...] el de la propia conciencia individual en aras de la conciencia humana perfecta, de la Conciencia Divina (Unamuno, 2011b:270).

Si la vida eterna existe, ¿por qué no creer que puede haber un encuentro con toda la humanidad?: “Espero, lector, que mientras dure nuestra tragedia, en algún entreacto, volvamos a encontrarnos. Y nos reconoceremos” (Unamuno, 2011b:329). Puede que no sea tan descabellado pensar que el mismo Unamuno quisiera reencontrarse con sus lectores, porque su misión era precisamente esa, buscar afines a su quijotismo para lograr la eternidad.

También cabe en ello una concepción de un dios cruel, al modo de la sentencia de la *Ilíada*: “¿No es que la redención arranca de las manos de los dioses a los hombres, su presa y su juguete, con cuyos dolores juegan y se gozan como los chiquillos atormentando a un escarabajo, según la sentencia del trágico?” (Unamuno, 2011b:262). “*Porque el pecado mayor del hombre es haber nacido*, dice nuestro poeta Calderón de la Barca. Es el verdadero pecado original” (Unamuno, 1996a:178)⁴³.

⁴³ Recordemos que la cita original del dramaturgo barroco es: “[...] pues el delito mayor / del hombre es haber nacido”, Jornada I, vv. 111-112 (Calderón, 1990:61), Unamuno se preciará en sus artículos, especialmente, de citar de memoria, “a lo que salga”, y se pueden encontrar erratas en las citas directas, o en las paráfrasis, cierta invención de autoría unamuniana.

El helenista es tremendamente crítico con el intelectualismo, como hemos visto, este no lleva a la verdadera religiosidad por la que él aboga, además, este también derivaría en un psicologismo estéril, que bien podría recordar al positivismo más naturalista que anula la existencia de una espiritualidad, y claramente, rechaza Unamuno:

¡Conócete a ti mismo! Repítese esto mucho y como a principio de filosofía lo tiene la sabiduría mundana. Pero entiende por ello estudiarse como a ser extraño, como a mero ejemplar de la humanidad, como a asunto científico, psicológicamente. El conócete a ti mismo lo reducen a fría fórmula de conocimiento puramente intelectual, a ciencia de anatomía y nada más [...] Algunos caen en un psicologismo estéril y nocivo, escarbando en sí mismos y tomándose como de *anima vili* para ociosos experimentos [...] Una inmensa tristeza se corre por el mundo de los letrados, anegando sus almas; es la tristeza del vanidad de vanidades y todo vanidad. La borrachera del progreso cede alguna vez, y los espíritus barruntan el abismo. Entonces se ve sobrenadar sobre las aguas del diluvio el arca que se decía averiada y sumergiéndose. Y todos nadan a asirse a ella (Unamuno, 2012a:107).

Unamuno, siempre clamando y apelando al cristianismo, sabe hacerse eco de esa “vanidad” tan mundana, de la que él, sin embargo, también se reconoce víctima, incluso, ya admite que para la opinión pública: “[...] con razón dirían que solo busco notoriedad, y que es vanidad dar a conocer mis crisis” (Unamuno, 2012a:119). Dirá en *Del sentimiento trágico de la vida*: “Vaciedad y sofistería habrán de parecer esto [...] No lo sé, no lo sé, no lo sé... Y acaso esté yo diciendo en el fondo, aunque más turbiamente, lo mismo que esos, los adversarios que me finjo para tener a quien combatir, dicen, solo que más clara, más definida y más racionalmente. No lo sé, no lo sé...” (Unamuno, 2011b:300).

Pero la idea que le impulsa a escribir no tiene un origen baladí:

Hay que pensar en ello, porque siendo el principio del remedio conocer la enfermedad y la muerte la enfermedad del hombre, conocerla es el principio de remediarla. Cuando esa idea de la muerte, que hoy paraliza mis trabajos y me sume en tristeza e impotencia, sea la misma que me impulse a trabajar por la eternidad de mi alma, no por *immortalizar* mi nombre entre los mortales, entonces estaré curado (Unamuno, 2012a:126).

A pesar de ello, don Miguel tampoco escapará a la racionalización de la fe, causa de sus múltiples tormentos, aunque rechazará el limbo de la vida contemplativa, se convertirá en un guerrillero de la escritura, vemos como el oficio de escritor cada vez toma un simbolismo mayor: “Una constante tensión me lleva a la rumia espiritual, a vi-

vir escarbándome, a la continua labor de topo en mi alma. En la vida contemplativa me habría esto llevado a excesos y daños tal vez. Tendré que cultivar la vida activa del escritor, hacer de la pluma un arma de combate por Cristo” (Unamuno, 2012a:115). Es comprensible entonces el aforismo de Juan Ramón Jiménez al respecto del beneficio de la palabra en el helenista: “si Demóstenes se ponía la piedrecita en la lengua, Unamuno se ponía la misma palabra” (Jiménez, 1983:108). El escritor se compromete espiritualmente en su función de escritor, recordando de este modo a su modo de concebir el héroe cervantino:

¿No somos, acaso, todos ministros de Dios en la tierra y brazos por quien se ejecuta en ella la justicia? Y persuadirnos de esta verdad, ¿no es tal vez el verdadero remedio para purificar y ennoblecer nuestras acciones? [...] persuádate de que en todo cuanto hagas, bueno o malo a tu parecer, eres ministro de Dios en la tierra y brazo por quien se ejecuta en ella su justicia y sucederá que tus actos acabarán por ser buenos. Estímalos como viniendo de Dios y los divinizarás (Unamuno, 2005b:220).

La misión religiosa del pueblo español en la historia es rechazada por Unamuno por las funestas consecuencias y lacras a las que llevó, sin embargo, reinterpreta a su modo esa imposición divina, para así contribuir a la regeneración, a la construcción del intrahombre, y de ello, lógicamente, no puede quedar exenta su labor como escritor.

Continuando con la concepción del mundo como teatro, Unamuno la lleva al límite en cuanto establece la multiplicidad de yoés, recordemos que las anotaciones del *Diario íntimo* acabarán en 1902, y textos como *Cómo se hace una novela* y *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* son bastante posteriores. El catedrático, en su diario, ya divide el yo público del privado, y la incapacidad del conocimiento total del otro, temática que vehiculará *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*:

Y nos encontramos con un yo que el mundo nos ha hecho, o que nos hemos hecho esclavizándonos a él, y es todo nuestro empeño ser fieles al papel que en el miserable escenario nos hemos arrogado y representarlo del modo que más aplausos nos gane [...] Es cosa terrible vivir esclavo del yo que el mundo nos ha dado, ser fieles al papel sin ver fuera del teatro la inmensa esplendidez del cielo y la terrible realidad de la muerte, tener que ser lógicos dentro de él (Unamuno, 2012a:152).

Por ello, la única solución para librarse de tal papel, que por otra parte, recuerda a los personajes de la novela burguesa decimonónica, es volverse hombre interior y al-

canzar la verdadera inmortalidad, no la vida de la fama que pueda proporcionar la popularidad pasajera y fugitiva:

¡Libertad, Señor, libertad! Que viva en ti y no en cabezas que se reducirán a polvo. Ese yo que el mundo me ha dado perecerá al consumirse las mentes en que vive, apenas quedaría de él más que un nombre. ¿Cómo viviendo con ese yo, no iba a temblar ante la nada? Pero yo mío, el que tú sacaste de la nada vivirá en Ti [...] el Miguel que ellos conocían, el del escenario, ha muerto y al morir ha dado libertad al Miguel real y eterno, al que ahogaba y oprimía y eso que esa es la fuente de todo lo bueno del muerto (Unamuno, 2012a:153).

Libertad ultraterrena que es la que consigue Alonso Quijano a través del Quijote, aunque en varias ocasiones se pregunta el autor en la *Vida de don Quijote y Sancho* si merece la pena sacrificar la cómoda vida terrenal por la eterna, para Unamuno la opción elegida resulta evidente. A su vez, don Miguel asume la máxima de Segismundo, sea la vida un sueño o no, durmamos o no, seamos buenos; y si todo es un sueño, mientras soñemos la vida, esta existirá.

El intrahombre rechazará todos las murmuraciones vanas, comentarios que nunca alcanzarán el grado de conversación, más allá de simples monólogos —no monodialogos— que impiden conocer al otro. Unamuno es consciente de su necesidad constante de verbalización, y se la reprocha a sí mismo; a la vez que anhela el conocimiento de un igual:

¿Qué han sido durante años las más de mis conversaciones? Murmuraciones. Me he pasado los días en juzgar a los demás y en acusar de fatuidad a casi todo el mundo [...] Muchas veces he observado este triste carácter de todas las conversaciones mundanas; el de que sean más que diálogos, monólogos entreverados. Los que conversan permanecen extraños entre sí, siguiendo cada cual su línea de pensamiento [...] Casi nunca se llega a la confusión de afectos, a la unión de intención, a la comunión de espíritu en lo que se conversa [...] No sucedería así si se conversara con Dios, sencilla y humildemente, haciendo de la conversación un acto de amor al prójimo y procurando no hablar de sí mismo ni constituirse en centro del universo. Esa santa confusión de afectos en que he soñado alguna vez solo en Dios se cumple (Unamuno, 2012a:96).

Desconocimiento del otro que mostrará tempranamente en “Las tijeras” y culminará en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*. Su defensa pública del “pensar

en voz alta”⁴⁴ está muy rebajada en su *Diario íntimo*, el contradictorio don Miguel parece advertir la verdad que se esconde bajo sus estrategias comunicativas:

Para justificar mi excesiva locuacidad, mi constante charlatanería, tenía costumbre de decir que pensaba en voz alta y que el día en que recogía más ideas y más notas atesoraba para mis trabajos era el día en que había hablado más. He tomado al prójimo ¡oh, amado Teótimo! para ejercitarme, de paciente oyente. Y es claro, todas las ideas que de esta charla brotaban eran [...] fuegos fatuos, juegos de conceptos. De aquí ese condenado conceptismo que ha borrado toda la sencillez de mis trabajos (Unamuno, 2012a:160).

Citando la escena de *Paz en la guerra* en que Josefa Ignacia ruega en la capilla de Santiago llega a la conclusión de que su estilo culmen se dio a causa de: “Tal vez lo que haya en ellos [trabajos] de puro, de limpio, de bueno, es lo poco que ha brotado del silencio, algo como aquel pasaje de mi novela en que la madre ruega a la Virgen por su hijo muerto en campaña, pasaje que lo maduré visitando la basílica de Santiago en silencio y solo” (Unamuno, 2012a:160).

El hombre interior, como podemos ver, tiene una fuerte fundamentación religiosa, y Unamuno afirma claramente que podría incluso este verse como un proceso de santificación, de perfeccionamiento interior siguiendo caminos ascéticos:

Otra cosa sería si nos cuidáramos de la reforma del hombre interior, de nuestra renovación en Cristo. Si en vez de consumir nuestras energías en pensar cómo hemos de tratar con los demás y cómo piensan y cómo hemos de relacionarnos con la sociedad volviéramos los ojos a nosotros mismos y nos escudriñáramos y cultiváramos sin descanso, brotarían espontáneamente justas y caritativas relaciones entre nosotros. Santificándonos se santificará la sociedad (Unamuno, 2012a:141).

⁴⁴ En 1911 recordaría el origen de tal expresión, así como recuperaría su necesidad de comunicación con el lector de un modo totalmente explícito y metaliterario, comunicación que no es tan solo diálogo o monodialogo, sino siembra: “Decía Schopenhauer [...] hay quienes escriben sin pensar; otros piensan para escribir, y otros [...] escriben porque han pensado. Y cabe [...] añadir que algunos escriben para pensar. Hay [...] quien apenas piensa, si no es con la pluma en la mano. El sentimiento de tener que expresar su pensamiento para hacerlo transmisible a otros es lo que le hace dar con la expresión de él [...] con el pensamiento mismo [...] El escribir llega a ser en no pocos escritores una verdadera necesidad [...] necesidad psíquica [...] ¿Qué uno debería dejar madurarla [una idea]? ¿Y por qué en uno mismo? ¿Por qué no en otro? ¿Qué más da que mi idea embrión [...] se desarrolle en mí o se desarrolle en otro? Una idea acabada [...] rarísima vez es hija de generación asexual (Unamuno, 1967g:471), teoría que volvería a evocar en 1915, en “Pensar con la pluma”.

“Camino de perfección” que se inicia volviendo a ser niño, inmaculado de raciocinios perjudiciales para la fe originaria, volviendo a “nacerse”, de esa nada de la que se proviene:

Para salvarnos con Cristo tenemos que hacernos uno con Él. Y para ello empezar por hacernos niños y vivir vida humana y oscura, de humilde paciencia. No ha de ser tu redención [...] un repentino resucitar y subir en gloria [...] sino lenta vida, vida oscura, vida que empiece en ignorada niñez [...] Sufre tus dolores y espera de ellos el parto espiritual (Unamuno, 2012a:164).

Así conseguirá la resurrección, es decir, ser Cristo, el verdadero hombre interior: “Hay que nacer en Belén y vivir en humildad, oscuridad y obediencia para pasar luego por el Calvario, y crucificarse en Cristo, ser con Él sepultado. Así se resucita y se sube a su gloria” (Unamuno, 2012a:164).

A causa de ello, el egotismo que siempre se le ha achacado al filósofo no parte de una vanidad hueca y no se limita a desear permanecer desesperadamente, Unamuno busca sobrevivir en toda su plenitud, y no convertirse en un hueró “nombre”:

¡Dejar un nombre! Efectivamente, dejarlo y no llevárselo consigo. ¡Dejar un nombre en la historia! ¡Qué locura [...] Parece imposible que se ame más al nombre que a sí propio. He aquí otra forma de esa mortal esclavitud que hace sacrificuemos nuestra realidad a la apariencia que de nosotros hay en las mentes ajenas, que sacrificuemos nuestro propio ser al concepto que de nosotros se ha formado el mundo (Unamuno, 2012a:151).

Y el intrahombre, alejado de fatuidades terrenas debe vivir en una especie de ataraxia en el universo frayluisiano-intrahistórico, poeta tan afín a Unamuno:

¡Felices aquellos cuyos días son todos iguales! [...] Han vencido al tiempo; viven sobre él y no sujetos a él [...] Vuelven todos los días a vivir el mismo día. Rara vez se forman idea de su Señor, porque viven en Él, y no lo piensan, sino que lo viven. Viven a Dios, que es más que pensarlo, sentirlo o quererlo [...] su vida toda es oración. Oran viviendo [...] ¡Santa sencillez! Una vez perdida no se recobra (Unamuno, 2012a:169).

Como podemos observar, seres de este tipo poblarán la creación de Unamuno desde sus inicios en *Paz en la guerra*, el final de Pedro Antonio es una excelente muestra de ello; pero sin embargo, el autor cae en la contradicción de la dicotomía acción-contemplación que trabaja en su primera novela, y que advierte en el *Diario*: “La paz

está en la contemplación; en la acción la guerra. Pero cabe hallar una contemplación activa o una acción contemplativa” (Unamuno, 2012a:172)⁴⁵, afirmación más mesurada que la que exaltó en la novela: “[...] paz en la guerra misma y bajo la guerra, inacabable, sustentándola y coronándola. Es la guerra a la paz, lo que la eternidad al tiempo: su forma pasajera. Y en la Paz parecen identificarse la Muerte y la Vida [...] hay que buscar la paz; paz en la guerra misma” (Unamuno, 1999:510).

Si en esta novela puede malinterpretarse el mensaje, en *Del sentimiento trágico de la vida* se sigue clarificando este aparente belicismo, la vida es guerra⁴⁶, porque para Unamuno es lucha contra el continuo escepticismo racionalista que le asola y le niega siempre la inmortalidad. La existencia conlleva esa agonía, y estar dormido, en paz, aún en vida, significará la muerte, mientras no se trabaje por la eternidad, solamente se estará de paso por la vida, como el protagonista de “Juan Manso (cuento de muertos)”, la mansedumbre no resulta positiva si no se lleva una rica vida interior: “[...] existe cuanto obra, y existir es obrar” (Unamuno, 2011b:220). Apostará el filósofo por el pragmatismo, la primacía del hombre de carne y hueso, la vida desnuda, libre de racionalismos imposibles y muertos, pero puesta la vista en un ideal espiritual perfeccionador, como los personajes Solitaña o Soledad:

⁴⁵ El mismo Unamuno vivió la circunstancia biográfica de debatirse entre la vida monacal, la paz, y la acción, la guerra, finalmente optó por sus “sermones laicos”: “Yo que soñé con una labor silenciosa y terca de pensador solitario y benedictino laico y libre creyente (no digo libre-pensador), me veo metido en el barullo de la lucha, en el tráfigo del combate. Y no hay más remedio; hay que pelear y en la pelea desparramarse, prodigarse, acudir a todas partes, agitar más que enseñar. Tengo que esparcir mi alma así y no recogerla para embotellarla en uno o varios libros” (Rabaté, 2010:232). Recordemos el romance que parafrasea el Quijote de Cervantes, y que tan bien se ajusta a la filosofía de acción de don Miguel: “[...] mis arreos son las armas, mi descanso el pelear”, Primera parte, capítulo II (Cervantes, 2004:38). A los sesenta y ocho años aún pensaba Unamuno en luchar, en vivir en sí mismo la contradicción eterna, pero en sobreponerse con la paz vivificante: “[...] no hay bienaventuranza en no sentirse en contradicción consigo mismo, en no sentir dentro de sí la guerra civil de la muchedumbre que le hace a uno [...] Y volví a mi lucha, que es mi creencia. Creer es luchar. Pero esta lucha, esta automaquia, ¡cómo cansa! Y para mantener la guerra hace falta en ella, dentro de ella, paz. ¡Paz, sosiego, descanso!, sueño para alimentar la vida. Y unidad que es paz, para mantener la diversidad, que es vida. Y esa paz [...] esa tregua de la propia contradicción, ¿dónde hallarla? ¿Dónde? En la naturaleza, en el campo [...] bajo el padre cielo se encuentra uno, uno y unido, y hasta único. Y se siente uno todos los que uno es. Se siente uno hijo [...] y todos los que uno es se sienten hermanos, y se siente uno hermandad, y unidad. Y descansa” (Unamuno, 1967g:679).

⁴⁶ Unamuno fue un militante de la guerra desde sus inicios: “Esta época [1909] es en mí una época que durará, espero, toda mi vida, que no acabará nunca. De esos asaltos, de darlos y rechazarlos, de deshacer y rehacer mis creencias, vivo. La vida del hombre sobre la tierra es combate, y combate primero y ante todo consigo mismo. Consigo mismo y con los demás. Guerra, sí, y guerra civil si queréis; guerra por imponer mi variación personal, arranque de progreso” (Rabaté, 2010:279).

Tuvimos que abandonar, desengañados, la posición de los que quieren hacer verdad racional y lógica del consuelo, pretendiendo probar su racionalidad [...] y tuvimos [...] que abandonar la posición de los que querían hacer de la verdad racional consuelo y motivo de vida. Ni una ni otra de ambas posiciones nos satisfacía. La una riñe con nuestra razón, la otra con nuestro sentimiento. La paz entre estas dos potencias se hace imposible, y hay que vivir de su guerra. Y hacer de esta, de la guerra misma, condición de nuestra vida espiritual [...] la vida, que es in formulable; la vida, que vive y quiere vivir siempre, no acepta fórmulas. Su única fórmula es: o todo o nada. El sentimiento no transige con términos medios [...] Y esta duda [...] tiene que fundar su moral [...] sobre el conflicto mismo, una moral de batalla, y tiene que fundar sobre sí misma la religión [...] la voluntad de no morirse nunca, la irresignación a la muerte, fragua la morada de la vida, y de continuo la razón la está abatiendo con vendavales y chaparrones [...] ¿existe Dios? [...] ¿es algo sustancial fuera de nuestra conciencia, fuera de nuestro anhelo? He aquí algo insoluble, y vale más que así lo sea. Bástele a la razón el no poder probar la imposibilidad de su existencia [...] Y el alma, mi alma al menos, anhela otra cosa, no absorción, no quietud, no paz, no apagamiento, sino eterno acercarse sin llegar nunca, inacabable anhelo, eterna esperanza que eternamente se renueva sin acabarse del todo nunca. Y con ello un eterno carecer de algo y un dolor eterno. Un dolor, una pena, gracias a la cual se crece sin cesar en conciencia y en anhelo [...] Es nuestra vida una esperanza que se está convirtiendo sin cesar en recuerdo, que engendra a su vez a la esperanza. ¡Dejadnos vivir! La eternidad, como un eterno presente, sin recuerdo y sin esperanza, es la muerte [...] hay que anhelarla [la inmortalidad], por absurda que nos parezca; es más, hay que creer en ella, de una manera o de otra, para vivir. Para vivir, ¿eh?, no para comprender el Universo [...] como decía Kierkegaard, una salida desesperada [...] solo se logra mediante el martirio de la fe, que es la crucifixión de la razón (Unamuno, 2011b:144, 209, 271).

Defiende la vida “guerrera” porque el dolor está divinizado, a causa de las penurias que sufrió Jesucristo⁴⁷, hombre de carne y hueso que a través de su tortura, literalmente, demostró que vivía; por ello, estar vivo implica soportar el dolor de no estar seguro de la existencia divina y tener que convertirlo en una actitud positiva —evitando así el suicidio— como si de Segismundo se tratara, es preferible actuar bien, tanto si se sabe que se está viviendo, como si se está en un sueño:

Porque Dios se nos revela porque sufre y porque sufrimos; porque sufre exige nuestro amor, y porque sufrimos nos da el suyo y cubre nuestra congoja con la congoja eterna e infinita [...] un Dios que se hace hombre para padecer y morir y resucitar por haber padecido y muerto, el de un Dios que sufre y muere. Y esta verdad de que Dios padece [...] es la revelación de las entrañas mismas del Universo y de su misterio, la que nos reveló al enviar a su Hijo a que nos redimiese sufriendo y muriendo. Fue la revelación de lo divino del dolor, pues solo es divino lo que sufre [...] los hombres hicieron dios al Cristo, que padeció, y descubrieron por él la eterna esencia de un Dios vivo, humano,

⁴⁷ Recordemos el cuadro que adornó siempre la pared del dormitorio del autor: la reproducción de “El Cristo de San Plácido”, de Velázquez, realizada por el pintor Gregorio Prieto, así como en el retrato que ejecutó Juan de Echevarría del helenista, en 1930, incluyó también la obra del pintor barroco (Azofra, Chaguaceda, 2003:38). Además, tal devoción desencadenó la escritura de *El Cristo de Velázquez* (1920).

esto es, que sufre —solo no sufre lo muerto, lo inhumano—, que ama, que tiene sed de amor, de compasión, que es persona. Quien no conozca al Hijo jamás conocerá al Padre, y al Padre solo por el Hijo se le conoce; quien no conozca al Hijo del hombre, que sufre congojas de sangre [...] que vive con el alma triste hasta la muerte, que sufre dolor, que mata y resucita, no conocerá al Padre ni sabrá del Dios paciente [...] esa hermandad nos revela la paternidad de dios, que Dios es Padre y existe. Y como Padre ampara nuestra común miseria [...] El remedio al dolor, que es [...] el choque de la conciencia en la inconciencia, no es hundirse en esta, sino elevarse a aquella y sufrir más. Lo mal del dolor se cura con más dolor, con más alto dolor. No hay que darse opio, sino ponerse vinagre y sal en la herida del alma, porque cuando te duermas y no sientas ya el dolor, es que no eres. Y hay que ser (Unamuno, 2011b:226, 232, 292).

Los paralelismos entre el Hijo enviado de Dios condenado a muerte por la sociedad y don Quijote, así como los personajes unamunianos, son evidentes. Por otra parte, si en Jesucristo se personificó a Dios, ello implica también una divinización del humano, al modo del héroe clásico, resulta un semidiós, sería un dios si fuera inmortal. En consecuencia, aquello que no es sensible, resulta inexistente:

El que no sufre, y no sufre porque no vive [...] es esa entidad impasible y por impasible no más que pura idea. La categoría no sufre, pero tampoco vive ni existe como persona [...] Pero el mundo sufre, y el sufrimiento es sentir la carne de la realidad, es sentirse de bulto y de tomo el espíritu, es tocarse a sí mismo, es la realidad inmediata. El dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues solo sufriendo se es persona. Y es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor, la sangre universal o divina que por todos circula (Unamuno, 2011b:227).

Existen diversos personajes en la cuentística de Unamuno que pasan por la vida sin pena ni gloria, y por ello, reciben su merecido, los de “Juan Manso (cuento de muertos)” y el deseoso de originalidad “Bonifacio”. Unamuno es desconfiado de la felicidad, esta solo puede darse totalmente en la ignorancia, por lo tanto, en la muerte en vida:

La congoja es algo mucho más hondo, más íntimo y más espiritual que el dolor. Suele uno sentirse acongojado hasta en medio de eso que llamamos felicidad y por la felicidad misma, a la que no se resigna y ante la cual tiembla. Los hombres felices que se resignan a su aparente dicha, a una dicha pasajera, creeríase que son hombres sin sustancia, o, por lo menos, que no la han descubierto en sí, que no se la han tocado. Tales hombres suelen ser impotentes para amar y ser amados, y viven, en su fondo, sin pena ni gloria [...] Los satisfechos, los felices, no aman; aduérmense en la costumbre, rayana en el anonadamiento. Acostumbrarse es ya empezar a no ser. El hombre es tanto más hombre, esto es, tanto más divino, cuanto más capacidad para el sufrimiento, o mejor dicho, para la congoja, tiene [...] debemos pedir que se nos dé amor y no dicha, que no se nos deje adormecernos en la costumbre, pues podríamos dormirnos del todo, y, sin despertar, perder conciencia para no recobrarla. Hay que pedir a Dios que se sienta uno en sí mismo, en su dolor [...] Es el amor, en fin, la desesperación resignada [...] quien se acer-

que al infinito del amor [...] se acerca al cero de la dicha, a la suprema congoja. Y en tocando a este cero, se está fuera de la miseria que mata. *No seas y podrás ser más que todo lo que es*, dice el maestro fray Juan de los Ángeles (Unamuno, 2011b:227).

Esa es una de las paradojas unamunianas, a pesar de que la vida consciente comporte dolor, es preferible la guerra, la lucha por la eternidad, por mantener la propia personalidad, que la anestesia que procura la muerte vital absoluta. Es más, la ascensión de la congoja hasta la aceptación de la esperanza, aún en la duda, comporta alcanzar un estado de ataraxia: “La caridad no es brezar y adormecer a nuestros hermanos en la inercia y la modorra de la materia, sino despertarles en la zozobra y el tormento del espíritu” (Unamuno, 2011b:291).

Esa lucha implica una moral de trabajo, si Unamuno no cree en “religiones-policía”⁴⁸, ni en la toda la retahíla de pecados con sus consiguientes castigos, es porque a su parecer, si uno aspira a Dios, a la vida eterna, ya se guía y se conduce por la vida por la senda adecuada:

Crear en Dios es anhelar que le haya y es además conducirse como si le hubiera; es vivir de ese anhelo y hacer de él nuestro íntimo resorte de acción. De este anhelo [...] surge la esperanza; de esta, la fe, y de la fe y la esperanza, la caridad; de ese anhelo arrancan los sentimientos de belleza, de finalidad, de bondad [...] por este cambio de querer su existencia, y obrar conforme a tal deseo, es como creamos a Dios, esto es, como Dios se crea en nosotros [...] Dios sale al encuentro de quien le busca con amor y por amor [...] Mi conducta ha de ser la mejor prueba, la prueba moral de mi anhelo supremo; y si no acabo de convencerme, dentro de la última o irremediable incertidumbre, de la verdad de lo que espero, es que mi conducta no es bastante pura. No se basa, pues, la virtud en el dogma, sino este en aquella, y es el mártir el que hace la fe más que la fe al mártir. No hay seguridad y descanso [...] sino en una conducta apasionadamente buena. Es la conducta, la práctica, la que sirve de prueba a la doctrina, a la teoría [...]

⁴⁸ “Y he de confesar, en efecto, por dolorosa que la confesión sea, que nunca, en los días de la fe ingenua de mi mocedad, me hicieron temblar las descripciones, por truculentas que fuesen, de las torturas del infierno, y sentí siempre ser la nada mucho más aterradora que él [...] Pero ha sido menester convertir a la religión, a beneficio del orden social, en policía y de ahí el infierno [...] una policía trascendente, no de asegurar el orden [...] en la tierra con amenazas de castigos y halagos de premios eternos después de la muerte. Todo esto es muy bajo, es decir, no más que política, o si se quiere ética [...] no se trata ni de policía trascendente, ni de hacer de Dios un gran juez o guardia civil; es decir, no se trata de cielo y de infierno para apuntalar nuestra pobre moral mundana, ni se trata de nada egoísta y personal [...] absurdo todo proviene de haber concebido el castigo como vindicta o venganza, no como corrección; de haberlo concebido a la manera de los pueblos bárbaros. Y así un infierno policíaco, para meter miedo en este mundo. Siendo lo peor que ya no amedrenta, por lo cual habrá que cerrarlo [...] Ante todo cambiar en positivos los mandamientos que en forma negativa nos legó la Ley Antigua. Y así, donde se nos dijo: ¡no mentirás!, entender que nos dice: ¡dirás siempre la verdad, oportuna o inoportunamente! (Unamuno, 2011b:86, 110, 157, 158, 262, 288).

obra de modo que merezcas a tu propio juicio y a juicio de los demás la eternidad [...] obra como si hubieses de morirte mañana, pero para sobrevivir y eternizarte. El fin de la moral es dar finalidad humana, personal, al Universo; descubrir la que tenga -si es que la tiene- y descubrirla obrando” (Unamuno, 2011b:209, 218, 275, 276).

La perfección de la moral individual, traerá la regeneración de la patria, Unamuno presenta una doctrina filosófica que no tan solo se ciñe al pensamiento, sino que su ética es plenamente de acción y apela a la realidad inmediata de todo oficio para la reforma del país:

La llamada por antonomasia cuestión social, es acaso más que un problema de reparto de riquezas, de productos del trabajo, un problema de reparto de vocaciones [...] Mas suele suceder con triste frecuencia, que ni el que ocupa una profesión y no la abandona suele preocuparse de hacer vocación religiosa de ella, ni el que la abandona y va en busca de otra lo hace con religiosidad de propósitos [...] no ponen su alma toda en aquel menester inmediato y concreto de que viven, y los demás, la inmensa mayoría, no cumplen con su oficio sino para eso que se llama vulgarmente cumplir —*para cumplir*, frase terriblemente inmoral, para salir del paso, para hacer que se hace, para dar pretexto y no justicia al emolumento, sea de dinero o de otra cosa [...] Aquí tenéis un zapatero que vive de hacer zapatos, y que los hace con el esmero preciso para conservar su clientela y no perderla. Ese otro zapatero vive en un plano espiritual algo más elevado, pues que tiene el amor propio del oficio, y por pique o pundonor se esfuerza en pasar por el mejor zapatero de la ciudad o del reino, aunque esto no le dé ni más clientela ni más ganancia, y sí solo renombre y prestigio. Pero hay otro grado aún mayor de perfeccionamiento moral en el oficio de la zapatería, y es tender a hacerse para con sus parroquianos el zapatero único e insustituible, el que de tal modo les haga el calzado, que tengan que echarle de menos cuando se les muera —*se les muera*, y no solo *se muera*—, y piensen ellos, sus parroquianos, que no debía haberse muerto, y esto sí porque les hizo calzado pensando en ahorrarles toda molestia [...] les hizo el calzado por amor a ellos y por amor a Dios en ellos: se lo hizo por religiosidad [...] Y hay quienes elevándose un poco sobre esa concepción, más que ética, económica, del trabajo de nuestro oficio civil, llegan hasta una concepción y un sentimiento estético de él, que se cifran en adquirir lustre y renombre en nuestro oficio, y hasta en hacer de él arte por el arte mismo, por la belleza. Pero hay que elevarse aún más, a un sentimiento ético de nuestro oficio civil que deriva y desciende de nuestro sentimiento religioso, de nuestra hambre de eternización. El trabajar cada uno en su propio oficio civil, puesta la vista en Dios, por amor a Dios, lo que vale decir por amor a nuestra eternización, es hacer de ese trabajo una obra religiosa [...] nuestro propio oficio [...] a cumplirlo apasionadamente, trágicamente [...] a esforzarnos por sellar a los demás con nuestro sello, por perpetuarnos en ellos y en sus hijos, dominándolos, por dejar en todo imperecedera nuestra cifra. La más fecunda moral es la moral de la imposición mutua (Unamuno, 2011b:283, 284, 287, 288).

Al estilo de la parábola que tanto usa en sus cuentos Unamuno, ejemplifica también en sus ensayos su propuesta, fundiendo así géneros, aunque cierto es que su per-

cepción del ensayo es bastante laxa, abarcando desde el trabajo científico objetivo, a la retahíla de anécdotas y experiencias biográficas siguiendo la estela de Montaigne.

De este modo, Unamuno no toma la publicación de su obra como búsqueda de méritos terrenales que le aporten laureles y aplausos, él quiere reservarse para la intrahistoria, el anonimato, la formación de la cultura española y la regeneración de esta, por lo tanto, vivir en la eternidad, aunque, paradójicamente, ello conlleve tener que perder el nombre. Por otra parte, el hecho de “apropiarse” de los demás, no se refiere a sentimientos posesivos, sino a conquistar su memoria, su amor, convertirse en único para sus convecinos —único, que no “original”, incluso veremos personajes en su cuentística que rozan la locura al ser los “diferentes”—.

Unamuno tomará el romántico concepto de “intrahistoria” para recoger de él todos los matices, desde sus disquisiciones positivistas acerca del casticismo y la formación y los condicionamientos del carácter castellano, a calas literarias tan necesarias como el estudio del folklore.

El catedrático de griego fue popular por su escogido vocabulario, ya afirmó el joven Unamuno en *En torno al casticismo*, que él pretendía rescatar, ya que ningún medio ni escritor lo hacía en su época —no recela en vituperar abiertamente la prensa, la Real Academia de la Lengua y la literatura del momento— la lengua intraliteraria: “Esto del desconocimiento de la vida difusa popular lo veo y toco en la lengua, donde a lo que llamé intra-historia corresponde el lenguaje soto-literario o intra-literario” (Unamuno, 2005c:280).

Asimismo, el lenguaje como forma concreta del pensamiento humano implica poseer la propia cultura implicada, concepción que unida al punto de vista performativo, tomado de origen bíblico, otorgan un fuerte simbolismo a la palabra unamuniana:

Nuestra lengua misma, como toda lengua culta, lleva implícita una filosofía. Una lengua, en efecto, es una filosofía potencial [...] Y es que el punto de partida lógico de toda especulación filosófica [...] es la representación mediata o histórica, humanamente elaborada y tal como se nos da principalmente en el lenguaje por medio del cual conocemos el mundo [...] Cada uno de nosotros parte para pensar, sabiéndolo o no y quiéralo o no lo quiera, de lo que han pensado los demás que le precedieron y le rodean. El pensamiento es una herencia [...] El pensamiento reposa en prejuicios y los prejuicios van en la lengua [...] Toda filosofía es, pues, en el fondo, filología. Y la filología, con su grande y fecunda ley de las formaciones analógicas, da su parte al azar, a lo irracional, a lo absolutamente inconmensurable. La historia no es matemática ni la filosofía tampoco. ¡Y cuántas ideas filosóficas no se deben en rigor a la algo así como rima, a la necesidad de colocar un consonante! [...] La representación es, pues, como el lenguaje, como la razón misma -que no es sino el lenguaje interior-, un producto social y racial, y la raza,

la sangre del espíritu es la lengua [...] Nuestra filosofía occidental entró en madurez [...] mediante el diálogo, la conversación social [...] El lenguaje es el que nos da la realidad [...] como su verdadera carne, de que todo lo otro, la representación muda o inarticulada, no es sino esqueleto. Y así la lógica ópera sobre la estética; el concepto sobre la expresión, sobre la palabra, y no sobre la percepción bruta [...] todo lo hecho se hizo por la palabra, y la palabra fue en un principio. El pensamiento, la razón, esto es, el lenguaje vivo, es una herencia [...] La verdad concreta y real, no metódica e ideal es: *homo sum, ergo cogito*. Sentirse hombre es más inmediato que pensar (Unamuno, 2011b:314).

De tal modo se comprende su predilección por “a lo que salga”, roza el presentismo y la espontaneidad de la oralidad —oralidad de origen bíblico, tal y como haría hincapié en *La agonía del cristianismo*—, su escritura emparenta con la “carne” de la filosofía española, con los orígenes de la filosofía occidental, el modo originario de zarrandar al lector y desbancar a Descartes.

El universo unamuniano está perfectamente urdido, porque su concepto de intrahistoria va unido al barniz religioso del que sufría una acuciante necesidad, y este se condensa en su ideal: Fray Luis de León, el humanista que consiguió armonizar el estudio racional del mundo con la creencia más sincera e íntima. De hecho, la óptica intrahistórica del cosmos, la vida y el ser humano podría condensarse en la cita de este poeta que recoge en *En torno al casticismo*, extraída de *De los nombres de Cristo*:

Consiste la perfección de las cosas en que cada uno de nosotros sea un mundo perfecto, para que por esta manera, estando todos en mí y yo en todos los otros, y teniendo yo su ser de todos ellos y todos y cada uno dellos el ser mío, se abrace y eslabone toda aquesta máquina del universo, y se reduzca a unidad la muchedumbre de sus diferencias, y quedando no mezcladas se mezclen, y permaneciendo muchas no lo sean; y para que extendiéndose y como desplegándose delante los ojos la variedad y diversidad, venza y reine y ponga su silla la unidad sobre todo (Unamuno, 2005c:240).

En ello se sintetiza la aversión al individualismo y al anarquismo de Unamuno y el ideal de mundo intrahistórico, libre de belicismos superficiales y de huecos códigos de honor, que hacen de las personas nombres y famas a las que sacrifican sus verdaderos seres.

El fundamento del pensamiento unamuniano será, sin duda, “¡Adentro!”. En *Vida de don Quijote y Sancho* el proceso de interiorización del intrahombre estará patente, y será de herencia eminentemente religiosa —don Quijote será frecuentemente equiparado a Cristo; así como Sancho, a un apóstol, y Dulcinea, a la Gloria, Dios y la

Virgen, en esa religión politeísta que propone el helenista—, y ese ensimismamiento vendrá acompañado de un cuestionamiento de la realidad, Unamuno, aún deudor de Segismundo, pero que resulta ya moderno y anticipador de fragmentaciones posteriores:

Esta es la verdad pura: el mundo es lo que a cada cual le parece, y la sabiduría estriba en hacérselo a nuestra voluntad desatinando sin ocasión y henchidos de fe en lo absurdo [...] Si la vida es sueño, ¿por qué hemos de obstinarnos en negar que los sueños sean vida? Y todo cuanto es vida es verdad. Lo que llamamos realidad, ¿es algo más que una ilusión que nos lleva a obrar y produce obras? El efecto práctico es el único valedero de la verdad de una visión cualquiera (Unamuno, 2005b:264, 377).

Para Unamuno, el ser humano es hijo de sus obras, de la creación de su porvenir, de ahí la paradoja que desmonta en afirmar que somos “hijos de nuestros hijos”, tal y como dejará patente en *Cómo se hace una novela*, y en su actuación de demiurgo, que a su vez, es hijo de sus personajes. Pero esta aseveración ya apareció en *Vida de don Quijote y Sancho*, porque vivir es crear, y la inactividad, el dormir más escapista es morir, de ahí la también realidad de los personajes de ficción, porque estos construyen la realidad, y más si alcanzan la inmortalidad del caballero andante y su escudero.

La creación de nuestra vida va acompañada de una resurrección continúa, un perenne renacimiento, como el de Alonso en don Quijote: “Y así don Quijote, descendiente de sí mismo, nació en espíritu al decidirse a salir en busca de aventuras” (Unamuno, 2005b:166). Confianza en sí mismo que Unamuno vincula con la fe, la seguridad en la existencia y la confianza en Dios: “[...] la honda fe del Caballero en sí mismo, fe en que se ensalzaba, pues no teniendo aún obras, creíase hijo de las que pensaba acometer” (Unamuno, 2005b:181). Como dirá unos años después en *La agonía del cristianismo*, don Quijote será el perfecto ser humano, habrá hecho de sí mismo una obra eterna:

Y el fin de la vida es hacerse un alma, un alma inmortal. Un alma que es la propia obra. Porque al morir se deja un esqueleto a la tierra, un alma, una obra a la historia. Esto cuando se ha vivido, es decir, cuando se ha luchado con la vida que pasa por la vida que se queda [...] La resurrección de la carne [...] entró en conflicto con la inmortalidad del alma [...] Porque la resurrección de la carne es algo fisiológico, algo completamente individual [...] La inmortalidad del alma es algo espiritual, algo social. El que se hace un alma, el que deja una obra, vive en ella y con ella en los demás hombres, en la humanidad, tanto cuanto esta viva. Es vivir en la historia [...] Y este cuerpo de muerte es el hombre carnal, fisiológico, la cosa humana, y el otro, el que vive en los demás, en la historia, es el hombre histórico. Solo que el que vive en la historia quiere vivir también en la carne, quiere arraigar la inmortalidad del alma en la resurrección de la carne [...] La historia, por otra parte, es realidad, tanto o más que la naturaleza [...] Y hasta na-

rrando historia se hace historia [...] El Verbo hecho carne quiere vivir en la carne, y cuando le llega la muerte sueña en la resurrección de la carne (Unamuno, 1996a:81, 96, 101).

Además, este conocimiento total de uno mismo, se vinculará directamente con el sentimiento trágico de la vida, ya que si para Unamuno nuestra vida es pura creación, también lo es de superación de las limitaciones humanas:

[...] don Quijote discurría con la voluntad, y al decir *¡yo sé quién soy!*, no dijo sino *¡yo sé quién quiero ser!* Y es el quicio de la vida humana toda: saber el hombre lo que quiere ser. Te debe importar poco lo que eres; lo cardinal para ti es lo que quieras ser. El ser que eres no es más que un ser caduco y perecedero [...] el que quieres ser es tu idea de Dios, Conciencia del Universo: es la divina idea de que eres manifestación en el tiempo y en el espacio (Unamuno, 2005b:190).

He ahí el concepto de inmortalidad por el que agonizaba don Miguel, “[...] la morriña que te arrastra a tu hogar divino. Solo es hombre hecho y derecho el hombre cuando quiere ser más que hombre” (Unamuno, 2005b:190). Por ello, para Unamuno, Adán es el excelente ejemplo de un ser humano que desea superarse: “Adán quiso ser como un dios [...] empezó a ser más que hombre, tomando fuerzas de su flaqueza y haciendo de su degradación su gloria y del pecado cimiento de su redención” (Unamuno, 2005b:191). Hay que superar la tragedia, como observaría posteriormente en *Del sentimiento trágico de la vida*, “quijotesicamente”: “Hagamos que la nada, si es que nos está reservada, sea una injusticia; peleemos contra el destino, y aun sin esperanzas de victoria; peleemos contra él quijotesicamente” (Unamuno, 2011b:280).

Volviendo a la regeneración y al intrahombre, el ser humano ideal para el helenista, explicita el helenista que el verdadero progreso no es el técnico⁴⁹, sino el intelectual, y el más relevante, el espiritual:

[...] es en la cabeza en donde hay que llevar la mecánica y la dinámica y la química y el vapor y la electricidad, y luego... arremeter a los artefactos y armatostes en que los encierran. Solo el que lleva en la cabeza la esencia eterna de la química [...] quien sienta que el ritmo del universo es el ritmo de su corazón, solo ese no tiene miedo al arte de formar y transformar drogas o al de armar aparatos de maquinarias (Unamuno, 2005b:200).

Concepto que emparenta con la cita de Fray Luis que recoge en *En torno al casticismo*, en la que puede aunar la visión interconectada del universo de Unamuno. Además de mostrarse que una regeneración individual, intrahistórica, sería el único medio efectivo para una regeneración social e histórica completa de la España del momento.

La intrahistoria es activa, como lo es su intraliteratura formada por leyendas y cuentos, hecho que lleva de la ficción a la vida, la ficción crea la realidad, porque si son elementos fecundos en el imaginario, en el espíritu del pueblo, son reales, afirmación que pone en jaque el concepto de historia, además del de realidad, a la vez que legitima el uso del género del cuento en un escritor como Unamuno:

[...] pues hoy, ¿hay más realidad en el Cid que en Amadís o en don Quijote mismo? [...] lo pasado no es ya y que solo existe de verdad lo que obra, y que una de esas llamadas leyendas, cuando mueve a obrar a los hombres [...] es mil veces más

⁴⁹ En 1920, don Miguel estaba completamente desencantado del progreso, se confirmaban sus malos augurios de juventud: “[...] yo, lector, me siento cansado de esta civilización tan tupida de inutilidades, pero una de ellas es la de que los hombres se den cuenta de que estaban apeteciendo y buscando muchas superfluidades, y que lo más de los llamados adelantos del progreso son cosas de que se puede muy bien prescindir, y que hay supuestos goces que se reducen al de una loca vanidad satisfecha, al goce de llevar algo que no puede llevar otro y gozar tan solo porque otro no puede llevarlo. ¿No es locura y tontería el que una dama se ponga sobre su cabeza llena de aserrín por dentro una pluma del pajarraco más raro u otro objeto así? [...] la vanidad ha hecho cometer más crímenes que el hambre [...] ¿Y no habrá, acaso, en esta llamada ola de pereza el cansancio trágico de haber estado sirviendo a la vanidad de los que no tenían hambre? [...] Los esclavos del capital han estado forjando sus cadenas y sus grillos [...] las armas mismas que otros esclavos habían de volver luego contra ellos. Y esos esclavos no saben ya hacer obras de hombres libres. Si hoy se les entrega la máquina [...] seguirán [...] fabricando instrumentos de esclavitud [...] progresa mucho la aviación. Sí, otro deporte [...] no para acercarse más al cielo, sino para huir de la tierra [...] para que los demás le vean a uno más alto que ellos” (Unamuno, 1967g:640).

real que el relato de cualquier acta que se pudra en un archivo (Unamuno, 2005b:319)⁵⁰.

El Quijote potenció la cultura española, desde el aspecto ideal, superando a su creador de carne y hueso caduco: “Mas donde acaso hemos de ir a buscar el héroe de nuestro pensamiento, no es a ningún filósofo que viviera en carne y hueso, sino a un ente de ficción y de acción, más real que los filósofos todos; es a don Quijote” (Unamuno, 2011b:316).

Lógicamente, Unamuno aplica su particular sistema de autoría al *Quijote*, ya que además de considerar más real a los personajes que al autor, efectúa una lectura muy moderna de la figura del lector, que llevará a la práctica en su propia creación: “Mi fe en don Quijote me enseña que tal fue su íntimo sentimiento, y si no nos lo revela Cervantes es porque no estaba capacitado para penetrar en él. No por haber sido su evangelista hemos de suponer fuera quien más adentró en su espíritu. Baste que hoy nos haya conservado el relato de su vida y hazañas” (Unamuno, 2005b:256).

Por lo tanto, y tomando este comentario desde las teorías de la recepción, Unamuno reivindica que el lector posea la obra una vez que el autor la haya alumbrado, y que incluso, la perspectiva del lector pueda resultar aún más válida y profunda que la del propio demiurgo, por lo tanto, Unamuno puede permitirse rectificar a Cervantes sin ningún tipo de escrúpulo. Esta perspectiva entronca, a su vez, con la poética unamuniana, el lector, al leer el libro, es co-creador de todo el universo que se le ha ofrecido, que a su vez, lo erige como lector.

⁵⁰ En 1933 seguiría reflexionando sobre la “verdadera” historia, y explicitaría todos los elementos que la componen y que estaba dispuesto a fusionar sin tapujos cientifistas, intrahistoria a la que deseaba anclar aun su presente, no podía tolerar ya la historia fugitiva: “Pero la Historia entera y verdadera, no la de las crónicas, sino la que abarca y funde tradiciones y documentos, leyendas y realidades, milagros y rutinas, recuerdos y esperanzas, fantasías e increíbles creencias fecundas, evangelios, mitologías, supersticiones, ficciones y materialidades; tan reales don Quijote y Hamlet, como Cervantes, Shakespeare, Cristo y Apolo, Adán y el antropopiteco. La Historia entera y verdadera, sin criba, sin crítica, la que se está rehaciendo de continuo [...] Sucedíose [el protagonista del artículo] de su ensueño, se acordó de la actualidad urgente —que no es, no, el presente eterno—, de su menester, de su obligación o compromiso [...] allí [en la avenida] autobuses, autos, camiones, yentes y vinientes, hasta guardias de asalto y alguaciles [...] volvió a arremeterle cierto hastío. Aquel cinematógrafo callejero, más o menos sonoro, entre casas vistosas y mozas, pero maquilladas y llenas de afeites arquitectónicos, aquello sí que era ilusión en el fondo vacío. No Historia, sino una pesadilla espiritual [...] ansiosa expectativa de cada momento, el acceso soñoliento de eso que llaman revolución, y haciéndole de toda su contemplación histórica una plasta. Era el paso en el vacío [...] El suelo de la Historia se le hundía bajo los sentidos. Sintió el agobio hasta la congoja, que es tener que vivir de gacetillas, y cuán fuera de la Historia entera y verdadera yace la crónica de los diarios, comadrería lo más de ella. ¿Qué leyendas dejará esto? ¿Qué mitos? ¿Qué evangelios? ¿Qué tradiciones?” (Unamuno, 1967g:684, 685).

En su ensayo “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*”, Unamuno es explícito al respecto de la autoría de una obra de arte:

[...] ¿qué tiene que ver lo que Cervantes quisiera decir en su *Quijote*, si es que quiso decir algo, con lo que a los demás se nos ocurra ver en él? ¿De cuándo acá es el autor de un libro el que ha de entenderlo mejor? Desde que el *Quijote* apareció impreso y a la disposición de quien lo tomara en mano y lo leyese, el *Quijote* no es de Cervantes, sino de todos los que lo lean y lo sientan. Cervantes sacó a don Quijote del alma de su pueblo y del alma de la humanidad toda, y en su inmortal libro se lo devolvió a su pueblo y a toda la humanidad. Y desde entonces don Quijote y Sancho han seguido viviendo en las almas de los lectores del libro de Cervantes y aun en la de aquellos que nunca lo han leído (Unamuno, 1967a:1230).

A su vez, Unamuno se propone en su *Vida de don Quijote y Sancho* devolver a Sancho su honra perdida, tan pisoteada por Miguel de Cervantes, y como se puede leer en ese ensayo quijotesco, el rector no duda en corregir a Cervantes, e incluso, en apuntar que fue un genio algo limitado para tratar un personaje como don Quijote en toda su hondura espiritual, tal y como lo interpreta el filósofo.

De hecho, ya propone un estudio de las distintas opiniones que sobre la obra de Cervantes han tenido los diversos escritores que sobre ella han reflexionado (Unamuno, 1967a:1231), como labor más interesante en su opinión, propia de la crítica quijotesca, y no cervantina, tal y como él comprende estas perspectivas. Asimismo, Cervantes para el helenista tan solo fue un medio, critica duramente el resto de su producción.

Unamuno, positivista de formación aunque después rechazara tal corriente, no pierde tampoco la oportunidad de reclamar abiertamente ediciones más económicas para que así hayan más quijotistas frente a tantos eruditescos:

Y entre tanto, está haciendo falta en España una edición del *Quijote* que a la mayor manuableidad, a la mayor limpieza y claridad de tipos y consistencia de papel, a la más esmerada corrección tipográfica, una el precio más módico que sea dable; una edición sencilla, limpia, modesta, clara, manuable y barata. Y esto no se conseguirá mientras no aumentemos el número de los quijotistas concientes y reduzcamos a la inacción y al silencio a los cervantistas (Unamuno, 1967a:1236).

En *Del sentimiento trágico de la vida* también recurre al argumento de las ediciones asequibles como medio de difundir y deificar la ciencia sobre la religión-emo-

ción, vemos como el aspecto económico siempre le importó —como buen *pater familias*— y hábilmente supo discernir las estrategias que se ocultaban tras este:

Y en la segunda mitad del pasado siglo XIX, época infilosófica y tecnicista [...] ese ideal se tradujo en una obra [...] de avulgamiento científico —o más bien seudocientífico— que se desahogaba en democráticas bibliotecas baratas y sectarias. Quería así popularizarse la ciencia, como si hubiese de ser esta la que haya de bajar al pueblo y servir sus pasiones, y no el pueblo el que debe subir a ella y por ella más arriba aún, a nuevos y más profundos anhelos (Unamuno, 2011b:304).

Frecuentemente se preguntará Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho* si vale la pena sacrificar la vida terrenal por la divina inmortal, o es mejor gozar de una vida tranquila y caer en el olvido, claramente, su apuesta es quijotesca antes que sanchopancesca; además, este aspecto puede emparentarse con su “cargo” literario de demiurgo, porque si nuestro ser inmortal “[...] es mi verdad, mi yo eterno, mi padrón y modelo desde antes de antes y hasta después de después; es la idea que de mí tiene Dios, Conciencia del Universo” (Unamuno, 2005b:473). Por lo tanto, en este mundo teatral, en que todos tienen un papel asignado a partir de una idea al modo platónico, los personajes de Unamuno también responden a ello, ya que él es su dios.

Sin duda es don Quijote el ídolo que siempre seguirá Unamuno, aún por encima de Segismundo y los místicos:

[...] una fe a base de incertidumbre, de duda. Y es que Sancho Panza era hombre, hombre entero y verdadero y no era estúpido, pues solo siéndolo hubiese creído, sin sombra de duda, en las locuras de su amo. Que a su vez tampoco creía en ellas de ese modo, pues tampoco, aunque loco, era estúpido. Era, en el fondo, un desesperado [...] el héroe de la desesperación íntima y resignada, por eso es el eterno dechado de todo hombre cuya alma es un campo de batalla entre la razón y el deseo inmortal. Nuestro señor don Quijote es el ejemplar del vitalista cuya fe se basa en incertidumbre, y Sancho lo es del racionalismo que duda de su razón (Unamuno, 2011b:155, 156).

Intraliteratura por la que siempre apostará el helenista, en su mismo estilo, “remejiendo” de este modo una profunda conexión entre fondo y forma, pero no de un modo artificioso:

[...] en lo que sobre todo he puesto ahínco es en sacar a ras de lengua escrita voces de la lengua corrientemente hablada, en desentonar y desentrañar palabras que chorean vida según corren frescas y rozagantes de boca en boca y de oído en oído [...] Hay que flexibilizar y enriquecer el rígido y escueto castellano [...] hay que

darle más soltura y más riqueza, pero es a la lengua enteca y enclavijada de los periódicos y de los cafés [...] remejerle los entresijos al mismo romance castellano. Cada uno ha de engordar de sí mismo (Unamuno, 2005b:470).

Esa reforma lingüística, además de ser revitalizadora del lenguaje intrahistórico, es una muestra del carácter castizo, siguiendo parámetros románticos y haciendo alarde del polémico “que inventen ellos”⁵¹, la lengua española no puede ser racional:

Otros vienen y nos dicen que [...] lo necesario y apremiante es podar nuestra lengua y recortarla y darla [*sic*] precisión y fijeza. Dicen los tales que padece de maraña y de braveza montesina [...] Pero ¿es que vamos a escribir algún *Discurso del método* con ella? ¡Al demonio la lógica y la claridad esas! Quédense los tales recortes y podas y redondeos para lenguas en que haya de encarnar la lógica del raciocinio raciocinante, pero la nuestra, ¿no sabe ser acaso, ante todo y sobre todo, instrumento de pasión y envoltura de quijotescos anhelos conquistadores? (Unamuno, 2005b:470).

Ya esgrimía esta opinión en *En torno al casticismo*, y otra de las constantes que volverá a rescatar en su visión del Quijote será la crítica a la Real Academia Española y a los escritores de fama de la época, pudiéndose entender estos como parte de la bohemia modernista: “A un sombrerero de aldea le oí hablar de *arcar* los sombreros y a un oribe o platero de *zuñir*, y como ni hay sombrereros ni plateros entre nuestros literatos, ni estos acostumbran enterarse de la vida y ocupaciones del prójimo, ni nuestros académicos se han cuidado de la técnica de los oficios, me quedé *in albis*” (Unamuno, 2005c: 280).

En el lenguaje está toda la teología y mitología que Unamuno esgrime como propias de España:

El lenguaje, necesariamente antropomórfico, mitopeico, engendra el pensamiento [...] ¿No seguimos viviendo de las creaciones de su fantasía, encarnadas para siempre en el

⁵¹ Le comentaba don Miguel a Ortega y Gasset en 1906: “Yo me voy sintiendo antieuropeo. ¿Que ellos inventan cosas? ¡Invéntenlas! La luz eléctrica alumbra aquí tan bien como donde se inventó. (Me felicito de haberseme ocurrido este aforismo tan ingenioso). La ciencia sirve de un lado para facilitar la vida con sus aplicaciones y de otro de puerta para la sabiduría. ¿Y no hay otras puertas? ¿No tenemos nosotros otra?” (Rabaté, 2010:261), fórmula extraída de su diálogo de 1906, “El pórtico del templo”: “Inventen, pues, ellos y nosotros nos aprovecharemos de sus invenciones. Pues confío y espero en que estarás convencido [Sabino], como yo lo estoy, de que la luz eléctrica alumbra aquí tan bien como allí donde se inventó” (Unamuno, 1910c:170). En 1909 comentaba Unamuno a González Trilla: “La fórmula de la civilización europea contemporánea, la fórmula que ahí copian simiescamente, me repugna. Me repugna el cientificismo, me repugna el progresismo. Se trata de ocultar un estado íntimo de desesperación espiritual. Se quiere eludir el único problema esencial, el de la inmortalidad del alma. El dinero, la actividad y la ciencia son otras tantas morfina” (Rabaté, 2010:289).

lenguaje, con el que pensamos, o más bien el que en nosotros piensa? [...] palpitaban creaciones míticas, antropomórficas. La lengua misma lo llevaba consigo [...] Y de nada sirve querer suprimir ese proceso mitopéico o antropomórfico y racionalizar nuestro pensamiento, como si se pensara solo para pensar y conocer, y no para vivir. La lengua misma, con la que pensamos, nos lo impide. La lengua, sustancia del pensamiento, es un sistema de metáforas a base mítica y antropomórfica. Y para hacer una filosofía puramente racional habría que hacerla por fórmulas algebraicas o crear una [...] lengua inhumana (Unamuno, 2011b: 174, 175).

La niñez vuelve a ser la edad elegida por Unamuno, así como por Cristo, para poder alcanzar el estado celestial, etapa en la que confluyen los valores del intrahombre de manera esencial: “Quijote se vuelve aquí a su niñez espiritual, a la niñez cuyo recuerdo es el alivio de nuestra alma, pues es el niño que llevamos todos dentro quien ha de justificarnos algún día. Hay que hacernos como niños para entrar en el reino de los cielos” (Unamuno, 2005b:439)⁵².

El helenista apuesta por una nueva religiosidad: de la Trinidad a la Cuaternidad, y en esta tendría un papel clave la mujer gracias a la Virgen. Para Unamuno, el Dios andromórfico posee unas connotaciones negativas en tanto que ostenta unas cualidades de varón punitivas; mientras la madre es la figura familiar amable, dulce, que otorga el perdón, y juzga en el “sentido moral”: “Dios era y es en nuestras mentes masculino. Su modo de juzgar y condenar a los hombres, modo de varón [...] modo de Padre. Y para compensarlo hacía falta la Madre [...] que perdona siempre [...] abre siempre los brazos al hijo cuando huye este de la mano levantada o del ceño fruncido del irritado Padre” (Unamuno, 2005b:489).

En consecuencia, el hogar será una institución fundamental para el escritor, a su abrigo se acurrucará en sus crisis, resultan una buena muestra de ello los fragmentos autobiográficos que transcribe en *Vida de don Quijote y Sancho*, casi al modo de las no-

⁵² Relató Unamuno una experiencia autobiográfica en el prólogo a *Poesía*, de Juan Arzadun, recuperando, a su vez, la metáfora de las aguas, que ya aplicara al concepto de intrahistoria “¡La niñez! El recuerdo, más o menos claro, de nuestra niñez es el unguento espiritual que impide la total corrupción de nuestra alma. En las horas de sequedad y de abandono; cuando se toca el terrible *vanidad de vanidades*; cuando, fatigado el espíritu de la peregrinación a través del desierto, penetra en el terrible misterio del tiempo y ve abírsele el abismo sin fondo de la nada; cuando, ante el polvo a que con el análisis lo hemos reducido todo [...] entonces se oyen en el silencio los ecos dulces de la niñez lejana como rumor de aguas vivas [...] secas las fauces y resquebrajadas las entrañas espirituales, sedienta el alma hasta la agonía, se escaba con afán el suelo hasta descarnarse las amanas, para descubrir aquellas aguas [...] y recobrar vida con el manantial que, corriendo en oscuro subterráneo, preservó su pureza y su frescura” (Arzadun, 1897:7).

velas insertas de Cervantes —que tan “impertinentes” le resultaban (Unamuno, 1967a:1233)—, pero también siguiendo su método de “a lo que salga”:

El triste dejo del triunfo es el desencanto [...] Lo que hiciste o dijiste no merecía los aplausos con que te lo premiaron. Y llegas a casa [...] te invade un gran desaliento [...] Y llega tu mujer, rebosante de cariño, y al verte así, tendido, te pregunta qué tienes [...] y la despides acaso desabridamente (Unamuno, 2005b:445).

Su esposa, así como los personajes femeninos positivos de toda su producción, serán madres, para Unamuno, es la maternidad la función que completa a la mujer y de la que participa su amor hacia el hombre: “Todo amor de mujer es, si verdadero y entrañable, amor de madre; la mujer prohija a quien ama” (Unamuno, 2005b:447). El episodio que traduce mejor tal reflexión es el de la polémica crisis que sufrió don Miguel, palabras que reproduciría en múltiples obras: “Hay quien no descubre la hondura toda del cariño que su mujer le guarda sino al oírlo, en momento de congoja, un desgarrador ¡hijo mío!, yendo a estrecharle maternalmente en sus brazos” (Unamuno, 2005b:447).

El amor a la mujer, el sentimiento más puro libre de erotismo o de costumbres bohemias, enlaza para Unamuno directamente con la inmortalidad, ya que en él se genera la perpetuación física: “En el amor a mujer arraiga el ansia de inmortalidad, pues es en él donde el instinto de perpetuación vence y soyuga al de conservación, sobreponiéndose así lo sustancial a lo meramente aparental” (Unamuno, 2005b:222). Cuando el hombre no puede cubrir el anhelo de dejar hijos, de vivir en ellos, puede dar en casos tan extravagantes como el del Quijote y su afición a las novelas de caballerías, tal importancia da Unamuno al amor.

Sin embargo, en *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno no observaba el amor desde la perspectiva sentimental, sino como una suerte de encantamiento que encubre el objetivo final: la perpetuación del ser y la especie, que redonda en cierto “entristecimiento”, pero que, bien cuidado, concluye en cariño:

El amor mira y tiende siempre al porvenir, pues que su obra es la obra de nuestra perpetuación [...] y solo de esperanzas se mantiene. Y así que el amor ve realizado su anhelo, se entristece y descubre [...] que no es su fin propio aquello a que tendía, y que no se lo puso Dios sino como señuelo para moverle a la obra; que su fin está más allá, y emprende de nuevo tras él su afanosa carrera de engañosa y desengaños por la vida. Y va haciendo recuerdos de sus esperanzas fallidas y saca de esos recuerdos nuevas esperanzas. La cantera de las divisiones de nuestro porvenir está en los soterraños de nuestra memoria; con recuerdos nos fragua la imaginación esperanzas [...] En el arte [...] buscamos un remedo de eternización. Si en lo bello se aquieta un momento el espíritu, y

descansa y se alivia, ya que no se le cura la congoja, es por ser lo bello revelación de lo eterno, de lo divino de las cosas, y la belleza no es sino la perpetuación de la momentaneidad. Que así como la verdad es el fin del conocimiento racional, así la belleza es el fin de la esperanza, acaso irracional en su fondo [...] ¿No es acaso la belleza una creación del amor, lo mismo que el mundo sensible lo es del instinto de conservación y el supersensible del de perpetuación y en el mismo sentido? (Unamuno, 2011b:222).

Sentimiento que plasma a la perfección en “¡El amor es inmortal!” y “Al correr los años”, último cuento este, que parece ligero, pero refleja exactamente cómo concebía Unamuno el verdadero amor marital, la verdadera felicidad amorosa es la apacible, la cariñosa, el aprecio de la esposa como madre y el amor incondicional hacia los hijos, además de asumir que se vivirá eternamente, si se tiene fe: “¡Qué jugo de apacible felicidad, de resignación al destino debe dar en los días de nuestro sol más breve el recordar esperanzas que no se han realizado aún, y que por no haberse realizado conservan su pureza!” (Unamuno, 2011a:223).

Es más, legar obras era un signo de vanidad terrenal imperdonable, no se pensaba en la intrahistoria anónima, sino en la historia pasajera y superflua, como muy bien retrata en “Don Martín o de la gloria”:

El que os diga que escribe, pinta, esculpe o canta para propio recreo, si da al público lo que hace, miente; miente si firma su escrito, pintura, estatua o canto. Quiere, cuando menos, dejar una sombra de su espíritu, algo que le sobreviva. Si la *Imitación de Cristo* es anónima, es porque su autor, buscando la eternidad del alma, no se inquietaba de la del nombre. Literato que os diga que desprecia la gloria, miente como un bellaco [...] [En la *Divina comedia*] El deseo más ardiente de sus condenados es el de que se les recuerde aquí, en la tierra, y se hable de ellos, y es esto lo que más ilumina las tinieblas del infierno (Unamuno, 2011b:93).

Igualmente, ese logro terrenal no tiene valor alguno para don Miguel, la realidad objetiva no es valedera frente al corazón:

[...] la realidad objetiva, la que quedaría aunque la humanidad desapareciese, es tan indiferente a nuestro deber como a nuestra dicha; se le da tan poco de nuestra moralidad como de nuestra felicidad [...] (El mundo intelectual se divide en dos clases: *dilettantes* de un lado y pedantes de otro). ¡Qué le hemos de hacer! El hombre moderno es el que se resigna a la verdad y a ignorar el conjunto de la cultura [...] Sí, esos hombres culturales se resignan, pero quedamos unos cuantos pobrecitos salvajes que no nos podemos resignar. No nos resignamos a la idea de haber de desaparecer un día, y la crítica del gran Pedante no nos consuela [...] la cultura, es decir, la Cultura —¡oh la cultura!—, obra sobre todo de filósofos y de hombres de ciencia, no la han hecho ni los héroes ni los santos. Porque los santos [...] se cuidaron más bien de la salvación de las almas individuales [...] ¿qué han hecho por el progreso de la ciencia de la ética? (Unamuno, 2011b:279).

Hecho que enlaza con la necesidad de Unamuno de creer en la inmortalidad, si el género humano se extingue, esa realidad material no guardará en absoluto el legado humano cordial, como por ejemplo puede leerse en el cuento “Mecanópolis”, el humano no debe ser el medio, sino el fin:

[...] la Cultura se compone de ideas y solo de ideas y el hombre no es sino un instrumento de ella. El hombre para la idea, y no la idea para el hombre; el cuerpo para la sombra. El fin del hombre es hacer ciencia, catalogar el Universo para devolvérselo a Dios en orden, como escribí [...] en mi novela *Amor y pedagogía*. El hombre no es, al parecer, ni siquiera una idea. Y al cabo el género humano sucumbirá al pie de las bibliotecas —talados bosques enteros para hacer el papel que en ellas se almacena—, museos, máquinas, fábricas, laboratorios... para legarlos... ¿a quién? Porque Dios no los recibirá (Unamuno, 2011b:312).

Por el desprecio de toda la obra cultural humana, el sacrificio de la naturaleza al hombre, podría evocar el pasaje en que el *Nazarín* galdosiano aborrece las bibliotecas. El hombre en sociedad teme desnudarse y darse —como se da el creyente a Dios— a los otros, darse a conocer y por ello a amar; pero la sociedad “sanchopancista” tiene un arma infalible: el ridículo⁵³, la deshonra social, y por convenciones como el código de honor, se ha rendido la humanidad a esclavizar su yo, tal y como ejemplificará en su *Vida de don Quijote y Sancho* y como recordará en *Del sentimiento trágico de la vida*:

[...] una nueva Inquisición: la de la ciencia o la cultura, que usa por armas el ridículo y el desprecio para los que no se rinden a su ortodoxia [...] Y así yo en estos ensayos, por temor también —¿por qué no confesarlo?— a la Inquisición [...] a la científica, presento como poesía, ensueño, quimera o capricho místico lo que más de dentro me brota [...] hay otra más trágica Inquisición, y es la que un hombre, culto, europeo -como lo soy, quiéralo o no-, lleva dentro de sí. Hay un más terrible ridículo, y es el ridículo de uno ante sí mismo y para consigo. Es mi razón, que se burla de mi fe y la desprecia. Y aquí es donde tengo que acogerme a mi señor don Quijote para aprender a afrontar el ridículo y vencerlo, y un ridículo que acaso —¿quién sabe?— él no conoció [...] ¡Y me

⁵³ Argumento que ya defendía en 1903: “Vivimos en una tolerancia aparente, pero en plena inquisición oculta. Ya sé que nadie se tuesta, ya no se hacen autos de fe, pero se hace algo peor: combatir las ideas con la burla” (Rabaté, 2010:230). En 1906 volvía a defender tal posición: “La diferencia entre el cuerdo y el loco dicen que estriba en que aquel piensa las locuras, pero ni las dice ni las hace; se las guarda, tiene poder de inhibición. Se las guarda y le corroen el alma. El loco [...] diciéndolas o haciéndolas, se liberta de ellas. Y así andan los cuerdos, mustios y tristes, sin poder echar fuera su locura, por miedo, por pudor, por vergüenza [...] ¿Qué dirán de mí? ¿No me motejarán de loco, de extravagante, o acaso algo peor, de un hombre que violenta las ideas para llamar la atención, por afán de singularidad?” (Unamuno, 1976g:447), preguntas que de bien seguro se formuló Unamuno a sí mismo.

acojo al *dilettantismo* [...] contra la pedantería especialista⁵⁴, contra la filosofía de los filósofos profesionales. Y quién sabe... Los progresos suelen venir del bárbaro [...] la tragedia humana, intrahumana, es la de don Quijote con la cara enjabonada para que se riera de él la servidumbre de los duques, y los duques mismos [...] Y la tragedia cómica, irracional, es la pasión por la burla y el desprecio. El más alto heroísmo para un individuo, como para un pueblo, es saber afrontar el ridículo; es, mejor aún, saber ponerse en ridículo y no acobardarse en él [...] Y en este siglo crítico, don Quijote, que se ha contaminado de cristicismo también, tiene que arremeter contra sí mismo, víctima de intelectualismo y de sentimentalismo, y que cuando quiere ser más espontáneo, más afectado aparece. Y quiere el pobre racionalizar lo irracional e irracionalizar lo racional. Y cae en la desesperación íntima del siglo crítico de que fueron las dos más grandes víctimas Nietzsche y Tolstoi [...] y se hace despertador de las almas que duermen (Unamuno, 2011b:307, 317, 328).

Se puede atisbar que este último Quijote también es equiparable al mismo Unamuno. Odio de Unamuno hacia el establecimiento de tales sectas de sabios, elegidos por y para la élite y que desprecian cualquier forma de vida y sentimiento ajenos a sus doctrinas de archivo, totalmente muertas, como su vida, dormida entre legajos. Rechazo que participa de las ansias de Unamuno de trascendencia, su propia paradoja, es decir, querer permanecer en la memoria de los demás, hacerse insustituible para ellos, pero eludir la fama vanidosa y mundana, sacrificar esa parte de su ego por apostar por la intrahistoria, por la regeneración de base de la cultura española. Aún así, como persona guiada por su corazón, no pudo evitar caer en luchas tan mundanas como la habitual en literatura de “gente joven contra gente vieja”.

La dicotomía entre gente vieja y gente nueva es extremadamente cruenta para Unamuno, ya que supone una lucha por la memoria de los demás, por una de las únicas vías de supervivencia, reflexión que además trasluce actitudes autobiográficas del pro-

⁵⁴ Se acordaba Unamuno en 1912 de los germanófilos *kulturales*, cuya pedantería nacía del mismo seno del recelo barbárico, y como estos, no osaban dar información personal cotidiana, el hombre no les importaba, sino la idea, argumento totalmente antiunamuniano: “[...] hasta que ellos [los *kulturales*] han venido, no sabíamos aquí ni lo que es lógica, ni lo que es ética, ni lo que es estética, ni teníamos honradez científica, ni veracidad, ni nada, en fin, que valga. ¡Pedantes, pedantes, pedantes y pedantes! Y esta pedantería de nuestro culturales es hermana gemela de la recelosidad de nuestro pueblo, más o menos inculto. Proceden [...] de una misma pasión [...] esta pedantería es, aunque al cambiar de forma se haya afinado y pulido algo, recelo y nada más que recelo. Tampoco los *kulturales* nos quieren decir cómo se llaman y cuántos años tienen, porque estas son cosas personales, y ya sabemos que lo interesante son las cosas y no las personas, y que los hombres son para las ideas y no las ideas para los hombres [...] su respuesta es en bastante mediano castellano y no poco embrollada con todo género de categorías, más o menos normativas, no se ve bien su identidad con la de otros, los populares recelosos y desconfiados [...] los *kulturales* [...] temen que, si contestan a derechas, diciendo su edad, nombre y estado, vengan los europeos más o menos alemanes a burlarse de ellos —¿hay acaso nada más ridículo que ser español?— o les suban la contribución de dependencia espiritual o les enreden en algún lío de denigramiento de nuestra Patria [*sic*]” (Unamuno, 1967g:488).

pio Unamuno, quede como testimonio el enfrentamiento con su admirado Leopoldo Alas, la “lucha por el nombre” es aún peor que la “lucha por la vida”⁵⁵:

Nuestra lucha a brazo partido por la sobrevivencia del hombre se retrae al pasado, así como aspira a conquistar el porvenir; peleamos con los muertos, que son los que nos hacen sombra a los vivos. Sentimos celos de los genios que fueron, y cuyos nombres, como hitos de la historia, salvan las edades. El cielo de la fama no es muy grande, y cuantos más en él entren, menos toca a cada uno de ellos. Los grandes hombres del pasado nos roban lugar en él; lo que ellos ocupan en la memoria de las gentes nos lo quitarán a los que aspiramos a ocuparla. Y así nos revolvemos contra ellos, y de aquí la agrura con que cuantos buscan en las letras nombradía juzgan a los que ya la alcanzaron y de ella gozan [...] El joven irreverente para con los maestros, al atacarlos, es que se defiende [...] Cuanto más solo, más cerca de la inmortalidad aparental, la del nombre (Unamuno, 2011b:95).

Se habla de *struggle for life* [...] pero esta lucha por la vida es la vida misma, la *life*, y es a la vez la lucha misma, la *struggle* [...] la leyenda bíblica, la del Génesis, dice que la muerte se introdujo en el mundo por el pecado de nuestros primeros padres, porque quisieron ser como dioses; esto es, inmortales, sabedores de la ciencia del bien y del mal, de la ciencia que da la inmortalidad [...] la primera muerte fue una muerte violenta, un asesinato, el de Abel por su hermano Caín. Y un fratricidio (Unamuno, 1996a: 81).

Por otra parte, en *Del sentimiento trágico de la vida* el concepto del ridículo se vuelve extremadamente trágico, la fortaleza alegre y vitalista de *Vida de don Quijote y Sancho* se torna en contradictoria, prismática, de un psicologismo que hace mella en el mismo Unamuno, que se avergüenza, a la vez que se enorgullece, de su apuesta por el corazón ante la razón. Sabe Unamuno que él mismo es el prototipo de intelectual occidental que rechaza⁵⁶, y no puede deshacerse de todo su bagaje cultural racionalista; por lo tanto, se comprende su afición por el personaje de Fausto. Además de buscar a Mar-

⁵⁵ Recordemos la tormentosa correspondencia entre don Miguel y Alas, y las palabras que dedicaba Unamuno en 1910 a un presunto joven que le pedía consejo: “Pero yo sé bien que cuando un joven pide consejos no es sincero casi nunca y lo que en realidad pide es otra cosa. Lo del consejo no pasa de ser un pretexto. Ya antes de ahora me ha ocurrido con alguno que se me ha revuelto, fingiendo desdén, porque no le dije lo que él esperaba y quería que le dijese. Nadie tiene la culpa de defraudar un falso concepto que de él hayan podido formarse los demás” (Unamuno, 1910c:158), ciertamente, Unamuno hablaba desde la propia experiencia.

⁵⁶ Como a Roberts, también nos llama la atención que: “Teniendo en cuenta la importancia y la originalidad de Unamuno como intelectual, resulta sorprendente que hasta la fecha ningún crítico o investigador haya estudiado en profundidad el modo en que don Miguel fue creando gradualmente su papel como intelectual” (Roberts, 2007:14).

garita⁵⁷, se debe aprender del Quijote, transformar la negatividad que la sociedad otorga al ridículo en positividad, en iniciativa propia diferenciadora y rebelde, huir de la uniformidad cobarde. Aunque nunca pudo deshacerse del humor negro tan rebelador que destilaba línea tras línea:

Dijo [...] Horacio Walpole, que la vida es una tragedia para los que sienten y una comedia para los que piensan [...] los que ponen el pensamiento sobre el sentimiento, yo diría la razón sobre la fe, mueren cómicamente, y muere trágicamente los que ponen la fe sobre la razón. Porque son los burladores los que mueren cómicamente, y Dios se ríe luego de ellos, y es para los burlados la tragedia, la parte noble (Unamuno, 2011b:318).

A través de su particular don Quijote, Unamuno abjurará abiertamente del modernismo, corriente enferma de esnobismo, *mal du siècle*, progreso material y vanguardias vacías, ética y estética que en absoluto concernían con el quijotista Unamuno:

Y don Quijote no se rinde, porque no es pesimista, y pelea. No es pesimista porque el pesimismo es hijo de la vanidad, es cosa de moda, puro *snobismo*, y don Quijote ni es vano, ni vanidoso, ni moderno de ninguna modernidad —menos modernista—, y no entiende qué es eso de *snob* mientras no se lo digan en cristiano viejo español. No es pesimista [...] porque como no entiende qué sea eso de la *joie de vivre*, no entiende de su contrario. Ni entiende de tonterías futuristas tampoco. A pesar de Clavileño, no ha llegado al aeroplano, que parece querer alejar del cielo a no pocos atolondrados. Don Quijote no ha llegado a la edad del tedio de la vida, que suele traducirse en esa tan característica topofobia de no pocos espíritus modernos, que se pasan la vida corriendo a todo correr de un lado para otro, y no por amor a aquel adonde van, sino por odio a aquel otro de donde vienen, huyendo de todos. Lo que es una de las formas de la desesperación. Pero don Quijote oye ya su propia risa, oye la risa divina, y como no es pesimista, como cree en la vida eterna, tiene que pelear, arremetiendo contra la ortodoxia inquisitorial científica moderna por traer una nueva e imposible Edad Media, dualística, contradictoria, apasionada (Unamuno, 2011b:326).

Sin embargo, y contradictoriamente como no podía ser de otro modo en don Miguel, confiesa este la certeza del yo social, que también es una acumulación de yoes, concepto que volvería a recuperar en *Cómo se hace una novela*, al asumir que era hijo de sus propios hijos: “Mi yo vivo es un yo que es en realidad un nosotros; mi yo vivo, personal, no vive sino en los demás, de los demás y por los demás yos; procedo de una

⁵⁷ Escribía Unamuno en 1892: “Y en nuestro siglo XIX el avejentado doctor Fausto, harto de perseguir la verdad, alocado después de haber estudiado filosofía, teología, jurisprudencia y medicina y dedicándose a las ciencias ocultas, juguete del nihilista Mefistófeles [...] después de haber recobrado aliento en el aliento de Margarita, se vuelve a la inalterable Helena de la infancia de nuestra civilización” (Unamuno, 1967g:156).

muchedumbre de abuelos y en mí lo llevo en extracto, y llevo a la vez en mí en potencia una muchedumbre de nietos” (Unamuno, 2011b:199).

El mismo ser es depositario de intrahistoria a nivel individual, que podrá trasladar de generación en generación, y a su vez, entronca con la necesidad de Unamuno de hacerse insustituible para los demás, por lo tanto, ser inmortal ya en vida: “Llevo dentro de mí todo cuanto ante mí desfiló y conmigo lo perpetúo, y acaso va todo ello en mis gérmenes, y viven en mis antepasados todos por entero, y vivirán, juntamente conmigo, en mis descendientes. Y voy yo [...] todo yo, con todo este mi universo, en cada una de mis obras, o por los menos va en ellas lo esencia de mí, lo que me hace ser yo, mi esencia individual” (Unamuno, 2011b:224). El personalismo, la propia huella que debe dejar en todos los actos, resulta vital para ganarse la inmortalidad y la pervivencia del propio yo.

Por ello, la verdadera fama no es un nombre propio, sino la intrahistoria, el anonimato, y traspasar los lugares comunes para poder conformar a la nueva humanidad regenerada:

¿Qué significa esa irritación cuando creemos que nos roban una frase, o un pensamiento, o una imagen que creíamos nuestra; cuando nos plagian? ¿Robar? ¿Es que acaso es nuestra, una vez que al público se la dimos? Solo por nuestra la queremos, y más encariñados vivimos de la moneda falsa que conserva nuestro cuño, que no de la pieza de oro puro de donde se ha borrado nuestra efigie y nuestra leyenda (Unamuno, 2011b:95).

Unamuno parece que, por otra parte, se adelanta a las teorías de la recepción, ya que además de querer convertirse en inmortal mediante la invasión de la memoria de las gentes, aboga por una participación activa del lector, al que acabará de revivir en *Cómo se hace una novela*, este será co-creador de la obra literaria que lee, y vivirá en ella mientras la lea. El lector, para ser tal, deberá ser demiurgo de la literatura de Unamuno—su propio demiurgo, a su vez— y de sus personajes. De hecho, “Clarín” en 1900, acusó a Unamuno de plagiar sus *Tres ensayos* en *El Imparcial*, a lo que Unamuno le contestó: “Como acostumbro, leo los libros sin tomar notas, y luego los repienso y los dejo reposar, y al cabo del tiempo escribo lo que me brota, sin recordarlo en la forma en

que lo leí. Solo quiero dar forma propia a las ideas, que no son de nadie y son de todos. Todo lo sabemos entre todos, nadie puede hoy decir *esto es mío*” (Rabaté, 2010:196)⁵⁸.

En *Del sentimiento trágico de la vida* Unamuno reflexiona ampliamente sobre la fama histórica y la intrahistórica, y muestra su ideal, sumergirse en el anonimato de la intrahistoria, para así poder conseguir la fama eterna al formar parte de la propia cultura y normalidad española, sacrificar el nombre fútil para resucitar en una especie de apocatástasis cultural:

Sucede muy comúnmente que cuando no se pronuncia ya el nombre de un escritor es cuando más influye en su pueblo desparramado y enfusado su espíritu en los espíritus de los que le leyeron, mientras que se le citaba cuando sus dichos y pensamientos, por chocar con los corrientes, necesitaban garantía de nombre. Lo suyo es ya de todos y él en todos vive. Pero en sí mismo vive triste y lacio y se cree en derrota. No oye ya los aplausos ni tampoco el latir silencioso de los corazones de los que le siguen leyendo. Preguntad a cualquier artista sincero qué prefiere, que se hunda su obra y sobreviva su memoria, o que hundida esta persista aquella, y veréis, si es de veras sincero, lo que os dice. Cuando el hombre no trabaja para vivir, e irlo pasando, trabaja para sobrevivir. Obrar por la obra misma es juego y no trabajo [...] Al nombre se sacrifica no ya la vida, la dicha. La vida desde luego [...] El que desprecia el aplauso de la muchedumbre de hoy, es que busca sobrevivir en renovadas minorías durante generaciones [...] Los ídolos de las muchedumbres son pronto derribados por ellas mismas, y su estatua se deshace al pie del pedestal sin que la mire nadie, mientras que quienes ganan el corazón de los escogidos recibirán más largo tiempo fervoroso culto en una capilla siquiera recogida y pequeña, pero que salvará las avenidas del olvido. Sacrifica el artista la extensión de su fama a su duración; ansía más durar por siempre en un rinconcito, a no brillar un segundo en el universo todo; quiere más ser átomo eterno y consciente de sí mismo que momentánea conciencia del universo todo; sacrifica la infinidad a la eternidad (Unamuno, 2011b:95, 96).

⁵⁸ El concepto de originalidad de don Miguel es el de la asunción total de *nihil novum sub sole*, a la par que apostar por el trabajo colaborativo, por reunir con habilidad conocimientos ya sabidos, encajar de otro modo las piezas del universo para así aportar nuevos sentidos, además, no era él el único autor de su generación que adoptaba tal método, escribía en 1907: “Porque la originalidad no consiste precisamente en decir algo que antes no haya dicho otro —cosa bastante fácil—, sino en combinar y relacionar de una manera personal y propia los pensamientos del común acervo. Padre no ha de estimarse al que engendra un hijo, sino el que lo cría, educa y forma hasta colocarle en el lugar en que mejor viva y sea más útil a la sociedad. Y así un pensamiento es más de quien supo colocarlo en su sitio, en el lugar lógico que entre los demás pensamientos le corresponde y desde el que proyecte más luz sobre estos y brille él más que no quien primero lo formuló aislado. Escritores muy medianos han dejado sentencias nuevas y otros muy originales están llenos de ideas ajenas [...] Suele haber también en algunos de estos *originales* [*sic*] a tenazón cierta hipocresía que les lleva a ocultar lo que leen y esconderse para hacerlo [...] Y cuando leen, ¡qué cosas leen, por lo general, nuestros literatos! Literatura y nada más. Y así hacen teatro de teatro, novela de novela, lírica de lírica [...] Decía Ganivet que él nunca tomaba notas de los libros que leía —y leyó muchos y los leyó bien—, sino que dejaba que las ideas que ellos le daban o le sugerían se fueran asentando por sí mismas y organizándose en su espíritu. Y es que no leía *para* citar, aunque alguna vez citase *porque* había leído” (Unamuno, 1967c:871).

Este fragmento es precisamente el que aplica en “Don Martín o de la gloria”, incluso la anécdota de la estatua no adorada, el protagonista de este cuento está triste porque su nombre ya no anda de boca en boca, y no comprende que ha alcanzado el verdadero logro, el anonimato, haber influido en la intrahistoria y haber contribuido a forjar la cultura de su país. Por otra parte, la cara positiva de don Martín sería “El maestro de Carrasqueda”, que recluido en un pueblo de campesinos, sacrifica la gloria terrena academicista por la formación de sus alumnos, la mayoría sin un futuro muy brillante, excepto uno, que consiguió llegar a ser todo un intelectual de relieve.

De estas terribles luchas por la popularidad, según Unamuno, nace la envidia, sentimiento que plasmó en *Abel Sánchez: Una historia de pasión* y cuyo argumento ya recogió en *Del sentimiento trágico de la vida*:

Tremenda pasión esa de que nuestra memoria sobreviva por encima del olvido de los demás si es posible. De ella arranca la envidia a la que se debe, según el relato bíblico, el crimen que abrió la historia humana: el asesinato de Abel por su hermano Caín. No fue lucha por pan, fue lucha por sobrevivir a Dios, en la memoria divina. La envidia es mil veces más terrible que el hambre, porque es hambre espiritual. Resuelto el que llamamos problema de la vida, el del pan, convertiríase la tierra en un infierno, por surgir con más fuerza la lucha por la sobrevivencia (Unamuno, 2011b:96).

El lector será el encargado de “resucitar” a Unamuno, no ya a través del tiempo, si no a devolverlo a la vida del modo más “físico” posible, no podemos dejar de lado que su estilo siempre tendrá marcas comunicativas, él mismo, en sus ensayos, al citar a otros autores añade comentarios como “oigamos a”, insuflando así de presentismo y espontaneidad sus textos, preñados de eterno diálogo: “[...] como el que estas líneas traza [...] Ni son las fantasías que han de seguir mías, ¡no! Son también de otros hombres, no precisamente de pensadores, que me han precedido en este valle de lágrimas y han sacado fuera su vida y la han expresado” (Unamuno, 2011b:157, 160). Enlazando así con su filosofía de “a lo que salga”, además de otorgar cierto malditismo y egolatrismo románticos a sus textos, el autor edifica sus emociones como si de ruinas se trataran ya al nacer:

Mis propios pensamientos, tumultuosos y agitados en los senos de mi mente, desgajados de su raíz cordial, vertidos a este papel y fijados en él en formas inalterables, son ya cadáveres de pensamientos [...] Ya sé que me pongo pesado, molesto, tal vez tedioso [...] No quiero engañar a nadie ni dar por filosofía lo que acaso no sea sino poesía o

fantasmagoría, mitología en todo caso [...] voy a pescar la atención del lector a anzuelo desnudo, sin cebo; el que quiera picar que pique, mas yo a nadie engaño (Unamuno, 2011b:129, 158, 159).

Lógicamente, también influye en esta decadencia el hecho de que el lenguaje sea una forma adoptada por el pensamiento: “[...] está el pensamiento limitado por la palabra, que es su cuerpo social” (Unamuno, 2011b:233), es decir, por la razón, ya que el ser humano no conoce más que aquello que puede filtrarse a través de la razón, y por lo tanto, en esta se engloban las ciencias objetivas, así como aquello irracional que puede convertirse o expresarse racionalmente, es decir, lo “contrarracional”, como, por ejemplo, el intento de Unamuno de expresar por escrito, de transmitir al lector, su desesperación vital y su necesidad de creencia. Pero sus sentimientos inefables, incapaces de ser atisbados por los sentidos y la razón humanas, forman parte de la irracionalidad. Por ello, llevará esta línea de pensamiento al extremo:

Todo lo vital es irracional, y todo lo racional es antivital [...] la razón se limita a relacionar elementos irracionales [...] necesitamos de la lógica, de este poder terrible, para transmitir pensamientos y percepciones y hasta para pensar y percibir, porque pensamos con palabras, percibimos con formas. Pensar es hablar uno consigo mismo, y el habla es social, y sociales son el pensamiento y la lógica. Pero ¿no tienen acaso un contenido, una materia individual, intransmisible e intraductible? ¿Y no está aquí su fuerza? [...] Y todas las elucubraciones pretendidas racionales o lógicas en apoyo de nuestra hambre de inmortalidad, no son sino abogacía y sofistería [...] Lo que va a seguir no me ha salido de la razón, sino de la vida, aunque para transmitirlo tengo en cierto modo que racionalizarlo [...] pensamiento de vida; pensamiento a base irracional [...] lo irrevocablemente irracional e inexpresable, es intransmisible. Pero lo contrarracional, no. Acaso no hay modo de racionalizar lo irracional; pero lo hay de racionalizar lo contrarracional y es tratando de exponerlo. Como solo es inteligible, de veras inteligible, lo racional; como lo absurdo está condenado, careciendo como carece de sentido, a ser intransmisible, veréis que cuando algo que parece irracional o absurdo logra uno expresarlo y que se lo entiendan se resuelve en algo racional siempre, aunque sea en la negación de lo que se afirma (Unamuno, 2011b:129, 130, 160).

Para Unamuno el mundo material solo existe para poder sustentar el mundo sensible:

El mundo material o sensible, el que nos crean los sentidos [...] no existe sino para encarnar y sustentar al otro mundo, al mundo espiritual o imaginable [...] en todo lo vivo [...] hay un espíritu que lucha por conocerse, por cobrar conciencia de sí, por serse — pues serse es conocerse —, por ser espíritu puro, y como solo puede lograrlo [...] mediante la materia, la crea y de ella se sirve a la vez que de ella quede preso (Unamuno, 2011b:232).

Ser implica una existencia consciente de la cruz mortal, si no, no se es, solamente se duerme: “[...] no nos damos cuenta de tener alma hasta que esta nos duele” (Unamuno, 2011b:233); la Eucaristía representa la cosificación del “Verbo”: “Han apresado al Verbo en un pedazo de pan material, y lo han apresado en él para que nos lo comamos, y al comérselo nos lo hagamos nuestro [...] Lo han apresado en ese pan para que enterrándolo en nuestro cuerpo, resucite en nuestro cuerpo” (Unamuno, 2011b:235).

Como en el caso del cuento “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”, el espíritu no debe dejarse subyugar por el cuerpo, las consecuencias pueden ser fatales:

Solo puede verse uno la cara retratada en un espejo, pero del espejo en que se ve queda preso para verse, y se ve en él tal y como el espejo le deforma, y si el espejo se le rompe, rómpesele su imagen, y si se le empaña, empañasele [...] Hállase el espíritu limitado por la materia en que tiene que vivir y cobrar conciencia de sí [...] está el pensamiento limitado por la palabra, que es su cuerpo social [...] la materia hace sufrir al espíritu limitándolo [...] el obstáculo que la materia pone al espíritu, es el choque de la conciencia con la inconsciente (Unamuno, 2011b:232, 233).

Esta última afirmación es la que recorre toda la ansia unamuniana, hacer inteligible su dechado de inquietudes, y hablar cuando podría callarse, siempre expresarse:

Aunque solo sea para que se irriten algunos [...] Sí, ya sé que otros han sentido antes que yo lo que yo siento y expreso; que otros muchos lo sienten hoy, aunque se lo callan. ¿Por qué no lo callo también? Pues porque lo callan los más de los que lo sienten; pero aun callándolo, obedecen en silencio a esa voz de las entrañas. Y no lo callo porque es para muchos lo que no debe decirse, lo infando [...] y creo que es menester decir una y otra vez lo que no debe decirse. ¿Qué a nada conduce? Aunque solo condujese a irritar a [...] los que creen que la verdad es consuelo, conduciría a no poco. A irritarles y a que digan: ¡lástima de hombre!, ¡si emplease mejor su inteligencia! [...] A lo que alguien acaso añada que no sé lo que digo, y yo le responderé que acaso tenga razón —y tener razón es tan poco!—, pero siento lo que digo y sé lo que siento, y me basta. Y es mejor que le falte a uno razón que no que le sobre (Unamuno, 2011b:162).

Unamuno se adelanta a las opiniones de sus detractores, cosa que parece no importarle demasiado, incluso se atisba cierto disfrute en contradecirles. A su vez, aunque parezca paradójico, la vida necesita de razón y de fe, como hemos visto, sin la razón no habría conocimiento exterior asumible para el humano, pero la vida humana es, ante todo, emoción inefable:

Y es que, como digo, si la fe, la vida, no se puede sostener sino sobre razón que la haga transmisible —y ante todo transmisible de mí a mí mismo, es decir, refleja y consciente—, la razón a su vez no puede sostenerse sino sobre fe, sobre vida, siquiera fe en la razón, fe en que esta sirve para algo más que para conocer, sirve para vivir. Y, sin embargo, ni la fe es transmisible o racional, ni la razón es vital [...] Filosofía y religión son enemigas entre sí, y por ser enemigas se necesitan una a otra. Ni hay religión sin alguna base filosófica ni filosofía sin raíces religiosas; cada una vive de su contraria [...] El amor [...] espera siempre sin cansarse nunca de esperar, y el amor a Dios, nuestra fe en Dios, es, ante todo, esperanza en Él. Porque Dios no muere, y quien espera en Dios, vivirá siempre. Y es nuestra esperanzas fundamental, la raíz y tronco de nuestras esperanzas todas, la esperanza de la vida eterna. Y si es la fe la sustancia de la esperanza, esta es a su vez la forma de la fe. La fe antes de darnos esperanza es una fe informe, vaga, caótica, potencial [...] hay que creer en algo, y se cree en lo que se espera, se cree en la esperanza. Se recuerda el pasado, se conoce el presente, solo se cree en el porvenir. Creer lo que no vimos es creer lo que veremos. La fe es, pues, lo repito, fe en la esperanza; creemos lo que esperamos. El amor nos hace creer en Dios, en quien esperamos, y de quien esperamos la vida futura; el amor nos hace creer en lo que el ensueño de la esperanza nos crea. La fe es nuestro anhelo a lo eterno, a Dios, y la esperanza es el anhelo de Dios, de lo eterno, de nuestra divinidad, que viene al encuentro de aquella y nos eleva [...] La esperanza es el premio a la fe. Solo el que cree espera la verdad, y solo el que de la verdad espera, cree. No creemos sino lo que esperamos, ni esperamos lo que creemos (Unamuno, 2011b:149, 223).

Se debe tener en cuenta, además, el engaño de los sentidos, el helenista realiza una historia biológica acerca del nacimiento de las ciencias objetivas y los sentidos, en primer lugar estos nacieron para que el ser humano pudiera sobrevivir, conocer el ámbito del que tenía que alimentarse y soportar las inclemencias, pero:

[...] atesorados estos conocimientos que empezaron siendo útiles y dejaron de serlo, han llegado a constituir un caudal que sobrepaja con mucho al necesario para la vida. Hay, pues, primero la necesidad de conocer para vivir, y de ella se desarrolla [...] conocimiento de lujo o de exceso, que puede a su vez llegar a constituir una nueva necesidad. La curiosidad, el llamado deseo innato de conocer, solo se despierta, y obra luego que está satisfecha la necesidad de conocer para vivir [...] Y esta necesidad y este instinto han creado en el hombre los órganos del conocimiento, dándoles el alcance que tienen. El hombre ve, oye, toca, gusta y huele lo que necesita ver, oír, tocar, gustar y oler para conservar su vida [...] El hombre, pues, en su estado de individuo aislado, no ve, ni oye, ni toca, ni gusta, ni huele más que lo que necesita para vivir y conservarse [...] los sentidos mismos son aparatos de simplificación, que eliminan de la realidad objetiva todo aquello que no nos es necesario conocer para poder usar de los objetos a fin de conservar la vida [...] Está, pues, el conocimiento primariamente al servicio del instinto de conservación (Unamuno, 2011b:68).

De tal modo, nos vemos obligados a adentrarnos ya no en la dimensión espiritual, si no en el concepto de inconsciente unamuniano, y para ello, debemos explorar la máxima “a lo que salga” en toda su dimensión.

Quien yerra “a lo que salga”, además de los personajes bíblicos, es Rocinante, no don Quijote, su caballo es el que decidió su destino. Se dejaba guiar por el caballo, y este solo seguía designios divinos, vivía en el presente más esencial, sin cavilaciones de rutas exactas o planes fijos de viaje; como escribir “a lo que salga”, la vida hecha escritura. ¿Podría verse en esta concepción de la escritura una prefiguración primitiva de la escritura automática?

Se dejaba llevar de su caballo el Caballero, al azar de los senderos de la vida. ¿Qué menos daba esto si era siempre la misma y siempre fija su alma heroica? Salía al mundo a enderezar los entuertos que al encuentro le salieran, mas sin plan previo, sin programa alguno reformativo [...] Y conviene veamos también en esto de dejarse llevar del caballo uno de los actos de más profunda humildad y obediencia a los designios de Dios. No escogía, como soberbio, las aventuras [...] sino lo que el azar de los caminos le deparase, y como el instinto de las bestias depende de la voluntad divina más directamente que nuestro libre albedrío, se dejaba guiar (Unamuno, 2005b:169).

Ya en 1905, atisbó don Miguel el poder del inconsciente:

[...] Y ¿por qué ligar de tal manera, por escrito, el hoy al mañana, el ayer al hoy? Esto de poner los pensamientos por escrito los encadena y mata su libertad; los más íntimos no son escribideros. Hay en nosotros pensamientos que no han encontrado aún palabras, otros que las han perdido; hay entre nuestras ideas [...] ante-ideas, tras-ideas y entre-ideas [...] Sería menester que fuéramos de continuo creando nuestra lengua, como de continuo creamos nuestra vida interior [...] Cuando hablamos o escribimos la palabra o la escritura nos ata el pensamiento. El pensamiento interior, pensamiento inarticulado, discurre a solas [...] Es un pensamiento el más libre de lógica ¡Desgraciado el hombre a quien a solas no se le ocurran absurdos, incongruencias y despropósitos! [...] La lógica ha nacido de la necesidad de exponer nuestros pensamientos (Unamuno, 1967g:434).

En 1912 discurriría acerca del poder del fragmentarismo, la necesidad de reconocer los fragmentos como entidades literarias *per se*, incluso dejar reposar esos pecios y completarlos al cabo del tiempo o por otros autores, reflejándose así el presentismo y el cambio vital de una forma literaria totalmente orgánica:

[...] cuando una cosa no me sale de uno, dos o a lo sumo tres tirones, tengo que dejarla. Heme dado siempre muy mala maña para escritor ovíparo [...] Pero ¿por qué no había de introducirse la costumbre de publicar colecciones de fragmentos, como tales fragmentos? [...] es sabido que una composición cualquiera, un soneto o un drama, no se empieza siempre por el principio sino por cualquier parte del medio y lo más generalmente por el fin [...] No veo, sin embargo, que no pueda justificarse y hasta recomendarse la publicación de fragmentos [...] hay espíritus naturalmente fragmentados, de visión rota y en cierto modo cinematográfica. Pudiendo también ocurrir que el fragmento poético que produzca uno pueda servir a otro para completar la obra [...] si estos mismos cuartetos de mi soneto los reanuda de aquí a dos, tres o más años, es seguro que

los terminaría muy de otro modo que como pensé ocurramente terminarlos cuando los escribí [...] Hay composiciones que escribe uno con la noción previa de lo que va a decir en ellas [...] y hay otras [...] en que al escribir el primer verso no se sabe lo que se va a decir en el siguiente. Y no son las primeras las que más impresión de unidad íntima nos dan [...] Las obras ejecutadas conforme a un plan previo y en que se ve la trabazón reflexiva y buscada a conciencia de sus partes todas, suelen hacerme el efecto de obras arquitectónicas, mientras que aquellas otras, al parecer más desordenadas [...] con contradicciones íntimas, me producen impresión de obra orgánica viva (Unamuno, 1967g:839).

Cuando el filósofo ya era una figura consolidada en el panorama cultural en español, en 1923, seguía apoyando la creación “a lo que salga”, ahondando en ella y en la emoción por encima de la razón, volvería a repetir su preferencia por el fragmentarismo lírico que ya expresó en 1912:

Y os aseguro [a los lectores] que las representaciones más significativas, más firmes, más bellas, suelen ser aquellas en que el artista va a lo que salga. Diríase que es la obra misma la que lleva la mano del artífice, y por caminos que este ignoraba. Es la obra la que se hace a sí misma [...] ¿Qué es la rima [...] sino un elemento de azar que nos sugiere imágenes? [...] las poesías que me han resultado más unas [...] son aquellas en que al escribir el primer verso no sabía lo que habría de decir después. Cada verso sacaba al que le seguía. Y la unidad del conjunto dependía de la unidad de mi estado de ánimo. No era unidad de concepto, sino de sentimiento [...] Y estos mismos artículos [...] Ni yo sé cuando los empiezo cómo van a acabar. Es decir, yo soy acaso el que menos lo sé. Y esta es la verdadera creación artística [...] obras de mayor extensión surgen así. De la decena de novelas, entre largas y cortas, que llevo publicadas, no hay acaso ninguna que tenga la unidad íntima, esencial, profunda, que *Niebla*, a pesar de su constante divagación, y esa novela la comencé al azar, creando sus personajes según la escribía. Eran más bien ellos los que se iban haciendo (Unamuno, 1967g:1474).

Unamuno veía en sí mismo a dos tipos de hombre, el de acción y el contemplativo, ambos con la misma misión, pero con una percepción distinta de la historia, uno era histórico y el otro, por el contrario, intrahistórico, ambos con la misma misión de impactar en el presente:

El hombre de acción y de contemplación se me desdoblan. Como hombre de acción peleo en este rincón de España, y con mi arma, que es la pluma, por agregar el espíritu de mi patria al espíritu que pelea en el hogar de la civilidad europea por la libración de la personalidad de los pueblos, y peleando así me enardeczo y me apasiono, y siento conciencia de vivir en la historia. Pero como hombre contemplativo me pierdo en la confusión de los sucesos que turban y hasta borran las líneas del hecho solemne que se va desarrollando al fragor y al fulgor de las batallas. Cada día deseo el día siguiente, a ver qué es lo que nos dicen los diarios. Y casi todos los que tenemos conciencia civil histórica [...] vivimos una vida de expectativa (Unamuno, 1967g:625).

La influencia religiosa es tan intensa en Unamuno que le conforma como persona, y en su caso ello se convierte en sinónimo de autor literario y de creyente, pero es tan hondo que adoptará una posición cercana a la de las órdenes religiosas, su obra será su “misión”:

Pero es que mi obra —iba a decir mi misión— es quebrantar la fe de unos y de otros y de los terceros, la fe en la negación y la fe en la abstención, y esto por fe en la fe misma; es combatir a todos los que se resignan, sea el catolicismo, sea el racionalismo, sea el agnosticismo; es hacer que vivan todos inquietos y anhelantes. ¿Será esto eficaz? ¿Pero es que creía don Quijote acaso en la eficacia inmediata aparental de su obra? [...] ¿Y qué importaba si así vivía él y se immortalizaba? [...] adivinó de hecho, otra más alta eficacia de aquella su obra, cual era la que ejercería en cuanto con piadoso espíritu leyesen sus hazañas (Unamuno, 2011b:323).

Misión de índole caballeresca, fiel hasta la muerte, y aún allende sus fronteras, cuyo propósito se cumpliría en el alma del lector, como le sucede al mismo Unamuno al leer la obra cervantina: “¿Y qué ha dejado don Quijote?, diréis. Y yo os diré que se ha dejado a sí mismo, y que un hombre, un hombre vivo y eterno, vale por todas las teorías y por todas las filosofías [...] nosotros hemos dejado almas” (Unamuno, 2011b:324).

Unamuno aplicará frecuentemente el tono de *Tres ensayos* en sus escritos, es decir, se dirigirá a un alumno, a un joven diletante que le pide consejo, y le guarda de sus desánimos y decepciones, a la par que le aconseja sobre cómo debe conducir su conducta vital-literaria. Esta posición volverá a adoptarla en *Vida de don Quijote y Sancho* y numerosos cuentos y artículos.

En esta estrategia, además de su ansia de comunicación y su modo de “pensar en voz alta”, esconde tras ese joven escritor su *alter ego*, uno de sus múltiples yoés. Su misión regeneradora será la de despertar al lector de su mortal adormecimiento, inquietarlo, molestarlo, para así hacerle consciente del sentimiento trágico de la vida, y que pueda comenzar su regeneración en intrahombre, y con ello, la reforma de todo un país. Parece transcribir Unamuno una situación real, teniendo siempre en cuenta las convenciones literarias:

Un galeote amigo mío, a quien me dedicaba yo a limarle las cadenas espirituales y sembrar inquietudes y dudas en su alma, me dijo un día: *mira, déjame en paz y no me molestes; así vivo bien. ¿Para qué tribulaciones y congojas?* [...] Y le contesté: *No, seguirás siendo como eres* [...] Y me replicó: *necesito una razón para ser bueno; un fundamento objetivo sobre qué basar mi conducta* [...] Y volvió a replicarme: *no quiero encontrarme en medio del Océano, como un naufrago* [...] Hay

que echar a los hombres en medio del Océano y quitarles toda tabla, y que aprendan a ser hombres, a flotar. ¿Tienes tan poca confianza en Dios, que estando en Él, en quien vivimos, nos movemos y somos (Hechos, XVII, 28), necesitas tablas a qué agarrarte? [...] Esas congojas y tribulaciones y dudas que tanto temes son el principio del ahogo [...] déjate ir al fondo [...] que luego volverás a la sobrehoz de las aguas, donde te veas y te toques y te sientas dentro del Océano. Sí, muerto —me dijo—. No, resucitado y más vivo que nunca [...] Y el pobrecito de mi amigo el galeote se me escapó lleno de miedo de sí mismo. Y luego me ha apedreado, y al sentir las pedradas [...] he dicho en mi corazón: ¡Gracias, Dios mío, porque has hecho que no cayeran mis palabras en el espíritu de mi amigo como en pelada roca, sino que prendieran en él! (Unamuno, 2005b:493).

Esta situación aparece en germen en el ensayo “La fe”, incluido en *Tres ensayos*, cuando trata los casos de personas que prefieren vivir en su mentira:

Lo que mata es la mentira [...] hay mentiras que tiemblan de reconocerse tales, mentiras que temen encontrarse a solas consigo mismas. Hay gentes que vislumbrando vagamente que viven de mentiras, rehúyen examinarlas, y repiten: ¡no quiero pensar en eso! ¿No quieres pensar en eso?, ¡pues estás perdido! Eso en que no crees es mentira, porque ¿puede serte verdad aquello en que no crees? Quien enseñare una de esas que llaman verdades sin creer en ella, miente [...] La fe es, ante todo, sinceridad [...] de decir la verdad siempre y en todo lugar, y mejor cuando más intempestiva e indiscreta la crean los prudentes según la ley! (Unamuno, 1900a:68).

El joven Unamuno de 1900 ya tenía un programa muy claro y fijo de las directrices filosófico-vitales-literarias que le acompañarían hasta el final de su vida, y estas se encuentran en *Tres ensayos* y concretamente, en “¡Adentro!”, en el que parece hablarse a sí mismo, a un joven literato que comienza a abrirse camino en la república de las letras aún con reservas. FERIA de las vanidades al margen del ideal de San Agustín: *In interiore hominis habitat veritas*, demostrándose una vez más que el concepto de “intra-hombre” posee vinculaciones religiosas innegables. Es llamativo observar cómo Unamuno mantiene el tono comunicativo de “¡Adentro!” a lo largo de su carrera, necesita comunicarse pero también aconsejar, y en ciertos casos moralizar, como en el siguiente fragmento *Del sentimiento trágico de la vida*, cuyas palabras recuerdan al ensayo de juventud de *Tres ensayos*: “Recógete, lector, en ti mismo [...] Se sale uno de sí mismo para adentrarse más en su Yo supremo; la conciencia individual se nos sale a sumergirse en la Conciencia total de que forma parte, pero sin disolverse en ella” (Unamuno, 2011b:84, 219).

En la España estancada y varada de fin de siglo, Unamuno apela a la idealidad, a deshacerse del lastre de la “sobra de codicia unidad a la falta de ambición” (Unamuno,

1900a:6), para así apuntar a la verdadera meta, el perfeccionamiento más absoluto a que puede aspirar el ser humano, y este es a ser comparable a la divinidad, a volver a aquello que de Dios se alberga en él. La senda debe comenzar con el deseo de enmienda, de anhelar el verdadero “progreso”: “Arranca como de principio de tu vida interior del reconocimiento, con pureza de intención, de tu pobreza cardinal de espíritu, de tu miseria, y aspira a lo absoluto si en el relativo quieres progresar” (Unamuno, 1900a:5). Bien vale arriesgarlo todo por conseguir la gloria divina: “[...] vale más que en tu ansia por perseguir a cien pájaros que vuelan te broten alas, que no el que estés en tierra con tu único pájaro en mano” (Unamuno, 1900a:6), y como reiterará en “La ideocracia”: “Y los pobres esclavos de la tierra que saludan respetuosos al usurero que alguna vez les sacó por el momento de apuro cobrándose al 20 por 100, miran desdeñosos al que se arruinó en abrir un pozo artesiano” (Unamuno, 1900a:33), pero el hombre ejemplar no debe caer en la trampa de la vanidad y los aplausos de la mediocridad, de acuerdo que vale más la pena morir intentado volar como Ícaro, que no haberlo intentado nunca, pero “no quieras una vez arriba arrojarte desde lo más alto del templo para asombrar a los hombres, confiado en que los ángeles te lleven en sus manos, que no debe tentarse a Dios” (Unamuno, 1900a:13)⁵⁹.

Porque vivir en el “puede ser” del futuro implica vivir en libertad, y la más importante a conseguir es la libertad interior, liberarse de cadenas sociales, del arrepentimiento estéril del pasado, y construir hacia el mañana. El pasado solo puede aprovecharse en esperanza, en ser creación de ese producto, y perpetuarse en los que vendrán, y el ideal siempre será utópico: “Tú, créelo verdadero ideal, siempre futuro y utópico siempre, *utópico*, esto es: de ningún lugar” (Unamuno, 1900a:14). Tal vez por ello el intrahombre deba dirigirse al público universal, alcanzar la Humanidad, en lugar de la pobre y nimia concreción, para conseguir de este modo forjar una utopía terrena.

El intrahombre tendrá que frecuentar la sociedad con reparos y sigilosamente, y por supuesto, el creador que no quiera convertirse en “escritores de cotarro, de los que aspiran a cabezas de ratón” (Unamuno, 1900a:7) deberá cultivar intraliteratura, urdiendo perfectamente el fondo y la forma, no elaborar tan solo una forma que halaga el oído, pero está hueca: “Si en aquel [el público español de la época] [...] habrían de poner,

⁵⁹ El intrahombre no puede ser un esclavo de los aplausos, ni ver reducida su personalidad a la que la sociedad le compone: “[...] pocas cosas habrán de afligirle más [a un joven literato] en su carrera que el encontrarse con que aprecian en usted lo que usted menos aprecia en sí y le menosprecian por aquello en que se tiene en sí mismo en más aprecio” (Unamuno, 1910b:158).

hasta en cuanto al estilo [...] en sus entrañas y redaños [...] el trabajo que hoy los más ponen en su cáscara y vestimenta [...] la codicia de gloria ahoga en ellos a la ambición de ella” (Unamuno, 1900a:7)⁶⁰. Podría esconderse en este comentario una crítica al Modernismo más esteticista.

Por ello, el escritor al que aconseja Unamuno debe ser consciente del compromiso que representa escribir, de que este acto será su arma y su objetivo vital: “escribir es tu acción” (Unamuno, 1900a:7), y se centrará, no en las cortes donde se vive según opinión, sino que aspirará a la Humanidad, se dirigirá al “público universal” (Unamuno, 1900a:7), al modo de don Quijote con Sancho, en su interpretación de la creación cervantina.

Esa Humanidad, a la vez que representa el conocimiento de todos los hombres, se esconde en el interior del ser humano, el conocimiento de todo, por lo tanto, la asunción de un estado cercano a Dios en esa cualidad. Si ya exclamó en “¡Adentro!” que “¡mi centro está en mí!” (Unamuno, 1900a:7), amplió el desarrollo de la cuestión en la fundamental *Vida de don Quijote y Sancho*:

El fin del hombre es la humanidad, y la humanidad personalizada hecha individuo, y cuando toma por fin a la naturaleza es humanizándola antes. Dios es el ideal de la humanidad, el hombre proyectado al infinito y eternizado en él [...] Para cada uno de nosotros el centro está en sí mismo. Pero no puede obrar si no lo polariza; no puede vivir si no se descentra. Y ¿adónde ha de descentrarse sino tendiendo a otro como él? El amor de hombre a hombre, de hombre a mujer, quiero decir, ha producido las maravillas todas (Unamuno, 2005b:280).

⁶⁰ Unamuno, ya tempranamente, aborrecía el estilo institucional de los oradores, repleto de sinónimos y epítetos sin ningún sentido, y reclamaba la unión romántica del fondo y la forma en todo género de arte, pero siempre, con el deseo de expresar un contenido válido, de nada servía “no decir nada” siendo un “estilista”, escribía en 1892: “Si no dice nada no puede tener buen estilo [...] los estilistas, es decir, en los escritores que, no teniendo nada que decir, se aplican a una pacienzuda labor de marquetería, y producen cachivaches chinescos para adorno de las bibliotecas elegantes. A escritor estilista, lector elegante [...] Después de haberse uno atiborrado de ajeno o de inyecciones de morfina, o de cerveza, que para el caso es lo mismo, ¿qué mejor para el espíritu que esos chorrillos de agua tibia de algún exquisito estilista? [...] Pasemos porque un estilista sea un sastre, pues en algo se ha de diferenciar este que corta trajes para cuerpos hechos, del escritor que como el estatuario hace cuerpos vestidos y aun los anima de movimiento [...] si escribía [un amigo] confuso es porque pensaba confuso, y la maraña e incoherencia de su expresión eran fiel reflejo de las de su mente. Debía haber empezado por ordenar su memoria y su estilo se iría ordenando a la par [...] ¡Qué lástima que aquel profundo aforismo del viejo Horacio se haya convertido en un lugar común [...] *scribendi recte sapere est et principium et fons* [...] escribe claro quien piensa claro y escribe plásticamente quien tiene plástico el espíritu [...] ¿Conoces [a un amigo] ese fatigoso abuso de los sinónimos que constituye uno de los jaeces de la oratoria española? [...] ¿Quieres saber lo que es eso? Sencillamente inseguridad imaginativa [...] signo de pobreza mental” (Unamuno, 1967g: 825).

Mientras el joven escritor no sepa vivir en sociedad adecuadamente, sin dejarse esclavizar por ella, debe cumplir la máxima frayluisiana y aislarse de buen grado en una Arcadia, estando así en contacto con una naturaleza panteísta, sociedad ideal:

[...] he sentido que la Naturaleza es sociedad, cientos de veces, al pasearme en un bosque y tener el sentimiento de solidaridad con las encinas que de alguna oscura manera se daban sentido de mi presencia [...] la labor del hombre es sobrenaturalizar a la Naturaleza [...] divinizarla humanizándola, hacerla humana [...] Creer en Dios es amarle, y amarle es sentirle sufriente, compadecerle. Acaso parezca blasfemia esto de que Dios sufre, pues el sufrimiento implica limitación [...] la conciencia del Universo, está limitado por la materia bruta en que vive [...] de que trata de libertarse de libertarnos. Y nosotros, a nuestra vez, debemos de tratar de libertarle de ella. Dios sufre en todos y en cada uno de nosotros; en todas y en cada una de las conciencias, presa de la materia pasajera, y todos sufrimos en Él. La congoja religiosa no es sino el divino sufrimiento, sentir que Dios sufre en mí, y que yo sufro en Él (Unamuno, 2011b:181, 229).

Todos llevamos a Dios dentro, pero así como el ser humano está preso de la materia, Dios permanecerá en la esencia, que podría emparentarse con la intrahistoria, mientras el ser humano es pasajero, a pesar de ser consciente de su voluntad de inmortalidad:

El dolor universal es la congoja de todo por ser todo lo demás sin poder conseguirlo, de ser cada uno el que es, siendo a la vez todo lo que no es, y siéndolo por siempre. La esencia de no ser no es solo un empeño en persistir por siempre, como nos enseñó Spinoza [...] sino, además el empeño por universalizarse; es el hambre y sed de eternidad y de infinitud (Unamuno, 2011b:130).

Para darse cuenta de la intrahistoria, de que “Vale más ser ola pasajera en el océano, que charco muerto en la hondonada” (Unamuno, 1900a:8); es necesario que asuma que debe vivir en la eternidad siempre, a pesar de ser un mortal, y lógicamente, tiene que participar también de la vida pasajera, pero siempre con altas miras.

Por supuesto, nunca debe haber una ruta prefijada para la vida, ya que el ser humano vive en un presente continuo y lo pasado ya está muerto, solo se puede contar con ambicionar un porvenir, y este se genera a partir de la acción, es el mismo ser el que se crea y se construye así su vida, solamente quién actúa, vive. Por lo tanto, se debe vivir, así como escribir, a medida que se camina, de nada servirán teorizaciones o planes previos, solo se completará nuestro ser y obra con la muerte, con el fin; y por ello, el cambio y la contradicción son *conditio sine qua non* en la concepción de vida del helenista:

No hace el plan a la vida, sino que esta lo traza viviendo. No te empeñes en regular tu acción por tu pensamiento; deja más bien que aquella te forme, informe, deforme y transforme este. Vas saliendo de ti mismo, revelándote a ti propio; tu acabada personalidad está al fin y no al principio de tu vida; solo con la muerte se te contempla y corona. El hombre de hoy no es el de ayer ni el de mañana (Unamuno, 1900a:8)⁶¹.

El intrahombre se irá convirtiendo progresivamente en la imagen que Dios tiene de él, como detalló en su *Vida de don Quijote y Sancho*, ya que este será el yo que permanecerá, el eterno, y no el yo fugitivo que debe vivir en sociedad: “Tu vida es ante tu propia conciencia la revelación continua, en el tiempo, de tu eternidad, el desarrollo de tu símbolo; vas descubriéndote conforme obras. Avanza, pues, en las honduras de tu espíritu [...] Cuando la vida es honda, es poema de ritmo continuo y ondulante” (Unamuno, 1900a:9). Siempre debe vivir asentado en la intrahistoria, en la inmortalidad: “No encadenes tu fondo eterno [...] a fugitivos reflejos de él [...] al día en la eternidad, es como debes vivir” (Unamuno, 1900a:9).

Don Miguel propugna que nunca se debe vivir siendo esclavo de los demás, ni del propio pasado, el yo presente no debe subyugarse a otros yoes muertos o fugitivos; si la sociedad no entiende al intrahombre, o se siente molesta, al menos este puede darse satisfecho por haber zarandeado su interior, y por hacerles partícipes de la interioridad a la que deben aspirar; y si no encaja en sus esquemas, mejor aún: “Si la fórmula de tu individualidad es complicada, no vayas a simplificarla para que entre en su álgebra; más te vale ser cantidad irracional que guarismo de su cuenta” (Unamuno, 1900a:11). Asi-

⁶¹ En 1910, en el ensayo “A un literato joven” coincidirá con muchas de las ideas que vertió en *Tres ensayos*, pero el tono, en lugar de ser aleccionador, de convertirse en un mentor para los jóvenes, resultará más propio de una regañina, participará de cierto desengaño, Unamuno ya no formaba parte de la “gente nueva” y en realidad, hablaba de sus propias experiencias como joven arribista: “No cabe, mi joven amigo, que nos entendamos; usted habla un lenguaje y yo otro, y nos empeñamos, no sé bien por qué, en no traducirnos. Emplea usted frases de esas que en puro oír las de labios maquinales han acabado por hacérseme ininteligibles [...] ¿Qué quiere decir lo de *Fulano ha llegado?* [...] Llegar, ¿adónde? No hay más que una llegada segura e infalible: la de la muerte [...] tantas veces le he deseado esperanzas que ni se le ajen ni se le realicen [...] El día en que llegue usted a ser un valor reconocido por todos [...] será el de la vejez del alma [...] Ya sé que es a lo que usted aspira, a entrar en [...] la inmortalidad de la muerte. Pero ¿cree usted que la presa vale la caza o la victoria el combate? [...] El día en que con voz triunfante digan de usted: *¡Ya entiendo a este hombre!* Esta usted perdido; porque desde entonces no es usted ya suyo, sino de ellos. Desde entonces les dirá usted siempre lo que creían que iba usted a decirles y lo que querían que les dijese [...] En el momento en que usted haya concluido de hacerse, empezará su deshacimiento [...] fuera mejor que cambiásemos la sentencia famosa y ya acuñada, diciendo: *Estúdiate a ti mismo* [...] Y estúdiense usted obrando, en su obra, en lo que haga, fuera de sí. Es muy malo andar hurgándose la conciencia a solas y en lo oscuro. A la luz del día y ante los hombres ponerla al sol y al aire, para que se oree y se ilumine” (Unamuno, 1910b:154, 155, 156).

mismo, el amor será siempre la base, el sentimiento sobre la idea, la persona ante la idea: “Y sobre todo en amarnos, entendámonos o no, y no en entendernos sin amarnos, estriba la verdadera vida” (Unamuno, 1900a:11). Porque como recuerda, ya exclamó Jesús ante Pilatos: “Porque Cristo dijo de sí: *yo soy la verdad*, díjolo de sí, y no de su doctrina” (Unamuno, 1900a:68), como también diría de sí don Quijote, para Unamuno no caben más doctrina ni certeza fuera de estas palabras

El rechazo al intelectualismo es una constante, la realidad se construye mediante ideas y dogmas comunes, pero el escritor no soporta el etiquetaje, la discusión maniquea que no crea⁶², por ello adopta una posición molesta para el público común, y esto es la de ser Pachico Zabalbide de *Paz en la guerra*, *alter ego* evidente de Unamuno:

[...] desatósele a Pachico la lengua. Hablaba a medias, explicándose por insinuaciones y oscuridades, saltando de un punto a otro, sin que al parecer le importara ser comprendido. Les dijo que todos tienen razón y que no la tiene nadie, y que lo mismo se la daba de blancos que de negros, que se movían en sus casillas como las piezas de ajedrez, movidos por jugadores invisibles; que él no era carlista, ni liberal, ni monárquico, ni republicano, y que lo era todo. *¿Yo?, yo con mote como si fue un insecto seco y hueco, clavado en una caja de entomología, y con una etiqueta que diga: género tal, especie tal... Un partido es una necedad... [...] ¿Entonces tú, qué eres? ¿Yo? Francisco Zabalbide. No te ofendas, solo los tontos pueden pensar todos del mismo modo, y suscribir el mismo programa...* (Unamuno, 1999: 200).

Además, todas las ideas aprendidas tan solo generan un simple caparazón al ser humano, son ideas muertas, ni intrahistoria viva, sino el mero instrumento de maestros “educados en la paleontología, nos toman de fósiles a todos, empeñándose en desollar-nos y descuartizarnos para lograr sus clasificaciones conforme al esqueleto” (Unamuno,

⁶² En 1912 definía de tal modo a los “bárbaros”: “[...] son los que se desinteresan de todo problema cultural contrayéndose a irlo pasando sin quebraderos de cabeza ni de corazón, y los que miran todo problema [...] desde un dogma sectario cualquiera que les ahorre el tener que pensar [...] Los que aspiran a que se les deje en paz gozar de lo que tienen o creen tener, los que a todas horas hablan de orden [...] asientan su pereza de pensar en una fórmula cualquiera que les da la apariencia de que tienen resuelto todo lo esencial [...] mala educación [...] grosería cínica [...] insidia hipócrita [...] torpeza imaginativa [...] espíritu inquisitorial [...] envidia [...] *¡Que se encasille!* —tal es el grito del bárbaro—. Y ellos, los bárbaros, que aparecen encasillados y formando bandas, hordas o montoneras, no tienen [...] verdadera disciplina, pues no lo es la del rebaño [...] El matonismo intelectual, científico, literario o artístico es una de las manifestaciones de nuestra vida pública más dignas de estudio [...] la falta de respeto intelectual [...] todo género de impertinencias de malcriado [...] Los bárbaros exigen que cada uno de nosotros se aliste en una cualquiera de sus bárbaras mesnadas; pero una vez que se ha alistado [...] le hacen allí imposible toda vida de libertad. Exigen que se barbarice [...] Cuantos en España, guiados por un nobilísimo deseo de hacer más eficaz su obra, se han dejado alistar en banderías, hanse visto expuestos a la presión de los bárbaros [...] manteniéndose uno fuera de todas ellas [las bandas] es blanco de las groserías y las insidias de los bárbaros todos” (Unamuno, 1976g:516).

1900a:15); estos positivistas nunca podrán alcanzar el espíritu vivo, el intrahistórico, porque se servirán de su recetario de ideas históricas, pero no habrán hecho de la idea carne: “Las que tengas [ideas], tenlas como los huesos, dentro, y cubiertas y veladas con tu carne espiritual, sirviendo de palanca a los músculos de tu pensamiento” (Unamuno, 1900a:15), el mismo Unamuno pidió no ser líder académico: “Lo más de ello no puede reducirse a teoría o sistema lógico, pero como Walt Whitman [...] os encargo que no se funde escuela o teoría sobre mí” (Unamuno, 2011b:160).

El intrahombre es idea humanizada, responde a su creación, pero también a la imagen que de él tiene Dios, ese es su propósito, alcanzar la plenitud de su idea que será eterna: “Tú mismo eres idea viva [...] Cada cual es único e insustituible; en serlo a conciencia, pon tu principal empeño” (Unamuno, 1900a:14), idea que volverá a repetir en *Del sentimiento trágico de la vida*:

Ha de ser nuestro mayor esfuerzo el de hacernos insustituibles, el de hacer una verdad práctica el hecho teórico [...] de que es cada uno de nosotros único e irremplazable, de que no pueda llenar otro el hueco que dejamos al morirnos. Cada hombre es, en efecto, único e insustituible; otro yo no puede darse; cada uno de nosotros -nuestra alma, no nuestra vida- vale por el Universo todo [...] Y el obrar de modo que sea nuestra aniquilación una injusticia, que nuestros hermanos, hijos y los hijos de nuestros hermanos y sus hijos, reconozcan que no debimos haber muerto [...] Y el Cristo que se dio todo a sus hermanos en humanidad sin reservarse nada, es el modelo de acción [...] cada uno puede y debe proponerse dar de sí todo cuanto puede dar, más aun de lo que puede dar, excederse, superarse a sí mismo, hacerse insustituible, darse a los demás para recogerse de ellos⁶³ (Unamuno, 2011b:281).

Una vez más, se adivina que el modelo ético a seguir es Jesucristo, conducirse como él en la vida llevará a la perfección humana y a alcanzar la vida eterna, al menos, por la vía de haber dejado una honda huella en la memoria de los congéneres:

[...] imitar a Dios es tomar cada uno su cruz, la cruz de su propio oficio civil, como Cristo tomó la suya, la de su oficio civil también a la par que religioso, y abrazarse a ella y llevarla puesta la vista en Dios y tendiendo a hacer una verdadera oración de los actos propios de ese oficio [...] Sed perfectos como vuestro Padre celestial lo es, se nos dijo, y este terrible precepto -terrible porque la perfección infinita del Padre nos es inasequible- debe ser nuestra suprema norma de conducta. El que no aspira a lo imposible, apenas hará nada hacedero que valga la pena. Debemos aspirar a lo imposible, a la perfección absoluta e infinita (Unamuno, 2011b:287, 291).

⁶³ “[...] nuestros mejores pensamientos son los que se mueren con nosotros sin que los hayamos formulado. Y acaso, acaso lo mejor nuestro es lo que de nosotros dicen los demás o lo que hacemos decir a los otros. Mis pensamientos germinan en mí y florecen en otros; yo soy un vivero para ellos” (Unamuno, 1910b:159).

El joven Unamuno más iconoclasta llegará a proclamar en “La ideocracia” que él solamente puede ser “ideoclasta”: “¿Qué cómo quiero romperlas [las ideas]? Como las botas, haciéndolas mías y usándolas” (Unamuno, 1900a:23). En esta radical afirmación, aunque pueda parecer algo pedestre, el escritor vuelve a reafirmarse, cualquier idea que sea solamente aprendida es simple armazón, el verdadero pensamiento es creación, engendración del espíritu, ya que el mismo intrahombre es idea, la única idea “propulsora del progreso” (Unamuno, 1900a:24).

Estos serán los personajes de Unamuno, tal y como él concebía la vida humana: “[...] también es *idea* esto es, apariencia y forma cada hombre; pero idea viva, encarnada; apariencia que goza y vive y sufre, y que, por fin, se desvanece con la muerte” (Unamuno, 1900a:25), es decir: “El hombre de las apariencias que pasan se desgasta, y con ellas pasa; pero el hombre de la realidad queda y crece” (Unamuno, 2011b:225). La anteposición de la emotividad ante la racionalidad es explícita: “Yo, en cuanto hombre, soy idea más profunda que cuantas en mi cerebro alojo” (Unamuno, 1900a:25).

En consecuencia, asoma una de las principales y más malinterpretadas muestras del egotismo unamuniano, es decir, su necesidad de reconocimiento. Parece que aconseje al joven, diciéndoselo a sí mismo, que no busque rodar por la fama terrena como el personaje de “El diamante de Villasola” y pierda así su lustre, dignidad y autenticidad en ello, sino que debe aspirar a conectar con almas pares: “Mira bien si no es que llegas al alma e influyes en lo íntimo de aquellos ingenios que evitan más cuidadosamente tu nombre” (Unamuno, 1900a:16), podría haber en este comentario una alusión a “Clarín” y a la gente vieja que aún polarizaba la crítica literaria del momento.

Si su obra sirve para despertar a un lector, ya habrá sido válida, la regeneración social comienza con la individual. La intensidad siempre por encima de la extensión, además de cómo programa ético, Unamuno se une a la superación de la novela realista decimonónica:

No te importe el número de los que te rodeen, que todo verdadero beneficio que hagas a un solo hombre, a todos se lo haces; se lo haces al Hombre [...] Las necesidades de cada uno son las más universales, porque son las de todos [...] Coje [*sic*] a cada uno, si puedes, por separado y a solas en su camarín, e inquiétalo por dentro [...] Sé confesor más que predicador. Comunícate con el alma de cada uno y no con la colectividad (Unamuno, 1900a:16).

Unamuno, ya desde 1900, estaba preocupado por el problema de la identidad, si se debe vivir el día a día, pero pensando en el yo que se lega para la eternidad, entonces, ¿qué yo es el que permanece en sociedad?: “[...] ten en cuenta que solo lo que de la sociedad recibas será la sociedad en ti y para ti, así como solo lo que a ella des serás tú en la sociedad y para ella. Aspira a recibir de la sociedad todo, sin encadenarte a ella, y a darte a ella por entero” (Unamuno, 1900a:17), pero el intrahombre debe, preferiblemente, seguir vida pastoril como los célebres Quijotiz y Pancino; y no querer controlar el *tempus fugit* social, sino actuar anónimamente, buscar el progreso espiritual, el único verdadero y válido, que no “conspira a destrucción” (Unamuno, 2011b:256), rechazar las glorias terrenas, solo buscar el beneplácito y el beneficio de seres intrahistóricos, por ello, justamente, ganará la inmortalidad verdadera.

El intrahombre vivirá seriamente, asumiendo el compromiso que representan su vida y acciones, pero a la vez, no se sumirá en la tristeza, será alegre, sabrá sobrellevar el sentimiento trágico de la vida, y por ello llevará las riendas de su vida, asumiendo que su objetivo es la eternidad: “Toma la vida en serio sin dejarte emborrachar por ella; sé su dueño y no su esclavo, porque tu vida pasa y tú quedarás [...] La seriedad es la dicha de vivir *tu* vida asentada sobre la pena de vivirla y con esta pena casada” (Unamuno, 1900a:20).

Unamuno no apoya extremismos ascéticos o místicos, reconoce que el hombre es un ser social, pero debe vivir en común de un modo mesurado, sabiendo ser dueño de su ser y su vida, y sobre todo, no cayendo en el capricho vano de “singularizarse”, de convertirse en aquello que rechaza, de ser “original” sin más. Solamente debe seguir siendo un ser anónimo como sus congéneres, pero actuando de corazón, será un verdadero intrahombre. A su vez, este recelo por la corte de Unamuno tal vez pueda vincularse con el problema del conocimiento del otro, la necesidad de este, pero la incapacidad de poder establecer una relación plena: “Solo en la sociedad te encontrarás a ti mismo; si te aíslas de ella no darás más que con un fantasma de tu verdadero sujeto propio. Solo en la sociedad adquieres tu sentido todo, pero despegado de ella” (Unamuno, 1900a:21). El filósofo nunca pierde de vista la misión que otorga la intrahombre, que es de índole religiosa, ya que bien podría verse en su figura incomprendida que busca el camino interior y despertar las conciencias una figura mártir, cercana a Cristo.

Además, el joven inexperto debe ser consciente de que el progreso exterior comenzará por su regeneración interior, debe mejorarse para poder dar lo mejor, debe des-

cubrir lo que de Dios contiene para poder irradiarse: “Forcejea por meter en ella al universo entero, que es la mejor manera de derramarte en él. Considera que no hay dentro de Dios más que tú y el mundo y que si formas parte de este porque te mantiene, forma también él parte de ti, porque en ti lo conoces” (Unamuno, 1900a:22). Conocerse a sí mismo para descubrir su América interior, interiorizar el universo, para poder alcanzar la perfección espiritual, zarandear conciencias y ofrecerse a la sociedad y Dios como un generoso, un abnegado, un héroe y un santo.

Unamuno posee una opinión particular en torno al dinero, para él, las ideas pueden ser equivalente al peculio, estas serían “papel-idea” y su valor dependen del crédito que tenga su creador. Por otra parte estarían las ideas, que no serían equivalentes al dinero, sino al oro, cuyo extractor permanece siempre anónimo, pero estas serían las ideas que no esclavizan, que no hacen suyos a los creadores, las que forman parte del espíritu, las que contribuyen a la Idea que es cada humano: “No es rico el poseído por el dinero, sino quien lo posee” (Unamuno, 1900a:27). Además, el dinero “por sí no hace, dígame lo que se quiera, ni tierra ni trabajo” (Unamuno, 1900a:33), la persona, el amor y la misericordia siempre estarán por encima de cualquier realidad fugitiva: “[...] como si lo dan las ideas [interés], es porque alguien sobre espíritu y de espíritu labra” (Unamuno, 1900a:33). Y es tan vendedor improductivo un usurero como un prestamista, ya que no crean oro, ideas puras, tan solo reproducen y repiten pensamiento adquirido.

Don Miguel vuelve a vincular la ideocracia como la causa de la intolerancia, porque solamente para el intrahombre son las ideas “vehículo” de su espíritu, y ello le hace tolerante, no esclavo de posiciones radicales: “Sólo la tolerancia puede apagar en amor la maldad humana, y la tolerancia solo brota potente sobre el derrumbamiento de la ideocracia” (Unamuno, 1900a:28). Resulta precisamente relevante este aspecto en cuanto al culto, porque esa libertad encontrada en la tolerancia permitirá llegar a la regeneración del sentimiento, la *pistis* frente a la *gnosis*:

¡Tolerancia! ¡Viva comprensión de la relatividad de todo conocimiento [...] y de que solo desarrollándose cada cual en su propio mundo de ideas y sentimientos es como hemos de armonizarnos bajo unidad de fe en rica variedad de creencias! ¡Tolerancia! ¡Hija de la profunda convicción de que no hay ideas buenas ni malas, de que son las intenciones, la fe, y no las doctrinas, no el dogma, lo que justifica los actos! (Unamuno, 1900a:69).

La ideocracia lleva a la falta de libertad, ya que si las ideas esclavizan a los autores, y estos, en el momento de defenderlas, no pueden cambiar y menos aún contradecir

cirse, por ello, según el helenista no viven, o al menos viven en la historia, pero no en la intrahistoria eterna. Unamuno es consciente de sus contradicciones, pero vive apuntalado en la inmortalidad de su yo, siendo siempre él mismo: “¿Por qué he de ser pedrusco sujeto a tierra, y no nube que se bañe en aire y luz” (Unamuno, 1900a:29). Porque el héroe sabe quién es y como su racionalidad forma parte de él, piensa de acuerdo como vive, y vive de acuerdo como piensa, la unión de forma y fondo debe ser total, tanto por ética de ser ejemplo digno, como por ser estas ideas verdaderas, puro oro y no letanía aprendida: “¡Desgraciado del que necesite ideas para fundamentar su vida!” (Unamuno, 1900a:29). Y de hecho, ya expone que sus almas gemelas serán: “Suelo encontrar más compactos, más iguales y más coherentes en su complejidad a los escritores paradójicos y contradictorios [...] Interésanme más las personas que sus doctrinas y estas tan solo en cuanto me revelan a aquellas” (Unamuno, 1900a:30). No es de extrañar que el mismo Unamuno buscase pares y seres como él mismo en sus personajes de ficción.

Todo pensamiento realizable, vivible, es verdadero, ya que crea; pero una idea que no pueda serlo será falsa, y por ello muerta. Por ello no hay ideas “buenas” o “malas”, estas lo son de acuerdo a cómo conduzca el hombre su vida, ya que si estas son justificación de sus actos y no doctrina a seguir —porque se crean a medida que se vive, y se conoce a los hechos por las leyes, porque “en el *hecho* [*sic*] termina la ciencia, a él se dirige” (Unamuno, 1900a:35)—, se deberán a la bondad o la maldad del hombre; pero Unamuno no acepta el autoengaño ni el cuestionamiento de la conducta humana, que siempre debe obedecer dictámenes más elevados; lástima que no prevalezca la libertad y con ello la tolerancia: “Raciocinar la ética es matarla. Obedece al dictado de tu conciencia sin convertirlo en silogismo. No hay más malicia para las ideas que la mentira, y nunca como bajo el régimen de la mentira, el más ideocrático de todos, se las persigue. La sinceridad es tolerante y liberal” (Unamuno, 1900a:37).

Para Unamuno la vida siempre será creación, porque la verdad, en su modo de concebirla, es la vinculación perfecta entre el “Espíritu universal”, Dios, y el suyo propio, por ello “vivir verdad” es apelar a una existencia trascendente y eterna. Porque se debe “pensar vitalmente”: “Lo importante es pensar [...] con estas o con aquellas ideas, lo mismo da [...] pensar con todo el cuerpo y sus sentidos, y sus entrañas, con su sangre, y su médula, y su fibra, y sus celdillas todas, y con el alma toda y sus potencias, y no solo con el cerebro y la mente, pensar vital y lógicamente” (Unamuno, 1900a:38). El

que reflexiona sobre ideas propias y ajenas domina su pensamiento, nunca cae en la esclavitud del sabio que vive de sus ideas-papel.

Por supuesto, Miguel de Unamuno no podía soportar que la crítica y los lectores solo valoraran su obra académica, pero no la que contribuía a la “espiritualización del ámbito social” (Unamuno, 1900a:31), y puede que vuelva a asomarse su entronizado Leopoldo Alas o al menos, la antigua generación que dominaba el gusto popular: “[...] suele su suspicacia [la de un autor, *alter ego* de Unamuno], enfermiza acaso, hacerle leer al través de esos elogios una tácita y tal vez inconsciente censura, a aquellos otros frutos de su espíritu, henchidos del más íntimo jugo que les vivifique” (Unamuno, 1900a:31). No es apetecible que le tomen de “arca de conocimiento” fallecido, cuando deberían verle “espíritu vivo” en todo su esplendor: “[...] cuando amigos officiosos me aconsejan que *haga [sic]* lingüística y concrete mi labor, es cuando con mayor ahínco me pongo a repasar mis pobres poesías, a verter en ellas mi preciosa libertad, la dulce inconcreción de mi espíritu, entonces es cuando con mayor deleite me baño en nubes de misterio” (Unamuno, 1900a:32), el helenista no podía eludir su verdadera vocación.

Nuestra propia filosofía es puro biografismo para este autor, ya que surge de la necesidad humana de explicarse la realidad, pero ello engendra el perspectivismo, y de tal cuestión surge la problematización de delimitar el concepto de “realidad”: “No son nuestras doctrinas el origen y fuente de nuestra conducta, sino la explicación que de ésta nos damos a nosotros mismos y damos a los demás, porque nos persigue el ansia de explicarnos la realidad” (Unamuno, 1900a:29); y especialmente, a Unamuno le perseguirá el anhelo de comunicación, de exposición de sus inquietudes. Lógicamente, la interpretación de los hechos puede poner en entredicho la ley y la religión.

Si la realidad a la que estamos sometidos es un simple conjunto de etiquetas acordadas que también encorsetan los yoes y no un “espíritu común”; y es imposible llegar completamente al conocimiento de la realidad, más allá de cómo se la glose cada uno; tampoco podremos llegar al otro, y menos si la dinámica es la del papel-idea: “El hombre —apena decirlo— rechaza al hombre; los espíritus se hacen impenetrables; páganse y se cobran los servicios mutuos, sin que se ponga amor en ellos” (Unamuno, 1900a:32). Por ello, y concepto que trabajará especialmente en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* será el de la necesidad de cambiar el frío desinterés con que se utiliza a las personas, por amor, por fraternidad; que ese hombre nos sea un prójimo:

Que no sea para nosotros el prójimo un arca de opiniones, un número social encasillable con la etiqueta de un *ista* cualquiera, como insecto que clavamos por el coselete en la caja entomológica, sino que sea un hermano, un hombre de carne y hueso como yo y tú, una idea, sí, una aparición; pero una aparición inefable y divina encarnada en un cuerpo que sufre y que goza, que ama y que aborrece, que vive y que al fin muere (Unamuno, 1900a:41).

El intrahombre es una idea eterna en un cuerpo mortal, el sentimiento trágico de la vida personificado.

La revalorización de la emotividad sobre la racionalidad que hace Unamuno es extremadamente moderna, incluso podría verse en la escritura de “a lo que salga” un precedente de la inconsciente escritura automática, como hemos mencionado. Pero también es una defensa interesada, ya que los peligros del intelectualismo amenazaban su constructo religioso. Por ello, don Miguel teoriza que toda facultad corporal e intelectual humana ha sido creada por la vida, causada por los avatares diarios, y no al revés: “Es la inteligencia para la vida; de la vida y para ella nació, y no la vida de la inteligencia. Fue y es un arma, un arma templada por el uso. Lo que para vivir no nos sirve, nos es inconocible” (Unamuno, 1900a:38). Por ello, el helenista emprende una curiosa defensa “orgánica” de la comprensión de la fe, que continuaría en *Del sentimiento trágico de la vida*, porque así como el ojo, supuestamente, antes de tener el privilegiado sentido de la visión, debía ejecutar funciones más primarias; así el cerebro deberá poder abrir las barreras de la inteligencia para discernir la divinidad:

¿Pero ¿el ojo [...] símbolo de la inteligencia, fue un órgano de visión ante todo? [...] Antes de llegar a ser un *órgano* o instrumento que nos diese especies visibles, imágenes de las cosas [...] tuvo acaso un valor trófico, ejerció oficio en nuestra íntima nutrición y vida concreta [...] Sí, el ojo es para algo más hondo que para ver; es para alegrar el alma; el ojo bebe luz, y la luz vivifica las entrañas del *oculado*, aunque no percibiese imágenes. Esto vino luego, como añadidura; nos lo trajo la vida, porque vio que le era bueno. Y para algo más que para percibir ideas tenemos la mente, el ojo del espíritu; la tenemos para beber luz, luz espiritual, verdad, vida, reflejadas en esta o en la otra idea, que todas las reflejan [...] ¡Si sacudiénd-

nos todos de la letal tiranía de las ideas⁶⁴, viviésemos de fe, de verdadera fe, de fe viva! (Unamuno, 1900a:38).

La problematización de la realidad la localizará Unamuno ya en el Barroco, concretamente la centrará en dos personajes hermanos, Quijote y Segismundo, que como los místicos tendrán: “¡Ansia de beber con el ojo espiritual directamente la luz del Sol [...] y tener que recibirlo de reflejo, en las figuras de las cosas, en las formas visibles, larvas de ideas! Bebámosle en ellas” (Unamuno, 1900a:43), la trascendencia es inasequible, así como el conocimiento de la realidad y los otros, por ello el ser humano debe conformarse con meras apariencias.

Espejismos que conforman la realidad, hasta que no se alcance la utopía regeneradora que planteaba Unamuno, en la que se pensaría vitalmente y el amor sería la base de toda la sociedad, bajo el mandato del “Espíritu se le someterá la Idea” (Unamuno, 1900a:44). El autor presenta un concepto neoplatónico de la belleza, ello es el amor, y por ende, la eternidad: “Y esta esencia individual de cada cosa [...] ¿cómo se nos revela sino como belleza? ¿Qué es la belleza de algo si no es su fondo eterno, lo que une su pasado con su porvenir, lo que de ello reposa y queda en las entrañas de la eternidad? ¿O qué es más bien sino la revelación de su divinidad?” (Unamuno, 2011b:225).

Es decir, el amor, la belleza, aunque sea temporal, es el consuelo de la desesperación por la imposibilidad de eternizarse, pero a la vez que Unamuno acepta la duda como positiva, también acepta la desesperación en esa línea, jugando siempre a ver todas las caras del prisma:

Este dolor da esperanzas, que es lo bello de la vida [...] el supremo consuelo. Y como el amor es dolor, es compasión [...] el consuelo temporal que esta se busca. Trágico consuelo. Y la suprema belleza es la de la tragedia. Acongojados al sentir que todo pasa, que pasamos nosotros, que pasa lo nuestro, que pasa cuanto nos rodea, la congoja misma nos revela el consuelo de lo que no pasa, de lo eterno, de lo hermoso (Unamuno, 2011b:225).

⁶⁴ En 1906 sentenciaría el filósofo que toda prueba lógica le resultaba mortal: “Cuando afirmo algo, me afirmo a mí mismo; yo, lo mismo que tú, lector, lo mismo que todos los demás hombres, somos gratuitos, puramente gratuitos. Ni tú ni yo podemos probarnos lógicamente, y ¡ay de nosotros si pudiéramos! Entonces no seríamos hombres, sino fórmulas [...] Me interesas tú, lector conocido o desconocido; me interesas tú, pero tus ideas [...] no me interesan ni poco ni mucho. Me interesas tú, y me duele que te hagas esclavo de tus ideas, de eso que llamas tus ideas y que no son tuyas. Cada día me interesan más los sentimientos y los hombres; cada día me interesan menos las ideas y las cosas [...] Tomo de mis prójimos, no sus ideas, sino el calor con que las sostienen, calor de humanidad” (Unamuno, 1967g:445, 446).

Este neoplatonismo genera una ética de manera indirecta, tal y como plasma en *Del sentimiento trágico de la vida*:

[...] esta perpetuación de la momentaneidad [...] solo vive por obra de la caridad. La esperanza en la acción es la caridad, así como la belleza en acción es el bien [...] Y la caridad, ¿qué es sino un desbordamiento de compasión? ¿Qué es sino dolor reflejado, que sobrepasa y se vierte a compadecer los malos ajenos y ejercer caridad? Cuando el colmo de nuestro compadecimiento nos trae a la conciencia de Dios en nosotros, nos llena tan grande congoja por la miseria divina derramada en todo, que tenemos que verterla fuera, y lo hacemos en forma de caridad. Y al así verterla, sentimos alivio y la dulzura dolorosa del bien. Es lo que llamó *dolor sabroso* la mística doctora Teresa de Jesús [...] Sentimos [...] una satisfacción en hacer el bien cuando el bien nos sobra, cuando estamos henchidos de compasión [...] cuando Dios [...] nos da la dolorosa sensación de la vida universal, del universal anhelo a la divinización eterna [...] Es, pues, la caridad el impulso a libertarse y a libertar a todos mis prójimos del dolor y a libertar a Dios que nos abarca a todos (Unamuno, 2011b:231).

Hecho que emparenta con su afán de hacerse insustituible; con la fe se curan todos los vicios y defectos, porque reconociendo primero la propia miseria pero no dándose por vencido, al extender ese amor a los demás, crecerá la verdadera felicidad, y el amor al Universo, confirmándose así la concepción panteísta de este.

Unamuno en “La fe” desprecia la creencia “sin ver”, sin pruebas, pero en *Vida de don Quijote y Sancho* la dignifica, de hecho es la que qui jotiza a Sancho, y es que Unamuno encuentra una alternativa nada convencional a la ausencia de pruebas para profesar un culto. Lógicamente, abomina de la “fe del carbonero”: “Le presentan cerrado y sellado el libro de los siete sellos, diciéndole: *¡Cree lo que aquí se contiene!*; y contesta: *Créolo*. *¿Pero cree lo que el libro dice? ¿Lo conoce acaso? Hay algo de aquello de basta que usted lo diga y firmar en barbecho*. Se ahorra de tener que pensar” (Unamuno, 1900a:57); y esa fe por obligación de un dogma a una autoridad terrena, no divina; de un pensamiento sobre la emoción, esa ausencia de sentimiento fue la que sumió a España en tal bajo estado espiritual, pervirtiéndose la bondad del hombre:

¿Pero aquí qué ha pasado? Que se ha querido casar [...] el espíritu y el dogma [...] Y acabó por ser la *auctoritas* el único *ius* ejercido *adversus hostes*, contra los fieles todos, convertidos en *hostes*, en enemigos. Porque sí, el *hombre* es el enemigo, el *hombre* es el malo; contra el hombre hay que esgrimir la ley, porque el hombre es, por naturaleza, rebelde y soberbio. ¡Pobre hombre! (Unamuno, 1900a:57).

El origen del dogma no fue negativo, fue una preocupación de la comunidad por transmitir la emoción sentida a las nuevas generaciones, pero el intelectualismo pervirtió esas enseñanzas:

A medida que el calor de la fe iba menguando y mundanizándose la religión, iba la candente masa enfriándose [...] Así se cumplía la fatal separación entre la vida religiosa y la vida común, cuando esta no debería ser más que una forma de aquella [...] La juvenil *pistis* fue siendo sustituida por la *gnosis*, el conocimiento, la creencia, y no propiamente la fe; la doctrina y no la esperanza. Empezose a enseñar que en el conocimiento consiste la vida; convirtiéronse los fines prácticos religiosos en principios teóricos filosóficos, y la religión en una metafísica que se supuso revelada (Unamuno, 1900a:51).

Porque la fe comenzó siendo confianza total y absoluta en Cristo, la humanización de Dios, y este mostraba su doctrina en su vida, no necesitaba de entelequias: “Sin su persona [la de Jesucristo] no se sentían sus enseñanzas; sin su vida no se penetraba en sus obras, inseparables de él mismo. Sentíanse henchidas de verdadera fe, de la que con la esperanza y el amor se confunde” (Unamuno, 1900a:49). Y en cuanto su persona faltó, todos los fieles vivían esperando esperanzados la resurrección de su pastor, por lo tanto y a juicio de Unamuno, vivían en la idealidad en la que la creación es posible, en su fe que podía flaquear, pero también volver a brotar con convicción, esta es la sustitución a “no ver” que aporta el helenista:

[...] crear lo que no vemos [...] y vivirlo, y consumirlo, y volverlo a crear [...] y así; en incesante tormento vital. Esto es fe viva, porque la vida es continua creación y consumición continua, y, por lo tanto, muerte incesante. ¿Crees acaso que vivirías si a cada momento no murieses? [...] Vivían vida de fe; vivían por la esperanza en el porvenir; esperando el reino de la vida eterna; vivíanla (Unamuno, 1900a:45).

La fe está viva, no son doctrinas de legajos enterrados en archivos y sectas enemigas: “[...] vayamos al campo libre a buscar las flores que crecen al sol y que dan fruto y mueren. Porque solo fructifica la flor cuando muere, como solo muriendo da nueva planta el grano [...] Muriendo no, renaciendo. Y lo que no es incesante renacimiento, ¿qué es?” (Unamuno, 1900a:62), para Unamuno es la muerte, la nada más absoluta.

El catedrático justifica toda fe vivida, útil y sentida, aunque esta roce el fetichismo más supersticioso: “Pero no condenéis ninguna fe cuando sea espontánea y sencilla, aunque se viese forzada a verse en formas que la deformen. Toda fe es sagrada.

Lo es la fe del fetichismo, que anima, consuela, da fuerzas, infue ánimo, hace milagros” (Unamuno, 1900a:63).

Porque según don Miguel, fue el intelectualismo con sus empirismos y racionalizaciones desacralizadoras el que creó la falacia de la necesidad de pruebas materiales para así acceder a creer, por su cambio de valores al provocar la superación del sentimiento por el *gnosis*: “El intelectualismo es quien nos ha traído eso de que la fe sea creer lo que no vimos, prestar adhesión del intelecto a un principio abstracto y lógico, y no confianza y abandono a la vida, a la vida que irradia de los espíritus, de las personas, y no de las ideas, a tu propia vida” (Unamuno, 1900a:47). Llega a justificar etimológicamente, intraliterariamente, cómo la lengua confió en los orígenes del sustantivo “fe”, en varios idiomas, los conceptos de confianza y amor, y ello es sentimiento, no doctrinas restrictivas que solo generan ideocracia y “chiboles”, porque la “Fe cristiana consiste en que en el Cristo del Evangelio [...] nos lleve a sí el Dios vivo, cordial, *irracional*, o si queréis, sobreracional o intrarracional [...] Dios, en nuestros espíritus, es Espíritu y no Idea, amor y no dogma, vida y no lógica” (Unamuno, 1900a:54).

Sin duda, la fe es propia de los héroes unamunianos, un don divino, propio de seres como Cristo y su interpretación del Quijote, que aún conscientes del sentimiento trágico de la vida, tienen fe ciega en sí mismos:

La fe es la consciencia de la vida en nuestro espíritu [...] La fe es confianza ante todo y sobre todo; fe en sí mismo tiene quien en sí mismo confía, en sí y no en sus ideas; quien siente que su vida le desborda y le empuja y le guía; que su vida le da ideas y se las quita [...] No tiene fe el que quiere, sino el que puede; aquel a quien su vida se la da, porque es la fe don vital y gracia divina si queréis (Unamuno, 1900a:46).

Unamuno da una importancia crucial al ser, porque él es el creador, no la inteligencia o la fe de él, podría decirse que somos demiurgos de nosotros mismos, ya que además de nuestro provenir e pensamiento, el intrahombre puede generar su fe:

Porque si tienes fe inquebrantable en que has de llevar algo a cabo [...] no es en rigor la fe esa la que te da potencia para cumplir ese transporte, sino que es la potencia que en ti latía la que se te revela como fe. No espolees, pues, a la fe, que así no te brotará nunca [...] Deséala con todo tu corazón y todo tu ahínco, y espera, que la esperanza es ya fe (Unamuno, 1900a:46).

La fe es vivir y confiar en el ideal absoluto de la existencia de Dios y su perdón, y todo ello está encarnado en Cristo, pero es a la vez “inasequible”, porque Unamuno pretende alcanzar: “[...] la fe busca lo imposible, lo absoluto, lo infinito y lo eterno: la vida plena. Fe es comulgar con el universo todo, trabajando en el tiempo para la eternidad, sin correr tras el miserable efecto inmediato exterior” (Unamuno, 1900a:47). Porque vivir una vida espiritual plena es vivir con miras a la eternidad, a la intrahistoria, y no ser un yo fugitivo que morirá en la historia.

Podría haber una referencia al renacimiento de la nueva espiritualidad en la “gente nueva” de fin de siglo, no podemos descuidar que Unamuno comparte unos principios que recordarían a los defendidos por personajes como Fernando Ossorio, de *Camino de perfección*, de Baroja; y Yuste de *La voluntad*, de Azorín: “Hoy se reproducen aquí y allí movimientos análogos a los que anudaron aquellas primitivas comunidades cristianas; hoy se unen jóvenes de espíritu en la común esperanza del advenimiento del reino del hombre; hoy brota verdadera fe” (Unamuno, 1900a:52).

No obstante, ese ideal puede empañe de cierto pesimismo el espejo unamuniano, aunque bien es cierto que ese deseo le impulsará durante toda su carrera, esperar a Cristo, aún sabiendo de la imposibilidad de su llegada, y por ello regenerar España, traer el reino del intrahombre para solucionar el marasmo nacional...

Este ideal no se cumplirá, será eternamente futuro, para mejor conservar su idealidad preciosa que es la que nos vivifica, como no se cumplió la venida próxima de Cristo, cuyo reino no es de este mundo; pero así como Cristo vino, y viene al alma de cada uno de los que en él con verdadera fe creen, así reinará el hombre futuro en el alma de cada uno de sus fieles; viviremos así en el porvenir (Unamuno, 1900a:53).

El gobierno del “¿Por qué ese hombre futuro, ese sobre-hombre de que habláis, es otra cosa que el perfecto cristiano” (Unamuno, 1900a:53) seguirá las doctrinas de “¡Adentro!”, interiorizarse, conocerse, para derramarse “en la vida común y vivir con la vida de todos, porque solo de obras de amor con el prójimo se nutre el amor a Dios” (Unamuno, 1900a:54). El amor será el único consuelo en la desesperación vital en que se sume la persona consciente de la existencia humana y las consiguientes injusticias que conlleva esta; pero este sentimiento no está entendido solamente desde la veriente física o romántica, sino que es el amor a Dios el que importa a don Miguel, aunque, por otra parte, el resto de tipos puedan facilitar la situación del humano en su vida terrenal:

Siempre que hablamos de amor tenemos presente a la memoria el amor sexual [...] Y esto es lo que hace que no se consiga reducir el amor, ni a lo puramente intelectual, ni a lo puramente volitivo, dejando lo sentimental o [...] sensitivo de él. Porque el amor [...] es más bien deseo, sentimiento; es algo carnal hasta en el espíritu. Gracias al amor sentimos todo lo que de carne tiene el espíritu (Unamuno, 2011b:166).

Amor que derivará en su particular visión del panteísmo.

Por otra parte, el hecho de tener descendencia es, obviamente, en el caso de don Miguel, también valorado por este, indirectamente favorece un tipo de inmortalidad:

El amor sexual es el tipo generador de todo otro amor. En el amor y por él buscamos perpetuarnos, y solo nos perpetuamos sobre la tierra a condición de morir, de entregar a otro nuestra vida [...] todo acto de engendramiento es un dejar de ser, total o parcialmente [...] una muerte parcial. Vivir es darse, perpetuarse, y perpetuarse y darse es morir. Acaso el supremo deleite del engendrar no es sino un anticipado gustar la muerte, el desgarramiento de la propia esencia vital. Nos unimos a otros pero es para partimos [...] íntimo desgarramiento. En su fondo, el deleite amoroso sexual, el espasmo genésico, es una sensación de resurrección, de resucitar en otro, porque solo en otros podemos resucitar para perpetuarnos. Hay sin duda, algo de trágicamente destructivo en el fondo del amor, tal como en su forma primitiva animal se nos presenta, en el invencible instinto que empuja a un macho y una hembra a confundir sus entrañas [...] Lo mismo que les confunde los cuerpos, les separa [...] las almas: al abrazarse se odian tanto como se aman, y sobre todo luchan, luchan por un tercero aún sin vida (Unamuno, 2011b:166).

La perpetuación implica la muerte propia, pero también, la resurrección parcial en el hijo, de tal modo, que aunque resulte paradójico, la unión física conlleva cierta connotación positiva para Unamuno. La representación de la relación sexual como una lucha animal y violenta recuerda a parejas tan trágicas como las de *La tía Tula*, “El amor que asalta” y “Una historia de amor”, en esta última, la falta de un hijo condenará el amor de los jóvenes, la carnalidad estéril será un castigo: “Y es posible que haya quien para mejor perpetuarse guarde su virginidad. Y para perpetuar algo más humano que la carne” (Unamuno, 2011b:167), de tal modo que se rompe la dinámica del panteísmo unamuniano, así como la naturaleza social del ser humano.

Como consecuencia, la descendencia también significa perpetuar las penurias del género humano, en cuanto se generan más seres que sufrirán como Unamuno la incertidumbre de la existencia de la inmortalidad, recurre a la complementariedad de los contrarios barroca estableciendo el amor y la muerte como las dos caras de la misma moneda, la cuna ya es la tumba:

Porque lo que perpetúan los amantes sobre la tierra es la carne de dolor, es el dolor, es la muerte. El amor es hermano, hijo y a la vez padre de la muerte, que es su hermana, su madre y su hija. Y así es que hay en la hondura del amor una hondura de eterno desesperarse, de la cual brotan la esperanza y el consuelo. Porque de este amor carnal [...] que es el origen animal de la sociedad humana, de este enamoramiento surge el amor espiritual y doloroso (Unamuno, 2011b:167).

Las dos vías para conseguir la eternidad aparecen en el Salmo 21: “Otros en quienes reviviré, hijos de mi sangre o hijos de mi palabra” (II, 269-270), tal y como lo cita en *La agonía del cristianismo* (Unamuno, 1996a:172).

El amor espiritual que reflejará desde en la pareja de padres de *Paz en la guerra* hasta en “Solitaña” y “Al correr los años” será el positivo para Unamuno, una vez superada la pasión, el sentimiento de protección y cariño primará, ya no serán pareja, serán padres, trasunto biográfico del propio Unamuno, como recuerda, aludiendo posiblemente al fallecimiento de su hijo a causa de hidrocefalia, en “¡El amor es inmortal!”:

[...] este amor espiritual, nace del dolor, nace de la muerte del amor carnal; nace [...] del compasivo sentimiento de protección que los padres experimentan antes los hijos desvalidos. Los amantes no llegan a amarse con [...] verdadera fusión de sus almas, y no ya de sus cuerpos, sino luego que el mazo poderoso del dolor ha triturado sus corazones remejiéndolos en un mismo almirez de pena. El amor sensual confundía sus cuerpos, pero separaba sus almas, manteníalas extrañas una a otra; mas de ese amor tuvieron un fruto de carne, un hijo. Y este hijo engendrado en muerte, enfermó acaso y se murió [...] separados y fríos de dolor sus cuerpos pero confundidas en dolor sus almas, se dieron los amantes, los padres, un abrazo de desesperación y nació entonces de la muerte del hijo de la carne, el verdadero amor espiritual. O bien, roto el lazo de la carne que les unía, respiraron con suspiro de liberación. Porque los hombres solo se aman con amor espiritual cuando han sufrido juntos un mismo dolor [...] se compadecieron y se amaron. Porque amar es compadecer [...] Amar en espíritu es compadecer, y quien más compadece más ama (Unamuno, 2011a:167).

Pero Unamuno no limita su concepto de “amor espiritual” al ámbito de la pareja, sino que lo extiende a toda la humanidad, como si de Cristo con sus apóstoles se tratara, y aunque parezca paradójico y egotista, el amor al prójimo nace del amor a uno mismo, es decir, de su conciencia de existir:

El amor espiritual a sí mismo [...] podrá acaso llamarse egotismo; pero es lo más opuesto que hay al egoísmo vulgar. Porque de este amor o compasión a ti mismo [...] pasas a compadecer, esto es, a amar a todos tus semejantes y hermanos [...] vas a compadecer a todos los que viven y hasta a lo que acaso no vive pero existe [...] Si miras al universo lo más cerca y lo más dentro que puedes mirarlo, que es en ti mismo; si sientes y no ya solo contemplas las cosas todas en tu conciencia, donde todas ellas han dejado su dolorosa huella, llegarás al hondón del tedio de la existencia, al pozo de vanidad de

vanidades. Y así es como llegarás a compadecerlo todo, al amor universal (Unamuno, 2011b:170).

Aserto del cual nace el panteísmo, el amor universal:

Aquella lejana estrella que brilla allí arriba durante la noche se apagará algún día y se hará polvo, y dejará de brillar y de existir. Y como ella, el cielo todo estrellado. ¡Pobre cielo! [...] Para amarlo todo, para compadecerlo todo, humano y extrahumano, viviente y no viviente, es menester que lo sientas todo dentro de ti mismo, que lo personalices todo. Porque el amor personaliza todo cuanto ama, todo cuanto compadece [...] Si llego a compadecer y amar a la pobre estrella que desaparecerá del cielo un día, es porque el amor [...] me hace sentir en ella una conciencia, más o menos oscura, que la hace sufrir por no ser más que estrella y por tener que dejarlo de ser un día. Pues toda conciencia lo es de muerte y de dolor. Conciencia [...] es conocimiento participado, es consentimiento, y con-sentir es com-padecer [...] Antero de Quental, soñó [...] que un día, todas esas almas, en el limbo de la existencia, despertarán en la conciencia y cerniéndose como puro pensamiento, despertarán en la conciencia y cerniéndose como puro pensamiento, verán a las formas, hijas de la ilusión, caer deshechas como un sueño vano. Es el ensueño grandioso de la concientización de todo [...] La tristeza de los campos [que canta Machado], ¿está en ellos o en nosotros que los contemplamos? ¿No es que sufren? Pero ¿qué puede ser una alma individual en un mundo de materia? ¿Es individuo una roca o una montaña? (Unamuno, 2011b:170, 257)

[...] nuestro amor a las cosas [crece] a medida que descubrimos las semejanzas que con nosotros tienen. O más bien es el amor mismo, que de suyo tiende a crecer, el que nos revela las semejanzas esas [...] El amor personaliza cuanto ama [...] Y cuando el amor es tan grande [...] que lo ama todo, entonces lo personaliza todo y descubre que el total Todo, que el Universo es Persona también, que tiene una Conciencia [...] que a su vez sufre, compadece y ama [...] Y a esta Conciencia del Universo, que el amor descubre personalizando cuanto ama, es a lo que llamamos Dios. Y así el alma compadece a Dios y se siente por Él compadecida, le ama y se siente por Él amada [...] Dios es [...] la personalización del Todo, es la Conciencia eterna e infinita del Universo, Conciencia presa de la materia y luchando por libertarse de ella. Personalizamos al Todo para salvarnos de la nada [...] Es la conciencia social, hija del amor, del instinto de perpetuación, la que nos lleva a socializarlo todo, a ver en todo sociedad, y nos muestra [...] cuán de veras es una Sociedad infinita la Naturaleza toda [...] El amor [...] lo personaliza todo [...] al descubrir el sufrimiento en todo y personalizándolo todo, personaliza también el Universo mismo, que también sufre, y nos descubre a Dios” (Unamuno, 2011b:171, 180, 226).

Podría verse la similitud entre tal descripción de Dios y del alma humana, y se atisba la desesperación, la necesidad de Unamuno de que Dios le ayude en su incredulidad. La personalización implica también la personalización de Dios, que concuerda con el culto a la figura de Cristo, que de hecho, es el hijo de Dios de carne y hueso, Dios personificado:

Porque nos sentimos conciencia, sentimos a Dios conciencia [...] persona, y porque anhelamos que nuestra conciencia pueda vivir y ser independiente del cuerpo, creemos que la persona divina vive y es independientemente del Universo, que es su estado de conciencia *ad extra* [...] Un dios venía a ser un hombre inmortal, y divinizar a un hombre [...] era estimar que, en rigor, al morir no había muerto [...] Dios humano, antropomórfico, proyección de nuestra conciencia a la Conciencia del Universo, al Dios que da finalidad y sentido humanos al Universo [...] el vitalismo deísta siente e imagina a Dios como Conciencia y, por lo tanto, como persona o más bien como sociedad de personas [...] [Dios] solo renace en nosotros cuando en el corazón lo sentimos como persona viva [...] Ese en que crees, lector, ese es tu Dios, el que ha vivido contigo en ti, y nació contigo y fue niño cuando tú eras niño, y fue haciéndose hombre según tú te hacías hombre, y que se te disipa cuando te disipas, y que es tu principio de continuidad en la vida espiritual, porque es el principio de la solidaridad entre los hombres todos y en cada hombre, y de los hombres con el Universo y que es como tú, persona [...] si el sentimiento cristiano se encumbra en el sentimiento de la paternidad de Dios, es porque en el Cristo sublimó el linaje humano su hambre de eternidad [...] Creer en Dios es amarle, y amarle es sentirle sufriente, compadecerle (Unamuno, 2011b:180, 193, 202, 223).

Si el ser humano es inmortal, así como la naturaleza es animada, significaría la eterna vivencia de este universo, nada se extinguiría: “El sentimiento de lo divino nos hace desear y creer que todo es animado, que la conciencia en mayor o menor grado, se extiende a todo. Queremos no solo salvarnos, sino salvar al mundo de la nada. Y para esto Dios. Tal es su finalidad sentida” (Unamuno, 2011b:208).

El mundo fue creado por y para el hombre, en este sentido, el antropocentrismo y el vitalismo de don Miguel es explícito, lógicamente, corresponde a su concepción del hombre consciente como dios, y también a la inserción del humano en el vergel natural telúrico:

Crear en un Dios vivo y personal, en una conciencia eterna y universal que nos conoce y nos quiere, es creer que el Universo existe *para* [sic] el hombre [...] o para una conciencia en el orden de la humana, de su misma naturaleza, aunque sublimada, de una conciencia que nos conozca, y en cuyo seno viva nuestro recuerdo para siempre (Unamuno, 2011b:207)

Por lo tanto: “[...] si es eterna la conciencia colectiva humana, si hay una Conciencia del Universo y esta es eterna, ¿por qué nuestra propia conciencia individual, la tuya, lector, la mía, no ha de serlo?” (Unamuno, 2011b:208). Por todo ello, la creencia nace de la conciencia de la propia existencia, la fe, la necesidad de un dios, es creadora, será Dios-Unamuno, pero a su vez, se genera una dinámica entre el creyente y la divinidad que puede trasladarse al autor y al lector, este último creará el mundo ficcional pre-

sentado por el autor; que a su vez, también lo conformará como lector de la obra: “Dios y el hombre se hacen mutuamente [...] Dios se hace o se revela en el hombre, y el hombre se hace en Dios. Dios se hizo a sí mismo [...] se está haciendo, y en el hombre y por el hombre” (Unamuno, 2011b:196), ambas figuras se engendran y se re-crean:

La fe en Dios nace del amor a Dios, creemos que existe por querer que exista, y nace acaso también del amor de Dios a nosotros [...] Es el furioso anhelo de dar finalidad al Universo, de hacerle consciente y personal, lo que nos ha llevado a creer en Dios, a querer que haya Dios, a crear a Dios [...] ¡A crearle, sí! [...] creer en Dios es en cierto modo crearlo; aunque Él nos cree antes. Es Él quien en nosotros se crea de continuo a sí mismo. Hemos creado a Dios para salvar al Universo de la nada [...] al Dios vivo [...] se llega [...] por camino de amor y de sufrimiento. La razón nos aparta más bien de Él [...] hay que empezar por amarle, por anhelarle, por tener hambre de Él, antes de conocerle. El conocimiento de Dios procede del amor a Dios, y es un conocimiento que poco o nada tiene de racional. Porque Dios es indefinible [...] Dios da sentido y finalidad trascendentes a la vida; pero se la da en relación con cada uno de nosotros que en Él creemos. Y así Dios es para el hombre tanto como el hombre es para Dios, ya que se dio al hambre haciéndose hombre, humanizándose, por amor a él (Unamuno, 2011b:180, 239).

Unamuno concibe a Dios como el creador absoluto, no en vano, su palabra es performativa, por ello, el ser humano debe aspirar a esa capacidad, por ello el autor Unamuno será el demiurgo por excelencia, su escritura será creación en el sentido más literal del término:

Dios no piensa, crea; no existe, es eterno, escribió Kierkegaard [...] decir con Mazzini [...] “Dios es grande porque piensa obrando” [...] en Él pensar es crear y hacer existir a aquello que piensa existente con solo pensarlo, y es lo imposible lo impensable por Dios. ¿No se dice en la Escritura que Dios crea con su palabra [...] con su pensamiento [...] por su Verbo, se hizo cuanto existe? [...] Dios no puede ser Dios porque piensa, sino porque obra, porque crea; no es un Dios contemplativo, sino activo [...] Creer en Dios es [...] querer que haya Dios, no poder vivir en Él [...] el Dios vivo, tu Dios, nuestro Dios, está en mí, está en ti, vive en nosotros, y nosotros vivimos, nos movemos y somos en Él. Y está en nosotros por el hambre que de Él tenemos, por el anhelo, haciéndose apetecer. Y es el Dios de los humildes, porque Dios escogió lo necio del mundo para avergonzar a los sabios, y lo flaco para avergonzar a lo fuerte [...] Y es Dios en cada uno según cada uno lo siente y según le ama (Unamuno, 2011b:183, 191, 203).

Ciertamente, serán los personajes más débiles, más rechazados por la sociedad, incluso más mellados físicamente, los que llegarán a la verdadera divinidad.

En un universo enteramente sensible obra de Dios, de su contemplación también puede ascenderse a la divinidad al estilo platónico, y si el humano fuera Dios, lo podría ser todo a la vez, aunque tendría inconvenientes, como ya se quejaba Kierkegaard: “Y si

doloroso es tener que dejar de ser un día, más doloroso sería acaso seguir siendo siempre uno mismo, y no más que uno mismo, sin poder ser a la vez otro, sin poder ser a la vez todo lo demás, sin poder serlo todo” (Unamuno, 2011b:170).

No en vano, las amistades y relaciones verdaderas de la obra de Unamuno podrían clasificarse como fraternales y paternas, podríamos destacar el entrañable cuento “El semejante”, de una gran sensibilidad, protagonizado por dos amigos que padecen discapacidad intelectual. Los seres unamunianos podrían verse como eternizaciones de un instante: “[...] miserables sombras que desfilan de su nada a su nada, chispas de conciencia que brillan un momento en las infinitas y eternas tinieblas” (Unamuno, 2011b:170). El dolor vehicula su existencia, su oposición a la tónica general vacía y superficial, pero no son bohemios ligeros, ese rechazo implica un compromiso:

[...] el único misterio [...] es el misterio del dolor [...] es el camino de la conciencia y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí. Porque tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y sentirse distinto de los demás seres, y a sentir esta distinción solo se llega por el choque, por el dolor [...] por la sensación del propio límite. La conciencia de sí mismo no es sino la conciencia de la propia limitación. Me siento yo mismo al sentirme que no soy los demás; saber y sentir hasta dónde soy, es saber dónde acabo de ser, y desde dónde no soy [...] ¿Cómo volver sobre sí [...] no siendo por el dolor? Cuando se goza olvidase uno de sí mismo, de que existe [...] se enajena. Y solo se ensimisma [...] a ser él en el dolor [...] al recibir el temido golpe, haber de sufrir tan reciamente como hasta sucumbir al sufrimiento, y el golpe le vino encima y apenas si sintió dolor; pero luego, vuelto en sí, al sentirse insensible, se sobrecogió de espanto [...] y gritó ahogándose de angustia: *¡Es que no existo!*. ¿Qué te aterrará más: sentir un dolor que te privase de sentido al atravesarte las entrañas con un hierro candente, o ver que te las atravesaban así, sin sentir dolor alguno? [...] el dolor nos dice que existimos [...] que existen aquellos que amamos [...] nos dice que existe y que sufre Dios; pero es el dolor de la congoja [...] de sobrevivir y ser eternos. La congoja nos descubre a Dios y nos hace quererle (Unamuno, 2011b: 171, 229).

Recordemos la cita del “Prólogo” de *Niebla*:

Quieren reírse, pero es para hacer mejor la digestión y para distraer las penas, no para devolver lo que indebidamente se hubiesen tragado y que puede indigestárseles, ni mucho menos para digerir las penas. Y don Miguel se empeña en que si se ha de hacer reír a las gentes debe ser no para que con las contracciones del diafragma ayuden a la digestión, sino para que vomiten lo que hubieren engullido, pues se ve más claro el sentido de la vida y del universo con el estómago vacío de golosinas y excesivos manjares (Unamuno, 1995b:48, *Niebla*).

Hecho que además podemos vincular con la perseverancia del Yo, incluso, en caso que la inmortalidad fuera la apocatástasis, Unamuno la rechaza, la inmortalidad

tiene que ser de carne y hueso, tiene que mantener la propia personalidad, si no, esa eternidad sería un sinónimo de muerte:

Todo ser creado tiende no solo a conservarse en sí, sino a perpetuarse, y además a invadir a todos los otros, a ser los otros sin dejar de ser él, a ensanchar sus linderos al infinito, pero sin romperlos. No quiere romper sus muros y dejarlos todos en tierra llana, comunal, indefensa, confundándose y perdiendo su individualidad, sino que quiere llevar sus muros a los extremos de lo creado y abarcarlo todo dentro de ellos. Quiere el máximo de individualidad con el máximo también de personalidad, aspira a que el Universo sea él, a Dios. Y ese vasto yo dentro del cual quiere cada yo meter al Universo, ¿qué es sino Dios? [...] Y desear unirnos con Dios no es perdernos y anegarnos en Él; que perderse y anegarse es siempre ir a deshacerse en el sueño sin ensueños del nirvana; es poseerlo, más bien que ser por Él poseídos [...] Y ser perfecto es serlo todo, es ser yo y ser todos los demás, es ser humanidad, es ser universo. Y no hay otro camino [...] sino darse a todo, y cuando todo sea en todo, todo será en cada uno de nosotros. La apocatástasis es [...] una norma de acción, es un faro de altas hazañas (Unamuno, 2011b:230, 239, 291).

Se comprende, entonces, que la máxima vital de Unamuno fuera ya desde sus inicios: “¡adentro!”, ahí es donde está el dios de cada uno, la ascunción del propio universo, desde la propia sensibilidad: “[...] para el que vive y sufre y anhela dentro de sí... para este es ello [la finalidad última] cuestión de vida o muerte. ¡Búscate, pues, a ti mismo!” (Unamuno, 2011b:249), la vivencia del hombre de carne y hueso. Así como se debe “dominar” a los demás, haciéndose insustituible para ellos, también se debe aspirar a ser como Dios, lograr su inmortalidad y conocimiento absoluto. Al fin y al cabo, y siendo pedestres, lo único que pide Unamuno: “Lo que en rigor anhelamos para después de la muerte es seguir viviendo esta vida, esta misma vida mortal, pero sin sus males, sin el tedio y sin la muerte” (Unamuno, 2011b:250).

El hecho de la “dominación” puede partir también de la tradición religiosa de contemplar la humanidad como una colectividad, y si un elemento se pierde, se condenará el grupo; por otra parte, podría entroncar con el concepto de la perpetuación en los hijos, de acarrear todo el linaje humano; así como con el romanticismo del pueblo intrahistórico:

[...] el de la solidaridad y representatividad de la salvación eterna. Son muchos, en efecto, los que se imaginan al linaje humano como un ser, un individuo colectivo y solidario, y en que cada miembro representa o puede llegar a representar a la colectividad toda y se imaginan la salvación como algo colectivo también. Como algo colectivo el mérito, como algo colectivo también la culpa; y la redención. O se salvan todos o no se salva nadie [...] cada hombre un Cristo de su prójimo [...] la redención tiene que ser colectiva, pues que la culpa lo es (Unamuno, 2011b:265).

El concepto “dominación” puede parecer cruento, pero para Unamuno se trata de una suerte de amor y fundición con el otro, aunque manteniendo el yo, para así poder establecer lazos imperecederos, cuestión que le preocupó y mostró especialmente en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*:

El que no pierda su vida, no la logrará. Entrégate, pues, a los demás, pero para entregarte a ellos domínalos primero. Pues no cabe dominar sin ser dominado. Cada uno se alimenta de la carne de aquel a quien devora. Para dominar al prójimo hay que conocerlo y quererlo. Tratando de imponerle mis ideas es como recibo las tuyas. Amar al prójimo es querer que sea como yo, que sea otro yo, es decir, querer yo ser él; es querer borrar la divisoria entre él y yo, suprimir el mal. Mi esfuerzo por imponerme a otro, por ser y vivir yo en él y de él, por hacerle mío —que es lo mismo que hacerme suyo—, es lo que da sentido religioso a la colectividad, a la solidaridad humana. El sentimiento de solidaridad parte de mí mismo; como soy sociedad, necesito adueñarme de la sociedad humana; como soy un producto social, tengo que socializarme y de mí voy a Dios —que soy yo proyectado al Todo— y de Dios a cada uno de mis prójimos [...] la moral invasora, dominadora, agresiva, inquisidora, si queréis. Porque la caridad verdadera es invasora, y consiste en meter mi espíritu en los demás espíritus, en darles mi dolor como pábulo y consuelo a sus dolores, en despertar con mi inquietud sus inquietudes, en aguzar su hambre de Dios con mi hambre de Él [...] cuanto más soy de mí mismo, y cuanto soy más yo mismo, más soy de los demás; de la plenitud de mí mismo me vierto a mis hermanos, y al verterme a ellos, ellos entran en mí (Unamuno, 2011b:289, 291, 294).

Unamuno gusta de divagar y citar opiniones acerca de cómo debe ser la vida ultraterrena, especialmente en *Del sentimiento trágico de la vida*, y explica que es lo más normal en el ser humano hacerlo, de hecho, lo pone en práctica en varios cuentos, “Juan Manso (cuento de muertos)” y “El que se enterró”, por ejemplo: “[...] los hombres no han dejado de tratar de representarse el cómo puede ser esa vida eterna, ni dejarán nunca, mientras sean hombres y no máquinas de pensar, de intentarlo” (Unamuno, 2011b:243).

Tal obsesión, deriva en la lucha por la fe, en primer lugar, uno mismo debe sentir su existencia, y por lo tanto, la desgracia de que no exista la inmortalidad, entonces, se sitúa en el mismo estadio de desesperación, pero con la esperanza de la incertidumbre de la duda unamuniana, es en ese instante, en que, reconociendo la miseria de la existencia de todos y todo cuánto rodea al hombre, nace el amor universal, y por ende, el panteísmo:

Los hombres encendidos en ardiente caridad hacia sus prójimos, es porque llegaron al fondo de su propia miseria, de su propia aparenalidad, de sus naderías, y volviendo luego sus ojos así abiertos, hacia sus semejantes, los vieron también miserables aparen-

ciales, anonadables, y los compadecieron y los amaron. El hombre ansía ser amado, o, lo que es igual, ansía ser compadecido (Unamuno, 2011b:168).

Vuelve a demostrarse que el ensayo fundacional unamuniano es sin duda “¡Adentro!”, de la introspección en uno mismo nace toda su filosofía:

Según te adentras en ti mismo y en ti mismo ahondas, vas descubriendo tu propia inanidad, que no eres todo lo que eres, que no eres lo que quisieras ser, que no eres, en fin, más que nonada. Y al tocar tu propia nadería, al no sentir tu fondo permanente, al no llegar ni a tu propia infinitud ni menos a tu propia eternidad, te compadeces y te enciendes en doloroso amor a ti mismo, matando [...] amor propio, y no es sino una especie de delectación sensual de ti mismo, algo como un gozarse a sí misma la carne de tu alma [...] Y lo más inmediato es sentir y amar mi propia miseria, mi congoja, compadecerme de mí mismo, tenerme a mí mismo amor. Y esta compasión, cuando es viva y superabundante, se vierte de mí a los demás, y del exceso de mi compasión propia, compadezco a mis prójimos. La miseria propia es tanta, que la compasión que hacia mí mismo me despierta se me desborda pronto, revelándome la miseria universal (Unamuno, 2011b:170, 231).

Del sentimiento trágico de la vida perfiló el pensamiento del joven arrebatado Miguel Unamuno de *Tres ensayos*, y del enfervorecido autor de *Vida de don Quijote y Sancho*. No es necesario hacer hincapié en la desesperación que recorre el ensayo, escrito, especialmente las partes finales, bajo la filosofía vitalista de “a lo que salga”, pero ciertamente, aporta claves para la comprensión de la dimensión ideológica, sentimental y espiritual del autor, totalmente trasladables a su narrativa breve, de hecho, una de las claves temáticas fundamentales en las que se basan sus cuentos está en el ensayo concluyente, “Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea”.

El protagonista positivo de los cuentos de Unamuno será el “hombre de carne y hueso”, el que, alterando la cita de Descartes, *sum ergo cogito*, es el que se guía por su corazón y no por la razón “destructora”:

La razón es una fuerza [...] disolvente [...] nos sume en un mundo aparental, de sombras sin consistencia [...] la razón fuera de lo formal es nihilista, aniquiladora [...] la razón aniquila y la imaginación *entera* [*sic*], integra o totaliza; la razón por sí sola mata y la imaginación es la que da vida. Si bien es cierto que la imaginación por sí sola, al darnos vida sin límites, nos lleva a confundirnos con todo, y [...] nos mata también, nos mata por exceso de vida. La razón [...] nos dice: ¡nada!; la imaginación, el corazón, nos dice: ¡todo! [...] cada cual tiene su lenguaje y su pasión. Es decir, el que la tiene, y el que no tiene pasión, de nada le sirve tener ciencia [...] la pasión ¿qué es? [...] No lo sé; o, mejor dicho, lo sé muy bien, porque la siento, y sintiéndola, no necesito definirla [...] temo que si llego a definirla, dejaré de sentirla y de tenerla [...] Sabido es, además, que no son mejores ni los más inteligentes, ni los más instruidos [...] Acaso la razón enseña ciertas virtudes burguesas, pero no hace ni héroes ni santos. Porque santo es el

que hace el bien no por el bien mismo, sino por Dios, por la eternización (Unamuno, 2011b:203, 294, 299, 300).

La razón se vuelve un obstáculo para la creencia, y por lo tanto, para la inmortalidad. Ante todo, debe aceptarse la fe como una condición inherente a Unamuno, ya que sin esta, la vida cae en el absurdo existencial, es decir, esta y el universo no tienen ninguna finalidad; por el contrario, si hay una vida ultraterrena, pero que permita conservar el Yo, es decir, la personalidad terrenal, así como el cuerpo —el alma necesita del cuerpo—, la vida sí cobra sentido. De tal modo, se comprende la lucha que libró el mismo autor entre su razón y su necesidad sentimental, pero que paradójicamente, de la desesperación en que desembocó, consiguió alumbrar la duda a partir de la incertidumbre, “¿y si...?": “¿De veras no se pierde [el hacer bien aun en sueños]? ¿Lo sabía Calderón?” (Unamuno, 2011b:280). Como volvió a recordar en *La agonía del cristianismo*:

El modo de vivir, de luchar, de luchar por la vida y vivir de la lucha, de la fe, es dudar [...] Fe que no duda es fe muerta [...] [Unamuno] dudo, lucho, agonizo como hombre, como cristiano, mirando al porvenir irrealizable, a la eternidad [...] El alma humana quiere crear a su creador, al que ha de eternizarla [...] Porque la agonía mística juega con las palabras, juega con la Palabra, con el Verbo. Y juega a crearla. Como acaso Dios jugó a crear el mundo, no para jugar luego con él, sino para jugar a crearlo, ya que la creación fue juego. Y una vez creado lo entregó a las disputas de los hombres [cita de Homero] y a las agonías de las religiones que buscan a Dios [...] Pero luego que murió Jesús y renació el Cristo en las almas de sus creyentes, para agonizar en ellas, nació la fe en la resurrección de la carne y con ella la fe en la inmortalidad del alma (Unamuno, 1996a:85, 87, 90, 95).

Por otra parte, el hecho de negar la inmortalidad implica para Unamuno la duda sobre la verdadera existencia humana: “[...] si existiera el Dios garantizador de nuestra inmortalidad personal, entonces existiríamos nosotros de veras. ¡Y si no, no!” (Unamuno, 2011b:156), sentencia tajante que recuerda al demiurgo y la inestabilidad del protagonista de *Niebla*. Sin embargo, si el ser humano existiera realmente, es decir, fuera inmortal, y tuviera el conocimiento total de la vida y la muerte, se exorcizaría así el pecado original, el ser humano también sería un dios:

[...] el comprender es algo activo y amoroso, y la visión beatífica es la visión de la verdad total [...] La visión de Dios [...] en su íntima esencia, ¿no apagaría todo nuestro anhelo? [...] el mayor goce de un hombre es ser más hombre, esto es, más dios, y que es más dios cuanta más conciencia tiene [...] No hay, en efecto, más perfecto dominio que

el conocimiento; el que conoce algo, lo posee. El conocimiento une al que conoce con lo conocido [...] Y conocer a Dios, ¿qué ha de ser sino poseerlo? El que a Dios conoce, es ya Dios él (Unamuno, 2011b:253).

Tal ambición puede recordar inevitablemente al mito de *Fausto*, que precisamente Unamuno se encarga de citar en “Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea”, y de él se entresaca el argumento mayoritario de sus cuentos: el pedante reconvertido gracias al contacto con los sentimientos y los valores sentimentales auténticos, en un entorno natural ideal, su primer cuento “Ver con los ojos. (Cuento)” ya estuvo impregnado de ese tema:

¿Y quién no conoce a su Fausto, nuestro Fausto, que estudió Filosofía, Jurisprudencia, Medicina, hasta Teología, y solo vio que no podemos saber nada, y quiso huir al campo libre —*hinaus ins weite Land!*— y topó con Mefistófeles, parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal haciendo siempre el bien, y este le llevó a los brazos de Margarita, del pueblo sencillo, a la que aquel, el sabio, perdió; pero merced a la cual, que por él se entregó, se salva, redimido por el pueblo creyente con fe sencilla? (Unamuno, 2011b:306).

En *Del sentimiento trágico de la vida* enuncia Unamuno claramente los temas que le interesan: “La vanidad del mundo y el cómo pasa, y el amor son las dos notas radicales y entrañadas de la verdadera poesía [...] El sentimiento de la vanidad del mundo pasajero nos mete el amor, único en que se vence lo vano y transitorio, único que rellena y eterniza la vida” (Unamuno, 2011b:82). Los cuentos sobre la fama histórica, por lo tanto, a su entender, pasajera, son la mayoría; y el amor como sentimiento positivo, salvador, no tan solo amor de pareja, sino amor maternal, fraternal, incluso panteístico pueblan los relatos del autor. Relatos que veremos a continuación.

CAPÍTULO II

2. La cuentística de Miguel de Unamuno

2.1. El corpus completo de la cuentística

Presentamos nuestro intento de reunir los cuentos completos de Unamuno, seguiremos la titulación que ofrece Manuel García Blanco, aunque existen divergencias al comparar las titulaciones de Krane, Robles, Senabre y Carrascosa, así como algunos cuentos presentan dificultades en torno a la datación, y otros plantean divergencias genéricas, al ser tratados como cuentos por unos críticos, y como ensayos, por otros.

AÑO DE PUBLICACIÓN	CUENTO
Hacia 1880-1882	“Los médicos y el enfermo” (cuento que solo recoge y data Laureano Robles).
1886	“Ver con los ojos. (Cuento)”
1889 (según Krane, Blanco, Senabre y Robles es de 1889; Carrascosa lo fecha en 1888)	“Solitaña”
1889	“Las tijeras”
1889 (únicamente lo fechan Senabre y Carrascosa)	“El héroe”
1890 (Krane y Robles lo fechan en 1890; Blanco y Carrascosa lo sitúan en 1891)	“Nerón tiple o el calvario de un inglés” (Unamuno lo reescribió en “¿Por qué ser así?”).
1890	“La vida del cochorro” (cuento solamente citado por Blanco y Robles. García Blanco comenta que probablemente sea inédito, ya que no tiene constancia de que se publicara, únicamente lo hemos localizado en la edición de <i>El espejo de la muerte</i> , que realizó Blanco en 1965).
1891	“El desquite”
1891	“La sangre de Aitor” (cuento no recogido como tal ni por Blanco, ni por Carrascosa, solo por Krane y Robles).
1891 (solamente Robles lo fecha y da lugar de publicación, Krane, Blanco y Carrascosa lo sitúan en 1913, al no poder datarlo).	“Del odio a la piedad”
1891 (Robles lo fecha en 1891, mientras que recoge que fue publicado en 1892; Krane lo fecha en 1892)	“Chimbos y chimberos” (cuento no recogido como tal ni por Blanco, ni por Senabre, ni por Carrascosa, solo por Krane y Robles).
1892	“Juan Manso. Cuento de muertos”
1892	“San Miguel de Basauri en el Arenal de Bilbao” (cuento no recogido como tal ni por Blanco, ni por Senabre, ni por Carrascosa, solo por Krane y Robles).
1892	“El dios pavor”

1892 (Krane es la única que lo fecha en 1892; Blanco, Senabre y Carrascosa lo fechan en 1893)	“El gran Duque-Pastor. Narraciones siderianas”. Carracosa lo recoge como: “El gran duque-pastor (narraciones siderianas).
1892	“Las tribulaciones de Susín”
1892 (cuento “descubierto” por Carlos Serrano en 1986 y rescatado por Isidoro González en 2012; aunque en 1986, Carlos Serrano ya avisó de su existencia).	“Un loco razonante” (cuento únicamente recogido por Carrascosa en su reedición de los <i>Cuentos completos</i> de 2017)
1893	“¡Cosas de franceses! Un cuento disparatado”. Carracosa lo recoge como: “¡Cosas de franceses! (un cuento disparatado)”.
1893 (Robles es el único que fecha este cuento, aunque como lugar de publicación da <i>El espejo de la muerte. Novelas cortas</i> , es decir, no cita ninguna publicación previa; los demás especialistas lo sitúan en 1913 al no poderlo datar).	“El misterio de iniquidad. O sea los Pérez y los López”
1894	“El sermón de Frasquín” (cuento que solo recogen las ediciones de Senabre y Carrascosa).
1894	“Dos originales” (cuento que solo recoge Blanco en su edición de <i>El espejo de la muerte</i> de 1965 y solo cita Robles).
1895	“El semejante”
1897	“Sueño”
1898	“El lego Juan”
1898	“El diamante de Villasola”
1898 (En la datación de este cuento difieren los críticos, ya que Blanco lo sitúa el 20 de agosto de 1898 y Paucker el 2 de agosto de 1898. Carrascosa comenta en su edición que ha podido acceder a la publicación y la fecha correcta de publicación es la de Manuel García, el 20 de agosto de 1898 (Unamuno, 2011a:21).	“¿Por qué ser así?”
1898	“Caridad bien ordenada”
1898	“Beatriz” (cuento que únicamente no recoge Krane).
1898	“Euritmia” (cuento que únicamente no recoge Krane).
1899 (existen disensiones entre Eleanor Krane, García Blanco y Robles, ya que sitúan este cuento en fechas distintas, pero tiene razón la estudiosa, hemos podido consultar la publicación y “Una visita al viejo poeta” es de 1899, y no de 1889).	“Una visita al viejo poeta”

1899 (Hemos podido consultar la publicación, y este cuento es de 1899 tal y como lo recoge Blanco, y no Krane y Robles que lo sitúan en 1889 —posible errata de Robles, que lo cita dos veces en su listado, en una lo fecha en 1889 y en la otra, en 1899—). Además, por conexiones de pensamiento con “Una visita al viejo poeta” queda patente que no puede ser tan temprano).	“El poema vivo del amor”
1900	“El abejorro”
1900	“La venda”
1900	“Don Martín o de la gloria”. Robles y Carracosa lo recogen como: “Don Martín, o de la gloria”.
1900	“De águila a pato. Apólogo”. Carracosa lo recoge como: “De águila a pato (apólogo)”.
1900 (cuento “descubierto” por Daniel Docampo en 2019)	“De camino”
1901	“La redención del suicidio”
1901	“¡El amor es inmortal!” (cuento que solo recoge Carrascosa).
1902	“Abuelo y nieto”
1903	“El maestro de Carrasqueda”
1904	“El derecho del primer ocupante. Cuento para niños”. Carracosa y Robles lo recogen como: “El derecho del primer ocupante (cuento para niños)”.
1904	“La locura del doctor Montarco” (cuento no recogido como tal ni por Blanco, ni por Carrascosa).
1906	“El canto adámico”
1908	“El que se enterró”
1909	“El canto de las aguas eternas” (cuento no recogido como tal ni por Blanco, ni Senabre, ni Carrascosa).
1911	“El espejo de la muerte. Historia muy vulgar”. Robles y Carracosa lo recogen como: “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”.
1911 (Robles y Krane lo fechan en 1913 como exclusivo de <i>El espejo de la muerte. Novelas cortas</i>)	“Soledad”
1912	“El sencillo don Rafael”. Carracosa lo recoge como: “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”.
1912	“Cruce de caminos”
1912	“El amor que asalta”

1912	“En manos de la cocinera. Cuentos del azar”. Robles y Carracosa lo recogen como: “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”.
1912	“Redondo, el contertulio”
1913	“El secreto de un sino. Apólogo”. Robles y Carracosa lo recogen como: “El secreto de un sino (apólogo)”.
1913	“Mecanópolis”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“Al correr los años”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“Bonifacio”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“La beca”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“Ramón Nonnato, suicida”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“Una rectificación de honor. Narraciones siderianas”. Robles y Carracosa lo recogen como: “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)”.
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“¡Viva la introyección!”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913). Senabre lo fecha con posterioridad a 1910, a causa de la fecha de publicación de la edición de la <i>Correspondance</i> , de Flaubert, que cita Unamuno en tal cuento.	“Y va de cuento”
1914	“El redondismo”
1915	“Don Catalino, hombre sabio”
1915 (Robles y Senabre dan esta fecha, Robles también ofrece la de publicación, 1916, suponemos que 1915 es la de composición).	“El padrino Antonio”
1916	“El hacha mística”
1916	“Don Bernardino y doña Etelvina”
1916	“Los hijos espirituales”
1917	“Un caso de longevidad”
1917	“Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo. Semblanza en arabesco”. Carracosa lo recoge como: “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”.
1917	“La revolución de la biblioteca de Ciudámuerta”
1917	“Batracófilos y batracófobos”
1918	“Artemio, <i>heautontimo-roumenos</i> ”. Carracosa lo recoge como: “Artemio, <i>heautontimoroumenos</i> ”.

1919 (según Blanco no se publicó en España, el investigador lo recibió gracias a la viuda de Ettore Zuani, traductor al italiano de este relato, a quien se lo envió el mismo Unamuno).	“Tumicoba, gupimboda y fafiloria”, compuesta por “La ciudad de Espeja” (1921) y “Las peregrinaciones de Turismundo” (fecha dada por Krane).
1920	“Robleda, el actor”
1921	“Las peregrinaciones de Turismundo”, compuesto por: “Tumicoba, gupimboda y fafiloria” (1919, fecha dada por Krane) y “La ciudad de Espeja” (1921).
1921	“La sombra sin cuerpo. Fragmento de una novela en preparación”. Robles y Carracosa lo recogen como: “La sombra sin cuerpo (fragmento de una novela en preparación).
1921	“El alcalde de Orbajosa. Epopeya”. Robles, Senabre y Carracosa lo recogen como: “El alcalde de Orbajosa (etopeya)”. Posible errata de Blanco en el término “epopeya”.
1922	“La bienaventuranza de don Quijote” (cuento no recogido como tal ni por Blanco, ni Senabre, ni por Carrascosa).
1923	“García, mártir de la ortografía fonética”
1923	“La manchita de la uña”
1923	“Una tragedia”
1934	“Al pie de una encina” (cuento no recogido como tal ni por Blanco, ni Senabre, ni Carrascosa).
Sin datación	“Juan-María”
Sin datación	“La promesa”
Sin datación	“Principio y fin”
Sin datación	“La carta del difunto” (Según Rivero y los Rabaté fue escrito en 1885).
Sin datación	“La razón de ser”
Sin datación (Rivero lo fecha en 1886)	“Querer vivir”
Sin datación	“Un cuentecillo sin argumento”
Sin datación	“¡Carbón! ¡Carbón!”
Sin datación	“El fin de unos amores”
Sin datación	“J.W. y F.”. Carracosa lo recoge como: “J.W. y F. (memorias)”.
Sin datación	“De beso a beso” (cuento no recogido ni Blanco, ni Krane, ni Senabre).
Sin datación	“Los esposos de Saavedra”
Sin datación	“Impunidad del tonto” (cuento no recogido ni por Blanco, ni Krane).

Sin datación	“Allende lo humano” (cuento no recogido ni por Blanco, ni Krane).
Sin datación	“La justicia de Satán” (cuento no recogido ni por Blanco, ni Krane).
Sin datación	“Un redimido” (cuento no recogido ni por Blanco, ni Krane).
Sin datación	“El fin de un anarquista” (cuento no recogido ni por Blanco, ni Krane).
Sin datación	Cuento sin título o “Gabriel”, según Laureano Robles (cuento no recogido ni por Blanco, ni Krane).

Óscar Carrascosa, en su edición de los cuentos de Unamuno (Carrascosa, 2011a y 2017) realiza una pormenorizada recapitulación sobre el viaje textual de los cuentos de Unamuno, así como de su datación, centrándose en las ediciones de Blanco, Krane y Senabre. A partir de la consulta de estos trabajos y demás bibliografía, presentamos los datos esenciales sobre la “arqueología” de la cuentística unamuniana.

En primer lugar, podríamos concluir que el primer cuento de Miguel de Unamuno es “Ver con los ojos. (Cuento)” (1886), al menos, el primero que publicó⁶⁵, teniendo en cuenta la gestación de su primera obra mayor, *Paz en la guerra*, que bien pudo haber tenido sus primeros tanteos y borradores en cuentos como “Solitaña”. En 1898, Unamuno ya tenía en mente publicar sus cuentos, le escribió el 25 de marzo a Pedro Jiménez Ilundain: “Como le decía, ando en trato con editores. Además de la primera serie de mis *Meditaciones*, quiero publicar mis cinco ensayos *En torno al casticismo* [...] unos *Ensayos sociales*, unos *Cuentos y relatos* y unas *Memorias de niñez y juventud*” (Unamuno, 2017a:737).

Sin embargo, Laureano Robles comenta que el primero fue “Los médicos y el enfermo”, que parece ser fue escrito entre 1880 y 1882 (Robles, 1997:37). Cuento que no recogen ni Krane, ni Blanco, ni Carrascosa. No hemos podido localizarlo. A su vez,

⁶⁵ Recordemos que Unamuno ya le envió a Leopoldo Alas, el 31 de mayo de 1895: “[...] cuentos o relatos cortos, pero como en todos he procurado poner alma, creo tienen algo, por poco que ello sea” (Unamuno, 1941:55), desconocemos cuáles fueron esos relatos que le adjuntó, aunque por entonces *Clarín* ya debía conocer las narraciones breves de Miguel de Unamuno, porque “Ver con los ojos. (Cuento)” se publicó en 1886. Vemos, asimismo, como Unamuno tenía una pronta concepción del género breve. Por otra parte, en la misma misiva, Unamuno le relataba a su maestro un proyecto que nunca llegó a culminar: *Nuevo mundo* (Tanganelli, 2001:199). Alas consideraba a don Miguel un buen cuentista: “Para mí tiene mérito grande Unamuno también como cuentista” (García, 1952:137).

Laureano Robles ya publicó en 1992, el cuento titulado por él como “Gabriel”, o tal y como le impuso la redacción de *El País*, “Una tentación juvenil”:

El cuento *Gabriel*, titulado por mí, lo publiqué en *El País. Babelia* (Madrid), nº15, 25-I-1992, p. 6-7, bajo un título impuesto por la redacción, *Una tentación juvenil*. Forma parte de *Nuevo mundo*. Aunque algunos lo editen de nuevo como inédito —Ricardo Senabre, por ejemplo— llevaba ya muchos años publicado por mí. El cuento *Beatriz* aparece también relacionado con *Nuevo mundo* (Robles, 1997:38).

A pesar de los títulos impuestos a tal cuento, Senabre y Carrascosa prefieren dejarlo inominado, tal y como se ha conservado, nosotros, para evitar confusiones y siguiendo a los estudiosos de *Nuevo mundo*, en especial a Paolo Tanganelli, optaremos por el título que le impuso Laureano Robles, “Gabriel”.

Recuerda Carrascosa que Arregui Zamorano ya había mencionado que fue Manuel García Blanco el artífice de la primera edición de los cuentos completos de Unamuno. García Blanco reunió setenta y cinco cuentos y los organizó del siguiente modo: *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, “Relatos novelescos (1886-1932)” y “Apéndice a los relatos novelescos (varios cuentos inéditos sin fecha)”, en sus obras completas.

Eleanor Krane y Laureano Robles incluyen cuentos que no pertenecen a tal género según Blanco, Senabre y Carrascosa: “La bienaventuranza de don Quijote”, “Al pie de una encina” —Robles da este cuento como el último de Unamuno (Robles, 1997:23)—, “El canto de las aguas eternas”, “Chimbos y chimeros”, “La sangre de Aitor”, “La locura del doctor Montarco” o que forman parte de obras mayores, como el caso de “Historia de Víctor Goti” —perteneciente a *Niebla*—. Muchos de ellos clasificados como ensayos, a partir de las ediciones que Unamuno publicó en vida, y especialmente, a partir de la gran obra editorial de García Blanco, que los siguió manteniendo como ensayos o “artículos de costumbres” (Unamuno, 1967a:10), ya fuere porque se publicaron en obras como *De mi país*, o porque él los juzgó de tal modo, dejando entrever el criterio de clasificación de textos unamuniano.

Es interesante notar que en el portal web Biblioteca Virtual Cervantes se publicó en 2017 la edición de los cuentos de Unamuno de Eleanor Krane Paucker (1961), demostrándose así como la cuestión de la narrativa breve en don Miguel sigue siendo ignorada, e incluso se traslada al público general con carencias bibliográficas que han sido solventadas recientemente —recordemos que la primera edición de Carrascosa fue publi-

cada en 2011—. En este portal web se presentan los cuentos agrupados temáticamente, y se incluyen, precisamente, los discutidos relatos que rechazan como tales Blanco, Senabre y Carrascosa, también los “cuentos insertos” de *Niebla*, precisando que están extraídos de tal novela (Unamuno, 2017b), y con ello, moviendo a confusión sobre la independencia y solvencia del cuento autónomo.

Laureano Robles, a pesar de criticar previamente que Krane añadiera en su edición los cuentos de la *nivola*: “Historia de Víctor Goti”, “Antolín S. Paparrigópulos” y “Don Eloíno Rodríguez de Albuquerque”, los recoge él mismo en su listado del corpus de la cuentística unamuniana (Robles, 1997:48).

Sin embargo y siguiendo estas aportaciones y siendo fieles a la redacción de Unamuno, no tomaremos como cuentos los relatos independientes los incluidos en *Niebla* al modo cervantino, ya que el propósito y el objeto de estos difiere de los cuentos autónomos, publicados en semanarios, que nos proponemos tratar. Nos situamos como punto de partida en las ediciones de Blanco y Carrascosa, pero tendremos en cuenta las aportaciones de Krane y Robles, situadas más al margen de los géneros canónicos.

Recuerda Carrascosa que Rafael Osuna avisó en 1982 que “Beatriz” y “Euritmia” eran cuentos, y hasta ese momento ningún especialista los había reseñado como tal, exceptuando Robles que sí los citó. Sin embargo, no fue así, porque ya en 1965, Manuel García Blanco rescató “Beatriz” y “Euritmia”, y explica Blanco que aunque habían sido publicados en revistas, no los había recogido ninguna edición de los cuentos (Unamuno, 1965:9); por otra parte, García Blanco también descubrió los relatos “La vida del cochorro” y “Dos originales”, que no incluye Carrascosa en su edición de los *Cuentos completos*.

Osuna rescató el cuento “¡El amor es inmortal!” (1901), que como apunta Carrascosa, volvería Unamuno a él unos años después ya que varios fragmentos de este cuento aparecerán en *La tía Tula* (1921).

Además del proyecto *Nuevo mundo*, que Unamuno no consiguió concluir, y tratamos en mayor detalle al analizar “Gabriel”, otros proyectos que no consiguió llevar a cabo, según Blanco, fueron las novelas: *En el campo* y *Villafranca*, el argumento de este último podría verse en “El derecho del primer ocupante (cuento para niños)”: “[...] historia de un municipio, empezando desde que no había más que selva bravía; el persona-

je será la villa misma” (Unamuno, 1967b:30). En artículos y en colaboraciones a revistas prometió textos de los que hoy en día no se tiene constancia, como el cuento “Don Lucas, *moloch horridus*” —que cita Unamuno en una reseña a *Nuestra América*, de Carlos Octavio Bunge, en 1903—, y la “novela corta o cuento largo”, *La gran celestina* o *La celestina de piedra* con la que se comprometió con Juan Ramón Jiménez para *Revista Española*, en 1916 (Unamuno, 1967b:31).

Parece ser que Unamuno, a través de Eduardo Marquina, pudo haber emprendido un proyecto editorial para el público infantil. Laureano Robles ahonda en la cuestión, fue un proyecto que finalmente no resultó, a pesar del hondo interés de don Miguel por la pedagogía de los más pequeños. En principio, la Editorial Carbonell y Estiva propuso a Unamuno escribir un libro de lectura para niños, que formaría parte de su Biblioteca de Pedagogía Moderna:

Le [a Eduardo Marquina] veo metido en una empresa de verdadera hondura y de grandísimas dificultades. Por llevar a flor de alma los recuerdos de mi infancia y por tener seis hijos conozco algo a los niños, y mis cerca de cuatro años de rectorado me han enseñando a conocer a los maestros. Estos serán el obstáculo mayor para su empresa. No quieren libros sino como los que conocen, y sobre todo nada que les obligue a poner algo de su parte. Cierto es que hace años deseo hacer algo para niños [...] Tengo hechas, y publicadas, dos cosillas, un cuento —que le remitiré— *Las tribulaciones de Susín*, y lo que me publicó la revista comercial de esa, *Mercurio* [*El derecho del primer ocupante (cuento para niños)*, 1904]. La cosa no es fácil. Hay que valerse de un vocabulario restringido y preciso, excluyendo términos abstractos, y de una sintaxis algo monótona, de coordinación y no de subordinación, al modo de la homérica y la bíblica. Siempre me ha chocado cuanto desconocen el lenguaje infantil los que escriben libros para niños. Yo tengo la pretensión de conocerlo. Cierto es, digo, que deseo escribir para niños, pero ¿cuándo? No lo sé. Me cuesta hacer las cosas a mandato [...] Lo que deseo hacer es una colección de cuentos, relatos y moralejas [...] Voy a ponerme a hacer cuentos y relatos (le enviaré los dos que tengo hechos) [...] Tengo pensado otro relato, sobre este tema: el niño que está triste, o está enfermo, o ha hecho alguna cosa fea. Quiero también rehacer, acomodándolo en lenguaje y tono a los niños, cierto relato que escribí de una cachetina (Robles, 1997:26).

Vemos cómo Unamuno realmente tenía conocimientos teóricos y prácticos sobre la enseñanza a niños, sin embargo, no ha quedado constancia de que escribiera más cuentos para niños que los que él mismo cita a Marquina. A pesar de que el proyecto recibió el visto bueno de la editorial, Unamuno no se implicó, ya que repetidas veces le pidió Marquina los dos relatos para niños publicados que le prometió, y don Miguel no se los acabó remitiendo. De todos modos, parece que la empresa nunca se culminó, a

pesar de las buenas intenciones y el hondo saber de don Miguel acerca de pedagogía y la bibliografía moderna que existía sobre esta, incluso en inglés.

Carrascosa se adentra en la problemática de la datación, y en las interferencias entre Krane y Blanco, así como en la comparativa de ediciones de Krane, Blanco y Senabre. Nosotros nos limitamos a recoger sus aportaciones más relevantes, teniendo en cuenta que tomamos como base de nuestro trabajo la edición de Manuel García Blanco, complementada por las investigaciones del resto de especialistas. Remitimos al trabajo de Carrascosa Tinoco para más precisiones en cuanto a la problemática textual del corpus cuentístico unamuniano, hecho complejo y que aún no ha sido solventado completamente, probablemente en parte gracias al hibridismo genérico del que participaba Unamuno, que provoca una necesidad previa de establecer un paradigma genérico para así poder clasificar textos tan particulares como los de este autor; desde el punto de vista tradicional del género breve, no es tarea sencilla distinguir exactamente qué es cuento y qué es ensayo; cuestión que se une al “vacío teórico” del cuento, subgénero abierto a todas las innovaciones y espontaneidades unamunianas.

Laureano Robles (Robles, 1997) da como inéditos, y no fecha, una serie de cuentos que no recogen ni Krane, ni Blanco, ni Senabre, ni Carrascosa, por ello no los incluimos en el listado general. Omitimos algunos de los cuentos del listado original del estudioso ya que han sido fechados con posterioridad a su estudio:

Relatos inéditos según Laureano Robles

“Los médicos y el enfermo”

“Palique con mi musa”

“El ave y el pez” (Por el título nos recuerda a “De águila y pato (apólogo)”, tal vez sea un primer boceto).

“De cómo acabaron unos amores” (Tal vez se refiere Robles a “El fin de unos amores” tal y como lo recogen Krane, Blanco, Senabre y Carrascosa).

“¡Inexorable!”: “Primera redacción” y “Segunda redacción”.

“La amante del moribundo”

“Enrique y María”

“Roque, o la quietud humana”

“El redimido a metálico”

Relatos inéditos según Laureano Robles

“Pero... ¿qué tendrá? —Acertijo— ¿...? Pero... ¿qué tendrá?”

“El pretendiente”

“Tres hermanos de dos madres”

“El hijo de la muerte”

“Cárcel de amor”

“Diálogo”

“Celos de sí” (Por el título nos recuerda a “Artemio, *heautontimoroumenos*”, tal vez sea un primer boceto).

“El último hormiga”

“Por romper un plato” (Por el título nos recuerda a “El dios pavor”, tal vez sea un primer boceto).

“El Coco”

“Crepúsculo”

“Vida de... de...”

“Junta de médicos”

“En el campo” (Tal vez se refiere al proyecto inacabado del mismo título, tal y como comenta Manuel García Blanco).

“Pantaleón”

“Ella y él”

“Soñé que era dominico”

“El caciquillo”

“Don Lucas Fernández de Lapuente”

“Don Enriquín, sobrino del Marqués del Páramo”

“El sr. García”

“El gomecista de Villapocha”

“Un filósofo chispo”

“Lectura sosegada”

“Las huríes y los benzoatos”

“El misterio del tiempo”

“El otro hijo. El vice-hijo”

“Pereza”

2. 2. *El espejo de la muerte. Novelas cortas*

El espejo de la muerte. Novelas cortas (1913) es la única recopilación de cuentos que realizó Miguel de Unamuno en vida, el corpus y la datación de los cuentos que lo incluyen vuelve a convertirse en una cuestión polémica, como el de la clasificación genérica de estos, tal y como hemos visto.

Nosotros hemos tomado la edición incluida en las obras completas, realizada por Manuel García Blanco, que presenta veintiseis cuentos, sin embargo, Laureano Robles comenta que en lugar de veintiseis, fueron veintisiete (Robles, 1997:29), no hemos podido localizar ese cuento, aunque el mismo Laureano Robles comenta que “Manuel García Blanco, mejor conocedor del tema” (Robles, 1997:29), probablemente, y consultando la primera edición, sea una errata de Robles...

Por lo tanto, presentamos a continuación los relatos que conforman *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, en este orden y con estos títulos —teniendo en cuenta que, previamente, los hemos incluido en el corpus de los cuentos completos de Unamuno, con las correspondientes dificultades de datación—, las fechas han sido cotejadas con los estudios de García Blanco, Eleanor Krane, Laureano Robles, Ricardo Senabre y Óscar Carrascosa:

AÑO DE PUBLICACIÓN	CUENTO
1911	“El espejo de la muerte. Historia muy vulgar”
1912	“El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“Ramón Nonnato, suicida”
1912	“Cruce de caminos”
1912	“El amor que asalta”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“Bonifacio”
1892	“Las tribulaciones de Susín”
1893	“¡Cosas de franceses! Un cuento disparatado”
1893	“El misterio de iniquidad. O sea los Pérez y los López”
1895	“El semejante”
1911	“Soledad”

1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“Al correr los años”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“La beca”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“¡Viva la introyección!”
1898	“¿Por qué ser así?”
1898	“El diamante de Villasola”
1892	“Juan Manso. Cuento de muertos”
1891	“Del odio a la piedad”
1891	“El desquite”
1913 (no se ha podido fechar con anterioridad a 1913)	“Una rectificación de honor. Narraciones siderianas”
1899	“Una visita al viejo poeta”
1900	“El abejorro”
1899	“El poema vivo del amor”
1906	“El canto adámico”
1889	“Las tijeras”
1913	“Y va de cuento”

García Blanco no mantiene el conocido cuento “Solitaña” a causa de incluirlo el mismo Unamuno en *De mi país* (1903), indica Blanco que fue una “distracción” de Unamuno incluirlo en esta recopilación (Unamuno, 1965:5)⁶⁶; pero Paucker y Senabre sí lo reconocen en *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, y para nuestra investigación resulta interesante considerarlo dentro del conjunto, ya que pudo ser un precedente claro de *Paz en la guerra*, como la crítica ha estudiado profusamente. “Solitaña” también presenta una datación confusa, ya que Óscar Carrascosa afirma que se publicó en junio de 1888 (Unamuno, 2011a:22), mientras Paucker recoge que apareció por primera vez en agosto de 1889, en la *Ilustración de Álava* (Krane, 1965:335).

Un caso similar al de “Solitaña” sucedió a “El desquite”. Este fue un relato publicado en prensa, en 1891, pero la anécdota principal, exceptuando la moraleja final, fue incluida en 1908, en *Recuerdos de niñez y mocedad*, en el capítulo XII, de la primera

⁶⁶ En palabras de García Blanco en las obras completas: “Entre estas páginas [el tomo I, *Paisajes y ensayos*, de las obras completas] está también uno de sus cuentos más logrados, *Solitaña*, que diez años más tarde volvería a incorporar, acaso sin darse de ello cuenta, a otro de sus libros: la colección de novelas cortas y relatos novelescos a que bautizó con el nombre de uno de ellos: *El espejo de la muerte*” (Unamuno, 1967a:11).

parte; remarca García Blanco que tal coincidencia, probablemente, se debió a que la gestación de la obra autobiográfica y del cuento debió ser coetánea.

Nos llama la atención que la inclusión de “Solitaña” en *El espejo de la muerte. Novelas cortas* fuera calificada como descuido, pero no se haya comentado que “El desquite” sufrió el mismo viaje textual. Las obras en que se publicaron ambos cuentos responden a las diversas finalidades de los textos, tanto genéricas, como temáticas y sentimentales, y el hecho de que Unamuno “repetiera” dos textos en distintas obras, tal vez no responda a un error editorial, sino a la intencionalidad de visitar sus propios textos, de resucitarlos, de completar el prisma de su Obra, recordemos que añadió prólogos a diversas reediciones de su novelística, siempre tuvo todas sus creaciones presentes.

Miguel de Unamuno publicó estos cuentos en los siguientes periódicos y revistas: *Los lunes de El Imparcial*, *El Imparcial*, *El Nervión*, *La Nación* (periódico de Buenos Aires), *Madrid Cómico*, *La Ilustración Española y Americana*, y *La Justicia*. Diez de los cuentos de *El espejo de la muerte. Novelas cortas* no han podido ser fechados por la crítica, por lo que optamos por seguir a Eleanor Krane que ya advierte que “Los cuentos de la colección *El espejo de la muerte. Novelas cortas* han sido fechados solo en parte y estos los hemos puesto en su orden cronológico. Los otros están según la fecha de publicación (1913), pero es probable que sean anteriores a esta fecha” (Krane, 1965:226).

El espejo de la muerte. Novelas cortas nació, en realidad, de una iniciativa del editor de Renacimiento, Gregorio Martínez Sierra, este en un principio, propuso en 1912 a don Miguel realizar una traducción de la obra que él quisiera escoger, de entre doscientas cincuenta y trescientas páginas, por la que recibiría la cantidad de quinientas pesetas. Recordemos que el joven Unamuno fue un prolífico traductor —especialmente cuando su familia comenzó a formarse—, y sus traducciones fueron alabadas por el mismo Leopoldo Alas, que le encomió la de Schopenhauer, tarea que don Miguel realizaba por estudio propio, a la par que por el beneficio económico.

Sin embargo, Unamuno rechazó la oferta de Martínez Sierra pero le ofreció otra obra: una recopilación de sus cuentos, Renacimiento aceptó, así que don Miguel envió los cuentos rápidamente al editor, y parece ser que le remitió tantos, que este se los agradeció pero le comunicó: “Creo que sobraré material: si es así, yo se lo devolveré” (Robles, 1997:28), de hecho, Unamuno tenía en mente realizar un segundo

volumen de cuentos, tal y como se lo comentó a Ernesto A. Guzmán en abril de 1913 y a Jiménez Ilundain en noviembre del mismo año, volumen que no llegó a ver la luz.

Al margen del feliz encuentro con Renacimiento, don Miguel ya había abrigado la esperanza, tiempo atrás, de publicar sus relatos; conservamos el testimonio de su carta a Pedro Jiménez Ilundáin, el 25 de marzo de 1898: “Como le decía, ando en trato con editores. Además de la primera serie de mis *Meditaciones*, quiero publicar mis cinco ensayos *En torno al casticismo* [...] unos *Ensayos sociales*, unos *Cuentos y relatos* y unas *Memorias de niñez y juventud*” (Unamuno, 2017:737), comenta García Blanco que esos “cuentos y relatos” finalmente derivaron en *El espejo de la muerte. Novelas cortas* (Unamuno, 1967b:10).

Por todo ello, podemos concluir que Unamuno nunca descuidó sus cuentos, desperdigados en infinitud de publicaciones periódicas, buscó reunirlos en vida para que no se extraviaran⁶⁷ y así darles la relevancia artística que merecían en el conjunto de su obra.

Respecto al título del volumen, Gregorio Martínez fue el artífice: “Si usted no tiene inconveniente yo desearía que el tomo de cuentos se titulase *El espejo de la muerte*, para lo cual sería preciso ordenar el original del libro de este modo: Cuentos del azar —Cuentos— Cuentos impropios. Dígame cuanto antes si le parece bien. *El espejo de la muerte* es un título precioso” (Robles, 1997:28).

Además del título, parece ser que el editor también fue responsable de la ordenación de los relatos dentro del volumen, por otra parte, tipográficamente no se mantuvo la clasificación que propone Sierra, es más, “cuentos del azar” probablemente fue tomado por el subtítulo del relato “El amor que asalta”, incluido en *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, ya que originalmente se publicó en *Los Lunes de El Imparcial* bajo el siguiente marco: “Cuentos del azar. El amor que asalta” (Unamuno, 1967a:453). Además, en 1912, también había publicado don Miguel otro cuento con tal membrete: “En manos de la cocinera (cuentos del azar)” —relato no incluido en *El espejo de la muerte. Novelas cortas*—.

Ni Martínez Sierra ni el propio Unamuno especificaron en qué consistían los “cuentos del azar” y los “cuentos impropios”, a no ser que los primeros fueran interpre-

⁶⁷ Como sucedió con los artículos que reunió en *De mi país*, explicaba en el prólogo: “Agavillo y anudo en este tomo, antes de que se me pierdan desparramados en las hojas volantes de diarios y revistas en que se estamparon, aquellos de mis escritos que tocan de cerca o de lejos a mi país y a sus cosas y personas” (Unamuno, 1967a:85).

tados por Martínez Sierra como los clásicos relatos de ficción, por ello incluye el paréntesis en su misiva, pero no se aclara exactamente cómo fue la ordenación de los cuentos del volumen, ni por qué don Miguel escogió unos y no otros, ya que desde 1886 a 1913 había publicado sesenta cuentos.

Según Manuel García Blanco, Martínez Sierra también eligió la portada: “Martínez Sierra encargó para su cubierta un dibujo a tono con él [el título de *El espejo de la muerte*], en el que aparece una figura de mujer sentada al borde de un estanque de aguas límpidas en el que se mira, devolviéndole esta la de un esqueleto en la misma postura por aquella adoptada” (Unamuno, 1965:5); pero Unamuno deseaba titular el volumen como *Cuentos del azar*, etiqueta predilecta: “Para ellos proyectó [Unamuno] el título de *Cuentos del azar*, y el elegido, que es el que lleva uno de ellos, fue propuesto por el editor” (Unamuno, 1965:5). Finalmente, Unamuno se decidió por subtítular el volumen con el epígrafe “novelas cortas”, marbete que conservó Manuel García Blanco en la edición de las obras completas (Unamuno, 1967b:19), sin embargo, en la elección de tal marbete genérico, añadió Unamuno aún más confusión a la reflexión de sus cuentos.

En la primera edición de *El espejo de la muerte. Novelas cortas* no se precisa que los cuentos ya habían sido publicados en revistas y periódicos previamente, ni estos se fechan, no fue hasta la edición de las obras completas, realizada por García Blanco en 1958, para la editorial Afrodiseo Aguado, que se resolvió tal cuestión. Se mostró que nueve cuentos quedaron sin fechar y tal vez fueron realizados expresamente para el volumen de Renacimiento, a la par que Blanco ofreció un total de cincuenta y dos relatos, treinta y ocho fechados e indicando su lugar de publicación, y nueve inéditos. García Blanco publicó en 1965, en la editorial Juventud, *El espejo de la muerte y otros relatos novelescos*, una edición de los cuentos del volumen de 1913, junto a cincuenta cuentos más, dando la fecha y lugar de publicación de la mayoría, así como añadiendo un prólogo, que junto a los cuentos, fue incluido en la edición de las obras completas de 1966, de la editorial Escelicer. Podemos observar que Manuel García incluyó otro subtítulo más para los cuentos de Unamuno, “relatos novelescos”, incrementando así los devaneos genéricos a que tales textos podían estar sujetos.

Laureano Robles realizó un detallado periplo de las ediciones de *El espejo de la muerte. Novelas cortas* hasta los años 80 —su ensayo es de 1997— estas o reprodujeron el volumen original de Renacimiento, o incluyeron solamente algunos cuentos escogi-

dos, exceptuando las ediciones citadas de Manuel García Blanco que sí pretendían ser completas y exhaustivas.

A Hispanoamérica, llegaron los relatos ya en los años 1930, explica Laureano Robles, gracias al interés de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones; y la editorial Espasa Calpe, derechos de cuyas ediciones pertenecían a los descendientes de Unamuno, ya dio una edición de *El espejo de la muerte. Novelas cortas* desde 1941, que se fue reeditando hasta 1957, y en 1967 la editorial volvió a recuperar esa obra, pero bajo el título *Ver con los ojos y otros relatos novelescos*, en la que solo incluyeron veinticinco cuentos, sin precisar el motivo de tal criba.

A pesar de las aportaciones de Robles acerca del viaje textual de la obra en la editorial Espasa Calpe, nosotros hemos podido cotejar ediciones de esta editorial, de los años 1960 —la más tardía a la que hemos podido acceder es de 1967—, y aún conservaban el título original, *El espejo de la muerte. Novelas cortas*.

Actualmente, Espasa Calpe-Grupo Planeta presenta *El espejo de la muerte. Novelas cortas* como descatalogado, y la editorial que lo ha retomado más recientemente es Alianza, desde 2009 —tanto las ediciones de Espasa Calpe como las de Alianza no presentan aparato crítico, recogen el testigo de la original de 1913—.

Aunque matiza Laureano Robles que ediciones de selecciones de cuentos fueron comunes y tan solo merece reseña la realizada como homenaje por la Editorial Anaya en 1972, *El maestro de Carrasqueda y otros relatos*, en el marco del V Congreso Nacional de Pedagogía y del Año Internacional del Libro, resulta interesante el caso más reciente de Jesús Gálvez Yagüe, en 1997, cuya selección, titulada *Cuentos de mí mismo*, consta de veinte relatos, la mayoría pertenecientes al *El espejo de la muerte. Novelas cortas*.

La edición de Gálvez resulta particular desde el mismo título, ya que no responde a un proyecto que Unamuno tuviera en mente, a pesar de ello, el estudioso explica que se guió por el siguiente criterio: “Nuestra selección ha consistido en espigar las veinte narraciones con mayor acopio de datos personales [...] Así pretendemos acercarnos a la paradójica personalidad unamuniana” (Unamuno, 1997a:8), —recordemos que el término “paradoja” era adoptado por Unamuno para producir juegos *nivolescos* con sus lectores— en su introducción Gálvez Yagüe hace especial hincapié en el constante autobiografismo que recorre la obra unamuniana, justificando de este modo su edición.

Por lo tanto, las únicas ediciones críticas —aunque con ausencia de notación en los cuentos—, pero con estudio introductorio, si bien no demasiado profundo, son las de

García Blanco, Senabre y Carrascosa. Este último, presenta los cuentos en orden cronológico, por lo tanto no expone explícitamente el corpus que integró *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, como sí lo realiza Senabre, que recoge, por una parte el volumen de cuentos, y por otra el resto de cuentos, los cuentos sin fecha y los “nuevos cuentos” —cuentos que hasta entonces, 1995, no habían sido recogidos por ninguna edición—.

Al consultar todas estas compilaciones hemos comprobado que existen diferencias sustanciales, desde títulos y fechas distintos para los cuentos, a una ordenación diferente, pasando por la inclusión de más o menos relatos en *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, aunque hemos partido de la edición de García Blanco para la fijación de los títulos, las citas directas serán extraídas de la edición de Carrascosa; los cuentos que no se recogen en este volumen, los recogeremos de la edición de Krane, digitalizada por la Biblioteca Virtual Cervantes, y del repositorio GREDOS.

Desarrollaremos el análisis de los relatos que incluyeron *El espejo de la muerte. Novelas cortas* junto al resto de cuentos, pretendemos así desvelar la unidad total entre el corpus completo de cuentos del autor, y no caer así en posibles análisis sesgados, debido a las particularidades editoriales del nacimiento de *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, recopilación, que a través de su intrahistoria descubre haber sido bastante dirigida por la editorial Renacimiento.

CAPÍTULO III

3. El intelectual y el manso: los protagonistas unamunianos

El primer cuento que conservamos de Unamuno es “Ver con los ojos. (Cuento)”, de 1886, y resulta programático, porque ya presenta las líneas maestras de la literatura unamuniana. En primer lugar, encontramos la figura del intelectual atormentado, que responde al mito de Fausto, ligado al ambiente urbano, a la alta formación cultural, pero sin embargo, rendido al imperio de la razón, por lo tanto, adolece de no tener fe, es pesimista, triste, no tiene ni la esperanza de la duda, en la necesidad de escapar de su propia nada, de refugiarse en la razón, sufre la imposibilidad de conocer al otro.

Hemos escogido la denominación de “intelectual” por responder este a un personaje normalmente universitario y bibliófilo, que en la mayoría de los casos redonda en pedante. En 1904, siguiendo las explicaciones de Pablo de Tarso, definiría a los intelectuales como

[...] hombres psíquicos [...] de sentido común y de lógica, que encadenan sus ideas por las asociaciones que el mundo exterior y visible les sugiere; a los hombres razonables, que aprenden su oficio y lo ejercitan [...] son los del término medio [...] aquellos de quienes se dice que tienen un recto juicio y un claro criterio [...] los que no tragan despropósitos nuevos porque tienen llena la mente de los viejos despropósitos que se la atiborran [...] el psíquico llega a interesarse en cosas de ciencia y de cultura [...] clama por la regeneración patria, admira el teléfono y el fonógrafo y el cinematógrafo; lee a Flammarión, a Haeckel, a Ribot; posee tomos de la biblioteca Alcan⁶⁸, y cuando pasa junto a él la locomotora se queda extático contemplando su majestuosa marcha [...] es católico ortodoxo [...] Los intelectuales llaman locura a lo que no pueden entender, porque hay que juzgarlo espiritualmente. Y un intelectual, ¿qué es, en último término, más que un hombre normal [...] es el hombre del sentido medio, que llama sentido común (Unamuno, 1967a:1143, 1145).

Se lamentaba Unamuno a través del escritor que protagoniza su artículo: “¡Y que me hayan llamado intelectual! ¡a mí! ¡a mí, que aborrezco como el que más al intelectualismo! ¿Intelectual yo? Si me motejaran de imaginacional, pase; ¿pero

⁶⁸ Referencia a la editorial Alcan que ya había realizado en “Ciudad y campo, de mis impresiones de Madrid” (1902). Unamuno no tenía en demasiada estima la célebre biblioteca francesa Alcan —así como el recuerdo de la ácida crítica de Leopoldo Alas a sus *Tres ensayos*, que aún le reprochaba en 1910—, escribió a Ernesto A. Guzmán, en 1910: “¿Que le echan a usted encima a Verlaine, Mallarmé, etc.? [...] Estoy acostumbrado a esas sagacidades de los críticos. *Clarín*, que no era torpe, cuando publiqué mis *Tres ensayos* me echó encima una docena de autores de los que solo uno conocía. Y eso que leo mucho. Solo que él, que no leía sino francés ni tenía otro guía que la Biblioteca Alcan, andaba siempre despistado. Porque yo ando siempre a la busca y lectura de los genios más peregrinos, oscurecidos y arcanos, y en sus lenguas propias. Esos sagaces críticos pasarán por todo menos por reconocerle a usted personalidad. Es usted aún joven para eso. La personalidad se conquista... a fuerza de reírse de los críticos” (Unamuno, 1967a:21), ciertamente, Unamuno siempre destacó por sus variadas lecturas, y especialmente, por la cantidad de lenguas que llegó a dominar para poder traducir y leer originales.

intelectual?” (Unamuno, 1967a: 1142), no comprendía por qué no conseguían ver su total defensa del *sum ergo cogito*.

Si en 1905 se quejaba Unamuno de que se aplicara tal membrete tan solo a los literatos, en concreto a los escritores modernistas esteticistas, teniendo en cuenta la vacuidad que tal tendencia significaba para el filósofo⁶⁹; en 1923, en “Cuesta abajo”, desnortado por los derroteros de la historia del siglo XX, ofreció Unamuno un retrato muy oscuro y pesimista del intelectual, que correspondería al tipo que hemos bosquejado:

El intelectual, a la busca continuamente de eso que se llama enchufes [...] se va tras de lo que brilla. Y no hay brillo como el del poderoso. El pueblo mismo no es para él más que público. Su popularidad es publicidad. Un intelectual no es, naturalmente, un pasional, y menos un energúmeno o un poseído [...] El intelectual puede ser un artista, pero no un poeta, no un creador; pues desde que se hace creador deja de ser un intelectual y se hace un poseído, un energúmeno. Porque el poeta, el creador, es un poseído de su poema, de su creación [...] Y el intelectual está siempre sobre la causa por que aboga. El intelectual [...] no se deja dominar más que por su arte. Y es siempre un hombre de orden [...] la inteligencia ni cree ni deja de creer [...] El intelectual está más allá de eso de la mentira y la verdad [...] Ni engaña ni se engaña. Rinde su servicio y nada más [...] el intelectual inventa, pero no crea. Inventa, esto es, descubre. Sobre todo si hay de por medio el señuelo de un enchufe [...] Cuando habla un intelectual [...] lo que nos interesa es su posición personal, dónde va a colocarse, a qué poderoso o grupo de poderosos va a arrimarse [...] nos tiene con poco cuidado todo lo demás que diga [...] el intelectual se está contradiciendo siempre, porque es, por esencia, un ser contradictorio (Unamuno, 1976g:810).

En tal etopeya, se opone el intelectual al poeta, lógicamente, este último es la figura preferida por don Miguel, el creador, el demiurgo, el que se rinde y se ofrece totalmente a su obra, de la forma más sincera y honesta posible, un ser emocional, ciertamente neorromántico. Sin embargo, emparenta, desilusionado, al intelectual con el político, figura totalmente desprestigiada en la España de principios de siglo y menospre-

⁶⁹ “De cada veinte veces que se habla de intelectuales, las diecinueve se trata de literatos [...] Apenas se llaman a sí mismo intelectuales sino los literatos [...] Creemos, yo no sé con qué fundamente, que la intelectualidad no está en el género de labor a que un hombre se dedica, sino en el modo de ejecutarla, y que hay no pocas llamadas obras de arte que están construídas con el mismo espíritu y obedeciendo a los mismos móviles con que se construye un armario de luna [...] creo [...] dañosa para un pueblo la demasiada literatura que es demasiado literatura [...] mera literatura, no más que literatura amena y vaga literatura. Las grandes, las fuertes, las fecundas, las duraderas obras literarias son las que están libres de literatismo, las que son algo más que obras de amenidad, o sumas de saber [...] o producciones filosóficas [...] o resúmenes de toda una civilización [...] no puede ni debe consentirse que traten los literatos de monopolizar el dictado de intelectuales, cuando se puede ser un muy apreciable [...] literato, y un pésimo intelectual [...] un *inintelectual* [sic]” (Unamuno, 1967g:1286).

ciada particularmente por don Miguel⁷⁰, que en absoluto buscaba limitarse a un partido o ideología política, sino conservarse “orejisano” (Unamuno, 1976g:796) para así poder realizar una política regeneradora desde su particular labor literaria, “Y, sin embargo, Pérez Galdós ha hecho con sus novelas mucha más verdadera política y mucho más liberalismo que casi todos los políticos de oficio pretendidamente liberales” (Unamuno, 1976g:804).

En 1920, el mismo autor dudaría en aplicarse tal membrete a sí mismo, prefería el apodo de raíz socialista, “proletario de la pluma” y se quejaba de los entresijos nada honestos de la labor periodística intelectual:

Los intelectuales, ¿eh?, ¡buenos estamos los intelectuales! Y pues que se empeñan me incluyo entre ellos. Aun sin saber bien [...] qué sea eso de ser intelectual. Lo que sé es que vivo, si no del todo, en gran parte, de la pluma, escribiendo para el público, y que como ello me ayuda a sacar adelante a una no escasa prole, me puedo muy bien llamar proletario del publicismo o de la publicidad [...] Los proletarios de la pluma servimos al público [...] pero también a las empresas que nos demandan y nos pagan nuestros trabajos, y tenemos deberes para con aquel, con el público, y para con las empresas. Y deberes, de solidaridad y de dignidad profesional, unos para con otros [...] ¡como si no fuese poco el que tengamos la necesidad [...] de que nuestra firma [...] ande por la calle [...] todavía se nos va a traer y llevar y si dijimos esto o lo otro...! ¿No vamos a poder tener ni vida recatada ni a reservarnos algo? [...] ¡Terrible tragedia íntima la del que ha convertido su nombre en firma y vive de la firma! [...] entre nosotros los que dicen intelectuales, lo del alquilar la pluma tiene un sentido muy distinto que el de vivir de lo que sus productos nos dan. Decir siempre la verdad es dura tarea. Pero es más dura cuando no nos es dado decirla gratis, y cuando no creemos deber callarla. ¡Terrible cosa tener que cobrar la proclamación y predicación de la verdad! ¡Pero cosa terriblemente triste cobrar el silencio! (Unamuno, 1967g:441, 442).

Asimismo, Unamuno ofrece al intelectual salvarse o condenarse, el modo de salvarse es abandonar la ciudad, volver a la madre naturaleza, a la vida activa sencilla, concentrada en vivir activamente en el anonimato intrahistórico, y brezado en el seno de una esposa-madre. Los personajes femeninos positivos, en el caso de Unamuno, deberán ser maternales *per se*, serán las madres de sus maridos, cariñosas, amables, siempre

⁷⁰ Escribía en 1916: “Quedamos, me parece, que esta nuestra España es, en su mayor parte al menos, una charca [...] de aguas estancadas y quietas, anidadoras de tercianas. Y es mejor, piensan muchos [...] que no la agitemos, pues entonces se enturbia su clarísima sobrehaz [...] La charca no está despoblada, aunque lo parezca. Aparte de las ranas y sus renacuajos, anidan en el cieno de su fondo culebrones y tencas [...] las ranas de nuestra charca política nacional [...] lo que piden es diputados. Y se los piden a las tencas y a los sapos que desde tierra explotan la charca. Los sapos es lo que se suele llamar caciques” (Unamuno, 1976g:794). España era Batracópolis.

concediendo el perdón, serán un trasunto de la Virgen María en la tierra. La Margarita de Goethe.

No obstante, cuando el intelectual resulta condenado, frecuentemente por parte del mismo narrador —Unamuno nunca ocultó sus preferencias—, este vuelve sus ojos a la fama temporal, a la soberbia, a los reconocimientos, a la historia pasajera, a dejarse llevar por los vicios mundanos de la urbe; ya sea la bebida o las mujeres negativas para Unamuno, es decir, las explícitamente carnales, envueltas en erotismo. Por otra parte, existe el suicidio, del que participan varios personajes de Unamuno en su incapacidad por imponerse a su destino. Recordemos como se retrató Miguel de Unamuno a sí mismo en una misiva a Leopoldo Alas, el 9 de mayo de 1900:

Formábase la idea [de Unamuno, en esta carta habla de sí mismo en tercera persona] ya de que era un hombre tornadizo, versátil, desorientado, indigestado por lecturas varias, ya de que era un hambriento de notoriedad, que la buscaba por caminos extraviados; ya de que era un sabio empeñado en ser artista; ya de que era un espíritu genial, original e independiente. Huían muchos de sus escritos, por creerlos enrevesados y sibilíticos (esto le ha perjudicado mucho). En América decían que no parecía español, lo decían en son de elogio, y es acaso su desgracia, ser un *desarraigado*, que diría Barrés. Y en tanto él, intelectual, intelectual ante todo y sobre todo, sintiéndose víctima del intelectualismo emprendía campañas contra él, y su antiintelectualismo resultaba lo más intelectual posible. Y sufría, sufría mucho (Unamuno, 1941:89).

De hecho, rastreando los cuentos de Unamuno, en ellos encontramos términos como “intelectual”⁷¹, “pedante”, “erudito”, “paradoja”⁷², “embolismo”... con connotaciones negativas, valgan de ejemplo su presencia en “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)”, “Don Bernardino y doña Etlvina”, “Don Catalino, hombre sabio”, “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”, “La sombra sin cuerpo (fragmento de una novela en preparación)” y “García, mártir de la ortografía fo-

⁷¹ Roberts, siguiendo a Fox (1975), afirma que “[...] lo más probable es que la primera vez que se usó como sustantivo la palabra *intelectual* en la lengua española tuviera lugar en la carta que escribió Unamuno a Cánovas en noviembre de 1896 en defensa del preso anarquista Pedro Corominas” (Roberts, 2007:27), cuyo fragmento reproducimos, el subrayado es de Unamuno, demostrándose así la importancia que deseaba dar al término: “Estimo que el sacrificar a Corominas, que es lo que suele decirse un anarquista platónico, por el deseo de servir a una opinión pública, que, tan justamente alarmada como grandemente extraviada, pide caiga algún intelectual [*sic*], llevaría a un acto de escasa justicia y de menos caridad” (Unamuno, 2017a:593).

⁷² Unamuno fue, ya en vida, tildado habitualmente de “paradójico”, aunque no él escondía cuál era su fuente de estilo: “[...] dictado de escritor paradójico, dictado que se me ha aplicado y que acepto, pues de querer justificarme de él sacaría el Cristo [...] que se sirvió de la parábola y de la paradoja. Paradójicas son las bienaventuranzas, paradójico lo de la dificultad de entrar el rico en el reino de los cielos [...] tanto y tanto más” (Unamuno, 1967a:1039).

nética”. Por otra parte, recordemos las alusiones negativas al intelectualismo que escribió el propio autor en *Diario íntimo*, y el rechazo a la “crítica eruditesca” en “El sepulcro de don Quijote”.

Así como el intelectual tiende a ser una figura negativa para la literatura unamuniana, no podemos obviar aspectos positivos de tal figura, que podríamos encontrar en un erudito propio de la Institución Libre de Enseñanza como “El maestro de Carrasqueda”. Asimismo, y como ha destacado Stephen G. H. Roberts (2007), bien podría haber sido don Miguel de Unamuno el primer intelectual moderno español, su papel en la prensa, su labor educativa y publicista, su implicación política y reivindicativa⁷³, tanto a nivel intrahistórico como histórico... Unamuno rechazaba el atraso español, aunque defendiera la sentimentalidad por encima de la razón, no podía menos que lamentarse ante el marasmo general, ante la corrupción total del sistema y la incapacidad de la masa para individualizarse y realizarse, es por ello que el maestro rural así como Manuel Bueno, serán muy apreciados por el filósofo regeneracionista.

Los múltiples cambios de Unamuno, sus pugnas y contradicciones, encubrirían un modo de acomodarse en la esfera pública, de encontrar el modo de erigirse en una nueva figura pública que no era solo la del escritor profesional⁷⁴ o el filólogo torremarfilista, de descubrir la vía que le permitiría mostrar su voz, que no sería ni narrativa, ni lírica *per se*.

El autor no solo se entretuvo en retratar el universo del escritor atormentado y de vida cerebral, figura de raíces románticas, sino que también plasmó su reverso: el manso. Este ser simple, esencial, plácido, que acostumbra a vivir en el ámbito natural, es un trabajador con vocación de eternidad, que desprende una alegría y una bondad primaria,

⁷³ En 1923, explicaba Unamuno acerca de su vinculación política éticoestética: “Paso hoy en España por ser el publicista más tendencioso y se dice de mí que en vez de hacer arte puro, literatura, hago campañas políticas. Y no es así. Lo que hago es historia. La hago y la escribo. Hago historia escribiendo y contando la historia del día [...] como no callo nada de lo que veo y oigo y siento, y suelto la queja siempre que me duele la realidad y no me propongo al contar historia otra cosa que hacerla, las gentes se desconcierta. Sin percatarse de que el éxito de mis campañas se debe a su carácter artístico, a su valor creativo [...] mi política es literatura, o mejor: poesía, y que mi poesía es política. Estos mismos ensayos, en arabesco, al azar de la improvisación, son mucho más político-civiles de lo que parecen” (Unamuno, 1967g:1475).

⁷⁴ Declaró Unamuno en 1934: “Hoy los más grandes escritores tienen que hacerse periodistas. Ante todo por una razón económica que no he de encarecerle. Y luego por otras, aunque también tengan raíz económica. No anduvo desencaminado el que asentó que la difusión del periodismo, de los diarios y las gacetas y las revistas lleva consigo un cambio tan grande en la marcha de la cultura humana como el que produjo la invención de la escritura primero y la de la imprenta después. Formarónse primero una lógica y una estética de la lengua escrita; luego, de la imprenta, y ahora se están formando de la lengua periodística” (Roberts, 2007:241).

y presenta una sabiduría popular, es decir, anónima, por lo tanto, intrahistórica y eterna, este es el ser que presentará Unamuno como positivo en su obra, el intrahombre. Este puede encontrarse encarnado desde en la figura de un discapacitado intelectual, de un mendigo, de un niño, a la mujer ideal de Unamuno que redime al intelectual —conocida situación autobiográfica que vivió autor—.

Por otra parte, el manso también puede resultar un ser negativo en cuanto presenta una falta de acción, en cuanto se regocija en su analfabetismo y ayuda a mantener España en el sueño de muerte en que estaba sumida, ello deriva en múltiples cuentos de crítica social, política y económica.

El intelectualismo y la mansedumbre podrían verse también en el estilo que adopta don Miguel en sus cuentos, reuniendo forma y fondo, claramente se observa aquellos en que prima la razón, muestra de ello son los cuentos metaliterarios, en que se parodia el uso de términos como “paradoja”, “silogismo”, “arabesco”, “embolismo”⁷⁵, se cuestiona la ortografía, se usa profusamente la ironía y el sarcasmo... Mientras en los cuentos más “mansos” puede notarse incluso un modernismo estetizante, cierto neorromanticismo, destacaría la versificación del relato “Cruce de caminos” tal y como advirtió Pilar Lago (Lago, 1962). Estos cuentos apelan a la emoción, además de presentar altas dosis de sentimentalismo y empatía que generan los personajes, recordemos el caso de “El semejante” y “El poema vivo del amor”, por ejemplo.

Observando las bases de los cuentos unamunianos y pensando en las obras de mayor envergadura a la par que los ensayos y la biografía, no podemos menos que pensar que los cuentos reflejan el eterno conflicto en el que vivía Unamuno: la intelectualidad, la razón, el conocimiento, las polémicas y la crítica social, la historia, la fama superficial; y la mansedumbre, la fe, la intrahistoria, la eternidad; así como su refugio en su esposa-madre, en su extensa familia, y su gusto por la naturaleza. Y la duda, el sentimiento trágico de la vida lograba equilibrar esa balanza. Unamuno no pudo dejar de mostrar sus propias vivencias en los personajes de ficción que diseñó, literatura y autobiografismo resultan una tautología en el caso de este autor. Observando su narrativa, vemos como estas directrices podrían aplicarse desde a *Amor y pedagogía* hasta a *San Manuel Bueno, mártir* y sus relatos no podían excluirse.

⁷⁵ Unamuno se quejaba de haber sido condenado por el “delito de extravagancia”, por la dictadura de Primo de Rivera (Rabaté, 2010:467).

No podemos descuidar el aspecto de constante reactualización de su propia obra que llevó a cabo Unamuno, recordemos los prólogos que añadió a varias de sus novelas: el “Prólogo” de *Paz en la guerra*, en 1923; el “Prólogo-epílogo a la segunda edición” de *Amor y pedagogía*, en 1934; el “Prólogo a la tercera edición o sea historia de *Niebla*”, en 1935; y el “Prólogo” a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* en 1932, así como su revisión en 1933.

El hecho de constantemente re-leer su obra implica una constante re-creación de estas obras, por lo tanto, una resurrección de estas, de su universo, de sus personajes, del momento que vivía el demiurgo cuando las compuso... de re-actualizar y re-vivir el instante, eternizándolo en forma de cápsulas narrativas, dispuestas a ser leídas y comprendidas nuevamente, en el caso de Unamuno llegando incluso a su vejez; en su odisea terrenal observamos en los prólogos añadidos múltiples referencias históricas, de su destierro y del devenir político de España, como afirman Jean-Claude y Colette Rabaté: “Para reeditar su obra, la ha vuelto a hacer; la ha revivido en sí mismo para crear algo nuevo, incluso para él. Pretende que, después de todo, su mundo novelesco le es *más real que el de Cánovas y Sagasta, de Alfonso XIII, de Primo de Rivera, de Galdós, Pereda, Menéndez y Pelayo* y otros tantos a quienes conoció o conoce” (Rabaté, 2010:636). De tal modo, que los contactos entre todos los géneros que cultivó Unamuno, y que reinventó, resultan lógicos, no en vano, en su vejez se consolaba refugiándose en recuerdos de su infancia y juventud⁷⁶.

A continuación, demostraremos tales afirmaciones, comenzaremos por tratar la figura del intelectual en los cuentos de Unamuno; y a continuación analizaremos la mansedumbre, todo ello lo vincularemos con la narrativa más extensa del autor, así como con su pensamiento. Por su complejidad, la exposición de ideas, así como el debate sobre géneros y su particular uso del lenguaje, trataremos en un apartado separado los cuentos totalmente metaliterarios de Unamuno.

⁷⁶ Tal y como afirma Roberts, toda la obra de Unamuno tenía un propósito, o al menos, una unidad: “[...] el hecho de que, en realidad, sus escritos en todas estas áreas [literatura, filosofía y política] formaron parte de un único proyecto como fue el del establecimiento y representación de su papel como intelectual [...] el propio Unamuno dedicó su vida a la búsqueda, tanto de un nuevo papel para sí mismo como de una nueva misión para el escritor [...] el papel que don Miguel desempeñó como intelectual fue, en realidad, la vértebra central de toda su obra” (Roberts, 2007:14, 37).

CAPÍTULO IV

4. La figura del manso en la cuentística unamuniana

En el programático cuento “Ver con los ojos. (Cuento)”, también estará prefigurada la figura del manso, aunque sea un intelectual el que protagonice ese relato. Anecdóticamente se hace referencia a un anciano del pueblo que falleció, el “buen Mateo”, al que definen sus vecinos como: “¡Angelito! Dios se le ha llevado al cielo. ¡Era un infeliz el pobre!” (Unamuno, 2011a:51), imagen de la misma mansedumbre. El propio narrador, en tono irónico claramente de factura unamuniana, no se posiciona al lado del protagonista, sino del médico que le atiende, para el que la afección de ese es solamente consecuencia de su vida cerebral racionalista: “tristezas teóricas”, que se curan con una vida activa en la naturaleza y que contrastan con las verdaderas desgracias de Magdalena, también representante de la mansedumbre: “¿Quién no sabe que ser un infeliz es de mucha cuenta para gozar felicidad? [...] La verdadera abnegación no es guardarse las penas, es saberlas compartir” (Unamuno, 2011a:51, 56), sentencia que evoca toda la retahíla de “mansos” de Unamuno. Vemos como el primer cuento de Unamuno que conservamos, es sin duda la piedra de toque de su poética y estética, ya están presentes en él toda la galería de personajes, motivos, temas, espacios y estilo que encontraremos en el resto de su cuentística, y aún de su narrativa, lógicamente, tales elecciones responden a una concepción previa de la literatura y la vida. Por ello, y a partir de todo lo expuesto anteriormente, recogeremos los siguientes cuentos como representantes de la mansedumbre unamuniana y en el presente orden, los estudiaremos cronológicamente, pero en el caso de reelaboraciones, como “¿Por qué ser así?, lo analizaremos a continuación del cuento original, “Nerón tiple o el calvario de un inglés”; asimismo, hemos podido vincular diversos relatos inéditos a otros publicados, de tal modo que los comentaremos a continuación de su referente, como el caso de “Juan Manso. Cuento de muertos”, “La justicia de Satán” y “¡Carbón! ¡Carbón!”.

AÑO DE PUBLICACIÓN	CUENTO
1889	“Solitaña”
1890	“La vida del cochorro”
1891	“Nerón tiple o el calvario de un inglés”
1898	“¿Por qué ser así?”

1892	“Juan Manso (cuento de muertos)”
Sin datación	“La justicia de Satán”
Sin datación	“¡Carbón! ¡Carbón!”
1892	“El dios pavor”
1892	“Las tribulaciones de Susín”
1895	“El semejante”
1898	“El lego Juan”
1900	“La venda”
1900	“De camino”
1901	“¡El amor es inmortal!”
1902	“Abuelo y nieto”
1903	“El maestro de Carrasqueda”
1910	“El canto de las aguas eternas”
1911	“Soledad”
1911	“El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”
Sin datación	“El fin de unos amores”
Sin datación	“La promesa”
Sin datación	“Querer vivir”
1912	“El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”
1912	“Cruce de caminos”
1912	“En manos de la cocinera (cuentos del azar)”
1912	“Redondo, el contertulio”
1913	“Ramón Nonnato, suicida”
1913	“Al correr los años”
Sin datación	“Los esposos de Saavedra”
1913	“La beca”
Sin datación	“Un cuentecillo sin argumento”
1916	“El padrino Antonio”
1917	“Un caso de longevidad”
1917	“La revolución de la biblioteca de Ciudadmuerta”

Sin datación	“Un redimido”
1922	“La bienaventuranza de don Quijote”

“Solitaña” (1889) es tal vez uno de los cuentos más célebres de Unamuno, siempre emparentado con *Paz en la guerra* ha sido una cuestión bastante discutida entre la crítica, y la opinión general es que sí fue precedente de esta. Nuria M^a Carrillo (Carrillo, 1999:34) opina que fue “Solitaña” el germen de *Paz en la guerra*, pero no aduce más razones que las conocidas citas de “Escritor ovíparo”:

Hace ya años, estando en Madrid, se me ocurrió la idea de hacer un cuento con el suceso de la muerte en el campo carlista de un sujeto de quien me dieron noticia . Lo apunté en una cuartilla de papel y allí anoté, en estilo telegráfico, unos cuantos rasgos del carácter del sujeto en cuestión. De cuando en cuando añadía detalles, peculiaridades y observaciones que se me iban ocurriendo. Sobre esta base compuse un cuento y lo compuse tachando, añadiendo, sustituyendo y alterando detalles y noticias. Una vez escrito el cuento, se me ocurrió hacer de él una novela corta, aumentar los personajes, ampliar su acción y desarrollar el ambiente histórico, en que el argumento narrado se desenvolvía. Dediqué una carpeta a cada personaje y empecé a estudiarlos y a atribuirles dichos y hechos. A la vez me puse a estudiar la última guerra civil carlista en mi País Vasco [...] Y fui llenando cuartillas y acumulando datos, ya psicológicos, ya históricos, e hinchando con ellos el primitivo-cuento. Cuando los materiales acumulados en torno al cuento fueron muchos, y por ser tantos me estorbaban para la labor, los fui organizando y el cuento creció asimilándose parte del material y segregando otra parte [...] Sobre ese cuento así acrecentado, continuó la labor de acumulación y vino otra de asimilación, y así, mediante una serie de acumulaciones y asimilaciones de material, con la excreción consiguiente, llegué a hacer mi novela *Paz en la guerra* (Unamuno, 1902b).

Armando F. Zubizarreta también apoya esta tesis (Zubizarreta, 1960:97), ayudándose del epistolario de Unamuno, y además, detalla las diferencias entre el cuento y la novela. Sin embargo, Óscar Carrascosa se atreve a comentar este debate en los siguientes términos:

Hacer que el interés radique en encontrar el texto que dio pie a la novela, si es que llegó a existir de manera independiente, no es más que torcer las palabras de Unamuno [de “Escritor ovíparo”] con la intención de añadir más bibliografía crítica, excesivamente nutrida ya de estudios que a menudo no conducen al avance de conocimientos sobre la obra unamuniana (Unamuno, 2011a:14).

Estamos de acuerdo en la saturación bibliográfica que existe en torno a Miguel de Unamuno y su obra, pero respecto a los cuentos, esta es no es muy cuantiosa, y en la mayoría de los casos, es somera. Como expresa Carrascosa, ciertamente no se trata simplemente de encajar forzosamente un cuento como fuente de una novela, pero sí de revalorizar estas narraciones breves e incluirlas en el corpus que abarca el pensamiento del escritor. En tal línea de opinión, recordemos las palabras del propio don Miguel en 1900, con anterioridad a “Escritor ovíparo”, además de demostrar en la ficción su vitalismo presentista, ya pedía que se quitaran los “andamios” de las obras literarias:

¿Y después de tanto trabajo como me ha costado el levantar el andamiaje para alzar esta torre voy a derribarlo? ¿Va a quedarse el público sin saber lo que cuesta erigir una torre así? Pero si vale más el andamiaje que la torre misma [...] ¿No habéis visto [a los lectores] esas obras atestadas de citas y cubiertas por todo un andamiaje de erudición? ¿No habéis leído a esos pobres escritores que no saben dar un paso sin apoyarse en la autoridad de fulano [...] y que buscan el que se diga: ¡cuánto ha leído este hombre! [...] *Tenga usted cuidado* [le comenta un amigo a Unamuno] *si vuelve a publicar alguna otra obra [...] en hacerla más erudita, en exornarla con citas [...]* *Se quejan de que quiere usted decirlo por sí y ante sí, y dicen que eso es inmodestia [...]* Desgraciado el país en que los *sabios [sic]* ahoguen a los pensadores, y los *eruditos [sic]* oscurezcan a los videntes (Unamuno, 1967g:1269).

Como hemos comentado en el capítulo anterior, aunque Manuel García Blanco no recoja el cuento “Solitaña” en *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, por hacerlo en *De mi país*, contemplaremos este en nuestro trabajo como parte del volumen de 1913, *El espejo de la muerte. Novelas cortas*.

“Solitaña” va precedido de un canto popular bilbaíno, que como ya señalan tanto Óscar Carrascosa (Unamuno, 2011a:57), como Blanco (Unamuno, 1967h:111) lo recoge Unamuno en sus *Recuerdos de niñez y mocedad*: “Soli, solitaña / vete a la montaña; / dile al pastor / que traiga buen sol / para hoy y *pa* mañana / y *pa* toda la semana” (Unamuno, 1967h:111)⁷⁷. Canto infantil que gustaba de recitar el niño Unamuno, en tal detalle autobiográfico podemos observar el costumbrismo realista y entrañable del que el autor quería impregnar el cuento.

El protagonista, don Roque de Aguirregoicoa y Aguirrebecua, y su esposa, Rufina de Bengoechebarri y Goicoechezarra regentaban una tienda de telas en una pequeña

⁷⁷ Hemos recogido la versión de las obras completas, editadas por García Blanco, que presenta alguna variación respecto a la puntuación con la que plasma Carrascosa Tinoco.

aldea vasca, notamos la parodia en los apellidos de profunda raíz vasca. El cuento realmente es un retrato del marido, don Roque, apodado “Solitaña”⁷⁸, por su rutina inquebrantable, abría la tienda con las tertulias que conllevaba, asistía a las funciones religiosas, iba con su esposa y sus amigos de excursión al campo...: “Bajo el mismo cielo, lluvioso siempre, Solitaña era siempre el mismo; tenía en la mirada el reflejo del suelo mojado por la lluvia; su espíritu había echado raíces en la tienda” (Unamuno, 2011a:61), se había fusionado totalmente con su entorno.

Incluso sufriendo los bombardeos de las guerras carlistas, el terremoto de los Osunas y el fallecimiento de su mujer, él seguía su imperturbable monotonía, transformándose en un verdadero caracol con su tienda y casa, como se define al manso de “Ver con los ojos. (Cuento)”: “¡Era tan infeliz Solitaña! Un bendito de Dios, un ángel, manso como un cordero, perseverante como un perro, paciente como un borrico [...] Hay algo de imponente en la sencilla impasibilidad del bendito de Dios; los hombres exclusivamente buenos atraen [...] ¡Bienaventurados los mansos!” (Unamuno, 2011a: 58, 61, 64). Vemos como en “Solitaña” se hace expresa la referencia bíblica a la mansedumbre de Cristo.

Asimismo, la ideología extremada e infundada de la mujer nos recuerda a “El misterio de iniquidad. O sea los Pérez y los López”, ideología que volverá a mostrarse igual de radical y mortífera en *Paz en la guerra*:

Ella [Rufina] era carlista porque sus padres lo habían sido, porque fue carlista la leche que mamó, porque era carlista su calle, lo era la sombra del cantón contiguo y el aire húmedo que respiraban, y el carlismo, apegado a los glóbulos de su sangre, rodaba por sus venas (Unamuno, 2011a:62).

Así como, el hecho de revolver las brasas será aún anecdótico en “Solitaña”: “En invierno había brasero y por nada del mundo dejaría Solitaña la badila, que manejaba tan bien como la vara y con la cual revolvía el fuego mientras los demás charlaban” (Unamuno, 2011a:62), pero, profundamente simbólico en *Paz en la guerra*:

⁷⁸ Cuenta Unamuno que de niños: “La *solitaña* es un pequeño insecto que lo poníamos a que subiera por un palo esperando al llegar a su extremo verle remontar el vuelo. Y le cantábamos mientras abría los élitros y desplegaba las alas: Soli solitaña [la cantinela transcrita anteriormente]” (Unamuno, 1967h:110). Rabaté explica que “Solitaña” es el término popular en el castellano de Bilbao, para designar la mariquita (Rabaté, 2010:25).

Pedro Antonio [...] oyendo hablar de mil minucias, contemplaba las ondulantes llamas, que crepitando y en busca de libertad, lamían con sus cambiantes lenguas la ahumada pared. Recordaba entonces el brasero oscuro y silencioso de la chocolatería, y aquellos escarbamientos que hacían aparecer el rojor palpitante de la brasa cuando más encendida iba la disputa entre el tío Pascual y don Eustaquio [...] Evocábanle luego las llamas la imagen del purgatorio, y el purgatorio a su hijo (Unamuno, 1999:466).

Por otra parte, don Miguel nunca dejó de lado tal metáfora, imagen del mito por encima de la historia oficial, de la emoción que supera la razón, escribía hacia 1905:

¡Oh dulce placer de la murmuración! Eres como el calorcillo del rescoldo de los braseros en los lentos inviernos de estas viejas ciudades. Esas brasas adormidas bajo ceniza y escarbadas casi litúrgicamente de rato en rato, esparcen dulce calor por nuestros cuerpos que vienen de la calle ateridos, a la vez que las brasas de la murmuración, escarbadas también de vez en cuando, desentumecen nuestros espíritus y les enseñan a amar la vida, que nos ofrece tanto de que hablar (Unamuno, 1967g:439).

En 1915, al tratar la Primera Guerra Mundial y cómo esta impactaría en la memoria de los niños de entonces, clara alusión al bombardeo del asedio a Bilbao que tan honda huella dejó en el autor, haría referencia al único modo con que tal experiencia se fijaría en los espíritus infantiles, estrategia psicológica que retrató en la infancia de los personajes de *Paz en la guerra*, y que también vivió el propio Unamuno:

[...] oyen al maestro y oyen lo que les cuentan otros niños que han oído en sus casa [...] en casa les decimos lo contrario [...] aprenden que disentimos unos de otros los mayores [...] y que hay otra guerra debajo de aquella [...] [los niños] van a discutir la respectiva autoridad de sus padres y se llegan a las manos y arman una guerra [...] no ya solo ellos, sino probablemente tampoco sus padres sabe a ciencia cierta quién puede más [...] del reflejo de la guerra poco o nada les quedará a estos pequeñuelos en el fondo del alma, pero del reflejo del estado de ánimo en que la guerra nos pone a los mayores, de esto sí que les puede quedar mucho. De lo que oiga contar de la guerra un niño de seis u ocho años apenas le quedará rastro, pero si su padre fue furibundo odiador de uno cualquiera de los beligerantes [...] y en la mesa familiar, a la hora recojida [*sic*] y solemne de comer en común, se dejó ir hasta expresar sus odios y execrar a uno de los pueblos en lucha, de esto sí que se puede acordar mientras viva [...] aunque no se acuerde precisamente del hecho concreto [...] el oírle a su padre expresarse airado y rencoroso es cosa que descenderá a los cimientos de su espíritu [...] [de la Tercera Guerra Carlista] sí que recibí sentimientos supersticiosos. Aún recuerdo la idea que de los carlistas tenía yo a mis diez años (Unamuno, 1967g:345, 346).

Vemos como tal imagen, que llegaría a desarrollar con gran envergadura a lo largo de su carrera, aparece aún de forma seminal en “Solitaña”, demostrándose así su papel como precedente de *Paz en la guerra*, pero también como cuento autónomo, no po-

demos comprender tal relato como un simple borrador de la novela mayor, sino los inicios de un prometedor pensador.

“Solitaña” manifiesta aún una marcada adhesión al Realismo decimonónico, tanto en la prosopopeya de los personajes, ya en los nombres paródicos, como en el retrato costumbrista del ambiente de la tienda y la tertulia; es especialmente destacable, la plasmación del lenguaje dialectal de los contertulios, que Unamuno llevaría al extremo en “La sangre de Aitor” y en “Chimbos y chimberos”, uniendo así a su literatura sus intereses filológicos:

- [...] Sin sarbitos, limonada *fachuda*; es como tambolín sin *chistu*. Cuando están aquellos cachitos *helaos* que hasen mal en los dientes, *entonses*... [...]
- Sí, lengua *tamién*; pero sobre todo sarbitos, que no falten los sarbitos... [...]
- ¿Con la limonada? Cállate, hombre, no digas *sinsorgadas*... Tú estás *tocao* (Unamuno, 2011a:62).

“La vida del cochorro” (1890) será un cuento original ya que el manso será el emblemático cochorro unamuniano, personificado. Este relato no figura en las ediciones de Krane, Senabre ni Carrascosa, únicamente lo hemos podido localizar en la edición de García Blanco de *El espejo de la muerte y otros relatos novelescos*, publicada en 1965 por la editorial Juventud; el editor matiza que no tiene constancia de que este relato fuera publicado, de hecho, lo reproduce directamente del autógrafo, fechado por Unamuno en Madrid, en marzo de 1890.

En la correspondencia de Unamuno, encontramos una carta-artículo publicada en *El Nervión* en 1891, dirigida “A un amigo que me pide cosas serias”, en la que se hace referencia al interés por ahondar en la cuestión de este insecto, que culminaría en la publicación de “El cochorro”, en *El Nervión*, el 29 de abril de 1891:

Pero yo les prometo a los [lectores] que como tú padecen de seriedad incurable, que muy pronto, y en estas mismas columnas, si Dios quiere, publicaré un estudio acerca del *cochorro*, tan nutrido de datos peregrinos, de recónditas noticias, de observaciones más profundas que un pozo sin fondo, que si encontes no me proclamáis el primer pensador y el chico más *leído* [*sic*] de Bilbao y sus contornos, dejo la pluma para siempre y me dedico a cosas menos serias (Unamuno, 2017a:267).

Ciertamente, el cuento presentará “recónditas noticias” de la intrahistoria entomológica y etimológica del cochorro, aunque trascenderá el tono irónico de la misiva de 1891, que sí mostrará en su artículo. Los Rabaté (2017a:264) indican que “La vida del cochorro”, siguiendo a García Blanco, fue inédito; Tanganelli (2001:14) vincula unas notas del cuaderno inédito de Unamuno, *Onomástica (con un vocabulario etimológico de los nombres propios más usados)*, con el relato que estudiamos, destacando que este se publicó en *Escritos inéditos sobre Euskadi*, recopilación de textos unamunianos realizada por Laureano Robles, en 1998. Llama la atención que la edición de García Blanco de *El espejo de la muerte y otros relatos novelescos* en la que ya transcribía “La vida del cochorro”, en 1965, haya pasado tan desapercibida entre la crítica; recordemos que Óscar Carrascosa, editor de la última recopilación de los cuentos completos de Unamuno, tampoco lo recoge.

El cuento se inicia con la reproducción de un diálogo del *Catecismo de la doctrina cristiana*, del Padre Gaspar Astete, libro usado en la enseñanza primera en la época de Unamuno⁷⁹. En concreto, la cita reproduce la resolución a la problemática teleológica de averiguar para quién creó Dios el mundo, la respuesta es escueta y clara: “Para el hombre”⁸⁰, tales palabras enmarcan el relato e indican la tiranía que realizarán los protagonistas sobre la naturaleza, como centros de la creación divina.

⁷⁹ Al respecto, explica el autor en *Recuerdos de niñez y mocedad*: “Misterioso sobre toda ponderación era el Mazo, un libro grande, un verdadero mazo, el mayor de los que manejábamos los pequeños, y el mayor que conocíamos si se exceptuaba aquel misterioso diccionario en que buscaban, durante la vela, significados los mayores. Tiene el Mazo, que es un *Catecismo* explicado, pasajes que nos dejaban impresión formidable” (Unamuno, 1967h:117), con el nombre de Mazo suponemos que Unamuno se refiere a *El catecismo de la doctrina cristiana explicado, o explicaciones del Astete que convienen también al Ripalda*, de Santiago José García Mazo, publicado en 1837. Los *Catecismos* de los Padres Astete y Ripalda fueron obras religiosas implantadas en el sistema educativo del momento.

⁸⁰ Don Miguel reflexionó en varios trabajos sobre esta anécdota que le preocupó a niveles metafísicos muy profundos, comentaba en “Hojas de trabajo” (1925): “¿Para quién creó Dios el mundo? En el catecismo se nos enseñaba que para el hombre, pero si hemos de meternos en esos secretos [...] es más de creer que lo creó para sí mismo, para no aburrirse en su soledad, para darse una función de espectáculos, según creía Renan” (Unamuno, 1967h:688); en 1931, diría en “Contemplando el Diplodoco”: “Salí del Museo de Historia Natural con la visión del esqueleto del Diplodoco clavada en el hondón [...] preguntándome por qué y para qué hizo Dios, el Dios de nuestro *Catecismo* escolar, el mundo para el hombre. ¿Y para qué el hombre y su historia toda? Salí imaginándome que el esqueleto del Diplodoco enjaulado [...] pregunta en el *gloria patri* de su calavera también: ¿Para qué? [...] ¿Por qué?” (Unamuno, 1967h:1164), personifica al fósil al igual que al cochorro de este relato, todos los seres se preguntan el porqué de su existencia y la finalidad de esta.

Por otra parte, el título, “La vida del cochorro”, también presenta una nota al pie del autor, en concreto, respecto al sustantivo “cochorro”, para así advertir al lector de tal vocablo dialectal que no usaba “como afectación de bilbainismo”, sino que advertía que no conocía otro término en castellano estándar —por sus precisiones, de las variedades del centro de la península— para denominar este insecto, porque parece que este solamente era autóctono del norte de España, razón sociológica que aduce para clarificar el la elección de “cochorro”⁸¹.

Sin embargo, nota Unamuno que en algunos libros ha encontrado que a tal insecto lo llaman “abejorro”, pero tal sustantivo, en su opinión, tan solo aporta confusión; documenta que en Asturias lo llaman “bacallarín”, mientras en Santander lo denominan “jorge”, y en Francia, “hanneton”. A continuación, hilvana la historia del término “cochorro”: probablemente, será de origen castellano y se habrá producido a partir del sufijo “-orro”, como “abejorro” o “chibarro”, por último, describe el hábitat y la morfología del insecto.

Tal digresión filológica acerca de los términos dialectales del sustantivo “cochorro” y su traducción a otros idiomas siempre interesó a Unamuno, tenemos un testimonio temprano, que coincide con la publicación de tal relato, una carta de 1891 a Pedro Múgica, en la que mostraba un hondo interés por la dialectología y la etimología, y le empujaba a seguir compartiendo descubrimientos:

En su obra [sic] [*Gramática del castellano antiguo*, publicada en 1891 por Múgica] de usted dice que *cochorro* como *abejorro*, *cachorro*, *ventorro* parece un diminutivo. Así se lo dije yo a usted y así creo que es. Y sospecho que es diminutivo de *cocho*, de donde tenemos *cochino*; *cocho* es el cerdo, *cochorro* equivale, pues, a *cochino* o *cerdillo*. Eso de llamar *cerdillo* a un insecto no es caso raro, tenemos *vaquita de San Antón*, etc. Vea si usted conoce en inglés, alemán o francés algún insecto al que llamen *cerdillo* y comuníquemelo. En cuanto dé fin a mis apuntes críticos a su obra se los remitiré. Sospecho que el nombre del *cochorro* en francés, *hanneton*, deriva del alemán *Hahn* y significa *gallito*. Infórmese (Unamuno, 2017a:260).

⁸¹ En “El cochorro”, artículo de 1891, reproduciría Unamuno fragmentos muy similares a los que había plasmado en su cuento: “*Escarabajo de Mayo* [*Maikäfer*] llaman los alemanes al que yo llamo *cochorro*, no por afectación de bilbainismo, sino porque no tiene nombre específico en castellano. En unos libros le llaman *melolonta*, que es el mote técnico, y en otros *abejorro*, pero este es nombre genérico [...] es natural que el *cochorro* no tenga nombre en castellano, pues apenas es conocido en España fuera del litoral Cantábrico” (Unamuno, 1891a).

En *Recuerdos de niñez y mocedad* (1908) —en el capítulo VII, de la primera parte— Unamuno ya habrá incorporado y aumentado los conocimientos etimológicos que comenta con Múgica:

El *cochorro* era uno de nuestros mejores juguetes naturales. Llámase en Bilbao *cochorro* a lo que en otras regiones de España recibe los nombres de *jorge*, *bacallarín*, *abejorro sanjuanero*, en francés *hanneton* —palabra de origen germánico, que vale tanto como *gallito*— y cuyo mote entomológico es *melolontha vulgaris*. El nombre *cochorro* es, sin duda, un diminutivo en *orro* —como *ventorro*, *piporro* [...] de *cocho* o *cochino*, y equivale a *cochinillo* [...] más se parece a un cochino que no a un gallo, y como en francés, en inglés le llaman escarabajo-gallo: *cock-chaffer*. En alemán se llama *maikäfer* [*Maikäfer*], *escarabajo de mayo* (Unamuno, 1967h:112).

Debemos advertir que este cuento se articulará a partir de las anécdotas que en 1908 Unamuno publicaría en *Recuerdos de niñez y mocedad*, pero que, en primer lugar, ficcionalizaría en este relato. A su vez, en el artículo “El cochorro” (1891) recogería las reflexiones lingüísticas sobre tal especie entomológica, por lo tanto, vemos que los datos que culminarían en la obra autobiográfica, viajaron, previamente, por un cuento y después por un ensayo.

Respecto a la materia escogida, no en vano, explicó: “Siempre he tenido debilidad por el cochorro, y como la mayor prueba de amor he dedicado unos ratitos a estudiarlo, como de niño dediqué a jugar con él. ¿Hay diferencia entre el estudio y el juego? Quedamos en que estudio-juego-juego=estudio” (Unamuno, 1891).

Una vez el lector se ha informado de los avatares lingüísticos del título puede comenzar la lectura. Pero se advierte que el cuento está dividido gráficamente en tres partes, en la primera encontraremos la anécdota de los niños que cazan cochorros, con todos los detalles que plasmaría Unamuno en *Recuerdos de niñez y mocedad*; mientras en la segunda, será el cochorro personificado, el que en primera persona, narre al lector sus vivencias. En la tercera y última parte, volveremos a recuperar a los niños protagonistas y su punto de vista.

Los dos protagonistas, Dioni y Santi habían faltado a la escuela para ir al campo a cazar cochorros, era primavera, la época de nacimiento de los insectos. Unamuno reproduce el habla dialectal de los jóvenes quebrando la ortografía: “*Miate, miate...*, allí, en aquel *rasimo* de flores blancas... [...] El mío [cochorro] *t'es macho*” (Unamuno,

1965:221, 222)⁸², coloquialidad que se plasma también en los nombres hipocorísticos de los personajes.

En esas flores, que eran las de los castaños de Indias, hábitat predilecto de los cochorros⁸³, había dos insectos, Santi tiró una piedra y acertó a romper la rama, así que las flores cayeron al suelo con los cochorros; los cogieron, uno era macho, y el otro, hembra, se los guardaron en la gorra que habían llenado previamente de hierba. Dioni parecía apenarse al pensar en la pareja que habían secuestrado: “Tendrían nido y cochorritos” (Unamuno, 1965:222), Santi se mofó de él, los cochorros no tenían nido —como los chicos mayores del instituto de Unamuno, ya sabía la verdad del caso—. En seguida, armaron el ingenio de la infancia del helenista: una varita con una faja de papel, y el alfiler, en el que clavarían una patita del insecto, para hacerlo volar, controlado por ellos mismos. Cuando tuvieron preparado el juguete, les cantaron, a ver cuál era más “volarín”: “¡*Pavolea, chitolea, / vola, vola tú!*⁸⁴” (Unamuno, 1965:222) —canción que también recoge en *Recuerdos de niñez y mocedad*—. Vemos cómo refleja Unamuno en la ficción la práctica exacta de sus juguetes de infancia, así como el folklore vasco en la cancioncilla que recitaban los chicos.

Pero el narrador ya era adulto, y califica el vuelo de los cochorros: “Era un divertido juego de Sísifo” (Unamuno, 1965:222) —ensombreciéndose así el cuento y apuntando indicios del devenir de la narración— estos nunca podrían escapar de la crueldad humana: “Te *credrán* que van volando por *ay, credrán* que han *llegao* al cam-

⁸² En *Recuerdos de niñez y mocedad* recoge diálogos muy similares a los del relato, con los mismos reflejos ortográficos de la oralidad dialectal vasca: “¡El mío *t’es* más trabajador! ¡Sí, las ganas!... Eso *quedrás* tú” (Unamuno, 1967h:113).

⁸³ Como Dioni y Santi, así actuaba el Unamuno niño, cuyos avatares transcribirá en *Recuerdos de niñez y mocedad*: “Y en mayo, en efecto, en la dulce primavera, cuando los copudos castaños de Indias se habían vestido de sus racimos de flores blancas, era cuando apedreábamos a estas, si los árboles eran grandes, y sacudíamos los arbolitos de tronco flexible, para que los cochorros cayesen al suelo y recojerlos [*sic*] y jugar con ellos” (Unamuno, 1967h:113).

⁸⁴ Arriaga traduce y explica la etimología de los términos de esta canción en su *Lexicón*: “*Chitolea*: Solo se emplea en la invocación que hacían los chicos para que volasen los cochorros: *Chitolea* [Bilbaíno] - *Txit onea* [Euskera] - Muy retebuena [Castellano]; *Pabolea* [Bilbaíno]- *Pabonea* [Euskera] - Cría del pavo [Castellano]; *Vola, vola tú!* [Bilbaíno]- *Bola, bolatu!* [Euskera] - Vuela, vuela! [Castellano]” (Arriaga, 1896:128).

po” (Unamuno, 1965:222)⁸⁵ y así pasaban las horas, jugando a hacer volar a los insectos, interpretando sus posibles pensamientos agónicos; comenta al respecto el narrador: “Se cuenta que en los penales ingleses los presidiarios a quienes hacían manejar sin objeto útil un manubrio suelto morían de tristeza” (Unamuno, 1965:222), así debían sentirse los insectos muy seguramente, antes que pensar que volaban libremente, el contraste con el estado de ánimo de los jóvenes es intenso: “Rojos de placer, henchidos de sol de primavera” (Unamuno, 1965:222).

Cuando llegó el mediodía, desmontaron el juguete y guardaron los cochorros en las gorras, se fueron a comer a casa. Dioni le dejó el animalito a su hermano, que atándole un hilo a una pata, le hizo volar, pero lo trataba tan mal que se lo tuvo que arrebatar, “Ya le has *chafao*, ya... *Tráile* que le dé aliento *pa* que *resusite*” (Unamuno, 1965:223)⁸⁶, y el hermano mayor, recogiendo el insecto entre sus manos, le dio aliento, costumbre que también seguían los niños al jugar con *santos* y *figuras* antes de lanzarlos al vuelo, explica el narrador el origen de tal ritual: “Dios le sopló a Adán por las narices para darle vida” (Unamuno, 1965:223).

El emprendedor Dioni aspiraba a comprar a Santi la hembra por dos ochavos, y junto a su macho, guardarlos en una caja para que criaran⁸⁷. Vemos que la anécdota de tal cuento es la ficcionalización de las aficiones del infante Unamuno, que muestra detalles y curiosidades que solo podían conocer los niños de la época: “[...] por dos ochavos de aquellos que se hacían con cartuchos y servían para comprar avellanas a la avellane-

⁸⁵ Como plasma también en su obra autobiográfica, *Recuerdos de niñez y mocedad*: “Se le partía una patita [...] por el pedazo de pata que le quedaba se le encajaba un alfiler que sujetase los extremos de una larga cintita de papel, haciendo colgar luego esta cinta así doblada de un palito, se le hacía dar al cochorro unas cuantas vueltas, en molinete, en torno al palito hasta que emprendía el vuelo. Porque lo que el animalito se diría: *Ya que me han de obligar a andar así, quieras que no, volando por los aires, volaré por mi cuenta*. Y era divertidísimo verle vuela que te vuela en derredor del palito y preso a él. Lo que menos se creería el muy tonto que se había escapado muy lejos, cuando había dado algunas vueltas” (Unamuno, 1967h:113).

⁸⁶ “Cuando se les [a los cochorros] veía mortecinos, agonizantes ya, se les cojía [*sic*] entre las dos manos y formando con ellas a modo de una bolsa de les daba aliento. Y era entre nosotros creencia común, contra la que nada podía la experiencia, que resucitaban. Resucitaban, pero para morir” (Unamuno, 1967h:113).

⁸⁷ “Lo que nos preocupaba a las veces y era tema de nuestras conversaciones era el enigma de la crianza del cochorro. ¿Dónde estaban los cochorritos? Porque nunca lográbamos verlos sino adultos y crecidos ya. ¿Dónde pasaban el invierno? Misterios. Alguno había oído a algún mayor [...] que no ponían crías, sino que salían de un gusano más grande que ellos, que vive bajo tierra comiendo raíces, y que se encierra en un capullo, de donde sale ya cochorro, pero eso no eran más que trolas para hacernos creer. ¡De un gusano, sí, de un gusano iba a salir!” (Unamuno, 1967h:114), efectivamente, tenían razón los alumnos del último año de instituto.

ra” (Unamuno, 1965:223). Mientras pensaba en tales gestiones, guardó el exhausto cochorro en una caja, en la que había puesto hierba, y a la que había hecho agujeros para que el insecto pudiera respirar⁸⁸.

En este momento finaliza la primera parte, los niños han cazado los cochorros y el foco de la narración se centra en Dioni, que guarda el suyo en la vivienda improvisada. La segunda parte llama la atención, el narrador ya no es externo, sino interno, hablará en primera persona del singular, desde un futuro desconocido, y nos relatará los avatares vividos.

El protagonista de esta segunda parte se pregunta: “¿Y esto es la vida?”, y será a continuación, por la descripción de su infancia, que el lector conocerá que ese narrador es el cochorro que ha atrapado Dioni: “¿Cuántos días pasé en lo oscuro, muchos, muchos; era yo entonces blanco gusano de la tierra, me arrastraba solo entre raíces, y vivía para comer sin conocer al todopoderoso Sol⁸⁹” (Unamuno, 1965:223). En efecto, el cochorro está explicado su nacimiento en larva y su posterior desarrollo en gusano subterráneo, la hibernación hasta alcanzar la luz del sol.

La salida al exterior es presentada como una liberación, el goce de nacer en primavera, de ver por vez primera el mundo natural y disfrutar de las propias capacidades: “[...] me desperté una mañana! ¡Oh, qué mañana! Por las mil caras de mis ojos entraba la luz. El santo Sol borró el rocío de mis alas duras, las abrí [...] vencí mi peso. ¡Qué hermoso es el aire libre! Volaba cantando con mis alas un himno piadoso al Sol [...] Llegué al árbol que el dulce Sol me destinaba” (Unamuno, 1965:223). Logró posarse sobre un castaño de Indias que su divinidad, identificada en el Sol, le había predestinado, el árbol no podía ser más verde, ni sus flores más blancas, el *locus amoenus* de

⁸⁸ “A los cochorros los guardábamos en cajas, con hierba, hojas y flores de castaños de India, pero los pobrecitos se morían en seguida” (Unamuno, 1967h:113).

⁸⁹ Explicaría Unamuno en “El cochorro”: “A fines del estío, de los huevecillos sale el llamado gusano blanco, que se pasa pensativo y comilón sus tres años bajo tierra (18 meses de gusano activo, 12 de durmiente en la invernada, y 6 de ninfa), devorando raíces de plantas y haciendo estragos en la campiña [...] El hombre se ha visto obligado a declarar guerra al cochorro, viendo que con estos mansos no sirven los medios legales. En efecto, en 1479 fueron citados ante el tribunal de Lausana, defendidos por un abogado de Friburgo y condenados a destierro. Ni apelaron de la sentencia ni se corrigieron: bienaventurados los mansos porque de ellos es el reino de la tierra” (Unamuno, 1891a), vemos como parodia Unamuno la mansedumbre de los insectos, retratándoles como verdaderos delincuentes, a los que les pertenece el reino subterráneo.

aquel Edén no podía ser más excepcional. El cochorro se sentía pleno: “¿Qué haría yo de aquel calor que me sacaba de mí?” (Unamuno, 1965:223).

Aquel Adán de los cochorros, se encontró en el castaño a su Melolonta, a su Eva particular, “Junto a mí puso el Sol a ella [...] la de cuernecillos apretados” —efectivamente, esa es la característica morfológica más destacable de la hembra—, entonces se establece una relación de atracción física entre los cochorros que evoca el canon literario del encuentro de los amantes:

El Sol nos miraba, su rayo nos traspasaba la carne, el airecillo nos cosquilleaba. ¡Qué puro brillaba el rayo del Sol en el coselete de la Melolonta! [...] bajo mi dura cáscara se hinchaba mi carne, se me anublaban los ojos [...] solo vi a Melolonta hecha sol, en el campo azul, derramando sobre mí como rocío de visa su calor y su luz (Unamuno, 1965:224).

En el clímax del enamoramiento de los cochorros, y del disfrute de la libertad del recién nacido al mundo de la luz, llegó la fatal intromisión de Dioni y Santi, la pedrada que rompió la rama en la que se estaban conociendo los insectos, vemos como Unamuno subraya el movimiento ascendente, tanto físico como sentimental como positivo, el gusano que se convierte en insecto, sale al exterior y se eleva volando, se posa en la rama de un árbol y se aparea. La caída será claramente negativa, las referencias bíblicas al ascenso divino y a la caída en los infiernos son evidentes, el destino del cochorro se vio trucando por una acción humana totalmente despótica: “Sentí retemblar el árbol, perdí apoyo y, antes de poder abrir mis alas, sentí a la tierra dura, ¡la tierra!, otra vez la tierra oscura y fría donde viví gusano” (Unamuno, 1965:224), el insecto tan solo se pude lamentar de vivir tal regresión: “Entonces empezó mi muerte, ya conozco la vida; la vida es esta: largos y oscuros días de gusano, y cuando empieza a darnos el Sol nueva vida, cumplir el destino cayendo en manos de los malos genios” (Unamuno, 1965:224). Su dios era el Sol, los “malos genios” representan los humanos.

El cochorro describe las vivencias que hemos leído de los amigos en la primera parte, pero desde su punto de vista, interesante ejercicio del escritor, que a su vez, realiza una defensa animalista; así vivía el animalito, primero en la gorra y después en la caja que le preparó Dioni: “Me encontré en un sitio oscuro, caliente, pegajoso, que me

oprimía; oí voces y ruidos de los malos genios [...] luego, en otro oscuro, junto a unas pobres yerbas” (Unamuno, 1965:224).

A su vez, el divertido juego infantil queda totalmente condenado al humanizarse el cochorro y plasmarse sus preocupaciones por su amada:

Dos garfios me sujetaron y sentí el dolor vivo de que me arrancaran media pata... ¿Qué haría mi mansa Melolonta [...] ¿Le habrían arrebatado del Sol, le habrían también arrancado media pata? [...] ¡Oh, media pata...! ¿Qué importa? Aún me quedan cinco enteras. ¡Media pata! Que me las arrancaran todas; tenía mis alas [...] con que subir al campo azul (Unamuno, 1965:224).

Tal fragmento presenta mucha más empatía por la vivencia del insecto que el paralelo de *Recuerdos de niñez y mocedad*, que tan solo se centra en el punto de vista del niño, sin importarle el devenir del insecto y presuponiéndole una ausencia de dolor total en todo el trance: “Se le partía una patita, lo cual le importa poco, pues como tiene seis le sobran dos por lo menos, y como doler no le duele” (Unamuno, 1967h:113), es notable destacar como, a principios de siglo, el ser humano se creía el centro de la creación divina y como aplicaba el antropomorfismo a la naturaleza, ya que el tratamiento del insecto resulta cruel, incluso en la percepción de que le “sobraban” dos patas “por lo menos”, adivinamos la conexión de tal argumento con la cita inicial del *Catecismo*.

El vuelo del cochorro que tantas risas provocaba entre los niños, resultaba incomprendible para el insecto, que creyéndose libre, viendo una oportunidad de escapar, comenzó a volar, para mayor regocijo de Santi y Dioni: “Por la media pata me metieron un hierro; oía vocear a los genios malos. Quedé suspendido [...] en el aire [...] Quise huir del dolor, llegar al Sol [...] Me sentí arrebatado en el aire [...] eché a volar. Volé libre mucho tiempo, pero mucho, ya no sé cuánto, y no llegaba al campo azul” (Unamuno, 1965:224), como suponía el niño y el infante don Miguel, el cochorro volaba incansablemente, hasta el agotamiento, ilusionado en la huida y en reunirse con su compañera. El cochorro sentía que el Sol le empujaba a la libertad, pero una fuerza le hundía en la tierra, le devolvía a la vida de gusano.

Y volaba y volaba hasta que logró desvelar el engaño: “¡Qué cosa más triste es la vida! Todo mentira: mentira la flor blanca, pues dura tan poco⁹⁰; mentira el rayo invisible del Sol, que me empujaba sin llevarme al campo azul; ¿será mentira, Sol mío, Melolonta? ¿Por qué no me siguió en mi martirio? ¿Para esto me calentaste tanto, Sol?” (Unamuno, 1965:225). En primer lugar, en la primera parte, el narrador daba pistas del tono trágico que tomaría el cuento en la segunda parte, al describirse el vuelo del cochorro como propio de Sísifo y al incluir la anécdota de los presos ingleses.

A su vez, notemos que el insecto normaliza el encierro y cree que ello es la vida habitual para un cochorro, por ello, se queja a su dios de los breves placeres que ha disfrutado, estos tan solo han servido para agrandar su sufrimiento, al comparar su martirio con esos disfrutes inalcanzables ya para él. También desconoce que su pareja ha sido atrapada por Santi y piensa que le ha abandonado en su sufrimiento de manera egoísta. El cochorro, en su concepción vital, vemos como poco a poco va transformándose en Segismundo.

A causa del calvario, el insecto no recordaba todos los lugares a los que le había trasladado su propietario, “[...] mil veces me sujetaron los garfios, volé cautivo; me habían atado a la tierra oscura donde viví gusano”, y la superstición del aliento divino como medio para resucitar cochorros, así como para los niños era un ritual majestuoso, para el cochorro no resulta agradable: “[...] encerrado en lo oscuro y pegajoso, recibí un aire pesado, espeso, cálido, ¡un aire de muerte, usado!” (Unamuno, 1965:225).

El contraste entre los sentimientos de los infantes y del insecto se acrecienta cuando este recuerda la breve dicha que había disfrutado: el campo abierto, bajo el cielo azul y soleado, preñado de aire puro... y se preguntaba por su amada, ¿habría sido ella también tomada presa? La añoraba, si ella le hiciera compañía, “entraría el Sol aquí”, la insecto es deificada, representa la alegría espiritual y material, ya que recordemos que

⁹⁰ Explica Unamuno en “El cochorro”: “Ahí lo asegura Percheron, quien añade, que entre nacer, revolotear, zumbar, cortejar y hacer vida de casado no vive más de ocho días. ¡Oh fugitiva brevedad de la dicha cochorril!” (Unamuno, 1891a).

cuando se conocieron, la enamorada irradiaba luz, al reflejarse el Sol en su caparazón: “[Al Sol] Trae a Melolonta; ella es mi Sol, ella es el Sol”⁹¹ (Unamuno, 1965:225).

Ahora ya no tenía remedio, estaba condenado a la tristeza más absoluta, había conocido la felicidad y la había perdido para siempre, no podía conformarse:

¡Qué feliz era yo, gusano de la tierra, sin conocer al Sol y a Melolonta! ¡Qué feliz la muerte de antes de aquella mañana! ¡Oh Sol mío! ¿Por qué calentaste mi cuerpo? ¿Por qué no derrites a los malos genios que gozan en nuestro dolor? ¿Por qué me empujabas a ti para sepultarme en esta negrura? [...] Me falta la fuerza y voy a miri; ¡qué corta es la vida! ¿Qué he hecho de ella? ¿Para qué me ha servido? [...] Me muero y no he vivido [...] ¿Quién sabe si vuelvo a gusano? ¡Oh!, la tierra fría y oscura (Unamuno, 1965:225).

En su agonía final pide a su dios que acabe con los “malos genios”, no entiende la injusticia de la superioridad física y moral de estos frente a su simple insignificancia, el mal ejercido sin ningún tipo de consecuencia, el cochorro solo pedía ser libre en el campo con su amada... y realiza una reflexión acerca del sentido de la vida y la muerte que evoca las *cuixas unamunianas*, y aún las propias del barroco, el ser humano es un cochorro en las manos de Dios, y la caja con hierba seca y agujeritos es el mundo que podemos percibir a través de los sentidos, los genios malos evocan a los dioses homéricos, que se entretenían con el sufrimiento de sus títeres⁹², y todo ello... ¿para qué?

La tercera parte y final vuelve a recuperar el narrador externo, se centra de nuevo en el punto de vista de los niños. Dioni abrió la caja y vio “el despojo”, aunque tocaba al cochorro este no se movía, estaba muerto, aún así, volvió a intentar la práctica del aliento, pero no funcionaba y concluyó: “Voy a ponerle al sol, y, si no, le pediré a Santi su *cochorra pa* ponerlos juntos, a ver si así *resusita*” (Unamuno, 1965:226), pero ya era

⁹¹ Además de por el amor romántico, presupuesto al insecto en tal ficción, puede que la necesidad de su compañera fuera un aviso biológico: “Porque ahí donde ustedes le ven tan estoico, el cochorro es enamorado a no poder más. El romántico macho muere después de un solo día de amor, y la hembra inconsolable aguanta un día o dos más, pone sus huevecillos y entornando los ojos, vuelto el pensamiento a su difunto esposo y a la breve dicha exhala su alma” (Unamuno, 1891), así lo explicaría en 1891, en “El cochorro”, introduciendo el elemento romántico, que seguiría manteniendo en *Recuerdos de niñez y mocedad*, prácticamente con las mismas palabras: “Después [Unamuno] he sabido que el romántico cochorro muere después de un día de amor, y la hembra inconsolable le sobrevive un día o dos, pone sus huevecillos y entornando los ojos, vuelto el pensamiento a su difunto y efímero esposo, y a la breve dicha de un día, exhala el alma” (Unamuno, 1967h:113).

⁹² Traducción de Unamuno de los célebres versos de la *Iliada*: “Los dioses traman y cumplen la perdición de los mortales para que haya cantar para los venideros” (Unamuno, 1967h:1164).

tarde, los Romeo y Julieta cochorros no revivirían, y puede pensar el lector que si el Adán cochorro sufrió tal martirio, el mismo padeció su amada.

Se intensifica la tensión que se crea respecto al lector al reintroducir el foco narrativo de la primera parte, ya que el público conoce la intrahistoria del cochorro, sus pensamientos, sus sentimientos y aspiraciones, sus monodialogos, y hábilmente se advina que son metáfora de la vida humana, que recuerdan a Segismundo, incluso a las quejas que pudiera formular un esclavo, y que esconden ciertos atisbos de defensa animalista; lógicamente, teniendo en cuenta la fabulación que implica la personificación de un insecto, recordemos la afición de don Miguel a los animales y la personificación que realizó del perro Orfeo, en su “Oración fúnebre por modo de epílogo” de la *nivola*.

Así concluye un cuento en el que el helenista aportó dimensión épica a un insecto para envolver en él la reflexión metafísica de la vida humana, de la felicidad, la tragedia, la muerte y la función de Dios respecto a todo ello, relato que se adelanta a la reflexión kafkiana de *La metamorfosis*, al ficcionalizar, en apariencia, unas sencillas costumbres de los niños de finales de siglo XIX. “La vida del cochorro”, como indica el título, que podría parecer propio de un manual de entomología, se adentra en las memorias y el concepto vital del insecto, favoreciendo la dimensión cordial sobre la racional.

En “Nerón tiple o el calvario de un inglés” (1891), reelaborado en “¿Por qué ser así?” (1898), encontramos una figura particular de manso, el esclavizado por su yo público, un ser enteramente positivo aplastado por la vileza del mundanal ruido. José, el protagonista de este cuento, ejerce de “inglés” es decir, de usurero y es esclavo de su yo público. Debe aguantar que uno de sus deudores, Ricardo, se burle en los periódicos cómicos sobre su ser y que sus deudores se aprovechen de su mansedumbre, porque este héroe no es un usurero al modo del Torquemada galdosiano, sino que su bondad e inocencia lo acercan a Solitaña, así como su vergüenza ante tener que pedir lo que es suyo, a aguantar las humillaciones de los que viven a costa de su dinero, devolviéndose-lo cuando estos quieren, y privándole de los goces de los que no se privaban ellos.

El inglés vivía incómodo consigo mismo, desconociéndose, viéndose ridículo, ya que su ídolo era el emperador romano Nerón, del que tenía una imagen decadentista, el mismo Mefistófeles se quedaba “chiquitito” a su lado: “[...] era el destilado exquisito, la quintaesencia de una familia de monstruos, genios de audacia, de astucia, de crueldad, de glotonería, de barbarie, hasta de imbecilidad [...] Y, ¡cómo unía a la concepción

ardorosa y vasta de la crueldad, la frialdad serena de su ejecución!” (Unamuno, 2011a:77). Solo era libre de poder explotar esa imagen de sí mismo en su imaginación, o tal vez, la imagen estereotipada que de un usurero tenía la sociedad, por lo que habría una doble esclavización: por una parte no era libre de ser bueno sin remordimientos ya que no conseguía su dinero; por otra, quería ser Nerón para obtenerlo, pero su naturaleza era mansa, aunque se avergonzara de ella y la reivindicara: “Pero soy bueno, muy bueno, y Nerón era malo, muy malo. Era grande en la maldad, y, ¿no hay, acaso, grandeza en mi mansedumbre?” (Unamuno, 2011a:77).

Era en los periódicos satíricos en los que escribía artículos con la actitud del emperador, y en los que podía leer cuentos de sus deudores —clara alusión metaliteraria, ¿será este el relato que escriben sus deudores sobre un inglés “manso?”—⁹³. Es en la ficción y en su imaginación donde puede liberar sus cobardes ansias, donde puede debatirse su yo en el cuestionamiento de su identidad, donde puede ser realmente su propio demiurgo y eliminar el patetismo de su voz aguda.

Unamuno es ciertamente cruel con el personaje, ya que le tilda de “el pobre Hamlet de los primos” (Unamuno, 2011a:78), porque como el héroe shakespeariano, aunque a un nivel muy pedestre, no se atrevía a poner en práctica sus planes, se horrorizaba de ellos, de pervertir así su naturaleza. Porque José probó ser Nerón, pero se topó de bruces con su naturaleza de desvalido: “Desperté, grité, mi voz chocó y volvió el eco, me oí desde fuera, ¡qué vocecita!, ¡vaya un tiplón! Es en lo único en que me parezco a Nerón,

⁹³ No acaba de quedar claro quién es el autor de un cuento sobre un inglés publicado en el periódico, si Enrique, Ricardo o José: “En este mismo número mi buen Enrique está felicísimo en un cuento en que figura un inglés” (Unamuno, 2011a:78). Si son Enrique o Ricardo los autores del cuento, resulta curioso y perfecciona aún más la imagen de manso de José, el hecho de que no se dé por aludido al ver un relato de su deudor en el que participa un prestamista. Si en cambio, es José el autor del relato, puede que este inglés fuera muy fiero y se atreviera a hacer en la ficción todo lo que no se atrevía a hacer en la realidad, a amenazar a su deudor, Enrique, para que le pagara. En la reelaboración del cuento, “¿Por qué ser así?” (1898) se presentará la misma confusión acerca de la autoría de ese cuento sobre Enrique y un inglés.

en la voz de tiple” (Unamuno, 2011a:77). Solo se atrevía con los más débiles que él, con un mendigo, faltando así a la caridad⁹⁴.

Ya aparece una gradación que Unamuno utilizará en varios de sus escritos, por ejemplo en *Vida de don Quijote y Sancho* (Unamuno, 2005b:180), y es el cuestionamiento de la jerarquía animal, mostrando como cada ser tiene sus ventajas y desventajas, y cómo, por respaldar el código de honor, se ensalzaron las virtudes de unos animales sobre los otros. Además, este comentario positivista también encontraría su cauce en la popular polémica de la lucha por la vida⁹⁵: “Todos celebran, al león, hasta al tigre, y se burlan de la liebre. Dios, el mismo Dios que dio garras y pico al águila, dio alas veloces a la golondrina. Él, que dio uñas al tigre, dio patas a la liebre, tinta al jibión, pequeñez al mosquito, aguijón a la abeja, veneno a la víbora, mansedumbre al cordero y al inglés” (Unamuno, 2011a:77). Gradación que volverá a aparecer en la reelaboración, “¿Por qué ser así?”.

⁹⁴ En el *Diario íntimo*, Unamuno se quejaba de la “comedia” de su propio yo que él mismo había puesto en escena, de su “yoismo”, de convertirse en aquello que los demás le exigían, en lugar de ser él mismo: “Cuando nos alaban y aplauden persistimos en ellos, abandonando aquellos otros que se nos imputan a pobreza de espíritu o poquedad de mente. Y así, guiados por el ajeno juicio y en la criba del mundo, vamos tejiendo la serie de nuestros actos, que acumulándose y concretándose producen nuestro carácter ante el mundo [...] Y nos encontramos con un yo que el mundo nos ha hecho, o que nos hemos hecho esclavizándonos a él [...] y es todo nuestro empeño ser fieles al papel que en el miserable escenario nos hemos arrogado y representarlo del modo que más aplausos nos gane” (Unamuno, 2012a:152). El protagonista de “Nerón tiple o el calvario de un inglés” es abiertamente incapaz ni de representar el papel que él desearía para sí, ni de legitimar su propio yo. Reconocería Unamuno en 1924, rescatando a su vez la imagen patética del varón con voz aguda: “Porque todo animal, más o menos civil, más o menos racional, todo hombre representa un papel, y si no lo representa ante los demás hombres, lo representa ante sí mismo, delante de su íntimo espejo: la conciencia [...] por Carnaval, el hombre más particular [...] se encierra en su cuarto [...] se pone una careta, y mirándose al espejo, con voz de falsete, se pregunta: *maskarita, ¿me conoces?* Y si llega a conocerse, descubre su personalidad, y con ella su estilo. Porque el hombre que descubre el papel que Dios [...] le asignó en la tragedia-comedia de la historia, se descubre a sí mismo” (Unamuno, 1967g:890).

⁹⁵ Unamuno opinaba que la sociedad española participaba activamente de la mendicidad y la cruzada del “perro chico”, no se perseguían altos ideales, ni los trabajos eran motivados por mejoras notables, sino que tan solo se perseguía el sustento, al que se le vendía toda clase de dignidad: “Por debajo de muchas luchas que parecen endiabladas en el terreno de las ideas [...] no hay sino la busca, no del duro, del perro chico. Somos un pueblo de avaros [...] Es muy frecuente [...] culpar a los artistas y literatos de vanidosos, quisquillosos y gente que se emborracha con la gloria [...] conozco [...] muy pocas vanidades legítimas [...] sin mezcla ni trampa, entre nuestros literatos y artistas; y [...] verdadera soberbia, apenas la he encontrado. Por debajo de las aparentes vanidades no hay sino codicia [...] El que escribe desea ser muy leído, no para influir en mayor número de espíritus, sino para vender más ejemplares de sus libros y sacar más perras con ellos. Somos, en el fondo, un pueblo de mendigos, y de mendigos a las veces arrogantes [...] pobre de espíritu [...] Eso que se llama la lucha por la vida adquiere aquí unos caracteres no de ferocidad, ni de aspereza, ni de violencia, sino de mezquindad repulsiva, de pequeñez, de miseria espiritual [...] Aquí la codicia mata a la ambición” (Unamuno, 1967g:443).

En esa lucha por la vida, José querría fundir su naturaleza con la de una virilidad brutal para así conseguir voluntad e imponerse a su falta de carácter, a su ataraxia, aunque Unamuno trata con ironía y grandes dosis de ridiculización a este personaje, podría verse el proceso schopenhaueriano: “Si pudiera fundir conmigo uno de esos hombres bestia que no tienen idea, pero tienen voluntad, lo que me falta... ¡un hombre toro! ¡Quia! O le corroía yo o me aplastaba él; podríamos mezclarnos, pero confundirnos jamás”. (Unamuno, 2011a:78). Vemos como este manso no presenta salvación, en lugar de valorar su propia bondad y de ser capaz de ostentarla contra el mundo, casi al modo apostólico-quijotesco, desea asimilarse a sus pícaros clientes, quiere ser un “hombre bestia”, rechazando así su humanidad para caer en la total brutalidad de la razón y la emoción. Notemos que la mayoría del cuento es el continuo monodialogo de José con su conciencia, la acción es mínima, se condensa en las disparatadas situaciones en que sus deudores se exceden en su confianza con su acreedor, sin recibir ningún tipo de consecuencia. Por lo tanto, Unamuno, de un modo temprano, comenzaba a desvelar su interés por la interioridad de los personajes, por las luchas de conciencia, de identidad, las agonías diarias a las que el inglés debía sobreponerse para poder continuar manteniendo su máscara, vivía mucho más plenamente en la ficción, que en su realidad pedestre.

En la reelaboración de este relato, “¿Por qué ser así?” (1898), la mayoría de los fragmentos son iguales que los del primer cuento, sin embargo, en este se elimina la referencia al emperador romano, y se sustituye por la lamentación del protagonista, que se queja de su masedumbre, tan poco acostumbrada en un usurero, que antepone su vergüenza por pedir lo que es suyo, ante su derecho y las necesidades económicas de su familia.

En esta versión, la figura de Nerón se aparta para dejar paso a la lucha de clases: “¡Socialismo, socialismo! ¡Lucha de clases! ¡Burgueses y proletarios! ¡Explotadores y explotados!... ¡Música celestial! No hay más que dos clases [...] la de los acreedores y la de los deudores” (Unamuno, 2011a:137), mostrando así la evolución del universo unamuniano así como de sus preocupaciones, el abandono de una estética finisecular para insertarse en inquietudes sociales de las que participó durante toda su carrera.

Este protagonista es una contradicción viva, como el mismo autor, vemos como la crueldad de “Nerón tiple” se ha matizado en “¿Por qué ser así?”, para aplicarse un mayor psicologismo, en forma de un incipiente monólogo interior, ya no es solamente un diálogo consigo mismo plagado de apóstrofes y fantasías, aparecen largos párrafos en

los que el protagonista cambia de tema radicalmente, añade anécdotas de su vida diaria, términos que le afectan... Asimismo, esta lucha de clases, además de verse nutrida por el positivismo, y la lucha animal tan citada en los textos unamunianos para criticar el código del honor, se impregna de matices religiosos, que salen perdiendo en la vida crematística: “Y luego viene un impío Lessing e insulta al cordero, que es quien borra los pecados del mundo” (Unamuno, 2011a:137).

Unamuno abandona las referencias decadentistas, para incluir más citas religiosas, José, nombre bíblico, desearía ser tan benévolo como Dios: “Y no podía decir a sus acreedores que le perdonaran como perdonaba él a sus deudores, porque un acreedor no es perfecto como nuestro Padre que está en los cielos” (Unamuno, 2011a:136). “¿Por qué ser así?” refleja una personalidad que no se atreve a actuar como querría, es más, puede que, en realidad no deseara ser un Nerón despiadado, sino que esta fuera la imagen que la sociedad tenía de un usurero, es decir, un Torquemada, y que José, sabiendo de su docilidad, se rechazara a sí mismo por ser débil, y por ello, creara el *alter ego* satírico que escribía arengas “monstruosas”. Como el padre de “La beca”, aunque Carras-cosa argumente que Unamuno cargó exageradamente las tintas sobre ese personaje, que en realidad un padre no podría sentir más la falta de dinero que la muerte de un hijo, no tiene por qué ser así, no debe caerse en lo “políticamente correcto”, y más cuando Unamuno era lo más lejano a tal modelo de actuación.

La verdadera personalidad de José es la que no puede cambiar, la de un buen hombre que incluso sacrifica la calidad de vida de su familia para evitar enfrentarse a sus deudores. Sus artículos en la revista satírica responderían a la imagen pública que debería tener, de ser un usurero “tradicional”, es un total esclavo de su yo público, de imagen que debería proyectar, pero es incapaz de representar.

Cierto es que, como argumenta Luis Álvarez Castro (Álvarez, 2006), este personaje puede acudir a la escritura de forma catártica, al modo unamuniano, y a desdoblarse sus personalidades, sin embargo, puede que el estudio de caso sea más sencillo: un personaje que no se atreve a actuar del modo que querría. Ya sea por convenciones sociales, por miedo a humillarse pidiendo lo que es suyo, por necesidad de quedar bien con sus deudores y considerarlos amigos, pero no se atreve a sacar a la luz sus armas, mal vistas públicamente, no como las garras de los leones de “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)”.

Resulta válida la dicotomía entre yo público y yo íntimo que expresa Álvarez Castro, que interpreta este cuento desde la estética de la recepción y la psicocrítica (Álvarez, 2006:35) aunque como señalamos, tal vez resulte una sobre-interpretación diferenciar incluso entre escritura y lectura, el problema de José, como al final concluye el especialista: “La escritura, en definitiva, ofrece a este personaje la posibilidad de ser persona al precio de ser *otra* persona” (Álvarez, 2006:35). Por otra parte, un valor básico de la literatura, es la evasión pura, que parodiará el Unamuno de 1913 en “Y va de cuento”, pero que, irremisiblemente, el entretenimiento resulta una función inherente de la literatura.

Además, el mismo Unamuno, si se toma de base su precepto de vivir la literatura, “vivirá” personajes muy diversos e incluso contrarios a sus preceptos, casos de los que se mofará, que parodiará, sobre los que moralizará, por ejemplo en “El diamante de Villasola”, “El amor que asalta” y “Don Martín, o de la gloria”. Asimismo, Unamuno exorcizará en varios de sus escritos sus períodos vitales más graves, quede como testimonio de juventud su agónico *Diario íntimo* —aunque respecto a este escrito autobiográfico cabe la posibilidad de la privacidad, es decir, que Unamuno nunca tuviera intención de publicarlo, aunque debe ponerse en duda tal intencionalidad, debido a su perfecto conocimiento del “hombre del diario” y su “epistolomanía”—, como relatos en que se insinúan sus crisis: “Ver con los ojos. (Cuento)”, “El que se enterró”, incluso la ardua debacle de *San Manuel Bueno, mártir*.

En “Juan Manso. Cuento de muertos” (1892) presenta Unamuno una de las caras más negativas de la mansedumbre, como en “Nerón tiple o el calvario de un inglés”, ya que ambos personajes no viven una vida seria, digna de vivirse tal y como la comprende Unamuno. Juan Manso es un ser gris y anodino que pasó por la vida sin comprometerse, sin crear, por lo tanto, ya muerto en vida para el autor:

Era Juan Manso [...] un bendito de Dios, una mosquita muerta que en su vida rompió un plato. De niño, cuando jugaban al burro sus compañeros, de burro hacía él; más tarde fue el confidente de los amoríos de sus camaradas, y cuando llegó a hombre [...] le saludaban: ¡Adiós, Juanito! Su máxima suprema fue siempre la del chino: no comprometerse y arrimarse al sol que más calienta [...] No le valió, sin embargo, su mansedumbre y al cabo se murió, que fue el único acto comprometedor que efectuó en su vida (Unamuno, 2011a:83).

Una vez muerto, en su camino a la Gloria iba cediendo su puesto en la cola, pensando en establecer contactos interesados más que amistades, cuando ya fue conocida su

fama en la espera celestial, ya los candidatos le adelantaban sin pedirle permiso, por lo que era incapaz de cambiar la imagen que de él tenían los demás, encontrándose por fin con las consecuencias de su ligereza. Además, ni Dios, ni el Diablo, ni los ángeles se apiadaron de él, porque el reino de los cielos era: “¿No prometiste a los mansos vuestro reino? Sí; pero a los que embisten, no a los embolados” (Unamuno, 2011a:86)⁹⁶; a causa de ello cita el narrador que pudo volver su alma a la tierra, Dios le dio una segunda oportunidad, y esta vez sí vivió “embistiendo” a diestro y siniestro, entrando “de cabeza” al Paraíso en su segunda muerte.

El filósofo vuelve a tratar una vez más el problema de la identidad y el hecho de tomarse la vida seriamente, de hecho, el lema-moraleja del *Libro de Job* que cierra el cuento es significativo al respecto de la concepción vital de don Miguel: “¡Milicia es la vida del hombre sobre la tierra!” (Unamuno, 2011a:86), nunca aceptará la indiferencia o las medias tintas, siempre prevalecerá su ideal vital quijotesco, la búsqueda de la voluntad. Es interesante observar como en este relato, Unamuno presenta al manso de un modo negativo por su falta de compromiso y acción; es decir, necesita que el ser intra-histórico sea activo, en cierto modo, le aplica ciertas cualidades del intelectual positivo, ciertamente el equilibrio entre el intelectual y el manso sería lo deseable.

Formalmente, el cuento se presenta con la sentencia “Y va de cuento”, que nos recuerda inmediatamente al relato que cerrará el volumen de cuentos *El espejo de la muerte. Novelas cortas*; también podría ser una advertencia al lector, previéndole del género que leerá a continuación. Al no haberse fechado “Y va de cuento”, puede ser que ya lo tuviera el autor en mente por estas fechas, de momento no se han encontrado más cuentos en los que figure este sintagma.

Unamuno resuelve el cuento apelando a una “antiquísima tradición” (Unamuno, 2011a:86), por lo que su lugar como narrador vuelve a quedar otra vez más cerca del cronista que del creador literario, investigador que se hace eco de una leyenda popular sobre el personaje Juan Manso, aunque apelar a leyendas y tradiciones es un recurso

⁹⁶ Juan Manso, siguiendo la teoría de Wendell Holmes que Unamuno amplió, fracasa en el yo que establece Unamuno, el que “quiere ser”: “El más grande y el más íntimo de los muchos yos que cada uno de nosotros llevamos dentro es el que cada cual quiere ser, el yo de nuestra ambición [...] si hay otra vida para el alma después de la muerte y en ella premios y castigos, el castigo mayor que sufrirán en ella muchos que en esta pasan por ambiciosos es no pasar de aquella última y suprema meta en que tuvieron su ambición puesta. *¿Esto quisiste ser?* —les dirá el Juez eterno—, *¡pues sólo por toda la eternidad!* Y allí será el crujir de dientes y el desesperarse por haber puesto tan baja y vil su ambición terrena” (Unamuno, 1967g:575), afortunadamente, el protagonista del cuento tuvo una segunda oportunidad para redimir su inacción primera.

típico del cuento decimonónico en sus orígenes. Como explica en *La agonía del cristianismo*, Unamuno reflexiona sobre cómo se presenta la “otra vida”, y además sobre el pecado de la cobardía que ya aparece en la *Divina comedia*⁹⁷, los mansos “neutros” no tendrán ninguna relevancia en la vida ultraterrena, no se habrán ganado ningún tipo de premio o castigo en vida:

Pero los más de los sencillos creyentes evangélicos gustan imaginarse la otra vida como un descanso, como una paz, como una quietud contemplativa; más bien como la *eternización de la momentaneidad* presente, como la fusión del pasado y del porvenir, del recuerdo y de la esperanza, en un sempiterno presente. La otra vida, la gloria, para los más de los sencillos creyentes, es una especie de monasterio de familias, de falansterio más bien [...] El desdén más profundo del Dante [...] es para aquel Papa que renunció al papado [...] aquel que hizo por cobardía la gran rehúsa [...] y a quien coloca a la entrada del Infierno entre los que no tienen esperanza de muerte, entre los que vivieron sin infamia y sin alabanzas, entre los pobres neutros que no lucharon, que no agonizaron, y a los que hay que dejar pasar sin hablar de ellos [...] no es lo mismo ser bueno que hacer el bien. Hay quien se muere sin haber cometido transgresión a la ley y sin haber deseado nada bueno (Unamuno, 1996a:148, 149, 160).

A continuación, comentamos “La justicia de Satán”, relato inédito de Unamuno, del que no conservamos datación, pero que también representa el mundo de ultratumba, esta vez no se topa el manso con Dios, sino con el diablo, y realiza un periplo de herencia dantesca.

El protagonista, Adolfo, falleció y se topó, no con Dios, como presupone la creencia popular, sino directamente con Satanás, pero este era un rey del Infierno particular: “Satanás para los buenos, para los malos Dios, o lo que es lo mismo, Dios para los buenos y Satanás para los malos [...] ¿Dios? ¿No me ves? Somos uno, no dos como creéis, tengo dos caras, es según por donde se me mire” (Unamuno, 2011a:439), lógicamente, y

⁹⁷ Ya en 1904, reflexionaba Unamuno sobre el pasaje de la obra de Dante que critica tal condición de manso: “[Dante] pregunta a Virgilio qué gente es aquella vencida así por el duelo, y Virgilio le dice: *Se hallan en tan miserable estado las almas tristes de los que vivieron sin infamia y sin elogio. Están mezcladas al mezquino coro de los ángeles que ni se rebelaron ni fueron fieles a Dios, sino que fueron para sí.* Son, pues, los que llamamos los neutros, la masa neutra, los que no se alistan a ninguno de los bandos que luchan. El Dante [...] guarda el desprecio para los neutros, para los egoístas que no quieren comprometerse, para los cobardes ciudadanos pacíficos. Y sigue Virgilio explicándole cómo ni el cielo quiere recibirlos por no perder belleza, ni el profundo infierno los recibe porque cobrarían gloria los condenados que merecieron al menos su condena. Pregúntale el Dante [...] *No tienen esperanza de muerte, y es tan baja su ciega vida, que están envidiosos de otra suerte cualquiera. No deja el mundo fama de ellos, desdeñan la misericordia y justicia* [...] Son los no ambiciosos, son los contentos con su oscura medianía; son los que no quieren cobrar fama y nombre a costa de resoluciones y esfuerzos [...] su desdén [de Dante] es para los que no toman puesto en el combate” (Unamuno, 1967g:780).

es una de las claves en que se basará el cuento, depende del punto de vista que se tome al observar a Dios y al Diablo; así como el Unamuno de *Vida de don Quijote y Sancho* proponía un politeísmo del Dios-Padre, la Virgen-Madre y Jesucristo-Hijo, es interesante observar cómo en “La justicia de Satán” expone un Dios bifronte que contiene en sí los dos extremos morales complementarios, como si del *Ying* y el *Yang* oriental se tratara, o volviendo a las lecturas unamunianas: “¿No conociste a mi querido Hegel? Él te hubiera enseñado que el puro bien y el puro mal se identifican, uno mismo es el principio que crea y que destruye que une y que separa” (Unamuno, 2011a:439).

Satán decidió abandonar las explicaciones para el aterrado espíritu, así que le preguntó si se dejó guiar por la “carne” o por la “conciencia” en su vida terrena, como Adolfo contestara que se sentía orgulloso de haberse movido siempre por la conciencia y de las obras que, gracias a esta había realizado, Dios le envió al cielo, al paraíso de ultratumba tan cacareado en la vida terrenal.

Pero este no se correspondía en absoluto a las bondades contadas, el protagonista se encontró súbitamente en un vasto espacio repleto de personas de diferentes tiempos, nacionalidades y razas, y todos se dedicaban a caminar en silencio, el ambiente era pesado, “una paz inmensa dormitaba en medio de ellos” (Unamuno, 2011a:439), ni se miraban, ni se hablaban, no se relacionaban: “Tenían sus caras la compunción del hipócrita” (Unamuno, 2011a:439). Había unos pocos que “acurrucado, recogido, ensayaba cerrar sus ojos y tapiarse con cera los oídos y el olfato” (Unamuno, 2011a:439). La tristeza y la negatividad invadía el presunto cielo de tal modo, que Adolfo preguntó a un fraile si efectivamente había llegado al paraíso, y así era: una reunión de Juanes Mansos.

El personaje se sintió terriblemente decepcionado, suspiraba por la vida terrenal y evocaba el momento de su muerte, había sacrificado su vida para llegar a ese limbo llamado Cielo —recordemos la crítica de Unamuno a la anacefaleosis, a una vida en el más allá en el que no pudiera conservar su personalidad ni desenvolverse como en el mundo material—. Adolfo falleció una bucólica noche de abril, embargada por el intenso aroma de las flores, por los cantos de los pajarillos, por las plácidas exclamaciones de los animales en su establo. Mientras agonizaba, ya no sentía el cuerpo, junto a él estaba Julia, que provocaba una situación más cercana al *eros* que al *tanatos*: “Con el ardor de la noche tenía Julia los labios secos, y los humedecía con la lengua. De ella subía un aroma más suave y penetrante que el aroma de las flores, y sus ojos latían [con] más viveza que en las estrellas [...] sintió cerca de sus labios el calor de otros labios” (Una-

muno, 2011a:440), la novia le brindaba cuidados finales “deshonestos”, tal y como se retratan en “En manos de la cocinera (cuentos del azar)” y “El fin de unos amores”.

Así falleció, oyéndola pero no entendiéndola ni sintiéndola, solamente sufriendo una “quemadura en su conciencia”; su ánimo se hundía, aún era capaz de “aspirar aquel aroma de campo en celo, volvía a oír aquellos mugidos de la carne, subía a él el aroma acre y caliente de aquella carne viva” (Unamuno, 2011a:440), su vida terrenal no se podía comparar al espacio estéril en el que pasaría la eternidad. Sin embargo, algo le llamó la atención “allá abajo, muy abajo en el fondo inmenso del abismo” (Unamuno, 2011a:440)...

En ese espacio donde no existía el tiempo, pudo ver a su amada, pero esta no compartía con él el paraíso, sino que estaba en el Infierno, la podía contemplar desde su palco gris:

[...] en el fondo inmenso del abismo estaba Julia, pero ¡cómo estaba! De allí subían los gritos, de allí el vaho a carne que arde, de allí el aroma del deleite. Allí estaba Julia, su carne desnuda brillaba en el abismo, allí estaba fuertemente abrazada a un desconocido. Rojos los dos, apretados, como serpientes que luchan, en los rebordes de lo abrazado se levantaba la carne morada y roja, con el ritmo de un reloj se oían gritos de deleite, humeaban los cuerpos, sus ojos estaban en blanco. Allí, unidos en eterna e inacabable unión, ardiendo en un eterno paroxismo, eternizado el momento supremo del deleite, consumida y renovada sin cesar en él la vida, la fuente de la vida trasfundiéndose de uno en otro, aquel momento fugitivo del placer perpetuado, aplastada la conciencia (Unamuno, 2011a:441).

Claramente, la novia de Adolfo estaba cumpliendo condena por su lujuria, repitiendo su vicio hasta la extenuación, recuerda a los enamorados que una vez fallecida su pareja, rehacen su vida con otra, declarando así que de amor “no se muere”, como los personajes de “La promesa”, “La carta del difunto” y “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”.

Adolfo, aún más triste por haber visto en tal estado a su Beatriz, se sentía desalentado, continuó viendo más parejas y más vicios castigados, no sentía ni un ápice de consuelo al ver tales visiones por su anodino estado. Observó a otro conocido suyo junto a Julia, un usurero que le había quitado todas sus posesiones: “sucio, mugriento, echado de bruces en un montón de oro que relucía como la carne de las pecadoras, escarbándolo, besándolo, oliéndolo, haciéndolo sonar, rechupándolo” (Unamuno, 2011a:441). El personaje del usurero es un tipo común en la literatura de la época, por otra parte, don Miguel gusta de representarlo como un ser bajo, pusilánime en el caso de “¿Por qué ser

así?”, pero también siguiendo el tópico del avaro que arruina las familias, como es el caso de este cuento, de “Ramón Nonnato, suicida”, “La beca” y “Un cuentecillo sin argumento”.

También había alcohólicos gozando de una embriaguez eterna; los golosos siempre con ansias de saciarse en una digestión continua; y seres amarillos, estos eran los que encontraban placer en torturarse a sí mismos. En altos pedestales había oradores, aplaudidos con los alaridos de los pecados capitales, el desenfreno era absoluto. Satanás tenía un lugar preferente en tal espectáculo, brillaba sobre todas sus posesiones eclipsando con su resplandor cualquier extremado pecado, tal descripción recuerda a la representación infernal de *El jardín de las delicias*, de El Bosco.

Al verlo Adolfo, angustiado, volvió a recordar la hora de su muerte, parecía arrepentido de no haber seguido la senda de la carne y haber acabado con Satanás, de hecho, se atrevió a tomarse la confianza de preguntarle dónde estaba Dios, a lo que aquel contestó: “¿Dios? Cierra los sentidos y búscalo en tu conciencia” (Unamuno, 2011a:441). Pero Adolfo aún no había dejado de ser un ente sensible, no podía ensimismarse oyendo los suspiros de Julia, los placeres perversos del averno. El personaje no podía soportar que el paraíso fuera la nada, un espacio en el que soñar el cielo, una especie de apocatástasis en un Dios vacío que al despertar se desharía de todas sus criaturas... Tan solo existía la vida terrenal, la de los sentidos, los racionales estaban condenados al sueño eterno, de ahí que varios integrantes del Cielo se intentaran taponar los oídos y la nariz, y cerraran los ojos; por ello, en coro, suspiraban los compañeros de Adolfo: “¿Dios mío! ¿Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?” (Unamuno, 2011a:441), a diferencia de San Manuel, estos no encontraban pago a su vida ordenada, tan solo las migajas del Infierno. Podría destacarse, entonces, cierta hipocresía en los integrantes del Cielo, si realizaron buenas acciones en vida esperando conseguir el premio eterno, en cierto modo es justo que Dios les castigue a la inanidad absoluta por su bondad interesada.

Pero Satán contestó al apóstrofe exponiendo la justicia de tal reparto de placeres entre Cielo e Infierno: “¿De qué os quejáis? El bien es un bien [...] La virtud es premio de sí misma, y no hay peor castigo al vicioso que su mismo vicio. Ya veis que mi moral es pura y levantada” (Unamuno, 2011a:442), la lógica del diablo era total, además, en el mundo se reconocen los méritos de los “hombres buenos”, son modelos de conducta, sin embargo, a los pecadores se les menosprecia: “¿Por qué, hombres puros, os entriste-

céis así?, ¿por qué envidiáis el vicio ajeno? Cerrad los sentidos y mirad a vuestras conciencias, así os dormiréis hipnotizados para gozar allí, recogidos, toda la eternidad” (Unamuno, 2011a:442). Parece que Satanás condena la egolatría, la vanidad terrenal de los hombres buenos, su fama histórica, vicios que produce el racionalismo, pero que no son vistos como negativos por la sociedad.

El rey de los infiernos se erige como salvador de los desvalidos en cuanto a moral se refiere, el oxímoron es absoluto: “Compadeced a estos pobres que esclavos de su vicio no pueden romper sus cadenas de deleites sentidos y asquerosos, que no tienen una conciencia pura en que recogerse, pero vosotros sois libres, libres de abrir los sentidos para recibir con los efluvios del vicio la vil tristeza, libres de cerrarlos y gozar de vuestra conciencia” (Unamuno, 2011a:442). Como reconoce Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, así como su Satán, el conflicto metafísico básico se dilucida en la base de una moral racionalista o idealista, mente o corazón, por ello, la organización del mundo de ultratumba no se divide entre el Cielo y el Infierno clásicos, entre ese “Infierno policía” del que se mofaba Unamuno, sino entre los “hombres carnales” y los “hombres espirituales”.

De ahí que cada uno reciba lo que se ganó en vida, el problema es la hipocresía de las personas que habían sido decentes en el mundo, buscando un interés futuro: “¿Por qué os aflige así, hombres de poca fe, el sucio deleite ajeno? ¿No decíais que debe hacerse el bien por el bien? ¿No repetíais a diario que aunque no hubiera cielo lo mismo que queríais a Dios le querríais? [...] Se os prometió que veríais a Dios y ahí está, a vuestra vista, Dios no es más que vuestra conciencia pura, espejo sin mancha, cerrad los sentidos y gozadle” (Unamuno, 2011a:442).

Entonces, se presenta Dios como una entelequia, nada existe más allá de la vida física y emocional, “hombres carnales” llama a todos Satán, la divinidad tan solo es el bien que cada uno pueda realizar, incluso el estímulo para llevarlo a cabo, pero en absoluto será un regalo más allá de la muerte, ¿será que todo obsequio, todo Edén, resulta un pecado? “Vosotros, hombres pusilánimes, no gozáis de vuestra gloria por envidia al infierno [...] ¿Qué culpa tengo yo de que vosotros en vez de cerrar los sentidos y gozar a Dios los abráis para desear el vicio, ahora que veis que los viciosos gozan en él? ¿No decíais en la tierra que el deleite carnal es un tormento?” (Unamuno, 2011a:443). Por lo tanto, ¿todo comportamiento terrenal recto es hipócrita, ya que siempre se reprimen los instintos humanos para recoger un fruto futuro que en realidad no existe? ¿La vida, vi-

vida plenamente, resulta pecaminosa *per se*? ¿No existe Dios, en tanto, que un cielo bíblico?

El Diablo critica la hipocresía del bueno, que además de desear el pago por la deencia mantenida en la tierra, necesita de un castigo para el pecador, por lo tanto, él mismo peca de soberbia y egoísmo:

Vuestra felicidad no creéis completa aunque se os premio, queréis que se castigue al malo cuando con ello ni aumentaría vuestra dicha ni se les purificaría de su mal, vuestra conciencia pide miel para vosotros, hiel para el malo. ¿Añade su tormento una gota de dicha a vuestra gloria? ¿Qué caridad es la vuestra? ¿Quién ganaría con que yo atormentara a estos infieles? ¿Se habían de corregir? ¡No, no queréis eso! Satisfacción de justicia, decís. ¿Qué justicia es esa que pide tormento sin fin, un castigo que para nada bueno sirve? [...] ¡Raza de hipócritas! No os bastó pedir la gloria para vosotros, pedisteis infierno para vuestros enemigos. ¿No os enseñó Cristo a que les amarais? (Unamuno, 2011a:443).

Ciertamente, la opinión del Diablo acerca de los virtuosos resulta implacable, estos solo desean el mal ajeno como venganza por no haber podido realizar ellos mismos tales viles acciones en vida. Por otra parte, resulta paternalista la opinión del demonio, ya que no ve posibilidad de mejora en la situación de los pecadores, estos nunca cambiarán, nunca podrán redimirse, y por supuesto, no será posible su perdón, por ello, se les deja y se les provoca a redundar en sus pecados, como seres inferiores. Satán se burla de su juicio atestando una daga en una de las disciplinas más vituperadas por Unamuno, siempre y cuando no fuera equivalente a poesía: “Ya veis, hijos míos, que Satanás [habla de sí mismo] es más razonable de lo que se cree, no en vano he estudiado filosofía” (Unamuno, 2011a:442).

Solamente se salvarán aquellos verdaderamente buenos, que para el demonio fueron los que se taponaron los sentidos, los que comprendieron que hicieron el bien por el bien, y merecían pasarse la eternidad con su conciencia beatífica: “[...] a los hombres puros que hicieron el bien, buscaron la paz y se guiaron por su conciencia, os premié a vivir juntos, en paz perfecta, sin compañía de malos, gozando la satisfacción de la conciencia que es la visión de Dios” (Unamuno, 2011a:443).

Satanás parece un experto orador, usa exclamaciones, apóstrofes, acusaciones... incluso se detiene a tomar un vaso de agua, vemos como Unamuno toma un comportamiento real y de una figura que rechazaba por populista e inconsistente, que el lector podía reconocer, y aplica la misma estructura una ficción suya sobre la vida ultraterrena.

La justicia de este Hades, no se halla en el castigo, para Unamuno no existían penas eternas, sino felicidades infinitas desde todos los puntos de vista:

Para el carnal es el fango en el que se agita el supremo bien, le es la paz de la conciencia intolerable, él se siente en la gloria y siente al bueno que tanto le fastidió, en el infierno [...] Para vosotros, hombres puros, vuestra paz y la visión divina en vuestra conciencia es la gloria, el cenagal inmundo del vicio es un tormento. Aquí los malos resultan más razonables, gozan su gloria y no se preocupan de vosotros (Unamuno, 2011a:443).

El reparto de placeres no podía ser más ecuánime. El Diablo finalizó su discurso, y ambas partes volvieron a sus quehaceres, los hipócritas fueron castigados: “La terrible paz volvió a pesar sobre la muchedumbre que había deseado tormentos a los malos” (Unamuno, 2011a:443). Sin duda, todos expiaban sus pecados, y el peor de ellos era la hipocresía, convirtiéndose así el Cielo en otro espacio de purgación; ya criticó Satán el maniqueísmo de Adolfo al ver llegar su espíritu a sus dominios, Unamuno concibe un destino de ultratumba totalmente equilibrado, y así observa también la naturaleza humana, nunca hay ni buenos ni malos absolutos, vivir “a lo que salga”, sin conocer qué sucederá, sin tener el conocimiento fáustico del universo, provoca numerosos pecados impredecibles, aún en los seres más perfectos. En la misma línea temática, este cuento recuerda a “El lego Juan”, en el que un criado cree acrecentar sus oportunidades de ir al paraíso, a fuerza de sufrir castigos por parte de su amo, que él mismo provoca, convirtiéndose así en un egoísta, soberbio e hipócrita.

“¡Carbón! ¡Carbón!”, cuento sin fechar, por lo tanto lo tomamos como inédito, será un relato en el que Unamuno, muy posiblemente describirá el mundo de ultratumba, o al menos, la Nada, aunque no es explícito al respecto, por ello, lo vinculamos directamente con “Juan Manso (cuento de muertos)” y “La justicia de Satán”

El relato se inicia *in media res*, como es habitual en Unamuno, y sin ningún tipo de preámbulo para situar al lector, ni quién, ni dónde, ni cuándo, ni cómo, ni por qué. Un hombre gritaba los términos que dan título al cuento: “¡Carbón!, ¡carbón!”. Era un pobre que temía que se le apagara el “fuego sagrado”, no el fuego físico, mendigaba, y se acercó a un anciano que le ofreció carbón de piedra o vegetal, pero no era ese el carbón que buscaba el pobre. Si el hogar encendido es un símbolo clave en Unamuno para indicar la unidad familiar, no podía librarse de usar la metáfora bíblica del fuego sagrado para referirse a la dimensión espiritual.

Cansado, se sentó en un rincón y se encogió, recogió entre las rodillas la cabeza y se cubrió esta con las manos, estaba escuchando el “sordo rumor del fuego sagrado”. Al poco tiempo, se levantó un terrible viento que le conmocionó, se levantó y estaba solo; pero había una intensa luz que cada vez crecía más y más, todo iba borrándose para dejar paso a esa inexplicable claridad. Súbitamente, el mundo se tiñó de blanco y se encontró en un “inmenso espacio blanco de plata, blanquísimo”. La luz seguía volviéndose cristalina: “parecía todo un inmenso sol a dos dedos de distancia”, el hombre quedó ciego y de manera terrible y paradójica, mientras todo el mundo estaba iluminado, él se sumergió en la más profunda oscuridad: “Cesaron los rumores todos, los últimos cantos lejanos se apagaron, apagose el fuego sagrado y quedó como único remanente de la nada, la nada, y él, que siendo nada la contemplaba” (Unamuno, 2011a:417).

Vemos como ha hecho acto de presencia el más terrible de los miedos del autor: la Nada después de la muerte, aunque, por otra parte, no se conoce si el protagonista ha fallecido, o el lector se encuentra en la tesitura de un cuento fantástico o de ciencia ficción, como “Mecanópolis”, “El hacha mística” o “Las peregrinaciones de Turismundo”.

Apagado ya ese “fuego sagrado”, no se explicita exactamente qué es en el contexto del cuento, aunque remontándonos a las fuentes bíblicas podemos encontrar en él un símbolo de la divinidad, y en el sentido unamuniano, de la verdadera vida, si ese fuego se apaga, es probable que el hombre que pedía carbón esté muerto.

En las tinieblas, el hombre comenzó a crecer, a aumentar de tamaño, su cabeza se elevaba, sus pies se hundían y se alejaban cada vez más: “Seguía creciendo hasta que perdió conciencia de su magnitud, y se sintió grande, envuelto en todo en la magnitud de sí mismo” (Unamuno, 2011a:418), la nada se llenó de él y estaba solo, no entendía nada, ni veía ni oía, solamente asumía “la propia inmensa y vacía magnitud. Era la conciencia del vacío, la infinita. Nada que se siente” (Unamuno, 2011a:418). A pesar de su tamaño no era capaz de escapar de aquel espacio ni encontrar nada más.

Volvió a sentir en su pecho un calor, y sus sentidos, al fijarse en este se reavivaron, recuperó la vista y el oído, al principio era un calorcito imperceptible, pero este comenzó a crecer en una luz y fuego extravagantes: “[...] de él brotaron juegos caprichosos, formas mil diminutas y de miles de apagados colorines, todo un mundo bonito, bonitísimo, hermoso juguete. Este creció, creció como crece todo y de él brotó una célula, una extraña célula con su boquita” (Unamuno, 2011a:418). Del corazón, de los restos

del fuego sagrado que quedaban del hombre, nació otro ser, aunque primigenio, ya que solamente era una célula.

El hombre, al que denomina el narrador con el epíteto “El Grande”, aunque parecía que estaba en una situación agradable, comenzó a sentir escalofríos ya que la célula y su boca crecían enormemente. Las fauces lo engullían absolutamente todo, con ello los fuegos hermosos que habían surgido del corazón del personaje, la célula crecía y crecía, ocupaba todo el espacio, y el Grande comenzó a temerla y se encogió; dentro del pecho, del calorcillo, algo le atraía hacia dentro, estaba empequeñeciendo por momentos y sentía que en cualquier momento la célula, el parásito, le podía devorar. Cuando aquello estaba a punto de suceder: “Este [el monstruo, la boca] abrió su enorme boca, el hombrecillo tembló, sintió un agudo escozor en el pescuezo... y echando la mano al punto dolorido, atrapó una pulga” (Unamuno, 2011a:418).

Parece que el hombre no estaba muerto, sino que simplemente, se había dormido, pero despertó con la lucidez de Segismundo, gritando: “¡El mundo es un sueño mío! ¡Ay mundo, mundo de mi amor, pobre mundo, ay de ti el día en que despierte yo... te aniquilarás! ¡Carbón, carbón! Es preciso carbón para mantener el fuego sagrado, ¡carbón!, ¡carbón!” (Unamuno, 2011a:418)⁹⁸. La apelación al “despertar” recuerda al dormir de Dios que Unamuno elabora en *Niebla*; por lo tanto, el hombre necesita de vida, de cualquier lumbre para mantener su fuego eterno, pero este, en su sueño, ha podido vivir un simulacro de la Nada, un inmenso parásito que le consumía y le destruía, por lo tanto, le mataba y le condenaba a la desaparición absoluta, el terror unamuniano.

Para el protagonista, la vida material es soñada, es decir, la vida real, la eterna, es la de ultratumba, a la que despertará cuando muera, y si se cumplen sus predicciones, morir le llevará a ser nada. La única solución es alimentar el fuego, para intentar así mantener los artificios cordiales del más allá, los únicos que pueden salvar de las fauces malignas; la salvación es “¡adentro!”, encerrarse en el propio corazón, la esencia de la persona.

En “El dios pavor” (1892), Unamuno presenta un personaje femenino como protagonista, encarnará un ser benigno que sufrirá las consecuencias de su entorno, rescatando Unamuno cierto determinismo ambiental propio del naturalismo. El autor retrata-

⁹⁸ La lucha para que el fuego sagrado no se apague, también la reflejó Unamuno en su artículo “Arabescos: III. ¡Pobre hombre! (arabesco psicológico)”, en 1913: “Recorría [el protagonista] bosques en busca de leña que echar al incendio del mundo, para que este ardiera mejor. Temía que el mundo se muriera de frío. No le importaba la luz de la hoguera [...] solo quería calentar las tinieblas” (Unamuno, 1967g:544).

rá diversos ambientes familiares desestructurados, desde en *Niebla*, hasta en cuentos como “Soledad” y “Ramón Nonnato, suicida”.

El narrador introduce al lector en un hogar pobre y desestructurado, una familia que vive de la caridad, y debe soportar el alcoholismo del padre, que le llevará a su muerte. Justina, la única hija del matrimonio, en su inocencia y dulzura, en su sacrificio de mártir por su familia también se asemeja a los personajes pobres de Galdós y *Clarín*, tan ricos en dignidad y bondad.

Como especifica Óscar Carrascosa, que Unamuno presente el “hogar siempre apagado” (Unamuno, 2011a:87) no es casual, es una de sus imágenes recurrentes, el hogar tanto como vivienda habitada por una familia, como el hogar en el que se enciende fuego, siendo este metonimia del otro⁹⁹ —Carrascosa recuerda la frecuencia con la que el cenicero aparece en *Niebla*—. Por otra parte, ya en *Paz en la guerra*, aparece el hogar, cuyas cenizas se escarban tanto como la memoria y el imaginario carlista y liberal en las familias de cada bando.

El hogar familiar será la institución principal para Unamuno biográficamente¹⁰⁰, y por ello, siguiendo sus doctrinas vitales-literarias, lo trasladará a su obra; numerosos testimonios, incluso declaraciones del propio autor, confirman que en sus agonías, cuando sus preocupaciones eran más hondas, era en su familia y su esposa, en particular, en los que se refugiaba, por ello, la falta de esta unidad basada en el amor, el senti-

⁹⁹ Cuando Unamuno acabó sus estudios en Madrid y volvió a Bilbao, momento en el que deseaba casarse con Concha, formar su propia familia, obtener un puesto a la altura de sus títulos, y veía como sus aspiraciones se veían defraudadas a cada intento; además de distanciarse de su madre, que no comprendía como su hijo, fervoroso cristiano desde su infancia, que incluso se había planteado la carrera eclesiástica, ahora cuestionaba todas sus creencias y se sentía completamente solo, sin hogar: “Yo aquí me hallo casi solo, no tengo de que hablar con mis paisanos, lo que a ellos les interesa fuera del negocio me parecen sandeces o discusiones bizantinas, lo que me interesa a mí son para ellos chifladuras o filosofías [...] A esto se añade una vasta asociación de aplanamiento que hace guerra cruel a quien no canta a coro en este charco de ranas [...] Cuando piso la puerta de casa siento que la voz se me hiela en la garganta, que todo el espíritu se me recoge y a veces que el frío me cala hasta el tuétano de los huesos. No recuerdo que se haya encendido más de cuatro o cinco veces el hogar en mi casa y no recuerdo ninguna que una conversación haya durado más que diez minutos. Así me veo solo” (Rabaté, 2010:97).

¹⁰⁰ El motivo del hogar familiar triste, que en tantos cuentos de Unamuno aparece, tuvo un traspaso biográfico: “En esto que llaman clase media todo es triste, la vida contradicción y lucha y como se procura matar el instinto, el hogar no es hogar ni la familia familia. Yo me he criado en una familia de puritanos, sequedad y fórmula, así es que mis afectos son afectos profundos pero secos, mi afición la lógica, y mi deseo un deseo que ni se ve ni se palpa, he mamado con la leche el escepticismo” (Rabaté, 2010:23).

miento más puro para el filósofo, es uno de los problemas más graves a los que se puede enfrentar el ser humano.

Una vez fallece el padre de la protagonista, esta es enviada a servir a casa de su tío, donde tampoco encontraría un hogar: un tío que solo se ocupaba del trabajo y una tía necesitada de atención, que volcaba toda la rabia que sentía contra su marido en Justina; la esposa solo se alegraba cuando su marido traía a casa el sueldo, y vestían los domingos con la ropa nueva que admiraban los vecinos.

La joven únicamente superaba su apatía cuando recibía alguna esporádica muestra de afecto por parte del tío, en los paseos por el campo y con los juegos de su primo. Varios de los personajes de Unamuno gustarán de pasear, como él mismo¹⁰¹. Vemos como la justa mansa se refugia en la naturaleza y el amor familiar, esas son las salvaciones para su bondad en ese ambiente tan negativo. La naturaleza actúa al modo de *locus amoenus*, es un espacio plácido, que acoge a los personajes con un amor natural y espontáneo, con ese sentimiento que les falta y necesitan en su vida diaria. Vida familiar que recuerda a la que vivió la joven Concha Lizárraga, aunque esta no tuvo que sufrir los maltratos de la protagonista de “El dios pavor”, con la que compartía la pureza de corazón:

[Concha] Tiene un carácter hermosísimo [...] La pobre se ha educado en la escuela de la desgracia, huérfana a los 12 años, más tarde con sus abuelos, enfermera de su abuelo, recibiendo disgustos de sus hermanos y siendo en su casa la verdadera administradora. Y todo alegremente, siempre la he conocido de buen humor [...] Ahora fue con un tío que quedó viudo con 5 hijos pequeños, y el pobre, afectadísimo me decía [a Unamuno] que gracias a ella lo ha podido pasar, que ha llevado la alegría a su casa [...] tiene el corazón más sencillo y más entero que se puede hallar. Es una niña (no por su edad) alegre [...] y sin un átomo de desenvoltura. Juega con sus primitos, que la quieren con delirio, les entretiene y lleva el peso de la casa (Unamuno, 2017a:218).

¹⁰¹ Reflexionaba el Unamuno de 1915 acerca de cómo se inició su afición al senderismo y al alpinismo y cómo estos se pusieron de moda entre los jóvenes bilbaínos: “Hace veinticinco años [...] éramos muy pocos los que aquí [Bilbao] [...] nos dedicábamos a recorrer las montañas [...] al alpinismo, y aun pasábamos para con muchos por chiflados, merced a tal afición. Los que recorrían montes hacíanlo en busca de minas o de aguas [...] en estos últimos seis u ocho años, el deporte del alpinismo se ha desarrollado mucho aquí [...] Me lamentaba yo [...] de cómo [...] hay todavía tantos mozos que prefieren pasarse la tarde en un café o en otro sitio peor a recorrer nuestras bellas montañas [...] es triste cosa que el puro placer de gozar del paisaje y el aire y el sol desnudos no atraiga más gente” (Unamuno, 1967g:597). Parece ser que tal afición surgió en la adolescencia, al empeorar su salud, el médico le recomendó ejercicio físico: “Pocos goces más serenos y más hondos que el goce que por entonces me procuraba un paseo. Mientras el pecho se hincha de aire fresco y libre, adquiere el espíritu libertad, se desata de aquellos pensamientos [...] goza en una pasividad calmosa [...] el desifilar de las sensaciones fugitivas. Se derrama por el campo” (Unamuno, 1967g:136).

Unamuno critica fuertemente la vanidad de la caridad, el filósofo no perdonará la perversión del mandamiento, y más sobre un ser desvalido como Justina:

La caritativa mujer [la tía] solo veía desagrado en su protegida, porque lo deseaba para que junto a la negrura de la ingratitud su caridad gris resaltara como la nieve. Merced al beneficio gratuito podía desahogar su humor contra la pobre niña, verter sobre ella la desdeñosa hiel que le producía la ineptitud de su marido, y podía hablar con las comadres de lo menguado de su corazón (Unamuno, 2011a:90).

Los descuidos y errores de la muchacha se castigaban con el maltrato físico, además del psicológico, este fue tan cruel, que llegó a preferir las palizas a los insultos de su tía. Por ello, la mentira encontró en Justina acomodo natural, era su única arma de defensa ante la tortura diaria. Maltrato al que la tía empujaba hasta al primito, que en broma la rozaba con sus manos, pero avivado por la actitud aviesa de la madre, que no podía soportar que dos almas puras se reconocieran: “Cuando las dos almas niñas se miraban por las ventanas serenas de los ojos, sonreían al verse y reían como locas, la una porque veía la otra y las dos porque se sentían una” (Unamuno, 2011a:90).

Como hemos explicado, los personajes positivos femeninos siempre serán tendrán un fuerte instinto maternal; los negativos, no, la tía y Justina son un buen ejemplo de los dos extremos, ya que la joven se encuentra totalmente desamparada y huérfana, y su tía no la recibe en absoluto como una madre. La adaptación de Justina al medio cambió su carácter y la hizo enfermar de miedo y mentira, hecho que provocó el accidente fatal de la muerte de su primo.

La joven, deshecha, encontró un marido bondadoso que la amaba y la conocía, sobrellevaba sus miedos y la herencia de los males pasados, y con él tuvo un hijo; pero en un descuido, su esposo se mostró desabrido y Justina repitió inconscientemente las mismas acciones que se produjeron en el accidente de su primo, aunque el bebé resultó ileso, ella nunca volvió a ser la misma, ya estaba muerta en vida. Un hogar sin esposa-madre ya no era nada: “Desde entonces lloró mucho el obrero al verse solo con aquella sombra que parecía la muerte, que habitara su casa, y desde entonces los ojos de Justina miraron inmóviles al vacío” (Unamuno, 2011a:91). Una sociedad que no esté fundamentada sobre el amor y la fraternidad, sobre los lazos familiares auténticos y desinteresados, está condenada a la desgracia, si reina el “dios pavor” solo puede haber desgracias y muerte para los buenos, y el imperio de seres mediocres. La regeneración de un país debe pasar por la regeneración social, y si el seno familiar es un nido de víboras,

nada podrá ayudar a que los descendientes sean ciudadanos buenos, comprometidos y felices.

Analizaremos “Las tribulaciones de Susín” (1892) en este apartado porque así como “El desquite” es un cuento protagonizado por personajes infantiles, en el que aparece cierta crítica social encubierta, “Las tribulaciones de Susín” puede parecer un cuento anecdótico, pero evoca el ámbito familiar entrañable ideal para Unamuno.

El joven Unamuno, que había vuelto de Madrid a su Bilbao natal, y luchaba por ganar una oposición, hecho que le facilitaría su propia vida familiar, el matrimonio con Concha Lizárraga y el cuidado y amor de su propia descendencia, así como huir de un ambiente en el que se sentía solo, aburrido e incomprendido¹⁰², ya deseaba tener hijos, incluso proyectaba un artículo sobre los infantes, que parece ser, no vio la luz —recordemos que Unamuno contempló diversos proyectos de literatura infantil que no se realizaron, tal y como explicamos en los capítulos anteriores—:

¡Oh! Cuando yo tenga hijos de carne y hueso, con vida, con amor y dulzura. Es uno de mis sueños y como el niño que guarda sus ochavos en la hucha hasta recoger un duro con que comprar algún juguete, así yo guardo mis ternuras para cuando tenga un hijo. ¡Un hijo! Acaso llegue yo a tener demasiados, y mis ochavos no basten. ¡Pobres niños! ¡Cuántos os quiero! [...] Los que me quieren, los que se me pegan y no se me sueltan, son los chiquillos. ¡Oh, lo que me gustan! Le desafío a cualquiera a quién sabe hacer mejor pajaritas [...] El interés les hace cariñosos y me hacen un sinfín de fiestas mirando a la recompensa; con la boca húmeda, te dan el beso del egoísmo; importa poco, ¿qué beso no es egoísta? (Rabaté, 2010: 98, 111).

Este cuento fue uno de los más entrañables y destacados por el propio autor, la crítica, desde Manuel García Blanco, se ha hecho eco de las citas de Unamuno en su literatura vital, su correspondencia. Escribe el helenista a su amigo Juan Arzadun las

¹⁰² “Mi vida ha sido y es un continuo combate para lograr paz espiritual y la mitad de las que llaman mis paradojas no son sino gritos de pasión contenida” (Rabaté, 2010:261). Reconocía Unamuno a José Ortega y Gasset: “Así vivo, en flujo y reflujo, y escribiendo no para lograr gloria ni *pour épater le bourgeois*, sino para dominar pasiones, para acallar impulsos” (Rabaté, 2010:262). Ya lo escribió en 1906: “¡Ah, si todos esos desdichados, tupidos de lógica muerta, que hablan desdeñosamente de las paradojas, hubieran sentido alguna vez en su vida los desgarradores dolores de las entrañas, los retortijones del corazón que cuesta el parir una paradoja, una verdadera paradoja, no un aborto de ellas! [...] Y cuando uno engendra una paradoja y esta se le revuelve en las entrañas [...] pugnando por salir, se dice el desgraciado: *¿Y cómo me la tomarán?* [...] no les han dolido [los partidarios de la lógica] nunca las ideas en la cabeza [...] Esos desdichado no sienten [...] yo quiero sufrir porque solo sufriendo se pone el hombre en disposición de dar frutos duraderos [...] que respondan por él un día, que sean él. La vida, si ha de ser profunda, tiene que tener por base una desesperación resignada [...] Alimenta tu pasión, y engendrarás paradojas y te crearás un mundo, por encima del miserable mundo de la lógica [...] Cristo, el más grande paradjista, el de las paradojas divinas” (Unamuno, 1967g:447).

palabras que recogió en el prólogo que escribió para *Poesía* (1897), obra de Arzadun, viéndose así el concepto lírico que tenía el helenista, más allá de la clásica taxonomía de géneros:

He derramado por publicaciones varias muchos escritos sueltos, y han pasado desapercibidos los más íntimos y sinceros, mientras no ha faltado quien tomase nota de los menos propios¹⁰³. En uno de los primeros, de los que me brotaron de dentro, se fijó Arzadun; de él me ha hablado muchas veces, con motivo de él me dedicó unos versos [...] Lo escribí hace años [fue publicado en 1892], y hoy es cuando comprendo lo que entonces escribí¹⁰⁴ (Arzadun, 1897:5).

Aprovecha siempre don Miguel para esconder quejas contra la crítica, que no sabe ver sus textos de “dentro”, sus “intratextos”, siguiendo su nomenclatura. Cuenta el mismo autor el argumento del cuento:

Era el relato de las aventuras de un niño que se escapa de junto a su niñera. En este escrito adivinó [Arzadun] acaso lo mejor mío; el espíritu que en él palpita es el que nos ha unido más, y más tarde hemos podido hablarnos de nuestros hijos, sintiéndonos más íntimamente amigos al vernos padres. Sé que se acuerda de aquel Susín de mi cuento, de su escapatoria a través del campo, de sus terrores ante la pacífica vaca y el indiferente perro, de su angustia al sorprenderse solo, y de cómo empapado en llanto apoyó al llegar a su hogar la mejilla en la de su padre, y se durmió en los brazos de este (Arzadun, 1897:5).

Unamuno plasma en este cuento su sentimentalidad respecto a la paternidad, abrazar al niño desvalido que se reencuentra con su padre y hogar: “¡Qué hermoso es llegar al puerto empapado en agua de tempestad!” (Unamuno, 2011a:97). El punto de vista del cuento es el del niño, no alcanza aún el monólogo interior, pero sí momentos de estilo indirecto libre: “De cuando en cuando pasaba algún hombre y casi ningún señor. Hombrés, hombrés todos y ¡qué hombrés!, todos feos, con mucha barba y ningún parecido a papá. Uno le miró mucho y esos hombrés que miran mucho son los peores, los del saco” (Unamuno, 2011a:95). Momentos en los que podemos leer la pericia del autor-padre en

¹⁰³ Unamuno, en 1923, al referirse a su “poesía” clasificaría bajo tal género todas sus publicaciones en prensa: “Y estos mismos artículos, o pequeños ensayos, u hojas sueltas, que suelen ser —sin petulancia lo digo— pequeños poemas en prosa [...] Ni yo sé cuando los empiezo cómo van a acabar. Es decir, yo soy acaso el que menos lo sé. Y esta es la verdadera creación artística” (Unamuno, 1967g:1474). Vemos como Unamuno estaba abierto a todas las innovaciones poéticas, ya que reconoce la prosa poética y esgrime que él la ha cultivado en múltiples textos, que no son *per se*, poesía.

¹⁰⁴ De hecho, este cuento fue publicado el 14 de agosto de 1892, en *El Nervión*, y el 3 de agosto había nacido el hijo primogénito de Unamuno, Fernando (Rabaté, 2010:131).

comprender el mundo intelectual y emocional de Susín, además de su recrear el lenguaje del infante¹⁰⁵:

- [Alguacil] Dime, ¿de quién eres?
- [Susín] De papá.
- ¿Y quién es tu papá?
- Papá.
- Pero, ¿qué papá, hijo mío?
- El de mamá (Unamuno, 2011a:96).

Entreteje el autor el periplo de Susín con referencias biográficas a elementos como el cochorro, el Coco¹⁰⁶, y la referencia a los “chicos malos” y “los alguaciles”. Chicos de ambientes marginales que, como explica en *Recuerdos de niñez y mocedad*: [...] los chicos de la calle [...] llamaban padre y madre a los suyos, y no como nosotros, papá y mamá” (Unamuno, 1967g:97), en “Las tribulaciones de Susín” la descripción es muy similar: “[...] a merced de los chicos malos que llaman madre a su mamá” (Unamuno, 2011a:95). Porque el amor verdadero y puro convierte a los hombres y mujeres en padres: “[...] el que un alguacil tuviera voz tan suave, inflexiones en ella tan tiernas, tono

¹⁰⁵ Unamuno era muy consciente de la dificultad de reflejar el lenguaje oral infantil: “Las cosas más profundas de lenguaje suelen decir las los niños, pero es porque son los que más libremente lo crean. El lenguaje más vivio es el infantil. Y por eso hay tan pocos escritores que sepan hacer hablar a los niños. Porque el niño habla, crea, y el escritor escribe, entierra lo creado [...] Cuando un adulto para hablar con los niños balbucea y trata de imitar su lenguaje infantil, los niños se ríen de él y le tienen, y con razón, por un mentecato. Como se ríen de todos los libros pedagógicos de lectura para los niños, de todos los cuentos infantiles de texto. Los niños adivinan que la pedagogía se ha inventado para arrebatárselos la niñez” (Unamuno, 1967g:1423, 1490).

¹⁰⁶ En *Recuerdos de niñez y mocedad* haría referencia Unamuno a su propia experiencia con el Coco: “El Coco es un personaje extranatural que ha tenido y tiene en la evolución íntima del espíritu humano mucha mayor parte de lo que se cree. Las sacerdotisas [...] de su culto son las nodrizas y niñeras. El Coco es el Espíritu de las Tinieblas, por las que tiende sus invisibles tentáculos, restañando las lágrimas del niño. Es terrible porque amenaza siempre y nunca pega [...] Cuando desaparece bajo toda forma y todo nombre, aún queda su aliento [...] El niño aborrece y teme la oscuridad, que las nodrizas, para poder gobernarlo, han poblado de seres tenebrosos [...] Análogos al Coco eran para mí el *papau* y la *marmota* [...] El primer principio sobrenatural que en nuestra conciencia arraigó fue, pues, un principio malo, tenebroso y amenazador [...] el cuarto oscuro se convirtió en el infierno, y del Coco surgieron el demonio y Dios. Otra derivación del cuarto oscuro era la perrera, bajo San Antón. Allí había que dormir en lo oscuro, con borrachos malos que roncan y pegan y ensucian, y con chicos pillos y tiñosos de la calle” (Unamuno, 1967g:120).

tan acariciador. ¡Si parecía un papá aquel alguacil! (Unamuno, 2011a:96)¹⁰⁷, tremenda diferencia con el alguacil de “El desquite”, amenazador y terrorífico para los belicosos rapaces, pero aunque le parece terrorífico a Susín en un principio, después es tan amable y cariñoso que se asemeja a la figura paternal.

Asimismo, don Miguel presenta la naturaleza y el comportamiento del niño como la realidad verdadera, como ese *locus amoenus*, en el que ciertamente hay miedos para el niño, pero es un mundo misterioso en un sentido positivo, que despierta la curiosidad y los juegos del protagonista, un ambiente en el que puede actuar libremente. Pero el infante ya es suficientemente maduro para darse cuenta de que esa realidad no encaja con el de las convenciones sociales en el que viven los mayores: “Al sentir este la humedad que, atravesando las botitas, le refrescaba el pie, la conciencia de estar haciendo una cosa fea le hizo volver la cabeza” (Unamuno, 2011a:94).

Sin embargo, el cosmos natural, el lugar más vital y vitalista, se ha separado irremediabilmente de los núcleos de población urbanos, en los que los paseos unamunianos no son posibles. Susín ya advierte que “[...] estaba en medio del campo, que es de los perros y no de los niños” (Unamuno, 2011a:94).

Respecto a la figura del Coco, Unamuno aprovechará este personaje infantil en *Vida de don Quijote y Sancho*, arma de la “sanchopancista” sobrina, Antonia Quijana, que pretendía sembrar el miedo y la realidad entre todos los descendientes del quijotismo:

Antonia, no hagas por un momento caso alguno de los que te quieren gallinita de corral [...] Medita en eso de que venga el Coco y se lleve a los niños que duermen poco; medita, mi querida Antonia, en eso de que sea el mucho dormir lo que haya de librarnos de las garras de Coco. Mira, mi Antonia, que el Coco viene y se lleva y se traga a los dormidos, no a los despiertos (Unamuno, 2005b:339).

Porque para Unamuno, los dormidos son los que no viven, los muertos en vida, ya que no crean; los despiertos son los quijotistas, los creadores de idealidad.

“El semejante” (1895) será uno de los cuentos más entrañables de Unamuno, los protagonistas son dos discapacitados intelectuales que viven plenamente integrados en

¹⁰⁷ Demuestra Unamuno en este relato cómo cambia el concepto de “hombre” para el niño, a través del conocimiento del otro: “El concepto de hombre es algo muy especial y específico para el niño. El hombre es el que no está vestido de soldado, o de cura, o de alguacil, o de guardia, o de señor. El hombre es el... *idiota* pobre. Y empleo aquí la palabra *idiota* en su sentido primitivo y etimológico: un particular, uno que no pertenece a una casta o profesión determinada” (Unamuno, 1967g:344).

el panteísmo unamuniano, podrían incluso recordar a Blasillo de *San Manuel Bueno, mártir*.

El personaje principal, Celestino “el tonto” —así le veía la sociedad— era un adulto con discapacidad intelectual: “[...] entretejiendo con realidades frescos sueños infantiles, para él tan reales como aquellas, en una niñez estancada” (Unamuno, 2011a:113), es uno de los personajes predilectos de Unamuno, de hecho, este podría ser uno de sus mejores cuentos en cuanto a la ejemplificación del intrahombre en Celestino, no por su condición humana, sino por su bondad e inocencia originarias, que con candor se oponen a la prosaica sociedad, que solo se mofaba de él.

Celestino, cansado del maltrato de sus convecinos, los evitaba, y por ello, escogía voluntariamente la soledad, como se aconseja en “¡Adentro!”, para refugiarse en la Naturaleza que era su seno maternal: “[...] vivía dentro del mundo como en útero materno [...] caleidoscopio vivo como a la placenta el feto, y como este ignorante de sí” (Unamuno, 2011a:113). El protagonista tiene aficiones muy unamunianas: pasear por el campo, entretenerse en admirar los animales e insectos en su propio universo, incluso una diversión infantil unamuniano que también aparece en “El desquite”: “[...] ver dar la vuelta a un escarabajo a quien pusiera patas arriba en el suelo” (Unamuno, 2011a:113).

Sus supuestos semejantes, los pueblerinos, eran identificados como sus enemigos, y los niños eran los que se atrevían a atacarle, “[...] eran lo peor de los hombres” (Unamuno, 2011a:113); mientras, al menos, los adultos, solo le mostraban indiferencia o desprecio, los que actuaban por ellos eran los niños, destacando Unamuno en este relato su impulsividad primitiva. Su soledad y ausencia de amor humano era absoluta, hasta que se topó con un par, un amigo, un verdadero semejante, que le provocó una alegría inusitada, era el descubrimiento del afecto, el mundo personificado en humano, al modo de idea platónica: “[...] lleno del calor que le dejó en el alma el eco aquel que de su sencillez le había devuelto, por rostro humano, el mundo” (Unamuno, 2011a:114).

Pepe, el otro “tonto”, convivía en una armonía ideal con Celestino, su amistad estaba bendita por la Naturaleza y Dios: “Y así quedaron amigos los dos imbéciles, al aire libre y bajo el cielo de Dios” (Unamuno, 2011a:114); redimiendo la “tontería” que les atribuía la sociedad con la risa, con el humor y alegría positiva que esgrime Unamuno contra los que ostentan el arma del ridículo y la vergüenza: “Porque en nada como en la

burla se conoce la maldad humana, y el demonio es el gran burlador, el emperador y el padre de los burladores todos. Y si la risa puede llegar a ser santa y liberadora, y en fin, buena, no es ella risa de burla, sino risa de contento” (Unamuno, 2005b:380). La risa de Pepe y Celestino se confundía con los sonidos de la Naturaleza¹⁰⁸, produciéndose una unión romántica perfecta, ahora ya “[...] viviendo dentro del mundo, prestándose calor y fomento como mellizos que coparticipan de una misma matriz” (Unamuno, 2011a:114), era la risa quijotesca.

Estos intrahombres son afortunados por no padecer el racionalismo, por tener la suerte de que “[...] era para ellos siempre nuevo todo bajo el sol” (Unamuno, 2011a:114), emocionarse ante cualquier minucia natural y espontánea, y no haberse mecanizado y atrofiado sensorialmente: “Y así seguían sintiéndose semejantes y gozando en descubrir a todos momentos lo que creemos tenerlo para todos ellos descubierto los que lo hemos cristalizado en conceptos abstractos y metido en encasillado lógico” (Unamuno, 2011a:114).

Pero Pepe no era exactamente un semejante de Celestino, ya que mientras la discapacidad de este último era de nacimiento y permanente, la de su amigo era degenerativa “adventicia y progresiva, debida a un reblandecimiento de los sesos” (Unamuno, 2011a:114), y por ello, conociendo su gravedad, se le acució aún más el cariño que sentía por Pepe, un amor inconsciente: “[...] soterrada en las honduras tenebrosas de su alma virgen, brotó en él un amor al pobre Pepe, a la vez, de hermano, de padre y de madre” (Unamuno, 2011a:115) y le cuidaba como un verdadero padre, Celestino alcanza verdaderas cotas de perfección bíblica. Este sentimiento podría encontrar su origen en circunstancias biográficas del autor, en el intenso afecto que sentía por su hijo hidrocéfalo, Raimundín, fallecido en 1902, a la edad de seis años:

¹⁰⁸ Unamuno conocía desde el punto de vista biográfico el comportamiento de los discapacitados intelectuales, ya que tuvo un hijo que padeció tal condición, pero además, se fijó siempre en esta figura, que en su época aún se calificaba como el “tonto del pueblo”, y que analizó con éxito, además de en *San Manuel Bueno, mártir*, en sus exégesis pictóricas, como, por ejemplo la de *El bufón Calabacillas*, de Velázquez, retrato popularmente conocido como el *Bobo de Coria*, reflexión que recuerda a Celestino y Pepe: “Este [el Bobo de Coria] es el tonto del pueblo, el tradicional e inevitable tonto del pueblo: un hombre feliz. Su idiotez popular irradia alegría de vivir, descuido y contento [...] nada dice ni comprende nada; pero justamente por eso de no comprender nada se ríe de todo [...] filosofía ingenua o inmediata, intuitiva [...] Al Bobo de Coria se le ocurría pensar que la vida es sueño, porque para él todo era uno [...] todo era uno y lo mismo, y todo lo real, ideal, y todo lo ideal, real. Era, no me cabe duda de ello, un prehegeiano inconciente, ingenuo, inmediato [...] serena alegría de la idiotez popular [...] El Bobo de Coria os serena el ánimo, haciéndoos pensar: *¡Mañana será otro día!*” (Unamuno, 1976g: 771).

[...] el dolor templado, serenizado, hecho hábito diluido, y, en cambio, cada día de mayor alegría del niño, cada risa, cada voz de satisfacción, un placer mayor que en otro niño, es acaso la inteligencia que despierta. El enfermito crónico da más molestias, pero proporciona más placeres, no porque proporcione más pesares [...] cada signo de vitalidad en este mayor placer que en los otros (Unamuno, 2012a:25).

A pesar de su enfermedad, Pepe y Celestino no eran pícaros, Celestino evitó que su amigo, en un estado de exaltación, del despertar de la peor cara del humano, matara un insecto: “No, no es malo...” (Unamuno, 2011a:114), la bondad resulta extrema, ellos son “insectos” para sus convecinos, seres inferiores de los que se pueden burlar e incluso llegar a maltratar, pero esta circunstancia no justifica que ellos mismos actúen de un modo tan injusto y soberbio con entes más débiles que ellos.

En cambio, los jóvenes les amenazaban continuamente, hasta que llegó el día en que atacaron a Pepe y dañaron a Celestino, despertándole un instinto de defensa violento, belicista, que provocó que respondiera con la misma moneda con que le pagaban, como los niños de “El desquite”. Para mayor inri, el alguacil y todo el pueblo censuraron al enfermo, no a los que provocaron la reyerta, creyendo que ya conocían al “tonto del pueblo”, le tenían encasillado en su careta, esclavizado a un yo que le habían otorgado: “La patulea, irritada y alborozada a la vez por la impresumible rebelión del tonto” (Unamuno, 2011a:115).

Pepe falleció de muerte natural, “como un pajarito” (Unamuno, 2011a:115), expresión coloquial, pero que en el caso de este relato toma dimensiones panteístas, se quedó Celestino sin el intérprete de sus lecciones, sin su “truchimán de cosmorama” (Unamuno, 2011a:115). Celestino no comprendía la muerte, y el miedo y la violencia ya habían arraigado a la fuerza en su espíritu, por lo que se llegó a convencer de que su compañero había sido asesinado; y aunque tampoco entendía qué era Dios, sintió una trascendencia espiritual, la verdadera creencia: “[...] sintió algo como hambre espiritual” (Unamuno, 2011a:115) y se fue a pedir a ese que decían que había resucitado, que reviviera a su semejante y que le confesara quién le había matado. Salió de la iglesia confuso, asustado, soportando las risas de la insensibilidad pueblerina, convencién dose aún más de que la vileza humana había provocado la muerte de Pepe, le faltaba un mentor como Manuel Bueno que le cuidara como a Blasillo.

A Celestino ya solo le quedaba la soledad, no volvería a alimentar la violencia que le habían inoculado, y se paseaba por su placenta, la naturaleza, en la que recordaba su amistad, y volcaba en ella todo el amor que le había despertado encontrar un par: “Así

humanizó la naturaleza antropomorfizándola a su manera, en pura sencillez e inconsciencia; vertía en sus formas frescas, cual sustancia de vida, la ternura paterno-maternal que al contacto de un semejante había en él brotado” (Unamuno, 2011a:116). Interesante es observar cómo Unamuno define el afecto de Celestino respecto a Pepe, porque no es solamente un cariño de padre, es también de madre y hermano, una tríada que contempla todos los afectos humanos, también de origen bíblico, y más si recordamos esa especie de politeísmo que presenta el helenista en *Vida de don Quijote y Sancho*, compuesto por un Dios-Padre-Masculino y por la Virgen-Madre, un Dios viril, ostentando las características masculinas típicas, las atribuidas en la época a ese sexo; mientras la Virgen sería la madre bondadosa, protectora, que otorga el perdón.

Es gracias a ese amor puro, tan espontáneo como su búsqueda de un Dios, de un orden superior, que alcanza a ser el semejante de Dios, un verdadero intrahombre: “[...] y sin darse de ello cuenta vislumbró vagamente a Dios, que desde el cielo le sonreía con sonrisa de semejante humano” (Unamuno, 2011a:116). Podemos leer en *Diario íntimo* unas palabras que bien podrían aplicarse al manso Celestino: “Naturalizarse el hombre es hacerse sencillo y cristiano, y humanizar la naturaleza es descubrir al Creador en ella y hacerla canto vivo de Él. Y aquella voz de las cosas, aquel canto silencioso no es más que el himno con que los cielos y la tierra narran la gloria de Dios” (Unamuno, 2012a:73).

“El lego Juan” (1898) mostrará una mansedumbre negativa, un creyente extremadamente piadoso que hacía “trampas” para conseguir aún más méritos para la gloria eterna, por lo tanto, pervertía su fe y su honestidad.

El narrador de este cuento vuelve a tomar distancia respecto a la supuesta ficción de este texto. Esta vez es un vecino que da limosna a Juan, un lego, y que junto a sus conocidos, desea saber el pasado de este héroe. Juan había sido un joven muy religioso que trabajaba como sirviente de un señor de “vida algo relajada”, por lo tanto, nada creyente, que despreciaba los excesos religiosos de su criado, este llevaba una vida muy estricta de acuerdo al dogma y tenía como objetivo “conquistar la gloria con una vida de austeridades y aun de martirio” (Unamuno, 2011a:121), vida que recuerda mucho a la del joven Unamuno.

La incompatibilidad moral entre amo y criado era evidente, y más cuando el señor se enfadaba y reprochaba a Juan su vida ascética; pero este último aprovechaba los excesos de impiedad de su amo para rezar por él, y por lo tanto, ir “sumando puntos” en su

carrera al cielo. El narrador matiza que el criado era consciente de su sutil impiedad, pero no demasiado: “Juan pedía a Dios por su amor, mas sin poder, a la vez, por menos de regocijarse de tenerlo tal que, haciéndole sufrir afrentas y llenándole de improperios, le diese ocasión de ejercitar la mansedumbre y la paciencia, y de atesorar así los bienes imperecedores” (Unamuno, 2011a:122)¹⁰⁹. Hasta que un día, reaccionó ante tal perversión de su creencia, ante la vanidad de la caridad, cuando su señor le descubrió como hipócrita.

El mayordomo corrió a confesarse, y su director espiritual le confirmó sus malas artes: “No has concebido el reino de Dios” (Unamuno, 2011a:122), ingresó en un convento para expiar su bondad interesada, su “egoísta mansedumbre”. La moraleja del cuento es explícita, las preguntas al confesor nos cuentan el fondo que quería transmitir el autor:

[...] a preguntarle si era cristiano tomar al prójimo de escalera para subir al cielo, cultivar las flaquezas ajenas para acrecentar con ello supuestos méritos nuestros, si es que no hay falsos martirios en que se peca excitando al pecado al verdugo, y en que nada atestigua el mártir, si no es acaso nefanda doctrina la tácita creencia de que hace falta que haya malos para que se ejerciten los buenos, ofensas para dar lugar al perdón, pobres para la limosna e iniquidades para fomentar la mansedumbre (Unamuno, 2011a:122).

Moraleja que recordó Unamuno durante toda su trayectoria, siempre condenando así la hipocresía, la pedantería, la perversión de la mansedumbre cristiana:

¿Y no habrá también pedantería. Dios mío, en esto de creerse uno burlado y haciendo el Quijote? Los regenerados (*Opvakte*) desean que el mundo impío se burle de ellos para estar seguros de ser regenerados, puesto que son burlados, y gozar la ventaja de poder quejarse de la impiedad del mundo, dijo Kierkegaard [...] ¿Cómo escapar a una u otra pedantería, o una u otra afectación, si el hombre natural no es sino un mito, y somos artificiales todos? (Unamuno, 2011b:327).

Porque si está escrito que el que se humilla será ensalzado, eso no quiere decir que se le ensalce al que se humilló en vista del ensalzamiento. Y ese género de obediencia ha engendrado el hinchado orgullo —orgullo luciferino— (Unamuno, 1996a:164).

¹⁰⁹ Escribió Unamuno en 1911: “[...] a las veces se me figura [...] que la ética es una cosa y la moral otra; es decir, una la ciencia y otra la práctica. He estado creyendo siempre que un redomado pícaro puede investigar muy bien los móviles de las acciones humanas y un santo ignorarlos. No sé que el pobrecito de Asís supiera qué es eso del imperativo categórico y menos que especulara sobre tal cosa. Y en cambio, Bacon de todo tuvo menos de santo. No resulta, además, que sean más morales, quiero decir mejores, los que más preocupados viven de la moralidad” (Unamuno, 1967g:466).

“La venda” (1900) se asemejaría a “El dios pavor” en cuanto la protagonista es un personaje femenino influido por un entorno que coarta su bondad y cualidades naturales, anula su mansedumbre natural. Unamuno apoyaba el valor de la subjetividad, recordemos “El abejorro”, la propia idiosincrasia es más válida que la opinión generalizada.

Si el escritor optaba por una huida al campo, una reclusión en uno mismo, “¡adentro!”, para vivir en sociedad era importante seguir los propios dictámenes, aunque se acabara marginado o se fuera tildado de incomprendido, recupera así Unamuno los parámetros del héroe romántico, aunque despojándolo de victimismo y bohemia, y, por el contrario, revistiéndole de responsabilidad y afán de lucha y regeneración. Si su ensayo “¡Adentro!” es su guía de juventud, personajes como los de “Ver con los ojos. (Cuento)”, “Solitaña”, “El poema vivo del amor”, “Una visita al viejo poeta”, etc. son ejemplos de tales doctrinas, aunque su fin tienda a ser dramático, su vida interior resulta riquísima en emociones, mucho más que en raciocinios.

Además, Unamuno ya está plasmando sus inquietudes personales y biográficas, sus cuentos siguen la estela del final de *Paz en la guerra*, no tanto el principio de acumulación de cartapacios. También retoma la estética y pensamiento espiritualista que ya adoptaron las autoridades realistas volcándose sobre personajes débiles, mayores, incluso con discapacidades, y la plasmación de unos valores morales de raigambre cristiana, que recuerdan a la última producción cuentística de Alas, a la pobretería de *Misericordia* de Galdós, a los *Tres cuentos* de Flaubert. Seres pequeños que él identificará con su causa, como en el caso de don Quijote y Sancho, para poder exponer su pensamiento y la sensibilidad que le atormenta.

El argumento es simple en sucesos: una mujer ciega, María, recupera en su madurez la visión al ser operada por un reputado médico, sin embargo, no se acostumbra a ese sentido, y se siente más cómoda viviendo cómo lo hizo desde su nacimiento, en la ceguera, en ese estado es en el único en que reconoce a sus familiares y su ambiente. En esa coyuntura debe asistir al fallecimiento de su padre, al que solo puede reconocer tapándose los recuperados ojos. Hace acto de aparición la figura del padre, tan relevante para Unamuno tanto a nivel biográfico, como espiritual.

Sin embargo, es interesante observar la dicotomía emoción-sentimiento y racionalidad, el avance material no ha traído el “progreso espiritual” que tanto demandaba Unamuno ya en *En torno al casticismo*. El médico se presenta despectivamente, parece el protagonista de “El diamante de Villasola”: “[...] se presentó, rodeado de prestigiosa

aureola, cierto doctor especialista [...] El doctor y sus compañeros tomaban notas de aquel caso curiosísimo, recogían con ansia datos para la ciencia psicológica, asaetándola a preguntas” (Unamuno, 2011a:158). Incluso, parece advertirse cierta falta de ética, de sensibilidad, en estudiar a la paciente como si de un objeto se tratara: “Y un día, más de terrible expectación que de júbilo para la pobre ciega, se obró el portento [...] Ella no hacía más que palpar los objetos aturdida y llevárselos a los ojos y sufrir, sufrir una extraña opresión de espíritu, un torrente de punzadas, la lenta invasión de un nuevo mundo en sus tinieblas” (Unamuno, 2011a:158).

Los personajes de Unamuno, aunque no destaquen por su cultura, ni hayan estudiado las últimas doctrinas científicas, ni tengan un talento especial, es más, sean entes menores en muchos aspectos, demuestran una sabiduría mayor y más esencial que los propios médicos, esclavos del racionalismo. María supera en sensibilidad y verdadera visión a los médicos y a todos los personajes del cuento, porque ella siente y quiere sin ver, como la verdadera fe por la que lucha Unamuno, la fe absoluta sin pruebas.

El mundo de oscuridad en el que ella vive es el verdadero, no el que le aporta tener un nuevo sentido para ella, paradójicamente, no es capaz de ver en la luz. De hecho, María reclama a Santa Lucía, de la que lógicamente es devota, no a su doctor; incluso, desea sacrificar, como la mártir, su visión por la vida de su padre: “Mi vista, mi vista por su vida. ¿Para qué la quiero? [...] ¿Razonable? Mi razón está en las tinieblas, en ellas veo [...] Os he dicho ya que mi razón está en las tinieblas” (Unamuno, 2011a:159). Por ello el sacerdote le respondió: “*Et vita erat lux hominum... et lux in tenebris lucet*” (Unamuno, 2011a:160).

Pero la incompreensión de todos los hombres se plasma en su queja: “¿Qué brutos son los hombres!”, expresión, que como apunta Carrascosa, es muy frecuente en los personajes femeninos unamunianos, de hecho, la emblemática Tula siempre exclama: “¿Ya empiezas a ser bruto, a ser hombre?” (Unamuno, 2011a:160). A la vez, en cuanto el padre muere, exclama María: “Está en la oscuridad [...] Frío, frío como la luz, muerto [...] Sí, sí, hay que cerrarle los ojos... que no vea ya... que no vea ya... ¡Padre, padre! Ya está en las tinieblas... en el reino de las misericordia” (Unamuno, 2011a:160), es decir, la propia invidente expone que la oscuridad en la mirada corresponde al reino de Dios, y el mundo material es “frío”, es hipocresía, es la incompreensión de los hombres que ven ridícula la necesidad de una mujer ciega de nacimiento que se niega a aceptar el sentido de la vista. Estilísticamente, esta perspectiva se plasma en el cambio

constante de puntos de vista en el cuento, la visión externa de la invidente por parte de los viandantes y familiares, y la visión interna de María.

También podría verse una recuperación de la temática medieval y barroca, el engaño de los sentidos en la percepción de la realidad. Por ello, se rechaza en “La venda” frontalmente el uso de la vista. En este sentido, en aprender a ver la vida en esencia, recuerda al protagonista clariniano de “Cambio de luz”, e incluso evoca a Segismundo, el personaje de Calderón, en continúa contradicción y paradoja, en titubear al reconocer la realidad, y al recluirse en su propio universo para poder sobrevivir: “No, no, no me la quites [la venda de los ojos]... no quiero verte; ¡padre, mi padre, el mío, el mío! [...] Pero, ¿es que no quieres ver a tu padre? [...] Porque quiero verlo... pero a mi padre... al mío..., al que nutrió de besos mis tinieblas, porque quiero verle, no me quito de los ojos la venda” (Unamuno, 2011a:159). Como menciona Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: “¿Que sueño...? Dejádme soñar; si ese sueño es mi vida, no me despertéis de él” (Unamuno, 2011b:90).

En el mismo ensayo, Unamuno de parte sobre el origen biológico de los sentidos, y por ende, de la cultura, ya que la razón nació como medio de supervivencia, es decir, y parafraseando, a la vez que alterando por vía de don Miguel a Descartes: *Sum ergo cogito*. Cuando las necesidades primarias se solventaron, fue cuando la razón se volvió un lujo y la curiosidad una perversión cuando redundaba en pedantería. Respecto a la ceguera, recoge el atinado comentario práctico:

El hombre ve, oye, toca, gusta y huele lo que necesita ver, oír, tocar, gustar y oler para conservar su vida; la merma o la pérdida de uno cualquiera de esos sentidos aumenta los riesgos de que su vida está rodeada, y si no los aumenta tanto en el estado de sociedad en que vivimos, es porque los unos ven, oyen, tocan, gustan o huelen por los otros. Un ciego solo, sin lazarillo, no podría vivir mucho tiempo (Unamuno, 2011b:69).

Argumentación que no corresponde en absoluto con la protagonista de “La venda”, que no necesita del sentido de la vista para poder ver en realidad, ella ve más allá del mundo material, ella atisba la dimensión espiritual de la vida al modo quijotesco de Unamuno, biológicamente podría explicarse:

Y los sentidos mismos son aparatos de simplificación, que eliminan de la realidad objetiva todo aquello que no nos es necesario conocer para poder usar de los objetos a fin de conservar la vida. En la completa oscuridad, el animal que no perezca, acaba por volverse ciego. Los parásitos, que en las entrañas de otros animales viven de los jugos nu-

tritivos por estos otros preparados ya, como no necesitan ni ver ni oír, ni ven ni oyen [...] Para estos parásitos no deben de existir ni el mundo visual ni el mundo sonoro. Basta que vean y oigan aquellos que en sus entrañas los mantienen (Unamuno, 2011b:69).

Tal vez la protagonista era un “parásito” de la sociedad material, de la que solo extraía alimento y guía, pero no podía obtener ninguna satisfacción más.

Este cuento, en principio, estaba pensado como obra de teatro, así se lo explicaba Unamuno a Jiménez Ilundain en 1899:

Y ya me tiene usted haciendo otro: *La ciega*. La principal escena es cuando la ciega de nacimiento, que conocía la ciudad toda y con su bastón la recorría toda yendo sola, a los dos días de curada sabe que está muriéndose su padre. Se lanza a la calle; pero no conoce el camino, porque le estorba la visión, y tiene que vendarse los ojos y coger un palo para poder ir derecha a la casa paterna. Su mundo es el de las tinieblas, en él ve y en él vive (Unamuno, 2017a:949).

Finalmente, fue convertido en drama en 1913 y junto a la farsa *La princesa doña Lambra* se publicó en la colección “El libro popular”. Sugiere García Blanco que, posiblemente, primero Unamuno escribiese, o al menos ideara, “La venda” en forma de pieza teatral, pero luego esta tomó el molde de un relato, y en 1913 volvió a su forma originaria teatral (Unamuno, 1967e:10). En 1921 se estrenó en el Teatro Español de Madrid (Unamuno, 2017a:951).

“De camino” (1900) es un cuento que en 2019 fue rescatado por Daniel Docampo, como menciona el especialista, este relato no ha sido recogido hasta la fecha por ninguna edición de los cuentos de Unamuno, ni por la segunda edición de los cuentos completos de Carrascosa. Fue publicado en el *Almanaque Peuser*, en 1900, revista argentina, Docampo transcribe en su artículo el relato de Unamuno, a la par que adjunta las páginas escaneadas de la revista, por lo tanto, citaremos a partir del texto presente en el trabajo de Daniel Docampo.

Este relato forma parte del asedio de Unamuno a Hispanoamérica, su interés en hacerse conocer allende los mares, además de conseguir otra colaboración remunerada, escribió a Ilundain y a Francisco Fernández Villegas en 1899:

[...] la casa Peuser, de Buenos Aires, también me pidió algo para su próximo almanaque. Se lo di y me lo ha pagado en seguida por su representante. Empiezo, pues, a tener nombre y mercado en América y a sonar por allí [...] Ahora me preocupa la conquista de América, quiero decir mi conquista de América. Mis últimos artículos en *Vida Nue-*

va y otros papeles han sido reproducidos en Buenos Aires, en *La Nación* hemos tenido nuestro cruce de artículos Rubén Darío y yo y me han pedido ya un trabajo para el almanaque de la casa Peuser; lo he enviado y he cobrado el importe que le asigné, pagado a tocateja [...] Y lo que sobre todo me va bien es lo que yo llamo mi conquista de América [...] Me han pedido ya un trabajo para el almanaque que anualmente publica la casa Peuser, de Buenos Aires, y por cierto me lo pagaron, por su representante en Madrid, a tocateja (Unamuno, 2017a:912, 935, 950).

El relato trata sobre un joven que emigra de su pueblo natal a la ciudad¹¹⁰, en la que vivía un pariente, ya asentado en la urbe, que le introduciría en el nuevo destino que le esperaba. Este joven formaba parte de una prole de siete hermanos y en la aldea no podían mantenerse, era su sino, “[...] la esquilhada tierra no alcanzaba a dar tanto fruto como hijos las familias. Y después de todo ¿qué iban a hacer los pobres? ¿qué otro consuelo les quedaba que irradiar vida para consolarse de ella?” (Docampo, 2019:60).

A trabajar a la ciudad se fue, prácticamente expulsado de la casa paterna: “¡Anda, vete [...] y hazte hombre!” (Docampo, 2019:60). El joven tampoco titubeó, su vida “no era más que trabajo”, la madre se mostró amorosa, le aconsejó y le besó, pero también lo apartó de su seno: “¡Aprende a vivir!”, los hermanos lo vieron marchar, envidiosos de su partida a una idealizada ciudad. Vemos que la familia, unidad fundamental para Unamuno, se presenta con tintes negativos, similar a la de los cuentos de “Soledad”, “Ramón Nonnato, suicida” y “Abuelo y nieto”.

Se fue, y la aldea se quedaba como siempre, con su intrahistoria monótona, pero a la vez sintió nostalgia al cruzar por última vez la alameda: “[...] le dio una congoja. ¡Cuánto había soñado bajo aquellos árboles. Y allí se quedaban [...] ahondando sus raíces en su cuna misma, cuna que llegaría a ser su sepultura, nutriendo la savia, que les vestía por primavera de hoja, de los despojos, convertidos en mantillo” (Unamuno, 2019:60), en tal observación simbolista percibimos el eterno ciclo natural, en permanente resurrección y asimilación de la vida y la muerte, mientras el ser humano es ajeno a este principio, el muchacho abandonará los paisajes de su infancia; en el impreciso uso del determinante posesivo de tercera persona, podría verse en ese “su” una alusión, además de al árbol, al joven, la alameda fue también su cuna y si no se convierte en su sepultura física, será la sepultura de su juventud, a partir de ese momento, será un lugar triste, evocador de su marcha del lugar.

¹¹⁰ En el número del *Almanaque Peuser* en que se publicó este relato, también se recogió “La casa del indiano”, de Emilia Pardo Bazán, cuento que también trata la temática de la emigración (Docampo, 2019:49).

Pasó junto al molino y se topó con el molinero, llamado Sentencias, que guiaba los bueyes, como el mismo nombre del personaje indicaba, sentenció el campesino al joven, que le explicó que iba a la ciudad a ganarse la vida: “¿A ganarte la vida...? ¡Que no te gane ella y así te pierdas...!” (Docampo, 2019:61), vemos que los augurios no son positivos, la ansiedad en la feliz alameda, la advertencia del molinero... Además, este se quedó pensando: “Este mozo tiene una grillera en la cabeza... Milagro será que no le dé por cómico o poeta [...] por titiritero acaso... Ponía mucho cuidado y afán en las comedias, como si no fuesen cosa de juego” (Docampo, 2019:61), vemos que el joven, según el anciano, padecía de quijotismo, tomaba seriamente el teatro, como si este fuera la realidad y no ficción.

Iba el mozo caminando a su destino, ya llevaba dos días y tan solo debía cruzar la montaña Peñanuda —lugar ficcional, de invención unamuniana—, y habría llegado a la ciudad “cuya imagen indecisa iba convirtiendo en el nido de sus vagos ensueños. Allí trabajaría de firme, y aún le sobraría tiempo para vivir, para vivir de veras” (Docampo, 2019:61), vemos como el protagonista va forjándose una imagen idealizada de la ciudad, y además de cumplir las obligaciones impuestas por el hogar paterno, quería “vivir de veras”, tal vez dejar rienda suelta a su quijotismo, incomprendido en provincias. En la idealización de su vida una vez llegue a su Ítaca particular, así como por la representación del camino a pie, recuerda al malogrado Maquetas, de “El canto de las aguas eternas”.

Al caer la noche del segundo día, se hospedó en Aldeanueva, región ficcional con claras referencias simbólicas a la nueva vida que comenzará el protagonista, pero que también resulta ser el nombre de varias poblaciones reales de la Península Ibérica. Antes del amanecer comenzó el ascenso por la montaña, pero una niebla muy densa le rodeaba, parecía que se sumergía en el océano, en lugar de erguirse sobre Peñanuda, el paisaje se fundía totalmente, se perdían los límites —recuerda la oscuridad letal que rodeó al protagonista de “El canto de las aguas eternas”—:

Entre tanto parecía como si una intensa conmoción íntima, sacudiendo las entrañas de las cosas todas, las hubiese hecho extravasarse, licuadas, de las materiales formas que las contuvieran, y que esas entrañas, unas con otras fundidas en niebla, llenaban el ámbito en que flotaban las vacías películas que las encerraron (Docampo, 2019:61)

Sus pensamientos también se distraían del propósito inicial:

El caminante, esponjado en niebla, soñaba con una inmensa ciudad indecisa, rebosante de placeres inimaginables, rumorosa de vida y preñada de amor [...] soñaba en nuevos amigos, sin nombre ni fisonomía, en mozas de mirar vivífico, en íntima fusión de entrañas espirituales. En la ciudad, muerto el egoísmo aislador del trabajo, debían de vivir todos de la misma vida, de una vida comunicativa y difusa (Docampo, 2019).

Vemos como el muchacho idealiza la ciudad y en especial, el contacto social, los amigos, el amor, las mozas... Así como la naturaleza se relaja, se fusiona, en concordancia romántica actúa la mente de nuestro personaje.

Bajando, encontró un río, de allí surgía la bruma, en él se reflejaba el sol, descripción que da buena cuenta del estilo modernista que también dominaba Unamuno:

Allá abajo, en la ribera, vislumbrábase, bajo los flotantes vapores, a las aguas asentadas del río, de donde la niebla surgía. Y allá arriba el achicado disco solar cerníase blanquecino como bogando por el campo de aquel océano nebuloso. Luchaba el sol con la niebla, queriendo quebrantarla. A ratos se distendía a trechos la bruma o empezaba a azularse el cielo, mas al punto nuevas ondas venían a velar de nuevo al sol. Fue una lucha silenciosa y terca hasta que el foco de luz logró romper la niebla deshaciéndola en girones [*sic*] que subieron a recogerse en el azul cerúleo para bogar por él en nubes de esfumados contornos (Docampo, 2019:62).

La niebla seguía cerniéndose sobre los pueblecitos, hasta que, finalmente, amaneció y el sol impuso su hegemonía, al otro lado de Peñanuda se vislumbraba la ciudad “luminosa, rebosando de alegría y de fiestas en que se trabaja para gozar” (Docampo, 2019:62). El muchacho, motivado ante tal espectáculo, se afanaba a caminar la cuesta, cada vez hacía más calor y oía su propia respiración pesada, entre dos lomas, a modo de oasis había una arboleda, le serviría para hacer un alto en el camino.

Llegó a la arboleda y oyó un canto de una mujer con el que bailaban dos mariposas, destacable es también la notable descripción de la voz, de ecos renacentistas:

[...] oyó que de esta salía un gorjeo humano, un canto virginal, rosario de frescos gorritos, explosión de vida desbordante, canto selvático, sin melodía definida alguna, fruto del placer de respirar salud. Filtradas por los fresnos de la arboleda parecían aquellas notas una oda al campo, salvajemente idílica. A su compás caprichoso bailaban sobre un escaramujo una danza aérea dos mariposas (Docampo, 2019:62).

El joven, atraído por tales estímulos de índole amorosa, se internó en la arboleda, y el canto paró, era una muchacha que se lavaba los pies en un arroyo, esta, al ver al hombre, se asustó, gritó, se sonrojó y se apresuró a taparse los pies. El campesino la tranquilizó, sus intenciones no eran aviesas. Era una muchacha de ojos azules, puros, sin dobleces, llevaba la cabellera suelta y exhalaba un “vaho espiritual de serenidad campestre”. De una hermosura suave, sin estridencias ni erotismos, calmada y maternal, resulta el ideal de mujer unamuniano. Además, la escena del encuentro de la joven evoca encuentros renacentistas con ninfas, tomados de la mitología clásica. Tal escena la produciría de un modo similar en “El canto de las aguas eternas”, sin embargo, la muchacha del cuento de 1910 sería una influencia perniciosa para el viajante.

La mujer, ya confiada, le explicó que descansaba los pies después de la dura caminata, se enjugó y en seguida se calzó, se recogió los cabellos, pretendía suavizar cualquier elemento erótico en su persona, pero el efecto fue el contrario: “Y al recogerse luego los cabellos, sacando el naciente pecho al levantar los brazos encorvados para arreglárselos, parecía ofrecerse como ánfora viva henchida de miel campestre. Sintió el caminante que el corazón le golpeaba el pecho y que la sangre le anudaba la garganta. ¿Qué más ciudad que aquella?” (Docampo, 2019:62), efectivamente, el mozo pensaba que solamente podría encontrar su ideal de mujer en la ciudad, pero se topó con él en su mismo hábitat, una mujer tan natural como la de “El poema vivo del amor”.

Juntos merendaron, compartieron su comida, y hablaron sobre las penas de realizar un trayecto tan largo a pie, la joven le aconsejaba caminar por la noche, el cuerpo estaba más ligero al ser el tiempo más fresco y se caminaba sin distracciones, el muchacho estaba desconcertado por la valentía de la moza, y ella se rió de él, acusándole de tener miedo de brujas y demás fantasías, a Maquetas le persiguió la desgracia caminando de noche...

Entablaron conversación animosa, y ambos se tumbaron para descansar sus fatigas, pero el campesino no podía dormir, una idea le obsesionaba: “Pero, ¿cómo va así de camino, sola, una niña como ésta? Porque es poco más que una niña. ¿Por qué huirá de la ciudad a que yo corro?” (Docampo, 2019:64). Tanto le había impresionado la chiquilla, que el protagonista tenía palpitaciones y deseaba huir con ella, acompañarla a donde fuera, olvidándose de su pueblo, de la familia que dependía de él, de la carga que llevaba a sus espaldas para: “[...] con la desconocida, a correr mundo a la buena ventu-

ra, comiendo en las arboledas, junto a las fuentes, mirándose en los ojos azules de la niña, y contándose uno a otro trivialidades preñadas de dulzura” (Docampo, 2019:64).

Finalmente se durmió, y le despertó “el corazón que nunca duerme”, cuando abrió los ojos vio sobre los suyos los de la muchacha, que al verle despierto de repente, rió escandalosamente y le confesó que: “Nada, que se hace tarde y antes de irme me despedía... ¡dándote un beso!” (Docampo, 2019:64). Podríamos interpretar que lo había besado mientras estaba dormido, si comprendemos de tal modo la metáfora siguiente: “Alguna flor se había deshecho sobre su sueño, perfumándole el alma adormecida” (Docampo, 2019:64).

El joven, animado por la explícita decisión de la acompañante, se levantó y quiso abrazarla, pero ella se escapó, fue tras de ella por el camino, y la moza, súbitamente, se paró y le señaló la ciudad, exclama el narrador, trasunto del personaje principal: “¡Y era aquello la ciudad! ¡Aquel poblacho inmenso tendido en la llanura, silencioso y reposado!” (Docampo, 2019:64), el muchacho sentía fascinación, sin embargo, parecía algo desanimado: “¡Hermosa ciudad! —dijo él por decir algo” (Docampo, 2019:64), y más cuando la joven opinó que el campo era mucho más bello, él se extrañó, y ella se mofó: “Eres un bobín... ¡bien se conoce!” (Docampo, 2019:64).

La idealización, desde que el chico conoció el amor y la atracción por la ninfa de la montaña, va desapareciendo gradualmente, poco a poco, olvida el objetivo principal de su viaje: buscar una colocación en la ciudad para mantener a su familia. Además, él pensaba que en la ciudad se divertiría, tendría amigos, conocería damas... Pero, sin embargo, es en el entorno más puro en el que se ha encontrado a sí mismo, a su pareja, que adora la naturaleza y desmitifica la urbe al inocente muchacho.

El campesino, “enajenado”, abrazó a la chica y la besó exaltadamente: “[...] la cogió en sus brazos, la apretó contra su cuerpo hasta sentir como propio el calor de su vida palpitante, apoyó su mejilla sobre la de la niña y las oprimió una contra otra. ¡Qué ansia de libar la miel campestre de aquella ánfora viva de carne virginal! ¡Qué aroma de flores campesinas exhalaba!” (Docampo, 2019:64). Al momento tomó conciencia del acto cometido, se sintió avergonzado, lloró, se separó de la mujer bruscamente, ella, sin mostrar gran alteración por lo sucedido, ni acaso correspondencia en los sentimientos o atracción, se despidió de él sin más: “Vaya, adiós, y que tengas suerte —exclamó la moza, emprendiendo su marcha” (Docampo, 2019:64). Tal desafección, unido a las dudas del chico acerca del pasado de la joven, de su viaje en solitario, y de cierto atrevi-

miento erótico que muestra al besar al chico, puede indicar que este personaje ya no es la ninfa renacentista por la que lloraba Nemoroso, más bien sería la otra cara de esta, encarnaría una visión más trágica y realista de tal figura; mientras la ninfa de “El canto de las aguas eternas”, con la que el protagonista también tiene un contacto amoroso, es ya una *femme fatale* explícita.

El viajante se despidió de ella, la miraba marcharse “embobecido”, había descubierto el amor: “Fue el momento supremo de su vida, el nudo de su destino” (Docampo, 2019:64). La moza se iba por el camino con una agilidad comparable a la de un animal selvático, así como antes se deshizo del joven como una corza: “[...] quiso agarrar a la niña, pero ella se le esquivó con esguince de corza [...] Bajaba la moza la cuesta con presteza, más bien que andando volando a ras del suelo, con un ritmo selvático y libre” (Docampo, 2019:65), tales animalizaciones, además de vincular a este personaje con la retórica clásica, así como con la mitología, tal vez también resulten negativas, al presentar un ser femenino excesivamente libre para la época.

La muchacha se desvaneció entre la niebla, y de ella tan solo se oía su canto: “Había ya cuajado la niebla vespertina y el mar brumoso iba invadiendo uno y otro valle. Poco a poco iba la niña entrando en él, y al cabo la forma indecisa de su airoso cuerpo se perdió como una nubecilla en la bruma, de donde surgía un gorjeo humano, canto del ave sumergida en el mar, embrión de melodía rural” (Docampo, 2019:65), la moza se erige, en lugar de en ninfa, en sirena, en *femme fatale*, anclada en una especie de valle “submarino”, en el que todos entran atraídos por su gorjeo y de ella quedaban prendados, como le sucedió al protagonista. A su vez, tal ambientación recuerda a los cuentos de fantasía y encantamiento.

Empezaba a hacerse densa la bruma, y el campesino ya no podía ver la ciudad en el horizonte, y esa niebla es precisamente la que embargaba sus pensamientos, se recriminaba no haber huido con la muchacha, se sentía cobarde por no haber impuesto sus impulsos ante sus obligaciones: “¿Por qué no hacía de su vida una caminata descuidada y errabunda, sin rumbo ni meta?” (Docampo, 2019:65), es decir, no tomarse la vida en serio, tal y como exponía Unamuno. El joven prosiguió su camino.

Hasta este momento, “De camino” parece el reverso positivo de “El canto de las aguas eternas”, incluso un borrador de aquel, las coincidencias son notables, la salida de una aldea hacia un destino prometedor, la caída en las redes de una sirena, que en “De camino” es aún positiva, en comparación con la que se topa Maquetas; así como la noc-

turnidad, el paso del tiempo que atrapa al protagonista y le impide completar su sueño, llegar a su destino. El desenlace será trágico para ambos personajes, mucho más para Maquetas, en “De camino” aún predomina el estudio sociológico de la emigración, de la naturaleza vs ciudad y del encuentro del amor; en cambio, “El canto de las aguas eternas” evolucionará en una reflexión metafísica de tono lírico.

En este momento de la narración se realiza una anticipación, un salto temporal en el que vemos al machadiano “caminante de la vida” desengañado, “cansado”, que recordaba con nostalgia su llegada a la ciudad y especialmente a la joven “que de la ciudad huía”, en este momento se clarifica para el lector el camino de esta, volver a la naturaleza que le parecía tan hermosa.

El hombre mayor albergaría siempre en su corazón su primer amor, su único amor, nacido de un modo tan inocente y espontáneo:

En triviales palabras se vertieron las cándidas almas, en triviales palabras que fueron pura música sin letra de sentido. No se preguntaron uno a otro ni quiénes eran, ni de dónde venían, ni a dónde iban; no se preguntaron siquiera los nombres a que respondían, mas estuvieron después siempre deseándose. Llevó el antiguo caminante siempre en el alma el beso de aquel despertar bajo los fresnos (Docampo, 2019:65).

En este momento se aclara que el joven se despertó con un atrevido beso de la muchacha. Aún siendo mayor se arrepentía de no haberse ido con ella, el cuento finaliza con la estampa de la joven cuando se recogía los cabellos, imagen erótica y positiva, campestre, convertida en una diosa pagana al estilo de la hija de “El poema vivo del amor”, idealización del campo, que entronca con el *beatus ille*; frente a la ciudad, que se antoja negativa —experiencia autobiográfica de Unamuno— en la caracterización del protagonista exhausto por el paso de los años.

“¡El amor es inmortal!” (1901) presenta cierta dificultad de fijación textual, ya que por primera vez, aparece en la edición de Carrascosa (2011), pero ni Krane, ni Blanco, ni Robles, ni Senabre lo recogen. Reseña Carrascosa que ya lo había rescatado Rafael Osuna en 1982, había sido publicado el 1 de julio de 1901 en la revista venezolana *El cojo ilustrado* (Carrascosa, 2011a:19), como Carrascosa, nos extraña que este cuento aún no haya sido incluido en ninguna edición de los cuentos de don Miguel.

La hipótesis de Óscar Carrascosa es la siguiente: “Unamuno entregó una redacción del relato realizada con bastante prisa —casi un apunte—, por lo que el tono de *¡El*

amor es inmortal! se aleja de la mayoría de sus cuentos. Tal vez por ello no lo incluyó en su colección de relatos de 1913 *El espejo de la muerte*” (Carrascosa, 2011a:19).

Como también advierte Carrascosa —Osuna, a pesar de descubrirlo, no lo advirtió—, varios de los fragmentos de este cuento serían incorporados, prácticamente sin modificar, en el capítulo VII de *La tía Tula* (1921). Nosotros aventuramos que el caso de este cuento podría ser como el de los relatos que conformaron *Nuevo mundo*, así como “Beatriz” se publicó, quedaron en el limbo “Gabriel” y “El fin de un anarquista”, ¿borradores?, ¿parte de una obra mayor?, ¿bocetos? De hecho, bien podría haber sido este relato un primer borrador de *La tía Tula*, que por azares de las innumerables colaboraciones en prensa de Unamuno se publicara como “Beatriz”.

Este relato, además de vincularse con *La tía Tula*, contiene un lirismo filosófico muy propio del autor, y se puede vincular con el caso de “Solitaña” y *Paz en la guerra*, una estampa introductoria que desembocaría en una obra mayor.

La temática de este relato es una profunda reflexión sobre el amor espiritual y puro, tal y como lo concibe el autor, un amor hogareño, de influencia bíblica, en que los hijos son un elemento clave, en el que la esposa es a la vez madre; e incluso, un sentimiento en que la sexualidad “desasosegadora” queda anulada a favor de una unión totalmente emocional.

A su vez, en este cuento pueden encontrarse las acostumbradas críticas del escritor al ideal estético femenino y al amor más en boga en ciertas corrientes modernistas, ya que la mujer ideal unamuniana es:

No era, no, una belleza cual la había yo creído, sino una figura vulgar, vulgarísima, pero con todo el más dulce encanto de la vulgaridad recogida. Su mirada, su sonrisa, su aire, eran encarnación de un espíritu sedante, tranquilo y doméstico. Tenía mi pobre mujer algo de planta, en la silenciosa mansedumbre; en la callada tarea de beber luz; en aquella fuerza velada y a la vez enorme con que de continuo [...] chupaba jugo de las entrañas de la vida ordinaria [...] en la dulce naturalidad con que abría sus perfumadas corolas. ¡Pobre sensitiva del tiesto de mi hogar! (Unamuno, 2011a:171).

Comparada con una inocente planta, Carmen es una mujer que nada tiene que ver con la *femme fatale* decadentista, o con las bellezas prerrafaelitas o neorrománticas, es un sencillo ser natural, físicamente ordinario, pero con un interior riquísimo en bondad y valores maternos y familiares, que conseguirá despertar el amor más hondo en su marido, la perpetuación de ellos dos en su hijo, adorado aunque ella falleciera, porque en ese descendiente también está ella encarnada:

Cuando la vi gozar, sufriendo al darme mi primer hijo, es cuando comprendí cómo es el amor más fuerte que la vida, cómo de aquel fluye esta. Luego vi al niño dormido, sereno, con la boquita entreabierto; vi a mi amor [...] ¡Papá! ¡Es el niño que vuelve de la escuela...! Aquí está ella; ¡no, no ha muerto! ¡El amor es inmortal! (Unamuno, 2011a:174).

Una mujer así no puede amarse “eróticamente”, si en el epílogo de *Amor y pedagogía* criticaba Unamuno las lecturas femeninas pseudorománticas, aquí condena abiertamente el “conocimiento” amoroso de los escritores de tales obras:

¿Amor dicen? ¿Qué saben de amor los más de esos poetas eróticos? [...] erótico..., una palabreja griega, un término técnico, ¡un mote casi científico! Es como eso de ¡yo te amo!: solo en el teatro lo dicen. ¡Cuánto más entrañable te quiero y más entrañable aún, callarse! [...] Lo que yo sentía no tiene nombre: es algo que no se dice porque se confunde con la vida misma [...] algo inefable [...] he visto cómo suele reducirse [el amor] no pocas veces a dos egoísmos que coinciden en su satisfacción; búscase el amante a sí mismo en el amado [...] No ama a la persona, sino a su imagen, cuando se tiene algo siempre delante, no se le recuerda (Unamuno, 2011a:171).

Cuando Unamuno usa el adjetivo “entrañable” podemos estar seguros de que se refiere a las mismas entrañas, al mismo interior del ser. Porque el amor no es un sentimiento pasajero o solamente carnal, el amor es como la creencia religiosa, no se puede recurrir a ella solamente cuando se necesita, sino que, para ser un buen creyente y buen enamorado, se debe vivir según sus preceptos —“Melibeo só” que diría Calisto—, el amor, así, se convierte en un sentimiento total, casi panteísta, y el autor no repara en faltas de respeto paródicas, tanto para los escritores eróticos, como para los falsos creyentes:

Los más de los poetas eróticos y cantores del amor saben de este, poco más o menos, lo que de oración los masculla-jaculatorias, traga-novenas y engulle-rosarios. No: la oración no es algo que haya de cumplirse a tales o cuales horas, en un sitio especial y en especial postura, sino que es un modo de hacerlo todo, de hacerlo votivamente, con toda el alma, viviendo en Dios. Oración ha de ser el comer, y el beber, y el pasear, y el jugar, y el leer, y el escribir, y el conversar y hasta el dormir: todo rezo [...] Y así en amor, savia de nuestra existencia [...] Nuestro..., no debí llamarle amor, nuestra unión arrancaba de la convivencia y en esta se asentaba. *Convivencia* [sic], en el más hondo sentido de la palabra; convivencia la nuestra (Unamuno, 2011a:171, 172).

Una “convivencia” que comenzó siendo un “reinado del deseo”, pero acabó evolucionando en una unión total, casi al modo del mito platónico del andrógino: “[...]”

cuando en su seno ponía mi mano, era yo como si en el mío pusiese [...] pero también como, si fuese el mío, me lo habrían desgarrado al desgarrarlo. Llegó a ser carne de mi carne y hueso de mis huesos” (Unamuno, 2011a:173). Curiosamente, parece que el personaje se reproche que su amor por Carmen no le provocara inclinaciones artísticas, como componer un poema, mientras que otros modelos de mujer radicalmente diferentes sí las habían suscitado, al menos, a la muerte de esta le asaltaban reflexiones filosóficas sobre el amor; tal vez las musas eran solamente una convención, así como la mitológica belleza femenina, mientras Carmen tan solo era una mujer extremadamente real, era la vida pura y desnuda, no necesitaba de artificios: “[...] ¿por qué aquel robusto sentimiento [...] ha cuajado una vez ella muerta, en abstractas lucubraciones? Nunca se me ha ocurrido a cuenta de mi pobre Carmen un poema..., jamás; cada vez que [...] recuerdo aquel aire dulce de su presencia [...] tradúcense las ansias de ahogo en filosóficas reflexiones acerca del amor” (Unamuno, 2011a:172).

Inquietudes que sucedieron en el momento de la muerte de Carmen, en el que la agonizante le preguntaba con una mirada de esfinge —conociendo el final último— por el sentido de la vida. Pero para el protagonista, su esposa no falleció, seguía viviendo en su hijo, y en el amor que seguiría sintiendo siempre hacia ella, ya que la unión espiritual fue tal, que la seguía oyendo respirar por las noches: “Murió mi vida, y no morí yo [...] Aquí está ella; ¡no, no ha muerto! ¡El amor es inmortal!” (Unamuno, 2011a:174). En efecto, el verdadero amor unamuniano lo era.

Pero Unamuno no escribió tan solo sobre los amores de pareja, redentores o condenatorios, sino que también trató el amor familiar como el de los abuelos con los nietos, en concreto en “Abuelo y nieto” y “Cruce de caminos”. Atorgará a la figura del anciano el don de la mansedumbre, de la sabiduría y el cariño esenciales —recordemos que Unamuno fue muy feliz al ser padre y abuelo—.

“Abuelo y nieto” (1902) presenta cierta complejidad genérica. Como apunta Carrascosa, Unamuno escribió a Pedro Corominas para comentarle que estaba escribiendo una novela corta: “Trabajo en otra novela corta, *nouvelle* y no *roman*, *Abuelo y nieto*” (Unamuno, 2011a:179). Sin embargo, es tal vez en exceso breve para resultar una novela corta —en la edición de Carrascosa ocupa solamente cinco páginas—, Unamuno puede que apostara por este subgénero ya que plasma una peripecia más intensa, un mayor desarrollo temporal y una participación superior de personajes que los acostumbrados en sus cuentos calificados como tal, sin embargo, vuelve al estudio de un personaje,

el abuelo del cuento. En este sentido, estaría muy cerca de los *Trois contes*, de Flaubert, pero también de relatos como “El poema vivo del amor”, “Una visita al viejo poeta” o “Cruce de caminos”, en cuanto al sentimentalismo.

Como en el “El abejorro”, un padre y un hijo, Pedro, vuelven al pueblo de trabajar en el campo, al atardecer, en silencio, cuando de pronto, el progenitor insinúa a su hijo que está preocupado por el estado de su hogar: “Pues yo pienso..., mira, pienso que estamos mal así... [...] Vamos... así... solos... [...] ¿no crees que estamos mal así?” (Unamuno, 2011a:179), y finalmente, el hijo confiesa aquello que pensaban ambos: “Sí, padre; nos falta madre” (Unamuno, 2011a:179). Por “madre” entienden los personajes una esposa para Pedro y una nuera para su padre, aunque por la función de las mujeres en aquella época, bien podrían necesitar una nuera para que se ocupara del hogar y el anciano padre.

Padre e hijo se encuentran incompletos, y tienen la necesidad bíblica de completar su familia, como todos los personajes femeninos positivos de Unamuno, la mujer debe ser madre, y como tal se la identifica; de hecho, resulta curioso para el lector observar que el hijo pide una madre, en lugar de una esposa, y su progenitor busca una nuera. Más adelante, el lector sabrá que uno de los deseos del padre era no envejecer: “¿si yo fuese joven!” (Unamuno, 2011a:180), por lo tanto, este quejido podría interpretarse como la voluntad de suplantar al hijo en su futuro matrimonio:

- [...] Es lo que nos hace falta en casa..., mujer..., y una mujer así, de cuerpo entero, de temple, sana y laboriosa [...] ¡Ah! ¡Si yo fuese joven como tú...!
- Sí, que es usted quien me la habría traído de madrastra, en vez de traérsela yo a usted de nuera [...]
- Te equivocas, hijo... pero... ¿quién sabe? (Unamuno, 2011a:180).

El impresionismo de la descripción inicial continúa durante todo el cuento, demostrándose así que Unamuno también participó de las tendencias más esteticistas del modernismo: “Siguieron un gran trecho silenciosos, perdidas sus miradas en el largo camino polvoriento que tocaba el cielo allá lejos, donde bajo la franja de una nube cenicienta iba derritiéndose la última luz del sol ya muerto” (Unamuno, 2011a:179). Recordando así “El poema vivo del amor” y “Cruce de caminos”.

La candidata preferida del padre fue Tomasa, una joven con unas trazas más propias de Aldonza Lorenzo que de la mujer ideal modernista como la hija de “El poema

vivo del amor”, por ejemplo. De hecho, hasta el mismo Pedro se sorprendió de que su padre deseara a Tomasa como nuera:

Porque era ella ceñuda y arisca, callandrona y reconcentrada como si guardase un secreto. Bailaba en los bailes de la plaza como de compromiso, y más de una vez pagó con un bofetón los requiebros que de raya pasaran. Pero era verdad; algo tenía Tomasa, algo que ninguno sabía explicarse, pero que hacía la deseasen muchos para mujer propia. Algo indecible decían aquellos ojos negros bajo el ceño fruncido; algo había de robusto en su arte. Era la seriedad hecha moza, y moza, a pesar de su adustez, fresca y garrida; ¡toda una mujer! (Unamuno, 2011a:180).

Esa mujer del estilo de Tula accedió a ser su prometida, y en sus encuentros como novios ya presentaba una madurez sorprendente para una joven, tomaba con seriedad la vida doméstica, sabía cómo se encaminaría su vida matrimonial..., pero repetía siempre un anhelo, también de índole tuliana: “¡ah, si yo fuera hombre!” (Unamuno, 2011a:180). De este modo, Pedro se encontraba en medio de dos personas melancólicas, y a la vez, molestas con su destino, su padre deseaba ser eternamente joven; y su esposa, haber nacido hombre, en conclusión, todos querían ser el hijo, ocupar el lugar de Pedro.

Tomasa, como buena mujer de aldea de la época, también recuerda a las de *Paz en la guerra*, tan solo pensaba en su principal labor como mujer: tener hijos; y recién casados, llamó a su suegro “abuelo”, anticipando su mayor logro femenino, porque la muchacha no sentía deseos maternos entrañables, sino la imposición “laboral” de su sexo, además de la sublimación de sus ansias de ser hombre: “Ya que no era hombre, sería madre de hombres, nodriza de hombres, criadora de ellos” (Unamuno, 2011a:180).

Poco a poco, la relación entre suegro y nuera fue empeorando, ella era la líder del hogar, una trabajadora incansable, dura..., mientras el padre de Pedro ya era mayor, no servía para las labores del campo, se iba apagando... y se envidiaban, ella deseaba su condición de hombre; él, poder ser mozo aún como ella y aguantar las terribles jornadas rurales. Además, el anciano se dio cuenta del problemático matrimonio que había aconsejado a su hijo, puede que en este aspecto aparezca cierta crítica a los roles de género, ya que el abuelo rechaza las principales características de la personalidad Tomasa, que, aparentemente y situándonos en la época, no son femeninas, ni integran el personaje femenino positivo típico de Unamuno, especialmente en cuanto a la maternidad: Tomasa buscaba crear guerreros, como las madres de ambos bandos ideológicos de *Paz en la*

guerra, deseaba concentrar en ellos la rabia de la inferioridad de su sexo, no el amor más puro:

—Que el abuelo es ya viejo y le empujan los que aún no han venido [...] déjate, que el mundo da muchas vueltas y quiera Dios que no te afrente un día tu mujer con tus propios hijos [...].

—Me equivoqué [...] Me gustaba por seria, por trabajadora..., pero son demasiada seriedad y demasiada laboriosidad [...] Parece como que se esconde en el trabajo... Y sueña demasiado en el hijo (Unamuno, 2011a:181).

Los personajes ancianos tienden a ser reverenciados por Unamuno, seres henchidos de experiencia, redimidos de sus vanidades y ansias de gloria juveniles, venidos a menos, tanto en el factor económico como en el físico (ceguera, imposibilidad de trabajar, etc.), pero con ese fondo emocional y moral totalmente inmaculado, buenos ejemplos de ello son los protagonistas de “Ver con los ojos. (Cuento)”, “Solitaña”, “El poema vivo del amor”, “Una visita al viejo poeta” o “El maestro de Carrasqueda”.

En “Abuelo y nieto”, el anciano que tan solo buscaba la fortuna de su hijo, sufre las consecuencias de verse enfrentado contra su propio descendiente, y contra su propio nieto, que le usurpará su lugar en la familia, acción a la que también le empujará su madre, drástica y brutal representación de la guerra entre “gente nueva” y “gente vieja”. A causa del odio a la vejez que profesaba la esposa, el abuelo sufrió un mal presentimiento el día del nacimiento y el bautizo de su nieto, y oscureciendo un día que debería ser de máxima alegría por el bautizo de un nuevo cristiano, y más para Unamuno: “Llegó por fin el niño, el anhelado, y aquel día y el del bautizo fueron de negros augurios para el pobre viejo. Tomó el nieto en brazos, le miró fijamente y lloró al besarle. *¡Que no llegues a viejo!*, le dijo en silencio” (Unamuno, 2011a:181).

Una vez más, vuelve a presentarse la clásica dicotomía entre campo y corte o ciudad, como si se tratara del estudiante de “El diamante de Villasola”, el viejo pensaba que Tomasa inculcaría en el hijo ideas de rechazo a cualquier elemento natal: “Ahora le está diciendo callandito, muy callandito, casi sin hablar: tú serás lo que yo habría sido si hubiese nacido hombre..., irás a la ciudad..., serás más que todos nosotros [...] ¡Será todo un hombre!” (Unamuno, 2011a:181), Tomasa esperaba criar a “nada menos que todo un hombre”.

El autor vuelve a recurrir a mecanismos que rayan la inconsciencia, ya que, tanto el abuelo como la madre se comunicaban con el recién nacido a través del silencio, el

murmullo, una telepatía rudimentaria que buscaba expresar lo inefable¹¹¹. De hecho, también podría verse cierto determinismo, ya que Tomasa buscaba inculcar al hijo todas sus ilusiones frustradas por haber nacido mujer en esa época, y parece que el abuelo no erraba tanto en las presunciones de la nuera: “Tomasa, al ver sorprendido su pensamiento, miraba al abuelo con los ojos extraños, diciéndole lo indecible con la mirada aquella que partía de bajo el ceño fruncido” (Unamuno, 2011a:182).

La nuera se confirma como la antagonista del relato, ya que su marido es totalmente pasivo y no protagoniza en absoluto la narración, aunque él fue la baza necesaria para que se produjera la peripecia principal: el matrimonio y el nacimiento de un hijo, hecho que relega al abuelo. La infancia queda idealizada, en el sentido más egoísta que tan poco recuerda a “Las tribulaciones de Susín”, los mejores alimentos, los lugares más confortables del hogar fueron ya siempre para el bebé:

- Deje al niño eso, abuelo, que usted lo ha gozado ya muchos años...
- Y él lo gozará, cuando yo me muera, otros tantos...
- Cuando usted muera, eso...
- Él llegará a viejo..., si vive...
- Si vive, ¡claro es!, también usted fue niño... (Unamuno, 2011a:182).

El enfrentamiento antinatural entre abuelo y nieto, provocado por la esposa, llega a ser cruel, incluso el anciano parece que le augure una muerte pronta al nieto. Súbitamente, se produce una prolepsis sin previo aviso ni contextualización: “Cuando conocía al abuelo pedía limosna” (Unamuno, 2011a:182). El lector descubre la miserable nueva condición del anciano, pero ¿quién le “conocía”? ¿El nieto, ya mayor, que no conoció en su propio hogar a su abuelo? ¿El autor-narrador del cuento, siguiendo estrategias cervantinas, como la de “La redención del suicidio”?

De este modo, en esta incertidumbre, si la persona que ha descubierto quién es el mendigo es su propio nieto, pero ese no le reconoce, es decir, no se produce la anagnórisis clásica; puede resultar muy emotivo para el lector, el efecto dramático de conocer su denigrante situación provocada por los intereses de la nuera y la pasividad de Pedro, que recuerdan a la vil muerte que sufrió el protagonista de “Boroña”, cuento de Leopoldo Alas. El desprecio de la vejez es notable, así como el dramático destino que augura el

¹¹¹ “[...] ¡si se pudiera transmitir el pensamiento puro, sin más palabra que aquellas vaguísimas y esfumadas en que se apoya dentro del alma! El entenderse de palabra o por escrito es comunicación accidental, no sustancial” (Unamuno, 1967a:1140), escribiría Unamuno en 1904.

autor a los que trataron mal a los demás, a los que no honraron a su padre, como marcan los mandamientos cristianos: “[...] me han echado de casa [el hijo y su mujer]... les estorbaba [...] Sí tengo un hijo; pero él también lo tiene... y llegará a viejo como yo [...] También yo fui hijo.. A nadie he de dar que hacer, nadie me reprochará el pan que coma..., me moriré solito [...] ¡Han visto nacer a su hijo; solo Dios sabe si tendrán el consuelo de que su hijo les vea morir!” (Unamuno, 2011a:182).

Pero el abuelo, desfalleciendo de tristeza por los caminos de estética impresionista, como el de “Cruce de caminos”, volvió a morir a su hogar, como el cuento clariniano de “Boroña”, y como en ese, la nuera le recibió con acrimonia, pero su hijo Pedro sí le acogió lloroso, tal vez sintiendo la culpa por haberlo desterrado de su hogar, y por haber permitido que su esposa le anulara. Esta solo estaba preocupada por “el qué dirán” del pueblo, ya que el abuelo se había “escapado” —como si fuera don Quijote—, pero los vecinos pensaban que lo echaron de casa: “Yo era como un perro viejo a quien por compasión no se le pega un tiro... se le echan mendrugos, y se le despacha a que tome el sol y no estorbe... ¡para lo que va a vivir! Y cada mañana se dice: ¿todavía vive...? No; ni mal ni bien” (Unamuno, 2011a:183).

Como hombre y patriarca, el anciano albergaba la última esperanza de volver a ocupar su lugar en el hogar y fue el único que le plantó cara a Tomasa: “Me callaré... en mi casa” (Unamuno, 2011a:183), pero la respuesta de la nuera, su condición fronteriza de mujer adusta, cercana en comportamientos y aspiraciones a los de un hombre, fue sin remilgos ni escrúpulos: “¿Su casa? [...] la casa es de quien la sostiene” (Unamuno, 2011a:183).

En ese momento, el lector conoce que la persona que se encontró al abuelo-mendigo no fue el nieto, porque este sigue siendo un niño —y está enfermo, como ya presumía el abuelo, o en cierto modo, le maldijo—, ni se precisa que fuera su propio hijo Pedro, que parece ser, es la primera vez que lo vuelve a ver, desde que se marchó de casa. Por lo tanto, el abuelo conoció a un personaje-narrador que relata la segunda parte del cuento, o al menos, el episodio de la limosna.

El anciano vuelve a augurarle un mal destino a su hijo, reprochándole su trato: “¡Quiera Dios, hijo, que no te veas como tú me ves hoy!” (Unamuno, 2011a:183). Y el lugar en que durmió el abuelo su último sueño, fue en la habitación en que nació, volviendo a la metáfora barroca de la cuna y la tumba, aportando un sentimiento dramático pesimista a la vida humana. No olvidemos que desde el nacimiento del nieto, el

abuelo le previó un mal destino, y atreviéndose a visitar al niño enfermo, a pesar de la prohibición de Tomasa, asumió que su tiempo había finalizado, el relevo generacional ya era explícito: “[...] besole en la frente, que de fiebre ardía, y murmurando entre dientes: *Aquí sobra uno*” (Unamuno, 2011a:183), una vida por la otra.

El final del relato resultará muy trágico, tanto el nieto como el abuelo fallecieron, lógicamente, la nuera culpó escandalosamente al anciano de su propia *hybris*: “[...] salió la madre del cuarto como una loca, despavorida, gritando: *Él, él nos ha matado al hijo... sí, él, él con su beso... le ha hecho mal de ojo... él... tu padre... ¡el abuelo!*” (Unamuno, 2011a:183).

Parece que en este cuento, Unamuno desee plasmar el mandamiento cristiano del castigo por tratar mal al padre, y además, anciano. El desenlace se tiñe de crueldad, especialmente para la vil Tomasa y el pasivo Pedro, por la muerte del infante, y por la constante tristeza del abuelo, que más que amar a su nieto, parece que le reprochaba su presencia, porque ello representaba su fin, la presencia personificada del tiempo que se le acababa. Incluso, a lo largo del relato, el abuelo augura varias veces un mal final al nieto, a su nuera e hijo, es decir, no existe ningún tipo de amor familiar, unidad nuclear básica para Unamuno.

De este modo, esta familia estaba condenada desde el inicio al fracaso, primero, eran una unidad incompleta, un padre y un hijo sin madre, pero la elección de Tomasa no les ayudó, por lo inadecuado de esta para el papel de matriarca, ya que no era la madre unamuniana, por lo tanto, lógicamente, un hijo concebido sin amor no podía sobrevivir.

A su vez, Óscar Carrascosa apunta el concepto de “desnacer” en la poética unamuniana, y pone el acento en que muchos personajes de este autor reciben la muerte en la cama que nacieron, o incluso se desnuden como recién nacidos; sin embargo, aunque el concepto “desnacer” sí es aplicable y procede, no podemos olvidar la tradición barroca española, versos como los quevedianos: “Nace el hombre sujeto a la Fortuna, / y en naciendo comienza la jornada / desde la tierna cuna / a la tumba enlutada” (Quevedo, 1772:254). Unamuno tuvo preferencia por Quevedo, “Palabras del idioma de Quevedo” es una buena muestra de ello, lógicamente, por su contraria estética no podía preferir a Góngora.

Por todo ello, y tan tempranamente en la poética de Unamuno, porque el concepto de “desnacer” se perfilará hacia el final de su trayectoria, especialmente en *Como se*

hace una novela, creemos que es necesaria recordar la influencia barroca, además del lógico efecto dramático que produce que un personaje cierre su ciclo vital en el mismo lugar físico en que nació, por otra parte, costumbre rural de generaciones y generaciones que no han emigrado del lugar ni de la casa en que nacieron, recordemos el hogar de Ángela Carballino en *San Manuel Bueno, mártir*, en ella nacieron ella y su hermano, en ella murieron la madre y el hermano, y seguirá la narradora hasta su fin.

Si “El diamante de Villasola” es una ácida crítica a la pedagogía que denigra al alumno y al maestro, que los convierte en experimentadores racionalistas; “El maestro de Carrasqueda” (1903) será su reverso positivo, el ejemplo del maestro y el alumno regeneracionistas¹¹². Ya fue notado por Ayala, en 1974, que el maestro protagonista es la prefiguración de Manuel Bueno (Unamuno, 2011a:188), detalle muy evidente, especialmente hacia el final del relato. Por otra parte, García Blanco encontró un manuscrito inédito de una pieza teatral inacabada, *El maestro de escuela*, que por similitudes argumentales bien podría haber derivado en “El maestro de Carrasqueda” (Unamuno, 1967e:112), por otra parte, también podría corresponder al relato “La razón de ser”.

El cuento se inicia con un parlamento que el maestro, Casiano¹¹³, siempre dirigía a sus alumnos, y a continuación se introduce una analepsis en la que se explica su periplo biográfico en Carrasqueda de Abajo hasta su muerte, cuando es honrado por su mejor estudiante, Ramón Quejana, apodado “El Rehacedor”, epíteto épico de influencia cristiana y regeneracionista, notemos también las resonancias quijotescas en el apellido “Quejana”, hecho que lo emparenta con el más alto idealismo unamuniano.

¹¹² El mismo año, 1903, Unamuno, en su discurso para un concurso pedagógico regional gallego, se propuso realizar “labor educativa”, en lugar de un homenaje a la región como en los Juegos Florales, y escribió a Salvador Padilla sus teorías pedagógicas: “Todo escritor debe convertirse en maestro de escuela, y así se anudarían los lazos de la patria uniendo a los que saben y a los que no saben por el lazo de la enseñanza. Hay que convertir a la patria en una escuela [...] a exponer una tesis pedagógica que de antiguo bulle en mi mente y es la de que debe considerarse a la escuela como una verdadera sociedad, como a una patria, y obrar no sobre cada niño en particular sino sobre la comunidad de ellos, como tal comunidad observando las manifestaciones *sociales* de ella (derecho, literatura, comercio, etc. infantiles, mostrados en costumbres y juegos) y aprovechándolas” (Rabaté, 2010:229), de hecho, como demuestra literariamente en “El maestro de Carrasqueda”, un profesor que regenera toda una comunidad rural antediluviana y apelando a su propia cotidianidad, enseñándoles cómo mejorar los cultivos, cómo superarse a sí mismos y a la barbarie de sus antecesores. Figura que culminará en *San Manuel Bueno, mártir*.

¹¹³ El nombre de Casiano para este perfecto profesor podría evocar la figura de San Casiano de Imola, patrón de los maestros, por haberlo sido él mismo, y sufrir martirio hasta la muerte, por parte de sus propios alumnos. Veremos que el protagonista de “El maestro de Carrasqueda”, afortunadamente, no correrá tal suerte.

La enseñanza del maestro era sinestésica, en un entorno rural, con personas de escasos recursos y nulas aspiraciones culturales, no esperaba forjar genios, él no era el profesor de “El diamante de Villasola”, ni el padre de *Amor y pedagogía*, sino que quería inculcar valores en los jóvenes, “vaciar de corazón”, y así, los chicos: “[...] le miraban con ojos que parecían oírsele [...] Tal vez no entiendan del todo la letra [...] pero lo que es la música [...] ¡es como si hablase a la pared! Pero, hijo mío, las paredes oyen” (Unamuno, 2011a:185)¹¹⁴.

Les enseñaba a través de parábolas, de índole muy cristiana, en la que plasmaba una ética regeneradora en la España rural del momento, y la creación de un ser ejemplar como Cristo en *Vida de don Quijote y Sancho*: “Discurrid con el corazón, hijos míos, que ve muy claro, aunque no muy lejos [...] Obedece al corazón [...] Tal vez sea el niño un futuro salvador o guía, no ya de un pueblo, sino de muchos” (Unamuno, 2011a:185), palabras, que pueden interpretarse desde la vertiente religiosa a la par que político-histórica, tal vez llegaría el líder que conseguiría despertar a España de su marasmo, Mata Induráin afirma acerca de esa sentencia: “Esas frases que él dirigía a sus alumnos, recordadas tras su fallecimiento por el narrador, plantean el dilema de si una persona debe dejar de acudir al socorro de todo un pueblo para atender a un individuo en peligro, sabiendo que quizá ese individuo puede llegar a convertirse más adelante en guía salvador de ese pueblo y aun de varios pueblos más” (Mata, 1999:314).

Si hemos deducido que los parlamentos del docente eran parábolas, por claras coincidencias con la forma bíblica, es el mismo narrador el que emplea más adelante tal término, Casanio, en el *locus amoenus* modernista de los sembrados, espacios abiertos como los que gustaron al joven de “Una visita al viejo poeta”, siguiendo la tendencia institucionista, enseñaba a los jóvenes a partir de la doctrina cristiana: “Era en el campo, entre los sembrados, bajo el infinito tornavoz del cielo, donde, rodeado de los chicuelos,

¹¹⁴ Reflexionaba Unamuno acerca de su joven pasión por el saber, las paredes acabaron “oyendo” aunque aprobó Bachiller en Artes con una nota media de “aprobado”: “Junto a algunas desilusiones, aprendía que había un mundo nuevo apenas vislumbrado por mí; que tras aquellas áridas enseñanzas, despojos de ciencia, había la ciencia viva que las produjera; que la hermosura de reflejo que, como la luna su limbre, derramaban aún aquellas disciplinas y lecciones sobre mi mente, aunque lumbre pálida y fría, era reflejo de un sol vivo, de un sol vivificante, del sol de la ciencia. Salí enamorado del saber” (Juaristi, 2015:100).

Ramonete allí juntito, a su vera, le brotaban las parábolas del corazón”¹¹⁵ (Unamuno, 2011a:186).

La doctrina cristiana y el progreso en técnicas de cultivo, además, estaban matizados por las propias reflexiones unamunianas y la pedagogía de adaptar los conocimientos al ámbito cercano en que vivían sus alumnos, la oposición a la salvaje ciudad histórica frente a los barbechos que simbolizan la intrahistoria: “[...] cuando les decía que Jesucristo fue a un artesano lugareño a quien mataron en la ciudad, o cuando frente a un barbecho exclamaba: ¿Creéis que esta tierra no hace más que descansar? ¡Pues no! El aire manso y silencioso la está renovando, mientras que el ventarrón no hace sino meter ruido y derribar” (Unamuno, 2011a:186). La intrahistoria es positiva, anónima, constructora; la fama terrenal es negativa y destructora.

El maestro, al modo unamuniano, superpone la emoción, el sentimiento, a la razón, pero el alumno aventajado, Ramón, sí progresó y medró gracias a las enseñanzas de Casiano. Una vez más, Unamuno vuelve a jugar con estrategias de autoría, ya que parece que en un primer momento, el autor del cuento sea un antiguo alumno del profesor, pero a medida que el cuento avanza, se descubre que el narrador es solamente una persona que conoció a Casiano de mayor: “Los que le hemos conocido en este último tercio del siglo XIX, anciano, achacoso, resignado y humilde, a duras penas lograremos figurarnos aquel joven” (Unamuno, 2011a:185). Además, se sitúa el relato temporalmente, a finales del XIX —Unamuno lo escribió en 1903—, hecho que no sucedía desde *Paz en la guerra*. Tal vez, de este modo pretende enfatizar la dimensión temporal de la biografía del maestro, que sabemos que llega en 1820 al pueblo, ya que el realismo estricto lo había abandonado tempranamente, incluso en los retratos de personajes¹¹⁶ y en las descripciones de paisajes.

¹¹⁵ “Y no crea usted [un lector], puedo asegurárselo, que no es la amenidad, que no es la lijereza [*sic*], que no es el gracejo entretenido lo que más tiempo encadena la atención del discípulo y lo que le lleva a este a cobrar afición a lo que se le enseña [...] Lo que más encadena a un discípulo a su maestro, lo que más le hace cobrar afición a lo que este le enseña, es sentir el calor de la pasión por la enseñanza, del heroico furor del magisterio. Cuando el que aprende siente que quien le enseña lo hace por algo más que por pasar el tiempo, por cobrar su emolumento, o por lo que llamamos cumplir el deber, y no suele pasar de hacer que se hace, entonces es cuando aquel se aficiona a lo que se le enseña” (Unamuno, 1967g:552), escribía don Miguel en 1913 acerca de la verdadera esencia del maestro, que encarnó en el protagonista de este relato.

¹¹⁶ Sin embargo, Unamuno seguirá siendo proclive a los estudios de caso, tanto en su cuentística, —recordemos “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)” y “El secreto de un sino (apólogo)”—, como en sus artículos, por ejemplo, “Arabescos: III. ¡Pobre hombre! (arabesco psicológico)” (1913).

Este cuento también podría evocar “Una visita al viejo poeta”, además, el narrador conoció a Casiano de mayor, “resignado y humilde”, como el poeta del cuento citado. Pero cuando llegó a Carrasqueda de Abajo siendo joven, al modo de don Julián de *Los Pazos de Ulloa*, se encontró con un terreno difícil de labrar: “[...] muy chico, e incapaces de sacramentos a los carrasquedeños [...] Lo primero enseñarles a que se lavaran: suciedad por dondequiera; suciedad e ignorancia. Había que mondarles el cuerpo y la mente; quitar, más que poner, tanto en esta como en aquel” (Unamuno, 2011a:185). De este modo, puede verse el estado de la España rural, que parece la que describía Feijoo, lastrada por condiciones de vida medievales y ahogándose en la superstición¹¹⁷.

Los adultos no aceptaban ningún tipo de progreso, ni material ni cultural:

[...] a todo paraban el golpe con un *¡eso no pinta aquí! Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena* era su refrán favorito [...] *¡Querer enseñarles labranza a ellos, a ellos, labradores desde siempre...! ¡Señor maestro, enseñe el Catecismo a los niños, y luego, si hay tiempo, a leer y escribir, y déjese de andróminas!* Cada visita del Concejo a la escuela costaba una sofoquina al pobre maestro (Unamuno, 2011a:186).

Las aspiraciones de los padres para sus hijos eran nulas, simplemente, esperaban que fueran campesinos como ellos, no era ni necesario que se alfabetizaran mínimamente. El poder de la religión en provincias también es criticado abiertamente, un cura obscurantista aficionado a mantener fórmulas caducas y perpetuar el elitismo entre la clase alta del pueblo, el uso del término “pedagogía” evoca explícitamente la novela de Unamuno, publicada en 1902: “Amigo don Casiano [...] no se nos venga con pedagogías y cosas de ayer por la mañana, que los tíos son tíos, aunque no lo quieran, y es menester

¹¹⁷ Evocaba Unamuno en sus “sermones laicos”, realizados a principios de siglo XX, que la “auténtica llaga nacional” era la superstición, y en sus discursos ensalzaba la figura de la madre, ya que esta era la responsable de transmitir la “fe del carbonero”, entonces, era como la sobrina inquisitorial de su don Quijote: “[...] en un país que se dice cristiano, apenas sirve el Evangelio —que casi nadie lee— más que para cortarlo en cachitos, plegarlos dentro de una bolsita y colgárselos del cuello a los niños como amuleto [...] desgraciadamente hoy la madre española es uno de los mayores obstáculos para la emancipación religiosa del pueblo, porque enseña a sus hijos a adorar a un Dios que es una prolongación del *coco* y hace generalmente del hogar un santuario de supersticiones fetichistas” (Rabaté, 2010:217, 240). Pero esta problemática también deriva del analfabetismo total de las mujeres de la época: “La mentira se enseñoorea de nuestra patria por no querer nosotros luchar, hasta domarla, con la mujer que se nos entrega mal educada, por educar mal a nuestras hijas, abandonándolas por completo a sus madres. Los hombres esclavizan así a sus mujeres, y el esclavo no sabe amar. Tristes brazos de la mujer amada si se ahoga en ellos la libertad de la conciencia, y triste labor la de la mujer si ha de uncir a su hombre al carro de otros hombres. Para la mujer no debe haber otro guía espiritual que el que la sostiene y lleva por los senderos de la vida, quien le da el pan del cuerpo debe también darle el del alma, y ser gloria de ella la libertad de él” (Rabaté, 2010:231).

que el hijo del alcalde eche su discursito, como es costumbre [...] y mejor si es verso... y que no lo entiendan, sobre todo” (Unamuno, 2011a:186). La crítica al estado de la España rural recuerda a la de “El poema vivo del amor” y a la de “¡Cosas de franceses! (Un cuento disparatado)”, aunque la naturaleza fuera el paraíso para Unamuno, no podía obviar el atraso de provincias que tan bien conoció en sus periplos como conferenciante por toda la península.

Suerte tuvo el maestro de encontrar a Ramón en el pueblo, hijo del alcalde, era el único estudiante que progresaba intelectualmente en tal ambiente, pero no se dedicó por ello a manipularlo como el lapidario de “El diamante de Villasola” o el padre de *Amor y pedagogía*, sino que lo amó como el hijo que nunca tuvo —adopción espiritual que recuerda a la de *La tía Tula* y más especialmente a la de *San Manuel Bueno, mártir*—, y como si de Pedro de “Abuelo y nieto” se tratara, se dejó “hacer hombre” por el maestro —este en un sentido positivo, no como el negativo matrimonio de “Abuelo y nieto”—, adoptó Ramón sus ilusiones y ambiciones de juventud, que ya no se podrían cumplir en Carrasqueda.

Inesperadamente, el pueblo invistió al revolucionario profesor de autoridad moral, era el equivalente laico al cura, de hecho, su propia vida privada era muy similar a la del sacerdocio, la de un futuro Manuel Bueno —hombre soltero, sin hijos, completamente dedicado a su profesión y comprometido con el progreso de sus enseñanzas y alumnado—: “Y cuando aquellos niños se hicieron hombres y padres, don Casiano les hacía leer los domingos, comentándoles lo que leían, y les mondó cuerpos y mentes, y les enseñó a cubrir el estiércol y a aprovecharlo, y, sobre todo, a conservar en el fondo del corazón una niñez perpetua” (Unamuno, 2011a:186)¹¹⁸. Como vemos, el maestro de Carrasqueda profesa una doctrina totalmente unamuniana, el progreso espiritual, encierra ya en él a San Manuel Bueno.

Ramonete pudo ir a la ciudad a buscar la fortuna de su carrera, pero los veranos volvía al pueblo —experiencia autobiográfica del propio Unamuno—, a mantener la

¹¹⁸ Expresaba Unamuno en 1917: “He procurado no convertir la cátedra en un trampolín para otro empleo, otra función, otro cargo cualquiera, seguro de que allí, oscuramente, con muy poca gente, recojido [*sic*] en derredor del tradicional y clásico brasero, estaba también haciendo política, civilidad. Ocho hijos, ocho hijos de la carne me ha dado Dios, y muchas docenas, muchos racimos de hijos del espíritu, que han ido pasando por allí y recibiendo de mí lo que yo había recibido del espíritu de nuestros padres, y he tratado de acrecentar, por lo menos de calentar cuanto podía al calor de un corazón que todavía, a pesar de los años, no se ha convertido en pavesa, este legado de los siglos y de la historia, que es el pensamiento de Dios, y he tratado de inculcarles [...] la dignidad del hombre eterno, que es siempre alumno de la vida, que es siempre ciudadano del universo” (Rabaté, 2010:363).

relación peripatética con su mentor: “Los veranos, en vacaciones, ¡qué paseos por campos sin fin, entre barbechos!” (Unamuno, 2011a:186). Y como Sócrates, tendrá que ser su alumno el que escriba por él: “¿Escribir yo? ¡Obra tú, Ramonete! Me he enterrado en vosotros, en mis discípulos” (Unamuno, 2011a:188). Como en “Solitaña”, ha vivido desde siempre para la intrahistoria, no desea un nombre pasajero, su obra es la regeneración de ese pueblo.

El relato de las proezas urbanas del hijo del alcalde recuerdan al protagonista de “El diamante de Villasola”, pero este cuento es la versión positiva, ejercicio común en este prolífico autor, como la contradicción entre “Una visita al viejo poeta” y “Don Martín o de la gloria”. Precisamente, como el anciano retirado de tal cuento, en cuanto hubo “[...] la famosa ruptura de la Liga, en 1850, se retiró don Ramón a su pueblo despechado y descorazonado” (Unamuno, 2011a:187), y fue precisamente el maestro el que le consoló, como el joven de “Una visita al viejo poeta”: “[...] fue su primer maestro quien le curó, enseñándole a querer a la patria y hablándole de su ensueño de una España celeste” (Unamuno, 2011a:187). La referencia a la regeneración del país es evidente, así como a Giner de los Ríos, referente ideológico unamuniano; a su vez, recordemos las múltiples decepciones que sufrió Unamuno, primero la batalla por las oposiciones, más tarde las múltiples polémicas en la universidad y en política...

De hecho, como si de Giner de los Ríos, de Manuel Bueno se tratara, el célebre estudiante quería rescatar del olvido y de la ignorancia de Carrasqueda de Abajo a su maestro, siempre empezaba sus discursos con la muletilla “Decía una vez mi maestro”, e intentó condecorarle oficialmente, pero el docente, generosamente, y como el anciano de “Una visita al viejo poeta”, rechazó la gloria histórica:

Mi condecoración eres tú, Ramonete [...]

— Si usted hubiera salido, don Casiano... [...] Hoy tendría posición, nombre, gloria...

— ¡Posición!, ¡nombre!, ¡gloria! ¿Y Carrasqueda de Abajo? ¿Y tú, Ramonete, y tú? [...]

La gloria es una usura. He derramado mi espíritu en Carrasqueda [...] y esto vale más que recogerse un nombre de oro en el mundo; un nombre que dé renta de elogios. Carrasqueda es mi mundo, y el mundo entero, esta pobre tierra donde querías que dejase un nombre, nada más que un Carrasqueda algo mayor [...] ¿Qué prefieres, que tu nombre trasponga el Pirineo y ande en bocas de extraños, o que tu alma se derrame en silencio por España, entre los que piensan con la lengua en que piensas tú? (Unamuno, 2011a:187).

Mientras en “Una visita al viejo poeta” la temática cristiana del rechazo de la vanidad pasajera puede tomarse como la reinterpretación unamuniana de su propia carrera

y de sus ansias biográficas por medrar, en “El maestro de Carrasqueda” ya se centra en la regeneración española. La gloria es una consecuencia elitista y filoextranjera del éxito, es una deformación egoísta del talento, ¿por qué iba a ser menor la labor de un maestro rural? Este ha formado personas, en conocimientos y valores, llegó a forjar al famoso don Ramón Quejana, ha conseguido que en Carrasqueda se apliquen ciertos progresos en cuanto a higiene y agricultura, ha trabajado a favor de la mejora de la vida de personas reales, y de su progenie; poco a poco, instalado en la intrahistoria, logrará la regeneración del mísero pueblo, porque como decía: “Te llaman a atajar una riña de un pueblo, a evitarle un montón de sangre, y oyes en el camino las voces de angustia de un niño caído en un poso: ¿le dejarás que se ahogue? ¿Le dirás: No puedo pararme, pobre niño; me espera todo un pueblo al que he de salvar? ¡No! Obedece al corazón: párate, apéate del caballo y salva al niño” (Unamuno, 2011a:185). La regeneración verdadera llegará por iniciativas individuales, pequeños gestos que no sembrarán ni ruido ni furia, pero que serán el mar de fondo, la semilla minúscula pero necesaria para el florecimiento de España.

Junto a la interpretación cristiana de la filosofía unamuniana, y que ya está presente en *Vida de don Quijote y Sancho*, será necesario ser un intrahombre, concebido a partir de los valores y la obra de Cristo, sacrificarse y darse por completo a la propia misión, para así regenerar España y a uno mismo. Por otra parte, el maestro condena las grandes ciudades, pueden ofrecer gloria, pero no son más que “un Carrasqueda algo mayor”, Ramón no puede cometer el error de pensar que su pueblo es menor al lado de las grandes capitales, no puede rechazar su esencia como “El diamante de Villasola”, que ni miró atrás cuando se marchó de su aldea.

Lógicamente, Ramón pensaba lo mismo que el tío del Marqués de Ulloa y el maestro lo admite, no existe una idealización de la vida rural, se observó claramente al inicio del relato: “[en la aldea] se embrutece, se envilece y se empobrece” (Unamuno, 2011a:188), pero Casiano, ya mártir de su profesión y de la regeneración de España, afirma: “Pero ¿no era mi deber trabajar por que se humanizaran, ennoblecieran y enriquecieran tus hermanos los carrasquedeños?” (Unamuno, 2011a:188). Al contrario de don Julián Álvarez, el maestro conseguirá su propósito, y su sacrificio no habrá sido en vano.

Por todo ello, Casiano se convierte en un intrahombre perfecto, y matiza a Ramón el concepto que debe tener de la patria, tan maltratada, ya que la fama en el extranjero es una tentación muy golosa de la que el alumno aventajado no puede librarse:

No tomes a la patria de pedestal de tu fama ni de campo de tus hazañas, ni hagas como esos que la maldicen o desprecian porque no siendo oída en la junta de las naciones, no se les escucha a ellos. No digas: ¿Qué culpa tengo de haber nacido español?, no vaya a creerse, al oírte, que pareces grande tan solo porque es ella chica. Ponte a sus pies, de escabel de su gloria y de su dicha, escondido entre los sillares de sus cimientos (Unamuno, 2011a:187).

Por lo tanto, no es casual el fallecimiento de don Casiano, que evoca a San Manuel Bueno, hasta pidió morir en el lugar sagrado de su profesión: el aula, como un mártir, se cerrará su ciclo vital en el mismo lugar en que se iniciaron sus andanzas en Carrasqueda: “Hizo este que le llevaran a morir a la escuela, junto al encerado, frente a aquella ventana de las montañas de lontananza, que retenían las semillas de los ensueños todos que, contemplándolas, le habían florecido al maestro en el huerto del espíritu” (Unamuno, 2011a:188). El escenario modernista de las vistas del aula es evidente, pero el tópico del jardín vuelve a dibujarse en el espacio del huerto, como en el caso de “Una visita al viejo poeta”, de raíz clásica, en el que se adivina la rica interioridad del protagonista, cuyo lema bien podría haber sido también “¡adentro!”.

Si habíamos mencionado que la regeneración, a ojos de Unamuno, se formaba mediante iniciativas individuales anónimas y silenciosas, lo confirma la frase del cuarto Evangelio que pidió escribir Casiano en el encerado, al morir: “Si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, él solo queda; mas si muere, lleva mucho fruto” (Unamuno, 2011a:188). Cita que demuestra como el pensamiento religioso de don Miguel está fundamentado a partir de la propia creencia y espiritualidad, ya que la referencia de esta sentencia al concepto de intrahistoria es explícita.

De este modo, ese grano de trigo fue don Casiano, un ser que se sacrificó gustosamente por Carrasqueda de Abajo; mientras que rechazó la gloria pasajera, la histórica, simplemente estéril. El mentor, aunque soltero y sin hijos, será eterno viviendo en el recuerdo y las enseñanzas de sus alumnos, y en los homenajes de Ramón, trabajó con vocación; pero el usurero éxito solamente estará rodeado de intereses, de desazones e inquietudes, y acabará siendo el polvo desgastado de “El diamante de Villasola”:

Mira, Ramonete: se me ha dicho mil veces que mi voz ha sido de las que han clamado en el desierto [...] nada muere, todo baja del río del tiempo al mar de la eternidad y allí queda... el universo es un vasto fonógrafo y una vasta placa en que queda todo sonido que murió y toda figura que pasó; solo hace falta la conmoción que los vuelva un día... Las voces perdidas y muertas resucitarán un día y formarán coro, un coro inmenso que llene el infinito... Me voy de esta España, de la terrestre, de la que fluye, a la otra España, a la España celestial. Ya sabes que el cielo envuelve a la tierra... ¡Habla y enseña aunque no te oigan (Unamuno, 2011a:188).

Mata Induráin afirma que la caída de una lágrima de Ramón en el rostro ya inerte de Casiano significa la asimilación total del pensamiento del maestro (Mata, 1999:317), exégesis tal vez hiperbólica, ya que Unamuno es rico en este tipo de gestos dramáticos, puede que incluso histriónicos, y que más que ocultar algún signo, condensan la emoción de la escena. No olvidemos que estos relatos están más basados en el estilo indirecto libre y el monólogo interior, que la descripción realista, por lo tanto, el protagonismo de un personaje y su vida cerebral son detallados y profundizados.

“El canto de las aguas eternas” (1910), enmarcado por el propio Unamuno en *Mi religión y otros ensayos breves* (1910), hecho que provocó que ni Blanco ni Carrascosa, ni Senabre lo recogieran como relato *per se*, veremos, sin embargo, siguiendo la estela de Krane y Robles, que sí podría ser enmarcado como cuento; por lo tanto, para realizar un corpus realmente completo de la cuentística unamuniana es obligatorio hacer una cala en toda su Obra, ya sus relatos serán ciertamente fronterizos y el mismo autor los ubicó de un modo particular a lo largo de su carrera.

En efecto, los cuentos de Unamuno no son tradicionales, son de índole ensayística, la peripecia es una mera excusa, a la que el mismo don Miguel no daba importancia, para reflexionar sobre cuestiones de moral, política y arte, es por ello, que no nos resulta ajeno clasificar “El canto de las aguas eternas” como cuento. Mario J. Valdés, en su edición de *San Manuel Bueno, mártir*, cita este texto y lo tilda de “narración alegórica” (Unamuno, 1979:25), como también podría resultar alegórico “La justicia de Satán” y *San Manuel Bueno, mártir*, por ejemplo; pensemos que don Miguel trató sus preocupaciones en todo el abanico clásico de géneros, lógicamente, subvirtiéndolos, por ello, añadir adjetivos como “alegórico” no creemos que ayude a la comprensión de la poética unamuniana, sino a presentar una visión de esta desde un punto de vista externo, con el que el autor no podía concordar; gracias a esta disensión debemos el éxito de sus trucos *nivolecos* y paradójicos, cortinas de humo para la crítica más acibarada.

El narrador sitúa la acción en plena naturaleza, por la mañana, en un monte por el que pasa un estrecho camino, improvisado entre las rocas, que bordean los límites de la montaña. Ese camino llevaba a un castillo que se oteaba en la lejanía, este se ubicaba sobre una cima, tan altos eran sus torreones, que deshilaban las nubes. Pero en el interior de la montaña se oía un rumor de aguas...

Por el camino andaba el protagonista, Maquetas, estaba agotado, caminaba deprimida, sudando, con la vista fijada en el camino y el castillo, cantaba una antigua canción que aprendió de su abuela en la infancia. Esta era una especie de amuleto¹¹⁹ contra el tormentoso ruido de las aguas, un “rumor agorero”, que brotaba en el interior de la montaña.

Como sucede en “De camino”, consiguió llegar a un descansadero, y cuando estaba en él, una joven que se encontraba en el césped le llamó por su nombre, quería su compañía, que descansara junto a ella, “de espalda al abismo”, conversar, “No hay como la palabra compartida en amor y compañía para darnos fuerzas en este viaje” (Unamuno, 1910b:162), como la sirena clásica le tentaba, pero al contrario que el caminante de “De camino”, se negó a caer en la provocación, debía llegar al castillo antes de que anoheciera.

La doncella insistía, si descansaba junto a ella, después tendría más fuerzas para continuar la marcha, él le confirmó que sí estaba exhausto, la propuesta de la muchacha no podía resultar más halagadora: “Pues párate un poco y descansa. Aquí tienes el césped por lecho, mi regazo por almohada. ¿Qué más quieres?” (Unamuno, 1910b:162), abrió los brazos, “ofreciéndole su seno” —podríamos observar una referencia a la muerte en este gesto tánato-erótico, ya que como la tierra, al fallecer el protagonista, lo recibirá en su seno; también Dios lo recibirá al fallecer, según la tradición bíblica—. Vemos como el encuentro es similar al de “De camino”, una situación tentadora, pero a la vez, con atisbos de peligro.

Ante tal ofrecimiento, Maquetas se detuvo, pero entonces oyó el rumor del río que fluía por el interior de la sima. Sin embargo, aceptó la grata compañía de la moza, se

¹¹⁹ Costumbre que tiene mucha más significación para don Miguel, al margen anecdótico: “Hablar por no callar, se dice. Y hay quien habla, en efecto, por no sufrir callándose, por oírse a sí mismo y darse de este modo cuenta de que existe. Dicen que es frecuente que cuando uno va de noche por un camino solitario, y va lleno de miedo, va cantando [...] para oírse y convencerse de que no está solo, que va otro con él, de que está consigo mismo. Es un modo de desdoblarse y de prevenirse así [...] muchas de las personas que pasaban a solas por aquel camino iban gesticulando y hablando consigo mismas. Y es que iban huyendo de perder la conciencia de sí, que es el terrible abismo de la soledad” (Unamuno, 1967g:762).

estiró sobre el césped y reclinó la cabeza en el regazo de esta, la muchacha, como si de la ninfa renacentista se tratara, con sus manos “rosadas y frescas”, le secaba el sudor de la frente, y él miraba al cielo, un cielo mañanero, tan joven y bello como los ojos de la mujer.

Él deseaba entablar conversación y le preguntó por sus cantos, pero ella le desengañó, era el agua del torrente que a sus espaldas, en el interior abismal, fluía. Maquetas le pidió que le interpretara esa música natural, “Canta la canción del eterno descanso”, le confesó la muchacha, el caminante se inquietó por el adjetivo de “eterno”, él descansaría pero no quería hacerlo “eternamente”; ella le calmó, “Descansa, Maquetas, y no digas *luego*” (Unamuno, 1910b:163) y entonces, le besó, el mozo se sintió transportado, “[...] siente Maquetas que el beso, derretido, se le derrama por el cuerpo todo, y con él y su dulzura, como si el cielo todo se le vertiera encima. Pierde el sentido” (Unamuno, 1910b:163) y soñaba que iba cayendo por la sima, como don Quijote en el más allá de “La bienaventuranza de don Quijote”.

Se despertó por la tarde, el tiempo pasaba, y se lamentó de ello a la muchacha, si no se marchaba ya, no llegaría al castillo a tiempo, se tuvo que desprender del abrazo de la sirena pastoril, “Déjame, déjame”, ella que impedir que se fuera, pero tuvo que acceder, no sin antes pedirle “no te olvides de mí”. Volvieron a besarse en la despedida, Maquetas se sintió revitalizado, sintió que las fuerzas se le “centuplicaban” y comenzó a correr, dejando atrás a los demás caminantes, que, sorprendidos, le llamaban la atención, y también abandonando a su Dido particular, que en este caso no resulta tan negativa como la joven de “De camino”.

Tal sueño y aparición de las aguas, de resonancias bíblicas, podría evocar el lago de *San Manuel Bueno, mártir*, espacios naturales con resonancias de ultratumba; si el lago de Valverde de Lucerna toma tintes positivos al ser el refugio de las almas del pueblo, así como una especie de baptisterio; también se asimila a las aguas interiores de “El canto de las aguas eternas” al tentar al párroco al suicidio, Manuel expresó: “¡Y cómo me llama esa agua que con su aparente quietud —la corriente va por dentro— espeja al cielo!” (Unamuno, 2005a:303).

La corriente del río que oía Maquetas también fluía por el interior de la sima, en ambos personajes era el sentido de sus vidas que ellos mismos no atisbaban. No podemos olvidar el concepto de sueño, la ilusión que Manuel Bueno quería imponer en Valverde de Lucerna, el sueño de eternidad de los feligreses; así como el del protagonista

del cuento, que aspira a una vida más propia de un señor feudal que de un caminante, relato vital que acaba convertido en una ensoñación de muerte.

El sol comenzaba a ponerse tras las torres del castillo, por lo tanto, levantaron el puente levadizo, Maquetas, al observar cómo había pasado el tiempo y al oír las cadenas del puente, se dio cuenta de que estaban “cerrando el castillo”, por culpa de su descanso con la ninfa pastoril se había retrasado y debía continuar su camino en una “noche insondable”.

Tuvo que parar, no podía ver nada, pero en silencio volvía a oír el rumor de las aguas; cada vez hacía más frío. A pesar de las condiciones, decidió continuar pero a gatas, se guiaba a través del tacto, ya que la vista de nada le servía, debía tener en cuenta evitar las rocas y el precipicio de la montaña. Al soportar tan duras condiciones abjuraba de su breve romance: “¡Ay, aquella muchacha me engañó! ¿Por qué le hice caso?” (Unamuno, 1910b:164), como si de Ulises y su encuentro con las sirenas se tratara.

El frío era cada vez más helado, ya no sentía sus extremidades, no podía percibir el terreno, estaba perdiendo la sensibilidad de todo su cuerpo, no sabía si estaba parado o seguía moviéndose. Y el rumor de las aguas le continuaba persiguiendo. Entonces pensó en gritar y alertar alguna persona que le pudiera ayudar, pero no tenía voz, estaba afónico, también se le había helado la voz. Por primera vez se percató: “¿Estaré muerto?”, al plantearse que tal vez se encontraba en el más allá, la oscuridad y el frío arreciaron.

Al pensar que probablemente había traspasado, sufrió una grave congoja:

¿Será esto la muerte? [...] ¿Tendré que vivir en adelante así, de pensamiento puro, de recuerdo? ¿Y el castillo? ¿Y el abismo? ¿Qué dicen esas aguas? ¿Qué sueño, qué enorme sueño! ¡Y no poder dormirme...! ¡Morir así, de sueño, poco a poco y sin cesar, y no poder dormirme...! Y ahora ¿qué voy a hacer? ¿Qué haré mañana? ¿Mañana? ¿Qué es esto de mañana? ¿Qué quiere decir mañana? ¿Qué idea es esta de mañana que me viene del fondo de las tinieblas, de donde cantan esas aguas? ¡Mañana! ¡Ya no hay para mí mañana! Todo es ahora, todo es negrura y frío. Hasta este canto de las aguas eternas parece canto de hielo; es una sola nota prolongada. ¿Pero es que realmente me he muerto? ¡Cuánto tarda en amanecer! Pero no sé el tiempo que ha pasado desde que el sol se puso tras los torreones del castillo... (Unamuno, 1910b:165).

Para el protagonista, la vida en el más allá es un compuesto de pasado y de un presente continuo, en el que solo se alimentará de recuerdos, y estará perennemente ro-

deado de oscuridad y frío, del rumor mortífero de las aguas, un más allá como el que representará Unamuno en “La bienaventuranza de don Quijote”.

En este punto, el narrador toma la voz de Maquetas, pero se mantiene en tercera persona del singular, es el propio protagonista relatando su historia, como si otros la fueran a leer cuando lo encontraran muerto. Sin embargo, no la pone por escrito, se la explica a sí mismo, se ha distanciado de tal manera de su presente, que es capaz de hablarse a sí mismo como si Maquetas fuera un ente externo y así recomponer su biografía y cómo había llegado a tal fin: “Había hace tiempo —sigue pensando— un hombre que se llamaba Maquetas” (Unamuno, 1910b:165).

Por lo tanto, se ofrece al lector el relato contado dos veces, una será la elaboración del narrador externo; y otra, el propio relato autobiográfico, aunque tomando la licencia del narrador también externo, que adopta el tono de cuento maravilloso, evocando ciertos ideales quijotescos. Tal desdoblamiento narrativo, tal juego de espejos simétricos permite un conocimiento mayor del lector acerca de Maquetas, a la vez que le da la independencia al personaje para tomar las riendas de la narración y mostrar su propio punto de vista. A través de la reconstrucción del prisma de la realidad, mediante los puntos de vista del narrador y Maquetas podemos atisbar cierta totalidad en la visión de la historia del caminante.

De tal modo que el caminante se presenta a sí mismo al modo tradicional de los relatos populares: “Había hace tiempo [...] un hombre que se llamaba Maquetas”, destaca de sí mismo su cualidad como caminante —cualidad muy del gusto unamuniano—, y explica que se dirigía a un castillo, el camino era tan extenso que lo debía hacer por jornadas, pero tal sacrificio sería recompensado, ya que allí encontraría la fantasía de don Quijote y de Perceval:

[...] a un castillo donde le esperaba una buena comida junto al fogón, y después de la buena comida un buen lecho de descanso y en el lecho una buena compañera. Y allí, en el castillo, había de vivir días inacabables, oyendo historias sin término, solazándose con la mujer, en una juventud perpetua. Y esos sus días habrían de ser todos iguales y todos tranquilos. Y según pasaran, el olvido iría cayendo sobre ellos. Y todos aquellos días serían así un solo día eterno, un mismo día eternamente renovado, un hoy perpetuo rebosante de todo un infinito de ayeres y de todo un infinito de mañanas” (Unamuno, 1910b:166).

La vida que llevaría en el castillo cumple los requisitos clásicos de la literatura caballeresca, interesante es observar que su entretenimiento sería quijotesco, oír “historias sin término”, relato como el que se construye para sí mismo, como veremos al final de “El canto de las aguas eternas”, a la par que se vincula con el folklore de los relatos populares, pensemos en *Las mil y una noches*.

La monotonía de su vida, una rutina aceptada gustosamente, se convierte en un pasado continuo que reverbera en el presente, como la presunta muerte que está viviendo. La vida ideal de Maquetas es una especie de muerte en vida, pero una muerte positiva, como la de “Solitaña” y la de los protagonistas de “Al correr los años”, recordemos el anhelo de don Miguel en su *Diario íntimo*:

¡Felices aquellos cuyos días son todos iguales! Lo mismo les es un día que otro, lo mismo un mes que un día y un año lo mismo que un mes. Han vencido el tiempo: viven sobre él y no sujetos a él [...] Vuelven todos los días a vivir el mismo tiempo [...] Y por fin mueren como muere la claridad del día al venir la noche, yendo a brillar en otra región (Unamuno, 2012a:169).

Notemos que al principio de la narración, era por la mañana, y cuando cae en la tentación del encuentro con la muchacha, también había un esplendoroso cielo de mañana, tenía todo el día y la vida por delante, y aún más si este cielo se reflejaba en la juventud de la bella caminante.

Maquetas, en su relato autobiográfico, parece que se muestra disconforme con las expectativas vitales que tenía al iniciar su camino, metáfora clásica de la vida: “Y aquel Maquetas creía que eso era la vida y echó a andar por su camino” (Unamuno, 1910b:166), así se inició su trayecto. Iba caminando cada día, dormía en posadas, cuando amanecía volvía a emprender su senda, y así jornada tras jornada. Hasta que un día, al marcharse de una venta, se topó con un mendigo muy mayor, sentado en la puerta de la venta, y este le preguntó por el sentido de todo, el protagonista tan solo atinó a contestar, desentendiéndose: “¿Y a mí qué me importa?”.

El mendigo volvió a interrogarle sobre el simbolismo del camino, el joven, cansado por tales desatinos le espetó: “¿Y para qué me preguntas a mí lo que quiere decir el camino? ¿Lo sé yo acaso? ¿Lo sabe alguien? ¿O es que el camino quiere decir algo?” (Unamuno, 1910b:166), el pobre sonrió tristemente, Maquetas no se daba cuenta del sentido de la vida, de adónde estaba dirigiendo la suya, tal vez el mendigo, al modo de un Tiresias, le avisaba de su fatal fin. Como este relato autobiográfico está compuesto

a raíz del final de Maquetas, es decir, este conoce el desenlace de su aventura, puede que entonces entienda los cuestionamientos del mendigo.

Entonces la narración llega al clímax, el mozo explica su ascenso por la montaña oyendo de fondo las aguas, que parecen las del río Leteo atrayéndole. Vio en la lejanía el preciado castillo, pero una “muchacha, linda como un fantasma”, le tentó y le distrajo de su objetivo, el protagonista se victimiza al explicar que la moza “le obligó a que se detuviera a descansar”, cuando fue él el que cayó en la provocación, mucho más atractiva que las preguntas del viejo pobre. Además, la caracterización de la joven es ampliamente negativa, ya que al despedirse de ella, esta “le dio la muchacha un beso, el beso de la muerte”, había caído en su tela de araña, se había hecho tarde y su sueño sería inalcanzable, por estar entretenido con una sirena, con un fantasma embaucador, perdió sus objetivos vitales.

Siguió su camino, pero se hizo de noche, y se vio rodeado de tinieblas y frío, y todo se silenció para dejar paso al rumor de las aguas eternas del abismo “aquel canto manaba del profundo silencio, del silencio de la oscuridad y el frío, del silencio de la muerte” (Unamuno, 1910b:167), no era un sonido natural, era del mundo de ultratumba, ya al principio de la narración se explica que cantaba canciones de su infancia para ahuyentar esos sonidos que le atormentaban.

El propio protagonista explica en su narración que se murió, y es capaz de valorar sus propias aptitudes artísticas: “¡Qué lindo es el cuento y qué triste! Es más lindo, mucho más lindo, más triste, mucho más triste que aquella vieja canción que me enseñó mi abuela” (Unamuno, 1910b:167), ha sido capaz de literaturizar su propia desgracia en un cuento que considera bello y triste, de mucha mayor altura literaria que la canción de su infancia. Tal distanciamiento entre la propia vida y la obra de arte surgida de esta, entre el ser humano y el propio sufrimiento convertido en arte, para Unamuno resulta antinatural, recuerda al hombre del diario que tanto criticó en *Cómo se hace una novela*. Es más, Maquetas, estaba tan feliz de su creación, que se entretenía en ese limbo temporal, en el que no sabía si estaba muerto o no, en repetirse la letanía.

En este momento finaliza el relato autobiográfico de Maquetas, a la par que su constante recuerdo, repetición del cuento que evoca el rumor de las aguas eternas. Aparece entonces el narrador externo originario, que explica que el caminante se siguió repitiendo eternamente “el cuento de aquel Maquetas”, es decir, la propia objetivización del personaje, su propia creación artística como en *La novela de don Sandalio, jugador*

de ajedrez y Cómo se hace una novela, su ficcionalización, ya que tampoco conocemos si era verdad o simple fantasía su proyecto palaciego¹²⁰.

Y se lo seguirá contando mientras canten las aguas eternas de la sima, es decir, toda la eternidad: “Y Maquetas se repitió una, y otra, y otra, y otra vez el cuento de aquel Maquetas, y sigue repitiéndoselo, y así seguirá en tanto que sigan cantando las aguas del invisible torrente de la sima, y estas aguas cantarán siempre, siempre, siempre, sin ayer y sin mañana, siempre, siempre, siempre...” (Unamuno, 1910b:168). Tal maledicción sobre Maquetas evoca el Hades clásico, condenado a estar siempre en la oscuridad y el frío, congelado, a estar repitiéndose e inventándose su propia vida, su pasado, presente y futuro, convirtiéndolos en literatura para consolarse sobre su desconocimiento acerca del sentido y el significado de la vida. Recuerda también al infierno que describió Unamuno en “La justicia de Satán”, espacio inhóspito en el que las almas, como sombras, no se hablaban y deseaban no oír, ni ver, ni oler.

Resulta interesante observar, tal y como indica Deszö Csejtei (2004), la naturaleza proyectiva de la vida de Maquetas, y como esta se frustra a causa del amor y la muerte, entidades antiproyectivas por naturaleza. Csejtei clasifica “El canto de las aguas eternas” como “novela fantástica”, y hace hincapié en que parte de este relato está escrito en “prosa rítmica”, ciertamente, no comprendemos por qué motivo este cuento sigue sin estar incluido en las obras completas de la cuentística unamuniana.

En referencia a la proyectividad de la vida de Maquetas, esta se basa en sus objetivos vitales, andar un largo camino con el objetivo de llegar a un castillo, sin embargo, encontramos otra dimensión, la profundidad, en la que se encuentran las aguas turbulentas y escondidas en el interior de la montaña, que desde los inicios del cuento se enjuician como negativas, el protagonista las teme, simbolizan la muerte.

A su vez, al caer en la tentación de reposar junto a la doncella que le llamaba en un descansadero, también se acerca más hacia la profundidad mortífera, destaca Csejtei que el amor es “por su propia naturaleza, es también antriproyectivo, obtiene su totalidad del instante, que es la esencia sin extensión del presente corriente” (Csejtei,

¹²⁰ Deszö Csejtei interpreta esta auto-narración autobiográfica como una ficción que inventa Maquetas de otro ser al que le han sucedido las mismas desventuras que a él, pero no es él mismo: “[...] Maquetas empieza a narrar una historia sobre un cierto Maquetas, al que le pasó lo mismo que a él” (Csejtei, 2004:37). Sin embargo, nosotros interpretamos este relato como el propio Maquetas hablándose a sí mismo, un monodialogo en forma de narración en lugar de monólogo, encuentro con uno mismo que no es extraño en Unamuno, valgan de ejemplos “El que se enterró” y “Artemio, *heautontimoroumenos*”.

2004:35). Efectivamente, el joven, en cuanto lo besa la sirena, cae en un profundo sueño, y de hecho, se siente “caer” en una profunda sima, enlazando así esta sensación con las aguas eternas de la montaña.

Aún así, debemos tener en cuenta la naturaleza de este encuentro amoroso, para Unamuno resulta negativo, ya que presenta tintes explícitamente eróticos y el protagonista, que se resistía a acompañar a la muchacha, conocía que no podía perder el tiempo, ya que entonces no llegaría a tiempo al castillo, y esta le animaba a sestar con ella, no a conseguir su meta. Puede que conscientemente, la moza le perjudicara, de hecho, ella ofrece el significado de las aguas: “Canta la canción del eterno descanso” (Unamuno, 1910b:163), mientras que Maquetas no sabe responder al mendigo y no sabe explicarse por qué le producen tanta inquietud las aguas subterráneas. Incluso, la muchacha le pide a Maquetas, antes de que este se duerma, que no piense en el “luego”, le arrebatara su futuro. Definitivamente, no resulta un amor positivo, como el de “Al correr los años” o “El poema vivo del amor”, es un amor que le consumirá, como el de “El amor que asalta”, será letal.

Por otra parte, Csejtei evoca la “reducción de la percepción” que recuerda a las del *Diario íntimo*, esto sucede cuando Maquetas se ve envuelto en la oscuridad y el frío total y se ve obligado a caminar a gatas, pero pronto, ningún sentido le será útil, ni verá, ni palpará, ni hablará... tan solo será capaz de oír el sonido de las aguas, hecho que aún le aterrorizará más. La muerte será la dimensión en la que habrá desaparecido por completo el mañana, el mismo viajante se lamentará de tener que vivir de recuerdos, sofochado en un presente de total oscuridad.

“Soledad” (1911) resulta uno de los personajes femeninos positivos más emblemáticos de Unamuno, así como la protagonista de “El dios pavor” y “La venda”, es un ser sensible, entrañable, amoroso, pero a causa de los condicionantes de su entorno y su familia, resultan condenadas a la incompreensión, incluso al maltrato y a la terrible soledad. Precisamente, esta protagonista será el emblema de tal actitud ante la vida, soledad ermitaña que también compartirá Ángela Carballino de *San Manuel Bueno, mártir*. Es extraño que este cuento no se tome como una novela corta, ya que tiene la misma extensión y acción que “Abuelo y nieto”, por ejemplo.

La protagonista que da título a este cuento es Soledad, y es fruto de un acto que une los dos misterios vitales, el de la vida y la muerte, el parto. Su madre falleció en él,

y barrocamemente y siguiendo a su predilecto Leopardi, Unamuno comienza el cuento: “Soledad nació de la muerte de su madre” (Unamuno, 2011a:211).

Se cuenta la génesis de la hija, contando la triste vida de la madre, Amparo —que no sirvió de “defensa” de su hija ni de sí misma—, de este modo se recupera la concepción determinista naturalista. Esta mujer se había casado con un hombre “impenetrable y parecía insensible” (Unamuno, 2011a:211), lógicamente, y siguiendo la predilección de Unamuno por los seres hiperestésicos, será un personaje negativo por reprimir sus emociones, como el personaje de “La redención del suicidio”, era como un animal, tan solo comía y dormía, no era capaz de mantener una conversación con su mujer, siempre le gritaba: “¡Déjame en paz!”; y ella se desconocía a sí misma, ya no recordaba ni cómo era de soltera, le parecía otra. El hogar no era tal, “esa terrible y agorera paz lo entenebrecía todo” (Unamuno, 2011a:211), en este caso, esta paz pasiva puede recordar a la de *Paz en la guerra*, un silencio, un descanso muerto en el que rabiaba la madre carlista del protagonista, deseosa de guerra, de acción, de vida real.

Amparo en seguida tuvo un hijo varón, Pedrín, pero ella, para tener compañía en casa, quería una hija, al contrario que Tomasa de “Abuelo y nieto”, al contrario que las mujeres de *Paz en la guerra*; Amparo no desea una vida de acción y sobresaltos, sino cumplir con su función de mujer de principios de siglo, y sentir el amor y el cariño que le faltaba por parte de su hosco marido. Tristemente, el embarazo fue tortuoso, enfermó y quedó postrada en la cama: “Comprendió que no vivía sino para dar a luz a su hija, hasta ponerla en el hogar tenebroso” (Unamuno, 2011a:212). Por lo tanto, daría su vida por la de su hija, se sacrificaría por ella, aunque ello, a su vez, significara traer un nuevo ser a un hogar desgraciado. Le hizo prometer al marido que llamaría a la recién nacida, si era una niña, Soledad, nombre que no atraía buenos augurios, más bien parecía una maldición o reproche contra el marido, sería la continuidad de la vida de la madre, repetida en otro personaje femenino, casi una reencarnación o metempsicosis.

El padre viudo estaba superado por su nuevo estado, así que se quedó con Pedro, y envió a Soledad a un pueblo para que la criaran las nodrizas, no volvería a casarse, le hastiaba la idea. Cuando esta tuvo edad suficiente, fue trasladada a su hogar familiar, y vivió en el mismo ambiente que su madre, un padre hermético, y un hogar desangelado. Sus escasos recuerdos de infancia los sentía ya muy lejanos, hecho negativo para Unamuno, cuya etapa vital más idílica era esta. Su hermano tampoco ayudaba a mejorar la situación, al ser mayor que ella, se imponía por su fuerza bruta, y la trataba como si de

una muñeca se tratara: “Ella, Soledad, Solita, era su juguete. Y era, como hombre que había de ser, un bruto. Como eran sus puños más fuertes, quería tener siempre razón. *Vosotras, las mujeres, no servís para nada. ¡Los que mandan son los hombres!*”, le dijo una vez” (Unamuno, 2011a:212). En este sentido recuerda a las quejas de la protagonista de “La venda”, así como a las reflexiones sobre los géneros que efectúa Unamuno en diversas obras, desde en *Vida de don Quijote y Sancho* a *La tía Tula*.

Asimismo, parece que exista una crítica a los roles de los sexos de la época, ya que las capacidades de las mujeres, a menudo casi hiperestésicas como opina Unamuno, quedan en el olvido por imperativos sociales: “Era Soledad una naturaleza exquisitamente receptiva, un genio de sensibilidad. Se da con frecuencia en las mujeres este genio de receptividad, que como nada produce, se extingue sin que nadie lo haya conocido” (Unamuno, 2011a:213). De este modo, si la mujer, a principios de siglo, hubiera podido acceder plenamente al mundo académico y laboral, por ejemplo, tal vez no se hubieran perdido esas capacidades.

El padre no cuidaba a sus hijos, se los quitaba de encima, como en su día a Amparo, con la muletilla: “¡Déjame en paz!”; por lo tanto, Soledad estaba abandonada, como indica su propio nombre, y viviendo el destino de su madre. Afortunadamente, el nulo ejercicio de la paternidad repercutió positivamente en la muchacha, ya que al poder ir al colegio, ni el padre tenía que soportar a la hija, ni viceversa, y esta “descansaba” del triste hogar. Sus compañeras de clase hablaban de sus madres, pero ella no conoció a la suya, ni le habían hablado en absoluto de ella, así que una noche cenando, interrogó a su arisco padre: “Di, papá, ¿he tenido yo madre? [...] ¿Y dónde está mi madre, papá?” (Unamuno, 2011a:213).

Esas preguntas fueron el detonante que rompió la coraza del patriarca, alabó a su madre, le enseñó un retrato, fue capaz de mantener una conversación, pero no pudo evitar su petulancia masculina, creía que el hecho de que Soledad fuera más bella que Amparo, se debía a que era hija suya. A Pedrín, tan bruto como el padre, querer a su madre no le importaba, aunque hubiera fallecido cuando él tenía tres años ni se esforzaba en recordarla, y por primera vez reconoció a su hermana alguna cualidad, por la que sobresalía sobre la vileza de esa familia: “Pues yo [Soledad], en tu caso, me acordaría [...] ¡Claro, las mujeres sois más listas! [...] No, pero sabemos recordar mejor” (Unamuno, 2011a:213), vemos la naturaleza maternal, claramente afectiva que atorga don Miguel al sexo femenino.

Soledad es un personaje que evoca por sus circunstancias en el hogar y por su necesidad maternal a Ana Ozores, además, en cuanto la joven habló con su padre dio en imaginarse a Amparo para “poblar” su soledad, por lo tanto, como la joven Regenta, sin embargo, al personaje de Unamuno no le asola el complejo cuadro clínico de la protagonista clariniana.

La monotonía en el hogar y la vida familiar era cada vez más dramática, Pedrín comenzó a ser problemático, “a dar que hablar en el pueblo”, y huyó de este sin informar a nadie. Súbitamente, también llegó el momento para Soledad, un joven del pueblo la quiso pretender, y a pesar de sus reservas, lo admitió, y “empezó más bien a nacer”, comprendía las conversaciones de sus maestras y amigas del colegio, comenzó a sentir el mundo, pero, por contraste, también “[...] descubrió toda la horrrura de su hogar, y si no hubiera sido por la imagen, siempre en ella presente, de su novio, se habría arrecido allí junto a aquel hombre granítico” (Unamuno, 2011a:214).

El padre no deseaba conocer ningún detalle sobre el noviazgo de su hija, y esta no se atrevía a hablar con él del asunto, mientras, seguía el coqueteo, las charlas nocturnas en la reja, las lecturas de libros que le traía a escondidas el muchacho —como realizaba Unamuno con su esposa Concha cuando se conocieron— ... Gracias a su contacto con él, Soledad conoció una masculinidad positiva y la posibilidad de formar una familia diferente a la que ella había sufrido, ella pensaba que todos los maridos y padres eran como el suyo: “Y aquel joven no parecía hombre. Era cariñoso, alegre, abierto, irónico, y hasta la contradecía a las veces [...] empezó, en efecto, a soñar lo que sería un hogar, a entrever lo que eran los [...] verdaderos hogares de sus compañeras que lo tenían. Y este conocimiento, este sentimiento más bien, acreció en ella el horror a la madriguera en que vivía” (Unamuno, 2011a:214). Soledad se había reencontrado con su deseo de amor y familia, había habido una anagnórisis, sin embargo, ello redundaba en un sentimiento de extrañeza ante lo siempre conocido, de desapego, de conocerse a sí misma, y pensar cómo había podido soportar y participar de tal degradado ambiente.

Es interesante cómo presenta esta unión don Miguel, la protagonista vive una primavera con su novio, pero siempre la presenta en contraste inevitable con el matrimonio de sus padres, por lo tanto, se crea una mayor tensión y efecto emocional respecto a los personajes y respecto al lector, ya que se mira con nostalgia el pasado, porque no se vivió cómo se debía, por el tiempo perdido. Además, el lector conoce el fallecimiento de la madre, que hubiera sido una excelente compañera de su hija y educadora

del hijo, aunque, tal vez las dos adolecieran de falta de carácter para enfrentarse al padre, no eran una Tula o una Tomasa.

Sin embargo, un día recibió una carta de su novio, la abandonaba, y se derrumbó, pero no podía aparecer débil ante el padre. Notemos cómo Unamuno, en los momentos de más sufrimiento a nivel emocional de la protagonista, apela a la condición violenta del sexo masculino, de este modo, parece una crítica al propio sexo: “Soledad sintió un tenebroso frío que le envolvía el alma, y toda la brutalidad, toda la indecible brutalidad del hombre, es decir, del varón, del macho” (Unamuno, 2011a:214). La falta de amor, para una moza “sedienta de amor desde que naciera” (Unamuno, 2011a:214) fue terminante, no entendía por qué había sido rechazada de ese modo, no comprendía, como el mismo Unamuno: “¿Es que puede un hombre cansarse de amar?” (Unamuno, 2011a:214). La joven, que ya pensaba en el hogar que podría fundar con su pretendiente, por lo tanto, que ya se veía a sí misma como madre y esposa —en clave unamuniana, únicamente madre— se tuvo que refugiar en soñar aún más en Amparo y en el culto a la Madre, la Virgen. Incluso llegó a sufrir ataques nerviosos como Ana Ozores, cuando su padre le preguntó por el final de sus amores, sentirse tan humillada y desamparada le provocó un “espasmo convulsivo”, y ya ni pudo llorar ni le interesó el mundo.

Una mañana encontraron al padre muerto, pero Soledad no le plañó, al contrario, vendió todas las propiedades heredadas, y completamente sola, se mudó a otro lugar, “donde nadie la conociera y donde ella a nadie conociera” (Unamuno, 2011a:215). El hecho de que la protagonista no llore por el padre puede evocar la imagen de mala hija y de mala cristiana, pero debemos pensar que el hombre, desde el principio, y según los parámetros del escritor, está caracterizado como un ser negativo, porque no acepta sus emociones, las reprime, y provoca su desgracia y la de seres hiperestéticos como su esposa e hija, así como inculca la misma hosquedad en su hijo. Mató en vida a su esposa-madre, Amparo, ninguna cualidad positiva podía poseer.

Por lo tanto, es lógico que Soledad, el personaje positivo junto a su madre, del cuento, no puedan apiadarse de su verdugo. Además, siguiendo la reflexión sobre los sexos, y pensando en Tomasa de “Abuelo y nieto” y Tula, Amparo y Soledad, a causa de ser mujeres, no pudieron escapar de la desgracia de ese marido y padre, ni encontrar otro destino vital que no fuera el matrimonio o la maternidad.

Finalmente se identifica el narrador, es una persona que ha conocido a Soledad de mayor, y parece que hable para sus convecinos, o para aquellos lectores que puedan co-

nocer una persona en su misma situación: “Y esta es esa Soledad, hoy ya casi anciana, esa mujercita sencilla y noble que veis todas las tardes ir a tomar el sol a orillas del río; esa mujercita misteriosa de la que no se sabe ni de dónde vino ni de dónde es” (Unamuno, 2011a:215). Para conocerla es necesario saber toda su historia, en este aspecto, el cuento podría verse aún deudor del realismo decimonónico, la presentación de su familia, su ambiente..., en el que podría existir determinismo, ya que parece que Soledad viva la misma vida que su madre y sufra las consecuencias de llevar ese nombre y haber nacido en tan trágicas circunstancias.

Sin embargo, conforme avanza el final del relato, parece que el narrador es omnisciente, y no es solo un vecino de la anciana, ya que comenta que nadie en la población la conocía, ni ella trabó mayor amistad con nadie, así que se iniciaron una serie de rumores sobre ella, afortunadamente para el lector está el narrador: “Nadie sabía su historia y se llegó a propalar la leyenda de una terrible tragedia en ella. Pero, como veis, no hay en su vida tragedia alguna representable, sino, a lo más, esta tragedia vulgar, vulgarísima, irrepresentable, callada, que tantas vidas humanas destroza: la tragedia de la soledad” (Unamuno, 2011a:215); por este motivo, parece que el narrador es omnisciente, al conocer la biografía de la protagonista, desde sus antecedentes familiares, y al desmentir todos los misterios que corren en el pueblo sobre ella. Respecto al espacio, Unamuno no sitúa los lugares en que se crió y se trasladó Soledad, exceptuando que eran pueblos, de hecho, faltaría este detalle junto a una descripción detallada de los personajes, para que junto al narrador omnisciente, y los determinismos biológico y ambiental, se ajustara a una estética y técnicas naturalistas.

Asimismo, se recupera el concepto de intrahistoria, ya que Soledad es un personaje anónimo, ordinario, que nunca participó de la vida más que cuando tuvo pareja y en su vejez, ayudando a todo el que se lo pedía, por ello caerá en el olvido del tiempo, aunque haya realizado una buena labor, y se haya sacrificado personalmente. Porque Soledad toma tintes de mártir: además de verse determinada por su propia madre, que le transfirió un carácter sensible incompatible con el ambiente salvaje que era su familia; la condición de la individualidad aislada en su propio nombre; el rechazo de su novio por causas desconocidas; junto a las habladurías del pueblo sobre su hermano, la condenarían a morir sola, ya que ella aceptó su destino desde el nacimiento obedientemente.

Cuando intentó escapar de su vida cambiando de residencia, continuó siendo devota de la imagen que creó de su madre, la Virgen y la caridad, llevando la misma vida

austera; por lo tanto, asume o un destino cerrado, concebido desde una óptica naturalista estricta; o decide sacrificarse por el bien ajeno. También debemos tener en cuenta qué opciones vitales tenía una mujer mayor a principios de siglo, en un pueblo, y abandonada por su único novio, con el que esperaba casarse. De hecho, Unamuno ya advierte que las capacidades femeninas tendían a echarse a perder, por no poder usarse nunca en la vida regular de mujer de la época.

En su vejez, Soledad parece que se convirtió en la Benina de *Misericordia*, ayudando generosamente a todos los necesitados, pero su tristeza siempre la acompañó: “[...] alguna vez se le escapa uno de esos dichos amargos, delatores del desconsuelo encallecido” (Unamuno, 2011a:215). Incluso la buscó su cruel hermano, con el que se reconcilió antes de que este muriera, produciéndose una anagnórisis, que purgó todos los sufrimientos infantiles, representante del otro extremo de Soledad, si esta era buena, el otro: “[...] hombre avejentado, de prematura decrepitud, encorvado como bajo el peso del vicio” (Unamuno, 2011a:215). En Pedro podríamos observar la influencia del padre, así como en Soledad es Amparo la que la marca; en su hermano, el modelo a seguir es el patriarca, sus mismos modales y brutalidad, así como su caída moral; recordemos que su padre, en cuanto enviudó, no deseó volver a casarse: “¡Y cómo volver a casarse! No, no volvería a hacerlo. Ya sabía lo que era estar casado. ¡Si lo hubiese sabido antes!” (Unamuno, 2011a:212), así como tampoco se hizo responsable del noviazgo de su hija, como a Pedro, los abandonó a la maledicencia pública.

La figura del narrador se va aclarando, es un personaje que ha trabado contacto con Soledad y gracias a sus conversaciones ha entresacado este relato. De este modo vuelve a emplear técnicas cervantinas, y a confundir realidad con ficción, y más teniendo en cuenta que Unamuno nunca se escondía tras la convención del narrador. Por el cambio de receptor, primero parece solamente el lector, posteriormente se propone desmentir la leyenda que corría en el pueblo sobre Soledad; y finalmente, gracias a la reflexión sobre el devenir de la protagonista, el cuento acaba tornándose una exposición, incluso crítica, sobre el papel de la mujer respecto al hombre y las lecturas femeninas populares en la sociedad de la época: “Todo lo que he logrado saber es su historia, la que os acabo de contar” (Unamuno, 2011a:216).

Como en toda su literatura, Unamuno se valió de géneros ficcionales para mostrar su ideario, así denomina las opiniones de la anciana: “He trabado relación, no digo amistad, con Soledad, y he procurado sonsacarle su sentimiento total de la vida y del

destino, lo que alguien llamaría su filosofía” (Unamuno, 2011a:216). Soledad quiere desentrañar el misterio sumo entre los hombres, y es su relación con el otro sexo, con la alteridad: “No de la relación sexual [...] sino de la relación general entre hombre y mujer; lo mismo que sean madre e hijo, hija y padre, hermana y hermano, amiga y amigo [...] como que sean marido y mujer, novio y novia o amantes; lo importante [...] es cómo ha de sentir un hombre a una mujer [...] y cómo ha de sentir una mujer a un hombre” (Unamuno, 2011a:216), tema que interesó a Unamuno, que mostró un abanico de personajes femeninos interesante, desde mujeres tradicionales en la literatura occidental, seres ideales, incluso diosas naturales, como la de “El poema vivo del amor”; a la mujer del pueblo, de la intrahistoria, fuerte y “varona”, tomando el término de “El canto adánico”, como las madres de *Paz en la guerra*, Tula, o Tomasa de “Abuelo y nieto”; y seres hiperestésicos como Ana Ozores, también algo varoniles en cuanto las libertades que se toman para la época y el destino que eligen, como Soledad; por supuesto, siempre estará de fondo la esposa-madre, hecha a imagen y semejanza de la Virgen María.

Soledad, como se ha mencionado, prefiere vivir sola antes que sufrir “los empujones de la brutalidad humana” (Unamuno, 2011a:216) —manía de raíz flaubertiana— y de los hombres opina que:

[...] ¿comprendéis lo que es la soledad en un alma de mujer, y de mujer sedienta de cariño y hambrienta de hogar? El hombre tiene en nuestras sociedades campos en que distraer su soledad; pero una mujer que no quiere encerrarse en un convento, ¿qué ha de hacer solitaria entre nosotros? [...] Esa pobre mujercita [...] ha sentido toda la enorme brutalidad del egoísmo animal del hombre. ¿Qué piensa? ¿Para qué vive? ¿Qué lejana esperanza la mantiene? [...] ¡Pobrecillos! Parece que nos compadece, como quien compadeciera a un cangrejo (Unamuno, 2011a:216).

Como hemos comentado, Unamuno reclama la participación activa en sociedad de la mujer, ya que es evidente cuán trágica y triste fue la vida de la protagonista de este relato por no haber contraído matrimonio o haber ingresado en un convento, el hecho de no poder acceder al ámbito laboral, la condenó casi a la indigencia y a vivir de su mísera herencia. Carrascosa recuerda que Unamuno creía que la soledad femenina era más trágica que la del hombre, siguiendo la estela de la Virgen (Unamuno, 2011a:215).

A pesar de ello, Soledad tenía una vasta cultura, pero una cultura libresca, “de un buen sentido frío y al parecer rastrero” (Unamuno, 2011a:216), y sobre la literatura erótica, que Unamuno ya critica en *Amor y pedagogía*, pensaba que era una cuestión que

debía experimentarse, no era posible aprenderla o sentirla verdaderamente leyendo sobre ella, afirmación que sorprende en un personaje que no había vivido más que un noviazgo con final desgraciado, de hecho, por primera vez en el transcurso de la narración, se realiza una prosopografía, aunque breve, sobre su aspecto de anciana, conservado milagrosamente: “sus grandes ojos claros, ojos eternamente juveniles” (Unamuno, 2011a:216). Aún así, parece tener bastante sentido común, y junto al narrador y el autor, condena la literatura erótica popular entre las lectoras de la época: “*Diga usted. ¿Usted comerá! ¿No es así? ¡Claro que como!*, respondí [el narrador], sorprendido por la pregunta. *Pues bien, si a usted, que come, le sorprendiera leyendo un libro de cocina y pudiese yo mandar, le enviaría a la cocina a fregar las cacerolas*” (Unamuno, 2011a:216).

“El espejo de la muerte (historia muy vulgar)” (1911), cuento que dará título a la recopilación de cuentos publicada en 1913, mostrará una “mansa” al estilo de “Soledad”, pero con tintes dramáticos similares a los de “El dios pavor”. Matilde, la protagonista de este cuento, es una joven enferma a causa de su desgraciado noviazgo¹²¹. En este sentido, este cuento podría tomarse como un análisis detallado del fin de los amores de Soledad, del cuento homónimo; y como un posible destino que hubiera podido tomar la vida de esa otra protagonista de ficción, la muerte a causa de la enfermedad psicológica, como en el extraño caso de “El que se enterró”.

Aunque llegara la impresionista primavera y la naturaleza renaciera, “Los árboles, limpios de la escarcha del invierno, iban echando su plumoncillo de verdura; llegábanse a ellos algunos pájaros nuevos; todo parecía renacer” (Unamuno, 2011a:217). Esta Ana Ozores tampoco sanaba —aunque tuviera nombre de “guerrera”, si nos ceñimos a su etimología—, a pesar de los consejos y ánimos del médico, este le recomendaba lo mismo que al bohemio urbano de “Ver con los ojos. (Cuento)”, buena alimentación y paseos, contacto con la naturaleza, aire y luz. Pero a pesar de estar rodeada por “aire le tenían en redondo, libre, soleado, perfumado de tomillo, aperitivo [...] una tierra lozana y grasa que era una bendición del Dios de los campos [...] luz libre” (Unamuno, 2011a:217), no mejoraba...

¹²¹ En 1910 escribía Unamuno a Arzadun acerca de su estado de salud, estaba preocupado por su corazón, sufría “aprensiones” y comenzó a tomar muchas precauciones para protegerlo, creía que padecía hipertensión vascular, aunque lo justificaba como “achaques de los años” —Unamuno tenía entonces cuarenta y seis años—, “perspectiva de una vejez prematura”, “siempre sucede con todo cardiópata, da en nuerópata” (Rabaté, 2010:295). Recordemos que don Miguel tuvo una salud delicada desde su infancia, hecho que se unía su intensa y tormentosa actividad espiritual e intelectual, y que mostró en sus personajes de ficción, tanto en la representación de enfermos, como de médicos.

Matilde tenía todos los elementos materiales para sanar, además de la dedicación del médico y su madre —notemos que no aparece la figura paterna en el relato, trasunto puede que autobiográfico por parte de Unamuno—, sin embargo, no era suficiente a causa de su profundo desánimo. En este aspecto, el helenista demuestra un calado muy postmoderno de la psicología humana, aunque es cierto que el realismo decimonónico está poblado por mujeres que harían las delicias de cualquier psicoanalista.

El hogar tampoco era tal, la madre era viuda tempranamente, pero afortunadamente, no sufrían carencias económicas, y como la Amparo de “Soledad”, también se apoya en su hija como “supremo consuelo” a su situación sentimental. Estaba extremadamente preocupada por su hija, hasta llegó a ofrecerle su ayuno a la Virgen, otra madre, si esta concedía a su hija, ya no apetito, sino “apetito de vivir” (Unamuno, 2011a:217).

Cuando a partir de la antítesis se describe el depresivo estado de Matilde, comparándolo con el florecer natural en la primavera, el narrador explica la causa de su desgracia, y como en el caso de “Soledad”, también fue el pretendiente. José Antonio, al principio de cortejarla, quería casarse con ella rápidamente, “como si temiera perder algo” (Unamuno, 2011a:218), por lo tanto, no se presentan sus intenciones como honestas, como el caso del mal augurio que sintió Soledad con su novio; pero Matilde estaba en los prolegómenos de su caída, y tanto ella como la madre prefirieron esperar a que se recuperara. Como sucede en el caso de “El fin de unos amores”, aunque en este relato es el novio el enfermo.

Ante la negativa, José Antonio se volvió frío, “buscaba una salida”. Pero parecía que la causa de la enfermedad se desdibujaba, ya que el óbice para retrasar el matrimonio al principio del noviazgo fue: “No; todavía no, hasta que me reponga; así no puedo casarme” (Unamuno, 2011a:218), por lo tanto, ¿ya estaba Matilde enferma cuando su relación de pareja iba bien? Porque el novio insistió en casarse, incluso aduciendo que el matrimonio la aliviaría, pero Matilde respondió: “No, José Antonio, no; este no es mal de amores, es otra cosa: es mal de vida” (Unamuno, 2011a:218). Por lo tanto, parece que la joven tiene una perspectiva de la vida trágica, de hecho, Carrascosa rescata una carta del autor del mismo año de publicación de este relato, 1911, en la que adolecía de *tedium vitae* (Unamuno, 2011a:218). Pero, como veremos, a medida que transcurre el cuento, sí que parece que la causa de su desgracia es el fallido noviazgo; aún así, se debe tener en cuenta que parece una depresión anímica inherente a su personalidad, imposición de la que no puede escapar.

Las conversaciones de la pareja ya estaban muertas, en cuanto la madre y la hija se opusieron al matrimonio repentino, ya no existía futuro en su relación, sino solamente pasado, por lo tanto, para Unamuno que solo creía en un presente continuo, la relación ya estaba finiquitada, no existía amor, ni esperanza de que se recuperara el hogar perdido de Matilde: “[...] en el querer siempre debe ser principio; se debe estar siempre empezando a querer” (Unamuno, 2011a:219). El uso del “espejo” destaca en este relato, este representaría la dificultad de enfrentarse a uno mismo, así como la impenetrabilidad, símbolo que en “El que se enterró” se personificará en una réplica de la persona.

De este modo, Matilde al intentar hablar con su novio, se topaba: “Mirándole como a espejo, le decía Matilde: *Pero, dime, José Antonio, dime, ¿qué te pasa? [...] ¡Qué cosas se te ocurren, chica!*” (Unamuno, 2011a:218). Él quería desprenderse de ella y era incapaz de mantener una conversación introspectiva, como el padre de Soledad, y la novia era brutalmente sincera, como una mártir, parecía que pidiera el castigo que la elevaría: “[...] si te has cansado de mí, si te has fijado ya en otra, déjame. Déjame, José Antonio, déjame sola, porque sola me quedaré; ¡no quiero que por mí te sacrifiques!” (Unamuno, 2011a:218), aunque también puede atisbarse cierto egotismo y victimismo romántico, también se debe pensar en la psicología de la Regenta, por rescatar un precedente inmediato. Además, Unamuno condenó la beatería interesada en numerosas ocasiones, incluso en uno de sus cuentos, “El lego Juan”.

La novia se enfrentó en la intimidad de su dormitorio al espejo¹²² y a su progresiva degradación física a causa de la somatización del desánimo, se ahogaba en lágrimas y rezos. Pero esa tristeza vital parecía remitir progresivamente, aunque su noviazgo decaía: “[...] vencían los veintitrés años [...] Matilde soñaba de nuevo en la vida [...] de amor [...] en un largo porvenir, en una casa henchida de faenas, en unos hijos, y, ¿quién sabe?, hasta en unos nietos. ¡Y ellos, dos viejecitos, calentando al sol el postre de la vida!” (Unamuno, 2011a:219). Los anhelos supremos, el amor, la familia, la perpetuación en la eternidad en la forma de descendientes, la vejez feliz con un compañero al

¹²² Podría este espejo evocar el lago de *San Manuel Bueno, mártir*; es el símbolo del reverso de la vida, la muerte, y la tentación romántica suicida que perseguía a Manuel Bueno, así como a Matilde, que se abandona a causa de su mal de amores. Por otra parte, recuerda a la metáfora que usa Unamuno habitualmente para explicar el concepto de “intrahistoria”, el fondo tranquilo sobre el que ondean violentamente las olas, la acción cuyo fondo es una pasividad, es una paz que podría contradecir el afán “guerrillero” de don Miguel; tal vez un limbo en el que no existiera el fin ineludible, en el que vivieran inocentemente seres como Solitaña, que a su vez, y por querer pertenecer a ese ámbito, por querer vivir al margen de cualquier tipo de acción, ciertamente carecen de un yo, de una personalidad que no se deje mecer por las circunstancias.

modo de “Al correr los años”... Justamente, cuando ella comenzaba a ser la de antes, José Antonio la abandonó, con la brutalidad propia del hombre, aprovechó una de sus conversaciones frustradas para dejarla con el subterfugio de que ella se lo pedía: “Y él entonces, con brutalidad de varón: *Si vas a darme todos los días estas funciones de lágrimas, sí que te dejo*. José Antonio no entendía de amor de lágrimas” (Unamuno, 2011a:219). La misma violencia que usó para encontrar nueva novia: Rita, precisamente la mejor amiga de Matilde.

La tristeza y el sentimiento de muerte se adueñaron de la monotonía de la joven, ahora ya no le quedaba posibilidad de redención, y ello se magnificó definitivamente el día de Nuestra Señora de la Fresneda, las Vírgenes siempre veneradas por don Miguel, la clásica romería campestre que retrató abundantemente Unamuno, desde en *Paz en la guerra*, a cuentos como “Ver con los ojos. (Cuento)”, y “El poema vivo del amor”. Explosiones de amor erótico, de primeros conocimientos físicos, de alegría dionisiaca. Pero Matilde ya no tenía cura, aunque su madre pidiera que la Virgen le concediera apetito, y así se le curara la desgraciada enfermedad, ya no le importaba su futuro: “Luego, ¿qué, madre?” (Unamuno, 2011a:220). Luego, según la protectora matriarca, vendría un buen novio, que no fuera un “bárbaro” como José Antonio. Estas mujeres toman la perspectiva del autor, la perspectiva de Tula, rechazar al género masculino por su falta de sensibilidad. Además, Matilde es crudamente sincera, no se esconde en el autoengaño de la madre, que pretende esconderle la realidad: “No hable mal de Rita, madre, que no es legañosa. Ahora es más guapa que yo. Si José Antonio no me quería ya, ¿para qué iba a seguir viniendo a hablar conmigo? ¿Por compasión? [...] Yo estoy muy mal, lo sé, muy mal. Y a Rita da gusto de verla, tan colorada, tan fresca” (Unamuno, 2011a:220).

La muchacha toma tintes schopenhauerianos, aprehender la realidad en su totalidad, asumir su situación es prácticamente mortal, ya que el hecho de saberse tan grave anímicamente, de aceptar fríamente la nueva relación de su mejor amiga y su expareja, la impedirán sanar. En cambio, la madre, viviendo entre ofrendas a la Virgen y el cuidado de su hija, maldiciendo a José Antonio y a Rita, parece que puede seguir adelante, es decir, evitando conocer en toda su gravedad la realidad; como Rita y José Antonio, que egoístamente, no se preocupan de Matilde. La ignorancia es mucho más feliz. Sin embargo, también podrían verse en la muchacha ciertos tintes victimistas, suicidas, ya que se abandona, aunque de un modo muy distinto al de Soledad, que escoge huir del pueblo y ser eremita, siendo, en este sentido, mucho más valiente.

El lector puede conocer el final de la protagonista por varias pistas, sus quejidos y una pista muy explícita del narrador: “A trechos tenía la moza que apoyarse en el brazo de su madre; otras veces se sentaba. Miraba al campo como por despedida, y esto aun sin saberlo” (Unamuno, 2011a:220). Matilde, sin desearlo, y aún habiéndose ataviado y maquillado para tener mejor apariencia, se convirtió en el *anguis in herba latet*:

Todo era en torno alegría y verdor. Reían los hombres y los árboles. Matilde entró a la ermita [...] con los huesos de las rodillas clavados en las losas [...] apoyados los huesos de los codos [...] Todo era restregones, sobeos y tentarujas bajo la luz del sol. Y Matilde lo miraba todo tristemente [...] *Yo no podría correr si así me persiguieran [...] yo no podría provocarles y azuzarles con mis carreras y mis chillidos... Esto se va* (Unamuno, 2011a:220).

El esqueleto de la joven se iba marcando cada vez más bajo el cuerpo enflaquecido y las ropas ya anchísimas, parecía que ya era consciente de su final. Además, ella era el elemento triste, mortuorio, que no encajaba en una romería báquica. Aunque, tal vez, era precisamente la condición necesaria para que pudiera darse tal homenaje y exaltación vital, la presencia de la muerte alentaba aun más a su rechazo y a aferrarse a la alegría y el erotismo:

Sentía la pobre moza en torno de sí el respeto como espesado: un respeto terrible, un respeto trágico, un respeto inhumano y cruelísimo [...] ¿Era compasión? ¿Era aversión? ¿Era miedo? [...] Y al pensar en este miedo inconsciente de los otros, en este miedo que inconscientemente también adivinaba en los ojos de los que al pasar la miraban, se le helaba de miedo, de otro más terrible, el corazón (Unamuno, 2011a:221).

La repulsión que inspiraba en los verdaderamente vivos cada vez la hacía más consciente de su final, de cuán horrenda era su situación, ella misma se asustaba de la llegada de la muerte. Tal vez, el último latido que dio su corazón fue cuando sintió la humillación, la vergüenza, es decir, la derrota de toparse con sus conocidos: “Cruzáronse [Matilde y su madre] con José Antonio, que pasaba junto a ellas acompañando al paso a Rita. Los cuatro bajaron los ojos al suelo. Rita palideció, y el último arrebol, un arrebol de ocaso encendió las mejillas de Matilde, de donde la brisa había borrado el colorete” (Unamuno, 2011a:221).

Unamuno trabaja en este relato muy afinadamente el inconsciente, especialmente en la reacción que provoca en los demás la joven. Su ser luchaba en tremenda agonía,

quería volver a vivir, pero ya era demasiado tarde: “¡Ay, mi madre; mi madre, cómo estaré! ¡Cómo estaré, que ni siquiera me han retozado los mozos! ¡Ni por cumplido, ni por compasión, como a otras; como a las feas! [...] ni me han retozado los mozos como año!” (Unamuno, 2011a:221). La coquetería de la muchacha de veintitrés años se juntaba con las maldiciones de su madre a la bajeza de los hombres del pueblo, de hecho, el cortejo parece ser que era un elemento ritual de la romería, de libertad y primeros conocimientos entre ambos sexos, el hecho de que este paso no se cumpliera con Matilde, es otro símbolo de su muerte, de su inadecuación como persona para vivir y perpetuarse: “Y se indignaba como ante un sacrilegio, que lo era, por ser el retozo en estas santas fiestas un rito sagrado” (Unamuno, 2011a:221).

A los tres meses, falleció la protagonista, y aquí es cuando el personaje toma tintes suicidas: “Y la Virgen [...] oyendo los ruegos de Matilde, a los tres meses de la fiesta se la llevaba a que la retozasen los ángeles” (Unamuno, 2011a:221). También es crucial el elemento del espejo, si este puede representar la confrontación con la propia identidad, después de la romería no volvió a mirarse en el espejo, ni a tener cuidado estético de su persona; ello también, significa enfrentarse con los propios cambios físicos, cambios que pueden afectar en la autoestima de una joven casadera de la época:

[...] mirábase Matilde una y otra vez al espejo y volvía a mirarse en él. *Pues no, no es gran cosa [...] pero las ropas cada vez se me van quedando más grandes [...] este justillo me viene ya flojo, puedo meter las dos manos por él; he tenido que dar un pliegue más a la saya... ¿Qué es esto, Dios mío, qué es?* [...] Se pasó la noche llorando y anhelando y a la mañana siguiente no quiso mirarse al espejo (Unamuno, 2011a:219).

El título de este cuento, “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”, también es significativo, se da una relevancia extrema a la somatización de la enfermedad, ya que el espejo solamente aparece en el cuento cuando Matilde comprueba las consecuencias de su progresiva debilitación, y ello no la afecta solamente en cuanto a salud, sino también a niveles emocionales: si ella ya no era guapa, entonces ya no estaba sana —recuerda al clásico *kalos Kai agathos*—, no podrá casarse, ni tener hijos, ni tener amor, se quedará sola con su madre viuda, o sola como Soledad. Por lo tanto, todo su *spleen* se condensa en su mortalidad.

El acto de aportar “vulgaridad” al cuento puede representar el hecho de retratar una historia que podía ser habitual entre las jóvenes de la época, y es que el hilo narrativo, examinado analíticamente es simple: una joven enferma, su novio la abandona y

pretende a la mejor amiga de la moza, esta vuelve a recaer en problemas de salud, agravados a causa de la tristeza que le produce la traición de su exnovio y su exmejor amiga. Pero, es que al fin y al cabo, todos los cuentos de Unamuno son “historias vulgares”, del vulgo, seres ordinarios que alcanzan la divinidad por sus valores y capacidades, seres que se sacrifican al escarnio de la sociedad, seres que se convierten en ascetas para huir del vil mundo; incluso personajes infantiles o discapacitados, y analfabetos, por lo tanto, la vulgaridad es la materia literaria de don Miguel, el lugar común.

También podría suponer una ironía para el lector, ya que la degradación de Matilde hacia su muerte es seria y grave, incluso emotiva, y el hecho de comenzar la lectura con tal título, puede suponer un horizonte de expectativas, que se ve contrariado por la lectura, o no, en el caso del público que no empatice con los delirios de la joven Matilde que se deja arrastrar por la pena a sus esperanzadores veintitrés años.

El relato es breve y la contextualización de la situación de Matilde algo escasa para que se pueda dilucidar exactamente la causa de su muerte, si un mal vital, si una depresión que se curó cuando José Antonio aún era su novio; el mal de amores al abandonarla este; o el agravamiento de la primera enfermedad junto a su situación sentimental.... Además, también se desconoce si existe determinismo de alguna índole, ya que por su personalidad, podría recordar perfectamente a Ana Ozores. Aún así, resulta ser el estudio de una personalidad femenina del gusto de Unamuno, un ser ideal, sincero hasta su propia crueldad, aplastado por la brutalidad de los hombres y su ambiente; una variación de la muchacha de “Soledad”, de *La tía Tula*. Como expresa en “Soledad”: “Se da con frecuencia en las mujeres este genio de receptividad, que como nada produce, se extingue sin que nadie lo haya conocido” (Unamuno, 2011a:212). Por lo tanto, Unamuno los está dando a conocer.

Don Miguel realiza una afirmación en *Del sentimiento trágico de la vida* respecto al espejo que recuerda al esperpento de Valle-Inclán, sin embargo, el filósofo ahonda más en la psicología del espejo, en la creación de la propia imagen, desvelando así una sensibilidad psicoanalítica muy moderna: “Solo puede verse uno la cara retratada en un espejo, pero del espejo en que se ve queda preso para verse, y se ve en él tal y como el espejo le deforma, y si el espejo se le rompe, rómpesele su imagen, y si se le empaña, empañasele” (Unamuno, 2011a:232). Por otra parte, también hace referencia a la cárcel que representa el cuerpo para el espíritu, y como este lucha por liberarse, por su eterni-

dad innata, pero tiene que morar en un cuerpo finito, además de verse condicionada emocionalmente por él, como el caso del deterioro físico de la protagonista.

A continuación, trataremos el cuento “El fin de unos amores” —no fechado—, que presenta vinculaciones argumentales con “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”, de hecho, parece que exista una inversión de roles, la enfermedad que obstaculizará el matrimonio será la del novio, con un interesante final para la novia, muy distinto a la conclusión a la que llega Juan Antonio, el novio de Matilde. También muy diferente será el tono del relato, mientras en el primero es trágico, en el segundo, recuperará don Miguel su particular ironía y sentido del humor.

El relato se inicia con la *captatio* del narrador, así como la justificación de su posición, parece que acumule mala fama como cuentista, como ya anunció en “La carta del difunto” y “Un cuentecillo sin argumento”: “Este es un cuento sin malicia alguna; lo certifico” (Unamuno, 2011a:419).

De tal modo, se describe a la pareja protagonista, eran los novios más populares del pueblo y caminaban por una vereda, escoltados y a la vez vigilantes ellos, de otras parejas, costumbre de la época como aclara, tal vez irónico, el narrador: “[...] porque no está bien que recorran las parejas solas los campos y vallados, y así, guardándose cada cual a sí mismo, parece que los unos se guardan a los otros” (Unamuno, 2011a:419).

Rosa le decía a Juanete que el tiempo apremiaba, debían casarse ya, además, todo el pueblo sabía de su relación y de la buena posición laboral del novio. El narrador no puede resistirse a intervenir en el diálogo, Juanete se mostraba distraído, no se había fijado, como su novia, en que “el tiempo pasaba”: “No quería yo mezclarme en mi relato, pero no puedo resistir el cosquilleo de añadir a esto que es cosa bien natural que pase el tiempo, pero más natural que un enamorado lo olvide” (Unamuno, 2011a:419). El narrador se sitúa ya como personaje, con un “yo” explícito y provocador, que se dedica a comentar la acción de los personajes de modo satírico, situándose en la posición del lector, y colocándose en una escena real, como si Rosa y Juanete fueran conocidos de un pueblo real.

Pero la causa por la que aún no podían contraer matrimonio era porque Juan sufría “vahídos”, él no quería confesarle a la amada que seguía padeciendo esa debilidad, pero ella lo adivinó, y atribuyó la enfermedad a “la primavera o la emoción”. En Unamuno son comunes los enamorados dolientes que sufren de algún achaque físico, y pueden llegar a fallecer por ellos, herencia romántica que él se encarga de desmitificar en “La

promesa” y “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”, o continuar en “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”, “¡El amor es inmortal!” y “La carta del difunto”. Por supuesto, don Miguel representa muchos personajes enfermos del alma, especialmente, es particularmente favorito el intelectual que descubre que su ciencia no le sirve para hacer feliz a su corazón y a su alma, figura que puede verse en “Ver con los ojos. (Cuento)”, “El poema vivo del amor”, “El diamante de Villasola” y “Don Martín o de la gloria”.

A pesar de la explicación médica para justificar la imposibilidad de la boda, Rosita no podía evitar la insistencia, ¿para qué sino llevaban tanto tiempo siendo novios “formales”? Además, había notado la muchacha que a los desmayos se le había unido la tristeza: “[...] cavilas demasiado y a tu edad no es bueno cavilar” (Unamuno, 2011a:420). Ella quería saber qué había detrás de este cambio, le presionó pero él no se dejó interrogar.

O, por otra parte, sí se lo acabó confesado, y es el lector el “curioso impertinente” al que le es prohibido saber: “Todos ustedes, lectores míos, saben lo que son las conversaciones de enamorados; si no lo saben, tanto peor, y si solo lo saben por cuentos y novelas, peor que peor y hagan cuenta de que nada saben. Por estas razones y otras que me callo, no prosigo, pues basta un botón para muestra” (Unamuno, 2011a:420). Unamuno no soportaba la literatura cursi, rosa, ni erótica, que consumía, mayoritariamente el público femenino de la época, como explica en “Soledad”, más vale comer que leer recetas de comida y recrearse en el vicio estilizado. Defiende el conocimiento cordial de la realidad y este, solo puede hacerse verdaderamente, desde, primero, una introspección propia, desde “adentro”.

A nivel argumental, ciertamente, con una “muestra” de los diálogos entre una pareja joven basta, haciendo así gala el autor de su preferencia por los “lugares comunes” intrahistóricos, y pidiendo a su vez la colaboración del lector como constructor del cuento: no debe transcribir el diálogo completo, los conocimientos del público son suficientes para completarlo; por otra parte, deja abierta la interpretación al lector sobre qué sucedería tras esa conversación.

Juanete volvió del paseo con un humor más lúgubre que el acostumbrado, que se unía a su pobre salud, todos los que se lo encontraban por la calle le pedían que alegrara el semblante, pero a su vez murmuraban sobre su estado. Solamente se atrevió una vieja a hablarle, como si se tratara de la sabia de “Soledad” o del médico anciano de “Ver con

los ojos. (Cuento)”, le aconsejó: “Ven acá, Juanete, tú eres un loco, ahora te has hecho místico o cosa así; ¿qué demonios traes en la cabeza? Tú eres un chico formal y es lástima que estés acongojando a la pobre Rosita, que vale mucho, sí, vale mucho” (Unamuno, 2011a:420).

Por una parte, resulta una “importuna” como el resto de “puro imbéciles eran incapaces de ocuparse en otra cosa”, como los califica el narrador, pero la anciana, a la vez, se hace eco de la opinión general que no entiende por qué no se ha casado ya; pero por otra, desde su experiencia, se mantiene en la línea de los personajes unamunianos intrahistóricos, le recrimina justamente.

Los novios volvieron a citarse y así como su diálogo de enamorados previo era tópico y no merecía la pena citarse, el *locus amoenus* de la nueva escena responde perfectamente a la tradición: “Una tarde de otoño, tan hermosa como suelen serlo las hermosas tardes de otoño” (Unamuno, 2011a:420). Pero esta vez, el narrador no transcribirá por falta de voluntad, sino por falta de capacidad: “[...] hablaban Juanete y Rosita, pero hablaban tan bajo, tan bajo, que yo, que oigo todo lo que los personajes de mis cuentos dicen y piensan, no pude oír sino estas últimas palabras de él a ella” (Unamuno, 2011a:420).

Unamuno se muestra como el demiurgo absoluto, recuerda su intervención en *Niebla*, ya que dota de entidad real a sus personajes, es decir, él es el creador, pero no puede controlar totalmente a sus criaturas, que le pueden ocultar partes de sus existencias. De hecho, ironiza sobre el narrador omnisciente realista, el dios objetivo que conocía todas y cada una de las causas y consecuencias de las acciones de sus seres, ahora ya no puede sobrevivir, la realidad es mucho más compleja, y solo se pueden ofrecer matices y puntos de vista, incluso de personajes de ficción, la literatura se sitúa al mismo nivel que la vida. Una vez más, apela el narrador a la colaboración del lector para construir el relato.

El novio explicaba a su compañera que se estaba cuidando para curarse definitivamente, y que cuando se encontrara más fuerte, sin duda, se casarían; pero en ese momento sufrió una recaída que duraba sin parecer tener fin. Juan pasaba los meses en cama sin señales de mejora, finalmente, sus padres llamaron al médico, don Salustiano —el médico no podía llamarse de otro modo—, que le riñó por no haberle avisado en cuanto comenzaron los síntomas, y pidió hablar a solas con los progenitores. El narrador tampoco puede explicar qué sucedió en aquella reunión: “Quedaron solos el buen señor

y los padres del muchacho. No asistí a la conferencia y no sé lo que en ella se trataría. No lo sé, pero desde aquel día la alegría se fue saltando de aquella casa” (Unamuno, 2011a:421). Así como en la vida real no se puede ser narrador omnisciente, ya que eso equivaldría a tener el conocimiento total de Dios, Unamuno se está situando como personaje literario en el cuento, la equivalencia de vivencias resulta total.

El invierno pasaba y el enamorado no mejoraba, Rosita lo fue a ver y él se animaba, pero ella no podía evitar sentir que se moría, parecía que rechazaba los últimos deseos del agonizante, haciendo así ostentación de los valores femeninos de la época, en los que la novia prometida aún no podía ejercer de esposa, y por lo tanto, inútiles para Unamuno, ya que tan solo respondían al “qué dirán” y no dejaban que Rosa fuera la madre que necesitaba su novio:

Lloraba la pobre, se dejó vencer y sin saber que hacía le arropó bien.
—Estos cuidados me alivian mucho.

La muchacha se ruborizó diciéndose para sus adentros: *Estas confianzas sientan muy mal a una novia... pero ¿qué importa* (Unamuno, 2011a:421).

En este aspecto, recuerda a la gélida novia de “En manos de la cocinera (cuentos del azar)” y a su prejuiciosa madre, que no permitió que su hija cuidara del prometido convaleciente, y de este modo, lo perdió. Juan se empeñó en que su novia le diera la mano, contraviniendo los mandatos de esta, que recordaba que el médico le recomendó abrigo. Llamó a la madre, y a pesar de sufrir un desmayo, al volver en sí, reunió fuerzas para confesarle la verdad: “No llores, querida, no llores... ¿pero sabes lo que te digo? Yo voy a morir [...] ¿Tú crees que esto es lo que el médico dice...? ¡Quia!” (Unamuno, 2011a:421). La mujer lloraba desconsoladamente y se amparaba en los conocimientos de don Salustiano, pero el enfermo tenía claro que un médico no era Dios: “¿Tú crees que don Salustiano sabe la hora de cada uno?” (Unamuno, 2011a:422), viéndose así un enfrentamiento entre razón y corazón, como en “Querer vivir”. En este aspecto, la clarividencia del protagonista acerca de su final, recuerda a “La carta del difunto”, en la que el fallecido, antes de morir, deja un envenenado regalo para su superviviente prometida.

Al salir de la desesperada velada, en pleno invierno y de noche, Rosa se fue a pasear por el campo, necesitaba consuelo, ante ella se presentaba un negro destino, pero esta naturaleza no fue el *locus amoenus* frayluisiano que necesitaba, más bien, fue la desmitificación de esta y de su acción romántica, como en los amantes de “La

promesa”, tal acto inconsciente, ejecutado sin ninguna lógica, tuvo sus consecuencias, como fríamente relata el narrador:

En vez de irse derechita a casa, fue al campo a desahogar sus penas. En verdad que es una locura pasearse a las ocho y media de la noche por el campo una muchacha sola que sale ardiendo de ver al novio enfermo y con un frío en el aire de dos bajo cero. Así es que nada tiene de extraño que cogiera una pulmonía como cogió, y mucho menos que muriera de ella, que de menos se han muerto muchos (Unamuno, 2011a:422).

Vemos la total desmitificación del acto romántico de Rosa y de su relación con Juan, de hecho, “El fin de unos amores” bien podría observarse como el reverso más racionalista o incluso humorístico de “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”, ya que si Matilde sufría de hiperestesia, y no superó la incompreensión y el abandono de su novio; en este caso, la novia quejosa por querer casarse pronto accede a cuidar al novio enfermo, con grandes dosis de maternidad e incluso de sensualismo —recordemos las “confianzas” que se toma el novio en su lecho de muerte y que la incomodan—, y ante la visión de enviudar antes de haberse casado, por pasear y buscar consuelo, encontró su propia muerte, pero no a través de la tragedia sentimental de Matilde, sino por contraer una pulmonía a causa del frío.

El moribundo, ajeno por completo al mundo exterior, no conocía lo que le había sucedido a su pareja, se lamentaba de que hiciera días que no lo visitara; su madre, llorosa, le ocultaba la verdad, Rosita sufría un catarro y un fuerte disgusto por la última conversación que tuvo con su novio, tanto Juan como el narrador: “Juan encontró muy natural que se hubiera resfriado Rosa y más natural llore por cualquier cosilla una madre que tiene al hijo enfermo” (Unamuno, 2011a:422). La táctica de la madre era perfecta, aunque ella no lo sospechara.

Aunque agonizante, Juanete seguía preguntando por su prometida, esta vez Rosa se había ido a tomar aires de mar para mejorarse, el novio no se creyó que se hubiera marchado sin despedirse:

—¡Hum!, esto me da mala espina..., haberse ido sin verme..., puede ser..., pero... dígame, madre, ¿a qué costa ha ido?

La madre se echó a llorar y Juan se volvió hacia la pared, diciéndose: *Cuando las mujeres lloran, a nada contestan* (Unamuno, 2011a:422).

Ciertamente, la madre no le aclaraba la situación, pero parece ser que Juan tampoco quería comprender, vemos como el mito romántico, e incluso folletinesco, de “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)” acaba aceptándose como un suceso cotidiano. Como predijo don Salustiano, el paciente acabó sanando, y una mañana volvió a preguntar por Rosa, esta, según su madre, aún estaba en la costa recuperándose, y no tenían noticia de ella porque ni sabía escribir, ni se atrevía a dictar sus intimidades a nadie.

Finalmente, el novio supo la verdad, ya que todo el pueblo estaba enterado, así que decidió abandonar la vida seglar y entró como monje en un monasterio, al contrario que la parodia romántica de “La promesa”, cuento en el que el novio “viudo” en seguida encuentra sustituta en su criada. En este aspecto recuerda a los personajes de “Una historia de amor”, la pareja cuyo amor era imposible y ambos decidieron ingresar como religiosos para buscar consuelo, sin embargo, mientras estos fueron infelices en su encierro, el padre Juan: “Haciendo lo que hacen algunos en casos tales, entró en religión y aseguraba que los consuelos de esta aliviaron sus pesares. A los pocos años el reverendo padre Juan era un digno religioso, amable y de buen humor, confesor de manga ancha y bastante buen predicador” (Unamuno, 2011a:422).

De la pareja de “Una historia de amor” nadie conocía su pasado, tan solo debían soportar murmuraciones que les remordían la conciencia, ello no era óbice para que Juan desempeñara bien y cómodamente su labor, es más, todos le admiraban por su experiencia: “Cuando hablaba a los novios que están para casarse, dicen que era cosa de oírle, y que todos le escuchaban con la boca abierta, porque estaban en el secreto de la vida y antecedentes del R.P. Juan” (Unamuno, 2011a:422). Juan no escogió románticamente la vida religiosa porque no pudiera soportar la trágica pérdida de Rosa, es más, parece que se sentía cómodo en esa senda y se adecuaba a sus capacidades, no le molestaba en absoluto que todo el pueblo supiera de su pasado amoroso, era feliz en el monasterio y estaba en paz consigo mismo. Tal vez se alargaba el noviazgo y la enfermedad porque la verdadera vocación de Juan era la religiosa y no la matrimonial.

Como ha sucedido a lo largo del cuento, el narrador filtra la información que como testigo de los hechos ha deseado y ha podido transmitir: “Yo no he podido oírle. Y colorín colorado, este cuento se ha acabado” (Unamuno, 2011a:422). Con esta sentencia propia del cuento popular oral que el autor descontextualiza al colocarla en uno de sus cuentos experimentales, Unamuno finaliza un relato moralizante a la vez que paródico de cierta literatura cursi neorromántica, y vuelve a hacer hincapié en las referencias me-

taliterarias, en llamar la atención acerca del texto que se ha leído y sus características. Por otra parte, si la literatura es vida, el cuento funciona en la línea de “a lo que salga”, empieza y se acaba sin mayores preámbulos, sin explicaciones ni preparaciones previas, sin control alguno.

“La promesa” es otro de los cuentos de Unamuno que conservamos sin fechar, por lo tanto, consideramos como inédito y lo estudiaremos a continuación de “El fin de unos amores” por conexión temática, aunque el tono varía de un cuento a otro.

La anécdota del cuento está sucintamente expresada al principio: el joven Mateo de Zalbidea y Pérez se enamoró de Luz Sagastieta y Urquijo, y ella le correspondió. El planteamiento es de índole tradicional y tópico, pero Unamuno presenta detalles que desencajen tal visión:

1. Los nombres de los personajes son de origen vasco y parece que acarrean un prestigioso abolengo, además presentan cierta extensión, la conjunción “y”, y la preposición “de”; pero a continuación, se describe a Mateo como “un hombre como los demás, y no es poco ser” —de hecho, su apellido “Zalbidea” significa etimológicamente “lugar en que paca el ganado”—. Por lo tanto, si es un ser cualquiera, que el lector posiblemente identifique con alguien de su entorno, tales apellidos rimbombantes rozan el patetismo. No obstante, Unamuno dignifica al hombre anónimo, intrahistórico.

Luz, que por sus nombres familiares parece una joven de alta cuna, también es descrita de un modo degradante: “una excelente muchacha como pocas, buena, bonita y barata”, es decir, tales adjetivos, además de cosificarla, rebajan su estatus de “Sagastieta y Urquijo”. Etimológicamente, “Sagastieta” haría referencia a “manzano” y “Urquijo”, a “adedul”, los lectores con ciertos conocimientos de lengua vasca podrían describir los acertijos que se encontraban tras los apellidos, a la par que entroncar tales personajes con la nobleza vasca de rancio abolengo, parodiando así Unamuno la afición de sus años mozos.

2. La descripción de su amor es tan detallada y pormenorizada, que provoca una desmitificación de este: “Mateo se había enamorado a los quince años y dos meses cumplidos”; Luz sentía más agradecimiento y orgullo que una verdadera emoción por su novio: “[...] la chica sintió en su pecho el cosquilleo correspondiente, mezclado de algún tantico de agradecimiento a quien primero puso los ojos en perla escondida entre tantas y tan buenas como las hay” (Unamuno, 2011a:389)

3. El narrador, lógicamente, siendo este de la familia unamuniana no podía pasar sin ironías ni sin mostrar su propia opinión, como si conociera a la pareja realmente y se hiciera eco de los rumores sobre esta: “Digo que este Mateo [...] He sabido de buena tinta que la chica”, como si de un testigo se tratara, y jugara a ser cronista o científico y anotara los progresos de los novios que observa, al modo naturalista. La moraleja, contradiciendo a su vez a esa corriente, está presente: “No hay que decir lo mucho que se querían, baste saber que jamás andaban a la greña [...] La verdad es que tal arte de quererse que no se puede pasar sin riñas, morros y rabietas es una ridícula comedia que ardue en ella tontería y mayor tontería en él” (Unamuno, 2011a:389). Recordemos que para don Miguel, la esposa era una madre total, para los hijos y para el marido, y era un trasunto de la Virgen María, concebida esta como la matriarca cariñosa, comprensiva, que perdonaba y consolaba; mientras Dios era el padre tradicional autoritario.

Una vez el narrador ha expresado su parecer acerca de las parejas que discuten, avisa que “Al cuento me vuelvo”, indicando metaliterariamente, que ha traspasado la frontera ficcional del cuento, su nivel tradicional, para caer en el ensayo o el artículo de opinión, pero que a continuación, volverá a inserirse en el argumento clásico para entretener al lector. Siendo Unamuno, lógicamente, no se quedará al margen de la peripecia de Mateo y Luz.

A los quince años que se enamoraron y llegaron a los veinte sin casarse, pero el novio le prometió a su futura esposa que la amaría y le sería fiel siempre, se casarían en cuanto él pudiese permitírselo; ambos estaban de acuerdo en esperar. Otra vez más, aunque el narrador ha “vuelto al cuento”, prosigue la ridiculización de la situación, y desde el punto de vista realista al pormenorizar los detalles de tiempo y espacio: “Una noche de luna llena, del mes de diciembre, el 19, a las ocho y dieciséis minutos, con un frío de chuparse los dedos, a dos bajo cero del termómetro centígrado, estaban mis dos tortolillos [...] en un banco de piedra que hay en las afueras del pueblo” (Unamuno, 2011a:389).

No puede evitar don Miguel que la pareja de su creación alcance el cénit del cuento: “Heme aquí llegado al tuétano del hueso de mi historia, que su miga tiene” (Unamuno, 2011a:389). Por otra parte, es un argumento básico en la época, muy cercano para el lector, por ello el autor ironiza, a la vez que necesita promocionar su cuento, una especie de *captatio* moderna; a la vez, recuerda al protagonista de “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”, así como al de *Niebla*, seres inde-

cisos, como el usurero de “Nerón tiple o el calvario de un inglés”, empeñados en rechazar el amor, en creer que deberán presentar cualidades racionalistas para alcanzarlo, como Mateo de este cuento, que se impone un progreso económico ante un progreso sentimental.

El narrador realiza un salto temporal porque es previsible lo que sucedió en aquel tiempo de espera: “No quiero detenerme en lo superfluo y paso sobre ello lo mismo que pasó un año y otro tras él” (Unamuno, 2011a:389), es explícita la “economía” literaria, por otra parte, Unamuno se encontraba escribiendo un cuento sobre un tema sobradamente conocido: “Luz desesperada de esperar y Mateo en sus trece”.

No se explica en detalle cómo transcurrieron todos aquellos años de espera para ninguno de los amantes, se detalla que los novios estuvieron doce años prometidos sin casarse, Luz acomodada y resignada a la “eterna esperanza que sostiene la vida y ni al borde de ella se cierra”, había rechazado buenos pretendientes; y Mateo decidido a casarse con ella, pero sin cumplir su promesa. El narrador en absoluto se complace en relatar el cuento, ni pretende cansar al lector con rodeos: “Había a esta sazón Luz alcanzado la edad de jamona y se hallaba como la luna llena, en la plenitud de su creciente, robusta y sólida. Pero sucede como todos sabemos que el fin del creciente es el principio del menguante. Acortaré los hechos y diré que así fue pasando el tiempo, como pasa cuando no hace más que pasar” (Unamuno, 2011:390). Es decir, ambos envejecían, pero el peligro, como recuerda Unamuno en “Soledad”, era mayor para la mujer.

Luz, ya en la edad madura, comenzó a envejecer prematuramente, y falleció, pero el narrador desmitifica totalmente la muerte de la amada, esta no fue por ver sus ilusiones frustradas ni por ninguna causa romántica trasnochada: “Y no se crea que murió de amor ni cansada de esperar, ¡quia!, tenía más correa que todo eso [...] murió de una afección al pecho que había tenido origen en un pasmo que pescó cierta noche en el balcón esperando ver pasar a su Mateo” (Unamuno, 2011a:390). El patetismo de esta relación amorosa roza el humorismo, pero: “[...] cierto es que a buen hambre no hay pan duro”.

Sigue la anécdota previsible y las frases plagadas de lugares comunes intrahistóricos y algunos parodiados: “Mateo se encontró desconsolado y solo consolable por el prudente tiempo, que porque calla sin cargarnos con palabras vanas nos consuela” (Unamuno, 2011a:390). El novio hizo el juramento de mantenerse célibe y dedicarse a homenajear la memoria de su Luz, escogió la senda religiosa como los per-

sonajes de “Una historia de amor” y “El fin de unos amores”—de hecho, este relato parece la versión humorística de ese relato— aunque no podía evitar decirse tan triste, y a la vez humorística, sentencia: “*Ahora que iba yo a cumplir en ella mi promesa se le ocurre morirse [...] y le sobraba razón que es peor que si le faltase*” (Unamuno, 2011a:390). Incluso era capaz de caer en las agonías espirituales de San Manuel Bueno, aunque en modo humorístico tal y como matiza el narrador: “Otras veces, acometido de mortal angustia, exclamaba parodiando al Cristo: *¡Dios mío!, ¡Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?*” (Unamuno, 2011a:390).

Poco a poco, Mateo volvió a seguir su vida, vivía solo, con una mediana renta y una hermosa criada que recuerda a la de “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”: “[...] vivaracha y lista, hermosa pieza de ojos garzos y labios bermejos que servía lo mismo para un fregado que para un barrido, y alegraba la vecindad con sus canciones” (Unamuno, 2011a:390). Unamuno, partidario de describir mujeres “reales” en sus textos, tiende a preferir la mujer morena y de ojos negros en cuanto se refiere al atractivo físico femenino. Lógicamente, “Que si quiero, que si no quiero, por fas o por nefas” entablaron amo y criada relaciones amorosas, y ella quedó embarazada “pues esto no se oponía en la elástica conciencia de mi hombre a su promesa de celibato”. La criada lo salvó, como en el caso de “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”, “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”, “Gabriel” y *Niebla*, la mujer llana y esencial es la que redimirá al hombre.

El ridículo y el patetismo de Mateo es notable, el puro recuerdo de su amor con Luz ya se ha esfumado por sus ansias de vida; y en su madurez, en lugar de esperar por el “qué dirán”, por alcanzar una posición socio-económica acomodada y demás condicionamientos inútiles, vivió y sintió sin más.

El célibe tuvo que hacer frente a la situación, ya que entre sus propios remordimientos y la “fama pública” no podía continuar, y se casó “sacrificando su promesa”, primero la de matrimonio a Luz, y segundo, la de honrar su memoria manteniéndose soltero. Al poco de casarse, el marido enfermó y murió, y como Luz, la desmitificación de su muerte es total: “No murió de pesar por haber tenido que ceder en su promesa, sino que murió de un padecimiento del hígado” (Unamuno, 2011a:391).

Tan realista y bajo en idealismos pretende ser el cuento, que el final es gravemente sentencioso y culpa a los novios de la inutilidad de haber esperado, en lugar de haber vivido: “Tal es la historia de Mateo Zabildea y Pérez, que dejó a su viuda un hijo,

una buena renta y libertad para volver a casar si le apetecía, y de Luz Sagastieta y Urquijo. Esta es la verdad del cuento, sin quitarla ni ponerla una tilde; aviso a quien corresponda... y no digo más” (Unamuno, 2011a:391), como el caso de “Don Bernardino y doña Etelvina” fueron los protagonistas los mayores malparados. Por otra parte, el narrador muestra este relato como un apólogo con el que espera que se identifique el lector, la llamada es bien explícita; así como su uso de los personajes, a su antojo los ha manejado y se ha servido de ellos como una simple caricatura para criticar una situación habitual en las parejas jóvenes de la época —recordemos que don Miguel tuvo que esperar para casarse, ya que hasta que no aprobara una oposición y lograra conseguir una posición laboral estable, no podría establecer ni mantener a su esposa y su prole—.

Este cuento recuerda a “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”, en la que la pareja protagonista tenía que posponer continuamente su matrimonio por exigencias de la suegra, que no quería que su hija se casara con un hombre enfermo, y así fue como el novio se enamoró de la cocinera, una mujer buena y sencilla, de una belleza media, no como su escultural y fría novia.

“Querer vivir”, cuento inédito de don Miguel y sin fechar¹²³, también podría resultar una novela corta (ocupa seis páginas en la edición de Carrascosa). Por otra parte, el transcurso temporal no es muy amplio y la mayoría del relato lo ocupan largos diálogos. Lo estudiaremos vinculado con “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”, “El fin de unos amores” y “La promesa”, especialmente por destacar como el reverso positivo de estos relatos, así como por las concomitancias respecto al tratamiento de la enfermedad.

El inicio de este cuento viene marcado por una sentencia de Pietro Verri, *Il solo principio motor dell'uomo è il dolore*, del *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, y de hecho, así será para uno de los protagonistas del cuento. Una joven estaba enferma, pero ella quería recuperarse, no como la del “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”, sus anhelos eran irreprimibles: “Yo quiero vivir, no quiero más que vivir; ¡por Dios!, señor..., deme aunque solo sean unos días más de vida...” (Unamuno, 2011a:407). Mientras la muchacha pedía a Dios por su vida, sus ruegos se topaban con los del médico, don Sebastián, que le espetaba, sin tapujos: “¿Y para qué?” (Unamuno,

¹²³ Miguel Ángel Rivero lo data en 1886 (Rivero, 2005:81), ya que fue encontrado en el *Cuaderno XXIII* —uno de los cuadernos inéditos de juventud de don Miguel—, y en él figuran textos fechados en 1886. Por lo tanto, sería cohetáneo de “Ver con los ojos. (Cuento)”, con el que coincide en temática y personajes.

2011a:407), recordando así a los protagonistas de “La redención del suicidio” y “Razón de ser”. Las posturas de ambos estaban claras, la una era una joven soñadora; mientras el otro era un absoluto racionalista, materialista y pesimista, precisamente, como expone Verri, contraste de personajes que también encontraremos en los relatos de juventud de Unamuno, “Ver con los ojos. (Cuento)” y “El poema vivo del amor”.

Para uno la vida solamente era “polvo” y sufrimiento, la otra se alegraba del más mínimo detalle, hasta del polvo que se reflejaba en los rayos de sol al entrar en su habitación por la mañana. Las conversaciones entre paciente y médico eran las habituales, sin embargo, mientras una quería curarse, el otro:

- Me siento algo más aliviada... ¿Moriré, señor?
- Indudablemente, más tarde o más temprano...
- Yo no quiero morir... ¿y usted? [...]
- ¿Yo? No lo sé (Unamuno, 2011a:408).

La enferma presenta la división social que los separa, si al médico le daba igual morir, sería uno de:

- [...] los señoritos cansados de vivir..., ustedes, los ricos, tienen cuanto se les antoja...
- Más de lo que se nos antoja... ¡los ricos! (Unamuno, 2011a:408)

Volvemos a ver en el médico la imagen de intelectual centrado en su carrera y realista hasta el tuétano, cansado de todos los placeres mundanos, que no es capaz de identificar el sentimiento trágico de la vida, desde en *Amor y pedagogía*, hasta en “Ver con los ojos. (Cuento)” y “El poema vivo del amor” podemos rastrear los personajes de “Querer vivir”.

Cada vez más intensamente, después de las visitas, el médico se iba malhumorado y sorprendido, la mujer le hacía pensar. A esta la cuidaba una monja, Sor Ana, el estereotipo perfecto: “Se decía que era Sor Ana la virtud encarnada, toda caridad y dulzura. Era una monja colorada y fresca” (Unamuno, 2011a:408). Aunque era habitual que una monja tratara a los pacientes que cuidaba como “hijos”, el narrador incluye la metaliteraria acotación de “(A todos llamaba hijos)”, no en vano, la madre de la Virgen María se llamaba Ana. La monja pensaba como la chica, además, justificaba sus dolencias con la creencia: “[...] Estos dolores son solo pruebas que Dios le envía para ejercitar su pa-

ciencia, recíbalos con resignación, súfralos, que ellos le llevarán a la gloria” (Unamuno, 2011a:408).

Precisamente, este parlamento, es calificado por el narrador como “(Género cursi)” (Unamuno, 2011a:408), ciertamente, cuando Unamuno se refiere a tal adjetivo suele identificarlo a las perniciosas lecturas femeninas de la época, y por lo tanto, se esconde una crítica y una ironía tras el personaje de la monja, una fe retrógrada y supersticiosa que empujaba a cualquier enfermo a creerse mártir y místico, a redimir sus pecados en una convalecencia asociada a una penitencia, en lugar de confiar en el avance de la ciencia. Además de verse en tal diálogo los consuelos acostumbrados en las novelas rosas. Por lo tanto, podría tomarse este cuento desde la vertiente metaliteraria, es decir, una parodia del estilo cursi que aún se quiebra más gracias a la figura del médico, que, en lugar de acurrucar a su paciente con dulces palabras, le formula tranquilamente las verdades más crueles y materialistas, como el escritor Unamuno, que se esconde en las acotaciones.

La joven recordaba explicaciones que le daba el médico, y estas contrastaban con las de la monja, mientras una solo veía en el cielo la Gloria, el otro veía el espacio:

— ¡Ay, madre!, tengo unas ganas de ver el cielo...

— Confíe en Dios, Él es bueno...

— No, no digo ese cielo, digo el cielo azul que es el techo de la tierra... ¡tantos días en la cama!

— Ese cielo no es más que el reflejo y suelo del otro.

— Mire, madre, ¿sabe lo que decía un día don Sebastián? Pues decía que el cielo es azul mirado desde aquí, pero que cuanto más se sube es menos azul, que al fin de él se ve todo negro como si fuera de noche, y las estrellas y el sol brillando en lo negro...

— ¡Cosas de don Sebastián! (Unamuno, 2011a:408).

En este parlamento parece que la joven se aproxime más a la figura del intelectual que de su cuidadora, no desea morir para estar junto a Dios, sino vivir su presente de vida mortal, aunque aún pesa en ella la educación cursi femenina de la época, que se hace eco del antisemitismo tradicional en Occidente: “¡Dicen que es judío...!” (Unamuno, 2011a:408). Sor Ana defiende al médico de tal acusación y justifica la seriedad perenne de este: “No, hija mía, no, es un señor excelente [...] él te curará [...] Es que está enfermo” (Unamuno, 2011a:408). Precisamente la monja desvela la verdad de fondo, el enfermo es el médico, no la paciente, como en el caso del intelectual de “Ver con

los ojos. (Cuento)”. Llama la atención, que a pesar del tradicionalismo de la hermana, esta defiende al científico.

Pasaban los días, ciertamente no es exacto el recuento temporal —parece que suceden tres consultas médicas en las que la enferma ya está convaleciente— y llegó el día en que esta comenzó a sanar y podría salir de su alcoba, el narrador no fija una fecha exacta: “Don Sebastián anunció un día a la pobre enferma” (Unamuno, 2011a:408).

La muchacha estaba feliz, saldría al jardín y por fin vería el cielo, y lo haría supervisada por su médico, parece que ambos comenzaba a necesitarse:

- ¿Cuándo?
- Mañana, cuando yo venga...
- ¿Cuándo usted venga?
- ¡¡Sí!! (Unamuno, 2011a:409).

El médico no faltó a su cita, “como de costumbre”, en este sintagma se encuentra un atisbo de experimentación científica, al fin y al cabo, Sebastián atendía un paciente, él mismo se presta a ayudarla a caminar: “[...] yo la llevaré, quiero ve la impresión que en ella hace la luz..., es una curiosidad” (Unamuno, 2011a:409). Esta “curiosidad” podría interpretarse como parte de su faceta profesional; aunque por las sospechas de la monja, que “le miró con indagadora mirada”, ya que ella era la que debía cuidar a la enferma, podría verse un interés personal.

Incluso la enferma, al ofrecerle el brazo el mismo médico, se sorprendió: “¡Señor...! [...] La chica acabó por reírse... ¡era tan gracioso que el hurón de don Sebastián le diera el brazo!” (Unamuno, 2011a:409). La moza era tan feliz y el día tan plácido y soleado la colmó tanto, que se desmayó en los brazos del médico. Este la miró fijamente mientras volvía en sí, y no pudo darle más que la razón:

- ¡Qué hermoso está el día...! ¡Nunca lo ha estado tanto! Mientras he estado enferma, el cielo se ha puesto más azul.
- Efectivamente (Unamuno, 2011a:409).

Sebastián comenzaba a plantearse la vida de otro modo, aunque ella seguía siendo platónica: “[...] parece que se puede tocar el cielo con las manos”; mientras él era aristotélico: “Y el suelo con los pies”. A la muchacha, plena de tantas impresiones positivas,

le entró sueño; y así también al médico, pero no de cansancio, sino “de no despertar”, quería seguir prolongando la eternidad de ese momento, y por ello, y sin mayores tapujos, preguntó a la convaleciente qué edad tenía y la tuteó por primera vez. La muchacha, desprevenida, le contestó que diecinueve, él se alegró, se curaría y podría vivir aún muchos años, pero él ya era viejo: “¿Viejo? ¿Usted viejo? No diga despropósitos, señor. Si usted aparenta...” (Unamuno, 2011a:410). El médico terminó la conversación reafirmando como persona mucho mayor que la paciente, y le prescribió reposo después del paseo.

Al poco tiempo, la muchacha se curó y decidió regalarle una gallina al médico, así que fue a buscarlo a su casa. El narrador se muestra más partidario del tono científico que del idealista de la mujer: “La enferma sanó porque toda dolencia acaba en salud o en muerte” (Unamuno, 2011a:410).

La recién sanada pasó a la sala de espera, esta estaba adornada con cuadros de estudio antropomórfico, como, lógicamente, correspondía a la sala de un médico; ella, en su género cursi, no sabía comprenderlo: “[...] una sala adornada de extraños cuadros, donde vio con asombro hombres descuartizados y otros inconcebibles horrores. *¿Qué cosas tiene don Sebastián!*” (Unamuno, 2011a:410). El narrador parodia la inocencia de la mujer, así como reducir cualquier hecho incomprensible a esa expresión popular, acción que demoniza en “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)” y en “Las peregrinaciones de Turismundo”, al criticar el uso de términos como “paradoja” y “embolismo”.

Mientras esperaba, en su gabinete estaba el médico dormitando, y aunque respondió maquinalmente al aviso de la visita, siguió con la cabeza apoyada sobre los brazos. La joven entró en el despacho entreabierto y le miró, como él la miró a ella el día que se desmayó, pero no pudo evitar que su curiosidad pusiera su ignorancia en un aprieto: “Por instintiva curiosidad giró la chica su vista por el aposento. Al tropezar su vista con un esqueleto, serio, grave y clavado en un rincón, se le escapó un grito” (Unamuno, 2011a:410). El médico se despertó y pasó de la palidez al sonrojo: “¡Ah!, eres tú...” (Unamuno, 2011a:410), se levantó y cubrió el esqueleto, y cuando la muchacha le explicó que venía a traerle un regalo: “Don Sebastián bajó la vista y se nublaron sus ojos. Entonces vientos y corrientes encontradas chocaban alzando remolinos bajo las huesosas paredes de aquel cráneo recubierto de carne. La joven lo conoció con mujeril instinto, y con la gallina en la mano miraba sin comprender” (Unamuno, 2011a:410). El

instinto femenino siempre es resaltado por Unamuno, que emparenta este género directamente con la Virgen María. El médico tenía los ojos húmedos, había comprendido por fin sus sentimientos hacia la joven, mucho más profundos que por los de un paciente enfermo.

De tal modo que, manteniendo su personalidad, le preguntó si seguía “queriendo vivir”, a lo que ella respondió alegremente que por supuesto; así que sin preámbulos, el médico la interrogó acerca de si tenía novio, la chica se ruborizó y contestó que no, el médico caminó por su gabinete y le espetó si quería casarse con él. La muchacha quedó tremendamente desconcertada, los dos “querían vivir”, pero ella tenía dudas, ¿era él judío como todos decían...? ¿Iba a misa? ¿Creía en Dios? ¿Era cristiano? A todas estas cuestiones tan trascendentales, don Sebastián tenía ácidas respuestas preparadas: “¿Judío yo?... [...] no lo creas, soy español [...] La oiré [la misa] [...] ¿En Dios? ¡Ah!, sí..., creo en Dios... ¡Pues no he de creer... si Dios es la vida..! [...] ¿Cristiano... yo? Sí, por la gracia de Dios” (Unamuno, 2011a:411).

Vemos como el científico se ve obligado a aceptar una situación moral-espiritual que no comparte con su futura esposa, para que elle acepte la proposición, sus respuestas son tópicas y se menciona que estaba “como forzado a contestar”, viéndose el interés subterráneo; sin embargo no muestra una posición lejana a la del común de la población del momento, es religioso por educación y costumbre, aunque no por pura convicción, de tal modo que aunque la creencia se oponga a su manera de ver la vida y a su trabajo, no siente una necesidad acuciante de revelarse contra ella.

Podría verse en Sebastián la misma degradación del personaje de “Principio y fin”, en ese caso es humorística, ya que un joven con vocación de jesuita resulta en un hombre ateo y casado con la muchacha que le tentaba; en este caso, un médico enteramente racionalista rechaza su modo de vida, y adopta fingidamente el de su mujer por amor.

En cuanto la muchacha conoció las respuestas, aceptó casarse con él, y aún sabiendo que este siempre hablaba en serio, le provocó al decirle que la proposición había sido una broma, él siguió pidiéndole matrimonio, y ella, emocionada, le debía la vida: “Si usted se empeña, don Sebastián, por mí... Usted me ha salvado la vida [...] Yo no soy bastante para usted” (Unamuno, 2011a:411), a lo que él tan solo pudo afirmar que fue ella su salvadora y que para él lo era todo, hasta demasiado, la idolatraba amorosamente, dejándose llevar fuera de los límites de su razón hasta los cielos del idealismo.

Finalmente, se acordó el matrimonio, pero el médico seguía siendo serio: “Don Sebastian no dio las muestras de contento que eran de esperar y son de rigor en tales casos, ¡era tan raro!” (Unamuno, 2011a:412). Este seguía teniendo una rica vida interior que a pocos mostraba.

El médico acordó arreglar su casa al gusto de su prometida, guardar todos los objetos de su profesión que pudieran desagradarle y reservar la gallina que le regaló para el día de la boda. Mariquilla, de la que se conoce su nombre cuando el médico la pide: “¡Ea!, Mariquilla, ¿nos casamos? Sí o no” (Unamuno, 2011a:411), salió eufórica de la consulta, el cielo era más azul que nunca, rezó un Ave María y “¡Qué bueno es don Sebastián!” (Unamuno, 2011a:412). El optimismo de la esposa no era de su racional marido: “El médico salió poco después, y viendo por el noroeste una nube que salía, murmuró: *¡Bah!, ¡a que llueve también mañana!*” (Unamuno, 2011a:412). Detalle humorístico acerca de la diferencia de caracteres entre los personajes, y de como don Sebastián ha cedido por amor a tradicionalismos de “género cursi”, como el color del cielo que fascina a la muchacha. Por otra parte, se equilibran, en lugar de resultar una carga para el otro como en “Principio y fin”.

El hecho de que el lector no conozca el nombre de Mariquilla hacia el final, puede responder a la necesidad de esta de casarse para completarse, de perpetuarse así en la eternidad, y poderlo hacer una vez está curada; a la vez que podría verse una tendencia a la oralidad en el cuento, los personajes se conocen entre ellos, el médico la atendía frecuentemente, y lógicamente sabía su nombre, ¿por qué lo iba a repetir, y más, un hombre adusto y frío como don Sebastián? Incluso se atisbaría cierta generalización en la anécdota de este cuento al no desear mostrar el nombre propio de la mujer, para facilitar la identificación del lector en una circunstancia que fácilmente sería común en la época; por otra parte, el médico pertenece a la alta sociedad del pueblo, ha podido estudiar y tiene una profesión reconocida, él es “don Sebastián”, mientras ella era una simple paciente anónima, cuyo nombre propio se fija en diminutivo, “Mariquilla”, y recuerda al nombre del insecto, que junto a su juventud y pensamiento “cursi” —se asusta al contemplar un esqueleto—, insinúa la diferencia social entre ambos personajes.

“El sencillo don Rafael, cazador y tresillista” (1912) será un feliz marido y padre, aunque a destiempo, afortunadamente, se libraré de los devaneos románticos de las jóvenes parejas. Los personajes de Unamuno son unos solitarios, aunque no adolecen del victimismo romántico y de cierta egolatría —como sí lo hacía su autor—, son seres que

en su diferencia escogen, o son condenados, a vivir una vida apartados del mundanal ruido, o a tener parejas o pocos amigos con los que sentirse plenos. En este sentido, Unamuno tiene una fuerte influencia del ascetismo frayluisiano.

Como recuerda Óscar Carrascosa, Unamuno escribió en 1928 a José A. Balseiro lo siguiente sobre este relato:

Un día fui a Medina del Campo a esperar a mi hermana, y como se retrasó tuve que quedarme unas horas en el pueblo. Entré en un café de la plaza, pedí un bloc, saqué unas cuartillas —de que siempre iba provisto— y empecé a escribir un cuento sin saber lo que saldría y sin ninguna idea previa. Y me salió de un tirón —no sé de dónde— *El sencillo don Rafael, cazador y tresillista*, que figura en la colección *El espejo de la muerte*, y que es, por su concepción inmaculada, o sea, libre de pecado original de argumento previo, uno de los que prefiero (Unamuno, 2011a:223).

Cierto es que la carta es de 1928, pero vemos que en 1912 ya se había asentado la filosofía de “a lo que salga” y Unamuno era consciente de ello, la publicación del artículo homónimo es de 1904. Además, temáticamente también es lógico que sea uno de sus relatos favoritos. Rafael era ya un hombre mayor que no se había casado de joven, ni había tenido hijos, y vivía tranquilamente, como indica el título, su mayor virtud era la sencillez. Este personaje podría ser la versión masculina de Soledad, incluso rememora a Solitaña, tranquilo en la cotidianidad de su tienda, uno de los primeros cuentos del joven escritor. Vemos así que la misma temática y personajes le siguen atrayendo, aunque hayan pasado treinta y cuatro años desde 1888.

El protagonista tenía una vida interior rica, sin embargo, algo nebulosa, impresionista, su intrahistoria estaba confusa incluso para él:

Sentía resbalar las horas, huera, aéreas, deslizándose sobre el recuerdo muerto de aquel amor de antaño. Muy lejos, detrás de él, dos ojos ya sin brillo entre nieblas. Y un eco vago [...] de palabras olvidadas. Y allá, por debajo del corazón, susurro de aguas soterrañas. Una vida vacía, y él solo, enteramente enteramente solo. Solo con su vida (Unamuno, 2011a:223).

El recuerdo del único amor preponderaba, aunque no le dominaba, al menos conscientemente. Para llenar esta monotonía, se dedicaba a la caza, como don Quijote, de lo que Unamuno, en *Vida de don Quijote y Sancho*, extrae que era un hombre de acción, pero a diferencia del héroe cervantino, Rafael no aprendió en esta afición “astucias y

engaños de guerra” (Unamuno, 2005b:161), él no sería un caballero andante. El maduro cazador también gustaba de jugar al tresillo. Los lectores profesionales, como Harriet S. Stevens y Carrascosa, afirman que la dedicación a tales divertimentos servían para soportar la vida de solterón de provincias, para Stevens son “estériles y monótonos entretenimientos”, para Carrascosa son mucho más, son actividades para ayudar a enterrar los recuerdos del amor frustrado, y por lo tanto, la asunción de la mortalidad, al no poder tener descendencia mediante el matrimonio fallido (Unamuno, 2011a:223).

Tanto Stevens como Carrascosa ponen el acento en cuán penosa debía ser la situación de don Rafael, cuánto debía añorar su amor de juventud y lo melancólica que debía de ser su vida, casi como Matilde de “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”. Sin embargo, bajo nuestro punto de vista, esto no es así, además se menciona: “Tenía para justificarla nada más que la caza y el tresillo. Y no por eso vivía triste, pues su sencillez heroica no se compadecía con la tristeza” (Unamuno, 2011a:223).

De hecho, su vida puede compararse con la de los protagonistas de “Las tijeras”, aunque sin la maledicencia y la amargura, todos estos personajes llevan una vida pacífica y resignada, sin mayores alegrías, aunque tampoco tristezas, de este modo, podría haber una excesiva exégesis al desear buscar tales simbolismos en las actividades de entretenimiento, habituales en un hombre de provincias de la época.

No obstante, don Rafael era un optimista, por ello resulta coherente su total confianza en la providencia, en aquello que el destino le pudiera deparar. La ocupación en el tresillo, podría recordar, por otra parte, *La novela de don Sandalio: jugador de ajedrez* y la obsesión del protagonista por el ajedrez.

Creemos que queda burlada la crítica que desea ahondar tan profundamente en los juegos de Rafael en tal sentencia: “[...] solía repetir don Rafael que hay cosas que no se debe ir a buscar, vienen ellas solas. Era providencialista; es decir, creía en el todopoderoso del azar. Tal vez por creer en algo y no tener la mente vacía” (Unamuno, 2011a:224). De este modo, se comprueba que don Rafael no vivía sumido en una permanente nostalgia del amor pasado y no por ello tenía que entretenerse con el tresillo y la caza, como único modo de sobrevivir a sus penas, ya que no desfallecería por ellas de un momento a otro como Matilde de “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”. Rafael se entretenía, como cualquier persona de pueblo de la época, ya que no tenía que trabajar ni tenía aficiones intelectuales, se inclinaba por esas diversiones tan habituales.

Por otra parte, el hecho de concebir el providencialismo como una creencia ligera, “para ocupar la mente”, lo sitúa al lado de Augusto de *Niebla*¹²⁴, pero recordemos que ya Maximiliano Rubín, de *Fortunata y Jacinta*, gustaba de vagar sin rumbo por Madrid. Por el tono, como aprecia Carrascosa, parece una de las múltiples provocaciones del autor, además de transmitir la ligereza y sencillez con que vivía don Rafael, él simplemente esperaba de la vida, creía que no podía intervenir más de lo que lo hacía, aunque por otra parte, él vivía pasivamente hasta que la acción se desencadena, y se demuestra cómo el protagonista actúa ante los reveses del destino, comportamiento que también hace intervenir la cuestión del libre albedrío, como en el caso del protagonista *nivolecco*.

Varios personajes unamunianos se guían por el azar, al rechazar los determinismos positivistas y naturalistas, y volver hacia el espiritualismo, la libertad vital se reabre, al margen de orígenes y ambientes, que lógicamente influyen, pero no coartan en su totalidad. Aunque paródicamente, pero al fin y al cabo era la cualidad del caballero errante, el Quijote era providencialista, gracias a Rocinante:

Se dejaba llevar de su caballo el Caballero, al azar de los senderos de la vida [...] Y conviene veamos también en esto de dejarse llevar del caballo uno de los actos de más profunda humildad y obediencia a los designios de Dios. No escogía [*sic*], como soberbio, las aventuras, no iba a hacer esto o lo otro, sino lo que el azar de los caminos le deparase, y como el instinto de las bestias depende de la voluntad divina más directamente que nuestro libre albedrío, de su caballo se dejaba guiar (Unamuno, 2005b:169).

Don Rafael, ciertamente, seguirá los designios de Dios, ya que acabará convertido en San José, y según Unamuno, tal vez esta es la mejor manera de guiarse en la vida. Lógicamente, Rogelia, el ama de llaves, como buena mujer de su tiempo, no entendía por qué no se había casado, la empleada de bien seguro que lo preguntaba, ya que era la costumbre de la época, pero en su curiosidad esconde un deseo unamuniano, fundar la institución más sagrada, la familia, en un hogar amoroso, y perpetuarse en la eternidad gracias a los hijos.

Pero la respuesta del amo siempre era la misma: “Hay cosas, señora Rogelia, que no se debe ir a buscar, vienen ellas solas” (Unamuno, 2011a:224), aunque una inquietud

¹²⁴ Thomas R. Franz contempla este cuento junto a “El amor que asalta (cuentos del azar)”, “En manos de la cocinera (cuentos del azar)” y “La beca” como productos literarios derivados de *Niebla* a causa de las coincidencias temáticas, la confianza en el azar y la formación de los personajes (Franz, 2006).

sí le roía y era fallecer *ab intestato*, por lo tanto, le molestaba morir sin haber tenido descendencia, ya que todos sus enseres, al faltar él, quién sabe lo que sucedería con ellos. En consencuencia, no poder trascender su mortalidad, saber que no podría legar sus objetos personales, que su propia personalidad se perdería, aunque fuera de un modo ligero y casi humorístico, sí le desazonaba. Siguiendo la línea cómica, Rafael es claramente un materialista, que escandaliza a Rogelia al ser tan explícito respecto a su testamento, y reducir a este sus temores ultraterrenos, pero como el Quijote de Unamuno, uno es hijo de sus obras: “¡Vaya una razón! [el miedo de morir *ab intestato*] [...] *Para mí la única valedera* —respondió el hombre, que presentía no valen las razones, sino el valor que se las da” (Unamuno, 2011a:224).

Fácilmente llegó su solución, también en una mañana de primavera en la que salía a cazar, época predilecta del autor —y tópica en la historia de la literatura— para situar cambios positivos en los designios de sus personajes, ya sea en romerías como *Paz en la guerra* y “Ver con los ojos. (Cuento)”, como en los *locus amoenus* de “El poema vivo del amor” y “De beso a beso”. En el renacimiento natural, Rafael también volvió a vivir, ya que habían abandonado en la puerta de su casa una criatura recién nacida: “Encorvo- se a mejor percatarse, y de dentro, un ligerísimo susurro, como de cosas olvidadas [...] Quedósele mirando, y su corazón pareció sentir, no ya el susurro, sino el frescor de sus aguas soterrañas. ¡Vaya una caza que me ha deparado el destino!” (Unamuno, 2011a:224). Las puertas que varaban sus sentimientos, su memoria, el recuerdo de su primer y único amor, su única posibilidad de ser marido y padre... si normalmente le llegaban “susurros” de toda esa vida contenida, al descubrir al bebé esa inconsciencia se desbordó y le colmó¹²⁵.

La sencillez y el libre albedrío de Rafael hizo aparición, ya que tranquilamente llevó el niño a su ama de llaves, y mientras esta se alarmaba ante tal abandono y pensa- ba en qué dirían de ellos en el pueblo, el cazador:

- Pues... ¿qué vamos a hacer? Bien claro está: ¡criarlo! [...]
- ¡Pero está usted en su juicio, señorito! ¡Lo que hay que hacer dar parte al juez, y en cuanto a eso, al Hospicio con ello! (Unamuno, 2011a:225).

¹²⁵ Escribe Unamuno en el prólogo de *El hermano Juan o el mundo es teatro*: “Pues la paternidad es humanidad, es hombría, y es, por tanto, maternidad también. El hombre varón que se sienta de veras hombre, se siente a la vez padre e hijo y hermano, y se siente madre también. Los hombres verdaderamente padres se sienten madres; sienten la comezón y hasta el escozor de sus tetillas atrofiadas” (Unamuno, 1967e:723), vemos como la paternidad fue una cuestión fundamental en la vida de Unamuno que no pudo evitar trasladar a su literatura.

Pero como Rogelia solo era una empleada tuvo que obedecer, se encargó de buscar alimento al niño, y acabó contratando una nodriza, Emilia; pero Rafael no quería que criara ella sola al infante en otro hogar, sino que deseaba que la joven se mudara a vivir con él y su criada. Emilia había vivido una tragedia personal, había sido madre soltera, pero su hijo había nacido muerto. Para Unamuno esta debía de ser una de las mayores tragedias, sin olvidar, obviamente, qué suponía socialmente para una muchacha de la época quedarse embarazada sin estar casada. El hecho de traer un hijo muerto al mundo, significaba negar la única posibilidad biológica que tiene el ser humano de vivir en la eternidad; aún más grave para una madre, que como la Virgen, ve morir a su descendencia, incluso después del sacrificio físico que para ella representa traer un hijo al mundo.

Rafael, afortunadamente, no creía en los prejuicios sociales que sí influían en el ama, el cazador sospechaba de la madre de Emilia, que, tal vez, y aprovechando que su nieto había muerto, quería recuperar forzosamente la honra de su hija, dejando también morir al huérfano.

El protagonista, en su sencillez pueril, etapa ideal para Unamuno, liberado del qué dirán y del sentido del ridículo, no le importaba el desliz de juventud de la nodriza. A pesar de la oposición de Rogelia, Emilia se mudó a la vivienda del padre putativo, y la compañía de una mujer joven, de las más sensualmente positivas que ha descrito Unamuno, tal vez junto a Tomasa de “Abuelo y nieto” y Marcela de “De beso a beso”, trastocó su monotonía de señor avejentado y solterón de pueblo: “Era Emilia, la nodriza, de veinte años, alta, agitanada, con una risa perpetua en los ojos, cuya negrura realzaba el marco de ébano del pelo que le cubría las sienes como con dos esponjosas alas de cuervo, entreabiertos y húmedos los labios guinda, y unos andares de gallina a que el gallo ronda” (Unamuno, 2011a:225).

El tresillista ya vivía en familia, había recuperado todas sus emociones soterradas en el expósito, y además una mujer por la que podía sentir atracción y amor convivía con él: “Ya tenía don Rafael algo más en qué pensar que en la caza y el tresillo; ya estaban sus días llenos. La casa se le llenó de una vida nueva, luminosa y sencilla” (Unamuno, 2011a:226). Por lo tanto, no veía mayores obstáculos para bautizar a la criatura y darle sus apellidos:

—¿Y si mañana, por esa medalla que lleva y esas contraseñas, aparecen sus verdaderos padres?...

—Aquí no hay más padre ni madre que yo. Yo no busco niños [...] pero cuando vienen... soy libre. Y creo que esta del azar es la más pura y libre de las maternidades. No me cabe la culpa de que haya nacido, pero tendré el mérito de hacerle vivir. Hay que creer en la Providencia siquiera por creer en algo, que eso consuela, y además así podré morir tranquilo *ab intestato*, pues ya tengo quien me herede forzosamente (Unamuno, 2011a:225).

Rafael, cercano a don Quijote y San José, niño en su interior y henchido de amor, acepta su azar religiosa y bondadosamente, criará al infante. Respecto a la creencia, puede parecer otra provocación del autor, pero recuerda a las críticas a los incrédulos que efectúa el peculiar protagonista de “El que se enterró”, es decir, ¿por qué creer ciegamente en la religión del racionalismo? Este ordenaría que Rafael no criara al huérfano, pero si este desea hacerlo libremente, aunque biológicamente no sea suyo, al igual que Emilia, ¿por qué iba esa acción a estar mal? ¿Por qué iban a ser más legítimos los prejuicios sociales?

El protagonista, al situarse como padre universal, que eclipsa la figura maternal, toma posiciones divinas, y como San José, acepta gustosamente a su hijo putativo, si el azar divino ha decidido ponerle tal prueba en el camino y él la acepta, ya es el padre verdadero del infante.

Mientras, el pueblo murmuraba, como Rogelia, no entendían cómo el adinerado don Rafael podía acoger sin más a un niño abandonado y tener una joven, hermosa y deshonorada nodriza en su casa, sin pretender más relaciones con ella que el trato cordial y correcto a una empleada. Sin embargo, su sencillez e ingenuidad era conocida por todos y lo creían capaz de tales locuras.

Locura como la de exiliar forzosamente al novio de Emilia, el padre de su hijo muerto. El señor comenzaba a enamorarse de la joven, pero además, y para aplacar la maledicencia de Rogelia, que esperaba que la muchacha volviera a repetir la experiencia del embarazo sin marido, y aprovechando que la nodriza ya no quería a su expareja, le pagó a ese un pasaje a América.

La moza estaba deslumbrada por el acto bíblico de Rafael, de “aquel solterón semidurmiente”, y quería al expósito como si fuera suyo, se entristecía al pensar en la finalización de su trabajo de amamantarle —de dar provecho al material biológico que se iba a desperdiciar al haber nacido su hijo muerto, que se iba a morir en ella—, la imagen

recuerda al matrimonio bíblico por excelencia, la Virgen y San José: “El padre putativo y la nodriza natural pasábanse largos ratos, a sendos lados de la cuna” (Unamuno, 2011a:226). Emilia, al fallecer su hijo biológico, había vuelto a ser madre gracias al azar, a ese hijo que el destino había puesto ante ellos. Por otra parte, el hecho de ver morir al hijo también la asimila a la madre de Cristo, es una mujer buena, ya que ha rechazado a su novio y al amor sensual de este por el amor maternal que le suscita un niño encontrado, y que la consuela de haber perdido al suyo propio, ha superado el estado primario del amor más físico, es realmente una madre.

Pero aunque se la presente maternal, aparecen trazos de sensualidad en su relación amorosa con Rafael:

Y cuando teniéndole ella, Emilia, en brazos, iba él, don Rafael, a besar al niño, con el beso ya preparado en la boca rozaba casi la mejilla de la nodriza [...] otras veces que quedábase contemplando alguno de los dos mellizos blancos senos, turgentes de vida que se da, con el serpenteo azul de las venas que del cuello bajaban, y sostenido entre dos ahusados dedos índice y corazón como en horqueta. Doblábase sobre él un cuello de paloma [...] le entraban ganas de besar al hijo, y su frente, al tocar al seno, hacíalo temblotear (Unamuno, 2011a:226).

Sin duda, de las escenas más eróticas, aunque también primitivamente maternales de este autor. Unamuno efectúa una bella reflexión sobre la oralidad, presenta la estampa de Emilia cantándole nanas a su hijo putativo, tan originarias, pero a la vez tan nuevas, como el amor familiar y maternal que sentían:

[...] aquella vieja canturria paradisiaca que, aun transmitiéndosela de corazón a corazón las madres, cada uno de estas crea e inventa de nuevo, eternamente nueva poesía, siendo la misma siempre, la única, como el sol, traíale a don Rafael como un dejo de su niñez olvidada en las lontananzas del recuerdo. Balanceábase la cuna y con ella el corazón del padre al azar y mejíasele aquel canto [...] con el susurro de las aguas debajo del corazón [...] que iba también durmiéndose [...] entre las blandas nieblas de su pasado (Unamuno, 2011a:227).

Como se puede observar, Rafael era feliz, porque al modo unamuniano, Emilia también era su madre además de su enamorada, y siendo padre, volvía a sentirse niño, era hijo de la criatura abandonada, por fin conseguía olvidar el capítulo de su amor de juventud, ahora sí vivía en el presente plenamente. Como curiosidad, Emilia canta al

niño la nana del coco, de la que Unamuno, paródicamente, se mofa en *Vida de don Quijote y Sancho*.

El tresillista sentía que Emilia era la madre perfecta, entre ellos no debía haber convencionalismos ni barreras, por ello durmieron en el mismo dormitorio cuando su hijo putativo estaba enfermo. Cuando este se curó, y sin perder más tiempo, le espetó a la joven:

Que puesto que estamos los dos libres y sin compromiso, pues no creo que pienses ya en aquel majadero que ni siquiera sabemos si llegó o no a Tucumán, y ya que somos yo padre y tu madre, cada uno a su respecto, del mismo hijo, nos casemos y asunto concluido [...] Mira, chiquilla, así podremos tener más hijos [...] Y como vivían juntos y no era cosa de contenerse por unos días fugitivos —¡qué más da!— aquella misma noche le hicieron sucesor al niño [...] Y fueron [...] felices y tuvieron diez hijos más [...] con lo cual pudo morir tranquilo *ab intestato* (Unamuno, 2011a:228).

Con la ironía final, demuestra don Miguel cuán fútiles y materialistas eran las preocupaciones de Rafael, que al final logró la felicidad absoluta, el amor maternal y paternal, el hogar, la familia, e incluso, perpetuarse en la eternidad con una ingente prole. Por lo tanto, el hecho de dejarse guiar por el azar, por los designios de Dios, y haber respondido positivamente a ellos, le fue muy provechoso.

“Cruce de caminos” (1912) evocará la unidad familiar ideal, en este caso, la relación entre un abuelo y su nieto, precisamente, será el reverso positivo de “Abuelo y nieto”, y continuará la senda de familiares putativos de “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”. Respecto a la forma lírica de este cuento, Pilar Lago demostró que este cuento estaba metrificado (Lago, 1962) y Blanco vincula el verso de este relato con las “visiones rítmicas” de *Andanzas y visiones españolas*, de hecho, señala que algunas de estas composiciones son coetáneas a “Cruce de caminos”, por ejemplo, “Galicia” (Unamuno, 1967f:8).

Un caminante vaga sin rumbo a las afueras de un pueblo, espacio de descripción muy impresionista, deseando alejarse de él, entristecido por su desgracia personal, es un abuelo al que se le ha muerto su nieta, y no tiene más familia. Huye despavorido de su de su pasado, de sus muertos; pero el corazón le da un vuelco al encontrar una niña durmiendo en el borde de un camino, una criatura de la misma edad que su nieta fallecida.

El abuelo, como el protagonista de “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”, procuraba, al marchar, olvidar todas sus tristezas, para así poder sobrevivir, vemos los machadiano álamos, símbolo del transcurrir del tiempo: “El caminante va por donde dicen las sombras de los álamos [...] Deja que oree el viento su cabeza blanca de peñas y años, y anega sus recuerdos dolorosos en la paz que le envuelve [...] unos álamos que dicen el camino de la vida” (Unamuno, 2011a:229). Pero al encontrarse a esa niña, María, que se parecía tanto a su nieta desaparecida, como Rafael al encontrarse con el niño abandonado, despertó a la vida, aunque no tan alegremente como el otro.

La anagnórisis les sitúa en la misma posición, ya que: “De pronto abrió los ojos hacia el cielo la que dormía, los volvió al caminante, y cual quien habla con un viejo conocido, le preguntó: *¿Y mi abuelo?* Y el caminante respondió: *¿Y mi nieta?*” (Unamuno, 2011a:229). La niña le explicó que solamente tenía a su abuelo en el mundo, pero este murió, y ella salió a los camino, para también intentar superar la experiencia. Como don Rafael, tanto el abuelo como María se prestan al azar, y como la Soledad del cuento homónimo, no encuentran compañía: “[...] la niña le contó que, al morírsele su abuelo, con quien vivía sola —en soledad de compañía solos—, partió al azar de casa, buscando... no sabía qué... más soledad acaso” (Unamuno, 2011a:130). Así que el designio divino les deparó encontrarse, y a la vez, según el abuelo, ir a buscar a los seres queridos desaparecidos: “Volverán a la vida y al camino” (Unamuno, 2011a:230).

Pero ello no significaba que dieran culto a la muerte o se convirtieran de por vida en plañideras:

—¡Vamos, sí, hacia delante, hacia levante! [...] *¿Volverme, dices? ¿Desandar lo andado? ¿Volver a mis recuerdos? ¿Cara al ocaso? ¡No, eso nunca! ¡No, eso sí que no, antes morirnos!*

—¡Pues entonces..., por aquí, entre las flores, por los prados, donde no hay camino! (Unamuno, 2011a:230).

Ninguno de los dos quería volver a su lugar de origen, el abuelo muerto de la niña recuerda al desafortunado anciano de “Abuelo y nieto”, en el que, barrocamente, coincidían su cuna y su tumba, como atina la nieta putativa: “No, que así llegaremos a mi pueblo y no quiero volver, que allí estoy sola. Allí sé el sitio en que mi abuelo duerme” (Unamuno, 2011a:230). La asimilación del sueño, del estancamiento, incluso de la paz estéril con la muerte es común en la literatura unamuniana. Además, el hecho de que decidan adentrarse en la naturaleza indómita, aunque sean unos campos idílicos

como los “De beso a beso”, significa la negación de la sociedad que no entendería su relación, y tal vez tampoco sus ansias de huir de la experiencia cercana a la muerte y del luto que socialmente conllevaba.

Buscando su libertad, “adonde Dios quisiera”, se iban conociendo, María le explicaba cómo su abuelo le contaba la mitología bíblica como cuentos populares, formándola así en la doctrina cristiana, formación muy del gusto del escritor del relato. Afortunadamente, dio la casualidad de que el abuelo muerto y el vivo se parecían físicamente, y ambos sabían canciones, que explícitamente hacían referencia a su situación: “Los caminos de la vida / van del ayer al mañana, / mas los del cielo, mi vida, / van al ayer del mañana” (Unamuno, 2011a:230), por lo tanto, la vida lleva al futuro, a más vida; pero “el cielo”, los muertos, solo los empujarán al pasado, es decir, a la muerte. Y María le respondió: “Pajarcito, pajarcito, / ¿de dónde vienes? / El tu nido, pajarcito, / ¿ya no le tienes? / Si estás solo, pajarcito, / ¿cómo es que cantas? / ¿A quién buscas, pajarcito, / cuando te levantas?” (Unamuno, 2011a:230), solos como indefensos pajarillos, buscaban de nuevo un hogar.

Cuánto más se contaban de los que ya no estaban, más se producía una especie de metempsicosis, pero no terrorífica como la de “El que se enterró”, sino aceptada gustosamente: “Y empezó el viejo a repasar su vida, a rezar sus recuerdos, y la niña a su vez a ensimismárselos, a hacerlos propios” (Unamuno, 2011a:231). Es interesante observar cómo articula Unamuno la amistad cercana a la relación de parentesco que se establece entre dos desconocidos, ya que acaban por asumir a los muertos, cuyos lugares ocuparían si realmente fueran familia, y lo hacen de tal modo, que o han vivido vidas muy parecidas, o su memoria se ve manipulada, es decir, interviene de tal modo su subjetividad, su ansias inconscientes de resucitar al fallecido querido, que creen haber vivido la trayectoria del muerto: “*Otra vez...*, empezaba él, y ella, cortándole, decía: *¡Lo recuerdo! ¿Qué lo recuerdas, niña? Sí, sí; todo eso me parece cual si fuera algo que me pasó, como si hubiese vivido yo otra vida. ¡Tal vez!*” (Unamuno, 2011a:231).

Errando como Rocinante, llegaron a un pueblo, encerrado entre montañas, se encontraron con un pastor, un joven que cuidaba de dos bueyes “celestiales”, animales bíblicos que personifica el autor al mostrar la intencionalidad con que bebían: “[...] unos bueyes que bebían en una charca [...] mostraba el cielo soterrano, y en este otros dos bueyes —dos bueyes celestiales—, que venían a contemplar sus sombras pasajeras o darles nueva vida acaso” (Unamuno, 2011a:231). Cada vez más, el espacio va convir-

tiéndose en un lugar de resonancias bíblicas, que recuerda al pesebre en que nació Cristo:

— [...] Esa casa de ahí está vacía; sus dueños emigraron, y hoy sirve nada más que de guarida para alimañas. Pan, vino y fuego aquí nunca se niega al que viene de paso en busca de su vida.

— ¡Dios os lo pagará, zagal, en la otra!

Durmiéronse arrimados y soñaron [...]

— [...] si nos quedáramos en esta casa... ¡La pobre está tan sola! [...]

— [...] ¡Mira, abuelo, que el pueblo es tan bonito! Ayer, el campanario de la iglesia nos miraba muy fijo, como yendo a decir... (Unamuno, 2011a:231).

De tal modo, que el viejo y la niña se establecieron en ese pueblo que les acogió generosamente, y en esa casa “sola” crearon un hogar *sui generis*, pero un hogar familiar y amoroso, dos desconocidos que consiguieron ser abuelo y nieta. Amanecieron en su primera mañana, en su nueva vida rezando el Padrenuestro a una voz, ya totalmente unidos. Encontraron trabajos, el abuelo tejía cestas y arreglaba milagrosamente cualquier útil estropeado, mientras la niña, tal y como correspondía a la mujer en la época, se ocupaba de las tareas domésticas. Pero es relevante subrayar cómo convivían, y sobre todo, cuántos:

Y hablaban de los suyos, de la otra vida y de aquel otro abuelo. Y era cual si las almas de los otros, también desarraigadas, errantes por las sendas de los cielos, bajasen al arrimo de la lumbre del nuevo hogar. Y les miraban silenciosas, y eran cuatro, y no dos. O más bien eran dos, más dos parejas. Y así vivían doble vida: la una, vida del cielo, vida de recuerdos, y la otra, de esperanzas de la tierra (Unamuno, 2011a:232).

Como si del día de Pentecostés se tratara, las almas de los desaparecidos volvían a consolar a los vivos, y gracias a su evocación, los que quedaron en la tierra conseguían vivir, seguir hacia delante felices; aunque los recordaran no se estancaban en la memoria pasada, que para Unamuno representaría la muerte.

Hasta que un día llegó una canción a oídos del abuelo, el reclamo de la vida, de un mozo que pretendía a María, y su abuelo putativo la dejó ir, no sin reconocer, antes de morir, que él era otro, aunque la niña lo sintiera suyo:

- [...] vivirás con nosotros...
- ¿Con vosotros, me dices? ¿Tu abuelo? Tu abuelo, niña, se murió. ¡Soy otro!
- ¡No, no; tú eres mi abuelo! No te acuerdas, cuando yo, al despertar sola y contarte cómo escapé de casa, me dijiste: ¿Volverán a la vida y al camino? [...]
- Volvieron al camino, sí, hija mía, y a él nos llama esa canción del mozo. ¡Tú con él, mi María, yo... con ella! (Unamuno, 2011a:232).

En este sentido, no es que el anciano mostrara desapego ante la muchacha que adoptó, sino que asume cuál es su lugar, él ya morirá y no puede ser una carga para una joven que comenzará a vivir, formando su propio hogar y familia, como Matilde de “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)” o el abuelo de “Abuelo y nieto”, el ser muerto y enfermo, ya no puede sumarse a la vida, debe aceptar su final y dejar el campo libre a los vivos: “Y el viejo fue a la tierra: a beber bajo de ella sus recuerdos” (Unamuno, 2011a:232), como identifica Carrascosa, metáfora también presente en don Rafael de “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista: “Y allá, por debajo del corazón, susurro de aguas soterrañas” (Unamuno, 2011a:223). Aunque la imaginería acuática es profusamente usada por don Miguel para hacer referencia a la intrahistoria; en este cuento, la charca en que beben los bueyes, así como las miradas de sus protagonistas son imagen del cielo en la tierra, de los muertos que se reencarnaron en ellos: “Al despertar miráronse a los ojos, y como en una charca sosegada que nos descubre el cielo soterraño, vieron allí, en el fondo, sus sendos sueños” (Unamuno, 2011a:231).

“Cruce de caminos” ofrece a su vez una reflexión sobre el concepto de familia que también podemos observar en “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista” y “El padrino Antonio”, así como en la novela corta “Dos madres”, la unión espiritual supera la biológica, tendencia que también pondrá el escritor en práctica en *La tía Tula*, al heredar la sobrina, Manolita, rasgos de la tía virgen —recordemos la “tradición abeja” sobre la que reflexionaba la protagonista—. Asimismo, este modo de concebir la familia no será aceptado por la protagonista de “Los hijos espirituales”, ni la de “El Marqués de Lumbría”, ni por el padre de la obra de teatro *Raquel* —el sobrino de esta obra, anhelado por la agonista que no tiene hijos, se llama a su vez Susín, como el infante de “Las tribulaciones de Susín”—, que apelarán a la necesidad de un vínculo biológico con el hijo para sentirlo como tal, esa será la única manera de crear una familia para esos personajes, modo negativo de concebir la unidad del hogar, recordemos los padres funestos de “La beca” y “Un cuentecillo sin argumento”.

Por lo tanto, si Unamuno apela a tal familiaridad “espiritual”, ello podría vincularse a su vez con su concepción de eternidad y modos de conseguir la inmortalidad, esta también se obtiene permaneciendo en el recuerdo de los seres queridos, al conseguir hacerse “insustituible” —no nos olvidemos del ejemplo del zapatero que da en *Del sentimiento trágico de la vida*—. Por ello, es lícito creer en la adopción como una forma legítima de tener descendencia, ya que gracias al amor “putativo” —Jesús fue adoptado en cierto modo por San José, según el mito bíblico, ya que no era su padre biológico—, también se puede trascender. Fijémonos en figuras como “El maestro de Carrasqueda”, semilla de Manuel Bueno, padres solamente espirituales que logran pervivir gracias a su labor social.

“En manos de la cocinera (cuentos del azar)” (1912) estará estrechamente vinculado temáticamente con “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)” y “El fin de unos amores”, así como con *Niebla*. Este cuento, como “El amor que asalta” lleva el subtítulo de “cuentos del azar”, Carrascosa lo mantiene porque argumenta que este texto ha sobrevivido con este título al completo, sin embargo, Paucker no usa tal subtítulo —subtítulo que hemos comentado en el capítulo anterior—. Óscar Carrascosa explica que está basado en una anécdota real ocurrida en Salamanca, que le sirvió también a Unamuno para componer el sainete *La difunta* (1909)¹²⁶ (Unamuno, 2011a:239) —aunque Carrascosa no aporta ninguna prueba documental al respecto—. García Blanco comenta que el helenista proyectó una versión teatral de este relato, que finalmente no concluyó (Unamuno, 1967e:10) —tal vez se refiera a *El de la López*, ya que el proyecto de *La difunta* sí fue publicado y representado—.

Vicente no soportaba su vida de soltero, recordando así a los protagonistas de “¡El amor es inmortal!”, “El amor que asalta” y Agustín de *Niebla*, pero sin tales tintes dramáticos y románticos. Vicente es un ser más cotidiano, es más similar a “El sencillo don

¹²⁶ Explicó Unamuno a Arzadun, en 1909, que había escrito un nuevo sainete, *La difunta*: “[...] que es un viudo que a los cuatro meses de enviudar se casa con la criada [...] es realmente feroz, aunque muy cómico: los que me lo han oído leer se reían a mandíbula batiendo, diciendo: ¡Qué barbaridad!” (Rabaté, 2010:292). En el caso de “En manos de la cocinera (cuentos del azar)” el protagonista no enviuda, sino que acaba rechazando a su fría prometida para casarse con la maternal criada, caso similar al de “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”, *Niebla* y “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”. En la misma carta informa don Miguel a su amigo que está redactando otro sainete, *El de la López*, del que no tenemos constancia que finalizara, aunque a nivel argumental parece evocar “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”, especialmente por la insistencia de la criada por casarse con el protagonista y los desdenes de este: “[...] que es la desesperación de uno que se casó por la dote con mujer rica y fea, y tiene la desgracia de que su mujer se haya enamorado de él perdidamente y no puede el pobre corresponder a sus entusiasmos” (Rabaté, 2010:292).

Rafael, cazador y tresillista”, no tolera estar soltero, pero vive plácidamente, de las manos de su madre, a las de su criada, cuando la matriarca falleció.

La criada, Ignacia, era un primor en su oficio, aunque no era bella, como su novia Rosaura que se asemejaba a una rubicunda diosa, altiva y vanidosa, era literalmente, una “rosa de oro”, como la Eugenia de la *nivola*, que como tal, no le permitía ninguna confianza antes del matrimonio, ni tan siquiera un beso, hecho que inquietaba al soltero:

[...] una cosa encontró en ella Vicente, que, aunque ayudaba a encenderle el deseo, le enfriaba por otra parte el amor, y era la reserva de Rosaura [...] *Después, después que nos casemos, todos los que quieras* [...] ¿No es este un modo de desdeñarlos? ¿No es como quien dice: para lo que me han de costar? [...] Vicente presentía que solo valen las caricias que cuestan (Unamuno, 2011a:239).

El joven no estaba seguro de los sentimientos que tenía su pareja por él, asimismo, parecía confundir la atracción física con el sentimiento, como critica Anastasio en “El amor que asalta”. Otra figura maternal aparece en el cuento, inevitablemente: la suegra, esta le inculcaba a Rosaura las ideas de hacerse respetar, de “pisando como una diosa, con la frente cara a cara al cielo siempre” (Unamuno, 2011a:239).

Siguiendo la línea humorística del relato, la suegra es retratada según el tópico popular que envuelve a tal personaje:

[...] una matrona insoportable, con sus pretensiones aristocráticas. Delante de la buena señora no se podía hablar de las dos terceras partes de las cosas de que merece hablarse [...] no se les podía llamar a las enfermedades por su nombre [...] era aquella madre profesional la que decía a Rosaura: *Hija mía, hazte respetar*. Ella, por su parte, pareció no haber conocido sino el respeto de su marido, el padre de Rosaura, que se murió de aburrimiento (Unamuno, 2011a:240).

Humorísticamente, la altiva novia podría recordar por el carácter a Tomasa de “Abuelo y nieto”, iguales por el arisco carácter con los pretendientes. Es interesante observar cómo Unamuno siempre se fija en los labios como detalle sensual y atractivo de sus personajes femeninos lozanos —por otra parte, recurso clásico en la historia de la literatura—, Vicente no podía pensar en otra cosa, aunque le repelía su suegra y su aleccionamiento a su futura esposa. Además, Ignacia, la única figura maternal positiva del cuento, temía no estar a la altura de la señorita “tan aseñoritada”.

Los tipos de la “señora” y la “señorita” eran unas categorías sociológicas que Unamuno no soportaba, no eran mujeres *per se*, eran naturalezas domadas por los inútiles prejuicios y convencionalismos sociales:

Las señoras [...] o si se quiere las damas, son una variedad de mujeres que junto a muchas cualidades de su sexo ocultan otras no menos buenas y muestran algunas decididamente perniciosas. Una de las capitales preocupaciones de la señora es ocultar la espontaneidad nativa de la mujer y es aparentar, no ya virtud, como pudibundez. Y si la vanidad es algo que hace estragos en nuestro pobre linaje humano [...] en nadie de entre nosotros se ceba más que en la señora. La señora es esclava de la vanidad y del *comme il faut*, de las conveniencias, de lo que estrictamente quiere decir la palabra decencia. Y en nuestros países más aún que en otros. El tipo de la mujer fuerte y libre norteamericana no ha llegado aún a nuestros países [...] esas insoportables señoras, esas damas que forman parte de todo género de asociaciones benéficas, por *sport*, para socorrer y al mismo tiempo afrentar a los pobres, las que dan el tono del público en nuestros teatros [...] del alma de arena, del alma superficial, del espíritu mundano y deportivo, de ese no puede esperarse otra flor que flor de papel, pintada y acaso perfumada con perfume de droguería [...] señoras que van al teatro a llorar o a reír, a hacer la digestión de la cena en todo caso, a ver a sus amigas y ser por ellas vistas, a observar el traje que saca la actriz de moda y si es moda o no, y a tomarla por modelo de elegancia [...] debajo del arenal señorial, tienen la roca viva de la mujer, ¡pero tan enterrada!, ¡tan inabordable por los pésimos efectos de una artificiosa educación! Porque no hay peor educación que la supuesta buena educación de esas señoras y señoritas. Estas son la plaga de nuestra sociedad, de clase media y alta [...] *¡Usted no llegará nunca a ser un escritor para damas!* —me dijo una vez un amigo mío, y le respondí: *¡Dios me libre de llegar a serlo! Mi aspiración es ser escritor para hombres y mujeres, no para caballeros y señoritos ni para damas ni damiselas* (Unamuno, 1967g:698, 700).

Pero un accidente ocurrió la tarde antes de la boda, Vicente se cayó del caballo y se rompió una pierna, por lo tanto, tenía que hacer cama durante, al menos, un mes. La suegra se encolerizó, por supuesto, pensando en el qué dirían, no en el amor de la pareja, ni en la salud de su yerno: “¡Ahora que estaba dispuesto ya todo, hecho todo el gasto!” (Unamuno, 2011a:240). Siguiendo el tono irónico, el padrino del novio propuso que se casaran en la casa de Vicente, estando él acostado, y como ya se había planeado que la esposa se trasladara a esa vivienda... además, ya casó Unamuno a un agonizante en “De beso a beso”. Lógicamente, la suegra no toleró tal rebajamiento en el postín de la boda, mientras la novia tan solo pensaba en si su novio se quedaría cojo. Vemos como en el caso de “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)” y “El fin de unos amores” la enfermedad de uno de los cónyuges es dramática, incluso trágica, mientras en “En manos de la cocinera (cuentos del azar)” resulta un hecho costumbrista y folletinesco.

El soltero no paraba de soportar desgracias, como si la rotura de la pierna no fuera suficiente, su novia estaba distante: “Fue a visitarle, sí, pero como por compromiso. Esperaba que hubiese accedido a que se casaran, desde luego, o que, por lo mismo, hubiese ido a servirle de enfermera” (Unamuno, 2011a:240). Rosaura es un personaje pasivo, totalmente manipulado por su madre, de hecho, apenas tiene líneas de diálogo, y si contesta a los ruegos de su pareja, es con sentencias que le ha inculcado la terrible suegra.

Cuando el novio le pidió que estuviera a su lado en su recuperación, el narrador no recoge la opinión de la joven, sino directamente, la de la suegra, esta la suplanta en su lugar de prometida, habla por ella, la bella Rosaura es solamente un títere en manos de su madre: “¡De enfermera! [...] ¡pero este hombre está loco! ¿Qué idea tendrá de mi hija? Ir una muchacha soltera a cuidar a un soltero, aunque sea su novio formal y en las condiciones de este, que se ha roto una pierna! ¡Qué indelicadeza de sentimientos!... En fin, hay cosas que si no se maman...” (Unamuno, 2011a:241). Preocupada solamente por las apariencias y apartando a su hija de su futuro marido, a Vicente tan solo le quedaba el consuelo de su criada, recordando así a al protagonista de *Niebla*.

Ignacia, aunque no era bonita como su novia, tenía todas las cualidades emocionales que le faltaban a aquella —o que su madre reprimía—:

[...] la criada le cuidaba bien; era lista, discreta, solícita y, sin ser precisamente guapa, tenía unos ojillos que alegraban la cara [...] La chica redoblaba de solicitud y de cariño. Hacíale las curas, y se las hacía con una casta serenidad, como una sacerdotisa [...] cuando la pobre criada le renovaba los vendajes o le arreglaba la postura de la pierna, no parecían sus manos ni aun manos de mujer, sino alas de ángel por lo suaves (Unamuno, 2011a:241).

Recuerda Carrascosa el precedente de Tula como vestal dedicada por entero al cuidado familiar, como si de una liturgia o ritual se tratara, asimismo, evoca la figura de una monja, volcada al cuidado de los demás, sin importarle sus propias necesidades, por lo tanto, comportamiento de índole religiosa.

La escultural novia solo se atrevía a preguntar por su novio a la criada-enfermera, pero nada más, no traicionó los dictámenes de su madre, ni los del buen gusto general, no osaba acercarse al convaleciente bajo ninguna circunstancia. Afortunadamente, Vicente sanó rápidamente, adelantándose al pronóstico médico, aunque la suegra no permitiría que la boda se celebrara hasta que pudiera andar como antes, sin bastón ni apoyo alguno y por supuesto, sin cojear.

Pero el prometido ya estaba completamente decepcionado, la boda le parecía un sacrificio que no recibía gustosamente, si antes lo único que le unía a su novia era una atracción física y los continuos frenos a sus deseos carnales; ahora desconfiaba completamente de su actitud, de su bondad y valores, no fue capaz de compadecerse de él en su curación, ni accedió a casarse con él cuando aún usaba un bastón para volver a caminar. La obediencia ciega a su madre ya no era justificable, cuando a todas luces, se observaba cuán injustos eran sus mandatos, y cuán poco respondían a sentimientos positivos, sino tan solo a la opinión de los demás y a intereses secundarios, que nada tenían que ver con el amor puro.

Justamente tres días antes de la boda, Ignacia necesitó hablar con el señorito, entre lágrimas le explicó que ella no podría continuar de criada de la familia cuando se casaran, aunque él lo quisiera. Ni Rosaura ni la suegra la habían despedido, pero los naturales escrúpulos ordenaban que la enfermera dejara paso a la esposa, una joven hermosa y soltera no debía haberle cuidado, no era decoroso..., por ello, Ignacia, la criada que le conocía más íntimamente de lo preferible, y más en un soltero joven, ahora debía marcharse. Sin embargo, Vicente no estaba de acuerdo: “[...] tienes razón; ella, la que se hizo respetar, no pudo, no debió venir a cuidarme; eso era menester tuyo, de la criada. Y tú lo has cumplido con una devoción que no sé si encontraré en ella cuando sea mi mujer. Sois incompatibles, y como yo no quiero separarme de mi enfermera, renuncio a ella, a Rosaura, y me caso, pero... contigo” (Unamuno, 2011a:242)¹²⁷, de tal modo que el protagonista, como la etimología de su nombre indica, logró, finalmente, “vencer” en su empresa matrimonial.

¹²⁷ Recuerda tal resolución al “*exemplo XVIII*” de *El Conde Lucanor*, “Lo que sucedió a don Pedro Meléndez de Valdéz cuando se rompió una pierna”, en el que se acepta por completo el designio divino como medio para asumir y aportar significado a las desgracias que suceden a los humanos, como el novio del cuento, que gracias al inesperado accidente, pudo descubrir la verdad sobre su futuro matrimonio y tomar la decisión adecuada: “Y vos, señor Conde Lucanor, no os lamentéis por esta contrariedad que ahora padecéis, pues debéis saber que todo lo que Dios hace es para bien nuestro, y si así lo creéis Él os ayudará en todo momento. Pero debéis saber, además, que las cosas que nos suceden son de dos clases: unas las podemos remediar cuando ocurren; otras no tienen solución alguna. En las primeras debemos hacer cuanto podemos para hallar una solución, sin dejarlo todo en las manos de la Providencia o de la suerte, porque esto sería tentar a Dios, ya que, al tener el hombre entendimiento y razón, ha de intentar remediar cuantas contrariedades y desdichas le puedan sobrevenir. Sin embargo, en las cosas en que no es posible poner remedio, debemos pensar que, al ocurrir por voluntad de Dios, será por nuestro bien. Como esa enfermedad de la que me habláis es de las cosas que Dios manda y que no podemos remediar, pensad que, si viene de Él, será lo mejor que pueda ocurrirnos, que ya Dios dispondrá que todo salga como deseáis [...] No te quejes por lo que Dios hiciera / pues será por tu bien cuando Él quisiera” (Manuel, 2004).

Ignacia se ganó el matrimonio y el amor sincero de Vicente, de un modo maternal, pero sin altanerías ni fingimientos ni la ostentación de belleza física como Rosaura y su madre, sin preocuparse de qué opinaría la gente, ni de qué la tildarían por cuidar a su amo; lógicamente, la exsuegra consoló a su hija del siguiente modo, para culminar el relato de tono humorístico popular: “No has perdido nada, hija mía; siempre sospeché de la ordinarietà de sentimientos y de gustos de ese sujeto” (Unamuno, 2011a:242).

Este cuento que se encuentra muy cercano a las subtramas folletinescas de la novelística galdosiana, tiene en Unamuno resonancias más profundas. Tres de las cuatro mujeres que protagonizan el cuento, a su manera, son madres:

1. Madre de Vicente: mujer viuda que le cuidó, hasta su muerte; entonces, lo cedió a la atención de Ignacia, la criada.

2. Ignacia: criada de la familia de Vicente desde que vivía su madre. Mujer que cumple su trabajo excelentemente, que cuida al soltero como una enfermera, pero que ejerce sus tareas más como una madre que le presta atención a un hijo, a un ser que ama, que como si fuera el señorito de la casa. Además, lo adora sencillamente, aún sabiendo que se casará con una bella mujer de su clase social, y que ella no puede competir en ningún aspecto con ella. Como la enamorada irremplazable de “¡El amor es inmortal”, es una “figura vulgar, vulgarísima” pero con un fondo excelente que vencería a cualquier maravillosa estatua.

3. Rosaura: la novia de Vicente, mujer extremadamente atractiva, pero totalmente manipulada por su madre, no tiene ninguna voluntad para imponer sus decisiones, de hecho, el cuento finaliza y el lector no la conoce como sí ha descubierto a Vicente e Ignacia. Es solamente una bella maniquí, fría e imposible de amar. Por ello, el novio duda desde el primer momento de sus sentimientos hacia ella, ya que esta no se atreve a dar ningún paso en su relación que pueda confirmarle que sí le ama, ni siquiera un beso. Sin embargo, la novia se muestra protectora de su propio honor y del de su futuro marido, obstáculos que le impiden cuidarlo en su convalecencia, quiere ser la novia perfecta, a ojos de todos. No es maternal, no abre sus sentimientos, ni confía en su novio, por eso la abandonará. El hecho de guiarse ciegamente por su madre, que tan solo busca quedar bien ante los demás, y medrar económica y socialmente, será su desgracia. Desde el punto de vista social, Rosaura es una esclava de su yo público, y es incapaz de liberarse de sus cadenas y mostrar su verdadera personalidad.

4. La suegra (madre de Rosaura): la suegra por excelencia, manipuladora y entrometida, que mueve a su hija conforme a sus conveniencias, argumentándole que es por su bien, aunque solamente se mueva por el interés económico y la opinión ajena; por ello, aunque figura maternal, resulta negativa.

“Redondo, el contertulio” (1912) será un homenaje de Unamuno “A mis compatriotas de tertulia”, por lo tanto, la identificación biográfica no puede ser mayor, que la ya habitual en este autor. Redondo, el protagonista del relato, hacía veinte años que no iba a su “patria”, es decir, a su tertulia del Café de la Unión: “[...] la patria era para Redondo aquel par de mesitas de mármol blanco del Café de la Unión, en la rinconera del fondo de la izquierda, según se entra” (Unamuno, 2011a:243).

Como en “Las tijeras”, en las tertulias de Redondo se pasaba revista “y crítica todo lo divino y lo humano y aun algo más” (Unamuno, 2011a:243), estas son el reverso positivo de las del temprano relato. La predilección de don Miguel por las tertulias, además de por gusto y vivencia propia, también la refleja en su primera novela, *Paz en la guerra*, así como en “Solitaña”, en las que se departía y se removía constantemente el pasado para que no se muriera y lo heredaran las futuras generaciones. Desde el punto de vista costumbrista, son tertulias al amparo de las tiendas, negocios familiares, de rai-gambre y tradición muy decimonónica, que inevitablemente recuerdan las tertulias a las que sin falta acudía Estupiñá, de *Fortunata y Jacinta*.

Redondo vivía de rendas, pero el banquero le estafó, y con cuarenta y cuatro años tuvo que buscar colocación, de tal modo, que la única solución que halló fue irse a América a trabajar para su tío, que poseía una hacienda —recordemos que don Miguel conoció gracias a su padre la figura del indiano—. Tanto le costó separarse de su “patria”, que ni se despidió de sus amigos los tertulianos, no pudo hacerlo, y para no sentir nostalgia, evitó comunicarse con ellos desde su nuevo destino. Siempre deseó poder volver, y aunque, lógicamente, la tertulia habría cambiado, le ilusionaba continuar encontrándola igual en su esencia, necesitaba mantener tal mito para continuar su vida.

Su tío le impedía volver, y él se acordaba cada día de su lugar en el café, la espera se le hacía más intensa porque en América no encontró un equivalente a su “patria”, no encontró un hogar de amigos. Afortunadamente, su familiar, que se impuso siempre contra su vuelta a su país, al fallecer le legó una gran fortuna, y entonces, Redondo, libre entonces de las ataduras familiares y económicas, pudo volver.

El protagonista ya anciano, al llegar después de veinte años a su ansiada patria, no podía reprimir su emoción, se le aceleraron las pulsaciones, le temblaban las piernas; no conocía a los nuevos camareros, ni le conocían a él, fue a la mesa de su tertulia y no había ninguno de sus amigos: “¡Todos otros, todos nuevos, todos más jóvenes que él, todos desconocidos!” (Unamuno, 2011a:244). Se sintió completamente solo en el mundo, y volvió a su vivienda, que era también nueva, un piso de alquiler, y esa noche, en la tristeza más absoluta, pensó en la muerte.

Al cabo de los dos días, como una hoja marchita de otoño, estación en la que se ambienta el decadente amor de “El amor que asalta”, volvió al café y se sentó al lado de la joven tertulia, “bárbaros invasores”, y les escuchó con prejuicios previos de “gente vieja”, pero al oír que uno de ellos mencionaba el nombre de un amigo suyo, Romualdo, se acercó a preguntarles por él, pero le comunicaron que había fallecido, como Ortiz, Henestrosa y Manolito, el Patriarca había abandonado hacía muchos años la tertulia y Moisés estaba paralítico, impedido para poder salir de casa.

Informado por los jóvenes del trágico destino que habían sufrido sus añorados amigos, sintió que seguir viviendo era inútil. Los mozos, que eran los herederos legítimos de la antigua tertulia y conocían todos los avatares históricos de esta, le preguntaron por su identidad y en cuanto les explicó que era Redondo: “*¡Redondo!* —exclamaron casi todos a coro—. *¿El que se fue a América arruinado por su banquero? ¿Redondo, de quien no volvió a saberse nada? ¿Redondo, que llamaba a esta tertulia su patria? ¿Redondo, que era la alegría de los banquetes? ¿Redondo, el que cocinaba, el que tocaba la guitarra, el especialista en contar cuentos verdes?*” (Unamuno, 2011a:245).

En ese momento, al verse aclamado y conocidos sus hitos de juventud, “empezó a vislumbrar que la patria renacía” (Unamuno, 2011a:245), la “gente nueva” lo nombraron “padre de la patria”, y se fusionaron los muchachos con el anciano, como le sucediera a don Miguel durante su carrera política e intelectual, siempre tuvo una estrecha conexión con la juventud.

Como en su exilio forzado a América pensó, la tertulia había cambiado, pero él pensaba que era la misma, y como en las conversaciones del abuelo y la nieta de “Cruce de caminos”, en sus recuerdos y al mantener la tertulia con los herederos, se mantenía vivo el espíritu de los fundadores. Todos aplaudían a Redondo por sus ocurrencias y citas de los personajes históricos de la tertulia, y así: “Y cuando él, Redondo, colocaba

alguno de los cuentos verdes de su repertorio, sentíase reverdecer, y cocinó en el primer banquete, y tocó, a sus sesenta y nueve años, la guitarra, y cantó. Y fue un canto a la patria eterna, eternamente renovada” (Unamuno, 2011a:245). De tal modo que Redondo resucitó, volvió a vivir los años de su mocedad, y se hizo especialmente amigo de Ramonete, que le correspondía en la confianza pidiéndole dinero.

Pero los muchachos abrieron la tertulia a un nuevo miembro, Pepe, hecho que molestó al anciano contertulio, que era inmovilista al respecto, y consideraba que la tertulia debía estar limitada a los herederos legítimos, así que bautizó al nuevo con el apodo de “el Intruso”; sin embargo, este le admiraba. Ramonete comenzó a faltar a los encuentros, hasta que un día les explicaron que había fallecido, Redondo sintió muchísimo la falta de su joven amigo y le explicó a Pepe la inquina que le había tomado al principio, por su “intrusismo” en su tertulia, pero que ahora le veía de distinto modo, Unamuno sitúa acumulados los planos temporales, antes de que uno muera ya ha nacido el sucesor:

No comprendí que venías a sustituir al pobre Ramonete, que antes que uno muera y no después nace muchas veces el que ha de hacer sus veces; que no vienen unos a llenar el hueco de otros, sino que nacen unos para echar a los otros. Y que hace tiempo nació y vive el que haya de llenar mi puesto. Ven acá, siéntate a mi lado; nosotros dos somos el principio y el fin de la patria (Unamuno, 2011a:246).

De este modo, se presenta la lucha clásica entre gente vieja contra gente nueva, en este relato se expone como una relación armónica, que puede darse plácidamente, porque no se trata de arrebatar posiciones, sino de suceder naturalmente, con el beneplácito de ambas partes, y de formar “patria” y “matria” común, no de oponer universos antitéticos. Asumir la realidad del paso del tiempo, del cambio continuo que es la vida, la filosofía de “a lo que salga” es esencial para poder realizar un cambio generacional positivo como el que efectúa Redondo con Ramonete y Pepe.

Una día celebraron un festín, Redondo preparó uno de sus mejores platos y recordaron a los antiguos miembros ya difuntos, fue un evento memorable, y el anciano, exhausto por las felices emociones, se durmió profundamente, como le ocurría habitualmente, pero de esa “fiesta patriótica” no despertó. Dejó en herencia todas sus posesiones a sus amigos, pidiendo que continuaran la tradición de celebrar banquetes señalados y homenajear a los fundadores de la tertulia. Pero Redondo, tal y como redactó en su testamento, siempre seguiría vivo: “Y despido a los que me han hecho viviera la vida, em-

plazándoles para la patria celestial, donde en un rincón del Café de la Gloria, según se entra a mano izquierda, les espero” (Unamuno, 2011a:246). Habrá una sucesión natural, recordándose a los fundadores.

Este cuento retrata el relevo generacional, en el que, como miembro ilustre que deseaba ser el joven Unamuno de la República de las Letras, participó activamente, como testimonio vaya su maltrecha relación con *Clarín* a partir de la opinión de este, o mejor aún, de su no atención, a las obras del diletante don Miguel. A su vez, Unamuno parece que en este cuento se reconcilia con tales disputas, ya contaba con cuarenta y ocho años, aunque sus obras más conocidas se publicaron con posterioridad, como *Niebla*, *La tía Tula*, y *San Manuel Bueno, mártir*; de hecho, es muy curiosa la “madurez” de Unamuno al editar sus obras: publicó su primer poemario con cuarenta y tres años, cuando los primeros atrevimientos poéticos se acostumbran a dar siempre en una temprana juventud.

Este cuento, a su vez, podría tomarse por la dedicatoria al pie de la letra, es decir, como un homenaje a una tertulia que asistiera Unamuno, ya que los términos que emplea el personaje protagonista para referirse a las conversaciones con sus amigos son muy elogiosos, para empezar, es su hogar, su “patria”, de este modo, se le otorga el grado máximo de amistad entre un conjunto de conocidos, cuando además, se menciona que Redondo no pudo encontrar unos compañeros similares en América.

Además, es interesante notar cómo el personaje recupera siempre a los fundadores, su recuerdo, la continua cita entre los jóvenes de los momentos célebres históricos de la tertulia les mantiene vivos, como sucede en “Cruce de caminos”. La asunción de la finitud de la vida y de la regeneración necesaria, tanto para el país, como a nivel personal, deja paso a las nuevas generaciones, y no a trompicones o de mala gana, sino incluso viéndose un proceso de reencarnación o metempsicosis, presenta el relevo generacional como un hecho natural y no casual, ya que “antes que uno muera y no después nace muchas veces el que ha de hacer sus veces” (Unamuno, 2011a:246).

Si la vida es un presente continuo finito, sujeto siempre al cambio, en el que se incluye la contradicción, se debe aceptar que otros llegarán a ocupar el puesto propio, por lo tanto, como “El maestro de Carrasqueda” se debe ser generoso y abrir la propia patria a los sucesores, siendo consciente que el que ahora representa el fin, también en su día fue el principio.

“Ramón Nonnato, suicida” es un cuento fechado en 1913 como convención, ya que no se conoce la fecha exacta de publicación, o puede que fuera exclusivo de *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, ya que apareció en esa recopilación. Este cuento estará estrechamente vinculado a “Soledad” por el perjuicio que causaron los progenitores en sus descendientes. Este relato comienza con una prolepsis, es decir, el lector ya conoce el final de Ramón Nonnato, el protagonista —el título del relato también es explícito—; y a continuación, la analepsis, el desarrollo de la causa para haber logrado esa consecuencia.

Ramón fue encontrado muerto por su criado, se había suicidado, y conservaba a su lado el retrato de una mujer que siempre llevaba consigo, era su amuleto, lo contemplaba y velaba durante horas en vida. La noticia fue recibida trágicamente, compadecían al fallecido, y alguien exclamó providencialmente: “Le ha suicidado su difunto padre” (Unamuno, 2011a:255). Le habían visto la noche anterior paseando románticamente a la orilla del río —como Manuel Bueno a la orilla del lago, como Jugo de la Raza al cruzar el puente—, más concretamente a la desembocadura, recordando la imagen manriqueña, donde iban a morir las hojas amarillas del otoño: “para nunca más volver”, de los álamos “marginales”, árboles machadianos y juanramonianos, de estética modernista.

El narrador ya incluye el pensamiento del sufridor: “[...] porque las [hojas de los álamos] que en la primavera próxima, la que no veré, vuelvan con los pájaros nuevos a los árboles, serán otras” (Unamuno, 2011a:255) —palabras que evocan los antológicos versos de Bécquer—. La naturaleza seguirá su curso, pero el ademán romántico de Ramón, su propia voluntad, pondrá freno al ciclo natural.

Unos días antes, Ramón también había liquidado las deudas de una de las muchas fincas que había heredado de su padre, en concreto, la casa solariega que había pertenecido a su madre. Pasó solo un día entero, llorando el recuerdo y la falta de la madre. A continuación, una vez conoce el lector por parte del narrador, qué había realizado antes de su suicidio, se adentra el cuento en descubrir en profundidad a Nonnato.

Como si de un Torquemada se tratara, y recuerda también al bonachón usurero de “Nerón tiple o el calvario de un inglés”, había derrochado la fortuna heredada en especular, en planes fantasiosos que creía le harían millonario, y aún así, no había disfrutado de ella, había vivido siempre en una “modestia rayana en la pobreza y ceñido de privaciones [...] apenas si gastaba más que lo preciso para sustentarse con un discreto deco-

ro, y fuera de esto en caridades y favores” (Unamuno, 2011a:255). Como el protagonista de “Nerón tiple”, permitía que los suyos y él mismo pasaran penurias y miserias, mientras era extremadamente generoso con los demás, recordando así la doctrina cristiana más estricta, comportamiento que logró Julián de *Los Pazos de Ulloa* tras volver de su exilio forzado: “La edad viril le había enseñado y dado a conocer cuánto es el mérito y debe ser la corona del sacerdote puro. Habíase vuelto muy indulgente con los demás, al par que severo consigo mismo” (Pardo, 2006:400).

Pero era especialmente permisivo con un colectivo en concreto: “sobre todo con las víctimas de su padre” (Unamuno, 2011a:256). Vemos como el narrador va dejando pequeñas píldoras acerca del padre, igualmente, la figura paterna siempre fue relevante para Unamuno, precisamente por su falta. El personaje del padre no acostumbra a salir bien parado en su obra, un ejemplo paradigmático podría ser la mística figura de “El abejorro”; es más, el padre siempre es positivo en cuanto realizan esta función otros seres sin vinculación biológica, como el abuelo, el maestro, un buen amigo, por ejemplo, en “Cruce de caminos” y “El maestro de Carrasqueda”, padres adoptivos como el mismo San José. Los conocimientos sobre enseñanza y la práctica durante toda su carrera de tal profesión, también pudo influir en Unamuno en su concepción “adoptiva” de la paternidad.

En este cuento, la figura del padre es muy pernicioso, recuerda al frío ser de “Soledad”, ya que Ramón quería dedicar su vida a enmendar los pecados de ese, de ahí su afán por agrandar su fortuna para emplearla en el servicio público, aún así, sentía tal culpabilidad que llegaba a pensar: “No es posible recoger el agua derramada” (Unamuno, 2011a:256). No en vano, antes de morir, su padre le espetó una cruel sentencia: “Lo que siento [...] es que esta fortuna, tan trabajosamente fraguada [...] por mí [...] una verdadera obra de arte, se va a deshacer en tus manos. Tú no has heredado mi espíritu, ni tienes amor al dinero, ni entiendes de negocio. Confieso haberme equivocado contigo” (Unamuno, 2011a:256).

Unamuno recupera en el padre la tradición realista del usurero, el hecho de que tal acumulación de dinero, a pesar del sufrimiento ajeno y propio, sea considerado “una obra de arte”, recuerda al mismo Torquemada galdosiano. A pesar del desprecio de su propio padre, Nonnato no se arredra, no quería ser como su progenitor y en su fuero interno, le correspondía en el menosprecio, él no prefería “la ganancia de tres con engaño legal a la de cuatro sin él” (Unamuno, 2011a:256). Aunque por fidelidad, le había

tocado defender como abogado a su padre en sus continuos juicios, y como Soledad y su madre, acabó absorbiendo parte de la tristeza que conoció de su padre: “En su calidad de abogado de su padre [...] tuvo que penetrar en los más recónditos recovecos del antro del usurero, tinieblas húmedas donde acabó por entristecerse el alma, presa de una esclavitud irrescatable [...] ¿cómo resistir la mirada cortante y fría de aquel hombre de presa?” (Unamuno, 2011a:256).

Efectivamente, la madre de Nonnato, como la de Soledad, esperaba que la llegada de un hijo alegrara los rigores de su vida matrimonial, también creía que así cambiaría su marido. Madre e hijo tenían afición por oír el murmullo de las olas del mar, este último, evocaba en tal sonido natural la voz de su madre, y esta, cuando aún estaba sola con su marido, deseaba concebir un descendiente para cantarle y no escuchar el tintineo del vil metal: “[...] no estaré ya sola en el mundo, y cantando a mi niño no oiré el rechinar del dinero” (Unamuno, 2011a:257). La soledad persigue a los seres sensibles de Unamuno, condenados a no encontrar un semejante, como el recién llegado a “Mecanópolis”.

Ese hombre le amargó la juventud, le obligó a estudiar una carrera que odiaba: “[...] a estudiar leyes para torcerlas”, y para mayor inri, le obligó a hospedarse en la casa de uno de sus deudores; más adelante, también le forzó a ser gratuitamente su letrado. Afortunadamente, en las vacaciones de verano podía resarcirse de su vida gris de estudiante en su pueblo costero natal, cobijarse en el mar, establecer la relación panteísta con el mar que también buscó su madre:

[...] íbase Nonnato solo a orillas del mar a consolarse de su soledad con la soledad del océano [...] El mar le había siempre llamado como una gran madre consoladora, y sentado a su orilla [...] contemplaba el retrato aquel de su pobre madre, fingiéndose que el canto brezador de las olas era el arrullo de cuna que no le había sido concedido oír en su infancia. Él había querido hacerse marino para huir mejor de casa de su padre, para cultivar la soledad de su alma (Unamuno, 2011a:256).

El lector conoce que, como a Soledad, del cuento homónimo, y el eco de Ana Ozores, le faltó la madre, y probablemente, con un padre tan vil, esta también le sufrió, de tal modo, se refugia en su retrato. Recordando la serie de *Torquemada*, de Galdós, este episodio puede evocar la adoración que sentía el usurero por su hijo menor fallecido, cuyo retrato le provocaba una veneración supersticiosa e incluso, alucinaciones y sueños.

En Unamuno la naturaleza positiva tiende a ser montañosa, campestre, rural, no marítima, el mar acostumbra a presentarse como un medio para huir, como en el caso de este cuento, de medrar, como el caso de “Redondo, el contertulio” que emigró a América; o de consuelo, como para Nonnato y don Sandalio, es un tipo de naturaleza solitaria, incluso hostil, no es un *locus amoenus* frayluisiano o edénico.

Además, en “Ramón Nonnato, suicida”, el mar entraña una simbología maternal, se apela a su cualidad acuática como elemento vital, la madre “soñaba con llevarle en los días claros a la orilla del mar, a darle allí el pecho frente al pecho palpitante de la nodriza de la tierra, uniendo su canto al eterno canto de cuna que tantos dolores del trabajado linaje humano adormeciera” (Unamuno, 2011a:258). El uso universal del mar como el canto de cuna general recuerda a la imagen habitual que Unamuno utiliza para conceptualizar la intrahistoria y la memoria, las aguas del inconsciente y del pasado que acaban efluyendo al presente. La madre buscaba en el mar un vínculo telúrico.

El gesto de dar el pecho también lo destaca Unamuno en “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”, al que envuelve de ciertos tintes eróticos, pero siempre bajo el aura maternal. El vínculo entre madre e hijo es indestructible, también a nivel fisiológico, desde el que se transmite, en el caso de Soledad y Nonnato, el mismo sino que el que sufrieron sus madres.

Su entera juventud había sido “una sola noche de invierno en un desierto de hielo” (Unamuno, 2011a:257), su infancia: “[...] un solo día largo [...] gris y frío [...] todos sus días fueron iguales e iguales las horas de todas de cada uno de sus días” (Unamuno, 2011a:257), así es como percibe Ramón su pasado, agravado por su soledad con ese padre, que solamente le molestaba hablándole de sus turbios e ilegales negocios, y de cómo se sacrificaba para que él pudiera vivir cómodamente, y realizar un buen matrimonio “con la hija del más rico de esos ricachos que nos desprecian”. En este sentido, la inferioridad social y cultural del usurero se hace patente, a pesar de acumular desenfrenadamente riquezas y mostrar su mísero poder humillando al pobre, es consciente de que no pertenece a una clase social elevada, es consciente de su bajeza moral e intelectual. Pero como afirma Nonnato, estos argumentos eran solamente excusas para poder dedicarse ampliamente a sus vicios, la usura, la avaricia y la codicia.

Durante su depresiva mocedad, fue cuando Ramón encontró el retrato de su añorada madre, el padre nunca le había hablado de esta, demostrándose así su desapego, como el padre de Soledad, y como esta, empezó a idealizar a la madre, a rendirle culto a

la única imagen por la que la pudo conocer. Al igual que Soledad, tenía que soportar que sus compañeros de estudios hablaran de su madre, y como la muchacha del otro cuento, él también imaginaba cómo habría sido la suya. Su vida en la escuela no había sido alegre o le había proporcionado evasión como a Soledad, todos conocían a su padre: “[...] le dirigían bromas feroces [...] sobre las mañas de su padre. Y como le vieran una vez llorar al llamarle el hijo del usurero, redoblaron las burlas” (Unamuno, 2011a:257).

Ni la criada le explicó nada, es más, esta era “seca y dura, la confidente de su padre”, pudiéndose dar a entender otro tipo de relación, más estrecha, con el patriarca, por su concordancia de caracteres. Ramón intentaba buscar en su pasado otra figura maternal, y tan solo le venía a la mente su nodriza, y la relación con esta fue muy controvertida, ya que esa mujer tan solo se prestó a ejercer tal servicio por saldar la deuda que su marido había contraído con el usurero, así que procuró hacer el trabajo rápido, y no se cuidó demasiado de los detalles.

Nonnato siempre fue utilizado por su padre como un medio para obtener beneficios materiales, siendo un bebé ya lo usaba para chantajear a sus deudores; así como cuando estudiaba en la universidad también abusó de uno de sus clientes, para que le diera a su hijo hospedaje; le obligó a estudiar Derecho para que fuera su abogado de forma gratuita... Nunca fue su padre, sino su usurero y administrador. Era un títere en sus manos, como Rosaura de “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”.

Además, tenía impreso el sello de la muerte desde su nacimiento: “Habíanle sacado a Ramón Nonnato del cadáver tibio de su madre, que murió poco antes de cuando había de darle a luz, cuarenta y dos años antes del día en que se suicidó [...] había nacido con el suicidio en el alma” (Unamuno, 2011a:257). Con este determinismo tan decadentista, acompañado de la mala influencia del padre, la nodriza y la criada, Ramón no podría ser feliz, ni intentar redimir todos los pecados de su árbol genealógico. Como Soledad, nació de la muerte de la su madre, condición extremadamente trágica para Unamuno, que tenía en tan alta estima la figura maternal y su relación con el hijo.

Interesante el cambio en la focalización narrativa que toma el cuento hacia el final, en cuanto el narrador expone que Ramón nació de su madre ya muerta, se comienza a desarrollar el personaje de esta, desde sus ansias por tener un hijo y sentirse acompañada e intentar, por medio de este, cambiar a su marido; hasta la génesis de su matrimonio, ella fue solamente un intercambio de su padre con su marido, ella fue la que pagó la deuda de su familia casándose con ese hombre siniestro: “[...] su padre, que tenía nego-

cios oscuros con el que fue luego su marido. Sospechaba algo pavoroso [...] varios días su madre tuvo de continuo enrojecidos los ojos por el llanto [...] *la salvación de la familia toda, depende de ti. Sin un sacrificio tuyo, no solo la ruina completa, sino además la deshonra*” (Unamuno, 2011a:258).

El padre de la mujer era el socio del marido, la joven, oyendo esas razones y atemorizada, no pudo menos que acatar intuitivamente el mandato de su familia, y el padre le valoró el sacrificio: “¿Sacrificio? [...] ¡Oh, sí, hija mía; no le conoces, no le conoces como yo!” (Unamuno, 2011a:258). Otro padre que trató a su hija como simple mercancía, seres que no tenían en cuenta los sentimientos de los demás, de sus semejantes; y además, por un motivo, que para Unamuno no tenía sentido, el honor. Y además, vendido a un mal hombre.

Cambiar de personaje central del relato hacia el final del cuento puede reforzar el determinismo genético que planeaba sobre Ramón Nonnato, además de recordar a las grandes familias de las sagas realistas decimonónicas, en las que el narrador, sin tapujos y para contextualizar un personaje, se remontaba a los abuelos de este, por ejemplo.

Por otra parte, “Ramón Nonnato, suicida” parece el reverso de “Soledad”, es la versión masculina de ese cuento, y además, trágica, ya que la anciana asume su abandono, y vive como una asceta; pero Ramón es incapaz de ello, tal vez porque como máxima vital se impone ser un mártir, redimir las faltas de su padre, y al cargar con ello y no saber sacar del recuerdo de su madre fuerzas, no pudo soportarlo. Además, él es un hombre, pudo estudiar Derecho, ejercer una carrera, tener una función pública, estaba moralmente obligado a actuar, no podía permitirse vivir en la sombra como Soledad, relegada al ser mujer a un segundo plano desde su nacimiento.

Ciertamente también influye su poca habilidad para manejar la fortuna que heredó, como predijo el padre, se arruinaría, y así, además de confirmar sus pocas dotes de negociante, siguió la senda fatal marcada por el patriarca, continuar ahondando en la avaricia de ese, no podría salvar a los que su padre había oprimido; se comprende que algunos, al saber la noticia del fallecimiento de Nonnato, exclamaran que la culpa de todo había sido de su padre: “Le ha suicidado su difunto padre” (Unamuno, 2011a:255). Si su madre, su semejante, hubiera vivido, como en el caso de Soledad, hubiese sido distinto, pero la falta de esta y tener que cargar con los pecados de su saga, lo hundieron.

El hecho de que el protagonista se llame como el santo puede deberse a que la madre también quería un hijo como la madre de San Ramón Nonnato, que iba cada día a pedírselo a San Nicolás de Bari; el nacimiento también fue similar, tanto el personaje de Unamuno como el santo nacieron de un cuerpo inerte, siendo así, en sentido estricto “no-natos”, no nacidos de un cuerpo con vida, sino prácticamente resucitados. La referencia religiosa, lógicamente, no podía ser pasada por alto por el lector de la época. Resulta polémico que el patrón de las embarazadas sea, en este cuento, asesinado indirectamente por su propio padre. No puede haber mayor tragedia para Unamuno que la falta de un hogar.

Precisamente será en “Al correr los años” — fechado en 1913 porque no se conoce fecha anterior de publicación anterior a *El espejo de la muerte. Novelas cortas*—, en el que se encuentre un perfecto hogar, y la perfecta relación amorosa de madurez. El matrimonio será la unión por excelencia para Unamuno, es más, será la misión del hombre, no tan solo por conseguir la inmortalidad a través de la descendencia, sino por sentirse acompañado, comprendido, consolado¹²⁸ — recordemos la gris juventud de Unamuno, su largo noviazgo y graves dificultades hasta que consiguió casarse —:

[...] cuando el hombre tiene una familia tiene un fin que cumplir y su vida verdadera significación. En los hijos se perpetúa el padre y continúa su vida en la vida de estos. El único medio de hacer amar al hombre la vida y evitar el suicidio y el pesimismo es hacer del hombre un hombre de familia; la familia le da dicha, calma, sosiego y energía para vivir [...] ;Tengo unas ganas de tener mujer!... Quiero tener quien oiga mis discursos y mueva la cabeza en señal de asentimiento, alguien a quien acariciar cuando tenga buen humor, a quien reñir si le tengo malo, con quien comer en la mesa y pasear en el paseo [...] y me parece que nadie mejor para todo esto que una mujer (Rabaté, 2010:98, 110).

Es un cuento extenso, en la edición de Carrascosa ocupa cinco páginas, ¿por qué no ser considerado *nouvelle* como “Abuelo y nieto”? Parece que en 1913, y si tuvo que componer estos cuentos expresamente para *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, al-

¹²⁸ En 1911, Unamuno sufrió una etapa de tristeza y escribió a su amigo y médico Manuel Laranjeira, en la misiva reflexionaba sobre el poder curativo de las excursiones y paseos —afición que tuvo durante toda su vida— y creía que ese estado de ánimo se estaba traduciendo en las composiciones de *Rosario de sonetos líricos*. Aunque los médicos diagnosticaron su afección como “neurastenia” y “aprensión”, don Miguel no se convencía, le dolía el brazo izquierdo, sufría de hipertensión e insomnio, pero, afortunadamente, se consoló y encontró la “santa paz” siempre que estaba en su hogar y reproducía la imagen de las tardes de invierno, él sentado “al amor de la camilla”, delante suyo, Concha cosiendo, y de fondo, el rumor de las risas de sus hijos (Rabaté, 2010:299).

gunos son más extensos que los acostumbrados, como este y “El misterio de la iniquidad, o sea los Pérez y los López”. En estos cuentos compuestos para esta fecha, o adrede para la recopilación, se percibe una mayor intervención del narrador de índole meta-literaria, que culminará en “Y va de cuento”, pudiéndose aventurar su datación.

En “Al correr los años”, el narrador, que ya se debe asumir que es la propia opinión del autor, realiza una introducción, como si de una columna de opinión se tratara, sobre la temática del cuento. Como si de temalogía disertara, Unamuno afirma que una de las cuestiones que más inquieta al ser humano, y más presente ha estado en la filosofía moral y la lírica es la reflexión sobre el paso del tiempo y sus derivados, la eternidad, la mortalidad, el cambio del ser humano: “¿Somos los mismos de hace dos, ocho, veinte años?” (Unamuno, 2011a:269). Introduce también la anécdota de cómo a cierta edad los humanos descubren que les ha llegado la vejez y se ha acortado su tiempo, y como estos condicionantes de dioses mortales son temas especialmente importantes en las celebraciones de fin de año y año nuevo. Por ello, enmarca el cuento una cita de las *Odas* de Horacio: “*Eheu, fugaces, Postume, / Postume, Labuntur anni*”.

Después de esta introducción ligera, sobre un tema que dio muchos quebraderos de cabeza al mismo Unamuno, se dispone a exponer el cuento sin más preámbulos: “Venga el cuento” (Unamuno, 2011a:269), y empieza la ficción que ilustrará tales anécdotas populares. De tal modo que el lector ya puede observar los andamios del cuento, se le exige que sea un lector que se inicie en la desmitificación de la literatura, de la figura del narrador, de la seguridad de la frontera entre ficción y realidad. Pero Unamuno, tomando el testimonio de Cervantes y su naturalidad de estilo, introduce de un modo muy sutil y llano todas estas innovaciones, ya que se adecua a un tono oral coloquial, que podía encontrarse en una tertulia, en sus artículos de periódico... sin duda, siguiendo su máxima “a lo que salga”.

Los protagonistas del cuento son un matrimonio de seres compenetrados a la perfección, incluso por el nombre: Juan y Juana, pista del tono que seguirá el relato. Tuvieron un largo noviazgo, pero: “Conocerse no, porque dos novios, lo que no se conocen en ocho días no se conocen tampoco en ocho años, y el tiempo no hace sino echarlas sobre los ojos [...] el denso velo del cariño— para que no se descubran mutuamente los defectos o [...] se los conviertan a los encantados ojos en virtudes” (Unamuno, 2011a:269). Los matrimonios de Unamuno positivos, ciertamente, actuaban como una sola persona, y se habían conocido al instante, como matiza Matilde de “El espejo de la

muerte (historia muy vulgar)”, en el amor debe ser siempre como la primera vez, el sentimiento tan intenso como al principio; y no tener que recurrir a una costumbre que o pueda derivar en cariño, o en odio, debe haber ternura: “La pasión se les quemó como mirra en los trasportes de la luna de miel, y les quedó lo que entre las cenizas de la pasión queda, y vale mucho más [...] la ternura. Y la ternura en forma de sentimiento de la convivencia” (Unamuno, 2011a:270).

Como el matrimonio de “El amor es inmortal”, al superar la fase más sensual de su matrimonio, conocieron el verdadero amor: “Siempre tardan los esposos en hacerse dos en una carne, como el Cristo dijo [...] cuando llegan a esto, coronación de la ternura de la convivencia, la carne de la mujer no enciende la carne del hombre [...] si cortan entonces la carne de ella, duélele a él como si la propia carne le cortasen. Y este es el colmo de la convivencia” (Unamuno, 2011a:270). El amor más puro para Unamuno recuerda al mito del andrógino, y en la armonía de la convivencia, de la total solidaridad, de vivir siendo uno, “Hasta el amor, el puro amor, acaba casi por desaparecer” (Unamuno, 2011a:270). Porque amar a la pareja, se convierte en amarse a uno mismo, en amor propio. Pero el amor debe prolongarse en un hijo, manera de conseguir la eternidad para Unamuno, como además, necesidad de la raza semítica: “[...] en su tierra [la de Juan], donde corre sangre semítica, hay un sentimiento demasiado carnal de la virilidad” (Unamuno, 2011a:270), como recuerda Carrascosa, citando *La agonía del cristianismo*, Unamuno afirmó en tal ensayo que entre el pueblo judío cundía la preocupación por mantener el patriarcado y la prole, y ello, lógicamente en don Miguel, era la inquietud por la mortalidad.

Si Juan y Juana vivieron un idílico noviazgo y matrimonio, esa placidez feliz se truncó por la tardanza del hijo, del fruto del amor, incluso, inconscientemente se reprochaban entre ellos la falta de descendencia. A pesar de la impaciencia, llegó el deseado, el abrazo que se dieron los esposos fue el más “apretado y [...] caluroso” que se dieron nunca, estuvieron más cerca espiritual y carnalmente que en la etapa sensual de su ju-

ventud: “Por fin, la convivencia triunfaba hasta en la carne, trayendo a ella una nueva vida” (Unamuno, 2011a:270)¹²⁹.

Las escenas de los padres con el bebé, además de entrañables, muy del gusto de Unamuno, y probablemente, biográficas, recuerdan a momentos ya leídos en “¡El amor es inmortal!”, “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista” y “Ramón Nonnato, suicida”: el padre que se asombra del milagro del nacimiento de un hijo de su mujer; que preocupado, al llegar de trabajar por la noche, acerca el oído a la cabeza del infante para comprobar si este respira; la observación candorosa de la madre amamantando al pequeño Juanito...

Después de este hijo, nacieron muchos más, y el padre ya no sintió los mismos sobresaltos emocionales que con el primero, en realidad, solo se sabía la fecha de nacimiento de ese; aunque Juana sí se acordaba de todos y cada uno de ellos como si fueran el primero, al modo schopenhaueriano y estoico: “Porque siempre guardamos en la memoria mucho mejor las fechas de los dolores y desgracias que no las de los placeres y venturas. Los hitos de la vida son dolorosos más que placenteros” (Unamuno, 2011a:271). Unamuno no puede evitar incluir un comentario lingüístico: “[...] vino otro, que fue hija —pero, señor, cuando se habla de masculinos y femeninos, ¿por qué se ha de aplicar a ambos aquel género y no este?—” (Unamuno, 2011a:271). Recuerda a “El canto adámico”, en el que proponía el término “varona”, al estilo del inglés *woman*.

La relación del matrimonio, lógicamente cambió, en los niveles más cotidianos y habituales: Juana, de ser una joven bella y esbelta, derivó en una “matrona otoñal cargada de carnes, acaso en exceso [...] Era todavía hermosa, pero no era bonita ya. Y su hermosura era ya más para el corazón que para los ojos. Era una hermosura de recuerdos, no ya de esperanzas” (Unamuno, 2011a:271). Como advirtió el ácido autor en la introducción, a todo hombre le llega el momento en que siente la vejez sobre sí, en que se da cuenta de que ya no le queda futuro, sino pasado.

¹²⁹ “[Acerca del mito de don Juan] Un onanista..., en la hembra. Un perfecto egoísta, que es siempre, aun en la más íntima compañía y en el más apretado abrazo, un solitario. Que no siquiera trata de adentrarse en la hembra, en su presa, de fundirse con ella, sino a lo más de ensimismarse, no de enajenarse, en ella. Y nada de conocerla. De conocerla en el hermoso sentido bíblico cuando se dice de un varón que conoció a su mujer. Que es para él mujer y no hembra, persona y no animal [...] Con el hombre acabado, con la pareja humana, aparecen la paternidad y la maternidad concientes, y con esto alborea el nombre, esto es, la historia. Y con la historia, la tradición histórica, la religión [...] Mas el amor de bruto, y de continuidad, y de conservación, y de tradición, nos da la santa costumbre. Reproducirse es conservar la identidad espiritual del linaje, la personalidad histórica. Y no es que se reproduce uno para no morir, sino es que se muere por haberse reproducido, por haberse dado. (Unamuno, 1967e:715, 717, 720), vemos como la relación amorosa unamuniana condenaba abiertamente el tipo del don Juan.

Juana, obviamente, asumió y advirtió los cambios físicos que se habían producido en su persona: “tenía ojos y tenía espejo”, y notó alteraciones en su marido, la pasión juvenil ya se había evaporado por completo, incluso su ternura de cariño y convivencia se había templado: “Y la ternura pura se confunde a las veces casi con el agradecimiento y hasta confina con la piedad” (Unamuno, 2011a:271). La esposa no podía comprender que ya, para su marido, era su madre y no su mujer, creía que él la despreciaba después de tantos años y sacrificios: “[...] los besos de Juan [...] le parecían [...] besos a la madre de sus hijos, besos empapados en gratitud por habérselos dado tan hermosos y buenos [...] empapados acaso en piedad por sentirla declinar en la vida [...] El amor no quiere ser agradecido ni quiere ser compadecido” (Unamuno, 2011a: 271).

Este argumento de folletín, de anécdota familiar e identificación con el lector, se completa con el reverdecimiento de las ansias carnales de Juan. Para continuar el registro popular, el lector conoce la historia porque el narrador se centra en la visión del personaje femenino del caso, por lo tanto, el lector va aprehendiendo la historia por parte de los tópicos pensamientos y opiniones de una mujer mayor, que no se siente ya la radiante novia que fue al casarse.

A la vez, Juan estaba preocupado y mustio, parecía siempre tener la cabeza en otra parte, estaba pensativo, distraído, pero sobre todo, viviendo su particular “veranillo de San Martín”: “Juana dio en observar y en meditar, más con el corazón que con la cabeza y acabó por descubrir lo que toda mujer acaba por descubrir siempre que fía la inquisición al corazón y no a la cabeza: descubrió que Juan andaba enamorado” (Unamuno, 2011a:272). La esposa, viéndose amenazada en su posición, se volvió cariñosísima con su marido, y este comenzó a intuir la intención de todas esas demostraciones de amor a destiempo, y se dejaba amar y reavivar su sentimiento, pero entre ellos, existía “un secreto patente a ambos, un secreto en secreto confesado” (Unamuno, 2011a:272).

Como si de un folletín se tratara, la presunción de infidelidad se completa con la esposa buscando objetos de la amante, señales de su existencia, para conocer a su rival. Nada encontraba, pero un fatídico día, descubrió a “su Juan” besando un retrato, todo su mundo se hundió, pero necesitaba saber quién era ella, a la vez que encubría sus recelos con inestimable amor a su marido. Y un día, examinó la cartera de su marido: “[...] aquel hombre prevenido y cauto, aquel hombre tan astuto y tan sobre sí siempre, dejó —¿sería adrede?—, dejó al descuido la cartera en que guardaba el retrato” (Unamuno, 2011a:272). Unamuno parece que desea trascender la anécdota popular al situar al ma-

rido, no en la posición de ignorante e insensible respecto a su mujer, o de infiel, sino como un esposo amante, que se deja querer por los redoblados afectos de su mujer, y que parece intuir cómo el declinar de su belleza y su vida, está afectando a esta.

Juana agarró el retrato, con una mezcla de sentimientos, la humillaba y avergonzaba esa supuesta traición, pero en cuanto lo contempló, su reacción fue totalmente distinta, así como para el lector, que se esperaba una infidelidad. El retrato era de ella misma, pero “[...] ¡ay, póstumo; cuán fugaces corren los años! Era un retrato de ella cuando tenía veintitrés años [...] era un retrato que Juana dio a su Juan cuando eran novios. Y ante el retrato resurgió a sus ojos todo aquel pasado de pasión, cuando Juan no tenía una sola cana y era ella esbelta y fresca” (Unamuno, 2011a:273)¹³⁰. Unamuno destaca en retratar el proceso emocional de la mujer, como del rencor de pensar que su marido la engañaba, vive una alegría entrañable, que a la vez, es nostalgia de su juventud, melancolía por sí misma: “[...] ¿sintió la Juana de los cuarenta y cinco años celos de la Juana de los veintitrés [...] No, sino que sintió compasión de sí misma, y con ella, ternura; y con la ternura, cariño” (Unamuno, 2011a:273). Además, al modo proustiano, al contemplarse en el espejo de su juventud, la ha recuperado, como a su marido, que creía ya perdido en manos de una amante, todas sus ilusiones de novia casadera, volvieron mezclados con el cariño de la experiencia de la convivencia y la prole, a la Juana de los cuarenta años.

Juana, pícara, se guardó la imagen, y así, cuando el marido la buscó en vano, esta tuvo oportunidad de hablarle en la intimidad de la noche, una vez acostados los hijos y resuelta la cotidianidad familiar. Les gustaba repetirse los nombres, como en “El canto adámico”, la suprema poesía es el nombre propio en labios del ser amado. La esposa le

¹³⁰ Una anécdota similar y partiendo de la misma reflexión identitaria, aunque de tono trágico, plasmó Unamuno en “En mi viejo cuarto” (1909): “¿No te ha ocurrido [al lector] nunca esforzarte por representarte a ti mismo como eras hace diez, veinte o treinta años, a tus quince, a tus veinte [...] y no poder conseguirlo? Tal vez te ha ocurrido eso ante un viejo retrato tuyo [...] [Anécdota inserta de un amigo] *Una vez sorprendí a mi padre, que se creía solo. Estaba mirando un retrato [...] A un ruido que hice, se volvió, dejando el retrato sobre la mesa. Tenía los ojos bañados en lágrimas, las únicas que le vi después de la muerte de mi hermana. El retrato era uno suyo de cuando tenía veinticuatro años [...] por nuestro cuerpo van desfilando diversos hombres, hijos de cada día, y que el de hoy se devora al de ayer como el de mañana se devorará al de hoy [...] quedándose con algunos de sus recuerdos, y que nuestro cuerpo es un cementerio de almas. ¡Cuántos hemos sido! [...] No se puede vivir sino muriendo, no se puede ser sino dejando de ser [...] estuve viendo fotografías de este mi Bilbao [...] hechas a raíz del bombardeo, hace más de treinta y cuatro años. ¡Qué melancolía me infundió la renovada visión de los escenarios de mi infancia! [...] ¿Quién que sea de familia [...] no guarda en su casa un viejo álbum con los retratos de sus padres, abuelos [...] de la casa? El recorrerlos es de las cosas que nos dan más enseñanzas [...] de las que vienen envueltas en poesía viva” (Unamuno, 1967g: 262, 265).*

preguntó por el secreto que él guardaba y que el esposo, como un jovencito, insistía en negar, hasta que le descubrió el retrato: “Anda, toma y bésalo cuanto quieras, pero no escondidas” (Unamuno, 2011a:273).

Juan arrojó el retrato a la hoguera, y aunque avergonzado por su travesura pueril, tomó a su esposa actual, la de cuarenta y cinco años, no la soltera de veintitrés, y la besó, resucitando así la “pasión primera” entre la pareja, ella era la “fuente de vida” que le había dado veinte felices y pacíficos años de matrimonio, y nueve hijos, exactamente el mismo número de hijos que el matrimonio de Unamuno, o diez, incluyéndose a él mismo como hijo de su esposa.

Como se preguntaba Unamuno al introducir el cuento, ¿somos los mismos a pesar de envejecer? Para Juan, que debía escoger entre amar una fantasía idealizada que ya no existía, que solamente formaba parte del repertorio de tópicos de la enamorada lírica, o la mujer de carne y hueso, que sufrió por darle nueve hijos, que perdió en ello su belleza física y se esforzó toda su vida por mantener una convivencia amorosa y tierna, la decisión era fácil: “A él, no [besarlo], que es cosa muerta, y lo muerto, al fuego [...] a ti, mi Juana, mi vida; a ti, que estás viva y me has dado vida” (Unamuno, 2011a:273). Como si ambos volvieran a tener veinte años, la pasión, así como el cariño verdadero volvió a su hogar. Cuento con moraleja final de Unamuno: “Y la paz de la ternura sosegada volvió a reinar en el hogar de Juan y Juana” (Unamuno, 2011a:273).

Apólogo folletinesco con el que pretende ilustrar el autor el buen amor, la verdadera convivencia matrimonial, el valor vital de la descendencia, y cómo además, se debe vencer el paso del tiempo. Lógicamente, no se es el mismo, pero si el sentimiento ha sido puro, y ambas partes de la pareja son fieles a él, puede renacer de sus cenizas, la bondad será eterna en la intrahistoria.

Este cuento está estrechamente vinculado a “¡El amor es inmortal!”, se muestra la misma índole de amor positivo, así como las fases del matrimonio, del amor juvenil eminentemente carnal, a la tranquilidad cariñosa de la madurez, que da sus frutos en los queridos hijos, a los que, simbólicamente, también se les da el valor de perpetuar a sus progenitores.

“Los esposos de Saavedra”, cuento sin fechar, inédito, es un relato absolutamente típico, en cuanto a personajes y temas, el mismo narrador lo remarca, pero evoca “Al correr los años”, cuento ejemplar de don Miguel sobre el amor y el matrimonio en la madurez, por ello, los estudiaremos en conjunto.

La pareja del título salió un hermoso domingo de primavera al campo, gustaba de solazarse, ya que durante toda la semana realizaba pesados trabajos manuales, y el día era idílico. El narrador toma este cuento como el estudio de un caso de una pareja ideal, además de adoptar, como lo califica Carrascosa, un “tono cervantino” —el segundo apellido de Miguel de Cervantes era Saavedra— y un “sesgo decimonónico” (Unamuno, 2011a:425), numerosas son las largas perífrasis, a la par que la recurrencia a tópicos y estereotipos, así como el tono moralizante e incluso un registro coloquial cercano a la oralidad, valga de muestra el siguiente fragmento:

No todos los días son domingos, ni todos los domingos son de buen tiempo, y no se debe desperdiciar la ocasión cuando esta se nos viene a mano, pues más vale un toma que dos te daré. Era domingo y domingo de primavera, con lo cual queda dicho todo [...] Se la ha llamado a la primavera la juventud del año, y con mucha razón por cierto, puesto que en ella sube la savia en los vegetales y echan estos follaje primero y después flores, vistosas y aromáticas no pocas veces [...] Es un gran gozo este de gozar el domingo de la campiña cuando con el trabajo se ha comprado el derecho al descanso reparador (Unamuno, 2011a:425).

Este matrimonio no tenía hijos, ni los tendría, ya eran mayores, se precisa que la mujer superaba los cuarenta años, incluso aclara el narrador, haciéndose eco de la sabiduría popular: “Es muy raro que conciba a esta edad una mujer hasta entonces estéril, aunque se den casos de ello” (Unamuno, 2011a:425). Dios les había negado la perpetuación carnal, pero les había concedido “la perfecta tranquilidad de conciencia y la alegría y paz de corazón de los que cumplen el bien” (Unamuno, 2011a:425). Lógicamente: “Excusado es advertir que los esposos de Saavedra se querían mucho y que ni la más leve nubecilla empañó nunca el sereno cielo de su hogar” (Unamuno, 2011a:426), la descripción es ampliamente conocida por la tradición popular, por otra parte, recuerda a los matrimonios ideales unamunianos, basados en el cariño y la serenidad, aunque el autor siempre aboga por la descendencia.

Marido y mujer, al no tener hijos, amaban como si lo fuera a un perrito, Tití, recuerda a la querencia por su perrito de aguas de uno de los tertulianos de “Las tijeras” —y el cariño que también sintió Unamuno hacia los perros, recordemos a Orfeo de *Niebla*, su poema “Elegía a la muerte de un perro”, y el poema que dedicó al pastor alemán de Ortega y Gasset, Remo, presente en su “Cancionero”—: “Es una cosa que se ve con frecuencia el que los matrimonios sin hijos viertan en perros u otros animales análogos

sus contrariadas ternuras paternas, y es esto muy natural y se desprende, si bien se examina, de la naturaleza humana misma” (Unamuno, 2011a:426).

Bien podía el lector del momento reconocer en esos personajes a personas reales de su entorno, Unamuno apela a la naturaleza social del ser humano, sus ansias de comunicación y eternización necesitaban de un público, a la par que una de sus cuitas siempre fue la tragedia de la imposibilidad de conocer al otro, como demuestra en “Las tijeras”, así como en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*.

La peripecia del cuento no tiene mayor interés ni desarrollo: un matrimonio, con su perro, paseando una soleada mañana de domingo por el campo. El resto es entera reflexión unamuniana acerca de los hábitos y las costumbres tan sencillas y positivas de la pareja, reflexión en la que se condensan elementos autobiográficos.

El narrador ostenta la misma opinión que el helenista sobre la naturaleza, el amor total por esta, por pasear en ella; y muy postmodernamente, no teme promocionar sus obras en sus propios textos, ni le invade la timidez para pedir ediciones baratas del *Quijote*, para que así hubiera más “quijotistas” y menos “cervantistas”.

Unamuno siempre fue muy consciente del aspecto económico de la vida, recordemos la anécdota presente en *Recuerdos de niñez y mocedad*, la “empresa de préstamos de santos” que erigió siendo apenas un chicuelo (Unamuno, 1967h:108). Aún más atento estuvo a los condicionantes económicos que envolvían el mundo editorial y periodístico, influido, sin duda, por la circunstancia personal de su numerosa familia; confesó a Menéndez Pidal en 1916, que él era solamente un “pobre catedrático y publicista” que debía “mantener con su cátedra y su pluma a ocho hijos” (Rabaté, 2010:361).

Hacia 1905 se quejaba de sacrificar su personalidad al público por compromisos del escritor profesional:

El cargo por una parte, y por otra el oficio que me he echado de escribir en una revista, regularmente, notas bibliográfico-críticas de libros hispano-americanos [sic], me están acogotando la atención y obligándome a una correspondencia epistolar que me fuerza a disponer tiempo y espíritu. Empiezo a ser más de todo el mundo que de mí mismo. Y esto ¿es empezar a perder la libertad o es empezar a ganarla? (Unamuno, 1967g:439).

Como padre se vio obligado a hacer partícipe de la situación económica del hogar a su primogénito, Fernando, le advertía en 1912:

Y tienes que persuadirte que eres uno de los ocho hijos de un padre a quien nada le sobra, que no ahorra una peseta al fin del año y que muchos meses, si no fuera por vosotros arrinconaría la pluma liberándose de esta horrida tarea de *tener que* escribir y escribiría cuando quisiera de lo que quisiera y aunque no tuviese hoy por hoy un lector (Rabaté, 2010:311).

Fernando le contestó que era muy consciente del estado de las cuentas familiares, que había incluso detectado en varios de sus artículos cierta “amargura”, y empatiza en la obligación de su padre frente al “público”, le prometía ahorrar para no tener que pedirle el dinero, tener que “comerse” el fruto de un encargo periodístico escrito desde la aflicción —el hijo mayor se encontraba entonces en Madrid, cursando el primer año de sus estudios universitarios—.

El catedrático seguiría empleando la perífrasis de obligación aún en 1917: “[...] esto de *tener que* escribir de ocho o diez artículos al mes es cosa fuerte” (Rabaté, 2010:373). En 1920, escribiría Fernando a su padre, que seguía viviendo la misma situación de “escritor profesional” que en sus inicios: “Comprendo lo penoso que debe ser la labor de hacer artículos pensando más en lo que te van a producir que en lo que vas a decir. Por esto he creído siempre que te convenía hacer un viaje a América además de por otras razones, por traerte unos miles de duros y estar unos años escribiendo lo que quisieras y como quisieras” (Rabaté, 2010:401), en el mismo año publicó en su artículo, “Arte y trabajo”:

Pero hoy, ¡ay!, todo artista y hasta todo artesano tiene que pensar en comer, y como el arte paradisíaco [...] no le basta, tiene que dedicarse, poco o mucho, a alguna ciencia [...] Y aquí entra el trabajo. Porque el que os está haciendo estas consideraciones [...] se ha divertido al hacéroselas y ha puesto en ellas, lectores, no poco de arte paradisíaco, pero como a la vez las cobra, cobra porque se las publiquen, vedle metido en trabajo, ya que con el sudor de su frente ha de mantener a sus hijos (Unamuno, 1967g:643).

Unamuno explicó a Federico de Onís que si en 1916 redactó más de ciento veinte artículos, en 1917, escribiría aún más. Ya expuso Laureano Robles que, según su criterio, una edición de los artículos periodísticos completos de Unamuno —con la que aún no contamos— daría para más de quince volúmenes, de quinientas páginas cada uno (Robles, 1997:17), no es de extrañar, ya que el mismo Unamuno se quejaba en 1936 del estado de su archivo: “[...] una manigua en que yacen sin orden ni concierto miles de cartas aparte de otros papeles y borradores” (Rabaté, 2010:666) —ese mismo año no pudo enviar a un corresponsal de Berkeley copia de sus epístolas a José Enrique Rodó,

probablemente debido a la falta de orden de su despacho— comprendemos la dificultad archivística y textual de organizar la Obra de don Miguel de Unamuno.

Volviendo a las disertaciones del narrador de “Los esposos de Saavedra”, este también realiza propuestas de corte informativo acerca de los modos de fomentar la vida en el campo, rayando así el cuento en el hibridismo genérico, al unirse con el texto ensayístico y periodístico:

El campo, y en general la naturaleza toda, es cosa muy hermosa, siendo lastimosísimo que haya personas a quienes no les gusta aquel, si es que hemos de dar crédito a lo que nos aseguran ellas mismas. Por esto son tan útiles y excelentes los centros excursionistas y las sociedades para promover y fomentar la vida del campo. Contribuiría a ello mucho el que abarataran los trenes y demás medios de transporte de viajeros y equipajes (Unamuno, 2011a:426).

Por otra parte, y tomando el punto de vista regeneracionista —especialmente de los avances médicos decimonónicos— que en Unamuno entronca con la tradición del *locus amoenus* y su admiración por Fray Luis:

El campo, además de muy hermoso, es muy higiénico; entona y a la vez excita al organismo. Es un excitante para los deprimidos y un calmante para los sobreexcitados. Obra a la vez sobre los sistemas circulatorio, digestivo y nervioso. El aire es en él mucho más puro y saludable que en las grandes y aun pequeñas ciudades. Donde se reúne mucha gente en poco espacio es inevitable el respirar productos se ajenas espiraciones, y gérmenes de muchas y muy graves enfermedades; el aire campestre viene, por el contrario, aromado con tomillo, romero, mejorana y otros efluvios parecidos (Unamuno, 2011a:426).

Vemos como Unamuno estaba al corriente de los avances en higiene del momento, a la vez que demuestra su preferencia por la naturaleza. Los esposos llegaron a coronar un altozano y se sentaron, pero ya no veían el maravilloso panorama, sino que cumplían con una costumbre, la de ocupar el lugar que habían ocupado numerosas veces en sus citas como novios: “Entre las gentes buenas y sencillas, el matrimonio es una continuación del noviazgo” (Unamuno, 2011a:426). Como explicó la protagonista de “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”, el amor era siempre empezar; como vivían la pareja de “Al correr los años”, siempre manteniendo el sentimiento que les unió.

Ni hablar necesitaban, después de veinte años de matrimonio se entendían con monosílabos y medias palabras, como expresa el narrador, el conocimiento total del otro

es imposible, y el lenguaje no es una herramienta infalible, aunque construyamos nuestra realidad a partir de este: “El lenguaje se ha creado principalmente para las personas que no viviendo en perfecta comunión de espíritu unas con otras tienen pensamientos diversos que comunicarse. Por esto se ha observado que los que mantienen diálogos y conversaciones consigo mismos es porque viven en íntima disensión, como dijo no sé qué filósofo” (Unamuno, 2011a:427), como les sucede a atormentados seres unamunianos, por ejemplo, “Artemio, *heautontimoroumenos*”.

Precisamente, como el mismo Unamuno, que adolecía de unas tremendas ansias de comunicación y defensa de sus ideas en sus innumerables textos, parodiándose de tal modo a sí mismo en este cuento, e interviniendo explícitamente, pide perdón al lector por este atípico cuento, en el que no ha sucedido absolutamente nada a la pareja protagonista —si el público se ciñe a la categoría clásica de desarrollo de la acción— sino que ha acabado resultando un ensayo sobre las propias ideas del autor: “Y pidiendo al lector perdón por introducir aquí cosas de estas de filosofía abstrusa, vuelvo a los esposos de Saavedra” (Unamuno, 2011a:427).

Cuando empezó a anochecer, la pareja y Tití volvieron a casa, cenaron y durmieron plácidamente, como la familia perfecta que eran, y se levantaron el lunes con buen ánimo para trabajar. Las divagaciones vuelven a aparecer, y vuelven a ser tópicas: “La caída de la tarde es casi siempre muy hermosa y tiene cierta melancolía que la hace propicia muy en especial a los pensamientos dulces a la vez que profundos. Por eso es la hora de la oración [...] Y durmieron tranquilamente, sin sobresaltos ni pesadillas, como almas puras que han gozado puramente de un día de descanso” (Unamuno, 2011a:427).

La moraleja del cuento es evidente, el narrador apoya el modo de vida de esos seres intrahistóricos, buenos y sencillos, como en “Juan-María” insiste al lector que no olvide a la pareja protagonista que también representa el ideal amoroso de don Miguel, en “Los esposos de Saavedra” también es necesario el apóstrofe: “¡Felices los que como los esposos de Saavedra pueden gozar en paz y en gracia de Dios de la merced del domingo, del día dedicado al descanso reparador!” (Unamuno, 2011a:427). Parece, incluso, que desee establecer un lugar común popular dentro del refranero: “los esposos de Saavedra”.

El final del cuento apela a la fama de Unamuno: “Ahora quiero que el lector me diga si me voy o no corrigiendo de mis defectos” (Unamuno, 2011a:427), obviamente Unamuno apoyaba el tipo de vida sencilla que muestra en este cuento, posiblemente tal

queja hace referencia a su literatura, sus constantes digresiones o tratamiento de temas comunes desde un punto de vista atípico.

“Los esposos de Saavedra” es un relato con una trama extremadamente básica y tópica, que contenta al público convencional, así como resulta una alabanza a sus hábitos; pero también encubre la ironía del propio Unamuno, que se subvierte a sí mismo, de hecho, este relato parece una parodia de “Al correr los años”, y la figura del narrador es clave en tal diferenciación: su constante necesidad de diálogo y la deriva en el hibridismo genérico iluminan los elementos experimentales de este cuento, superando tal subgénero con creces.

Si los padres de “Al correr los años” eran ejemplares, los padres de “La beca” —cuento fechado en 1913, ya que no se le conoce fecha anterior de publicación a *El espejo de la muerte. Novelas cortas*— ahogarán a su propio hijo en búsqueda de su provecho, serán extremadamente negativos, como los de “Soledad” y “Ramón Nonnato, suicida”. Por otra parte, el aspecto pedagógico de este relato seguirá la negatividad académica de “El diamante de Villasola”, si ese protagonista hubiera sido positivo, habría podido acabar devorado por las ambiciones ajenas como sucede en este relato.

“La beca” es un cuento extenso, siete páginas en la edición de Carrascosa, como hemos mencionado, si tal relato fue elaborado expresamente para *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, junto “Al correr los años”, resulta más extenso que los que publicó en prensa, los condicionantes de espacio eran otros.

Este relato presenta una temática que importaba mucho a Unamuno, la educación, la pedagogía, unida a la fama pasajera, a la hipocresía, a la falta de unos valores por encima de la pedantería, cuentos como “El diamante de Villasola”, “El maestro de Carrasqueda”, la novela *Amor y pedagogía*, por citar algunos de los ejemplos más evidentes, reflejan tales preocupaciones profusamente. “La beca” podría unirse a “El diamante de Villasola” por la intencionalidad educativa de los padres del protagonista.

El padre de familia, Agustín, era un inocente, una persona demasiado ingenua, como “Nerón tiple o el calvario de un inglés”, no tenía trabajo, y al irlo a pedir o a ofrecerse, siempre lo despedían compasivamente, como si del artículo de Larra se tratara: “Vuelva usted otro día. ¡Veremos! Lo tendré en cuenta. Anda tan mal esto” (Unamuno, 2011a:275). No sabía imponerse, ni endurecer carácter, y exactamente como el usurero frustrado, se recriminaba, con la misma expresión: “Pero ¿por qué seré así, Dios mío?” (Unamuno, 2011a:275). Él, en la soledad de su pensamiento, fabulaba mil planes

y proyectos que nunca se atrevía a llevar a cabo, pero al contrario que el protagonista de “¿Por qué ser así”, Agustín sentía cierto regocijo al encontrarse sin colocación.

Como los personajes de *Miau* y *Misericordia*, tenía que “buscarse la vida” cada día, pero al contrario que estos, e incluso, perversamente al tener familia: “[...] gustaba un extraño deleite en encontrarse sin colocación y sin saber dónde encontraría el duro para el día siguiente. La libertad es mucho más dulce cuando se tiene el estómago vacío [...] la vida misma, pelada y desnuda” (Unamuno, 2011a:275). La concepción de este personaje, que podía, *a priori*, ser positiva y entroncar con “a lo que salga”, en tanto que parecía un manso sin voluntad, culmina, como en el cuento “Juan Manso” y “El lego Juan”, en ser pernicioso y miserable, especialmente cuando se conoce la crucial salud de su hijo y cómo se aprovechará de él: “Agustinito, desmirriado y enteco, con unos ojillos que le bailaban en la cara pálida” (Unamuno, 2011a:275). Recordemos el empeño de Unamuno en destacar que debía escribir para mantener a su familia —como confesó en múltiples escritos—, y en que incluso tuvo que sacrificar la concepción de obras mayores en favor de las breves, que le daban un beneficio inmediato; por lo tanto, el esfuerzo paterno de don Miguel no podía aprovar la continua negligencia de Agustín de su familia, no vivía en el presente de forma seria, solo pasaba por la comedia de la vida sin más.

El hijo, a pesar de su escaso revestimiento físico, era extremadamente inteligente, y por ello, los padres acordaron que si este conseguía estudiar siempre con beca, al menos, podría la familia sobrevivir con ese dinero, ya que, además, se quejaban de la caridad:

¡Porque esto de vivir así, de caridad...! ¡Y qué caridad, Dios mío! [...] Las señoras son muy buenas; pero... [...] en vez de ejercer caridad se dedican al negocio de la beneficencia [...] al hacer caridad se proponen avergonzar al que la recibe [...] esas cosas

que hacen las señoritas para sacarnos los colores a la cara [...] nos dan limosna para humillarnos (Unamuno, 2011a:276)¹³¹.

La crítica a la caridad hipócrita es del gusto de Unamuno, ya lo realizó en el relato “Caridad mal ordenada”, así como lo heredó de múltiples caracteres galdosianos y clarinianos, no se debe olvidar, además, la significación cristiana de ese mandamiento.

Es interesante observar el símbolo del hogar que vuelve a aparecer en este relato, en este caso estará el fuego apagado, la familia no podía permitirse ni encender el fuego de la cocina, y en invierno sufrían los rigores de la estación terriblemente: “Era el suyo un hogar apagado” (Unamuno, 2011a:276). Además de material, simbólicamente, ya que los padres no ejercían como tal, buscaban sacrificar el hijo para su beneficio; incluso, el padre, inconscientemente, disfrutaba de la libertad de verse sin amarres laborales, a pesar de la frágil salud de Agustinito. Fuego simbólico que ya aparecía en *Paz en la guerra* y en “El dios pavor”.

El joven, que también era intuitivo, entendía toda la significación de las exhortaciones de sus padres: “¡Aplicate, Agustinito, aplicate! [...] ¡Agustín, los libros! ¡Los libros! ¡Mira que eres nuestro casi único sostén, que de ti depende todo!” (Unamuno, 2011a:276). Afortunadamente, consiguió la beca, ese día sí pudo encenderse el fuego del hogar, aunque no el de los corazones. Si el padre ya sufría suficientes vergüenzas al salir a buscar un trabajo, que, en el fondo, no deseaba, cuando su hijo consiguió esa remuneración, de la que vivían exclusivamente, aún le apetecía menos conseguir un puesto, se le acentuaron sus escrúpulos: “¿No se ha dicho lo de *bástele a cada día su cuidado*, y no lo traducimos diciendo que *no por mucho madrugar amanece más temprano*? Y si no amanece más temprano por mucho madrugar, lo mejor es quedarse en la cama. La cama adormece las penas. Por algo los médicos dicen que el reposo lo cura

¹³¹ Don Miguel criticaría en 1912 la “afrenta al pobre” por parte de las “señoras” y reproduciría una anécdota muy similar a la que plasma en este relato: “[...] esas insoportables señoras, esas damas que forman parte de todo género de asociaciones benéficas, por *sport*, para socorrer y al mismo tiempo afrentar a los pobres [...] eso de afrentar a los pobres, que no es expresión que se me haya escapado. Responde ella a una frase que oí a una pobre mujer socorrida por una de esas juntas de señoras y que al volver de una comida en que fueron las pobres servidas por señoritas, esto es, por crías de señoras, me decía: *Ya ve usted, don Miguel, en vez de darnos la comida o lo que valga para que la comiésemos en nuestra casa a nuestro modo, ¿nos la servían ellas mismas para divertirse así y avergonzarnos!* [...] ¡Es tan difícil ejercer la caridad, la verdadera caridad, sin herir los sentimientos y pudores del desgraciado a quien se favorece, y es tan fácil, pero tan fácil, confundir la caridad con el *sport* o deporte de la beneficiencia! Porque esto de la beneficiencia suele ser un deporte” (Unamuno, 1967g: 699).

todo” (Unamuno, 2011a:276). La mofa del narrador, totalmente explícita, pone de relieve la precaria situación moral de la familia que tenía que mantener el estudiante.

El becario pasaba los días y noches como don Quijote:

[...] ni comía, ni dormía, ni descansaba a su sabor. ¡Siempre sobre los libros! Y así se iba envenenando el cuerpo y el espíritu, con cosas no menos indigeribles que sus profesores le obligaban a engullir. Tenía que comer lo que hubiera y tenía que estudiar lo que le diese en el examen la calificación obligada para no perder la beca. Solía quedarse dormido sobre los libros [...] soñaba con las vacaciones eternas. Tenía que sacar [...] premios, para ahorrarse matrículas [...] esos condenados libros, que en vez de servir de pasto sirven de veneno a la inteligencia; esos malditos libros de texto, en que se suele enfurtir todo lo más ramplón, todo lo más pedestre, todo lo más insufrible de la Ciencia (Unamuno, 2011a:276).

Unamuno no pierde la ocasión de criticar las materia que le mandaban sus docentes, como si de “El diamante de Villasola” se tratara, debía absorberlo todo, aún a pesar de un sacrificio total y de la pésima calidad de los libros de texto, de los que don Miguel se lamentó en muchos de sus artículos, e incluso contempló, como hemos visto, un proyecto sobre literatura infantil. Desde luego, ni sus padres ni profesores eran como “El maestro de Carrasqueda”, la madre le humillaba mendigando las matrículas de honor a sus profesores, el hijo en vano se quejaba: “No, no hagas eso, madre, que está muy feo [...] No voy, madre; no quiero ser *pelotillero*” (Unamuno, 2011a:277)¹³². Pero los pobres españoles no podían permitirse el clásico “pobre, pero orgulloso, que es lo que más nos pierde a los españoles” (Unamuno, 2011a:277).

El hijo siempre conseguía ser el primero de la clase, a toda costa y siendo un mártir, pero en una asignatura obtuvo solamente un notable, y en su casa, la presión era insostenible, la culpa de tal desgracia era suya. En el mes de mayo, a causa de los exáme-

¹³² Recordaba Unamuno en 1905 que una de las peores lacras de España era la mendicidad, pero no la representada artísticamente por la pobretería galdosiana, si no la que se citaba en concursos de méritos como oposiciones, entrevistas de trabajos, premios, becas... la que practica la madre del estudiante protagonista de “La beca” —y la que experimentó el propio Unamuno al suspender en cuatro ocasiones oposiciones—: “[...] lo más enojoso y lo más vergonzoso que en ellas [oposiciones] se encuentra es al mendigo, al que va llorando sus ahogos y estrecheces más o menos reales [...] Nuestro espíritu de arbitrariedad y de injusticia se reviste [...] de la compasión [...] ¿Qué hay en el fondo de esa debilidad con la que se cede a las artimañas, lagrimeos y artificios de los mendigos de toda laya? [...] la más absoluta falta de fe en el valor del trabajo [...] El sentimiento popular es profundamente mendicante; siente debilidad por el mendigo y no cree en la mayor eficacia del trabajo más inteligente y más entusiasta [...] decía Manuel Bueno [...] *para ser algo, para conquistar algo, por mínimo que sea, solo es indispensable la acción personal, el asedio, el acoso de aquel a quien necesitamos* [...] se triunfa más bien por falta de carácter, por mendiguez. Si es que eso puede llamarse triunfo. Y eso, ¿por qué es? Porque se cree que en el fondo y en fin de cuentas lo mismo da una cosa que otra” (Unamuno, 1967g:429).

nes finales, no debía ni dormir, ni malgastar la luz: “Basta por hoy, hijo mío [...] te rinde el sueño y se malgasta el petróleo. Y no estamos para eso” (Unamuno, 2011a:277). El estrés le venció y enfermó de *surmenage*, los padres se preocuparon por aquello que les importaba realmente: “[...] se alarmaron del retraso que aquella enfermedad podía costarle en sus estudios [...] le durara la dolencia y no podría examinarse con seguridad de nota, y le quedaría el pago de la beca en suspenso” (Unamuno, 2011a:277).

El médico, José Antonio, le recomendó descanso total: “comer mucho y estudiar poco, y aire, mucho aire” (Unamuno, 2011a:277); los padres no podían tolerar tal situación: “Pero, señor, ¡si tiene que estudiar mucho para poder comer poco!” (Unamuno, 2011a:277), el progenitor no mostró indicios de vencer sus escrúpulos y ansias de libertad para encontrar una mejor colocación. Como indicaba la madre, el estudiante se estaba convirtiendo en un santo. La cura de vida al aire libre, recuerda al siniestro filósofo de “Ver con los ojos. (Cuento)”, al poeta erótico de “El poema vivo del amor”, al bohemio de “De beso a beso”, todos ellos también sanaron en la naturaleza, llevando una vida intelectual, pero moderada, cultivando, ya no la ambición, la codicia, la gloria, sino la regeneración espiritual, guiándose en una vida sencilla y positiva. Pero en este caso, el becario ya era bueno por naturaleza, se sacrificaba por su padres, conociendo perfectamente la situación y la particularidad de su familia.

El muchacho mejoró, y aunque aún delicado, pudo obtener el premio, y alcanzar las vacaciones, pero no podía seguir los consejos del médico: “¡*Al campo!*, había dicho el médico [...] ¿Y con qué dinero? [...] ¿Iba a privarse [...] el padre, de su café diario, del único momento en que olvidaba penas? Alguna vez intentó dejarlo; pero el hijo modelo le decía: [...] *vete al café, padre; no lo dejes por mí, ya sabes que yo me paso con cualquier cosa*” (Unamuno, 2011a:278). La bondad de Agustinito era total, como si fuera Benina de Galdós, se sacrificaba hasta en el más mínimo detalle por unos padres, que simplemente le sacaban rédito como el de “Ramón Nonnato, suicida”.

De tal modo, no pudo ir a recostar “su cansado pecho sobre el pecho vivificante de la madre Tierra; no restregó su vista en la verdura [...] ni [...] su corazón en el olvido reconfortante” (Unamuno, 2011a:278). Vemos como los poderes telúricos de la Tierra se asemejan a los de la madre para el autor, como en “Ramón Nonnato, suicida”, se observa la comparación del pecho materno con el del elemento natural.

Septiembre llegó ineludiblemente, y con él, “la dura brega”, el estudiante recayó, esta vez era grave, probablemente tisis, tosía sangre: “Y el pobre muchacho se quedó

mirando al libro, a la macha roja [...] el frío de la desesperación acoplada en el alma [...] le sacó a flor de alma la tristeza eterna, la tristeza trascendental, el hastío prenatal que duerme en el fondo de todos nosotros, y cuyo rumor de carcoma tratamos de ahogar con el trajineo de la vida” (Unamuno, 2011a:278). Agustinito sofocaba el sentimiento trágico de la vida, y las penas y miserias de su cotidianidad con los estudios, pero estos no le hacían feliz, ni le aportaban absolutamente nada como ser. El médico le prohibió estudiar; y los padres, protestaron:

- [...] ¿Y con qué comemos?
- Trabaje usted.
- Pues si busco y no encuentro [...]
- Pues si se les muere, por su cuenta... (Unamuno, 2011a:278).

El diagnóstico del médico fue bien claro: “antropofagia”¹³³, un hijo devorado por sus padres al modo de Saturno. El padre, a pesar del estado de su hijo, no renunció al café, sarcásticamente, el narrador le sitúa entristecido, pero desayunando: “Y mientras revolvió el café con la cucharilla para derretir el terrón de azúcar se decía: *¡Qué amarga es la vida! ¡Qué miserable sociedad! ¡Qué cochinos los hombres! Ahora solo nos faltaba que se nos muriera [...]* Y luego, en voz alta: *Mozo, ¡el Vida Alegre!*” (Unamuno, 2011a:279). No sacrificaba ni la lectura de la prensa ligera ni el azúcar para endulzar sus penas.

A pesar de estar aún convaleciente, Agustinito se licenció y firmó el título como quien firma “su sentencia de muerte”, como regalo por tal logro pidió a sus padres una novela. Pero estos se la negaron, ya no necesitaba estudiar, para qué quería un libro. Los pobres concebían el libro solamente como un objeto de ascenso socioeconómico, es decir, de medrar a través de la única vía a su alcance, como Julien Sorel, la cultura impuesta a su hijo a través de una carrera académica. En absoluto creían que una novela, una obra de ficción, pudiera ser ilustrativa u ofrecer un entretenimiento intelectual y emocional, una vez leída, ¿de qué servía una novela? Además, para ellos, la formación constaba solamente de unos años de estudio para conseguir un trabajo favorable, del que

¹³³ Recordemos el artículo de Unamuno de 1891, dedicado a la tertulia de El Sitio, “Del árbol de la libertad al palacio de la Libertad o sea el cuartito del vino”, en el que figuran reclamaciones para la mejora de la vida del obrero: “8 horas de trabajo, 8 horas de estudio, 8 horas de descanso” (Rabaté, 2010:92). Rutina que en absoluto respetaban los padres del protagonista de “La beca”.

solamente se valoraría la suma que se obtuviera cada mes en forma del sueldo asignado. Por lo tanto, estos padres, como dictaminó el médico, habían sido antropófagos, ni tan siquiera llegaron al nivel del maestro lapidario de “El diamante de Villasola”, que aún en el sinsentido de su pedagogía, creó el pedante perfecto. Desde luego, alejados todos estos personajes negativos del ideal regeneracionista y paternal, “El maestro de Carrasqueda”.

El licenciado ahora tenía que centrarse en encontrar un destino, la madre, que como hemos visto no temía ser una “pelotillera” para conseguir las matrículas de honor de los profesores, tampoco escatimó esfuerzos en aprovecharse de sus contactos, y ya le habían prometido una colocación excelente para el mártir de los estudiantes.

Pero al poco tiempo, Agustinito falleció y lo enterraron, por mandato suyo, del siguiente peculiar modo: “[...] con el título bajo la almohada —fue un capricho suyo— y con un libro en la mano” (Unamuno, 2011a:279). Al estilo quijotesco y también hagiográfico, con sus atributos como santo estudiantil, y con los logros que había conseguido en su breve trayectoria vital, ya que no había alcanzado nada más que ser un borrador de “El diamante de Villasola”. Lógicamente, los padres se entristecieron, pero les superaron sus ansias de vivir holgadamente:

- Ahora, ahora que iba a empezar a vivir; ahora que nos iba a sacar de miserias [...]
- Sí, muy triste —murmuró el padre, pensando que en una temporada no podría ir al café (Unamuno, 2011a:279).

En este pensamiento del padre que citamos, sitúa Carrascosa una nota pie, en la que está de acuerdo con Ayala, ambos especialistas objetan que esa insinuación acerca de la reflexión paterna es una “nota falsa” en tanto que ese personaje, nunca hubiera admitido tal queja en su conciencia y menos al acabar de fallecer su hijo, es decir, que carece de coherencia y verosimilitud literaria.

En nuestra opinión, no resulta así, el padre es un personaje que desde el inicio del cuento se ha concebido de un modo paradójico, odia ser pobre, pero por otra parte es demasiado vergonzoso como para luchar por un estado mejor, y a la vez, le gusta la libertad de vivir sin ataduras, sin tener una vida ligada a la monotonía de una rutina laboral y familiar. Además, se ha mencionado que el hijo se sacrificaba hasta tal punto que estudiaba incansablemente para mantener la beca, así como no fue a sanarse al campo,

para que su padre no se privara del café y la lectura de la prensa. Por otro lado, estaría la madre, que fue la primera en pensar cómo se podrían lucrar y beneficiar de su hijo. Ambos critican la caridad hipócrita, y ambos empujan a su hijo a estudiar desesperadamente hasta perder la salud, al igual que a Ramón Nonnato y a Soledad los mataron sus padres, a Agustinito fueron su padre y madre a la vez.

El narrador, irónicamente, también ha jugado a situar al padre en el café lamentándose de su mala suerte cuando su hijo agonizaba, por lo tanto, aunque puede ser aceptable que se carguen las tintas sobre este personaje; por otra parte se desmitifica al pobre que malvive de la caridad —siguiendo la estela marcada por Galdós, e incluso, el escudero del *Lazarillo de Tormes*—, y la figura del padre. Por todo ello, en nuestra opinión, no creemos que sea una “nota falsa” tal reflexión del padre, que incluso podría tomarse como un comentario inconsciente, una pulsión primitiva, que expresa la verdad y el interés primarios, sin filtro alguno de consciencia.

Más adelante, se lee la opinión del médico, que se lamenta del futuro frustrado del estudiante, pero que a la vez, supo ver quiénes eran sus padres en realidad: “[...] pero dolor que tenía debajo de su carácter animal, de instinto herido, algo de frío, de repulsivo, de triste” (Unamuno, 2011a:280). No parece tan descabellado que el padre pensara en la falta de café que tendría a causa de la muerte de su prole. No olvidemos que Unamuno retrató otras figuras maternas monstruosas, por ejemplo Raquel, de “Dos madres”.

Al final del cuento, conoce el lector que el escritor ha vuelto a tomar una habitual estrategia, y es la de situar como narrador del relato a un amigo de José Antonio, el médico, al que le explicó el suceso. Por lo tanto, el lector vuelve a moverse entre los campos de realidad y ficción, e incluso, del tópico del manuscrito hallado. Las pistas sobre ese “amigo” son cada vez más indicativas, ya que este, es helenista, como el mismo Unamuno, por lo tanto, la confusión entre realidades se acrecienta.

Además, el juego temporal también entra en acción, porque al final, se vuelve al presente de la acción del narrador, es decir, a la conversación del amigo con José Antonio; ya que la historia se sitúa en un pasado atemporal.

El médico abjura de los padres y de las madres que no ejercen su función como tal, muchos son los padres negativos de Unamuno, desde el de *Paz en la guerra*, que empuja a su hijo a la guerra, al de *Amor y pedagogía*, al de “Soledad”, “El abejorro” o “Ramón Nonnato, suicida”; y el retrato de las madres perniciosas, especialmente las que

se encargan de buscar un buen partido a sus hijas, como, por ejemplo, un moribundo rico, similar a la del “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”: “Y luego nos vendrán con el derecho de los padres y el amor paternal [...] ¡mentira! A las más de las muchachas que se pierden son sus madres quienes primero las vendieron... Esto entre los pobres, y se explica, aunque no se justifique” (Unamuno, 2011a:279).

José Antonio, desahogándose con el amigo, cuenta más anécdotas de índole popular y registro oral acerca de los padres que tratan a sus hijos como una inversión. Se critica, en cierto modo, el sistema de becas otorgadas por el Estado: “[...] seguiremos considerando al Estado como un hospicio, y vengan sobresalientes y canibalismo” (Unamuno, 2011a:280), parece que estas solo servían a cierto sector social para vivir de renta, de los hijos o los familiares que las consiguieran.

El amigo helenista nombra a esta antropofagia, “gonofagía”, etimológicamente, la devoración de la semilla, de la descendencia, y parodia el hecho de rescatar helenismos para nombrar enfermedades: “[...] llamando a las cosas en griego pierden no poco del horror que pudieran tener” (Unamuno, 2011a:280), probablemente porque toman un nombre incomprensible para la mayoría. De hecho, si se puede nombrar una realidad, también puede dar la sensación de seguridad y control. Siguiendo la temática clásica, se cita uno de los mitos de Heródoto, el de unos indios caníbales que se comían a sus padres, temática que encaja a la perfección con la filosofía unamuniana.

Unos padres que sacrifican a su descendencia, indirectamente se están sacrificando a sí mismos, ya que serán incapaces de perpetuarse en un futuro: “La cosa es terrible; pero más terrible aún es lo de Saturno devorando a sus propios hijos; más terrible aún es el festín de Atreo [...] el que uno se coma al pasado, sobre todo si ese pasado ha muerto, puede aún pasar; ¡pero esto de comerse al porvenir!” (Unamuno, 2011a:280). El médico critica también los libros de texto, claramente, resulta un *alter ego* de Unamuno, incluso por el talante encendido, que topa contra los sinsentidos de la sociedad.

Agustinito tenía novia, Teresa, pero al morir este, con el que se iba a casar en cuanto encontrara trabajo —como el propio Unamuno¹³⁴—, tuvo que ingresar en un convento como monja, como hicieran los amantes de “Una historia de amor” y el novio

¹³⁴ Cuenta Unamuno que en uno de sus fracasos al pretender una plaza de profesor de Latín, uno de los vocales argumentó la decisión del tribunal al declinarse por otro candidato, explicando que ese “pobre diablo inepto” tenía ocho hijos, en cambio, Unamuno estaba soltero y no necesitaba la plaza con tanta urgencia, a lo que don Miguel le contestó que él aspiraba a tener descendencia, y ello dependía de que pudiera aprobar oposiciones (Rabaté, 2010:76).

viudo de “El fin de unos amores”. El amigo que relata el cuento al lector, le explicó al que le contó el rumor de la novia que, en realidad, al becario lo habían matado sus padres, a lo que el informador le contestó: “¡Bah! De no haberle comido sus padres, habría comido su novia” (Unamuno, 2011a:280). Eso mismo parece, ya que como en “En manos de la cocinera (cuento del azar)”, la novia, o sus padres fijan condiciones ajenas al amor para casarse, por lo tanto, para obtener beneficio del novio y la familia de este: “[...] la triste mirada del pobre estudiante, aquellos ojos, que parecían mirar más allá de las cosas, a un incierto porvenir, siempre futuro y siempre triste” (Unamuno, 2011a:280). Para el joven, ni el amor llegaba a su presente.

Como las novias de *Amor y pedagogía* y *Niebla*, no aman a sus parejas, solamente buscan obtener un provecho de estas, utilizar a personajes que sí las querían y estaban dispuestos a sacrificarse enteramente por ellas. También es curioso que el estudiante becario de este cuento se llame como el protagonista de la *nivola*.

El amigo que plasma el cuento, plasma a su vez las anécdotas del que esparce el rumor sobre Teresa, al modo cervantino, tan solo se dedica a transcribir. Ese conocido, que también podría asemejarse por la personalidad a Unamuno, “hombre aficionado a ingeniosidades y paradojas”, le sentenció: “[...] en este mundo no hay sino comerse a los demás o ser comido por ellos, aunque yo creo que todos comemos a los otros y ellos nos comen. Es un mejoramiento mutuo” (Unamuno, 2011a:281). El hombre es un lobo para el hombre, incluso para sí mismo, si viviera solo: “[...] se comiera a sí mismo, y esto es lo más terrible, porque al placer de devorarse se junta el dolor de ser devorado, y esta fusión en uno del placer y el dolor es la cosa más lúgubre que puede darse” (Unamuno, 2011a:281). Recuerda Óscar Carrascosa que la misma cita aparecerá en 1914, solamente un año después de este cuento, en *Niebla*, concretamente, en el capítulo trigésimo, claramente podrían verse semejanzas entre este relato y la novela.

Observamos la visión unamuniana, se presenta una sociedad cruel, sin esperanza y sin futuro, no una colaboración solidaria y generosa, no una convivencia pacífica, sino un régimen de índole capitalista en que lo importante no es la persona, sino el provecho que pueda extraerse de esta. Todos se convierten en míseros usureros como el padre de “Ramón Nonnato, suicida”.

El final del cuento es contundente, el amigo que transcribe anécdotas le pide al otro narrador que calle, como hizo con el médico: “Basta”, ayudando así a promover el registro oral y coloquial del cuento, también en la temática, además de cierta seriedad y

dramatismo al no querer oír los delirios intelectuales del conocido de Teresa, al frenarlos, por miedo a tener que asumir ciertos temores, situándose así en la posición del lector medio. Tal y como explica en *Del sentimiento trágico de la vida*, la perversión del estudio y del trabajo, la anulación de la vocación es un problema social:

Y llega lo trágico de ello a esos oficios de lenocinio en que se gana la vida vendiendo el alma, en que el obrero trabaja a conciencia no ya de la inutilidad, sino de la perversidad social de su trabajo, fabricando el veneno que ha de ir matándole, el arma acaso con que asesinarán a sus hijos. Este, y no el del salario, es el problema más grave (Unamuno, 2011b:283).

“Un cuentecillo sin argumento” —sin fechar, por lo tanto lo tomamos como inédito— será en sus inicios metaliterario, pero se enfrasca rápidamente en el argumento, es por ello que no lo tomamos enteramente como cuento metaliterario. A causa de la línea argumental, lo estudiamos junto a “La beca”, ya que la similitud del hogar familiar los vincula.

Este cuento posee un párrafo inicial —así como un título— que lo conecta directamente con el ensayo “A lo que salga” y con el relato “Y va de cuento”, la culminación de la completa desmitificación del género del relato, de todas sus categorías, e incluso de la autoría, argumentos que le valen a Unamuno para comparar literatura y vida: “Escribir un cuento con argumento no es cosa difícil, lo hace cualquiera, un jarro sin asa, según dicen; la cuestión es escribirlo sin argumento. La vida humana tampoco tiene argumento, ¿quién sabe lo que será mañana? Las cosas vienen sin que sepamos cómo y se van del mismo modo” (Unamuno, 2011a:413)¹³⁵. Unamuno se separa radicalmente de la poética realista-naturalista, del racionalismo y toda lógica posible, se deja llevar por un idealismo incierto para el que la vida es un presente continuo incontrolable e impredecible, y en el que la figura de Dios puede que no esté presente, aunque se le anhele.

Después de esta reflexión, el narrador simplemente inicia un cuento “con argumento”, pero totalmente *in media res*, el comienzo es un diálogo abrupto entre esposa y

¹³⁵ Es frecuente encontrar en la poesía de don Miguel el término “cuento” usado como metáfora de la vida humana, por ejemplo este poema de 1928: “El infinito del punto, / la eternidad del momento; / voy a contaros un cuento / sin remate y sin asunto. / Un cuento que no ha pasado, / sabe Dios, pudo pasar; / un cuento para contar; / queda ya el cuento contado” (Unamuno, 1967f:1103). Vemos como a este género literario, de características tan modernistas, eternizador del instante, le resultaba el más adecuado para mostrar sus propias pulsiones y ansias, era el medio que necesitaba para mostrarse al público.

marido. Era una discusión por necesidad económica, recuerda así a “La beca”, así como al padre falto de escrúpulos, que no actuaba ante los ruegos de su mujer e hijo:

—¿Qué quieres? —preguntó la mujer a su marido.

—¿Que qué quiero? ¿Lo sé yo acaso...?

La mujer hizo un gesto de resignación y dejó escapar una lágrima. Indudablemente no estaba en su sano juicio el hombre que así hablaba y sí lo estaba la mujer que así lloraba (Unamuno, 2011a:413).

La esposa, Josefa, llamaba “hijo” a su desaprensivo marido, el narrador incluye la explicación de este gesto, que, conociendo la poética unamuniana y su concepto de mujer-esposa-madre, no necesita de justificación:

—Pero, hijo, la cosa no es para ponerse así.

Llamaba hijo a su marido, y esto no era una pura metáfora, hay de todo en la viña del Señor (Unamuno, 2011a:413).

La descripción de la mujer se enmarca en el ideario de don Miguel de igualar literatura y vida, es una mujer real, como las de “¡El amor es inmortal!”, “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”, como los amantes de “La promesa”, como la Dulcinea de *Vida de don Quijote y Sancho*: “[...] una mujer joven y hermosa, de carne y hueso, no de alabastro, coral, marfil y todos esos materiales de que suelen ser las mujeres de los libros (de los libros cursis). Su marido era más de hueso que de carne” (Unamuno, 2011a:413). La aclaración metaliteraria del narrador deja traslucir al mismo Unamuno, así como a la perenne crítica a la literatura más canónica, al desbancar la *descriptio puelleae* renacentista, y al referirse a las obras de más baja estofa, especialmente, las que consumía el público femenino. El marido queda perfectamente caracterizado de modo sucinto.

Hombre que, además, era un descreído, mientras su esposa confiaba ciegamente en la divinidad:

—En Dios que no abandona a los pajaritos aunque estos se mueran de frío cuando hay helada... [...]

— Por ti ha apartado hasta hoy la diestra de sobre nuestras cabezas, por ti que le quieres tanto y a quien Él tanto quiere se ha limitado hasta hoy con dejarnos en la miseria (Unamuno, 2011a:413).

Mientras Josefa le rogaba que callase, ya que temía un castigo divino, los días pasaban inalterables, y afortunadamente el “cuervo de Eliseo” no les visitó. No se menciona quién es Eliseo, imaginamos que un usurero, por su animalización en ave carroñera —antítesis del usurero de “¿Por qué ser así?”—. El narrador vuelve a recordar que está elaborando una ficción, llamando al lector a la colaboración, pero también situándose como demiurgo con el poder absoluto: “[...] al matrimonio de mi cuento en su tribulación” (Unamuno, 2011a:414).

Unamuno no había reflejado antes en sus cuentos la figura del ateo tan explícitamente, tiende a esconderla tras la figura de un intelectual, un científico, un pedagogo, un bohemio... que abjuran de la vida sencilla, esencial en la naturaleza, y prefieren las mundanas vanidades pasajeras de la ciudad, que nada poseen de intrahistórico. El hecho de que no entre Dios en la discusión indica su ateísmo o agnosticismo, pero en ese tipo de caracteres no se menciona el conflicto o la posición. En este cuento podría verse uno de los pocos personajes unamunianos abiertamente ateos, aunque puede que la causa de tal decepción sea la pobreza.

El hijo del matrimonio presenta una descripción que roza el patetismo y el morbo de decadentismo, de clara herencia naturalista: “Érase un chiquillo enteco, flacucho, negro, los ojos en aureola de azul y amarillo, brillante y sudorosa la nariz, entreabierto la boca, engendrado en el seno de la miseria con vislumbres de vicio y oliendo a estercoleo en putrefacción” (Unamuno, 2011a:414). El niño tenía hambre, el padre, completamente insensible como el de “La beca”, tan solo respondía a sus gritos: “Y yo también” (Unamuno, 2011a:414). La madre era una figura enteramente positiva, “más tierna y más madre que el *papá*”, abrazaba y besaba al desnutrido infante y le contaba que los ángeles habían ido a buscarle pan al cielo.

El hombre, ante tal desesperación y ante la antítesis de su posición frente a la de su mujer, comenzó a delirar, el narrador, que incluye sentencias, opina sin tapujos: “Nadie da lo que no tiene [...] Se han visto muchos casos de hombres que en situación análoga se han vuelto locos” (Unamuno, 2011a:414). Súbitamente, miró a su mujer extrañamente, la tomó por un brazo y le exclamó: “¡Tú! ¡No, no puede ser..., no debe ser!” (Unamuno, 2011a:414), y se marchó a buscar comida.

La esposa, asustada y llorando, le pidió que no olvidara a su hijo. No se explica ese acceso de locura violenta, tal vez, la escena de la madre abrazando al hijo enfermo, al modo de una Piedad, le conmovió de tal modo que le hizo resucitar para la vida de

acción; puede que le diera la culpa a la mujer de su estado, por su creencia infundada, o por emocionarlo; o que incluso quisiera asesinarla; pero al final decidió aventurarse. Vemos que la esposa mártir evoca la madre de “Soledad”, la de “Ramón Nonnato, suicida”, la víctima de “El dios pavor” y la invidente de “La venda”, seres positivos femeninos ahogados por la insensibilidad del entorno.

Al cabo de dos horas, volvió el padre con dos tortas, y las repartió entre los tres. Primero iba a comerse una entera él, y madre e hijo se repartirían la otra entre ellos, eran seres “débiles”, pero el narrador opina: “¡Oh!, la lógica, ¡para cuánto sirve la lógica!” (Unamuno, 2011a:415), criticando así la creencia de la supremacía absoluta del *pater familias*. La madre rechazó su parte, la otra torta sería entera para el niño: “¡Oh!, el amor, ¡para cuánto sirve el amor! ¡Tú haces que en los días de hambre pierda el apetito quien se alimenta de tu sagrado fuego! Basta de lirismo” (Unamuno, 2011a:415). Parece que el narrador también se ha cansado de la beatería y la cursilería sin fundamento de Josefa, ya que, sin duda, no puede subsistir tan solo a través de un sentimiento, como no murieron de amor los amantes de “El fin de unos amores” y “La promesa”.

El marido y el hijo devoraron sin reparos su torta, el estilo vuelve a mostrarse naturalista: “Los pequeños dientecitos se clavaban en aquella miserable torta que ya con los ojos había devorado antes. Estaba riquísima, muy rica” (Unamuno, 2011a:415). La madre seguía apelando a Dios, esa comida era gracias a él, mientras el marido prefería confiar en su “maña” y se reía de la fe de su mujer.

De repente, el niño empezó a encontrarse mal, la madre creía que era a causa del “atracción”, de “la falta de costumbre” de tener el hambre saciada; y a continuación, el padre también empezó a retorcerse de dolor. La descripción de la muerte de ambos es de índole decadentista:

El niño empezó a llorar y a retorcerse, se quejaba de horribles dolores de tripas, la boca le espumaba y la sangre se le retiraba [...] El padre se llevó las manos a la barriga, eran atroces sus dolores [...] Y acurrucado en un rincón, con los ojos inyectados en sangre, se oprimía el vientre contra las piernas. El niño se retorció en ansias locas [...] Las contorsiones del niño fueron cesando, cerró los ojos, recogió sus delgadas piernecitas, entreabrió la boca, lanzó un suspiro gutural y se quedó dormido en la noche eterna. El pobre padre se fue acurrucando, recogió su cabeza entre las piernas como el polluelo entre las alas cuando la noche llega y cayó redondo al suelo (Unamuno, 2011a:415).

El narrador, para quitar hierro al asunto e ironizar sobre esa muerte “aviar”, así como genésica, ya que parece que hijo y padre volvieron a la posición fetal, añade: “Es natural que un hombre al morir pierda con la vida el equilibrio” (Unamuno, 2011a:415). La madre contempló la escena helada e impasible, no podía actuar, de la pena y el impacto emocional falleció, amparándose en Dios, se desmitifica la escena de su muerte al referirse con total materialismo a su cadáver: “[...] miró al cielo nublado por una clara-boya, se unieron en estrecho abrazo el hambre y la angustia y estrujaron en medio al corazón de la pobre, que, dando media vuelta, cayó al suelo como cae un fardo” (Unamuno, 2011a:415).

Precisamente encontró los cadáveres una señora representante de las Conferencias de San Vicente de Paúl, asociación católica laica, que podría haber auxiliado la malograda familia. ¿Llegó tarde Dios? ¿Tendría el padre que haber confiado en la Providencia y tenía razón su mujer? ¿Fue su muerte un castigo divino? La “maña” del marido le llevó a robar unas tortas, que, sin él saberlo, estaban envenenadas y servirían para matar animales “dañinos”; por lo tanto, una acción pecaminosa, robar, fue punida... ¿intervino Dios?

Al añadir el autor esta aclaración, al final del cuento, pensando en los sentimientos que podía haber suscitado en el lector y buscando consolarle—acudiendo así a la *captatio*—: “Para que no resulte más horrible el cuadro diré que las tortas robadas fueron preparadas para matar animales dañinos” (Unamuno, 2011a:415). Elimina así la posibilidad del asesinato o suicidio por parte del marido, para así finalizar con la miseria que atormentaba a Josefa y su hijo; es decir, el hombre robó una comida que pensaba que estaba en buen estado, por lo tanto, las tres muertes no fueron culpa suya; a no ser que se piense en el castigo divino.

El narrador deja abierta la exégesis del cuento, se puede optar por la intervención divina o por la mala suerte del hombre al robar comida, la elección depende del modo en que se observe la vida, y si esta transcurre sin mayor explicación o aclaración, ni materialista ni idealista, así lo debe hacer el relato.

“El padrino Antonio”, fechado por Unamuno en diciembre de 1915, y publicado en enero de 1916, suscita el cuestionamiento genérico como “Abuelo y nieto”, de hecho podría vincularse a esa novela corta, que sí fue clasificada por el propio Unamuno como tal, ya que ocupa una extensión notable en la edición de Carrascosa, seis páginas, uno de los relatos más largos de Unamuno.

Antonio, el protagonista del relato, conecta con los personajes solitarios¹³⁶ de Unamuno a los que nunca llegó su oportunidad en la vida más mundana: casarse, formar una familia... como Soledad del cuento homónimo y Rafael de “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”. Podría también verse un trasunto de los protagonistas de “Una historia de amor”, pero estos sufrieron la desgracia una vez se hubieron amado, de hecho, este relato expone el ideario unamuniano sobre este sentimiento, de índole muy romántica.

El padrino ya era un hombre mayor, de cincuenta años, y estaba soltero, aconsejaba a todo joven que se casara, mientras él aceptaba su sino, del que trascendía la tragedia de la mortalidad:

La materia trágica, la tragedia real, dolida, sale de las entrañas del tiempo [...] ¡El tiempo es lo trágico! Pero lo eternizamos por el arte, destruimos el tiempo y tenemos la tragedia contemplada y gozada. Si cupiera repetir aquel dolor [...] y repetirlo a su voluntad, haríase el más puro placer. El tiempo que pasa y no vuelve es la tragedia (Unamuno, 2011a:309).

La idea de Unamuno, como señala Carrascosa (Unamuno, 2011a:309), no es nueva en la literatura occidental, por otra parte, su necesidad de inmortalidad ciertamente le hace sublimar sus ansiedades en su obra literaria y recalar en el romanticismo que apela a la nostalgia y la melancolía perpetuas de un momento pasado, que aplicado al amor, significaría rememorar algunas de las más célebres tragedias: Romeo y Julieta, Diego e Isabel —de *Los amantes de Teruel*—, Pablo y Francisca —los amantes del “Canto V” de la *Divina Comedia*—. Por supuesto, también parejas como las de *La tía Tula*, *Niebla*, “¡El amor es inmortal!”, “De beso a beso”, “Soledad”, “El espejo de la muerte (historia

¹³⁶ Unamuno, que en cierto modo, siempre se sintió al margen de la sociedad, se alegraba de las epístolas que recibía de lectores que se sentían como él, de la “comunidad de solitarios”: “[...] las mejores de estas cartas [...] que recibido a cuenta de mis artículos —o de mis libros— son cuando he escrito algo que podría llamar inactual, algo que no dice relación a intereses locales o temporales [...] lo que interesa más a cada uno es lo que más interesa a todos [...] hay algo que podría llamarse la comunión de los solitarios, y que todos los que viven cierta vida interior, espiritual, se entienden entre sí, sin verse ni oírse ni conocerse, mucho mejor que se entienden los que en la calle [...] se unen por los cuidados o por las distracciones de la vida exterior [...] Les llamo solitarios [...] debe de haber muchos, muchos más de los que nos figuramos [...] El ambiente social de nuestra España es tal que las almas recojidas [*sic*] y de vida interior tienen en él que vivir desfalleciendo y disgustadas. Nuestra vida social exterior conspira a matar la vida interior de los espíritus [...] así se pierden para la patria muchedumbre de espíritus escojidos [*sic*], delicados, finos. Apenas hay pequeña ciudad española [...] en que no vegete tristemente y languidezca en desilusión y abandono algún hombre que de haberse encontrado en otro ámbito social hubiese dado frutos [...] En cuanto llego a alguno de esos lugares y me hablan de un señor raro [...] procuro topar con él y conocerle” (Unamuno, 1967e:991).

muy vulgar)”, “Una historia de amor”... Es un tema altamente recurrente en Unamuno la tragedia amorosa, los obstáculos o espaciales o temporales o sociales que impiden que una relación fructifique de manera positiva, más allá de la unión erótica.

Por otra parte, esta parece ser la relación deseada por el autor, al menos desde el punto de vista del sentimiento más exaltado:

—¿Y cuando los dos que se completan [...] se unen sin obstáculos?

—Eso es lo más terrible [...] por ser lo menos trágico. Llevan la vida más oscura y en el fondo la más abyecta. Enfangados en dicha animal, en un hábito temporal, sin eternidad y, por lo tanto, sin pureza alguna, crían, como criarían las bestias, una prole. Y conocen el más terrible desengaño” (Unamuno, 2011a:310).

Desde el punto de vista de la concepción unamuniana de la unidad familiar y la descendencia, parece que se produzca una contradicción respecto a este cuento y “Al correr los años”, por ejemplo, en el que la felicidad es el amor conyugal ya libre de entusiasmos físicos juveniles. Hay indicios que apuntan que Antonio prefiere el amor desgraciado, nunca cumplido, y vivir así en la idealidad hueca —recordemos las mujeres unamunianas de “carne y hueso”—, por lo tanto, en una especie de misticismo que aspira a un alto ideal, imposible de cumplir en este valle de lágrimas. Aunque la tragedia suma sigue siendo la mortalidad del hombre, y el hecho de que no haya encontrado pareja, le agrava el problema, no podrá tener hijos, ni vivir algunos instantes de dicha que le hagan sobrevivir en la memoria del amante.

Aún así, el protagonista ejercía de casamentero entre los jóvenes que conocía y de los que se rodeaba, lamentándose siempre por el paso del tiempo: “Si hubiese nacido diez años antes...” (Unamuno, 2011a:309), pero al sublimar su tragedia personal en las parejas enamoradas seguía adelante su vida de solterón: “[...] cuando sabía que al fin se cumplieron los deseos de ellos sentía una [...] sensación trágica, diciéndose: ¡Al fin! Y aquella noche le acometía una ligera fiebre en su fría cama de solterón” (Unamuno, 2011a:310).

El padrino gustaba de asistir a una pequeña parroquia, alejada de su entorno —no se cita dónde vivía, ni se dan más detalles, el Realismo más exigente queda definitivamente enterrado— y contemplar una Piedad en un entorno altamente espiritualista, podría recordar a uno de los pintores reivindicados por el modernismo, el Greco: “[...] bebiendo con los ojos las lágrimas de aquella cara macilenta y lustrosa. Iluminábala una lámpara [...] temblorosa de aceite y las sombras proyectadas desde abajo le daban una

expresión de más misteriosa angustia” (Unamuno, 2011a:310). Entonces era cuando Antonio descubría la verdadera pasión, la del hogar, y veía en la Virgen no a la divinidad, sino a la madre: “Era como cuando el dulce resplandor de un hogar que arde en el suelo alumbra la cara de la mujer que prepara el alimento para su hombre” (Unamuno, 2011a:310) — vemos una vez más, el uso de la imagen del fuego hogareño—.

Don Antonio recibía el título de padrino por los cuidados que dedicaba a su ahijada, Pidita, desde que sus padres, un matrimonio amigo suyo, murieran. Estos habían fallecido siendo mayores que él, pero tal vez a él también le quedara poco tiempo, cincuenta años a principios de siglo era una edad avanzada, y más si se comparaba con los jóvenes que ayudaba a casarse.

Al padrino le regocijaba la paternidad putativa de Pidita: “Cuando Pidita, la huérfana, le tuteaba llamándole a cada momento *padrino* y otras veces *padrino Antonio*, aquel tuteo érale como miel derretida en los oídos del alma” (Unamuno, 2011a:310). Recordando así, a otro solterón unamuniano, “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”, don Rafael se topó casualmente con la paternidad y el matrimonio, y él, que era un ser anodino, que creía que la vida ya no le depararía más que jugar al tresillo, se sintió satisfecho, y fue gracias al amor familiar, que sintió la plenitud vital.

El protector de Pidita conoció a un muchacho, Enrique, que aunque buena persona y cariñoso, no parecía decidido a casarse y se propuso presentarle a su propia ahijada; el muchacho se resistía, pero finalmente, cuando se conocieron, el amor nació entre ellos instantáneamente. Tan intenso fue el sentimiento que el mismo Antonio se asustó, podría darse una tragedia amorosa más propia de literatura, o simple y “abyecta dicha animal”. Mientras su ahijada estaba radiante y felicísima con su noviazgo, su padrino sufría por las noches, y sus augurios se cumplieron, porque el parco Enrique se mostraba taciturno, amaba a la mujer de un modo trágico y neorromántico:

— [...] Ojalá pudiese llevar a Pidita conmigo al cielo, que es donde debía estar...

— ¡Ay, ay, ay! ¡Trascendencias! ¡Sacarla del espacio! Solo falta que quisieras sacarla del tiempo, eternizarla.

— ¡Si pudiese...! (Unamuno, 2011a:311).

Su musa y su amor eran demasiado intensos para este mundo, solo podrían vivir en la idealidad, la idealidad en la que creía Antonio. La desgracia llegó, Enrique se suicidó porque antes de conocer a su Julieta, se descubrió que ya estaba comprometido

con otra mujer; a su vez, perdonaba a Antonio por haberle presentado a su verdadero amor, y se fue dejando a Pidita embarazada, sin estar casada previamente.

Mientras, el padrino no paraba de reflexionar sobre el tiempo, cuando Pidita y Enrique se enamoraron él querría haber nacido antes; cuando Enrique se mostraba inquieto y abocado a su terrible destino, deseaba haber nacido después y hacerle competencia al joven, para estimularle al matrimonio con Pidita y a olvidar su *spleen*... Al descubrir el suicidio, querría haber sido joven... Antonio se pasó la vida dormitando, siendo manso en el sentido negativo, como Juan Manso, incapaz para la acción: “Sí, pero los tendría [cuarenta años], porque no los he tenido nunca; me han tenido ellos a mí” (Unamuno, 2011a:311). Como el tresillista Rafael, la guerra vital le llegó tarde.

La huérfana quería suicidarse en la misma tumba de su amado, la causa de su tristeza era el fallecimiento de su amado, así como quedar públicamente deshonrada, como le dijo don Antonio: “¡No, no! Esas son cosas que has leído en los papeles. Si no hubiera papeles, no habría suicidios de esos. ¡No, no!” (Unamuno, 2011a:312). El guiño metaliterario de Unamuno es obvio, así como la crítica al romanticismo más gótico, la mitificación de la muerte y el suicidio nunca fueron una opción para él, la vida y su final deben conquistarse, no abandonarse a ellos. Por otra parte, parece un dardo muy claro hacia *Madame Bovary* y al fundacional *Werther*, de Goethe, autor que bien conocía y admiraba Unamuno.

¿Cuál fue la solución que halló don Antonio a tal desbarajuste folletinesco? Casarse él mismo con Pidita, directamente de su inconsciente afloró tal decisión, como indica el término “fantasmático”, propio de la jerga psicológica:

—¡Pues... casándote conmigo! —dijo con voz fantasmática Antonio. Estaba blanco de cera y frío. *¿Cómo he podido decir esto?*, se dijo [...] Sí, es la única solución posible al problema; no veo otra —pronunció Antonio, como quien habla desde otro mundo, desde un mundo teórico (Unamuno, 2011a:312).

¿Viajó en el tiempo y recuperó los años de juventud malgastados? ¿Actuó por conveniencia y para así encubrir el error de Pidita? Ella le besó en los labios, ya no era su padrino: “[...] es a ti, padrino, a ti y no a él a quien yo quería” (Unamuno, 2011a:312). A esas palabras, el casamentero lloró “como un niño”.

Por lo tanto, el amor de la joven nace de un sentimiento familiar, es decir, se enamora de don Antonio por su labor como padre, ya que, lógicamente, no era un hombre joven al que pudiera amar desesperadamente como a Enrique. Aunque él se lamen-

taba por no ser ya un mozo, pero si hubiera nacido antes, no la hubiera conocido, el tiempo y el destino eran caprichosos, pero a pesar de todo, ellos se encontraron: “Ay, Pidita, a este mundo se viene siempre o antes o después de lo debido. Y con tal que uno no se vaya de él ni antes ni después de lo debido...” (Unamuno, 2011a:313).

Este cuento recordará a “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”, en ella el protagonista, Emeterio, también rechazará en el momento ideal a la mujer que no sabía que era su amor, Rosita, y al cabo de los años se reencontrará con ella a través de la hija de esta con su marido, finalmente, en la viudedad de Rosita, podrán volver a estar juntos, recuperar el tiempo perdido. La afición casamentera del padrino Antonio, que en este cuento se presenta como positiva y sana, como un sabio al que pedir consejo, resulta perversa en Emeterio, que al darse cuenta de que ha perdido por su propia ceguera sentimental a su verdadero amor, se convierte en alcahueta con tintes de *voyeur*. Afortunadamente, el tardío matrimonio con Rosita le rescata de tal degradación racional y sentimental.

Volviendo a “El padrino Antonio”, el amor, como teorizaba Unamuno, convirtió en madre a Pidita doblemente, ahora era Antonio también su hijo. Se casaron en la iglesia a la que el solterón iba a venerar la Piedad, precisamente con ella misma se casaría: “Eres un santo, padrino, un santo, y habrá que ponerte un día en un altar, como está mi madre... al lado suyo” (Unamuno, 2011a:313). Tanto podría referirse al mausoleo en que estaba la madre de Pidita enterrada, como a la Piedad que veneraba Antonio fervorosamente en la iglesiuca. El desdoblamiento del concepto Piedad es triple:

1. La Virgen Piedad

2. Pidita: la ahijada

3. Piedad: la madre de Pidita. “Eres como ella, Pidita, lo mismo que ella. Me parece verla hace treinta años, cuando yo debía haber tenido treinta” (Unamuno, 2011a:313). ¿Es la hija la reencarnación de la madre? ¿Se debería haber casado Antonio, en su mocedad, con Piedad (madre)? ¿Es el mismo caso de Emeterio y Rosita de “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”?

Tuvieron el hijo de Enrique, al que llamaron igual que a su padre biológico por petición de Antonio, demostrándose así su bondad; el niño amó a su padrino, Antonio, como si fuera su padre, exactamente, la misma relación que tuvo Pidita con él, antes de ser su esposa. Unamuno concreta todo amor en el seno familiar, en el que no caben rela-

ciones puramente físicas, de hecho, en algunos momentos, aunque ya estaban casados, Pidita lo seguía llamando “padrino”. Tuvieron otro hijo que murió al poco de nacer —como le sucedió al propio Unamuno—, pero superaron la desgracia, es más, esta nutrió aún más su amor, como el de la pareja de “Al correr los años” y “¡El amor es inmortal!”. Y como el sencillo don Rafael, Antonio “no vivió más que para su hijo y la madre”.

Con ese amor puro lograron vencer las barreras temporales, la tragedia humana de la finitud y de haber nacido antes o después de lo deseado, además, Pidita y Antonio consiguieron eternizarse en el hijo de Enrique, hazaña que el solterón juzgaba imposible antes de la desgracia del suicida. Pero por otra parte, ¿quién era realmente el padre del niño Enrique?

1. El padre biológico es Enrique, el novio suicida
2. Pero Antonio crió al niño como si fuera su hijo biológico
3. Antonio fue el que presentó a Enrique y Pidita:

[Antonio] — [...] ¡Es mi hijo!

[Pidita] —¿Y quién lo duda, padrino?

—¡No, nadie; ni tú ni yo! Yo te lo di.

—¡Sí, tú me lo diste! (Unamuno, 2011a:314).

Por lo tanto, el casamentero solterón fue en realidad padrino de todos los hijos de los jóvenes que ayudó a casar, él ya estaba eternizado en todos ellos, su propio hijo biológico falleció —¿nació a “destiempo” y por ello le fue imposible sobrevivir?—, por lo tanto, él se eternizó en las parejas que colaboró en formar y sus descendientes, esa fue su manera de recobrar el tiempo, la especial metempsicosis sentimental del manso Antonio.

“Un caso de longevidad” (1917) será un cuento complejo: se situará en una región ficcional y realizará un ejercicio metaliterario pero no con un texto unamuniano, sino con un cuento de Alas *Clarín*, a la par, el protagonista recuperará la estela de “Juan Manso”.

Para empezar, este cuento se localiza en una región ficcional: Renada, tras la cual se esconde la Salamanca de Unamuno, tal y como confirma Luciano G. Egido (1983:219), en tal ciudad ambientará también *Nada menos que todo un hombre* (1916), *Abel Sánchez: una historia de pasión* (1917), “Artemio, *heautontimoroumenos*” (1918), *El otro* (1926), *San Manuel Bueno, mártir* (1931) y *El hermano Juan o el mundo es tea-*

tro (1934). Vemos como es en la novela corta incluida en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* la primera obra en la que erige Renada como trasunto de Salamanca, presentándola como una ciudad de provincias, vetusta, opuesta a la renovación y al cambio, similar a la Vetusta clariniana. Unamuno gustará de criticar en ella a la alta sociedad de provincias española.

En el artículo “¡Res-Nada!”, de 1918, Unamuno trata del origen etimológico del prefijo “re” y el comentario de diversos términos que lo incluyen, como “revolución” y “recreación”, para concluir con que el “res” latino, que originariamente significaba “cosa”, actualmente en catalán significa “nada”: “Cerremos, pues, este peloteo de vocablos con una fórmula comprensiva, y es esta: *¡res=nada!*” (Unamuno, 1967c:996), aunque en tal artículo no hace referencia a su ciudad ficcional, Renada, creemos que tal fórmula podría evocar el nombre de esta ciudad, que además sería una redundancia: renada, es decir, doblemente la nadería más absoluta, ciertamente, en tal lugar ocurren cuentos que encubren una sátira de Unamuno a la sociedad del momento.

González Egido es de la misma opinión respecto al significado que se esconde tras el nombre de Renada, aunque no cita el artículo al que nosotros hacemos referencia, se centra en retratar el ambiente que vivió don Miguel en su ciudad adoptiva:

Obligatoriamente, [Unamuno] tenía que volverse hacia sí mismo, hacia el buceo existencial de la nada, varado en aquella embocadura de la calle Libreros, en la cúspide académica de la Universidad, cegado por el horizonte escaso del Patio de Escuelas Menores, abrumado por la estatura de Fray Luis [...] obsesionado por un mundo de piedras, de muertos y de soledad. Hay que imaginarlo buscando algo verde, jugoso, vital, entre aquellas cuatro paredes de la historia, en la desolación urbana de aquella calleja [...] A la fuerza tenía que encorajinársele el yo, exaltársele hasta la demencia, agrandársele como una alucinación. Porque viviendo en Salamanca necesariamente tenía que encontrarse con la nada, con esa nada que le llevó a bautizar literariamente a Salamanca, como Renada, la dos veces nada (González, 1983:229).

El relato se inicia con el siguiente sintagma “Amigo lector”, por lo tanto, se recurre a la técnica metaliteraria del escritor, ya no narrador, de dirigirse al lector, además de aportar así toques de realidad al cuento, que, por otra parte, no se confirman en cuanto este se ambienta en una ciudad inventada.

La transgresión entre la barrera de realidad y ficción también se desequilibra en cuanto se apela al conocimiento del lector de un popular refrán, que según el narrador, ya tendría que haber oído quien vaya a posar los ojos sobre “Un caso de longevidad”:

“Amigo lector: Habrás oído alguna vez decir, y si no lo oyes ahora aquello de: *Es como Gómez Cid, que ganaba su sueldo después de muerto*. Pues bien, voy a contarte el origen de este dicho decidero” (Unamuno, 2011a:331), por lo tanto, Unamuno desea establecer un refrán en la ficción que sea un reflejo equivalente de los refranes populares reales; y también se aventura a jugar con el público, que esperándose un aforismo conocido, se topa con uno que no reconoce, y la paradoja que ello le puede provocar.

La complejidad técnica del cuento se agrava cuando se cita el parentesco del protagonista, Atanasio Gómez Cid, este se encuentra, nada más y nada menos, que vinculado con un personaje de un cuento de Leopoldo Alas, “Zurita”, incluido en *Pipá* (1886). Gómez fue condiscípulo de Aquiles Zurita, el protagonista del cuento homónimo “cuya melancólica historia y habilidad para conocer el pescado fresco sabemos todos los españoles gracias al inolvidable *Clarín*” (Unamuno, 2011a:331).

Conocida es la admiración de Unamuno por Leopoldo Alas, este relato es una buena muestra de ello, y durante toda su carrera demostró un profundo conocimiento de su obra, también de sus cuentos; tuvo la oportunidad de agradacérselo al mismo *Clarín* en 1896, le escribió lo siguiente sobre *El gallo de Sócrates* (1901):

[...] me dio muchas insinuaciones; es de lo que más me gusta de cuanto de usted he leído. Y me ha parecido evocar en mí al leerlo el estado de conciencia en que usted lo escribiría, por haber yo pasado por estados muy análogos [...] Refresca, además, el ánimo el leer algo sugestivo, con entrañas y con nimbros, aquí donde la nota característica es la insugestividad y la insustancial cháchara (Unamuno, 1941:68).

El elogio que hace a esa obra se parece mucho al lema flaubertiano escogido para presidir *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*: “¡Cuántas veces he pensado en los sabios de segunda mesa y en la voluntad de los imbéciles!” (Unamuno, 1941:69), desde luego, el cuento que abre ese volumen clariniano es muy afín a esa queja. Unamuno comenta en otra carta que otro de los cuentos de Alas que más le impresionó fue “La conversión de Chiripa”, recogido en *Cuentos morales* (1896) (Unamuno, 1941:53), relacionado con “Pipá” por los personajes y temática que comparten, cuentos muy afines a la creación unamuniana.

A su vez, comenta Manuel García que el helenista elogió otros cuentos de su mentor, en especial, “Zurita”, con palabras que recuerdan a la admiración que sintió Azorín por *Su único hijo*:

¡Qué viva me ha quedado la impresión de aquel ambiente [...] en que se deshacía la dogmática krausista, y que tan vivamente dejó grabado *Clarín* (Leopoldo Alas) en uno de sus maravillosos cuentos: *Aquiles Zurita*. Hay que volver a leer y releer, y paladear y digerir, los escritores de aquel hombre tan profundamente religioso, y comprensivo y sensitivo. Y español (García, 1952:115).

En 1917, fecha de publicación de “Un caso de longevidad”, Unamuno seguía admirando a uno de sus ídolos de juventud, y apelando a técnicas que pueden calificarse de postmodernas, pero que don Miguel tomó de otro de sus baluartes: Cervantes y su *Quijote*. Así como en la Segunda Parte de tal obra los personajes de ficción habían leído la Primera, y por ello, actuaron de tal modo con don Quijote y Sancho; Atanasio Gómez, personaje creado por Unamuno, es emparentado con Zurita, producido por Alas *Clarín*. Se establece así, un puente entre ambos relatos, apelando al conocimiento del lector de los textos, rindiéndose homenaje al icono realista, y por ende, dando vida a la ficción; es decir, si para Unamuno tenía el mismo estatus la vida física como la vida literaria, y se debe aceptar vivir en un presente continuo, lo más lógico es que en su obra desarrollara una reverberación sin fin de los temas que le preocupaban y de los personajes que le atraían, y si su propio mundo, su yo, se componía de sus lecturas, era lógico que las incluyera en su propia obra, tan vivo estaba don Quijote como Cervantes, Zurita como *Clarín*, Atanasio Gómez como Unamuno.

Aquiles Zurita y Atanasio —este último también tenía un nombre particular, pero le vendrá como anillo al dedo ya que etimológicamente significa “inmortal”— habían conseguido una cátedra en un instituto, la misma para ser precisos: la de Psicología, Lógica y Ética¹³⁷, y así como Zurita había visto al final de su carrera la inutilidad de tales doctrinas —más aún en un pueblo pesquero sin inquietudes intelectuales—, y a su vez estas también le habían decepcionado a nivel vital, porque no se había permitido vivir cordialmente, a causa escrúpulos morales infundados y por miseria crematística; Gómez también era un perfecto ciudadano, cuyo mayor miedo era caer en la pena de ostracis-

¹³⁷ Los detalles autobiográficos plagan este relato, recordemos que Unamuno preparó, en 1886, las oposiciones para exactamente la misma cátedra que Zurita y Atanasio, en concreto para los institutos de segunda enseñanza de Bilbao y Cabra (Rabaté, 2010:72).

mo, temía distinguirse y llevaba una vida discretísima y muy ordenada, y en el fondo, tan mediocre y gris como la de Zurita:

[...] huyó siempre, como de la acción de peor gusto, de distraer sobre sí la atención de sus conciudadanos. Sabía, no sabemos si gracias a su psicología y ética académicas, que la verdadera distinción consiste en no pretender distinguirse. Cumplía estrictamente su deber; pero sin jactancia ni ostentación algunas, y muy de tarde en tarde, de años a brevas, publicaba en *El Cronista* [...] algún articulito sobre antigüedades de la ciudad [...] Como en su ética enseñaba que el hombre debe cultivar asiduamente sus sentimientos de sociabilidad, iba, para predicar con el ejemplo, todas las tardes al Centro de Ganaderos y Labradores a echar su partida de tute (Unamuno, 2011a:331).

Como su discípulo, no se distinguía en Renada por su sabiduría, sino por su formalidad mediocre, porque como “Juan Manso (cuento de muertos)”, estaba de paso por la vida, más dormido, es decir, muerto, que vivo; por ello, su verdadera acción llegaría una vez muerto.

En el campo personal, la monotonía y desgracia fue aún peor que en su faceta intelectual: enviudó joven, y para mayor deshonra, su esposa “le salió algo casquivana”, al contrario que Zurita, que nunca cayó en las tres perversas tentaciones femeninas que pasaron por su vida; Atanasio sí, y obtuvo un matrimonio fallido. Además, la fallecida le dejó dos hijos, una hija paralítica, Ángela, y un joven “haragán de nacimiento”, Víctor, si el matrimonio no fue positivo, ni el amor correspondido, vemos que ello ha repercutido gravemente en el estado de la descendencia... La negatividad es mayor en el hijo varón, evocando así al hermano de “Soledad” y a las teorías de género de *La tía Tula*.

Como Aquiles, tuvo que dedicarse a ejercer de “esclavo pedagogo”, es decir, ser maestro de hijos de ricos que le contrataban, labor que también desempeñó Unamuno (Rabaté, 2010:77). Atanasio debía trabajar para mantener a sus hijos y cuidarse especialmente de Víctor, que era un pícaro que no deseaba buscar ocupación, como ya predijo su padre, pero que siempre logrará salir victorioso, como indica su propio nombre: “Yo no sé, yo no sé [...] lo que va a ser de vosotros dos cuando yo me muera; ella, la pobre Ángela, paralítica de cuerpo, y tú de alma [...] No tengas cuidado, padre, que ya me arreglaré yo para que no te mueras, siquiera por hacer honor a tu nombre” (Unamuno, 2011a:332).

El tramposo encontró una vocación en la política de la ciudad, formaba parte de un comité y se dedicaba a organizar pucherazos para que ganara su partido, tal era su éxito, que en los círculos políticos le admiraban sobremanera: “Todos los que aspiraban a diputados por el distrito de Renada y todos los que lo habían sido le consideraban grandemente. Por su habilidad técnica electorera en primer lugar, y por su haraganería también” (Unamuno, 2011:332).

De tal modo que el autor da una imagen del panorama español sociopolítico lamentable, se valoran cualidades muy negativas como la habilidad “muñidora” de Víctor, pero no la cultura y la discreción de Atanasio y Zurita¹³⁸, hasta el mismo politiquero se mofaba de su padre, tergiversando sus palabras: “[...] pero es peor lo que te he oído decir muchas veces, y es que hay quienes por adquirir honores pierden el honor” (Unamuno, 2011a:332). Los filósofos no encontraban su lugar en ese mundo materialista en los que la otorgación de honores era corrupta hasta la médula.

Mientras Víctor disfrutaba de su éxito laboral, Gómez sufrió una apoplejía que le dejó paralítico y sin ninguna facultad, cuando aún podía balbucear le recordó al hijo la responsabilidad familiar que recaía sobre él, ahora que el padre ya no podía trabajar: “¿Lo ves? ¿Lo ves? [...] No, si no veo nada [...] le he dicho que no le dejaré morir mientras yo viva y cumpliré mi palabra. Es palabra de vocal del Comité Progresista” (Unamuno, 2011a:332). El hijo, investido de la autoridad que le aportaba su picaresca reconocida y como nuevo *pater familias*, tomó medidas: trasladó a toda la familia a una casita de campo, en la que además de tener Atanasio un jardín en el que tomar el sol, tenía Víctor una criada con la que estaba amancebado —la degradación moral de Víctor llega también a su ámbito personal—. Tan solo les iba a visitar un médico amigo y apoyo del hijo en sus enredos.

Al dejar a su malograda familia al margen de la vida pública, Víctor tuvo que desenvolverse para solventar el aspecto económico, y encontró la manera de que su padre siguiera cobrando su sueldo, lógicamente, a base de ilegalidades y artimañas, que tampoco eran muy elaboradas:

¹³⁸ “Porque así se prepararía y entrenaría la mayor gangrena civil de la gobernación de un pueblo, que no es la inmoralidad, sino la imbecilidad. Mil veces peor el tonto, que no el ladrón. Y este es el pecado original —y por ende, hereditario— de nuestra política. Asusta hoy la vacuidad mental de estas juventudes militantes. Hay la otra; la que calla, estudia, espera, o acaso desespera y se consume sin alharacas” (Unamuno, 1965g:1244).

[...] incoar el expediente de jubilación del inválido [...] y hacer luego que lo detuvieran, dándole carpetazo en el Ministerio. Las nóminas las firmaba el mismo Víctor con el nombre de su padre —no a nombre de él, pues decían ser ilegal—, al principio tratando de imitar la letra, pero muy pronto sin tomarse este trabajo [...] Cumplió en el padrón municipal y en el escalafón de Institutos los noventa años, y su ya casi olvidado expediente de jubilación se había perdido real y definitivamente en el Ministerio... Es lo que ocurre con lo que se deja dormir, y es que al fin se muere de veras (Unamuno, 2011a:332).

Era ilegal que las nóminas de una cátedra que no poseía, fueran a nombre del vencedor picaresco, pero por otra parte, vuelven a destacarse las paradojas, contradicciones y vericuetos de la política española, obviamente, aparece de fondo el referente galdo-siano de *Miau*.

En este relato vuelve Unamuno a hacer hincapié en la dicotomía entre racionalidad y emoción, entre teoría y práctica, entre mente y corazón, es decir, Atanasio Gómez y Aquiles Zurita eran dos perfectos inútiles en la vida materialista y emocional, y acabaron siendo caricaturas para poder sobrevivir, uno, un ser anónimo que jugaba al tute, y el otro, un pescadero; es decir, nunca supieron aplicar sus conocimientos a la vida práctica, ni sobreponerse a las corruptelas para obtener cátedras y títulos.

Por otra parte se encuentra Víctor, un profesional de la vida desnuda, que actúa impulsivamente y sin pensar en el qué dirán —su relación con la criada y el caso de su padre le respaldan—, obtiene satisfacción inmediata e incluso, reconocimiento externo. Ciertamente, la España de la que se hace eco Unamuno muestra un panorama intelectual y cordial en decadencia, es grave que se valore a un estratega, a un don Juan, por encima de sabios docentes, pero acudiendo al pensamiento del autor, todos estos personajes están desequilibrados, como en el caso de “Los hijos espirituales”: a Víctor le faltaba espiritualidad y racionalidad, como Atanasio no presentaba ni emoción ni empuje. La España del momento estaba claramente desgajada. Observamos el encuentro de un manso negativo con un pícaro intelectualoide, los dos extremos llevados a la paradoja, como hemos comentado, ambos carentes de cualidades positivas, aunque Víctor se redimirá con los cuidados a su padre, aunque corruptos, tendrán un buen fin.

Al hijo no le parecían trabajo ni cavar en la casita de campo, ni la carpintería, nunca habría trabajado como carpintero, no tenía voluntad para ello, pero sí era capaz de esforzarse para construir muebles para su familia, poco a poco, el hijo iba descubriendo qué era trabajar con vocación: “Un día hizo llevar Víctor a su casita una buena

provisión de madera. Le había dado por la carpintería. Proponíase construir muebles para su propio uso, que si fuese para ganarse la vida con ellos no lo habría hecho” (Unamuno, 2011a:333).

Llegó el día en que su padre falleció y lo enterró, pero como le decía a todos los que le preguntaban: “Mal, mal, cada vez peor; eso es incurable, pero va a durar mucho... mucho... mucho... [...] Ahora está menos mal, no sufre; pero incurable del todo. ¡Y así va a durar mucho, pero mucho! [...] En rigor ni vive ya hace años; existe. Lo único que hace es firmar [...] ¿Pero firma? [...] Sí, llevándole yo de la mano” (Unamuno, 2011a:333). Y así fue como ocultó la muerte de su padre públicamente, mientras hacía cómplices de su mundo de mentira¹³⁹ a su hermana, la criada y el médico. Pero exceptuando la angelical Ángela, que no tiene ningún protagonismo en el cuento, tanto la criada como el médico pertenecían a la vertiente ideológica de Víctor, además, pensaban obtener provechos personales: la amante convertirse en esposa legítima y señora de la casa; y el médico, al ser miembro del comité, participaría de los beneficios de los pucherazos. Lógicamente, seguían viviendo de las nóminas de don Atanasio.

El manso filósofo que ya estaba muerto en vida, sorprendía a los habitantes de Renada por su longevidad, incluso el médico temía que descubriesen el embuste, pero Víctor estaba muy tranquilo: “[...] aquí no se descubre nada, y además si fuese mi padre el único difunto que cobra... Y a mí, que he hecho votar a tantos difuntos para sacar adelante a los candidatos del Gobierno, no tiene este derecho a privarme de mi difunto padre” (Unamuno, 2011a:333). Mirado desde la lógica de la corrupción absoluta, el pensamiento de Víctor era brillante, y el narrador tampoco se ahorra la ironía: “Y llevaba razón” (Unamuno, 2011a:333).

¹³⁹ Según Unamuno, la mentira es uno de los grandes males de la patria, junto a la holgazanería y la cobardía, picaresca de la que Víctor es un buen ejemplar: “[...] de todos nuestros males públicos el más fatal es este de la embustería [...] basta que seamos uno de los pueblos más embusteros para que todas nuestras buenas cualidades no nos den el fruto que debieran [...] La mentira es el arma de los débiles [...] cuando uno se acostumbra a esgrimir la mentira para defenderse, acaba por esgrimirla sin necesidad defensiva alguna, por ejercitarse en su empleo y hasta por pura virtuosidad y tecniquería. Acaba uno por enamorarse de la mentira por la mentira misma. Se hace de ella un arte [...] acaba por no ser el arte más que una mentira [...] nuestro régimen de mentira es que esta a nadie engaña, y así nos acostumbramos a dudae de todo [...] De aquí nuestro tan característico escepticismo público [...] el político español es un embustero elevado al cuadrado o en segunda potencia, pues lo es en cuanto español y en cuanto profesional de la política [...] ¿Quién ignora que [...] el arte supremo del político que ocupa el Poder [*sic*] consiste en escamotear la verdad? [...] Somos holgazanes. Yo no sé si es que somos holgazanes por ser pobres, o es que somos pobres por ser holgazanes [...] Por ser holgazanes somos cobardes [...] Por ser cobardes, como pordioseros [...] Y por mendigos somos embusteros [...] Un ámbito plúmbeo de mendacidad constriñe a nuestra vida pública” (Unamuno, 1967g:609, 610).

El día en que Atanasio cumplía cien años llegó y sus antiguos alumnos y amigos querían rendirle un homenaje, irían a verlo, aunque él, por su apoplejía, no fuera consciente de tales muestras de cariño. La serenidad del primogénito se mantuvo, se salía siempre con la suya, y para ello, ideó una escultura de cera de su padre; este enredo de vodevil mantendría el engaño, así podrían seguir viviendo del sueldo del difunto y Víctor mantendría la chanza juvenil, en realidad, le valdría para asentar aún más su fama: “Sería un golpe maestro de audacia y de habilidad, algo que coronaría su fama de diestrisimo agente político” (Unamuno, 2011a:334). La picaresca le demostró que había encontrado su vocación: la escultura, y se planteó seguirla si destapaban el engaño y continuaba decayendo el negocio político.

Justamente antes de la celebración y cuando ya tenía listo el muñeco, falleció Víctor, como recuerda el sentencioso narrador: “[...] piadoso hijo, fiel guardador de la memoria y de los sueldos de su padre” (Unamuno, 2011a:334). ¿Cuál fue la reacción de Renada al conocerse la superchería? Admiración. La lógica patria rayaba en el absurdo más absoluto, demostrándose la equivocación en valorar acciones negativas; con la intervención del inveterado orgullo español, todos los renatenses se convirtieron en cómplices, ninguno podía soportar haber sido engañado, ninguno admitiría que había sido ingenuo: “[...] estalló primero una colectiva exclamación de admirativo asombro, celebraron todos la talentuda travesura y la genial osadía del gran Víctor [...] y dieron luego todos en decir que habían estado en el secreto y que no fueron engañados” (Unamuno, 2011a:334).

Tal fue la hipérbole de la mentira popular, que el joven aspirante a la cátedra que ocupara Atanasio también se vio obligado a conceder que él había sido cómplice, y de alto grado por haber sido alumno suyo: “Era mi maestro y le debía respeto; le debía respeto aún más después de muerto... Por otra parte, aspiro yo también a llegar y si puedo pasar de los cien años, y hoy por ti y mañana por mí” (Unamuno, 2011a:334), al fin y al cabo, necesitaba el trabajo. Y todos valoraron a Víctor como un excelente hijo que había cuidado de su padre. Mientras, en el Ministerio fue imposible hallar el expediente de jubilación del fallecido, así que “Y ya, ¿para qué?” (Unamuno, 2011a:334).

El autor vuelve al final del cuento para recordar al lector que ya ha aprendido el significado del refrán, “Es como Gómez Cid, que ganaba su sueldo después de muerto”, un Juan Manso que muerto vivió más que en vida; aparece la voluntad de zarandear al lector si este no se había percatado de la tremenda crítica sociopolítica que encubre el

relato: “Y si eres, lector, tan cándido que crees que este relato no solo no es verdadero, sino inverosímil, te digo que no sabes una jota de nuestras castizas costumbres administrativas” (Unamuno, 2011a:334), como en el caso de “¡Cosas de franceses! (un cuento disparatado). El lector no puede caer en el error de pensar que esta ficción realista no sucedía en la España del momento, aunque el refrán le haya llevado a engaño.

“La revolución de la biblioteca de Ciudadmuerta” (1917)¹⁴⁰ presentará un manso extremadamente activo, partidario del concepto belicista unamuniano, no ya tan solo bueno, plácido y contemplativo, ni solamente trabajador como Manuel Bueno, revolucionario.

Este cuento se ubicará en otra de las regiones ficcionales de Unamuno: Ciudadmuerta —con esta ortografía la recogen Blanco y Carrascosa; Ciudadmuerta para Krane—. Se inicia como un cuento popular convencional: “Había en la biblioteca”, que recuerda al “Había una vez”. Después de un breve marco que actúa como planteamiento, en seguida se sumerge en la peripecia.

En la biblioteca de Ciudadmuerta había dos bibliotecarios que, como criticó extensamente Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, trabajaban “por cumplir”. Se entretenían en discusiones estériles sobre el mejor orden de los libros, para luego no llegar a efectuar ninguna acción, como indica el nombre de su localidad, estaban muertos en vida.

Uno de ellos quería que los libros se ordenaran por materias, por ello, el narrador lo califica de “materialista”; el otro deseaba colocarlos por lenguas, y desde entonces, era el “lingüista” de la biblioteca, una vez más, Unamuno usa etiquetas de jerga científica para mofarse de sus personajes y de las disciplinas, como en “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”, el resultado de la discusión fue hilarante: “Y al cabo de mucho bregar vinieron a ponerse de acuerdo en ordenarlos según materias, y dentro de estas, según lenguas, en vez de ordenarlos según lenguas y dentro de estas según materias” (Unamuno, 2011a:345). Pero como se ha explicado, la holgazanería les poseía y no realizaron ningún cambio, es más, les molestaba que el público usara los libros y los desordenara, por ello, la vida les estorbaba para dormir “Echaban las grandes siestas, rendían culto al balduque y remoloneaban cuando había que catalogar nuevas adquisiciones” (Unamuno, 2011a:345).

¹⁴⁰ García Blanco fecha este relato en 1817, es una errata.

Recurriendo a los recursos del cuento popular, de repente apareció un obstáculo que activaría la acción de la trama: un bibliotecario joven, entusiasta e innovador, pero según sus colegas, un “revolucionario”, un “utópico” y un “modernista”, no podían calificarlo de peor modo. Estos adjetivos se debían a que el joven había proyectado reordenar los libros, esta vez, por tamaños; evidentemente, los sesteadores no se dejaron dominar por el ansia renovadora del nuevo, y se dedicaban a reírse de este y sus ideas.

Acerca de la importancia del tamaño de los libros, explicaba Unamuno en el “Prólogo” de *Amor y pedagogía*:

Cuando este [Unamuno] se dispuso a dar al público su obra, a pesar de los consejos que de ello pretendían disuadirle, preocupóse ante todo del tamaño y la forma que había de dar al libro, pues nos manifiesta que da gran importancia a este punto [...] hallándose el verano pasado en Bilbao, su pueblo nativo, y en una librería donde tiene consignados ejemplares de su novela *Paz en la guerra* y de sus *Tres ensayos*, le manifestó el librero que cuando volviese a publicar otro libro se cuidara mucho de su volumen y condiciones materiales, procurando que, a poder ser, tengan sus obras todas un mismo tamaño. A cuyo respecto le contó el librero lo que con uno de sus clientes le había ocurrido [...] un sujeto le había pedido en varias ocasiones las obras completas de Galdós, Pereda [...] y otros escritores de fama [...] Pidióle luego las de Picón [...] les puso mala cara porque no eran todas de un mismo volumen, sino unas más largas y otras más anchas. *¿Y cómo voy a encuadernar como Obras completas de D. Jacinto Octavio Picón si presentan tanta diversidad de tamaños?* [...] [A Unamuno] procurara que sus libros todos fueran uniformes, pues así los vendería mejor. Porque es indudable que hay quienes compran los libros para leerlos, y son los menos, y hay quienes los compran para formar con ellos una biblioteca, y son los más. Y en una biblioteca está feo que los libros de un autor, que han de aparecer juntos, no puedan alinearse en perfecta formación y sin ningún saliente (Unamuno, 2005a:466).

Vemos la parodia que efectúa don Miguel de los que solo valoran al libro como objeto estético, pero a su vez, demuestra un detallado conocimiento comercial de la intrahistoria de los libreros y las bibliotecas privadas, no en vano, el libro es también un objeto comercial, del que el helenista obtenía un provecho económico. Tal vez esta anécdota le sirviera de inspiración para componer este relato.

El joven, aprovechando su capacidad para divertirles, siguiendo así la máxima horaciana de *prodesse et delectare*, les convenció de que ordenar los libros por tamaños proporcionaba más espacio, y existían nuevos métodos de catalogación. Pero todas esas reformas necesitaban mucha labor y los bibliotecarios antediluvianos “Se contentaban con lo que se llama cumplir con la obligación, que, como es sabido, suele consistir en no hacer nada” (Unamuno, 2011a:345), así que programaron la realización de las refor-

mas *ad calendas graecas*. Este cuento evoca claramente la regeneración española, así como el estado de su Administración Pública, se podría vincular con el relato “Un caso de longevidad”.

Es más, como los cesantes de *Miau* y los padres de “La beca”, tan solo se preocupaban en pasar la jornada especulando sobre los escalafones, los núcleos de poder de la Administración y cómo llegar a ellos de manera corrupta, pedir recomendaciones para sus familiares... No podía faltar la lectura del periódico y la partida de dominó o tute: “La haraganería y la rutina eran allí, como en todas partes, el mayor obstáculo a todo progreso” (Unamuno, 2011a:346). El estado de los organismos públicos era lamentable, y el moderno bibliotecario no podía soportarlo, les amenazó con sembrar el caos en la biblioteca tirando todos los libros por los suelos, la discusión concluyó mal, los funcionarios en hibernación se indignaron sobremanera, ellos ya meditaban sobre la cuestión, además, ahora tenían el pretexto legítimo para no hacer absolutamente nada: “Porque eso de *a mí no se me viene con imposiciones y malos modos* es el recurso a que apelan los que jamás atienden a razones moderadas ni están nunca dispuestos sino a no hacer caso” (Unamuno, 2011a:346).

El novato cumplió la advertencia y desordenó toda la biblioteca, sembró un *totum revolutum* para los “megaterios humanos”, como Jesucristo cuando expulsó a los mercaderes del templo, estos se quedaron estupefactos y lo denunciaron al Consejo Superior del Cuerpo de Bibliotecarios. A continuación, el narrador incluye el interrogatorio y las declaraciones de las autoridades y del muchacho en estilo directo, acercándose así a la crónica, y continuando relatando esta farsa, que era una realidad en España; el joven regenerador se veía obligado a tomar métodos drásticos y era juzgado injustamente por ello, se defendía la pereza y el inmovilismo, dormir antes que la guerra.

El alegato del revolucionario era lógico, él pretendía implantar un nuevo sistema de orden y catalogación paulatinamente, pero no podía luchar contra sus compañeros, que aunque asentían, no realizaban ningún tipo de labor, es más: “Y hasta sospecho que si se oponían a la nueva ordenación es para que no se descubriese los volúmenes que faltan y que ellos han dejado perder por desidia o por soborno” (Unamuno, 2011a:347).

Estas últimas declaraciones crearon “sensación” entre el público, y aunque los ancianos protestaron, el joven guerrero prosiguió con más energía si cabe su argumento acerca de los hurtos en la biblioteca, verdaderos bibliómanos asolaron la biblioteca de Ciudámuerta e insertó una anécdota que el narrador da por ampliamente conocida, espe-

cialmente si se visita la Biblioteca Municipal de Oporto. No pudiendo encontrar referencias sobre su veracidad, bien podría ser una leyenda que el mismo Unamuno forjara a su gusto incluyendo el *Quijote* y el famoso escrutinio del cura y el barbero, y jugando con la escasez de ediciones asequibles —hecho del que siempre se quejó—, y que le venía como anillo al dedo a “La revolución de la biblioteca de Ciudámuerta”:

Aquí ha ocurrido caso como aquel del ejemplar de uno de los libros de caballerías que figuran en el escrutinio del *Quijote* que faltaba para la colección que de ellos hizo el Marqués de Salamanca, que se hallaban en la Biblioteca Municipal de Oporto, y que un embajador de España en Portugal logró sacarlo de allí para trasladarlo, y se dijo por entonces que no desinteresadamente, a la librería del dicho Marqués (Unamuno, 2011a:347).

Además, pone en solfa otro de los problemas de la alfabetización española: el elitismo y el esteticismo, es decir, ese noble tan solo quería un libro para presumir de colección, no por conocimiento, y robándolo de una biblioteca privó al vulgo de él. Por ello mismo defendía Unamuno que se publicaran ediciones baratas del *Quijote*. En Ciudámuerta eran tan inmovilistas y cerrados que no conocían la popular leyenda bibliómana.

El modernista bibliotecario continuaba su enérgico lamento insultando las malas artes de sus colegas y logró demostrar que aquel orden que sus compañeros mantenían públicamente solo había sido “estancamiento y rutina y ociosidad”; no contentándose con ello, criticó abiertamente el reglamento del Cuerpo de Bibliotecarios “[...] era un conjunto de tonterías mayores que las que forman las ordenanzas esas de Carlos III” (Unamuno, 2011a:347). Unamuno es muy dado al estilo indirecto libre, lógicamente un el género cuentístico lo requiere, y más si se pretende ahondar en psicología sucinamente. Efectivamente las Reales Ordenanzas de Carlos III normativizaron todas las actuaciones del ejército español.

Finalmente puso sobre la mesa el problema de fondo real, de índole flaubertiana: “[...] la tontería más que la mala intención, que la inepticia y la incapacidad, son la fuente del enorme montón de menudas injusticias —como una montaña de granos de arena— que produce el general descontento público” (Unamuno, 2011a:347). Así era el estado de la España de principios de siglo “[...] partido de los imbéciles, que, manejados por cuatro pícaros, actúa en nuestra patria” (Unamuno, 2011a:347). El regeneracionismo que pretendían traer la gente nueva a España, y ya reclamaron estandartes del si-

glo anterior, como Galdós y *Clarín*, volvía a hacerse imposible en un país en el que se juzgaba al revolucionario necesario, los poderes fácticos preferían que todos durmieran, le dijeron los jueces al joven: “Bueno, ¿y qué tiene que ver todo esto con los libros?” (Unamuno, 2011a:348).

El mozo respondió que “Todo tiene que ver con todo”, efectivamente, un goteo continuo podía producir una inundación, y así sucedía con la biblioteca de Ciudámuerta, su microcosmos se correspondía y afectaba al macrocosmos nacional, aunque a simple vista fuera una necesidad producida por un joven idealista. El autor, más que el narrador, se dirige al lector: “Y ahora, mis queridos lectores, Dios nos libre de que a cualquier loco se le ocurra ordenarnos por tamaños” (Unamuno, 2011a:348). Irónicamente, Unamuno parece que se sitúe en el lugar de los holgazanes funcionarios, se mofa del muchacho como lo hicieron los vetustos ancianos, cuando él siempre había pedido la resurrección de don Quijote. Por otra parte la ordenación de volúmenes por tamaños en una biblioteca pública no parece la catalogación más acertada, aunque la revolución regeneracionista y además, violenta, en el caso de que no se pueda efectuar paulatinamente, es muy propia del ideario unamuniano.

“Un redimido”, cuento sin fechar, inédito, recordará a “J.W. y F.”, pero será un ser positivo, será un ocioso acomodado que se redime democratizándose, incluso de un modo que podría evocar tendencias políticas socialistas, de las que Unamuno participó. El protagonista, don José, era un hombre que vivía acomodado en todos los aspectos vitales, tan solo se dedicaba a comer “como un bárbaro, por recurso y distracción” (Unamuno, 2011a:445), es decir, a embotarse el alma, como mal asceta, así no podría ascender a ninguna verdad vital.

Pero parece que el personaje era consciente de su mal, por ello lo tratamos como manso y no como intelectual, que ya llevaba años sufriendo, en un monodílogo, el lector puede oír sus pensamientos, aún ordenados sin rozar los extremos del inconsciente: “Esto no puede seguir así, es insufrible. Si continúo de esta manera un año más se me forma callo en el alma y no hay para mí redención posible” (Unamuno, 2011a:445). Recuerda al protagonista de “J.W. y F.”, cuyo sueño fue vivir en una naturaleza bucólica para precisamente adormecer el alma; pero este, al contrario que J.W. se aburría tremendamente en el campo:

La hermosura de la vida del campo..., aquí les traería a esos señoritos y les daría mi hacienda. Es horrible esto de vivir solo, aislado entre criados. A ver las tierras, a inspeccionar las labores, a que la vista del amo engorde la tierra [...] Y luego por toda distracción hacer solitarios y echar la siesta después de haber devorado como un buitre [...] La mayor distracción, dormir... Y ni una cara amiga, por todas partes saludos serviles de criados y de jornaleros (Unamuno, 2011a:445).

Además, en sus tierras estaba Frasquito, el administrador, al que no soportaba y más aún cuando veía que “Todos se hacen lenguas de su gracejo y su chispa, y yo no le oigo más que *sí, don José, no, señor amo*” (Unamuno, 2011a:445). Como los bohemios de “Ver con los ojos. (Cuento)” y “El poema vivo del amor”, José detestaba la simple y anacrónica vida de pueblo junto al servilismo hipócrita de los convecinos, por ello, se decidió a mudarse a la ciudad, y con ello llegó el despilfarro de sus rentas y las cartas de Frasquito advirtiéndole; estas se volvieron cada vez más intransigentes: “De cuando en cuando le escribía Frasquito que si llevaba aquella marcha se iba a pique la hacienda a la vuelta de pocos años, que había derrochado ya en cuatro meses la renta del año, que habría que tocar al capital, hipotecar parte de la hacienda, que una vez en garras de los usureros no se salía de ellos... Un cuadro horrible” (Unamuno, 2011a:445). Pero a don José no le importaban estas juiciosas razones, él era un tirano con su riqueza, “que se hunda la hacienda si me salvo yo” (Unamuno, 2011a:445).

Efectivamente, don José se precipitaba hacia la ruina económica, el administrador se vio obligado a realizar todas las transacciones posibles para obtener el dinero que le pedía su amo, aunque ello implicara malvender el cortijo, al propietario nada le inquietaba: “¡Qué baño de vida!, ¡qué frescura al alternar con iguales! ¡Con qué gozo vio que le faltaban al respeto, que le tomaban el pelo, que bromeaban! [...] solo se cuidaba de gastar en la ciudad dejando que le desplumaran los cien primos que se le arimaban” (Unamuno, 2011a:446).

Llegó el día en que don José no pudo vivir ni de las limosnas que le daban por sus tierras, tan solo le quedó un mísero terruño; así que tuvo que buscar trabajo y abandonar la vida ociosa, al contrario de lo que pueda pensar el lector, le agradó el mundo laboral, hasta ese momento desconocido para él: “Empezó a trabajar con brío, a comer para vivir, a dormir para refrescarse y reconfortarse. ¡Qué domingos, qué deliciosos domingos! Y ¡qué partidas de tute con los iguales, con los compañeros de escritorio!” (Unamuno, 2011a:446).

El señor, que toda su vida había vivido como amo de hacienda, ahora tenía oportunidad de conocer la verdadera vida, la vida del común “carbón”, ya que había dilapidado sus “diamantes”. Por fin había despertado sus sentidos e instintos, la vida de señor feudal no era para él, era un hombre nuevo: “Hay que venderlo [...] tengo que romper el último lazo de mi vieja servidumbre, la última ejecutoria del hombre viejo” (Unamuno, 2011a:446).

Así que decidió vender la propiedad que aún le quedaba, que le esclavizaba y le convertía en un ser abúlico del Antiguo Régimen. Visitó sus orígenes, y la impresión que recibió de su vetusta hacienda fue muy distinta: “Sintió subir de ellas [las tierras], caldeadas por el sol, aliento de vida, reparó por vez primera en el cielo puro [...] sintió la paz augusta del campo, vio naturaleza donde solo había visto hacienda [...] se vio libre, gozando del aire libre y empapándose en luz” (Unamuno, 2011a:446). La vida efectiva, cordial, le había cambiado de tal modo que ahora era capaz de apreciar la vida natural, se sentía realizado, ahora no era un ser aburrido y dado por ello a la perversión del vicio que en las tierras solo viera beneficio económico.

Frasquito estaba dicharachero, como pícaro administrador y usurero, había manipulado todas las operaciones de compra-venta, de modo que la propiedad de la hacienda de don José acabara recayendo en él. El antiguo señor sabía de las artimañas del servicial criado, aún así, no le importaban en absoluto. Vendió lo que quedaba del imperio, se despidió del campo y la servidumbre, y a unos campesinos que trabajaban monótonamente les exclamó su suerte: “Dios os redima de vuestra suerte como a mí de la mía... ¡A la ciudad!, ¡a trabajar! A vivir de mi trabajo de dependiente, dependiente sí, pero entre iguales, libre por el trabajo y la igualdad, redimido de mi hacienda. ¡Señor, Señor, redime a los ricos todos de su riqueza!” (Unamuno, 2011a:446).

Este relato presenta una clara crítica social, especialmente hacia la alta burguesía propietaria, ningún ser humano es útil ni positivo si no realiza su vocación de perfección, si no vive plenamente y con las más altas aspiraciones morales y espirituales. El resto es un vicio dado en decadentismo que nada aporta a la sociedad, personas sin ninguna función en el mundo, alimentadas por el servilismo hostil de sus criados, y por su propia vanidad.

“La bienaventuranza de don Quijote” (1922) fue un cuento publicado el 8 de julio de 1922 en la revista argentina, *Caras y caretas*; en el repositorio GREDOS de la Universidad de Salamanca también se recoge un ejemplar de este cuento, pero publicado en

la revista costarricense, *Repertorio Americano*, también en 1922; tal fenómeno era común en la época, y teniendo en cuenta la multitud de artículos que debía redactar mensualmente Unamuno, que presentara varios textos que trataran la misma idea, incluso que compartieran fragmentos similares era una práctica habitual; por ello, no es de extrañar que el mismo cuento se publicara en dos revistas en el mismo año, contemplando también que la distribución de estas y el conocimiento por parte de la población debía ser limitado, como para que fuera escandalosa la presencia del mismo relato en ambas publicaciones.

Este relato no ha sido recogido ni por Carrascosa, ni por Blanco, ni Senabre, pero sí por Krane y Robles. Blanco, en su edición de 1967 de las obras completas, lo recoge en el tomo VII, *Meditaciones y Ensayos espirituales*, etiqueta que, aunque algo brumosa, puede corresponder a tal texto, que finalmente, es la invención de Unamuno del viaje de don Quijote, una vez fallecido y bien podría seguir la estela genérica de *Vida de don Quijote y Sancho* y del ensayo que culmina *Del sentimiento trágico de la vida*, “Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea”, y por ello ser enmarcado más como un ensayo que como un cuento. Probablemente, por la clasificación inicial de García Blanco no ha sido recogido como cuento en las ediciones más recientes.

El cuento se inicia con la cita directa del final del *Quijote*, exactamente, cuando el protagonista fallece, pero comenta el narrador que aunque falleció, su espíritu quedó en el mundo para “la eternidad”. En este relato, el narrador, adivinamos tras él a don Miguel, realizará su interpretación del fallecimiento de don Alonso Quijano, su viaje de ultratumba.

Una vez muerto, el Quijote notó hundirse en un abismo — como el protagonista de “El canto de las aguas eternas” —, la agonía final le había curado de su locura, pero esa caída se asimilaba a una nueva aventura caballerescas, cada vez se precipitaba más en la oscuridad, y se sentía adormilado, se sentía “desnacer”: “Algo así como el sueño en que vivió en el seno de su santa madre — ¡la madre de don Quijote! — antes de salir a la luz del mundo” (Unamuno, 1922a). Vemos como el narrador se exalta ante la idea de la existencia de la madre del personaje, esto supone la invención de un nuevo personaje — aunque bien podría referirse a Miguel de Cervantes, el demiurgo —, de toda la genealogía del caballero, así como dotarlo de mayor realidad, recordemos que Unamuno presumía de más entidad al personaje que a su creador. Además, hace referencia a la muerte

como el hecho de volver al limbo, concepto que desarrollaría con más amplitud en *Cómo se hace una novela*.

La oscuridad era cada vez mayor, empezaba a sentir la tumba, olía a tierra mojada, pero en “lágrimas y en sangre”, el suelo que recibía su cuerpo, pero a la vez, que se impregnaba de los arrepentimientos y rencores del “examen de conciencia” del fallecido: “Y de lo que más se dolía era de aquellas pobres ovejas que alanceó tomándolas por ejército de bravos enemigos” (Unamuno, 1922a), el narrador sigue la estela de la novela canónica, en la que el protagonista ha recuperado la cordura al morir, por lo tanto, ¿se sentía ridículo al haber cometido tales desatinos?

Seguía descendiendo, ya con la conciencia de estar en “la sima de la muerte”, el tenebroso lugar se iba iluminando tenuemente, pero era una luz especial, no creaba sombras, aparecía por todas partes, “Era como si todas las cosas se hiciesen luminosas y como si las entrañas mismas de la tierra se convirtiesen en luz. O era como si la luz viniese de un cielo cuajado de estrellas. Y era una luz humana a la vez que divina; era una luz de divina humanidad” (Unamuno, 1922a), ni el personaje ni el narrador atinan a describir tal iluminación, pero esta parece de origen divino.

En medio de la lumbre contempló a Jesucristo, “[...] descubrió una figura que le llenó de luminosa gravedad el corazón. Queríasele éste saltar del pecho, al que se llevó las dos enjutas mano” (Unamuno, 1922a), don Quijote estaba en extremo emocionado, el Cristo se le había presentado con el manto púrpura, coronado de espinas y el cetro de caña, al igual que cuando fue disfrazado y ridiculizado por Pilato en el esperpento final. Imagen que recuerda a don Quijote y en especial, al don Quijote de Unamuno, contra el que la sociedad solo tenía un arma: el sentido del ridículo, con el que le vituperaba y se reía de él, convertido en mártir que salvaría la sociedad con su locura.

Pues en trazas equivalentes a las del caballero se le apareció Jesús, y don Quijote “[...] como buen cristiano viejo y a la española creía a pies juntillas que el Cristo es Dios y había oído aquello de que quien a Dios ve se muere, se dijo: *Pues que veo a mi Dios, verdaderamente me he muerto*¹⁴¹” (Unamuno, 1922a). Don Quijote, creyente en la

¹⁴¹ Recordemos que don Miguel ya citó la sentencia bíblica en *Del sentimiento trágico de la vida*: “El que ve a Dios se muere, dice la Escritura [...] y la visión eterna de Dios, ¿no es acaso una eterna muerte, desfallecimiento de la personalidad?” (Unamuno, 2011b:246), maldición que le obsesionaba, ya que el helenista necesitaba de la resurrección completa, material, y para ello elevaba el estatus del ser humano a entidad divina, capaz de mirar a los ojos el misterio insondable. También en cuentos como “El que se enterró” y “Juan Manso (cuento de muertos)” viven los protagonistas un cara a cara con la muerte.

figura del Redentor, como Unamuno, tomó conciencia de que estaba en el más allá, y pudo por fin, perder el miedo completamente y enfrentarse cara a cara con el misterio absoluto, miró a los ojos a Jesús: “Y apenas vio sino una sonrisa melancólica¹⁴², una sonrisa que era como la de un cielo cuajado de estrellas, y unos ojos celestes y una mirada como la del cielo. Y el caballero se sentía llevar, como volando a ras del cielo, hacia el Redentor” (Unamuno, 1922a).

Se presenta un Dios bondadoso, generoso, que perdona y ama, este dejó caer los atalajes de su condenatorio disfraz y abrió los brazos “como los tiene abiertos en la cruz”, y don Quijote los abrió del mismo modo, se abrazaron¹⁴³, por fin, los dos mártires crucificados por la sociedad: “Y oyó don Quijote como un susurro, brisa de eternidad, que le sonaba no en los oídos sino en el corazón y decía: *Ven a mi pecho*” (Unamuno, 1922a).

El caballero apoyó la cabeza sobre el hombro de Cristo, el izquierdo, “el del lado del corazón” y comenzó a llorar sin fin. La escena es de un patetismo conmovedor, el Cristo joven consolando al anciano caballero, sus manos “enjutas, sarmentosas”, los cabellos grises y “enmarañados” enredados en las espinas de la corona de Jesús, las lágrimas le mojaban el traje a Dios, resbalándose por el hombre. Pero es que el hijo de Dios también lloraba: “Las lágrimas del loco de España mezclábanse a las del que fue tenido por loco en su familia (S. Marcos, III, 21). Y los dos locos lloraban” (Unamuno, 1922a), se habían encontrado, la anagnórisis se había producido.

Don Quijote lamentaba su vida de locura, y se le apareció en la memoria el momento en el que pensó dedicarse a la vida monacal —el capítulo LVIII de la segunda

¹⁴² Escribió Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: “Murió aquel Don Quijote y bajó a los infiernos, y entró en ellos lanza en ristre, y libértó a los condenados todos [...] y cerró sus puertas, y quitando de ellas el rótulo que allí viera Dante [*Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate*] puso uno que decía: ¡viva la esperanza!, y escoltado por los libertados, que de él se reían, se fue al cielo. Y Dios se ríó paternalmente de él y esta risa divina le llenó de felicidad eterna el alma” (Unamuno, 2011b:324). Vemos como en este relato, don Quijote también “caerá” en una especie de tinieblas, pero esta vez no se identifica con el infierno, ni con la experiencia de Dante, sino que va al encuentro de Cristo, que también le sonrió afectivamente. Encontrar a Dios en tal oscuridad —según la interpretación bíblica, al morir Jesús, este también bajó a los Infiernos— que súbitamente se ilumina, también podría hacer referencia al efecto libertador y redentor de don Quijote y Cristo, ambos se caracterizan por su generosidad y su perdón.

¹⁴³ Unamuno gustaba de recordar las *Moradas séptimas* de Santa Teresa de Jesús, en la que la fusión con Dios resulta similar a la explosión de luz y amor que leemos en este relato: “[...] pasa esta secreta unión en el centro muy interior del alma, que debe ser adonde está el mismo Dios [...] queda [...] el espíritu de esta alma, hecho una cosa con Dios [...] como si dos velas de cera se juntasen tan en extremo, que toda la luz fuese una o que el pábilo y la luz y la crea es todo uno; mas después bien se puede apartar la una vela de la otra” (Unamuno, 2011b:247).

parte—, mientras contemplaba unas tallas, “Pero, ¿no le ganó [el cielo] acaso con sus locuras?” (Unamuno, 1922a). En este relato, así como en *Vida de don Quijote y Sancho*, y su correspondiente capítulo LVIII de la segunda parte, se pone en paralelo el protagonista literario con Jesucristo, sus métodos en la caballería con los de Cristo en el ámbito espiritual, sus acciones fueron las que crearon la fe, por lo tanto, ambos son pares, ambos se ganaron el cielo. Los dos lloraban abrazados.

Súbitamente, Jesucristo levantó un brazo y lo posó sobre la cabeza del caballero, la palma tenía la hendidura del clavo de la crucifixión, y de ella nació la luz que le reviviría los “secos” “sesos” que le habían dejado las lecturas caballerescas, entonces, “vio toda su vida bañada en luz”, y contempló “al Cristo sobre una colina, al pie de un olivo, bañado en luz del alba de un día de primavera, y oyó [...]: *¡Bienaventurados los locos porque ellos se hartarán de razón!*” (Unamuno, 1922a), entonces, después de tal catarsis e incluso anafaceolosis —al unirse con tal abrazo al Hijo de Dios— se sintió transportado, ya por fin, a la gloria eterna.

Unamuno crea una bienaventuranza a su imagen y semejanza, adecuada para sus admirados mártires que presentaron un modo de vivir alternativo, regenerador, idealista, ellos tenían la razón y no los burladores.

La aparición del mundo de ultratumba no es nueva en los relatos de Unamuno, tenemos “Juan Manso (cuento de muertos)”, “El que se enterró”, “La sombra sin cuerpo (fragmento de una novela en preparación)”, “La carta del difunto”, “¡Carbón! ¡Carbón!”, “Allende lo humano” y “La justicia de Satán”, que, de un modo más benévolo o más negativo, presentan la vida en el más allá para sus protagonistas. La duda vivificadora fue crucial en el ideario y la trayectoria vital de Unamuno.

CAPÍTULO V

5. La figura del intelectual en la cuentística unamuniana

El primer Fausto que conservamos de Unamuno podría encontrarse en “Ver con los ojos. (Cuento)” (1886). Resulta un relato plenamente autobiográfico y programático, ya que el protagonista será un evidente *alter ego* unamuniano, valga de ejemplo una de las muchas descripciones del protagonista aplicables al joven don Miguel:

Juan se encerraba a solas larguísimas horas y leía y releía y volvía a releer. ¿Qué leía? Sus padres nunca lo supieron; vieron, sí, unos librotos en enrevesado gringo, con títulos enmarañados, muchas *sch* y *pf* y otras letras igualmente armoniosas y algún que otro tomo de versos. En uno de ellos se representaba en una viñeta un hombre llorando al pie de un sauce llorón (Unamuno, 2011a:52).

No en vano, este relato fue firmado bajo el pseudónimo *Yo mismo* por Unamuno, e inaugura un personaje clave en su imaginario: el intelectual atormentado por un exceso de racionalismo, gracias al cual ha perdido la fe, y está abocado al sentimiento trágico de la vida, es decir, a vivir agonizando por su miedo a la nada, a la desaparición total de su ser.

Desde que había vuelto de la capital en que cursó sus estudios mayores, Juan vivía taciturno, huía todo comercio con los hombres y hasta con los animales, buscaba la soledad y evitaba el trato [...] sus extraños dichos, o mejor dicharachos, amargos y sombríos, pensamientos teñidos no con el verde de los campos de su aldea, sino con el triste color de las callejuelas de la capital. Lo menos veinte veces diarias en otros tantos días habíanle oído decir: *La vida, ¿merece la pena de que se la viva?* Solo hablaba del dolor y de la pena, eran sus relatos tristes y sus conversaciones amargas¹⁴⁴ [...] era bien extraño

¹⁴⁴ El Unamuno de 1913, a sus cuarenta y nueve años, aleccionaría a los jóvenes escritores y pensadores que se iniciaban en la profesión, consejos que parecen escritos para su propio yo de mocedad, para intelectuales hundidos por el peso de la inteligencia como el de este relato que, curados al cabo de los años en su madurez, leen su autobiográfica novela de formación con nostalgia y compasión hacia sí mismos: “Estas hojas volanderas en que los muchachos expresan sus primeras preocupaciones trascendentes [...] duran siempre una primavera cuando más. Y en esto está su mayor encanto [...] solo un peligro veo en que un joven empiece a escribir muy pronto, y es que se comprometa con una doctrina cualquiera, que se encasille [...] que se ligue a un nefasto sentimiento de consecuencia doctrinal [...] que hipoteque el porvenir de sus convicciones. Hay que dejar siempre abierta una puerta a toda posible rectificación. No hay que obligarse nunca a pensar u opinar de tal o cual manera [...] [El joven] El que no hace sino segar y más segar, sin afilar su dalle [...] escribir y más escribir, hablar y más hablar, sin dedicarse a la meditación y al estudio, acaba por derribar la mies sin cortarla [...] el que se pasa el tiempo en afilarlo y más afilarlo [...] tampoco al cabo del día se gana su jornal ni cumple su tarea. Hay que afilar, sí, la mente, pero hay que segar con ella [...] *¿Qué cosas escribía yo a los veinte años!*, os diréis a los cuarenta o a los cincuenta [...] *¿Yo; pero era yo de veras el que escribía esto?* [...] rara vez es de uno mismo lo que a los veinte se escribe [...] no os dejéis poner mote o etiqueta [...] Es el único modo de vivir una vida interior de libertad y decencia” (Unamuno, 1967g:522).

un joven que hacia alarde de sentimientos hostiles a las creencias de sus convecinos¹⁴⁵, y a renglón seguido de negar todo más allá del más allá, les enjaretaba una larga homilía a cuenta de la vanidad de las cosas humanas (Unamuno, 2011a:51).

Pero este personaje, presenta varias vías de salvación o condena, en el caso de “Ver con los ojos. (Cuento)”, Juan, el protagonista, se redime de sus excesos intelectuales al abandonar la ciudad por el pueblo, por el contacto con la naturaleza, y por su amor por Magdalena, la mujer sencilla, esencial, simple, sin estudios que no entiende ni sus lecturas ni reflexiones, como el resto de sus vecinos, que son también seres anónimos, intrahistóricos. La maternal Magdalena lo acogerá bíblicamente en su seno y Juan se salvará, volverá a la emotividad, al paraíso de su infancia alegre, abandonando todas sus cavilaciones que no le ayudan, solo le atormentan. De hecho, Magdalena no entendía, sentía: “Ella apenas comprendía lo que estaba leyendo, pero lo sentía” (Unamuno, 2011a:55).

Es interesante observar la figura del médico¹⁴⁶, que parece recordar al racional médico amigo de Unamuno, Enrique Areilza; de hecho, los escritos del protagonista evocan las páginas más descorazonadoras del *Diario íntimo*. El anciano médico le empuja a abandonar veleidades de místico para vivir una vida de “manso”, como Solitaña, una vida pura e intrahistórica, donde prevalece el sentimiento sobre la idea. Ya le decía el doctor a Juan:

Este muchacho se ha empeñado en no levantar la vista del suelo...., casualmente aquí...., aquí donde hay un cielo tan azul. Y sobre todo.... ¿dónde habrá unos ojos como los que por acá menudean? ¡Bah, bah, bah! Déjenle que tope con sus ojos... ¡Vaya! ¡Vaya, ojos

¹⁴⁵ Carrascosa, citando a Miguel Ángel Rivero, explica que tal vez podría ser una alusión autobiográfica (Carrascosa, 2011a:52). Ciertamente, el joven don Miguel pronto fue proclive a las polémicas, recordemos su abandono del nacionalismo vasco más romántico y los textos que compuso al respecto, por ejemplo, “La sangre de Aitor”.

¹⁴⁶ Unamuno llegará a definir el “intelectualismo” como una enfermedad, no resulta entonces baladí que este personaje aparezca en varios de sus cuentos, puede que también respondiendo a su propia circunstancia biográfica: “Llamo cerebralismo a aquel estado que proviene de una excesiva especialización de funciones del cerebro, de modo que entre lo menos posible en nuestro pensar el resto del organismo. El cerebral apenas discurre más que con la cabeza, y lo que es peor, apenas siente tampoco más que con ella, si es que eso es sentir. En el orden del espíritu produce intelectualismo, enfermedad o degeneración” (Unamuno, 1967a:1039).

necesita, ojos...! ¡No quiere ver con los suyos! [...] ¡ojos...!, ¡ooooojos!, ¡te faltan ojos para mirar al cielo! (Unamuno, 2011a:52)¹⁴⁷.

Por otra parte, en este cuento y tal y como recuerda Carrascosa, Unamuno introduce el símbolo del nogal —lo cita hasta cinco veces—, que alcanzará su mayor relevancia en *San Manuel Bueno, mártir*. No podemos olvidar el hábito del paseo de Unamuno que también profesa Juan y que será inherente a toda la obra unamuniana.

Colette y Jean-Claude Rabaté interpretan este cuento desde el punto de vista autobiográfico, apuntan que aparece la naturaleza y el desprecio a la ciudad del joven escritor (Rabaté, 2010:41, 42, 43) y recuerdan que Unamuno, en los primeros meses de 1880, sufrió una crisis: Madrid no era un hogar, solo encontraba consuelo en la iglesia, y comenzó a leer incansablemente obras religiosas para contrarrestar el avance del pensamiento filosófico que obtenía a través de sus estudios. Sufrió el tormento del insomnio, en el que se le aparecían las “matemáticas” filosóficas que no le aportaban “ni una gota de rocío” a su alma. Cuando conseguía dormirse, soñaba que descansaba junto a Concha, un ser esencial, como Magdalena, que ponía orden a sus “ideas revueltas”. Al despertar sentía la falta de su amor, de su familia, de su Bilbao, solamente le acompañaban su libros “fríos y secos” (Rabaté, 2010:61).

Unamuno siempre destacó, como señalan los trabajos de los Rabaté (Rabaté, 201:102), la mirada, los ojos de su esposa, Concha Lizárraga¹⁴⁸, por ello, Magdalena, la protagonista que salva al intelectual, es un claro trasunto ficcional de su esposa: “[...] Mañana mirarás al cielo con sus ojos [los de Magdalena] [...] los ojos de Magdalena

¹⁴⁷ Defiende Unamuno el “sentir” antes del “conocer”, por ello el protagonista se salvará cuando abandone sus amarres intelectualistas, escribía a Joan Maragall en 1907: “Y soy tan español, tan castellano si usted quiere, porque Castilla no me ha entrado por su literatura, sino ella misma, por su campo, por su cielo, por sus frutos, por sus hombres. No la he conocido en sus escritores sino en ella misma, *inmediatamente*. Y viniendo de unas montañas que se miran en el mar, entre las que nací y me crié y vivieron mis mayores siempre” (Rabaté, 2010:269). Expresaba en 1910: “Y yo mismo, ¿cómo podría vivir una vida que merezca vivirse, como podría sentir el ritmo vital de mi pensamiento si no me escapara así que puedo de la ciudad, a correr por campos y lugares, a comer de lo que comen los pastores, a dormir en cama de pueblo o sobre la santa tierra si se terció? A sacudir, en fin, el polvo de mi biblioteca. Si yo fuera el hombre de libros que me creen los que no me conocen; si yo no anduviera de un sitio a otro, hablando con todo el mundo, si el sol no me hubiese mudado muchas veces la piel de la cara, ¿creéis que podría conservar este caudal de pasión que a las veces se vierte, dicen, en injusticia? No, no ha sido en libros, no ha sido en literatos, donde he aprendido a querer a mi Patria: ha sido recorriéndola, ha sido visitando devotamente sus rincones” (Rabaté, 2010:293).

¹⁴⁸ Elogiaba Unamuno, de este modo, la mirada de Concha Lizárraga en 1890, a Múgica: “Tiene un carácter hermosísimo, más hermoso que sus ojos, que es la más alta ponderación” (Unamuno, 2017a:218).

habían convertido el detestable mundo en un paraíso y ahogado el monstruo de la vida que le devoraba” (Unamuno, 2011a:56).

Además, Magdalena, como Concha, también sufrió una infancia difícil¹⁴⁹ en la que falleció su padre y su madre enfermó, dejando a la hija como pilar de la familia, función que también desempeñó Concha Lizárraga, sin desfallecer en su empeño.

“Ver con los ojos. (Cuento)” evoca el mito de Fausto, pero Unamuno presenta la salvación ejemplar para el intelectual: convertirse en un “manso”, en el sentido positivo del término, es decir, un ser intrahistórico, conectado con el panteísmo natural, anónimo y trabajador “vocacional”, tal y como lo definirá en *Del sentimiento trágico de la vida*. Por estos motivos y tomando como base este relato en el tratamiento del intelectual, analizaremos los siguientes cuentos, en el orden que presentamos.

Hemos procurado vincular los relatos inéditos con los publicados, por ello, los estudiaremos a continuación de estos; asimismo, los dos únicos textos que conservamos de la serie de “Narraciones siderianas” los comentaremos en conjunto, para observar así la evolución de Sideria; también seguiremos el mismo criterio con los textos que debieron pertenecer al proyecto de *Nuevo mundo*; y con “Principio y fin” y “Juan-María”, como veremos, tendrían que haber formado parte de una obra más extensa:

AÑO DE PUBLICACIÓN	CUENTO
1886	“Ver con los ojos. (Cuento)”
1889	“Las tijeras”
1891	“El desquite”
1891	“Del odio a la piedad”
1891	“La sangre de Aitor”
1892	“Chimbos y chimberos”
1892	“San Miguel de Basauri en el Arenal de Bilbao”
1892	“Un loco razonante”

¹⁴⁹ “En 1876, a los doce años de ambos, Concha queda huérfana de madre después de perder a un hermanito [...] el mismo año, y la chica va a vivir a Guernica en casa de sus abuelos, lejos de los miradores de la calle de la Cruz desde los cuales solía contemplarla Miguel; además, tiene que cuidar de sus tres hermanos menores [...] Dos años después, le ocurre otra desgracia con la muerte de su padre y, cuando su abuelo cae enfermo, vela por él con tanta dedicación que este no quiere que nadie más lo cuide. La primera separación es ya una prueba dolorosa para los jóvenes” (Rabaté, 2010:102).

1893	“¡Cosas de franceses! (Un cuento disparatado)”
1893	“El misterio de iniquidad, o sea los Pérez y los López”
1893	“El gran Duque-Pastor (narraciones siderianas)”
1913	“Una rectificación de honor (narraciones siderianas)”
1894	“El sermón de Frasquín”
1894	“Dos originales”
Sin datación	“J. W. y F. (memorias)”
1897	“Sueño”
1898	“Beatriz”
Sin datación	“Gabriel”
Sin datación	“El fin de un anarquista”
1898	“Euritmia”
1898	“El diamante de Villasola”
1898	“Caridad bien ordenada”
1898	“El poema vivo del amor”
Sin datación	“De beso a beso”
1899	“Una visita al viejo poeta”
Sin datación	“La razón de ser”
1900	“El abejorro”
1900	“Don Martín, o de la gloria”
1900	“De águila a pato (apólogo)”
1901	“La redención del suicidio”
1904	“El derecho del primer ocupante (cuento para niños)”
1904	“La locura del doctor Montarco”
1908	“El que se enterró”
Sin datación	“Allende lo humano”
Sin datación	“La carta del difunto”
1912	“El amor que asalta”
1913	“El secreto de un sino (apólogo)”
Sin datación	“Impunidad del tonto”

1913	“Mecanópolis”
1913	“Bonifacio”
1913	“¡Viva la introyección!”
1914	“El redondismo”
1915	“Don Catalino, hombre sabio”
1916	“El hacha mística”
1916	“Don Bernardino y doña Etelvina”
1916	“Los hijos espirituales”
1917	“Batracófilos y batracófobos”
1917	“Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”
1918	“Artemio, <i>heautontimoroumenos</i> ”
1920	“Robleda, el actor”
1921	“Las peregrinaciones de Turismundo”: “La ciudad de Espeja”
1919-1921	“Las peregrinaciones de Turismundo”: “Tumicoba, Gupimboda y Fafiloria”
1921	“La sombra sin cuerpo (fragmento de una novela en preparación)”
1921	“El alcalde de Orbajosa (etopeya)”
1923	“García, mártir de la ortografía fonética”
1923	“La manchita de la uña”
1923	“Una tragedia”
1934	“Al pie de una encina”
Sin datación	“Principio y fin”
Sin datación	“Juan-María”

Sería ya en el temprano “Las tijeras” (1889) en el que encontramos la representación negativa de la intelectualidad urbanita. Evoca Jon Juaristi las andanzas de don Miguel al llegar a Madrid y la negra crónica de su ambiente que efectuó el joven estudiante:

Sobra sociedad en Madrid, efectivamente, pero la sociedad madrileña es, para Unamuno, una sociedad de insectos, enjambre, hormiguero, avispero, colmena, cuyos miembros no se mueven con el orden que impone una finalidad colectiva. Se limitan a pulular sin descanso. Paradójicamente, detestaba el joven Miguel con particular intensi-

dad los dos únicos ámbitos en que parecía remansarse el pulular de las multitudes que perdían el tiempo buscando recomendaciones y favores, el café y el teatro [...] El café alimenta la chismografía que da apariencia de vitalidad a la gran aldea mortecina: *No pocas familias de la pequeña burguesía o del pueblo vivían más en el café que en su casa*. En las tertulias de los cafés de Madrid se discute sin tregua acerca de las rivalidades entre los protagonistas de la ramplonería nacional [...] Madrid, en fin, *no es pueblo, sino un enjambre de zánganos, de gente mil sin hogar y sin sosiego y de cuatro abejas que los mantienen* (Juaristi, 2015:125).

Comenta Juaristi que Unamuno “No intentará siquiera esbozar una sociología de Madrid, y mucho menos una novela” (Juaristi, 2015:126), ciertamente, la novelística de don Miguel no es paralela a la de don Benito Pérez Galdós, al que cita Juaristi junto a sus *Novelas españolas contemporáneas* como el epítome del retrato madrileño en cuanto al protagonismo del espacio cosmopolita; pero la representación de seres como los de “Las tijeras”, “El diamante de Villasola”, “La beca”, “Un cuentecillo sin argumento”... ofrecen la imagen sentimental que de la ciudad tenía don Miguel, aunque esta fuera negativa, gracias a la propia subjetividad de los personajes, toda realidad está filtrada por su interioridad, ese es el espacio que desea edificar don Miguel; por ello, aunque no debemos olvidar la distinta perspectiva de la urbe de ambos autores, sí podemos establecer el puente entre la interioridad de los personajes galdosianos que desembocará en los agonistas de Unamuno.

En una primera lectura, “Las tijeras” parece un relato simple, típico de un periódico como sus protagonistas, no obstante, trata una de las constantes de don Miguel: la imposibilidad de conocer al otro que culminará en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*.

Los dos protagonistas simplemente monologaban sin escucharse, encadenando tópicos y frases hechas, pero sin conocerse. Tan lejos llegaba su dinámica, que cuando falleció uno, el compañero no le echaba de menos, sino que seguía su rutina como si nada, exclamando sus miserias comunes en el café. Estos seres solo compartían soledades, eran incapaces, por su egoísmo, de establecer una amistad sincera, y como consecuencia, ya estaban muertos en vida, no creaban, renegaban del mundo. No eran seres como Solitaña, anónimos y amables en su humildad y debilidad, que aceptaban sus circunstancias y vivían con una moral intachable; “las tijeras” son seres malévolos, propios de la historia fugitiva, parientes de la picaresca y la ambición desmedida, quejosos, que exponían como arma el odio, creyéndose vencedores.

El narrador interviene exponiendo que no reproducirá fielmente los diálogos de los protagonistas, para así “exponer su melodía pura” (Unamuno, 2011a:70), podemos entender esta intervención como una muestra del realismo del cuento, es decir, el narrador se sitúa como cronista de un hecho real, aportando una intencionalidad cuasi sociológica al cuento, de crítica de un comportamiento. A su vez, en ese afán realista, si no transcribe los monólogos como fueron, está rompiendo la regla básica de tal estética, alterando así un hecho a su gusto para su provecho artístico: “Así, aunque en otra forma, discurrían aquellos viejos” (Unamuno, 2011a:72); por otra parte, al ser tan tópicos los diálogos, el lector los puede suponer y completar por sí mismo, así que el narrador solamente presentará las directrices.

El autor que se descubre tras el narrador no puede evitar hacer gala de su predilección por los neologismos y las etimologías en boca de un personaje, y más, en un sentido irónico: “*Trigonidium cicindeloides*, *Anaplotermes pacificus*, *Termes lucifugus*, *Palingenia longicauda*” (Unamuno, 2011a:72). También uno de ellos defiende uno de los miedos de Unamuno, y es el dormir eterno, el temor al sueño como muerte, pero en el caso del personaje, a este le gustaría vivir en esa letargia, en esa inacción, que ya es sinónimo de muerte para el filósofo. Incluso, este héroe tiene la suerte de creer en el Infierno, problema que acució a don Miguel en sus agonías religiosas.

Uno de los protagonistas acarrea con un pasado que es la cuestión tratada en el relato “El diamante de Villasola”: esclavizarse a un yo público, tener ambiciones y vanidades intelectuales y echarse a rodar por la historia, en lugar de enclavarse en la eternidad.

Yo nací hermoso, como un gran diamante en bruto, me cogieron los lapidarios; a picazo y regla me pulieron las facetas; quedé brillante, ¡hermoso para un collar!... No quise ensartarme con los otros, ni engarzarme en oro; rodé por el arroyo; libre, el roce me gastó, he perdido el brillo y los reflejos, y hoy, opaco, achicado, apenas sirvo para rayar cristales (Unamuno, 2011a:71).

“Las tijeras” no tendrán salvación, uno falleció de muerte natural, olvidado del mundo y su propia familia, y el otro seguirá solo, tijereteando todo tipo de esperanza, siendo pesimista y triste, encadenando quejas en la total inacción: “¡Miseria pura! ¡Todo es farsa!” (Unamuno, 2011a:73).

Parece ser que la llegada de Unamuno a Madrid, siendo joven y aún sintiendo un profundo romanticismo que le hacía despreciar la ciudad, no fue agradable, la primera impresión de tuvo de la capital no fue la deseada, así como la de los cafés, que se parecen a los que recoge en “Las tijeras”, como plasman Colette y Jean-Claude Rabaté:

[...] le atraen irresistiblemente los famosos cafés del Madrid de fin de siglo, pero no son tan acogedores como el Universal de Bilbao. En estos lugares públicos siente Miguel una profunda decepción, pues nace escucha al otro y las conversaciones se le antojan fútiles; solo se habla *de toda clase de vaciedades* [...] *a todos halla distraídos, encastillados a todos en sí mismos*. Los diálogos le resultan *monólogos entreverados en que cada cual sigue su rumbo y línea, quedando impenetrables las almas* [...] Y luego me llaman puritano, hipócrita, bobo, espíritu seco, alma insensible y me arrojan a la cara todo el barro de su envidia o su despecho porque no les doy la razón. *¿Tú que entiendes de esto*, me dicen, *tú qué entiendes? Métete en tus filosofías, habla de las raíces de las palabras, de Kant, de Hegel, del panteísmo* [...] *pero no hables de la mujer porque en tu vida has sabido lo que es*. Tienen razón, yo no sé lo que es [...] yo no he podido apreciarla como ellos que están hartos de ver, oír, tratar, palpar y hasta oler mujeres. En el fango se conocen mejor sin duda (Rabaté, 2010:48, 100).

El cuento “El desquite” (1891) será enmarcado en el apartado del aspecto intelectual de Unamuno por la crítica social que en realidad encubre, a pesar de que, aparentemente, sea un cuento infantil, con niños como protagonistas. En el inicio del relato ya aparece el autor explícitamente, que justifica el uso del vocablo “desquite” en lugar del de “revancha”, haciendo así una aparición metaliteraria y que sitúa el cuento fuera de las directrices clásicas del género, bordeando así el ensayo o crónica periodística: “Después de cavilar muy poco he rechazado el uso que emplea la voz galicana revancha, y me atengo al abuso, quiero decir, al purismo que nos manda decir desquite¹⁵⁰. Que nadie me lo tenga en cuenta” (Unamuno, 2011a:79).

Además, este cuento parte de una situación de actualidad, por lo tanto, es un relato típico de periódico: “Esto del desquite es de una actualidad feroz, ahora que todos estamos picados de internacionalismo belicoso” (Unamuno, 2011a:79). A su vez, el motivo está influido por circunstancias biográficas del autor, las peleas infantiles se encuentran prolíficamente relatadas en *Recuerdos de niñez y mocedad*, no en vano, este cuento está incluido en ese volumen, en concreto, en el capítulo XII, de la primera parte —cuestión que hemos comentado más detalladamente con anterioridad—. .

¹⁵⁰ Efectivamente, el *Diccionario de la Real Academia Española* recomienda el término “desquite”, en lugar del galicismo “revancha” (RAE, 2019).

Los protagonistas, los niños Luis y Guillermo mantienen una cruda rivalidad, porque Luis venció al otro en el último asalto y se dedicaba a ostentar su victoria sembrando la discordia entre todos sus compañeros. Actitud violenta que también plasma Unamuno en la infancia de los protagonistas de *Paz en la guerra*, odio infantil que fue el germen de la belicosidad que marcaría sus vidas.

La pelea definitiva entre los personajes se desencadenó a causa de otro elemento entrañable de la infancia del autor, el cochorro, al que le dedicará un cuento, “El abejorro”. Con afán realista-intrahistórico, como en “Solitaña”, Unamuno compone y transcribe el diálogo de los niños con su lenguaje coloquial: “¡Chápale a ese! [...] ¡Mójale la oreja! [...] ¡Llámale aburrido! ¡Próvocale, anda, próvocale!” (Unamuno, 2011a:80). Pero el embate queda frenado por la llegada del alguacil.

El narrador se desvela abiertamente como el autor, que avanza la común opinión de sus lectores: “¡Valiente chiquillería! ¡Mira con qué nos sale! ¿Dice esto el lector?” (Unamuno, 2011a:81), estos pueden pensar que es una ligereza escribir un cuento sobre rencillas infantiles, y el helenista argumenta, en un tono positivista que recuerda a *En torno el casticismo*, que “[...] ahí está el origen del sentimiento de justicia, porque nació esta del desquite [...] los pueblos pasaron de la venganza al castigo” (Unamuno, 2011a:81), y es una justicia basada en el castigo, no en el sentido moral, no en el perdón de la Virgen madre, sino en el desabrimiento del Dios padre:

Esa es la educación social y lo demás pamplina. Así, libre y al aire libre, cada uno aprende así que frente a su voluntad hay otras voluntades, y que no hay otro remedio que imponerse o someterse a ellas, o concertarse todos a escapar bajo el ojo del alguacil. Todavía nos ha de enseñar grandes cosas el *¡ya caerá!* internacional que sale de lo hondo del pecho herido (Unamuno, 2011a:82).

Pero Unamuno defiende esta educación violenta, ya que tal vez ve en ella se vislumbra una acción sincera, creadora de las voluntades, antes que una paz adormecedora. Aunque parece que se refiera al contexto de la época, ya que el alguacil es representado como una figura amenazadora en ese momento de “internacionalismo belicoso”: “Pero ¡ojo, mucho ojo!, no hay que perder de vista al alguacil, que avanza cautelosamente, como tigre de caza, que desde lejos amenaza con el bastón y puede aguaros la fiesta” (Unamuno, 2011a:82). Final que suprime en la versión del cuento que incluye en *Recuerdos de niñez y mocedad*, adaptando de ese modo el relato a una vivencia auto-

biográfica —podría ello confirmar la teoría de Juaristi de la ficcionalización de *Relatos de niñez y mocedad* (Juaristi, 2015:44)—, a la par que lo convierte totalmente en un cuento infantil, obviando el contexto histórico de la España de 1891, motivo por el cual analizamos “El desquite” en este apartado, un elemento social que inquieta al Unamuno intelectual y no puede evitar mostrar su parecer.

Volviendo al elemento infantil, este tipo de juegos formaron parte de la infancia de don Miguel, las “pedreas”¹⁵¹ eran una especie de simulación por parte de los infantes de los últimos asedios de la tercera guerra carlista que sufrió Bilbao en 1876. Para los niños, la guerra fue una especie de juego, de alteración del *statu quo* que les permitía hacer novillos, observar los bombardeos y contemplar las tropas, y a Unamuno, elaborar ejércitos de pajaritas:

La guerra había sacudido el espíritu de la chiquillería toda, chicos y chicas; el soplo bélico animado a los mocosuelos [...] las pedreas, frecuentes; las armas, piedras o balas de metralla envueltas en un cuero [...] sujetas a una cuerda, con las que se les hacía vol-
tear, y hasta hubo pedrea en que golpeando con una piedra el pistón de un cartucho [...] se les disparaba en el suelo. Las chicas, por su parte, andaban también revueltas [...] habían declarado la guerra a las *señoritas*. Bajo la desolación de la guerra hacíamos los chicuelos de la guerra juego [...] ¡Santo espíritu el de los chiquillos que tomando en juego la vida y como espectáculo el mundo, saca la miel de toda triste realidad! (Unamuno, 1967g:132).

“Del odio a la piedad”, fechado en 1891 únicamente por Robles (Robles, 1997:45) —no comprendemos por qué la edición de Carrascosa (2011) no recoge esa datación—, enlazará con “El secreto de un sino (apólogo)”, así como con “El misterio de la iniquidad, o sea los Pérez y los López”. Será el estudio de un caso monomaniaco como “La redención del suicidio”, pero el final será distinto al de Pérez y López.

Toribio es el protagonista del cuento, y padece una manía enconada, el odio a Campomanes, un vecino suyo del pueblo. Afortunadamente, Toribio iba de viaje a Madrid y creía que podría distraerse, pero no fue así, no paraba de pensar que su enemigo era un “majadero”, lo culpaba de todos sus males, y para mayor inri, no era un ser maligno que causara mal adrede, solamente era vulgar, y hasta le estorbaban los pequeños gestos, como el hecho de que compartieran el mismo gusto por los guantes.

¹⁵¹ “Pedreas” que recordaría en su artículo “Pedreas infantiles de antaño” (1935), identificando los bandos de niños con las facciones políticas que se enfrentaban en el momento; vemos como la infancia de Unamuno fue siempre su asidero y consuelo.

Se fue al café habitual, a reencontrarse con sus amigos, como si se tratara de “Redondo, el contertulio”, y el pensamiento de Campomanes no le dejaba de acompañar allá a dónde fuera. Mientras no llegaban sus compañeros de tertulia, vio en una mesa contigua un hombre solo, fumando, y le miraba pensando en su torpe antagonista; así fueron todos sus días en la ciudad. Siempre llegaba el primero de todos, y siempre se encontraba con ese hombre, como al observarlo pensaba en Campomanes, inconscientemente comenzó a odiarle: “No le conocía, no sabía quién era, ni qué hacía, ni qué decía; no sabía de él nada, nada más sino que él, Toribio, le odiaba con toda su alma” (Unamuno, 2011a:287). Como pondrá en práctica Unamuno en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* y también expresó en “Redondo, el contertulio”, una de sus preocupaciones es el conocimiento del otro, como este se ve perjudicado por prejuicios y opiniones ajenas, y cómo seres inocentes reciben las consecuencias de ello; además, vemos la suplantación de yoes, un simple desconocido está tomando una identidad atribuida, sin él saberlo, y por ello inspira odio a Toribio, sin que este tan siquiera se haya molestado en conocer a ese compañero de café.

Lo peor de todo ello era que Toribio sabía que toda la molestia que le causaba ese desconocido era injustificada, así como los pretextos que se inventaba para engañarse: “[...] ¿por qué me carga este hombre? Y para razonar su odio y justificarlo fue inventando, sin darse cuenta de que lo hacía, mil pretextillos [...] Y todo esto era mentira, y Toribio lo sabía” (Unamuno, 2011a:288). Al igual que llevaba los mismos guantes que Campomanes, se quejaba de que el desconocido no saludaba al entrar en el café, cuando él realizaba lo mismo, por lo tanto, Toribio puede que tampoco fuera tan inocente como su ego le hace creer, no conoce al otro, ni a sí mismo tampoco; o por hipocresía se perdona a sí mismo acciones que condena en su enemigo; o puede que le irritara verse reflejado en el otro, en realidad, se odiaba a sí mismo.

El protagonista comenzó a extender sus malas interpretaciones sobre el vecino de café entre sus amigos de tertulia, y a creerse así sus mentiras, ese inocente compañero de café tal vez empezara a intuir la inquina que le había tomado ese desconocido. Pero un día, Toribio llegó, y además bebido, y se encontró al odioso vecino en el mesa en la que siempre se desarrollaba su tertulia, en “su mesa”. Envalentonado, se sentó en la misma mesa con su enemigo, y el camarero le desveló un detalle crucial, este iba a retirar una taza vacía, ya usada por el acompañante que había estado con el desconocido, y al hacerlo, le reveló el nombre del antagonista: Rafael. Toribio, ayudado por el coñac

que acaba de beber, además de odiar sobremanera el nombre de Rafael, se encaró con ese, recriminándole que se sentara en su mesa y la de sus amigos.

Rafael confirmó sus sospechas respecto a ese hombre, estaba loco, según su opinión; la discusión degeneraba en menudencias. Es interesante señalar que el narrador siempre opta por mostrar la interioridad de Toribio, hasta que este se decide a discutir, y el foco del narrador cambia a favor de Rafael mientras dura la contienda. Ciertamente es que, una vez finalizada esta, porque Rafael se marcha, ya que no desea aguantar al desquiciado, el narrador contempla la realidad de ambos.

Toribio comprendió el ridículo y la insensatez que había cometido, al día siguiente volvió al café y le pidió perdón a su enconado enemigo, que pensaba que volvía a acosarle. Sorprendentemente, al disculparse y hablar distendidamente por primera vez, trabaron amistad, Toribio le llegó a tener en muy alta estima: “Rafael era un alma de oro y de lo más simpático. Cuando Toribio tuvo que volver a su pueblo, sintió pena al despedirse de Rafael” (Unamuno, 2011a:289), incluso le hablaba de Campomanes. Por lo tanto, se demuestra que esa inquina que le tenía era porque le recordaba a su enemigo del pueblo, y era una decisión totalmente vacua, ya que acabaron siendo buenos enemigos, vemos como las alteridades se han conocido, y así han superado una barrera que les separaba y les situaba en posiciones injustificables¹⁵².

Al llegar al pueblo, precisamente al primero que se encontró fue a Campomanes, pero gracias a su relación con Rafael, su percepción había cambiado: “No sintió por él ni mija de odio, al contrario, casi simpatía [...] Desde entonces le dio no poco que pensar cómo se había derretido su odio a Campomanes en un fondo de piedad” (Unamuno, 2011a:289). De hecho, un amigo madrileño vino a verle y tuvo la oportunidad de presentarle al famoso antagonista del pueblo, su nuevo amigo, y el conocido de la ciudad le confesó que Campomanes le recordaba tremendamente a Rafael: “¡Y era verdad! No lo había notado hasta entonces. Es decir, sí lo había notado, pero sin darse cuenta de ello. Entonces se explicó su odio a Rafael, y entonces se explicó por qué, reconciliado con Rafael, mató el odio que tenía a Campomanes [...] el demonio averigua la verdadera

¹⁵² En 1905, Unamuno disertaba sobre un caso muy parecido al de Toribio y Campomanes, el odio infundado entre dos personas que simplemente, no se habían conocido realmente: “Ved dos hombres que se tienen por enemigos y a quienes los demás tienen por tales entre sí [...] Y cuando cada uno de ellos está solo habla acaso, en su corazón, con el otro, y allí, a solas, le tiene por amigo. Pero ¡que no lo sepa él! [...] La soledad es la gran depuradora de toda pasión; en la soledad no caben rencores. Las peores y más abyectas pasiones humanas [...] piden sociedad. Entre dos hombres solos en una isla no nacerán jamás la envidia y el rencor; la sinceridad los unirá” (Unamuno, 1967g:441).

razón de nuestros odios y nuestro amores” (Unamuno, 2011a:289). Vemos como a través de la suplantación de identidades, de cierta metempsicosis, se ha trasladado el odio, pero también el amor de Rafael a Campomanes, así, el odio ilógico e irracional que sentía Toribio hacia ellos se ha solventado.

El narrador finaliza el escueto cuento con la sentencia: “La verdad es que tiene el alma humana repliegues estrambóticos” (Unamuno, 2011a:289). Este cuento recuerda mucho, por la temática que roza de forma secundaria y humorística, la cuestión de la identidad, del conocimiento del otro, a “Las tijeras”, uno de los primeros relatos del he-lenista, en que también se hace hincapié de forma jocosa y anecdótica a la preocupación fundamental, además de “Al que se enterró” por la ligera visión de la metempsicosis y la transmigración de sentimientos entre extraños. Será en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* en la que la imposibilidad de llegar al otro, de conectar con ese, alcanzará altas cotas de *pathos*. A su vez, esta temática también entronca con otra preocupación del autor: la comunicación, si no se puede empatizar con la alteridad, el conocimiento no será posible, aunque se adopte el dialogante y exaltante estilo de Unamuno.

“La sangre de Aitor” (1891), cuento no recogido en las distintas ediciones de los cuentos de Unamuno, fue publicado en el suplemento literario *El Nervión*, el 14 de septiembre de 1891, y posteriormente recogido en *De mi país* (1903). Vemos, por lo tanto, que tradicionalmente este texto no ha sido enmarcado como cuento, lo más común es que se le reconozca como “a trenchant piece” (Llorens, 2016:215), y se le sitúe en *De mi país*, como realizó Senabre en su edición de las obras completas, siguiendo así el criterio unamuniano y de García Blanco. La excepción son los estudios de Krane y Robles que lo califican explícitamente de cuento, como hemos explicado y analizaremos, podría ser enmarcado bajo este subgénero, a pesar de que se situara en una obra ensayística como *De mi país*, por el propio Unamuno.

El cuento se inicia con el póstico “*Super flumina Babylonis*”, el salmo 137, que evoca a su vez el poema de San Juan de la Cruz y contagia de una atmósfera nostálgica el texto que vendrá a continuación, el relato de Unamuno sobre el imaginario vasco.

El narrador presenta al protagonista, Lope de Zabalaestieta Goicoerrotache Arana y Aguirre¹⁵³, don Lope era descendiente directo del legendario Aitor, fundador de

¹⁵³ Los apellidos “Zabalaestieta” y “Goicoerrotache” no son incluidos en el *Nomenclátor de apellidos vascos*, elaborado por la Euskaltzainda (Euskaltzainda, 2018), posiblemente sean hipótesis creadas por el mismo autor, ya que tampoco hemos podido localizar su significado etimológico. Por el contrario, sí hemos podido situar “Arana” y “Aguirre”.

la Vasconia, de una total excelencia genética: “De la más pura sangre de Aitor [...] sin gota de sangre de moros, ni de judíos, ni de godos, ni de maquetos¹⁵⁴” (Unamuno, 1891b).

Sin embargo, el narrador parece no valorar tal alta condición, la tilda de “nobleza tan casual y tan barata”, además, Lope ocultaba un secreto: “[...] aunque lo ocultó y hasta negó durante mucho tiempo, nació, creció y vivió en Bilbao, y hablaba bilbaíno porque no sabía otra cosa” (Unamuno, 1891b)¹⁵⁵. Para el lector no avezado, “hablar bilbaíno” puede presentar cierta dificultad interpretativa, ¿hablaba la variedad del vascuence de Bilbao? o, por el contrario, ¿solamente sabía español? Ciertamente, si don Lope se precia de ser un hijo del mítico patriarca y “oculta” sus raíces bilbaínas, estas serán negativas y si continuamos leyendo el relato, descubriremos que don Lope se avergüenza de no saber la lengua vasca. Por lo tanto, el tono paródico comienza a hacerse evidente.

Observamos que es un cuento en el que don Miguel volcó todo el costumbrismo vasco que le había conformado desde su misma infancia, y que le influyó ampliamente en su juventud. Es por ello que este relato de tono irónico y sarcástico va dirigido a un público conocedor de la atmósfera de la Vasconia, su mitología e ideologías nacionalistas.

El protagonista comenzó en su adolescencia a visitar el barrio de Azúa, frecuentaba al “viejo euscalduna de patriarcales costumbres”, Bilbao se estaba convirtiendo en una *polis* en la que solo imperaba el comercio y el “bacalao”, además, no encajaba en el ambiente urbano: “[...] Como no comprendían al pobre Lope sus convillanos le llamaban chiflado!” (Unamuno, 1891b). También gustaba de marcharse a Santo Domingo de Ar-

¹⁵⁴ Explicó, en 1919, don Miguel tal término: “[...] los burgueses [de Bilbao] [...] no estaban dominados y absorbidos por el forastero, el meteco, lo que luego, y con palabra con vascongada [...] se llamó *maqueto* —entonces le llamábamos *pozano*—, ni por el *jebos* o *bato*, por el aldeano. Después la Villa [...] se ha hecho campo de Agramante, de maquetos y de jebos, de inmigrantes de fuera de Vasconia y de aldeanos [...] los que llamábamos *pozanos*, sin raíces en la Villa, han llevado a ella justísimas reclamaciones de un derecho universal, pero también una concepción económica y materialista de la vida [...] los *jebos* [...] han llevado a ella sus mezuquinos rencores y una grotesca mentalidad que se apacienta en liturgia, ortografía, leyendas de contrabando [...] una monstruosa vanidad rural de *paicu* que se ha hecho señorito de la Villa” (Unamuno, 1967g:416, 417).

¹⁵⁵ El joven Unamuno y sus compañeros de generación, convertidos al romanticismo del nacionalismo vasco, sufrieron la misma dualidad que el protagonista de este relato: “Empezaba a ponerse de moda entre nosotros lo de la aldeanería y el maldecir la villa, invención de hombres corrompidos. Había quien se avergonzaba de confesar que era de Bilbao, y decía ser del pueblo de alguno de sus padres o abuelos, siempre que fuese pueblo más genuina y exclusivamente vascongado. Y, sin embargo, era la villa la que nos moldeaba el espíritu, era la villa la que nos infundía esa exaltación, era la villa la que estaba incubando el bizkaitarrismo, era Bilbao” (Unamuno, 1967h:168).

chanda, y allí reproducir una clásica escena romántica, leer la descripción que Rosseau realizó de los Alpes, mientras contemplaba Mañaria y el valle de Echevarri.

En la procesión de Pascua conoció a una “muchachuela”, Rufina de Garaitaonandia Bengoacelaya Uria y Aguirregoicoa¹⁵⁶, de la que se enamoró y además cumplía el requisito principal, Rufina “era como él de la más pura sangre de Aitor, sin gota de sangre de judíos, ni de moros, ni de godos, ni de maquetos” (Unamuno, 1981b). Agradeció Lope a Dios, “Jaungoicoa” en vasco, su suerte y juró que sus hijos mantendrían la pureza de Aitor. El enamorado estaba totalmente inmerso en la mitología vasca, soñaba que Rufina era una “maitagarri” —una hada—, prisionera del “Basojaun” —el señor del bosque— (Caro, 1989:347), y que él era el héroe que la rescataba y se casaba con ella.

Continúa el narrador explicando la cotidaneidad de don Lope, al volver de un viaje de Burgos fue inmediatamente a Iturrigorri —barrio de Bilbao— a “abrazar a los árboles de su tierra”. También le gustaban las romerías, pero él iba buscando la esencia de estas, la religión, no soportaba que se pervirtiera la naturaleza de tales caminos con bailes extranjeros, “polkas y walses”. Se extasiaba observando a los patriarcas con los ropajes tradicionales, que se le asemejaban a la representación terrenal de Aitor: “Cuando veía a algún viejo de pipa de barro, viejo chambergo con el ala recogida por detrás, greñas blancas, capusay y mantarras quedaba en éxtasis pensando en el viejo Aitor” (Unamuno, 1981b).

Si Lope ocultaba un secreto, Rufina también se avergonzaba, ninguno de los dos hablaban vascuence, el bilbaíno deseaba haber sido criado en un caserío de Cenarruza, abandonar el hispanizado Bilbao, para adentrarse en las entrañas de su patria espiritual. Para mayor desazón, algunos de sus amigos tampoco hablaban *euskera*, él y Joaquín González Ibarra Puigblanch y Carballido tuvieron intención de aprender tal lengua, pero en Joaquín se cifraba otra vergüenza: sus apellidos, estos no pertenecían al linaje de Aitor —presentan incluso resonancias catalanas—. Finalmente, sus ansias de pertenecer a la constelación mítica de la Vasconia, al menos, aprendiendo la lengua, se vieron frus-

¹⁵⁶ Comparte apellido con Solitaña, que en realidad se llamaba, Roque de Aguirregoicoa y Aguirrebecua. Los apellidos de Rufina también resultan polémicos, como los de don Lope, parecen una hipérbole, ya que exceptuando “Aguirregoicoa”, el resto son ilocalizables.

tradas, ya que debían aprender “inglés para el comercio”¹⁵⁷. Vemos así la incompatibilidad de la vida laboral, de su monotonía diaria, con sus fantasías míticas, tal parodia descubre la inconsistencia de tales fantasías legendarias, su incapacidad de adaptarse a la realidad del momento.

Como no sabía vasco, ni tenía una intención real de aprenderlo, creyó adecuado, para así integrarse en su comunidad espiritual, comenzar a “chapurrar” el castellano, al que tilda de *erdera*¹⁵⁸: “[...] ese romance de ayer mañana, nacido como un gusano del cadáver corrupto del latín, lengua de los maquetos de allende el Ebro” (Unamuno, 1891b), vemos como don Miguel reunía tópicos y argumentos populares en contra del español, que él mismo, a través del narrador deslegitima: “Y decididamente empezó a estropear la lengua de su cuna, aquella en que le acarició su madre y en que rezaba a Dios” (Unamuno, 1891b), el helenista apela a la lengua performativa, además de hacer referencia a la figura de la madre, la lengua materna, autoridad insustituible para el autor, primera lengua con la que se reza a la divinidad, tema que ahondaría en “El canto adámico”.

Todos los veranos iba sin falta a Villaro, allí admiraba la hospitalidad de los verdaderos nativos de la Vasconia, bebía leche en los caseríos, y al marcharse, les “dejaba una propinilla”, vemos así la banalización y la compra-venta de las costumbres originarias del País Vasco, don Lope es afín a su mitología, pero es incapaz de abandonar el usurero Bilbao y de aprender vasco.

Una noche de luna llena, subió el romántico a Lamíndao “a soñar”, pero el cielo estaba tristemente nublado. Súbitamente, se presentó el patriarca mítico, Aitor:

¹⁵⁷ Unamuno mostraba su posición respecto al vascuence y el castellano, en 1901, en su discurso en los primeros Juegos Florales de Bilbao, y también hace referencia a la actitud extranjera frente a la lengua vasca y su abandono, Unamuno rechazaba abiertamente la pseudomitología y la pseudohistoria vasca, no podía defender el atraso de su tierra en favor de la invención, más que de la conservación, de una reliquia: “A un inglés es a quien más he oído reprocharnos el que olvidemos el vascuence; al tal le parecerá bien la desaparición de las lenguas célticas del Reino Unido. No nos dejemos engañar de esas voces de eruditos que quieren que les criemos un conejillo de Indias para sus experiencias lingüísticas; la vida está sobre la ciencia y no hemos de acomodarnos a ser objeto de curiosidad ni caso de etnografía. Porque observo en algunos de mis paisanos la pueril vanidad de tenerse por parte de un caso que ha resistido hasta hoy a las clasificaciones. La vida ante todo, la vida concreta y la vida nos trae la pérdida del vascuence. Esta pérdida habrá de ayudarnos en nuestra difusión, o invasión, si queréis” (Unamuno, 1901).

¹⁵⁸ El término *erdera* resulta gravemente peyorativo, podemos leer en la Euskaltzaindia, la Real Academia de la Lengua Vasca, que *erdera* o *erdara*, significa, desde “Lengua distinta de la vasca” a “Según moda extranjera, a la manera de los extraños”, “lenguaje ridículo que consiste en repetir la sílaba cambiando su consonante en *p* o intercalando esta consonante si la sílaba no consta más que de vocal o vocales” y “Lengua distinta de la vasca (incorrectamente usada, o con mezcla)” (Euskaltzaindia, 2018).

[...] de pie junto al Cantábrico alborotado, la barca le caía como la cascada de Ujola, vestía extraño traje y miraba a la cuna del sol, de donde vino trayendo el misterioso verbo, fresco y grave, preñado de hondos arcanos, verbo que manaba de los labios del *aitona* como rocío del espíritu. Aitor fue disipándose como neblina del mar (Unamuno, 1891b).

Don Lope había presenciado la aparición del líder vasco, que traía la anhelada lengua, comprendemos, tal y como se desarrolla el cuento, que esta revelación fue simbólica, el personaje, al estar en contacto con el esencial espacio eusquérico, sintió venir al patriarca; por lo tanto, no sería una escena de índole fantástica.

Una vez Aitor desapareció, quedó sobre el valle la luz de los muertos, *il-arguia*, se veían nítidamente las estrellas, la naturaleza se mecía en la atmósfera nocturna y reflejaba la luna, “[...] dormía todo sobre la tierra, menos los nobles euscaldunas. Vestidos de pieles crudas se reunían a la puerta de sus caseríos de madera y bailaban solemne danza, símbolo de la revolución de la luna en torno de la tierra” (Unamuno, 1891b). Don Lope miraba enternecido los rituales ancestrales de la Vasconia, y escuchaba al trovador, el *koplari*. La espiritualidad invadía el momento del tal modo: “[...] entonaba en la lengua misteriosa himnos alados a Jaungoikoa, que encendió la luz de los vivos y la de los muertos y que trajo a los euscaldunas de la patria del sol” (Unamuno, 1891b), que el bilbaíno comenzó a entender el eusquera, porque el de la aldea no era el de la ciudad: “Lope, que no entendía despierto el pobre eusquera que hoy se usa, entendía aquel eusquera puro y grave. La música parecía el rumor del viento en los bosques seculares de la Euscaria, sin mancha de wagnerismo ni armonisquerías que infestan hoy los *zortzicos*” (Unamuno, 1891b), clara alusión a reformas lingüísticas que nada tienen que ver con la esencia lingüística.

Al respecto, explicó Unamuno a Pedro Múgica, el 29 de abril de 1890 —el cuento que estudiamos fue publicado solamente un año después—:

Yo tengo muchísimos trabajos, pero no quiero publicarlos aquí donde ni hay lectores ni se aprecian, cuando no sale algún patriota gritando ¡profanación! Porque se ensaya someter el misterioso, el sublime, el antiquísimo Euskara al análisis lingüístico, como si fuera un pobre lenguaje cualquiera [...] Muchos hablan del vascuence, pero lo involucran con mil cosas impertinentes [...] es imposible [...] que me entienda con quienes lo [el vasco] trabajan como instrumento político de reivindicación, con adoración de fetichista, atentos a probar que es lo más perfecto [...] Así es como han creado una jerga bárbara pretendiendo pulirlo, así es como esa *Euskal-Erria*, atestada de pésimas poe-

sías en un vascuence tan artificial y de estufa [...] esa *Euskal-Erria* deja perder modismos, giros, formas populares sin archivarlas [...] casi todo (no todo) el vascuence escrito es mentira, que inventan vocablos que no existen por no pedirlos prestados, que alteran los vivos y reales según prevenciones falsas, que los diccionarios los hacen sin recorrer el país, sino recorriendo libros [...] que apenas hay más que algún que otro extranjero que viene a recoger en vivo lo que desdeñan los hijos del país. Y es que aquí quieren no estudiar el vascuence, sino elaborarlo, no analizar sus formas sino crear una lengua literaria, no hacer obra de ciencia sino obra política muy equivocada (Unamuno, 2017a:172).

Comentaría Unamuno también el correcto y pulcro castellano de Arana, la lengua materna de este, escribió en 1907:

El castellano no ha sido lengua indígena en mi tierra, y, aun los que lo hemos hablado desde la cuna, hémoslo hablado siempre como lengua pegadiza [...] Y los escritores, ante el temor de que se les echase en cara concordancias vizcaínas, se han esforzado siempre, un poco servilmente, en escribirlo con pureza y corrección [...] quien lea con atención los escritos de Sabino Arana, el padre del bizkaitarrismo, ¿no advierte el empeño que ponía en escribir lo más correcto y castizamente posible el habla castellana, que aprendió en la cuna y en la que siempre se expresó y pensó, pues era la suya propia? (Unamuno, 1967g:165).

En 1908, en un encomio a Ignacio Zuloaga, aún reflexionaba sobre la esencia vasca que singularizaba a tal pintor, sin embargo, no por ello elogiaba el estado cultural del País Vasco:

[...] allí [en el País Vasco] hoy no hay sitio para un artista, para un poeta, para un pensador que no tome puesto en las contiendas políticas que les dividen [...] Allí llegan hasta renegar [...] del que no se dedica a halagarles rancios prejuicios y a adularles [...] Si Zuloaga pintara en vascuence siquiera... Allá surgen y crecen unos ridículos prestigios de campanario [...] un filólogo de generación espontánea, cuya fama dura una temporada, lo bastante para ponernos en ridículo ante los de fuera. Y quedé abatido al saber qué número de ejemplares de las obras de Pío Baroja se vendían en San Sebastián, su pueblo. Allí no hay aún ambiente para el arte libre, para el arte verdadero y desinteresado [...] no hay ambiente más que para el músico o el poeta que compongan un himno a Euzkadí —palabreja de reciente cuño con que se quiere designar al pueblo vasco— o al árbol de Guernica. *Ya leo tus composiciones* —le decía una vez Sabino Arana, naturaleza refractaria al arte, al [...] poeta Francisco de Iturribarria [...] *ya leo tus composiciones; me gustan; pero escribe cosas patrióticas, ¿eh?, cosas patrióticas, y sobre todo escribe Vizcaya con B y con K* [...] Y en vez de decirle [al pueblo vasco] viril y noblemente la verdad se han dedicado no pocos de sus hijos a adularle y halagarle, a fraguar leyendas apócrifas, a propalar sin ton ni son todo género de fantasmagorías (Unamuno, 1967g:728).

Volviendo al relato una vez expuesta la posición de Unamuno acerca del estado de la lengua vasca y sus defensores, el *koplari* cantaba a toda la mitología vasca, don Lope se vio transportado y conoció sus orígenes, batallas y victorias:

Vio pasar a los romanos [...] a los cartagineses [...] a los godos [...] a los quemados moros, y a todos, estrellarse contra las montañas vascas, a las que venían a buscar riquezas [...] Vio a Jaun Zuría venir de la verde Erín, le vio derrotar en Padura al desdichado Ordoño (Unamuno, 1891b).

Unamuno, a finales de la década de 1880, deseaba divulgar sus trabajos filológicos acerca del euskera, y por ello, debía desenmascarar la historia del País Vasco de fantasías:

Nuestra historia ha sido emborronada con fantasmagorías, supuestas creencias religiosas, leyendas forjadas, y ha contribuido a ello un entusiasmo patrio falto de crítica [...] quisiera barrer, con la ayuda de todos aquellos que no tienen la venda de la pasión ante los ojos, la máquina formidable de quimeras y de fantásticas invenciones con que han echado a perder una historia sencilla de un pueblo cuya gloria es el ser pacífico, morigerado, laborioso y libre. Aitor, Lelo, Lekobide [...] son, o hechos totalmente desprovistos de fundamento, o hechos muy problemáticos que no se pueden dar por rigurosamente históricos (Rabaté, 2010:84).

Reconocería en *Recuerdos de niñez y mocedad* el desencanto que sentía al desautorizar el romanticismo vasco de su adolescencia:

[...] apacentaba mi alma con todas aquellas leyendas —forjadas artificialmente la mayoría— y todas aquellas fantasmagorías del remoto pasado de mi pueblo [...] A falta de esa historia [la historiografía oficial del País Vasco] se forjó sobre endeblísimos cimientos y más bien al aire toda una leyenda romántica [...] Apócrifo es, como hoy todos saben aquel en un tiempo famosísimo *Canto de Altobiscar* [...] apócrifas son las más de las leyendas de mi tierra [...] Llenaron mi cabeza los nombres de Aitor [...] príncipe leonés Ordoño —príncipe completamente fantástico— [...] conservo cuadernillos de aquel tiempo, en que en estilo lacrimoso, tratando de imitar a Ossian, lloraba la postración y decadencia de la raza, invocaba al árbol santo de Guernica [...] evocaba las sombras augustas de Aitor, Lecobide y Jaun Zuría, y maldecía de la serpiente negra que [...] horadaba nuestras montañas, trayéndonos la corrupción de allende el Ebro (Unamuno, 1967h:167).

Cuando Lope observó “la sangre de Abel”, las “boinas y morriones”, volvió en sí de sus ensoñaciones y se dio cuenta de cómo conocería en realidad su patria: “Apre-

dió a conocer su patria en Araquistain, Goizueta, Manteli, Villoslada y otros. Leyó a Ossian y allí fue ella (Unamuno, 1891b). Experiencia autobiográfica de Unamuno: “Hábame yo imaginado todo aquello leyendo a Araquistain, a Goizueta, a Navarro Villoslada y soñé un país vasco lleno de poéticas leyendas, algo parecido a la Bretaña de tiempos del rey Arturo” (Rabaté, 2010:82), en la que abundaba la influencia de la estética romántica en su propia creación mitológica:

Aquellos días en que me empeñaba en llorar sin motivo, en que me creía presa de un misticismo prematuro, en que gozaba de rodillas en prolongar la molestia de ellas, en que me iba a los Caños¹⁵⁹ con Ossian en el bolsillo para repetir sus lamentaciones al Morven, a Rino y a los hijos de Finjal aplicándolo yo al viejo Aitor y a Lecobida, las fantásticas creaciones del inconsistente romanticismo vascongado (Unamuno, 1967h:143).

Don Lope, ahora sí condenaba el progreso de su Bilbao natal: “¡Qué enorme tristeza le daba ver desde las cimas a la serpiente negra, que silbando y vomitando humo arrastraba sus anillos por las faldas de las montañas y las atravesaba por negros agujeros, trayendo a Euscaria la corrupción de allende el Ebro!” (Unamuno, 1891b)¹⁶⁰.

Su sueño era visitar el “santo roble”, el día que, por fin, iba a cumplirlo, cantaba en el coche el himno de Iparraguirre, y subió a pie todo el recorrido hasta llegar a Guernica; el narrador, en un momento dado, cambia la persona verbal, Lope no iba solo, estaba con su amigo Joaquín, que sin previo aviso, conoce el lector que le acompañaba —¿temprano uso de la filosofía “a lo que salga”?—. Los dos estaban entusiasmados con

¹⁵⁹ En 1915, Unamuno evocará un nuevo pretexto que surgió para desacreditar a los alpinistas originales, veteranos realmente deportistas, como él mismo, despreciará a los jóvenes, que solo ascendían intoxicados por el chacolí: “Hasta conocí uno, hace años, que tenía recelo de acompañarme por aquellos altos, y llegó una vez a decirme: *Y como tu sueles subir muchas veces, solo, eso jamás lo haré. ¿Y por qué?*, le pregunté. *¡No quiero que me tomen por poeta!*, me contestó. *Sí, por chiflado*, añadió. *¡No quiero que me tomen por poeta!* ¡Qué confesión! Ahora, aquí [Bilbao] [...] algunos vencidos antes de luchar [...] algunos intelectuales en seco y en frío, han encontrado para alivio de la ictericia esta execración: *¡Bah, un literato!*” (Unamuno, 1967g:597). Vemos como la costumbre de pasear en la naturaleza seguía viéndose, popularmente, como un ejercicio excéntrico, atribuido al tópico que de escritor romántico que se tenía.

¹⁶⁰ Fragmento prácticamente paralelo al presente en *Recuerdos de niñez y mocedad*: “[...] y maldecía de la serpiente negra que, arrastrando sus férreos anillos y vomitando humo, horadaba nuestras montañas, trayéndonos la corrupción de allende el Ebro. Y siempre que podíamos nos íbamos al monte, aunque solo fuese a Archanda, a execrar de aquel presente miserable, a buscar algo de la libertad de los primitivos euscaldunes que morían en la cruz maldiciendo a sus verdugos, y a echar la culpa a Bilbao, de mucho de aquello” (Unamuno, 1967h:167), recordaría la misma anécdota, y de tal modo, en “Rousseau en Iturrigorri” (1907) y en “Mi primer artículo” (1924).

contemplar el mítico árbol, pero cuando lo consiguieron: “Llegaron frente al árbol y se descubrieron. Y ni una lágrima, ni una palpitación más, ni un impulso del corazón; era para desesperarse, estaba allí fríos” (Unamuno, 1981b)¹⁶¹. Un aldeano que también visitaba el roble por primera vez, se preguntó qué tendría dentro, y contaron a los amigos bilbaínos la leyenda del último *koblakari*, un trovador que se emocionó al contemplar de noche el árbol, pero que cantó “[...] la degeneración de la noble raza vascongada, ¡y la cantó en castellano!” (Unamuno, 1891b). La población hizo burla de él, y el trovador entristeció hondamente.

Lope y Joaquín volvieron a la fonda, y después de haber comido y bebido abundantemente, un “vinillo de allende el Ebro”, de la tan condenada España, entonces fueron capaces de sentir toda la emoción que habían contenido al observar el roble. Acabaron durmiéndose. Al volver a Bilbao, se inscribieron en una sociedad patriótica¹⁶², a la que solamente iban a jugar al dominó.

Para finalizar el relato, emerge la voz de don Miguel sin ambages, y en apóstrofes, alaba a los originarios nativos de la Vasconia, sus ritos, ellos eran los depositarios de la “médula fecunda del misterioso verbo euskárico”, pide que resuciten para cantar el fin de raza del País Vasco: “[...] entonad elegías dolorosas a esta raza que descendió del Inio a los comicios, a esta raza indómita ante las oleadas de los pueblos, domada por el salitre del bacalao y la herrumbre del hierro! Mientras ellos pelean a papeletazos por un cargo público, ¡llorad, nobles euscaldunas, a la sombra del Roble Santo!” (Unamuno, 1891b).

Así como en “El gran Duque-Pastor (narraciones siderianas)” condena Unamuno un caso de corrupción electoral, vemos como en este cuento, don Miguel compara un pasado mítico con un presente totalmente sometido al dios crematístico, que ha desplazado las fantasías de su juventud y la misma lengua vasca.

Por otra parte, observamos cómo a don Miguel no le interesa la estructura narrativa de este relato, y más si tomamos el canónico modelo realista, no hay apenas marco

¹⁶¹ Como le sucedió al propio Unamuno: “Ya estoy frente a frente del Árbol y de su hijuelo; el que espere un canto ossiánico o una elegía en prosa, se lleva chasco; respeto lo bastante la vejez y la desgracia para entretenerme en hacer retórica a su costa” (Rabaté, 2010:82).

¹⁶² Por el contrario, Unamuno proclamaba que: “Creo que en el País Vasco, se podría formar una asociación de personas amantes del eusquera que tomara el cuidado de ir recogiendo de boca del pueblo vocablos, giros e idiotismos y remitirlos con designación del pueblo de su procedencia a un centro donde personas competentes y libres de todo espíritu de sistema ordenaran y clasificaran los materiales” (Rabaté, 2010:86).

temporal ni espacial, a la vez que existe cierta ausencia de detallismo en los personajes secundarios y su relación con el protagonista. Asimismo, el tono oscila entre la parodia, la crítica y el homenaje, la anécdota de Lope, Joaquín y Rufina es un simple pretexto para que el autor muestre su posición respecto a su patria natal y espiritual. Probablemente por ello, este cuento no se haya incluido tradicionalmente en las antologías de la cuentística unamuniana, aunque, ciertamente, no presenta ni una estructura, ni un tema ajeno a la concepción que de tal género tenía don Miguel.

En 1902, al editarse tal narración en *De mi país*, le añadiría Unamuno —que en el prólogo había avisado que no juzgaría su pasado desde el presente— una nota al pie calificándolo de “rechifla, algún tanto injusta, contra naturalísimas sentimentalidades”, en tal momento el nacionalismo vasco había evolucionado, bajo la opinión de Unamuno de manera negativa: “Al *euskalerriano* —que es como se le llamaba—, ha sucedido el *bizkaitarra*, haciéndolo bueno. Porque aquél [...] se alimentaba de amor a su propia tierra, y este suele alimentarse de odio a la ajena [...] *gran poquedad de alma arguye tener que negar al prójimo para afirmarse*” (Unamuno, 1967a:143).

Juaristi no reconoce este cuento como tal, le asigna la etiqueta de “género costumbrista”, “crónica costumbrista y estampa”, y lo enmarca junto a “Cartas del aldeano”, “Solitaña”, “Los gigantes”, “Un partido de pelota”, “La romería de San Miguel de Basauri en el Arenal de Bilbao” y “Chimbos y chimberos”, como borradores de sus obras mayores, la mayoría firmados con pseudónimo. Juaristi enjuicia tal relato como “[...] amable sátira a costa del tipo clásico del fuerista, inspirada probablemente en alguno de aquellos empleados bilbaínos que lo acompañaban en sus excursiones, pero en la que Miguel plasma también el vasquismo sentimental de su propia adolescencia” (Juaristi, 2015:193).

Además, y tal y como interpretan este relato Jean-Claude y Colette Rabaté, podemos observar cierto autobiografismo tras don Lope:

[...] unas semanas antes de dejar su ciudad natal, publica [...] *La sangre de Aitor* [...] El escritor adopta enseguida el tono de la parodia a través del retrato de su protagonista, auténtico fuerista nacido *de la más pura sangre de Aitor* [...] es igualmente caricatura la presentación de la novia [...] Pero el personaje principal se parece mucho al adolescente Miguel por el apodo de *chiflado* y por la costumbre de ir a Santo Domingo de Archanda a leer la descripción de los Alpes por Rousseau. No faltan la admiración por Ossían, ni el culto a Aitor, Lelo, Lekobida, ni la peregrinación al árbol de Guernica que lo deja indiferente. Parece sumirnos en sus *años de mocedad* cuando recorría los campos de Volantín con su pandilla de amigos, pero el final, a la vez melancólico y

burlón, es como un adiós de Miguel a sus años de juventud y sus sueños fueristas (Rabaté, 2010:92).

El joven Miguel de Unamuno nacionalista, fuerista, romántico... había cambiado. Del mismo modo opina Stephien G. H. Roberts, que hace hincapié en la circunstancia biográfica de Unamuno, su traslado a Madrid para estudiar en la universidad, por lo tanto, el final de una etapa, así como de un ambiente vital y sentimental en el que había vivido desde su nacimiento: “No es coincidencia que uno de los regalos de despedida de Unamuno al abandonar su ciudad natal fuera un artículo titulado *La sangre de Aitor* [...] en el que se reflejaba una cruel parodia de lo que Unamuno consideraba la actitud insular e intolerante de un ficticio fuerista” (Roberts, 2007:51); por otra parte, es destacable que Roberts tampoco contemple este cuento como tal, sino como “artículo”, cercano a la caricatura.

Manuel M^a Urrutia no interpreta con la benevolencia de Juaristi y los Rabaté este relato, lo califica de “sátira antifuerista implacable”, pero acierta, junto a los demás especialistas, al tomarlo como un escrito que “cierra simbólicamente todo un ciclo de su vida”. Ciertamente, y nosotros también contemplamos de este modo este cuento, aparece la gran industrialización que estaba sufriendo Bilbao, que resulta una condena para la mítica Vasconia, sin embargo, para la supervivencia de esta también resultan un obstáculo los nacionalismos y romanticismos trasnochados, que pretenden crear una lengua y una mitología para legitimar una historia, en parte, ficcionalizada.

Desde el punto de vista histórico, don Miguel estaba dando un viraje, como recuerda Urrutia: “El pueblo vasco por fin va *no a anonadarse, sino a asimilarse, a perderse como el arroyo en las grandes corrientes del anchuroso río* que es la historia universal” (Urrutia, 1997:36). Recordemos que Unamuno llegaría a proclamar la necesidad de abandonar el uso del euskera y el catalán, en favor del castellano, pero con la condición de que esas lenguas se fundieran en el español, para así conseguir una unión total de la Península ibérica, tanto a nivel nacional, como sentimental.

En 1901, en los primeros Juegos Florales de Bilbao, Unamuno los presidió y realizó un discurso polémico en torno al uso del castellano y el vascuence, revelando así su posición ideológica y filológica:

El vascuence se extingue sin que haya fuerza humana que pueda impedir su extinción; muere por ley de vida. No nos apesadumbre que perezca su cuerpo, pues es para que

mejor sobreviva su alma. La mejor lengua es la propia [...] pero hay para muchos pueblos, como para otros organismos, épocas de muda. En ella estamos. En el milenario eusquera no cabe el pensamiento moderno; Bilbao hablando vascuence es un contrasentido. Y acaso esto nos dé ventaja sobre otros, pues nos encierra menos en nuestra privativa personalidad, a riesgo de empobrecerla. Tenemos que olvidarlo e irrumpir en el castellano, contribuyendo a hacer de él, como de núcleo germinal, el español o hispanoamericano, sin admitir monopolis casticistas [...] Le llevaremos nuestra peculiar manera de decir [...] Algo hemos de aportar al castizo decir castellano [...] Y en ella [en el castellano] cabrá, me atrevo a esperarlo, la expresión de nuestros anhelos todos de nuestra concepción de la vida y de la muerte [...] Será como una traducción gloriosa y depurada del para entonces muerto eusquera; el pensamiento que dormitaba cual crisálida en el vascuence [...] saldrá a bañarse en luz [...] en el español de mañana [...] el vascuence nos viene ya estrecho; y como su material y tejido no se prestan a ensanche, rompámosle. Hay, además, una ley de economía, y es que nos cuesta menos esfuerzo aprender el castellano que transformar el vascuence, que es un instrumento sobrado complicado y muy lejos de la sencillez y sobriedad de medios de los idiomas analíticos [...] Y no digáis que no será nuestro pensamiento [...] si en lengua que no sea la nuestra lo expresamos. Apropiémonosla y nuestro, a la vez que de ellos, será el castellano y más comunicable nuestro pensar [...] Ni creamos que es el actual castellano definitivo [...] A enriquecerla [el castellano], pues, a flexibilizarla, a hacerla nuestra [...] ¿Y el vascuence? ¡Hermoso monumento de estudio!, ¡venerable reliquia!, ¡noble ejecutoria! Enterrémosle santamente [...] leguemos a los estudiosos tan interesante reliquia. Y para lograrlo, estudiémosle con espíritu científico a la vez que con amor, sin prejuicios [...] sino a indagar lo que haya, y estudiémosle con los más rigurosos métodos que la moderna ciencia prescribe (Unamuno, 1901).

“Chimbos y chimberos” (1892), fue leído en la sociedad bilbaína El Sitio en 1891, pero publicado en *El Nervión* en 1892, en tres entregas —la primera, el 4 de enero; la segunda, el 11 de enero, y la tercera y última, el 18 de enero—, estructuralmente, Unamuno lo dividió en dos partes, la primera es el clásico planteamiento, en el que introduce a los personajes y la línea argumental; y la segunda ocupará el nudo y el desenlace de la excursión cinegética.

Cuento solo recogido como tal por los estudios de Robles y Krane. La intrahistoria de este relato es significativa, ya que, en principio, este no iba a ser el texto elegido por don Miguel como su discurso para la velada del Primero de Mayo de 1891, que estaba dedicada a conmemorar la victoria de los liberales en 1874; Unamuno se había decidido por su artículo, “Del árbol de la libertad al palacio de la Libertad o sea el cuartito del vino”, pero finalmente, como indican los Rabaté, tal vez “recelando sin duda aguar la fiesta”, leyó “Chimbos y chimberos”, calificada por tales especialistas como “la lectura más amena de una estampa costumbrista en dialecto bilbaíno” (Rabaté, 2010:92).

Juaristi comenta al respecto de tal anécdota que el helenista:

Preparó una breve historia de la Sociedad, que trataba de ser asimismo una reflexión sobre los cambios sociales y políticos acaecidos en Bilbao desde comienzos de la Restauración. Consciente de que iba a tener un público distinto del de los años anteriores, dada la redefinición ideológica de El Sitio y la presencia segura de liberales dinásticos, dio a su texto un tono de agria provocación. A última hora, decidió no leerlo y lo sustituyó por *Chimbos y chimberos*, una narración costumbrista y nostálgica sobre los buenos tiempos de la *tasita de plata*, con protagonistas reconocibles, tomados de la historia íntima de Bilbao, y rebosante de liberalismo conciliador, porque no convenía buscarse nuevas broncas con la gente del Ensanche en víspera de oposiciones [...] a finales del año, resueltos ya sus problemas económicos y lejos de Bilbao, enviaría a *El Noticiero Bilbaíno*, como artículo, el texto descartado (Juaristi, 2015:198).

Efectivamente, este cuento participa en gran medida del cuadro de costumbres decimonónico y de la caricatura, aunque encontramos una acción anecdótica, así como una crítica social en germen en el joven don Miguel.

García Blanco enmarca “Chimbos y chimberos” como artículo de costumbres (Unamuno, 1967a:10), de hecho, explica que fue incluido, junto a “Mi bochito” en la antología *Costumbristas españoles, Madrid, 1950-1951*, realizada por Correa-Calderón, que a su vez, califica este texto como: “Aunque irrumpe en el ruedo ibérico con una personalidad muy definida, inicia sus escritos —quizá cause asombro tal revelación— cultivando el género costumbrista” (Unamuno, 1967a:10).

Asimismo, el uso de la variedad del castellano de Bilbao, además de provocar humorismo a través de la parodia, evoca el interés filológico de don Miguel así como de su amigo Pedro Múgica, le decía a este en 1892: “No se empeñe usted en eso del dialecto vizcaíno [...] Y además para meterse a investigar lo que en el modo de hablar el castellano en el País Vasco sea romántico hay que conocer bien el vascuence, conocimiento que usted carece y cuya carencia le induce a no pocos errores. Ejemplos: *-ari* es vasco puro, purísimo” (Unamuno, 2017a:330).

Aunque en este relato se parodie la variedad dialectal del castellano en el País Vasco, es interesante notar como el joven Unamuno tenía una percepción diferenciadora del escritor vasco, sus particularidades originarias engendraban en él una determinada variante del español:

Hay en él [Arzadun], como en casi todo vasco, la sobriedad de expresión que parece a primeras sequedad de afecto; los sentimientos, como robustos que son, se le visten de forma serena y clara y libre del engañador sentimentalismo que brota de sentimientos pulposos y flácidos, sin osamenta de conceptos que los sustenten y den cuerpo, y sin cutis que los preserve y defina [...] nosotros, aún en los que hemos balbuceado en la cuna en castellano y en castellano pensamos, es en un castellano pobre, tal como nos le

da nuestro ambiente natal. Esto tiene una ventaja y es que por lo general no tenemos mayor caudal de palabras que de ideas, con lo que logramos cierta precisión al expresarnos, así como en otras regios españolas puede darse el caso de escritores que posean un lenguaje más rico que el sistema de sus ideas, y que por lo tanto se embaracen en su lenguaje, así como les estorba una imaginación más viva que lo que exige el peculio de sus impresiones. De aquí el gongorismo y el desenfreno colorista, de aquí la acumulación de sinónimos y la insustancial facundia de ciertos oradores meridionales, de aquí los ripios todos y la logorrea. Nada hay en literatura peor que empobrecerse un pueblo en espíritu, en ideas y en visiones, conservando la lengua de su edad de empuje y de ascensión (Arzadun, 1897:4, 10).

Antes de comenzar el relato, es interesante conocer a fondo los términos “chimbo” y “chimbero”, ya que Emilio de Arriaga registró amplias acepciones en su *Lexicón*, folklore propio del *bochito* que refleja el autor en tal cuento. Para comenzar, un “chimbo” es:

Así llaman a los bilbaínos sus vecinos y hermanos los vitorianos o babasorros, por la afición que los primeros tuvieron siempre a la caza de esos pajarillos tan delicados como apetecidos por el buen gastrónomo. Hay varias clases de chimbos [...] con este nombre no se designa a una especie, ni a un género [...] se ha dado este nombre a las más sabrosas especies de insectívoros picofinos, de las que en septiembre y octubre visitan nuestros campos al trasladarse al Mediodía [...] algunos individuos de las especies chimberas, quedan y anidan en este país y se aclimatan y pasan aquí el invierno [...] Tan crecido era el número de cazadores que se conjuraba contra los chimbos en los días festivos, durante el tiempo de su permanencia entre nosotros, que podía decirse que a cada uno perseguía un enemigo armado de todas armas (Arriaga, 1896:114).

Efectivamente, tal tradición se cumplirá en el cuento, así como se citarán las distintas especies de chimbos que recoge Arriaga. El “chimbero”, es decir, el cazador de “chimbos” que describe detalladamente Arriaga es parodiado por Unamuno en los personajes de Michel y Pachi, cuya rutina cinegética sigue prácticamente de forma exacta la descrita por el lexicógrafo; además de coincidir en el uso de vocabulario dialectal, como “fote”, “gallofa”, “brujaca”..., explicaba el autor del *Lexicón* en el que muy probablemente se basó don Miguel:

[El chimbero] Era tan especial que no podía confundírsele con el vulgo de los cazadores. La noche que precedía a su salida, puede decirse que la pasaba en vela... velando las armas... Limpiando el cañón de su eibarresa escopeta [...] Su primer cuidado al día siguiente —pues se trata del clásico cazador de chimbos dominguero— era oír la misa del alba [...] Cuando salía del templo al iniciarse los tenues resplandores de la mañana, se paraba un momento para hacer sus observaciones metereológicas [...] De todo lo

cual hacía sus deducciones sobre la poca o mucha caza que le esperaba. Emprendía con arrogante porte la marcha para el cazadero [...] Cruzaban su pecho a izquierda y derecha suspendidos con verdes cordones, el repleto polvorinero y la enorme perdigone- ra... Llevaba sobre el hombro siniestro una escopeta [...] Asomaban por todos los bolsillos de su levitín anticuado, abundancia de periódicos —que eran los mejores papeles para tacos— y no le faltaban ni las cumplidas polainas, que le cubrían hasta la rodilla, ni la inmensa brujaca en bandolera... Rematando todo ello con un enorme sombrero de anchas y desfiguradas alas, colocado al descuido sobre el indispensable pañuelo de seda, con sus largas puntas colgando por la espalda... El pequeño cuanto vivo e inteligente perro de color de chocolate le seguía... Llegaban al campo de batalla... y allí, después de un maduro examen, escogía el cazador la higuera bajo la cual habían de pasar todo el santo día... aguardando la venida del chimbo. A las dos o tres horas, viene a posarse uno de la especie, en próxima rama... Apunten... ¡fuego! ¡Y qué satisfacción tan grande al verlo caer como una pelota, cogerlo, contemplarlo, soplarle en el pecho y descubrir una amarillenta capa de manteca! Este era el chimbero paciente [...] Pero había otros más liberales menos escrupulosos, o de manga más ancha si ustedes gustan... Y esos llevaban por sistema este otro principio: *¡Pájaro que vola... á la casóla!* Otros tomaban la escopeta, como pretexto para comer a sus anchas en algún caserío de Baracaldo o de Erandio... Pero el verdadero aficionado, comía al aire libre, compartiendo con su fiel perrillo, la frugal comida que entre fotes y gallofas por fiambreras, llevaba de su casa, en la descomunal brujaca... Cuando el sol se ocultaba tras de los lejanos montes, antes de entrar en Bilbao, se sentaba al pie de un árbol y empezaba a contar las bajas que había causado... Y sobre todo si había sido día de pasa... ¡que satisfacción, qué orgullo!... Colocaba en línea, primeramente a los hormigueros— arrancando a estos la lengua, para que no trascendiesen a hormiga— después a los de higuera, a los de sarsa... a los de cola roja... a los de *cabesa* negra... a los de *mais*... Los recontaba y los metía en su enorme brujaca, de manera que abultasen mucho [...] Tenía también nuestro tipo, la cualidad buena o mala de ser galante y a fuer de tal, gustábale medir el talle de alguna frescachona aldeana... Pero ¡ah! no solía faltar algún desface- dor de entuertos con boina, que le llamase al orden de una manera asaz contundente (Arriaga, 1896:114).

Arriaga también define al cazador interesado, activo, ambicioso, incapaz de esperar pacientemente a su presa, pero este tipo no lo recoge Unamuno en su cuadro de costumbres, prefiere la parodia del fin de raza de los chimberos, para así aportar su visión sobre el fin de su Bilbao. Como analizaremos, el relato de don Miguel parece la ficcionalización de la definición de Emiliano de Arriaga.

El cuento comienza *in media res*, dos compañeros de trabajo, Michel y Pachi, salieron del trabajo el sábado por la noche, llovía y pasearon por la Plaza Nueva —muy presumiblemente, la Plaza Nueva de Bilbao—, se emplazaron para el día siguiente a las seis —posteriormente, conoceremos que se refiere a las seis de la mañana, una jornada de caza—, en el “simontorio” o “sementerio”, vemos como don Miguel desea parodiar la variedad dialectal del castellano de Bilbao. Los dos personajes se marcharon a sus respectivas casas, al narrador no le importa que incluso los personajes se confundan en

la narración, ya que figuran pocas referencias y las que aparecen son vagas: “Al separarse dijo Michel a Pachi”, “El otro”, “Enfiló al cielo”...

Michel llegó a casa quejándose del frío viento gallego, el “sirimiri”, las nubes grises... todo le resultaba “aburrido”: “Esto no vale nada”, concluyó. Abrió la puerta dirigiéndose a la criada, Nicanora, personaje también presentado sin ningún tipo de detalle, a la que le hablaba impulsado por la costumbre: “¡Nicanora, mañana ya sabes!”, y el ama de llaves contestó coloquialmente, a su vez, “Pa las *sinco*”. Michel cenó, a las diez se asomó al balcón y se acostó.

Recién acostado, le molestó un moscardón, Michel pensó en estrategias para matarlo, pero el narrador se entretiene en el estilo indirecto libre para reflejar los pensamientos del personaje, pensaba en su cita con Pachi y la rutina previa a ella: “Había que levantarse, lavarse, vestirse, revisar la escopeta, ya limpia; tomar chocolate, oír misa de cinco y media en Santiago. ¡Pues no son pocas cosas! Lo menos había que levantarse a las cinco... No; mejor a las cuatro y media” (Unamuno, 1892a). Estuvo a punto de ir a avisar a la criada, para que le despertara a las cuatro y medio, pero al asomar un brazo, tuvo frío, y se dio la vuelta, arrellanándose en la cama y tapándose con la colcha, empezó a contar, monótonamente, enfadado porque no podía dormir: “¡Maldito moscón, qué perdigonada se le podía meter en el cuerpo! ¡Qué mosconada bajo la parra!” (Unamuno, 1892a).

El cuento se tiñe de un ambiente kafkiano, que a su vez, bordea la frontera onírica, ya que el narrador no aclara explícitamente si el personaje está soñando o la acción está ocurriendo en el marco realista del cuento. El moscón comenzó a crecer y se convirtió en “chimbo”. Al mencionar el narrador que “acudieron más”, y el dormitorio se “llenó” de “moscones chimbos”, comprendemos que se hace referencia a un sueño. Michel se escondió tras una parra y les iba disparando con la escopeta, los moscones-chimbos caían sobre la cama, que se había convertido en una olla, en la que había aceite hirviendo. Después comenzaron a volar otras especies, “no volátiles”: merluzas, lenguas, sarbos, chipirones...

Un compañero de sueño le avisaba, “¡Las dos y nublado!”, la voz se iba alejando, hasta que el mismo Michel cayó en la cazuela con aceite hirviendo, y se despertó, todo había sido un sueño. Pero eran las tres de la mañana, y volvió a dormirse, aunque también a despertar, no lograba conciliar el sueño, y se asomó al balcón. Comenzaba a amanecer, así que se vistió, y la criada aún seguía en la cama: “Estaba acostumbrada a

esperar que el señorito se levantara antes de la hora llamada” (Unamuno, 1892a), así que se genera una escena cómica, típica de la comedia de enredo, Michel protestó porque el desayuno aún no estaba preparado, y Nicanora “como diría un cómico: *¿Dónde estoy?*”, dando testimonio del compromiso que tenía con su trabajo.

El protagonista se quemó el paladar con el chocolate recién hecho, y se fue, preparado para una jornada de caza, su madre —el lector no conocía que el protagonista vivía con este familiar, vemos como don Miguel no da ningún tipo de relevancia a los cánones del realismo decimonónico, así como parece que los personajes surgen “a lo que salga”—, desde su dormitorio le gritó: “Luego con *cuidao*... ¿eh?”.

Michel andaba por las calles —en ningún momento se cita que es Bilbao, observándose que este relato está dirigido a un público conocedor, ya que el uso del término “chimbo” no será anecdótico—, aún no eran ni las cinco y media, y vio a todos los personajes urbanos típicos del realismo retirarse: perros, serenos, el churrero, ancianas esperando en la puerta de la iglesia...

Llegó al cementerio, y entró en la iglesia, a la misa de las cinco y media; Pachi entró interrumpiendo a su amigo en los ejercicios espirituales: “¡Esta misa no te sirve!”, y Michel, no demasiado molesto, exclamó: “¡Otro día oiré el pedazo que me falta!”. Los dos amigos se fueron, acompañados de su “perrito chimbero”, que se llamaba Napoleón, grandilocuencia paródica, que explicita el narrador:

Estos chimberos dormilones son la decadencia. En la edad de oro, el hoy rústico chimbero se componía de un perrillo como el de Michel, una escopeta de pistón y un chimbo, debajo de un alto sombrero de paja ahumado, forrado con una levita de pana, con polainas de paño y cargado de burjaca, cartuchero, capuzonero, polvorinero colgante de un cordón verde, mil cachivaches más y su zurroncillo con la gallofa de pan y merluza frita u otra golosina así. De misa de cuatro y media, ande *Rosendo*, a embaularse café con su copita de chilibrán (Unamuno, 1892a).

El “chindor” y las “eperdícaras”, es decir, el ruiseñor y las aguzanieves o motacillas —Unamuno utiliza abundante léxico y expresiones dialectales— cantaban en una amena escena, el narrador convierte el amanecer de la villa en un verdadero *locus amoenus*:

Hacía tiempo que estaba cantando su alegre ¡nip, nip! el chindor, de collar anaranjado, el amante del sol, que le saluda al romper el día, deja sus sábanas de bruma, y le da las buenas noches cuando se acuesta entre purpurinas nubes. Eran las seis y cuarto. ¡Qué

agradable es recorrer la villa cuando ilumina el sol los tejados y escapa de él el fresco por las calles! Era septiembre, mes de los chimbos (Unamuno, 1892a).

Sin embargo, “eperdícara”, es metáfora de “lavandera” —nombre que también se le aplica en castellano a tal pájaro— los amigos vieron a las criadas con delantal blanco y mantilla negra —como el pájaro—, “algunas venían de oír misa por el campo. ¡Judías!” (Unamuno, 1892a). Los amigos las saludaron afectuosamente, “salada”, “salerosa”, pero siguieron con su rutina cinegética, toparon con un alguacil —“chinel”— y aldeanas con cestas con hortalizas para vender —“vendeja”—, pero se fueron por el camino —“estrada”— del Tívoli, como “garrapos”. Los cazadores se interrogaron sobre sus conocimientos del vascuence, uno comentó que él solamente sabía el eusquera de la “Artecalle”, el núcleo del casco antiguo bilbaíno —ahora no queda ninguna duda para el lector de que la narración está situada en Bilbao—, es decir, no hablaba vasco con fluidez, y su amigo le empujó a “echar una flor” a las aldeanas: “nesca”, “gurusu”; pero a las mujeres no les gustaron que las tildaran de “muchachas”: “No soy nesca; nescas en Bilbao Vieja tienes...” (Unamuno, 1892a). Pachi se mofó de Michel: “¡Te ha chafao! ¿No sabes que hay que llamarlas *nescatillas*?” (Unamuno, 1892a). El ofendido juró venganza del “descalabro”.

Por fin llegaron a la cima de la cordillera y allí se encontraron con un aldeano, Michel empujó a Pachi a preguntar al campesino el camino a Izarza solamente por “chirene” —diversión—. Pachi se lo preguntó en castellano, sin embargo: “El aldeano se encogió de hombros, sonrió y siguió su camino, sin contestar palabra” (Unamuno, 1892a), probablemente ni le había comprendido, debía ser un “jebo” —un aldeano, con connotaciones primitivescas¹⁶³— que solo hablaba vasco. En cambio, otro sí le supo contestar a Michel, aunque le formuló la misma pregunta de malos modos, ese era un

¹⁶³ De tal entrañable modo define Unamuno al “jebo” en *Recuerdos de niñez y mocedad*: “El aldeano —*jebo* o *bato*, que con estos dos nombres se le conocía en Bilbao entre nosotros y por Carnaval con el de *Paicu*— [...] Tenía [...] algo de cómico y hasta de grotesco; era el objeto de fáciles burlas. En Carnaval lo más socorrido era disfrazarse de aldeano, en especial de *chorierrico* [...] o de arratiano [...] El desmaño y la torpeza del aldeano llegaban a proverbio; la imitación de su chapurrado del castellano, una de nuestras fuentes de regocijo [...] era un ser que vivía otra vida, en medio de los campos, en su caserío, y a quien se le había poetizado. Hablaba otra lengua, una lengua milenaria [...] Tener conocidos o amigos aldeanos era ya una distinción; tener parientes entre ellos, algo de que se podía hablar [...] Tener parientes aldeanos convidados a comer es para el niño más que algo [...] entran con otro paso que los demás hombres [...] traen otro olor [...] a helecho y a vaca y a cosas campestres, saludan de otro modo [...] comen con arreglo a otras reglas [...] de rusticidad [...] La sonrisa, entre tímida y recelosa, del aldeano, es el poema de su cara” (Unamuno, 1967h:161).

“jebo *sivilisao*... Tiene más... más... más qué sé yo que un gorrión” (Unamuno, 1892a). Michel estaba contento porque se había desquitado del episodio de las aldeanas. Vemos, por otra parte, las diferencias entre el Bilbao urbano y el rural, como en el primero predomina el español; mientras en el segundo, los hablantes tan solo conocen el eusquera, así como el clasismo establecido entre los personajes urbanitas y los pueblerinos.

Los compañeros entraron en una casa, para tomar un aguardiente, tenían mucho frío, de los ojos les lagrimeaban “pistojillos”, de la nariz les colgaba “dindirri”, veían la neblina de su aliento... Desde la cima, Pachi contemplaba todo Bilbao, la ría de Nervión, así como los pueblecitos, aldeas y minas que la bordeaban. El cazador se emocionó ante tal paisaje, y lo calificó de “Suisa” —si ha habido un seseo en términos como “sementerio” y “sivilisao” es probable que lo haya en “Suiza”—, por lo tanto, Pachi compara a Bilbao y sus alrededores con ese país. Pero Michel interrumpió su momento de introspección “¿no piensas casar, ni comer?” y salieron en busca de su caza.

De los caseríos, saltaban y les ladraban los perros, deseaban olfatear a Napoleón, Michel no lo soportaba y les apedreaba, pero la cuestión de fondo era que: “Michel se impacientaba; tenía tanta ojeriza al perro aldeano como a su amo” (Unamuno, 1892a). Pachi le frenaba, llevaba “gallofa” para acallar a la jauría, pero Michel se quejaba de que uno le dio un “tarisco”, vemos que el cazador hace extensiva su mala experiencia con un perro a los aldeanos, a la vez que identifica a estos con la brutalidad y el salvajismos de esos animales no domesticados, esos son sinécdoque de sus amos. Pachi le reñía, su comentario se podría aplicar también a los dueños de los perros: “Ladran de hambre, nada más que de hambre... Que te tiran del pantalón, es *pa* que les hagas caso...” (Unamuno, 1892a).

Apareció un ruiseñor, el animalillo voló y se ocultó tras unos arbustos, Michel creyó que ya lo había cazado cuando el pájaro voló y se dirigió hacia Pachi, que le disparó y consiguió matarlo, pero el cuerpo cayó entre los “terrones”, el perro chimbero lo buscaba, pero no aparecía, y recoge Unamuno una ocurrencia de la zona: “Se abre la tierra y los traga... Tiene razón Chomín: si traerían los toros de agosto por aquí no llegaban a Bilbao” (Unamuno, 1892a).

Se volvía a oír otro piar, pero era un “chimbo silbante” y en este retrato, explica el narrador que “El buen chimbero desprecia al raquíco y negrucho silbante, el más pequeñín y flaco, el más bullanguero y saltarín... *¡Vaya con el chirripito! ¡Reuses de pá-*

jaro, na más!” (Unamuno, 1892a). Los amigos prefirieron continuar por separado, el narrador no pierde la oportunidad de impartir una lección de antropología y sociología al lector, criticando así la falta de comunidad bilbaína:

El chimbo chimbero es la encarnación mil trece del espíritu potente y ferozmente individualista de nuestro pueblo, falto de grandes hombres y ahíto —de grandes hechos, donde todo es anónimo y todo vigoroso; donde cada cual, con santa independencia y terquedad admirable, atiende a su juego y se reúnen solo todos para comer y cantar. ¡No de bullangueras asambleas, sino del lento trabajo del choque de intereses y de la larga experiencia, brotaron, como flor colectiva del espíritu individualista, aquellas admirables ordenanzas que han dado la vuelta al mundo! (Unamuno, 1892a).

Había empezado a llover, Michel oyó un “chindor”, pero decidió no cazarlo: “¡Oh, magnanimidad chimberil!”. Sin embargo, al llegar a un arroyo, esta vez sí cazó una lavandera, si la mujer se había mofado de él por su falta de pericia en el campo de los piropos en eusquera, es decir, por no pertenecer a su universo sentimental; sí alcanzó con su escopeta, con su fuerza bruta, al pajarillo, en un estanque que cumple los requisitos del *locus amoenus*:

Llegó a las orillas de un arroyo, que culebreaba entre mimbres y juncos, que le cubrían como cortinillas de verdura; subía a las narices una frescura de hierba húmeda, que dilataba el pecho y abría el apetito. Pasó como una flecha un *pinchegujas*, y, tras él, un pajarito de pecherita blanca, que iba, venía, gritaba, agitaba su colilla recta como una dama su abanico, mojaba su piquito en el arroyo, jugaba con el agua, se iba a mirar en ella y, al ver deformada su imagen por los rizos del agua, le entraba risa y echaba a volar, riendo en vivo ¡pío, pío! Sonó el tiro, y, aleteando un poco, cayó la pobre eperdícara en el agua, que envolviéndola, fue a dejarla entre unos juncos (Unamuno, 1892a).

En este momento se inicia la segunda parte del relato, la narración se retoma con las andanzas de Pachi solo, sin Michel y sin perro. Pasó por un sembrado y le gritaron: “¡Eh, tú, ándate con *cuidao*, luego!”, el cazador se sintió amenazado y exclamó: “Este será carlista, de seguro”. Si ya podemos percibir la diferencia ideológica entre ciudad y aldea, entre los distintos intereses económicos, que evoca la sociología que de ello hizo Unamuno en *Paz en la guerra*, el narrador matiza aún más la discusión, es más, indica cuándo sucedió la acción de Michel y Pachi: “Alguno de los de Arrigorriaga —la cacería que cuento fue en septiembre del 72—, carlista, de seguro. ¡Claro está! ¡Un aldeano liberal no se cuida jamás de sus sembrados, y estos regañones, que miran al bilbaíno de

rejo, carlistas, carlistas, de seguro!” (Unamuno, 1892a), el narrador prosigue la ironía, a la vez que la parodia.

Pachi siguió caminando y llegó a un claro, allí había un pajarito, a su vez, cazando, quieto con la lengua fuera, esperando a que se le posaran hormigas para comérselas. El cazador no perdió la oportunidad, emocionado disparó:

Mi hombre se acercó y, antes de cogerlo, se le quedó mirando un rato. Era un chimbo hormiguero, el pintado y aristocrático chimbo hormiguero, de larga lengua, el que figura en una de nuestras canciones clásicas. Pachi lo cogió, le abrió el piquillo y le arrancó la larga y viscosa lengua; operación que jamás olvida el buen chimbero, pues nada hay peor que aquella lengua apestosa, capaz de podrir a todo el chimbo y a los que con él vayan en la cazuela¹⁶⁴ (Unamuno, 1892a).

Además de arrancarle la lengua, lo desplumó, era un animal bien formado, parecía tan apetitoso, que en crudo, Pachi le dio un mordisco y cantó: “Aunque te *escuendas* / en el *bujero*, / chimbo hormiguero, / tú caerás” (Unamuno, 1892a), vemos como don Miguel demuestra el conocimiento del folklore de su ciudad.

Animado, no cazó una chirta, pero sí a unos “vulgares chimbos de higuera”, entonces, a lo lejos, vio a su compañero, Pachi le preguntó a Michel si no le “*dise* nada la tripa”, efectivamente, ya le hacía “*quili, quili*”, y además de tener apetito, Michel envidió el chimbo hormiguero, tanto que se desquitó disparando contra un clinclón, apostilla el narrador: “¡Así pagan en el mundo los pecadores por los justos!” (Unamuno, 1892a), posible referencia a la lucha de clases.

Llegaron andando al camino real, y se toparon con unas aldeanas, que volvían de la iglesia, Pachi deseó repetir el episodio de las lavanderas y piroppear a una de ellas, pero esta se defendió, produciéndose cierta comicidad: “[...] [Pachi] se encontró con un moquete, que le puso el hocico más rojo que el que llevaba el tintinábulo en la procesión del Corpus” (Unamuno, 1892a). Apunta el sociólogo-narrador que los ancianos saludaban a los cazadores, dándoles los buenos días, mientras los jóvenes “se van civilizando a a inglesa” (Unamuno, 1892a), y los compara con el “chorierrico”, mientras los urbanitas son los “chimbos”, el narrador no escatima críticas hacia la alta sociedad bilbaína:

¹⁶⁴ También confirma Arriaga tal ritual: “En efecto, con su larga, filiforme, viscosa y viperina lengua —que los *chimberos* arrancan con noble indignación en el momento en que llegan á coger alguno— cogen todo cuanto pueden coger...” (Arriaga, 1896:116).

El chorierrico o aldeano de Asúa es un buen pájaro, del tamaño de Un hombre; lleva las patas abigarradas de retazos azules; cresta azul, y azul, por lo general el cuerpo; trepa como un *garrapo* la cucaña ¡canta poco y siempre a tiempo; pide lluvia metido en fango; baja a Bilbao a picotear y llevarse pajitas para su nido y grano para sus polluelos, y por ser celoso, de sobra, de su derecho, queda a las veces desplumado por algún milano, agachapado en el Código. Teme al chimbo bilbaíno, que se burla de él, le pisotea las sementeras y le manosea la hembra (Unamuno, 1892a).

Los amigos llegaron a una taberna, en la que encontraron a sus amistades, la “flores y nata de la chimbería”: Santi, “el Silbante” —este apodo hace referencia a que era muy delgado—, Chomín, Tripazabal, Juanito y Dioni. Se acomodaron en una habitación muy rústica y entablaron los diálogos cómicos típicos entre amigos, además con el deje bilbaíno, vemos la intención de Unamuno de querer capturar el lenguaje oral, así como el folklore en la lengua escrita: “[A Santi] Eres de la *condisión* de la *epecha*, el pájaro más *chirripito* y *cacanarru*, que nunca se pone en una rama sin sacudir, *pa* ver si le sostiene...” (Unamuno, 1892a).

Abrieron sus burjacas y extrajeron todos sus preciadas piezas de caza: chimbos de mora, de higuera, de maizal, de cabeza negra, de cola roja, mosqueros, coliblanco, el único chimbo hormiguero —el de Pachi—, un tordo y un martinete. Así como los pajaritos eran muy diversos, de tal modo eran los bilbaínos:

Chimbos nos llaman a los bilbaínos, y lo somos: silbantes unos, colirrojos otaos, otaos coliblanco, de zarzal y hasta hormigueros. El chimbo bilbaíno pía y picotea y procura echar *mantecasas* bajo el pulmón. Tiene su nido en el *bocho*; canta siempre, y busca para él pajitas y aparta grano. ¡Aire y libertad y alas para volar! Aquellos mismos chimberos chimbos, un año más tarde, respondían con alegre ¡pío!, ¡pío!, con canciones frescas y chillonas al estampido de las grandes escopetas de los chimberos *jebos* (Unamuno, 1892a).

Los comenzaron a desplumar para poderlos entregar a la cocinera, que se los prepararía, uno de los amigos se apenó por los pajarillos, el narrador en seguida matiza la expresión sentida: “Hay ternura en el corazón del chimbero, que una cosa es la lucha por el ideal y otra el corazón, y, sobre todo, ¿para quién hizo Dios al mundo?” (Unamuno, 1892a). Había comenzado a llover y esperaban el festín, la comida no llegaba y uno de los cazadores se fue hacia la cocina, para también cortejar a una criada. En otra sala de la taberna estaban los miembros del ayuntamiento “que celebraba sesión con comilona”, aludiéndose así a la informalidad de los trabajadores públicos en su labor.

Por fin llegó la pitanza: “Espárragos riquísimos; una cazuela con patatas y bazofia; carne llena de gordo y piltrafas; pollo en salsa, y merluza nadando en un mar de aceite” (Unamuno, 1892a) y los chimbos —no resultan ser ni el plato principal del menú—; Santi fue el único que cumplió el protocolo del chimbero, se quitó el sombrero, se ciñó el pañuelo a la cabeza... prácticamente tuvo que luchar con un mendrugo en la cazuela: “*Dejeméis mascar tan siquiera; dejeméis mascar*” (Unamuno, 1892a).

La conversación en la mesa era muy animada, como en “Solitaña” discutían acerca del si el “rito de la limonada” era más adecuado realizarlo con *sarbitos* o merluza en salsa, también sobre la “trampa” del pantalón del torero... —recordemos el rechazo de don Miguel al toreo y a las publicaciones que lo ensalzaban, lacra nacional que impedía el progreso intelectual del pueblo—.

La discusión terminó en el nostálgico *O tempora, o mores*, Santi se encargó de recordar los tiempos en que eran jóvenes, y por supuesto, ellos fueron muchísimo mejores que los de entonces:

Ahora... ¿Ahora? Éstos de ahora no sirven *pa* nada... ¡Nosotros sí que teníamos *arloterías entonces!* Ahora son todos unos *sensumbacos iñusentes*, que andan *faroleando* en *l'Arenal* detrás de las chicas... ¡Ah, las cosas que me *alcuerdo!* Ayer le busqué sin querer a Totolo en cal Correo, y no *hisimos* pocas risas, habla que habla *d'eso*... Un día el *chinel* llevarme quiso abajo San Antón... Yo corre que te corre, que ni *Pataslargas* me cogería, y el *chinel* por detrás... ¡No tenía mal *alcuerdo!* Yo, sin mirar, *¡pum!*, de un *Fulsicón bulsiscón*, un *chenche* al suelo; luego, me *tropesé* en un *trunchu* de *chana*, y *¡sas!*, de *bruses* contra un orinadero... ¡De por poco me *apurrucho* la pavía! Estaba el suelo *mojao* y *resbaliso*, como si te sería un *sirinsirin*, porque había llovido *sirimiri* y se había hecho barro de *bustina*... El *chinel m'enganchó* y abajo San Antón, porque le *hise* un *chinchón* a una señora... ¡Qué risas te *hisimos* aquel día! ¡Y cada *reganchada* le di al *chinel!* [...] Mejor nosotros. ¡*Iñusentes, iñusentes!* Hablábamos de las cosas que son *pecau*, y de las que no son *pecau*; íbamos *and'el* maestro a preguntarle si era *pecau desir concho* y otras cochinas, fumar en la portalada y seguir a las chicas... ¿Hoy? ¿Hoy? Hasta los *chenches chirripitos* que andan en *l'alda del año* y van *alepo* tienen novia, y fuman, y *disen concho*... y se visten en Carnaval de *batos barragarris*... ¿Cuándo les *ves holgar* a toritos? ¿Cuándo oyes en la calle: *¡Que sale el toro Cucaña!?* ¿Cuándo les vez hacer *jirivueltas?*... Te digo que esto va mal: quitarán el *sirinsirin* de San Nicolás, quitarán los gigantes, quitarán todo (Unamuno, 1892a).

Vemos, una vez más, la demostración de Unamuno del dialecto de Bilbao, así como un retrato de las costumbres de los jóvenes de su tiempo, costumbres que él mismo posiblemente también vivió.

Unida a la tristeza de notar el paso del tiempo y de idealizar el pasado, llegó la digestión pesada, uno comenzó a cantar y todos le siguieron, se les despertó el amor a la

patria: “El canto salía vibrante y se tendía por el valle, perdiéndose en él sus ecos apagados. Envuelto en los vivos gorjeos del *zortzico* de Bilbao, le subía del estómago repleto una enorme ternura a la tacita de plata, acurrucada en su *bocho*” (Unamuno, 1892a), percibimos la parodia de ese sentimiento nacionalista, que nace de la digestión de un festín abundante y no del ritual cinegético de los chimbos. Una vez acabada la sesión melancólica y digestiva, volvieron a Bilbao andando, y el narrador hace evidente el pensamiento del lector sagaz: “Se habían pasado parte de la mañana en sudar tras un pajarillo de mala muerte, para dar de hocicos en el cazolón. Allí les envolvió la ternura patria, ahítos de merluza, fuera del pueblo” (Unamuno, 1892a).

En este momento, el narrador realiza un salto temporal, sitúa la acción un año y medio después de la cacería de Pachi y Michel, los cazadores no pudieron repetir la excursión, y contemplaban a los “jebos” y al resto de chimberos irse de aventuras, mientras, ellos “lanzaban” al “aire de las montañas” un “¡pío, pío!”. Se produce otra prolepsis, dos años después, en la misma época de caza, los amigos, bajo un tilo, contemplaron la romería de San Miguel; y “más tarde aún” —otro salto temporal—, parece que volvieron a cazar pajarillos, pero la comida en la taberna no fue tan copiosa: “[...] les mermaron la pitanza de la pródica cazuela, no para dar al fallo lo que creían sobraba al hartito, sino para echarlo al arroyo. ¿Por qué ha de estar graso el chimbo hormiguero, cuando el silbante está flaco?” (Unamuno, 1892a), si el chimbo hormiguero era una de las piezas de caza más preciadas, mientras el silbante era común, podría entrañar esta interrogación retórica cierta lucha de clases, ya que la comparación entre campo y ciudad está presente en todo el relato, por ello, ¿por qué deben los chimberos de la polis ser superiores a los jebos aldeanos?

Los tiempos siguen y nos situamos en el presente de Unamuno, el de 1891, los chimbos continúan esperando la primavera, habitando los higos, pero Bilbao ha cambiado, los chimberos ahora son un “animal cuasi fósil”, ahora es un espacio totalmente urbano, las *narrías* han dejado paso al tranvía, los románticos chimberos se han convertido en “cazadores de acciones” —suponemos, burócratas, aunque también puede hacer referencia al cambio de métodos en la caza, una mayor tecnificación—, ya no les acompañan perritos chimberos.

A su vez, parece que se está consiguiendo una mayor igualdad entre los habitantes del campo y la ciudad, hecho que no significa felicidad o el alcance de una vida plena, sino mayores imposiciones y peores condiciones laborales, así como el asolamiento

de la naturaleza: “Se va haciendo la paz entre el chimbo campesino y el urbano; aquellos cantan, desde la primavera al otoño, al sol que dora las mieses, y a los arrastres de mineral, que matan al buey, mientras elevan las fábricas al espacio el himno fragoroso a la fuerza omnipotente del trabajo, que crea, sostiene, destruye y vivifica todo” (Unamuno, 1892a). Don Miguel, desde sus inicios, propugnaba la inutilidad de un avance material no acompañado de un avance moral y ético. Finaliza su discurso de El Sitio con el apóstrofe: “¡Ánimo, hijos de los viejos chimberos! ¡A cazar el pan para los hijos!” (Unamuno, 1892a), los rituales del entrañable bocho han acabado para dejar paso a una urbe, pronto deshumanizada, en la que el chimbero se convertirá un mero trabajador, imagen que recrudecería Unamuno en “Mecanópolis”.

“San Miguel de Basauri en el Arenal de Bilbao” (1892) fue leído en la sociedad El Sitio el primero de mayo de 1892, y publicado en *El Nervión* en el 9 de mayo de 1892, el mismo Unamuno comenta en nota al pie tal circunstancia. El relato no está recogido como tal por ninguno de los especialistas consultados, se enmarca, junto a “La sangre de Aitor” y “Chimbos y chimberos” como escritos de juventud de don Miguel, en los que están presentes elementos de la tradición vasca, a modo de nostalgia o parodia.

Por otra parte, no podemos descuidar que, durante estos años se encontraba Unamuno preparando su primer gran proyecto: *Paz en la guerra*, y como ya han notado García Blanco (1965) y los Rabaté (2010) este cuento fue un primer ensayo que aprovecharía para su novela, de hecho, García Blanco expone el fondo histórico de este relato:

[...] [Unamuno] utiliza para sus colaboraciones públicas materiales reunidos con vistas a la novela [*Paz en la guerra*]. Entonces fue la conferencia sobre *San Miguel de Basauri en el Arenal de Bilbao*, redactada para la fiesta mayor de la sociedad bilbaína El Sitio, la del 1º de mayo, y publicada pocos días después en las columnas del diario *El Nervión*. Porque esa romería, debido a la guerra, tuvo que celebrarse en 1873, en la villa, el día 29 de septiembre en que su autor cumplía los nueve años, y si a Múgica le confiesa haber puesto a contribución sus propios recuerdos personales, por vagos que fuesen, también le revela otra fuente de información de primera mano: unas memorias manuscritas de aquellos tiempos, las de don Francisco Izaguirre, a quien dedicó este relato al ser publicado (García, 1965).

Efectivamente, este relato plenamente costumbrista, fue refundido en el capítulo tercero de *Paz en la guerra*, con escasas modificaciones. No podemos descuidar que fue el propio Unamuno el que confirmó que este cuento, junto a “Solitaña”, fueron tentati-

vas que derivarían en su primera novela, explicaba en 1902, en el “Prólogo” a *De mi país*:

En algunos de estos trabajos del segundo decenio de mi vida reconocerán los que me hayan rendido el favor de leerme, precedentes de otros escritos míos. Así en *Solitaña* y en *San Miguel de Basauri en el Arenal de Bilbao*, elementos que incorporé luego a mi novela *Paz en la guerra* [...] Esto es inevitable, y aún creo más, y es que los escritos menores [...] de un escritor cualquiera no suelen ser más que materiales para sus escritos de mayor alcance (Unamuno, 1967a:85).

A su vez, conservamos testimonio epistolar de la idea seminal de este relato, escribió don Miguel a Florentino Llorente, director de *El diario de Bilbao*, en 1891, el hilo argumental completo de “San Miguel de Basauri en el Arenal de Bilbao”:

[...] me entretengo en extractar diarios manuscritos de tiempos de la última guerra para redondear el embrollo que estoy enredando a cuenta de la tal guerra [...] Tengo ahora entre manos un diario de un apreciable convecino nuestro [Francisco Izaguirre], cuyo nombre no me creo autorizado a revelar, que es de oro, verdaderamente de oro. ¡Si usted viera qué cosas hay allí! Tentaciones me dan de enviar a usted copia de la narración que hace de la famosa romería de San Miguel de Basauri, que se celebró el 29 de septiembre de 1873 en el Arenal de Bilbao. No hay que darle vueltas, para cosa divertida la guerra. ¿Cuándo desde aquellos agitados días del 73 hemos tenido música a diario en la Plaza Nueva? ¿Cuándo tan agradable pasatiempo como inventar, exagerar y comentar noticiotas? ¿Y la romería? ¡Aquello fue romería! El día aquel cumplí yo nueve años, recuerdo vagamente algo de ello, pero al leer en el manuscrito que traigo entre manos el relato de la fiesta parecían revivir aquellos días de vida intensa y hormigueo de emociones. No se podía salir de la villa e ir a Basauri y se trajo Basauri al Arenal. En nuestro Arenal hubiera usted visto poncheras, chozas, tabernas, ciegos y videntes, *chimberos* haciendo que hacían y apuntando a los árboles, juegos de bolos en las acacias improvisado con tablones de la batería de la Sendeya; en las mismas acacias merienda que sirvieron los Pellos, en fin, la mar. Pili bailó un auresku con todo arte, ante la autoridad que tenía hasta sus chuzos. Los chicos fueron en traje de romería, en carretela algunos, tirada por caballos encascabelados... Le digo a usted que fue cosa de derretirse de buen humor, como romería de tiempo de guerra al fin y al cabo. Y fue lo más sabroso de la fiesta que a lo mejor de ella apareció en un borrico uno disfrazado de Chapa, con boina blanca y borla de esparto, faja de percal y un papelón al pecho. Ante él un heraldo que llevaba en la espalda un cartelón que decía: *Entrada de D. Carlos en Guernica*. Le seguían chiquillos con palos, los gigantones y cabezudos y había mucha algazara. Y así se fueron a la Sendeya donde arribó a una taberna. Aquella noche, por no sé qué desmanes, durmió en la *perrera* el pretendiente disfrazado (Unamuno, 2017a:282).

Recordemos que este relato fue leído, de tal modo que se inicia con una apelación al oyente, que evoca las múltiples llamadas al lector típicas de todos los escritos y ensayos que cultivó don Miguel. El narrador cita las “bulliciosas fiestas” de los álgidos años de Bilbao, y pone el acento en que, los mayores de El Sitio podrán exclamar: “¡Es-

tuvimos allí!”, mientras los jóvenes o las recordarán escasamente, o no las habrán vivido en absoluto, no habrán disfrutado el Bilbao “alegre”: “Los hombres y los pueblos valerosos son los hombres y los pueblos verdaderamente alegres: la tristeza es hermana de la cobardía” (Unamuno, 1892b).

El narrador, que una vez más se descubre abiertamente en don Miguel, afirma que él sí vivió las fiestas, aunque aún era un niño, ciertamente, es producto de su idealización¹⁶⁵ y fusión de su propia memoria junto a las de Izaguirre, desvela el objetivo de tal relato: “[...] sólo aspiro a despertar en vuestra fantasía la imagen dulce de la bulliosa fiesta, que fue como prólogo a aquel heroico período, a cuyo culto esta Sociedad está consagrada” (Unamuno, 1892b), por lo tanto, este relato, que se inicia después de tal pórtico, será un homenaje a tiempos pasados de gloria bilbaína, tal vez también a la idealización que de ellos y su infancia tiene don Miguel, así como a El Sitio.

El cuento se ambienta en un impresionista otoño de 1873, durante la Tercera Guerra Carlista: “Era el otoño plácido de nuestras montañas, cuando el sol, cernido por la disuelta telaraña de neblina, llueve como lento *sirimiri* sobre el campo sereno, disolviendo los colores en el gris uniforme del crepúsculo del año” (Unamuno, 1892b). Concretamente, nos encontramos en el 19 de septiembre de 1873, el sitio se iba preveyendo, y Bilbao estaba “rodeada de enemigos”, por una parte, los *jebos*; las monjas de la Cruz se habían marchado; el casco nuevo se estaba poblando con antiguos vecinos de Bilbao la Vieja y San Francisco; el chacolí se estaba vendimiando demasiado pronto; comenzaban a escasear los alimentos y a fallar las comunicaciones, aún así “la alegría alentaba, y era hermoso el otoño plácido de nuestras montañas” (Unamuno, 1892b).

La vida intrahistórica continuaba impasible durante tales gestas, así que Pachique Castor fue a casa de Matrolo muy pronto por la mañana, le venía a buscar para ir de romería, y a su vez, comentaron la actualidad histórica:

¹⁶⁵ “Si usted [a Florentino Llorente] no ha pasado una temporada en una villa sitiada, no sabe lo que es bueno. Me río yo de todo lo demás. Estamos muy sosos, sosísimos; hace falta algo para que despierten los hombres graves y se diviertan, y no sabe usted qué humor les daba el oír silbar las balas. ¡Balitas a mí!, decían, ¡como si no!, y para demostrar su valor hacían cada chiquillada y mostraban tal humor, que era una bendición [...] Usted dirá que todo esto maldita la actualidad que tiene. Puede ser que no la tenga para el prójimo; para mí, que hace tiempo vivo en aquellos días, la tiene y grande” (Unamuno, 2017a:283).

—Nada, que Chapa va hoy a Guernica de paseo, y, lo que ya sabes, que viene Moriones con dos mil hombres... Los *jebos*, vendimiando... ¡Anda, levántate!

—Pero ¿es verdad que nos viene *Murriones*¹⁶⁶? —preguntó Matrolo, restregándose los ojos (Unamuno, 1892b).

Matrolo enseñó a su amigo sus posesiones armamentísticas: un fusil Remington y la escopeta “chimbera”. Pachi le empujó a que cogiera la escopeta y se fueran “a chimbos”, así que también se proveyó de “todos los chismes”, la burjaca, el polvorinero... y el perrito chimbero. Una muchacha les animó a divertirse, pronto les acompañarían ellas. Aún así, Matrolo no estaba convencido de ir de excursión, temía encontrarse a Velasco, el “sombrerero libertado”, que según le comenta su compañero: “[...] el vejete, está haciendo de soplín, soplón, hijo del gran soplador; no hace más que inflar los papos en la fundición de Arteaga... Los postes de amarras no le bastan y dice que nuestro comercio no aguantará tres días de bombardeo...” (Unamuno, 1892b).

En la calle estaban todos los jóvenes yendo a la romería de Basauri, entre ellos se encontraba Chistu, todos iban con el traje tradicional, una casaca encarnada y un pantalón azul o de dril blanco, estaban entusiasmados. Los amigos fueron a buscar a Bederachi, encantado de ir a cazar al Arenal: “¡Al fin podría gritar y hacer chiquilladas en público, sacar al aire libre la plenitud de su alma!” (Unamuno, 1892b). Alegría pura en la romería que recuerda a la del personaje de “El poema vivo del amor”.

Las calles del Arenal estaban engalanadas con banderas y gallardetes, y había por doquier tiendas de poncheras, de juegos..., Pachi y Matrolo estaban anonadados y el narrador recuerda la canción: “No hay en el mundo / puente colgante / más elegante, / ni otro Arenal” (Unamuno, 1892b). Los protagonistas volvieron a su infancia: “[...] empezaron a apuntar a los árboles, fingiendo disparar con gran contento de los chiquillos, que celebraban la ocurrencia” (Unamuno, 1892b). La ciudad se había vestido de fiesta, aunque en las “choznas” se percibía la situación bélica, había una deliciosa “*merlusita frita*”, pero “La carne está dura, mala y cara; a veinticuatro cuartos libra. El vino...” (Unamuno, 1892b). Vemos en los diálogos el castellano de la zona de Bilbao, plagado de seseísmo: “*sampa*”, “*felisidá*”. Bederachi, el más animoso, al oír las observaciones históricas de Pachi, le estampó un “¡Prosaico!”.

¹⁶⁶ Posible referencia al general liberal Domingo Moriones y Murillo, a partir de la deformación fonética de su primer apellido.

Pachi seguía siendo el más serio de los tres, los amigos bailaban, jugaban, comían... “con vergüenza de Pachi”, del Arenal caminaron hasta las Acacias, allí unos voluntarios de la República jugaban a bolos y uno de ellos observó que el juego era una metáfora de la batalla, “[...] está hecho con tablonos de la batería de la Muerte...”, y un compañero le contestó, intentando unirse a la alegría de los bilbaínos: “¿Quién habla de muerte? En el camposanto han puesto un letrero que dice: *No se permite la entrada*” (Unamuno, 1892b), la intrahistoria que celebraba la romería ese día se podía imponer a la trágica historia.

Bederachi seguía jugando a apuntar a los árboles, pero cuando tenía a todo su público en vilo, hasta el perrito estaba en tensión, dejó caer la escopeta ruborizado, las chicas les habían visto, y ya no se atrevía a disparar mientras ellas le azuzaban: “¡Ay, *ené!* ¡Y qué *vergonsoso* es el chico!” (Unamuno, 1892b). El joven se animó a acompañar a Pepita, con la escopeta y seguido por su perro, cuchicheaba con su enamorada: “Para ellos era la fiesta; para ellos la placidez del otoño; sinfonía de su amor, el contento desparramado que les rodeaba” (Unamuno, 1892b), la alegría exterior se fusionaba con sus sentimientos. Ya decía Pachi que desde que Bederachi tenía novia... había abandonado a sus amigos.

Entonces, llegaron los gigantes, don Terencio y doña Tomasa, que Unamuno recuerda con cariño, a la par que evoca su genealogía:

[...] serios como corchos; con ellos, los gigantes gigantones, serios como corchos; con ellos, los gigantones africanos y asiáticos y los dos cabezudos. Eran los gigantes de la segunda dinastía: los anteriores a la reforma que les añadió americanos a compartir su reinado; los que conocieron a Gargantúa; los que, atacados más tarde de *cloruritis* y abandonados por su pueblo, fueron, a bordo de un arca de Noé, a Portugalete a acabar su vida, contemplando el mar, que se traga a los grandes ríos y a los arroyuelos chicos (Unamuno, 1892b).

Matrolo decidió que comieran en las Acacias, tocaba la banda, desfilaban los gigantes, había baile... En aquella alegría báquica, trataron sobre todos los temas, pasados y presentes:

Se habló allí de la guerra y de la paz, de la facción carlista y de aquellos cartageneros que distraían al ejército. Recordaron las pasadas romerías de Basauri, cuando iban por la blanca carretera o por el sombrío camino de la Peña, pasaban el Puente Nuevo, ante el cual se despliega el risueño valle de Echívarri, por cuyo seno, entre cortinones de verduras, el Nervión, aun joven, se enfurruña al saltar las presas; pasaban el Boquete,

y, muy luego, se abrió ante sus ojos la frescura del valle de Basauri, vestido de manto de árboles, en cuyo límite se destaca la iglesia de Arrigorriaga, teatro de heroicas hazañas. Revoloteando la conversación alada, se fue de la romería a Basauri, y de Basauri a Arrigorriaga (Unamuno, 1892b).

La conversación derivó en el recuerdo de la “amorebietada”, en la que fue herido un compañero, Abdelkader, aunque querían evitarlo, no podían eludir la guerra. La romería continuaba, había comenzado a cruzar el Arenal, carretas, caballos, jóvenes, la felicidad comenzaba a salir de la villa, Matrolo estaba eufórico, “se confundía en todo”. Si Bilbao era una bacanal, en una casería recién quemada, desde Archanda, había un casero que observaba el espectáculo urbano “con vista fosca” y recordaba “los ecos de las pasadas *machinadas*¹⁶⁷; ecos que, al nacer, trajo como herencia” (Unamuno, 1892b), erigiéndose una división entre campo y ciudad, en la percepción de la fiesta, de la intrahistoria, del sufrimiento traspasado de generación en generación, puro determinismo biológico en la percepción de la circunstancia histórica.

Comenzaba la danza del *aurrescu*, Matrolo, aún comiendo, fue corriendo a ver el acto y entonces entró el “rey Chapa”, al que le seguían todos los niños con palos jaleándole:

Con boina encamada, de la que colgaba borla de esparto; con banda azul; de rico percal, con borlas; con una placa de papel que le cubría el pecho; con *artística espada de arrogante pino, benévola en los combates*, como dice un cronicón coetáneo, venía, caballero sobre un rucio, a tambor batiente, llevando en la espalda un papel de trapo que decía: *Entrada del rey Chapa en Guernica* (Unamuno, 1892b).

El rey consolaba a sus guerreros decretando: “Guerreros, esta noche dormiréis en Bilbao”, y a la corte se le unieron los gigantes, los enanos, dos aldeanos representados... Matrolo recordó entonces, cuando de niño, le gritaba al enano: “¡*Caransuelito!*”, no dudó en unirse a la comitiva. Los amigos se fueron a la taberna de la Sandeja y desde allí veían a los *jebos* de Archanda; se oyeron cañonazos desde San Agustín, la fiesta llegaba a su punto álgido, Matrolo seguía igual de jovial que un niño, sin embargo, le em-

¹⁶⁷ Término explicado por el mismo Unamuno en “Bilbao, ¡arriba la villa!” (1919): “Ciertas revueltas populares en que los aldeanos de los alrededores de Bilbao entraron tumultuosamente, y en son de contienda en la villa” (Unamuno, 1967g:417).

bargaba la melancolía al pensar que: “¡Qué mal está el que no tiene novia!” (Unamuno, 1892b).

Pero la fiesta debía finalizar, se oyó la corneta de llamada, los cazadores fueron corriendo a casa a dejar los aparejos de chimberos y a cambiarlos por la escopeta, “recordaron los tiempos duros en que estaban”, afortunadamente, estaban animados, a unos les ilusionaba el recuerdo de la romería; a otros, el de la novia.

El narrador preguntó por el soldado que estaba disfrazado de rey Chapa, adelantándose a la interpretación del lector, entonces, haciendo uso del tópico del manuscrito encontrado, parece ser que este cuento ha sido extraído de un “crónica” —como efectivamente fue, al tomar don Miguel gran parte de la información del diario de Izaguirre—, y acaba del siguiente modo:

No comprendiendo, sin duda, su majestad mandilona que el buen ejemplo debe dimanar siempre de quien en lo más alto se ve encumbrado, olvidándose acaso de su elevado rango, se atreve a cometer serios desmanes que le obligan a retirarse quizá antes de tiempo, contra su omnímoda soberana voluntad, al regio alcázar hábilmente designado con el significativo nombre de *La Perrera* (Unamuno, 1892b).

Así finaliza la carnavalesca romería, el rey Chapa volvía a sus bajos dominios hasta la próxima festividad, la intrahistoria volvía a adormecerse, a la espera de que la histórica guerra culminara y dejara paso a la valiente alegría bilbaína.

Por la noche, los últimos festejos llegaban a su fin con la canción: “*Ené, qué risas le hisemos / al pasar por la Sendeja... / Chalos y todo nos hiso / desde el halcón una vieja*” (Unamuno, 1892b), canción de Juan José Moronati (Arriaga, 1896:312). Documenta así Unamuno, trascendiendo el relato de ficción para volver a la pieza periodística, la romería de San Miguel de Basauri del 29 de septiembre de 1873, pero sin olvidar su personal vivencia de la guerra, como un juego de infancia, como su primera oportunidad de trascender en la historia: “¡Tiempos aquellos en que en el continuo vaivén de los sucesos, en la incertidumbre del mañana, despegadas las voluntades del amodorrador cuidado y flotando sus raíces como en el mar las algas, traía la villa a su seno el aire de los campos y recogía el soplo de la infancia animosa de los pueblos!” (Unamuno, 1892b).

“Un loco razonante” (1892) no fue incluido ni en las ediciones de García Blanco, ni en la de Krane, ni en la de Senabre, ni en la primera edición de los *Cuentos com-*

pletos de Carrascosa (2011), tampoco lo cita Robles en su catálogo de los cuentos de don Miguel. Isidoro González Gallego lo rescató en 2012, y en 2017, Óscar Carrascosa lo introdujo como relato en la segunda edición de su compilación. Citaremos y analizaremos el texto a partir del artículo publicado por González Gallego en 2019, en el que transcribe “Un loco razonante”.

Este cuento, comenta Isidoro González, es “hermano” de “Juan Manso (cuento de muertos)”, ambos fueron enviados a Ricardo Macías Picavea en 1892, ya que solicitó dos cuentos a Unamuno para ser publicados en *La Libertad* vallisoletana, pero estos relatos también los había enviado su autor a *El Nervión*. “Juan Manso (cuento de muertos)” fue publicado el 25 de mayo de 1892, en *El Nervión*, y posteriormente, el 5 de septiembre de 1892 en *La Libertad*; “Un loco razonante” también corrió la misma suerte, primero, en *El Nervión* el 17 de octubre de 1892 y después, en *La Libertad* el 21 de noviembre del mismo año (González, 2019:18).

En este relato encontramos un médico, el doctor Acevedo, recién llegado a un pueblo para analizar un criminal, don Pascual. Los pueblerinos no sabían cómo clasificar a este último, los muchachos pensaban que era un “loco”; los ancianos, que “se fingía tal”; el tema principal de conversación, “el *sport* de aquellos días”, eran las “extrañísimas relaciones” entre el verdugo y la víctima, así como intentar dilucidar las causas del crimen, ambiente de cerrazón vetustense que queda parodiado por don Miguel en la hipérbole de la atención total en el suceso: “Las charadas, los logogrifos y adivinanzas del diario local estaban olvidados. Por su parte, los lectores del folletín habían perdido el hilo de éste y hablaban de cierto misterio, de iniquidad, de pecados de los padres castigados en los hijos” (González, 2019:23).

Una opinión semejante tenían sobre el doctor Acevedo: “estaba loco de vivir entre locos”. La primera sesión entre el especialista y su paciente fue en la celda de la cárcel, en la que se encontraba preso don Pascual, este estaba leyendo, pero cuando entró el doctor, lo recibió animosamente: “¡Ya tenemos aquí al sabio!”, parecía que le conocía por el trato que le ofrecía o que le recibe con una provocación, el preso se ofreció inmediatamente para ser sujeto de su observación, le dejó examinar sus pupilas, el pulso, la lengua... Pero Acevedo, en lugar de entretenerse en la fisiología, le preguntó: “¿Pero qué ha hecho usted, desgraciado?”; el preso ya había interiorizado todas las técnicas posibles de interrogatorio, nada le sorprendía: “¡Ah! Vamos. Cambia usted la táctica. Us-

ted desea que le cuente cómo fue la cosa. Veo que se pone usted en razón” (González, 2019:23).

Don Pascual afirmaba taxativamente que él “salvó” a la víctima, no la asesinó, “El alma no puede matarse”, sabemos que el fallecido era un hombre bueno, pero de “espíritu flaco, débil, muy débil... Así es que el demonio y la carne le cogían con tanta facilidad”, el asesino le quería mucho, y sufría por el estado de su alma, además, conocía que su padre había sido un “monstruo” y según la ley cristiana, “Dios castiga en los hijos las culpas de los padres; en una palabra, el pecado original o como dicen ustedes, la ley de la evolución ¿no es eso?” (González, 2019:23); se observa la conjunción de supersticiones, la antigua y la moderna, la religión de un Dios cruel y castigador que pide el sacrificio del hijo, y la de la ciencia, que ve en la degeneración genética los fines de raza esperpénticos. Recordemos también los padres negativos presentes en Unamuno, desde el de “Soledad” y “Ramón Nonnato, suicida” al experimento familiar de *Amor y pedagogía*.

El asesino continuaba su monodílogo con el doctor Acevedo como espectador, este toma la posición del lector, que no comprende cómo un asesino confeso puede “querer” y “se preocupa” por su víctima, por ello, el médico expresa las opiniones del lector, mientras escucha-lee: “¿Cómo ha podido usted matar a un hombre? [...] ¡Ah!, ¡vamos!”. El preso explicaba que no podía dormir a causa del malestar que le causaba el fallecido, rezaba por él, le suplicaba que se corrigiese —nótese que el lector, a estas alturas del cuento, no conoce realmente qué sucedía entre Pascual y el muerto, como los habitantes del pueblo, por ello la maledicencia—.

La víctima le daba la razón a don Pascual: “Tiene usted razón, no lo haré más”, pero volvía a suceder, la víspera del desenlace fatal, llegó la víctima muy triste, con los ojos enrojecidos y a media noche, el asesino le esperaba para sorpresa del afectado, quería hablar con él muy seriamente, pero aquel no confesaba; Pascual entendió que “estaba saciado de demonio, dije: *este es el momento* y empecé a hablarle desde mi corazón para mover el suyo”, le habló desde su espíritu más puro, le evocó su infancia —probablemente dura, ya que anteriormente se ha mencionado al “padre monstruo”— y le provocó para que “vomitara los demonios de su alma en mi seno como de niño vomitó más de una vez en él teniéndole yo en brazos” (González, 2019:24), escena que recuerda la paternal estampa de “Las tribulaciones de Susín”, los consejos del anciano médico al

bohémio de “Ver con los ojos. (Cuento)”, además de probablemente ser un momento autobiográfico del Unamuno padre.

El doliente se abrazó a Pascual llorando, y efectivamente, volcó todo su dolor sobre él, le confesó la verdad y prometió que expiaría sus pecados y se redimiría, llegó incluso a calificarle de “padre”, entonces fue cuando el asesino tuvo la “pícaro idea”, debía “salvarlo”, “impedir que el demonio volviera a apoderarse de él”. El doctor Acevedo apeló al mandamiento cristiano, solamente es Dios el que puede segar una vida, pero Pascual cometió la soberbia de erigirse como el “instrumento” divino para cumplir el destino otorgado a la víctima. En este momento, el lector espera la confesión del asesinato, pero no, parece ser que fue el fallecido el culpable de un acto reprobable: “El crimen fue expiado. Cuando se repuso le hice escribir unas cartas, pensar seriamente en la vida y la muerte y en la taza de té que le serví vertí esa... Lo tenía a prevención” (González, 2019:24).

Finalmente, descubre el lector que don Pascual asesinó a su amigo envenenándolo, pero a su vez, nos ha adelantado el verdugo que la víctima también había cometido una acción grave, y a causa de ello había tenido que escribir unas cartas... Volviendo al veneno del criminal, este escogió tal método porque no deseaba que el doliente sufriera, ya que “No quería que sufriera porque el dolor suele ser puerta que a veces aprovecha el demonio para entrar en el alma. Podía haberse exasperado y blasfemado. El dolor cuando no es divino es diabólico, humano no es nunca” (González, 2019:24), se vincula así con la cruenta agonía de Emma Bovary.

En cambio, el muerto estaba sereno, tranquilo, el veneno solo le había provocado un sueño inevitable, el “sueño de vida verdadera”, según don Pascual, pero antes de dormirse volvió a pedirle a su padre putativo: “perdón”, el verdugo creía que, en realidad, era un perdón para su padre biológico. A los pocos minutos de dormir, falleció.

Acevedo no sabía cómo calificar el relato que había escuchado, don Pascual adolecía de una soberbia divina equiparable a la de “El lego Juan”, el médico, que le observaba con “expresión de loco”, le recordó el mandamiento: “¡No matarás!”, a su manera lo interpretó el preso: “¡Eso es, no matarás! Eso dije yo al demonio: ¡atrás, Satanás, no matarás su alma!” (González, 2019:24), él había sido el instrumento de Dios, Pascual estaba convencido de que la divinidad había sentenciado que la víctima falleciera por el envenenamiento provocado por su amigo, el médico le espetó: “Pero ha perdido usted la

propia [alma]. Esa vida era de Dios... [...] Eso es predicar el suicidio y el asesinato” (González, 2019:24).

El verdugo le confesó que la causa verdadera del suicidio era la “falta de fe”, Acevedo no le comprendía, pero Pascual le contó el secreto al oído, vigilando que no le oyeran: “Si hubiera un hombre que creyera firmemente, sin sombra de duda alguna que nunca habría de morir, si no perdiera esa fe ni en el último instante, si con el dogal al cuello no admitiera ni la menor duda, ni la más ligera acerca de su inmortalidad, no moriría nunca” (González, 2019:24). El criminal se erige como su propio dios, su propia creación al creer totalmente en sí mismo, al alcanzar la inmortalidad porque niega a Dios, él es su Dios, aún así, recordemos el destino del protagonista de *Niebla*, y la duda vivificante de *El sentimiento trágico de la vida*.

Según don Pascual, el pecado no era suicidarse, era el “querer morir”, y, al fin y al cabo, la víctima tan solo sentía que tenía sueño, no que iba a morir. El preso aceptó su destino, de hecho, creía que los jueces eran el “instrumento” que Dios había escogido para “salvarlo”, “¡hágase su voluntad!”. El médico no podía soportar más el monólogo del detenido, incluso se encontraba mal, había somatizado su confusión, se despidió de él y se marchó.

El lector conoce finalmente el porqué del viaje del doctor Acevedo a ese pueblo: diagnosticar la cordura del preso, y dilucidar si su estado mental podía haber influido en sus actos, para así poder aplicar una condena justa. El médico le declaró “ cuerdo” para que así le pudieran castigar con la pena máxima, para que le “salvaran” de su locura: “[...] que le ejecuten cuanto antes, antes de que con los remordimientos le vuelva la conciencia. Así le salvarán” (González, 2019:25), que así se cumpliera el designio divino orquestado por el propio don Pascual.

Acevedo salió de la prisión y se dijo a sí mismo: “¡Qué atrocidad! Por algo dicen que la locura es contagiosa” (González, 2019:25). Así finaliza el cuento, con el misterio acerca de la víctima, su verdadera relación con sus padres, el biológico y el “adoptivo”, sus errores, su sufrimiento... La “locura contagiosa” podría referirse a un posible maltrato del padre al hijo en la infancia, a la herencia de ese mal, que le provocó una madurez de altibajos, una especie de “suicidio provocado”, como el caso de “Ramón Nonnato, suicida”, cuento en el que el trasfondo familiar resulta crucial en el destino del protagonista.

Por otra parte, el hecho de que todos creyeran que el mismo médico, probablemente psiquiatra o psicoanalista —este cuento fue publicado en 1892— estuviera loco por tratar con enfermos mentales, también responde a la sentencia final; es decir, y teniendo en cuenta que Acevedo se sintió turbado al hablar con don Pascual, puede que le afectaran las revelaciones: la creencia en la propia inmortalidad, el hecho de que un humano pudiera jugar a ser dios y segar vidas ajenas, o a creerse instrumento de la misma divinidad, además de aprobar el asesinato como un acto de salvación y defensa frente al mal, la solución final y definitiva frente al pecado, es decir, la imposibilidad de redención para los débiles. Locura que parece repugnar al doctor Acevedo, pero que, por el contrario, dominará por completo al doctor Montarco.

Este último aspecto podría recordar a “Juan Manso (cuento de muertos)”, tal y como comenta Isidoro González —que no ofrece más detalles al respecto, exceptuando “hermanar” este relato y “Un loco razonante”, puede que también, por fechas y finales editoriales—. Juan Manso fue resucitado para poder volver a morir dignamente, ya que para don Miguel, una vida sin lucha, sin guerra, una vida dormido en el limbo de la conformidad, no resultaba aceptable, ni tan solo en su concepción del más allá.

“¡Cosas de franceses! (Un cuento disparatado)” (1893) puede ser el cuento más explícitamente crítico con el estado de España de Unamuno, de hecho, para la comprensión de este cuento debemos remontarnos a las ideas sobre el marasmo de España que Unamuno expone en *En torno al casticismo*, y que las combina con toques de su particular quijotismo.

Literariamente, este cuento es interesante por la técnica y el distanciamiento del autor-narrador. El narrador expone que él no ha escrito el relato, sino que simplemente lo ha traducido del original francés. Artificio que utilizará excelentemente en la traducción de la traducción que acabó siendo *Cómo se hace una novela*. Vemos en este distanciamiento de cronista, a su antecesor Cervantes en sus juegos de autoría con Cide Hamete. El narrador reivindica que él no es el autor, porque este relato pretende criticar a los franceses sin más, ya que con cuentos como ese contribuyen a la mala imagen de España.

La ironía trágica es que Unamuno conocía el estado cultural español era así de lamentable, y no necesitaba de críticas extranjeras¹⁶⁸ para aumentar su mala reputación, ella sola se bastaba. Por lo tanto, España era un país que no se conocía a sí mismo, la regeneración era imposible en ese estado. El ambiente que puebla todo el relato es quijotesco, precisamente es en una llanura manchega donde se celebra un experimento, como comenta el narrador, era inverosímil que un hidalgo español se dedicara al estudio, de ahí la locura de los franceses, que no conocían la realidad española e inventaban tales desatinos.

Menos aún, será capaz un noble español de abandonar sus teorizaciones para ponerlas en práctica en un laboratorio, es por ello, que don Pérez es un Quijote contrahecho, que una vez probado su fracaso será burlado y manipulado por sus promotores como el héroe cervantino en la segunda parte. De hecho hay intertextualidades explícitas con el texto original: “Pasábase las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio” (Unamuno, 2011a:99).

El autor pone en práctica las doctrinas que expone en *En torno al casticismo*, el carácter español es hijo de la personalidad enérgica de los conquistadores, que a juicio del helenista, dio los personajes “monótonos” del teatro español barroco, y en cierto modo, confirma la mala imagen que en el extranjero se difundía de España:

Pasamos [...] en Alemania [...] por ganosos de fama, codiciosos e indolentes [...] El valor, valor de toro. “¡Ve a vencer!”, dice arrogantemente el rey a Rodrigo Arias [...] En la vida de lucha conviene, además, juntar al esfuerzo astucia, aquella arma del fuerte, y esta del débil. “Apenas había término medio entre el caballero y el pícaro”, dice el Sr. Menéndez. Confundíanse uno en otro; en horas de *insolación* asoma bajo el aristócrata el chulo [...] O se entrega a la rutina de la obligación, o trata de desquiciar las cosas, padece trabajos por no trabajar [...] Es proverbial nuestro castizo horror al traba-

¹⁶⁸ Escribía Unamuno en 1896: “Peor que el militarismo militante, el de los militares, es el estúpido militarismo de los paisanos que piden en corrillos y cafés guerras y exterminio. Es un mal inofensivo el militarismo de los militares, junto al de los periodistas que piden la cabeza de Maceo y llaman cerdos a los *yankees*, ignorando profundamente las instituciones, el carácter, las costumbres y el modo de ser de los norteamericanos, teniendo de estos una idea tan exacta, como tienen de los españoles los franceses que no nos conciben sino con calañés y la guitarra al hombro. No hay cosa más repugnante que explotar la ignorancia ajena” (Rabaté, 2010:251), vemos como el estereotipo respecto al español rural y analfabeto se mantenía en Europa. A la vez que en 1909, en plena Guerra del Rif, interpreta que Francia “codicia Marruecos” y por ello, la prensa francesa es “la que más patrañas esparce a cuenta de los españoles y la que con más hipócrita malevolencia los trata” (Rabaté, 2010:284). Recordemos la defensa de Azorín, “Colección de farsantes”, en 1909, contra la Europa —especialmente Francia— que menospreciaba España y difundía más leyendas negras, Unamuno le contestaría felicitándole por tal defensa, en su línea del “que inventen ellos”.

jo, nuestra holgazanería [...] El que se hizo hidalgo peleando, moriría antes que deshonrar sus manos (Unamuno, 2005c:196).

La raza española había nacido “en posesión de la verdad absoluta o la han dejado perder por su soberbia” (Unamuno, 2011a:100). Este pueblo estaba compuesto de “[...] almas estas tenaces e incambiables, castillos interiores de diamante de una pieza, duro y cortante. Genio y figura hasta la sepultura; lo que entra con el capillo sale con la mortaja; lo que en la leche se mama, en la mortaja se derrama” (Unamuno, 2005c:195). Esa preferencia del pueblo español por la reflexión antes que por el empirismo, es justificada de un modo positivista en la elección de los extremismos místicos que llevaron a la inanidad, por el natural rechazo al trabajo de la casta:

Casta la castellana de conquistadores, mal avenidos al trabajo, no se compadecía bien a interrogar y desentrañar la realidad sensible, a trabajar en la ciencia empírica, sino que se movían a conquistar con trabajos, sí, pero no con trabajo una verdad suma preñada de las demás, no por discurso que se arrastra pasando de cosa en cosa [...] sino por gracia de contemplación que vuela y desde un rayo de visión se difunde a inúmeros seres [...] *contemplatio sine labore cum fructu*, que decía Ricardo de San Víctor (Unamuno, 2005c:218).

Por ello, don Pérez, “De ningún modo quería manchar sus investigaciones con las impurezas de la realidad” (Unamuno, 2011a:100), lógicamente, él aspiraba a ser don Quijote recibiendo las visiones en la cueva de Montesinos, y no un pragmático Sancho Panza. En *Vida de don Quijote y Sancho*, Unamuno cambiaría radicalmente el sentido peyorativo a la aventura de la cueva de Montesinos, otorgándole a don Quijote la verdad en su creencia, el don de poder ver las visiones, y despreciar a los “dormidos” que eran incapaces de vivir en el idealismo. Vemos como el cuento recuerda al polémico “que inventen ellos”, que pretendía espolear el aperturismo de España a Europa, así como la revalorización de lo propiamente español.

Lógicamente, la combinación del carácter holgazán con la teorización hueca produjo el total fracaso del explosivo del inventor, que una vez más, se pretendía utilizar para destruir Gibraltar, guardándole eterno rencor a Inglaterra. La masa analfabeta enloqueció con tales desatinos y le rindieron ínclitos honores como darle su nombre a un año, y colocar su retrato al lado del ministro liberal Manuel Ruiz Zorrilla y del aspirante al trono carlista —ideología rechazada por el autor—, los honores no podían ser

más ridículos y paradójicos. Unamuno aún maneja la dicotomía clásica de los personajes cervantinos, porque denomina a los críticos de don Pérez “Sanchos y socarrones bachilleres”, cuando en su particular biografía de don Quijote y Sancho acabará llegando a la conclusión de que el escudero y Sansón Carrasco están qui jotizados.

El experimento resulta un fracaso, pero los medios de comunicación y don Pérez parecieron no darse cuenta o no querer darse cuenta de ello, así que lo promocionaron como un logro. Unamuno muestra en este aspecto una gran crítica a la manipulación de los medios de comunicación sobre la masa, hasta que algunas voces individuales comenzaron a explicar la verdad del caso. Pero la verdad del caso, según el inventor, fue propia de la locura qui jotesca: “Era imposible el caso; el cerro tenía que haber volado, porque eran infalibles las fórmulas del encerado de don Pérez. Era una mano aleve que había mojado el explosivo, la mano de un maligno encantador enemigo de don Pérez y envidioso de su fama” (Unamuno, 2011a:101). Lógicamente, y para no dejar títere con cabeza, Unamuno identificará a este mago con el Gobierno, totalmente indiferente a la opinión pública, siempre inmovilista: “[...] siguió comiendo el turrón a dos carrillos y sordo a las voces del pueblo, según es su costumbre” (Unamuno, 2011a:102).

La masa, voluble, si una vez vociferó el castizp “olé”, luego no tuvo inconveniente en difamar por los cafés a don Pérez, en monólogos que no eran conversación ni alcanzaban la comunicación, eran solo ruido; sin embargo, la prensa continuaba ensalzando a don Pérez y criticando la actitud indiferente del Gobierno. Para respaldar la reputación del hidalgo científico citaban las opiniones de don López y don Rodríguez, siempre acudiendo al crítico que dictara la opinión válida a seguir. Unamuno nunca perdió oportunidad de acribillar este sector, sector que en este cuento, para respaldar a don Pérez, acude a citar a los héroes españoles, al patriotismo, a criticar a aquellos que prefieren lo extranjero...al menos se recordó a un buen escritor, don Fernández, que no leían en su patria y se veía obligado a dar su obra para que directamente la tradujeran, posible alusión al propio Unamuno.

Don Pérez, empeñado en defender su honra, el código de honor español intachable, se presentó candidato a la Diputación a Cortes, a ese organismo español en el que se entremezclaban todas las disciplinas, y ninguna se legislaba propiamente: “Las Cortes son la academia en que se reúnen a discutir todos los sabios de España, asamblea que, siguiendo las gloriosas tradiciones de los Concilios de Toledo, hace a pluma y a pelo, ya de Congreso político, ya de Concilio, en que se dilucidan problemas teológicos,

como sucedió allá por el 69” (Unamuno, 2011a:101). Unamuno carga contra los “sabios” nacionales así como de las múltiples discusiones y teorizaciones que llevaron a la creación de dogmas, impuestos a la fuerza, pero no a la creencia y la justicia verdadera.

El verdadero héroe del cuento, el aplaudido, con ese aplauso hueco del que se lamentaba Unamuno en la *Vida de don Quijote y Sancho*, es el torero, llamado característicamente don Señorito, único promotor de don Pérez alabado por su “metafísica tauromáquica”, en el que se reúne el ideal renacentista del hombre de armas y letras. Don Miguel carga las tintas contra el personaje del torero, personaje que, lamentablemente, parece ser el único ídolo del pueblo¹⁶⁹.

Por supuesto, en la corte de don Pérez y don Señorito no podía faltar un empresario solamente interesado en el botín, don Carrascal; y un político que lo protegiera, don Encinas, pero si el científico consiguió mejorar su invento, ni el cargo en las Cortes, ni el Gobierno cambió la decadencia cultural española, hasta “¡Y todavía sigue en pie el Peñón de Gibraltar con sus ingleses!” (Unamuno, 2011a:102). Seguía latente el rencor contra la pérfida Albión.

Unamuno acaba el cuento con una ironía trágica gravísima, y más en su caso, un intelectual que conocía la parálisis que sufría España en profundidad: “Convengamos en que solo un francés es capaz, después de ensartar tal cúmulo de disparates, sobre todo el de presentarnos un torero de tribuno a favor de la candidatura a diputado de un sabio” (Unamuno, 2011:102). El mismo Unamuno tuvo que advertir a los traductores de este cuento del sentido de este, que difícilmente se comprendería fuera de las fronteras españolas, porque no entenderían el sarcasmo sangrante y quiénes se escondían bajo esos apellidos tan comunes, escribió a Gilberto Beccari:

¹⁶⁹ Unamuno abjuró desde su juventud de la llamada “fiesta nacional”, símbolo del atraso español, conservamos artículos ya de 1896 atacando tal festividad, la figura del torero y hasta toda la prensa dedicada a retratar y publicitar tal entretenimiento, reflexionaba en 1905: “La plaza de toros es la escuela y a la vez el desahogadero de la mala educación y de la grosería españolas [...] no hay público menos culto que el público taurino. Siempre me han repugnado y me han aburrido las corridas de toros, siempre he deseado que lleguen un día a suprimirse [...] Nunca he resistido una corrida, pero resisto menos aún una conversación sobre toros” (Unamuno, 1967g:959). En 1911 abogaría por el hundimiento de la prensa taurina: “Si yo fuera autócrata [...] suspendería todos los periódicos taurinos [...] prohibiría las revistas de toros en los diarios y toda información tauromáquica; impediría que se vendiesen públicamente retratos de toreros; clausuraría todas las tertulias y casinos de esa clase [...] Lo que de los toros está degradando a nuestra patria es que se hable tanto de ellos. Esto tiende a rebajar nuestro nivel intelectual [...] Y no veo el remedio. ¡Son tan pocos los que se atreven a revolverse no contra la barbarie de las corridas de toros, sino contra la estupidez media de la afición tauromáquica y contra su sutil reaccionarismo...!” (Unamuno, 1967g:962).

Don Pérez fue Isaac Peral, inventor del submarino; lo del *ansiado explosivo Pérez* era *anís explosivo Peral*; lo de la prensa fue, para mal nuestro, como lo cuento allí; el geómetra don López fue don José Echegaray; y hasta lo del torero es exacto, nuestro entonces matador de toros Luis Mazzantini¹⁷⁰ [...] daba conferencias en pro del submarino [...] ¡no publique [Beccari] usted eso ahí! Porque usted ha creído de buena fe que era una sátira contra el modo de pintar España los franceses y es otra cosa [...] Y el explicarlo sería peor. Suprímalo (Unamuno, 2011a:99).

Unamuno pretende exponer al lector español cuán disparatada es la realidad de su ambiente a ojos extranjeros, a ojos de una sociedad culta y mesurada, y cómo debe aprovechar ese contraste, esa nueva percepción, para abogar por la regeneración de su país, empezar por conocerlo, y para Unamuno, amarlo, y comenzar la reforma necesaria: “Pero, señor, ¿cuándo aprenderán a conocernos nuestros vecinos, por lo menos tanto como nosotros nos conocemos?” (Unamuno, 2011a:102). Este relato podría emparentarse con *La voluntad* de Azorín, que se refiere de un modo muy similar al desastre español, aunque la tristeza por el país es más palpable al no usar el autor ironías cuando explica el episodio del cohete que inventó Manuel Daza, aunque sí utilizó el recurso de compararlo con el Quijote, porque el nombre que da en la ficción al inventor es el de Quijano.

“El misterio de la iniquidad, o sea los Pérez y los López”, datado en 1893 únicamente por Robles (Robles, 1997:46), llama la atención que no recoja Carrascosa esta fecha en su edición de 2011, tal vez porque Laureano Robles no cita ninguna publicación previa en la que haya aparecido este cuento, exceptuando *El espejo de la muerte. Novelas cortas*. Este cuento es extenso, para la media de tres páginas de Unamuno; de hecho, recuerda a “Abuelo y nieto”, sobre el cual, señaló el autor, quería realizar una novela corta. Pero como hemos observado, hay otros “cuentos largos” que podrían enmarcarse bajo tal marbete, y Unamuno no lo indica. Conocida es su aversión a los marbetes que lo pudieran fosilizar.

En “El misterio de la iniquidad, o sea los Pérez y los López”, Unamuno se remonta a una temática que ya explotó en su primera novela, *Paz en la guerra*, y secundariamente ensayó en “Solitaña”, y es la inanidad de las ideologías, de las bandos entre per-

¹⁷⁰ En 1920 recordaría a tal torero en su artículo “Texto e ilustración”: “Un amigo nuestro que vive hace años en esa República Argentina [...] nos contó que en la iglesiuca de un pequeño poblado de indígenas se encontró con un grabado en color de *La Lidia*, revista tauromáquica española, en que se representaba al que fue torero don Luis Mazzantini, y ahora es gobernador de provincia. Merced a su traje de luces don Luis fue canonizado por aquellos indígenas del Chaco. ¡Y luego dirán que el hábito no hace al monje! Monje o torero, ¿qué más da? ¿No es la santidad acaso un toreo a lo divino?” (Unamuno, 1967g:1392).

sonas cercanas, que representa en el castizo enfrentamiento entre carlistas y liberales, y para mayor inri, en una reyerta entre dos familias, como si de una tragedia lorquiana se tratara, los liberales Pérez y los carlistas López. La elección de los apellidos, lógicamente, no es casual, son de los más comunes en España, y por lo tanto, se desea hacer referencia a que era una situación de lo más normal en esos tiempos, es decir, los protagonistas del cuento “podrían ser cualquiera”, como en el caso de “¡Cosas de franceses! (Un cuento disparatado)” —por otra parte, el apellido Pérez fue muy usado por Unamuno, en los cuentos citados, en *Niebla...*—.

En la descripción de los personajes, así como en la narración, no se atisban novedades como el monólogo interior o modernidades de principio de siglo, es más, la escritura parece que adopte un tono oral, el escritor está explicando una situación manida a un lector de periódico o revista que conoce sobradamente lo que sucede en tales enfrentamientos. Recordemos que, para Unamuno, la literatura, además de ser vida, y de seguir la máxima “a lo que salga”, es también comunicación, registro que se adecuaba perfectamente al ámbito en que Unamuno publicaba sus cuentos, periódicos y revistas; ya que se debe tener en cuenta que solo efectuó una recopilación de cuentos en toda su carrera.

Juan Pérez era el integrante de la familia liberal, que seguía tal ideología desde que Mendizábal fue político, y como descendiente de tal clan, había sido adoctrinado en la manipulación total de la imaginería carlista, la guerra aún vivía:

Desde muy niño había oído hablar de los carlistas con encono mal contenido. Se los imaginaba bichos raros, y tenía de ellos una idea del mismo género a que pertenece la vulgar del judío. Gente taciturna, de cara torcida, afeitada o con grandes barbas negras y alborotadas, largos chaquetones negros, parques de palabras y tomadores de rapé. Se reunían de noche en las lonjas húmedas, entre los sacos fantásticos de un almacén lleno de ratas, para tramar allí cosas horribles [...] gente taimada, que en paz prepara a la sordina guerras y que solo se surte de las tiendas de los suyos [...] gente de una opinión opinable [...] fanáticos (Unamuno, 2011a:263).

Es interesante observar el antisemitismo, que ya de antiguo recorría Europa, y cómo este se emparenta con cualquier etnia, considerada negativa por el poder dominante, y en este caso, recae en la concepción de los carlistas, por parte de los liberales. De hecho, parece que todos estos tópicos eran muy comunes en la sociedad de la época: “Es excusado enjaretar aquí la letanía de sandeces salpicadas de epítetos podridos que

es de rigor entre anticarlistas” (Unamuno, 2011a:263). El narrador, en cuanto ha relatado la evolución en el pensamiento de Juan, que a pesar de madurar, siguió creyendo que los carlistas eran seres extraños, interviene metaliterariamente, no quiere aburrir al lector de la época que ya conocía esos insultos, intervención que recuerda al registro oral en que podría enmarcarse este cuento.

Esta guerra nacía en su fuero interno del enfrentamiento entre dos familias, y el narrador no explica qué sucedió, siguiendo la tónica de nutrirse de información oral y popular, también de raigambre galdosiana, en la que no esconde su opinión:

En la familia Pérez había vieja inquina contra la familia carlista López. Un Pérez y un López habían sido consocios en un tiempo; hubo entre ellos algo de eso cuyo recuerdo se entierra en las familias; este algo engendró chismes [...] injurias diarias, saludos negados, murmuraciones, miradas procaces, chinchorrerías en fin, engendraron un odio duro (Unamuno, 2011a:263).

Por lo tanto, el odio que se tenían entre semejantes puede que no proviniera tanto de su distinta ideología, cómo de aquello que sucedió entre socios.

No obstante, Juan Pérez no se distinguía por sus conocimientos culturales, ni históricos, ni políticos, ni filosóficos, todo lo que sabía sobre los carlistas era la maledicencia que le habían inoculado. Los Pérez eran muy piadosos, como los López, en el fondo compartían semejanzas. Por lo tanto, Juan se sintió terriblemente cuando se popularizó la sentencia: “el liberalismo es pecado”, frase famosa a raíz del folleto de Félix Sardá y Salvany, de 1884. El concepto “pecado” fue el acertado: “La elección de esta palabra es una obra maestra, pues cualquier otra que se empleara: error, herejía, impiedad, crimen, o dicen más o menos, y así, o no llegan al blanco o pasan de él” (Unamuno, 2011a:264). Puede encontrarse en esta opinión del autor una crítica subrepticia a la inclusión de la religión en la crítica de esa ideología, además de ser el término “pecado” tan connotativo en la cultura española. En *Del sentimiento trágico de la vida* ya recoge la expresión: “Ya se ha oído aquí, en nuestra España, que ser liberal, esto es, hereje, es peor que ser asesino, ladrón o adúltero” (Unamuno, 2011b:111).

Pero a raíz de ello, el creyente Pérez siguió ahondando en esa frase que tanto molestaba su conciencia como cristiano, se informó sobre el folleto de Sardá y demás autores y literatura contraliberal, y concluyó en temer esa ideología. Unamuno aprovecha la temática del cuento para demostrar sus profundos conocimientos en tal ideología política, ya que cita los autores y títulos que leyó Juan:

[...] el áureo libro del eximio Sardá [...] los artículos del Hermano Mayor [...] las cartas del Martillo de protestantes y liberales [...] estudió la lucha entre mestizos y puros, y se sabía de pe a pa las decisiones del *Índice* y los viajes de don Celestino [de Pazos]. Se dedicó a leer los periódicos puros [...] leyó la encíclica *Libertas* [del Papa León XIII] (Unamuno, 2011a:264).

Una vez más aparece el narrador para aligerar el relato: “[...] con fruición de espíritu anémico tragaba artículos inacabables, siempre sobre lo mismo, siempre en el mismo estilo y con los epítetos consagrados siempre. Aguzó su espíritu en las argucias imperceptibles, en los juegos malabares de distincionzuelas y en los pequeños logogrifos de conceptillos” (Unamuno, 2011a:264), como el bibliófilo de “Sueño”. La crítica al estilo de los opositores al liberalismo, que parecen textos vacíos de pensamiento, así como a las continuas clasificaciones laberínticas son muy del gusto del autor.

Algo en Pérez comenzaba a irritarle, le remordía la conciencia de liberal haber leído todas esas obras contrarias a la doctrina que profesaba su propia familia, todos los parámetros vitales en que había creído y gracias a los cuales se sentía seguro, se habían desvanecido, como le sucedió a Unamuno en su crisis de fe: “Poco a poco sus ideas perdían los contornos, hasta que se convertían en una nube [...] Empezó a sentir desazón en su alma [...] No podía entrar con que él fuera más pecador que un adúltero o un asesino” (Unamuno, 2011a:264). Estuvo toda la noche buscando una razón con la que justificar su ideología, si el liberalismo era pecado, y él que era tan creyente, estaba pecando conscientemente, ¿cómo podía sucederle ese caso a él?: “[...] pecar contra la fe, directamente contra Dios, no dándole crédito, es peor que pecar por carambola; la soberbia es más satánica que la ira o la lujuria” (Unamuno, 2011a:264).

Por fin, y como en todas las intrincadas clasificaciones y pugnas entre liberales y contraliberales, llegó a encontrar en la religión la justificación a su pecado original, ya que él no tenía ninguna culpa de haber nacido en una familia liberal: “[...] salvo los casos de ignorancia y de buena fe [...] Dios me perdonará, porque no sé lo que me pienso” (Unamuno, 2011a:264). Al igual que pidió Cristo en la cruz el perdón para sus asesinos, Juan Pérez, en su agonía ideológica, viene a reclamar ese derecho, su ignorancia y su irresponsabilidad llega a cotas demenciales, se desentiende como “Juan Manso (cuento de muertos)”. Asimismo, él es solamente liberal por la manipulación de su familia, no porque él lo fuera o ejerciera a conciencia, o hubiera escogido esa ideología por voluntad propia.

El narrador no puede evitar intervenir y mofarse del autoengaño de Juan: “*Pero... veámoslo: la ignorancia vencible, ¿no es pecado?* Empezó a bucear en su alma si era él caso de ignorancia o de buena fe, o era todo ello argucias del enemigo malo. ¡Cuesta tanto crucificar al hombre viejo! Dale que le das, le volvieron los insomnios” (Unamuno, 2011a:265). ¿Por el “enemigo malo” se debe comprender a los opositores del liberalismo que lo han convertido en “pecado”? ¿Al Diablo? Volvieron sus agonías cerebrales estériles.

Juan ya no acertaba ni a consolarse ni a dilucidar cuál era su ideología, mordiendo un brote de zarzamora, como el narrador de “Bonifacio” y paseando, al estilo unamuniano peripatético: “Y descubrió sin asombro, como cosa olvidada de puro sabida, que nunca había sido liberal [...] no era liberal, pero tampoco carlista. ¿Carcunda como los López? ¡jamás! [...] Debajo de sus ideas yacían siempre los espectros de su infancia” (Unamuno, 2011a:265). Él nunca lo había sido, aunque inconscientemente no podía abandonar la influencia familiar, y menos aún, “el nombre”, la etiqueta que le había quedado a su familia para la eternidad y el qué dirán:

¡Qué cosa tan terrible es el nombre! Es el pulpo de la inteligencia [...] ¡Perder el apellido porque otros lo hayan difamado! El nombre se aferraba a él porque Satanás sabe que la piel es lo último que se deja, y que por la piel se pierden muchos. Mi liberal cerró ojos y oídos al terrible nombre, a la palabra misteriosa, que es lo que fue en principio (Unamuno, 2011a:265).

Aunque no podía desprenderse de la herencia recibida, del yo heredado, del yo que le había identificado injustamente, él quería participar de alguna posición política, él quería estar en la guerra, como los jóvenes protagonistas de *Paz en la guerra*, la paz dormida no tenía ningún valor para un autor como Unamuno: “¿Basta, en el siglo de la lucha, verla como mero espectador? ¿Basta desertar de las banderas de Belial? La timidez, ¿no es pecado?” (Unamuno, 2011a:265). Y se hizo tradicionalista, además de continuar leyendo obras contrarias al liberalismo, tenía que conocer el mal para no caer en él, como si del Arcipreste de Hita se tratara.

El narrador, en este punto, decide introducir una pausa en los delirios políticos de Juan, y además, comenzar una nueva línea argumental atractiva y entretenida para el lector medio, una mujer casadera en busca de pretendiente: “Refresquemos la sequedad de este relato” (Unamuno, 2011a:265). La trama se resume escuetamente, como si de una anécdota entre conocidos se tratara: “Carmencita era una buena muchacha, celebra-

da por todas las viejas y con los bolsillos sonantes, condiciones que explican por qué Juan Pérez y un López, convencidos ambos de que no está bien que el hombre esté solo y que no es bueno quemarse, la persiguieran con buen fin” (Unamuno, 2011a:265). La muchacha escogió al carlista, a Pedro López, que por otra parte, era exactamente igual que Pérez, un joven adoctrinado desde niño, sin ningún tipo de conocimiento real sobre su ideología: “Este López, de carlista se había hecho íntegro, íntegro de cabeza, leal de sangre, porque toda otra distinción no pasa de válvula de seguridad en un cerebro henchido de verdad absoluta” (Unamuno, 2011a:266).

Siguiendo el registro de charla coloquial, el narrador “No se sabe cómo fue que López quitó el partido a Pérez y casó con la chica de los cuartos” (Unamuno, 2011a:266). Además, rechaza relatar quién era exactamente Carmencita, a Unamuno no le interesa caer en la trampa realista de tener que explicar todo el pasado de los personajes para conocer sus determinismos y condicionantes, sino que desea centrarse en el dilema ideológico de Juan, en su lucha interior, rechaza la peripecia y aboga por el desarrollo intelectual-emocional del personaje. Por otra parte, Carmencita era un ser tan estereotipado como López y Pérez.

Pérez pasó una mala temporada al sentirse rechazado por la casadera, pero procuró mantener una relación cordial con López, porque él ya no era liberal, por no ser pecador, y ahora era tradicionalista, pretendía establecer una “comunidad de doctrinas”. Pero Pérez derivaba en bohemio, se dedicaba a la gimnasia y a pretender a una joven “casquivana y pobre”, y en ese bajo estado, aunque ya “purificado” de la “nefanda secta” liberal, parecía que le tentaba volver a sus orígenes liberales, vemos como el protagonista se mueve entre extremos, nada le interesa realmente ni se preocupa en ahondar en ello, no vive seriamente, como “Bonifacio”. El narrador se mofa terriblemente de los devaneos mentales de este personaje, recurriendo a tópicos bíblicos y míticos:

El enemigo malo [...] le tentaba, el conocimiento del mal le daba vértigos y oía como canto de sirena engañadora el silbo maléfico de la serpiente infernal. El demonio le tentaba [...] su inteligencia, corrompida por el pecado original, más se levantaba en aras de la soberbia. Satanás, le levantaba ofreciéndole un mundo nuevo [...] si rendido le adoraba. Empezaba a empacharse de la dulce virtud de humillarse ante la letra y a desconocer que Dios escogió lo necio y lo flaco del mundo para avergonzar a los sabios y a los fuertes (Unamuno, 2011a:266).

Juan comenzaba a volver a perderse, se acogía a la prerrogativa de la ignorancia y la buena fe, pero sin luchar contra su analfabetismo cultural, tan solo asustado por el

supuesto pecado que cometía siendo liberal. Temiendo volver a ser pecador en el campo ideológico, en el campo terrenal se desquitaba coqueteando con una muchacha que nada tenía de respetable.

Pero ya avisa el narrador que tal tranquilidad con sobresaltos fútiles de Juan, se vio, por fin, mancillada: “Llegó el estallido” (Unamuno, 2011a:266). Como en el resto de tramas, y traicionando la poética realista, al igual que el lector no sabe cómo fue la riña entre familias, ni el matrimonio de Carmencita con López, tampoco se conoce exactamente cómo se desarrolló la explosión. Esta fue en una reunión con amigos liberales y carlistas, en la que el ambiente cultural era igual de fatuo y hueco que en las lecturas de Pérez: “[...] departían amigablemente [...] nuestros Pérez y López [...] Repetían por centésima vez el mismo chiste, escudriñaban la cuarta intención de cosas sin la primera, repetían argumentos que siempre con los mismos collares se leen empotrados en seis o siete columnas de prosa prensada” (Unamuno, 2011a:266).

Unamuno critica tal vacío de pensamiento, además de la falta de inocencia, tener que moverse entre apariencias y dobles sentidos, en lugar de poder ser sincero, sin miedo a aquello que pensarán los demás: “Es uno de los mayores tormentos del hombre puro examinar despacio cada idea que se le ocurra antes de manifestarla y ponerla en cuarentena hasta ver qué grado y matiz de liberalismo puede tener. ¡Oh siglo infeliz!” (Unamuno, 2011a:266). Por otra parte, se parodia cómo la secta liberal ha contaminado todos los ámbitos con “sus miasmas deletéreos”.

Pero el pecado original, la influencia familiar, es ineludible, así que la discusión entre los descendientes llegó a su máximo esplendor, y como en *Paz en la guerra*, los jóvenes no pudieron escapar de la ceniza siempre removida, de la paz que precedía la tempestad, de la agonía que deseaba estallar en guerra, del determinismo:

Pérez ardía [...] la sangre, inficionada del pecado original, le traía los espectros de su niñez, la imagen esfuminada de los chaquetones negros en las lonjas húmedas, el rencor heredado y mamado, frases de sus padres que no entendió al oírlos, miras de los López, miserias de vecindad con vaho de patio, narraciones de hazañas de cristinos, los ojos de buey de Carmencita (Unamuno, 2011a:267).

El odio heredado e impuesto a un niño inocente, junto al agravio de haber preferido Carmen a su rival, resucitaron en él su pertenencia a la tribu liberal, de un modo tan visceral, que quería estrangular a López, y cuando este le gritó: “¡Quítese usted de ahí,

so liberal!” (Unamuno, 2011a:267), se desbordó la esencia de Juan: “¡Sí, sí y sí! ¡Liberal, y a mucha honra! Liberal fui, soy y seré; liberal en todos sus grados y matices, imitador de Lucifer, cuyo es aquel grito: ¡No serviré! ¡No, no serviré, y si es pecado... que lo sea! No sabía lo que se decía; pero ni en el delirio de la cólera olvidó la fraseología” (Unamuno, 2011a:267).

El narrador continua con la imagen de liberalismo como pecado, la maldición de la saga Pérez era ser liberal, por lo tanto, haber mordido el fruto del pecado original. Además, no hubiera caído en tal si la ley, los contrarios al liberalismo, no hubiesen establecido el aforismo de “el liberalismo es pecado”, vemos como se traslada la culpa a la sociedad, como en el caso de “El secreto de un sino (apólogo)”. Al ser Juan extremadamente creyente, si no se hubiera establecido esa sentencia, si el liberalismo no hubiera tomado categoría de mandamiento: “renovó en él la rebeldía de la sangre, porque sin la ley el pecado estaba muerto” (Unamuno, 2011a:267). El error fue de los mismos opositores a tal ideología, al compararlo con tal categoría religiosa exacerbaron aún más a los liberales a arraigarse en esa tendencia político-económica, e incitarlos a pecar realmente, pecar de soberbia:

Había probado el fruto y acabó por ser liberal a ciencia y conciencia. ¡Mala cosa es ser sabio en opinión propia; se debe esperar más del necio! ¡Ay de los que son sabios a sus propios ojos! [...] Juan Pérez vivió sin ley en algún tiempo, más cuando vino el mandamiento revivió el pecado; el mandamiento que da la vida le dio muerte, porque el pecado, con ocasión de mandamiento, le engañó y mató. La ley es espiritual, pero nosotros somos carnales (Unamuno, 2011a:267).

Carrascosa recoge un curioso comentario acerca del título, Sánchez Arjona estudió el número de veces que Unamuno empleó el sintagma “misterio de iniquidad o de la iniquidad” y llegó a la conclusión que la tomó de San Pablo al referirse este, en concreto, a la acción de apostatar, y a situar esa “iniquidad” humana en el vicio de la lujuria (Unamuno, 2011a:267).

Este cuento plantea un reto para el lector actual, es necesario poseer los conocimientos de la época sobre las doctrinas políticas citadas, es favorable tener en mente la primera novela de Unamuno y su predilección por su concepto de “guerra”; y por supuesto, no olvidar el revestimiento religioso que encierra el término “pecado”, al asociarse a una corriente política, que mortifica a un creyente liberal. Tal deriva perjudiciosa

en la sociedad y la política española, parecía dar vida al “misterio de iniquidad”, tal y como afirmaba en *La agonía del cristianismo*:

El huracán de locura que está barriendo la civilización en una gran parte de Europa parece que es una locura de origen que los médicos llamarían específico. Muchos de los agitadores, de los dictadores, de los que arrastran a los pueblos, son preparalíticos progresivos. Es el suicidio de la carne. Hay quien cree ya que es el misterio de iniquidad (Unamuno, 1996a:184).

En “El gran Duque-Pastor (narraciones siderianas)” (1893) Unamuno prosigue con la crítica socio-político-económica que ya había puesto en práctica en “¡Cosas de franceses! (Un cuento disparatado)”, y además, usa el mecanismo de crear una ciudad ficcional: Sideria, es decir, el Bilbao que tan bien conoció Unamuno.

A pesar de que Carrascosa comenta que Unamuno utilizó el clásico recurso de esconder detrás de ese toponímico de ficción a Salamanca (Unamuno, 2011a:103), y Serrano explicó que este cuento fue escrito como reacción a las elecciones municipales de Bilbao de 1893, el mismo Unamuno desveló el misterio a Pedro de Múgica:

El artículo *simbolista* [sic] según usted lo llama, “El gran Duque Pastor” se refería a Víctor Chávarri y a su mesnada y al Club Náutico, foco de inmundicia en Bilbao. De don Fidel, ni me arcodaba. No me extraña que no diera usted en el *quid* porque Chávarri y el Club han hecho su prestigio [sic] y prepotencia después de su desaparición del *bocho* [sic] (Unamuno, 2017a:423).

Teniendo en cuenta que este relato fue publicado el 11 de marzo de 1892, en *El Nervión*, matizan Colette y Jean-Claude Rabaté: “Víctor Chávarri acababa de ser elegido senador mientras que las elecciones a diputados (5 de marzo de 1893) revelaron falsificaciones de los partidarios de Solaegui en tres colegios electorales (se encontraron raspaduras en las papeletas)” (Unamuno, 2017a:423). Vemos como don Miguel estaba extremadamente atento a la actualidad y a dar a conocer su parecer en la prensa, así como a mostrar de un modo más o menos claro su crítica a los sucesos que ocurrían en su tierra natal y en el resto de España. Respecto a la “claridad” de este cuento, se puede percibir que está dirigido a un público conocedor del ambiente y la situación, y de hecho, la interpretación del mismo, con el paso del tiempo y sin tener noticia del puchero al que se refiere, resultaría otra.

Denuncia así Unamuno el progreso que se pretendía implantar en Bilbao a través de la construcción de proyectos megalómanos que, en absoluto, pretendían mejorar

la vida de clase obrera, ni dignificar el “bochito” de Unamuno, explicita así, tras de los personajes de ficción, la corrupción política del País Vasco.

En Sideria, Unamuno pretendía localizar más ficciones, pero por los documentos que conservamos, parece que solamente lo hizo en un cuento más: “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)” (1913). Sideria era una ciudad del País de Monchinia, el lenguaje que utiliza el narrador es tan divertido como los nombres propios de los lugares: “abracadabrante”, “un Deucalion monchino”, “apocalíptica fiesta”, etc. El narrador vuelve a excusarse detrás de leyendas y mitos que traslada al lector, situándose más como historiador, que como cuentista, en la realidad en lugar de en la ficción.

El cuento presenta dos niveles, el argumental, y otro irónico, muy sutil, en el que se caricaturiza a todos los siderianos, y si afirmamos que Sideria se refiere a un lugar real, a los habitantes de esa población, a los bilbaínos. Los siderios estaban gobernados por los Duques de Monchinia, cuya coronación se efectuaba en un islote sagrado, este sufrió un terremoto y se hundió con el nuevo Duque, es decir, se quedaron sin altar sagrado en el que ofrendar sacrificios a los dioses, y sin duques que les representaran.

Por lo tanto, las clases dirigentes de Sideria, que se reunían en el casino “El Arca”¹⁷¹, característico espacio de vida social decimonónica —este casino volverá a aparecer en “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)”—, convinieron en que su sede fuera el nuevo santuario, y en escoger un nuevo duque, y este sería don Tiberio, un rico ganadero.

Unamuno condena en este cuento los estamentos sociales, ya que los “filisteos” y los “ramplones burgueses” no aceptarían bajo ningún concepto que un ganadero les representara. Los motivos de los socios del casino no se conocen, suponemos que son los

¹⁷¹ Tal nombre tal vez podría referirse al refrán con el que no estaba de acuerdo don Miguel, “El buen paño en el arca se vende”, como hemos visto, conocía perfectamente el aspecto económico del mundo editorial y periodístico, por ello se empeñó en ser para sí mismo el perfecto publicista —no menos importante es su situación familiar, que le imponía una fuerte necesidad económica— ; por otra parte, el casino del cuento será la representación del adocenamiento burgués: “Y por lo que hace a eso de que el buen vino en la barrica se vende, o el buen paño en el arca, solo diré [...] que acaso sea eso verdad, pero es contando con el tiempo, y entre tanto el vinatero o el pañero se mueren de hambre. Y si el sacerdote vive del altar [...] nada tiene de indecoroso que el artista viva de su arte [...] ¿Por qué al escritor, al artista, al actor, no ha de serle permitido, sin censura pública, lo que se encuentra naturalísimo en un industrial cualquiera? Pues sencillamente porque los escritores y los artistas se han empeñado en hacer de su función algo más sublime [...] que la industria. ¡Y esto sí que es petulancia! [...] Hay pañeros ricos que esperan años y años a que se vaya a comprar su paño en el arca, pero yo os digo [...] que esa es una manera de hacerse el artículo, es una forma de *réclame* [...] Esa horrenda manía de publicidad nos gana a todos [...] Una vez con el provecho, busca además la gloria. Así es, ¡ay! el corazón humano” (Unamuno, 1967c:428)

mismos del autor, y en algunos momentos se confunde su narración en estilo indirecto libre: “Los socios de *El Arca* [...] iban a matar de una vez el monstruo de la ramplonería burguesa, iban a enseñar al mundo lo que es el mundo” (Unamuno, 2011a:104). Don Miguel no acepta la nobleza solamente por linaje o herencia, estos son inútiles al lado de las obras, de la acción que crea al hombre, porque la idea debe ser vivida:

[...] los unos creían incompatible la dignidad de gran duque con el oficio de ganadero, sin comprender, ¡incautos!, que es esta la mejor escuela para aquella; los otros aducían niños escrupulos fundados en el funestísimo prejuicio de la herencia de las supremas dignidades, como si no fuera cada hijo de sus obras todo hijo de vecino (Unamuno, 2011a:104).

El hecho de que fuera pastor y el narrador elogie tal labor como necesaria para saber gobernar, recuerda a la imagen de Cristo como pastor, aunque, por los derroteros que toma el cuento, la positividad de Tiberio y su comparación con la labor del profeta queda desdibujada.

No le importa el belicismo con tal de que subyazca la verdad, de que despierte la acción reveladora, no la paz adormecedora y falsa: “ [...] los pusilánimes, temían se encendiera el país en cruenta guerra civil y germinaran bandos sosteniendo cada cual su pretendiente a gran duque” (Unamuno, 2011a:104). Don Tiberio colmó de abundancia a la población de Sideria, a pesar de los envidiosos que murmuraban sin conocerle; sin embargo, esa bondad de doble filo que, avisábamos estaba en el cuento, se encuentra en su formación: “Don Tiberio era un gran ganadero. En el trato con el ganado había adquirido singularísimas dotes de gobierno y extraordinaria energía” (Unamuno, 2011a:104). Podríamos deducir de ello que Unamuno ve a la población de Monchinia como una masa inculta, totalmente manejable.

Literariamente, el narrador escoge la sugerencia por encima de la explicación, puede que atisbe ya que la palabra no es suficiente, además, de preferir la libertad de pensamiento del lector: “¡Qué fiesta! ¡Qué esplendor! Imagínese el lector la tal fiesta, porque siempre será preferible a que se la describamos” (Unamuno, 2011a:105).

Don Tiberio se dio a Sideria con el abandono del creyente a Dios: “Señor, haz de mí lo que te plazca y pues lo quieres, sea” (Unamuno, 2011a:104); así vivió la desenfrenada celebración de su coronación, en la que el oráculo “tenía en el cuerpo más de una cuba de inspiración” (Unamuno, 2011a:105), ya que expresó todo aquello que no se atrevió a confesar Tiberio, este libraría a sus conciudadanos de la molestia de pensar,

colmándolos con la abundancia de sus graneros, y tratándoles como a su ganado: “Vamos a hacer la felicidad de estos borregos [...] a ahorrarles el trabajo de que se den quebraderos de cabeza” (Unamuno, 2011a:105). En una tergiversación muy propia del filósofo: “Vamos a convertir a este piadosísimo país en un país librepensador [...] Reduciéndole a la verdadera libertad de pensamiento, libertándole de pensar [...] será Monchinia un pacífico rebaño [...] un rebaño que nadará en la abundancia [...] os [a los socios del casino] mastines del rebaño” (Unamuno, 2011a:105). Por ello su título, “duque-pastor”, ocupará el lugar de los antiguos aristócratas, siendo él duque postizo; y será pastor por su oficio de ganadero y por cómo gobernará a la masa acomodaticia de Sideria.

El oráculo, una vez acabada la fiesta, continuaba alegrándose por las buenas nuevas que predecía: “¡Ah, quién fuera cordero o cabrito o carnero o...! Es la primera vez que envidio a estas pobres gentes. Desde mañana librepensadores, libres del tormento de pensar... ¡Qué vida tan feliz la del cordero, el cabrito y sus parientes todos! No tienen que pensar más que en el pienso y la cama... El pastor se encarga de guiarles” (Unamuno, 2011a:106).

La crítica a la necesidad de pensar y más aún, a la holgazanería mental es explícita; pero por otra parte, ¿podría reclamar Unamuno la presencia de un líder apto para el gobierno? El cuestionamiento de la utilidad de la democracia y la necesidad de una élite que gobernara fue de hondo calado en el debate público del momento; al fin y al cabo, el pastor que guía su rebaño es una imagen bíblica positiva. Sin embargo, es difícil pensar que Unamuno apoyara la dejadez del pensamiento para dejarse mecer por un gobernador, situación que resulta el perfecto caldo de cultivo para una dictadura: “¡Y aún se quejarán los animalitos de que de vez en cuando sacrifique a alguno de ellos el pastor para sus sustento...! ¿Qué significa uno de más o de menos? De algo ha de vivir el pastor y debe perdonársele el que se meriende a alguno que otro cordero en gracia a su solicitud por el rebaño” (Unamuno, 2011a:106).

En un gobierno de esta índole primará la ley del más fuerte, lucha por la vida pervertida por la corrupción de los cortesanos, que impondrán su injusta supremacía, y no por el bien común: “*Dura lex, sed lex*. La Naturaleza no mira al individuo, lo sacrifica en aras de la especie... ¡Qué bien vamos a vivir los mastines del gran duque-pastor!” (Unamuno, 2011a:106).

El pueblo viviría adormecido, y de vez en cuando, Tiberio tendría la cortesía de ceder a los socios del Arca “los huesos de los corderos que deseche, y además, lo que podamos morder por nuestra cuenta” (Unamuno, 2011a:106). Si la corte estaba compuesta por mastines y el duque-pastor se alimentaba del vulgo como si de corderos sacrificados se trataran, lógico es que, harto ya de tales abundancias, pensara en ceder su cargo a su perro, dando de este modo lógica al cargo de senador que ostentaba el caballo de Calígula, por cierto, nieto del emperador Tiberio. Emperador y saga, que como hemos visto en el cuento “Nerón tiple o el calvario de un inglés” toma el autor como modelo decadentista.

Carrascosa Tinoco recuerda a propósito de este cuento cómo Unamuno rechazó explícitamente el racionalismo por la emoción, y cómo el intelectualismo le estorbaba para conseguir un estado pleno de “felicidad” a juicio del crítico, cita como ejemplo *San Manuel Bueno, mártir*, a propósito de la necesidad de la comunidad de un líder espiritual.

Nosotros hemos dado nuestro parecer sobre este cuento respecto a este último aspecto que señala Carrascosa, porque se debe pensar, pero vitalmente, como expone el filósofo en “La idea”, de *Tres ensayos*; la idea debe encarnarse, llevarse a la acción, crear, y la ausencia de pensamiento, a niveles políticos, podría provocar la creencia tremendista de los protagonistas de *Paz en la guerra* en sus respectivas ideologías.

Sin embargo, matizamos que el intelectualismo estorba a Unamuno para reconciliarse con su fe primigenia, y con ello, recuperar una paz, que le acercara a un estado pleno, no es baladí su “vitalismo antirracionalista” como lo denomina el crítico (Unamuno, 2011a:106).

La locura irracionalista, e incluso nihilista, aparecerá en “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)” condensada en la figura de Ambrosio, aunque al pertenecer ese cuento a un estadio más avanzado en la historia de Sideria, que ya ha superado tales supersticiones, y vive en la edad moderna, se califica explícitamente a los miembros del Arca como modernistas, ricos bohemios dados a su propia perversión y a la manipulación para su propio interés del resto.

Por lo tanto, la nobleza moderna sideriana seguía viviendo en la comodidad analfabeta, a tenor de Schopenhauer, como sus predecesores, pastores y mastines. “El gran Duque-Pastor (narraciones siderianas)” encuentra una secuela, por la ambientación en Sideria y la aparición de El Arca, en “Una rectificación de honor (narraciones sideria-

nas)”, que trataremos como un conjunto y comentaremos a continuación, aunque el primer relato situado en Sideria fuera publicado en 1893, y el segundo testimonio que encontramos, perteneciente también al ámbito sideriano se haya fechado en 1913 como convención, ya que no se le conoce fecha de publicación con anterioridad a *El espejo de la muerte. Novelas cortas*.

En “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)”, Anastasio, el protagonista del cuento, está furioso a causa de una caricatura que le realizaron en el periódico de la ciudad, *El abejorro*, está tan airado que se deja el cuantioso cambio en el café, y además, sufre una mancha de barro en el pantalón. El nombre del periódico recuerda al insecto del cuento homónimo, así como al animalito que cita Unamuno en sus textos biográficos, en los que explica cómo jugaba con él de niño, y al que le dedica dos cuentos, “La vida del cochorro” (1890) y “El abejorro” (1900).

El tono del cuento es de absoluta ironía contra los miembros del Arca y contra la sociedad intelectual de Sideria, que se demuestra especialmente en la elección de extranjerismos por parte del narrador; tipográficamente, al tenerse que escribir estos en cursiva, llaman aún más la atención durante la lectura. La influencia de Galdós resulta evidente al tomar el narrador esa posición, por ejemplo, inspirándose en el inicio de *Nazarín*.

En el Arca se reunía lo más escogido y refinado de Sideria, los calificativos son expresivos de la ironía, así como la crítica al uso de los extranjerismos:

[...] el cogollito de la elegancia, los hombres de mundo y alta sociedad, los calificados por el *chroniqueur* modernista y bulevarizante de *El Correo Sideriense* de *gentlemens*, *sportsmens*, *clubmens*, *bonvivants*, *blasés*, *comme il faut*, *struggle-forlifeurs* y otro sinfín de terminachos por el estilo; es decir, los caballeros más honorables de la ciudad ducal (Unamuno, 2011a:291).

Además, estos refinados señores tenían un periódico “modernista”, aún a su propia tendencia, a tenor de Unamuno, eran un grupo de pedantes y orgullosos fatuos y aristócratas, que en realidad carecían de todo valor intelectual y moral¹⁷².

Uno de los miembros de la sociedad era germanófilo, había vivido en ese país año y medio, pero ya se sentía capacitado para disertar sobre esta cultura con fundamento, y había puesto de moda el término “filisteo” aplicado a “todos los ramplones burgueses de la ciudad” (Unamuno, 2011a:291). Estamento social al que ellos, obviamente, no podían pertenecer bajo ningún concepto, aunque fueran aquello mismo que criticaban en los demás. El término “filisteo” y su aplicación a la población general, ya se cita en el primer cuento ambientado en tal región ficcional, “El gran Duque-Pastor (narraciones siderianas)” (Unamuno, 2011a:104).

Por otro lado, la sociedad de Sideria no permanecía acallada ante los aires de superioridad del Arca, precisamente, los “envidiosos, y los pedantes, y los doctrinos” —notemos como el narrador se pone de parte de los miembros del Arca, aunque paródicamente— pensaban que: “[...] en el Arca se reunían los espíritus más pedestres de la ciudad, empeñados en sacarse del abismo de su ramplonería como el barón de Münchhausen [...] y no faltaba mala lengua que clasificaba a los alegres compadres en memos y bandidos sin disfrazar, memos disfrazados de bandidos y bandidos disfrazados de memos” (Unamuno, 2011a:291).

Unamuno también cita la leyenda del Barón de Münchhausen en el cuento “Bonifacio” ejemplificando la inutilidad de ciertos métodos para poder ser uno mismo, especialmente si se ambiciona al reconocimiento de los demás como único objetivo.

Parece que lo único que interesa a los siderienses es criticarse entre ellos, es una sociedad estéril ahogada en dividirse en bandos y enfrentamientos inútiles, cuando en realidad, son todos iguales. Sin duda, trasunto de la España de la época.

¹⁷² Caracterizó Unamuno en 1907 a los modernistas, que nada podían aportar a su propia concepción de literatura y vida: “El nombre de modernista ha sido un mote en que se ha catalogado a una porción de escritores a los que sería difícil encontrar una nota común que los caracterizara [...] En algunos —no pocos— de los motejados de modernistas veo [...] un instinto rebañero que les lleva a imitar a los que se han singularizado y diferenciado, torpeza tan grande [...] los escritores que eran hace diez o doce años jóvenes [...] a los que parece se refiere lo de modernistas, me producen, en conjunto, una impresión de blandenguería, de molicia, de indecisión, de vaguedad y de desorientación. Rara, rarísima vez los encuentro apasionados. Me parecen, en general, falsos [...] Al frisar en los treinta y cinco han ido dejando sus posturas respectivas para mostrarse como buenas personas calculadoras y razonables [...] Y todo por el terrible deseo de agradar [...] no habrá redención para nuestras letras mientras el literato no sienta todo lo que de sacerdocio debe haber en su función social y no se proponga sobre todo y ante todo agradar al público” (Unamuno, 1967c:867, 868).

Anastasio, iracundo, lógicamente no podía tomar ese día un coche, no “pegaba” para esa ocasión, además, tuvo que soportar una salpicadura de barro, que le dolió, recordando así al endeble Bonifacio de *Su único hijo*, la imagen popular del armiño do-
liéndose por haberse manchado, haberse vuelto feo, en lugar de temer por su vida.

Por suerte, Anastasio no era filósofo:

Si Anastasio hubiera tenido la debilidad, impropia de un caballero perfecto, de ser algo filósofo, ¡uf!, se habría perdido en necias divagaciones acerca del simbolismo de la naturaleza. Pero toda su filosofía se reducía a la que estrictamente necesitaba: a saber que Dios hizo el mundo para el hombre y el hombre para el honor, y que todo el universo era un arca inmensa (Unamuno, 2011a:292).

A juicio del narrador y de la alta sociedad de Sideria, un caballero no debía tener conocimientos de filosofía, laguna que se completaba junto a su incultura general y su pedantería. Además, a tenor de Anastasio, su Arca, su club, era un microsmos a imagen de todo el universo, así era su concepción del mundo y realidad, totalmente reducida a sus prejuicios y al costumbrismo de su día a día.

El ejemplar caballero se dirigió furioso contra la redacción de *El Abejorro*, y antes de entrar, tuvo que cubrirse la nariz con un pañuelo perfumado, del que, como si de don Julián de *Los Pazos de Ulloa* se tratara, sus congéneres se burlaban, por su prurito de coquetería “femenina”: “[...] el pañuelo perfumado, que así lo llevaba a pesar de las pullas de muchos socios, más *prácticos* [sic] en lo del pañuelo” (Unamuno, 2011a:292).

Al entrar en el periódico no dejaba de oír “pedanterías estrafalarias”, como si fuera un *alter ego* de Unamuno, el periodista que dominaba la discusión condenaba el honor —con la misma cita que ya había usado Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*—: “[...] de todas las imbecilidades que han inventado los ociosos para pasar el tiempo y distinguirse, la más estúpida es el honor” (Unamuno, 2011a:292)¹⁷³, y cita a continuación la tan repetida gradación de animales con sus consabidos tópicos acerca de la fortaleza y la debilidad, que Unamuno ya recoge en “Nerón tiple o el calvario de un

¹⁷³ Don Miguel prefería el concepto de la “honra”, por encima del de “honor”: “He dicho *honradamente*, voz que deriva de *honra*. Honra es nuestra voz castiza, propia, romanceada, mientras que honor es un término latino, casi pedantesco, y en todo caso ficticio o hechizo. No hay que confundir el honor con la honra, pues son dos estilos. Un hombre honrado es un hombre, y en cambio un caballero de honor no suele serlo. El honor —el de los lances— es cosa de caballeros, y los que se llaman a sí mismos caballeros suelen no ser apenas hombres, aunque sean machos. Y no andaba tan descaminado aquel que, al pedirle para no recordamos qué bajeza su palabra de honor, contestó indignado: *¿Palabra de honor? Yo no tengo honor, caballero; yo soy un hombre honrado*” (Unamuno, 1967g:899).

inglés”, *Vida de don Quijote y Sancho* así como en el específico “De águila a pato (apólogo)” —aunque no de un modo tan explícito como en las citas tan similares que recogemos— y en *Del sentimiento trágico de la vida*:

En “Nerón tiple o el calvario de un inglés” (1891):

Todos celebran, al león, hasta al tigre, y se burlan de la liebre. Dios, el mismo Dios que dio garras y pico al águila, dio alas veloces a la golondrina. Él, que dio uñas al tigre, dio patas a la liebre, tinta al jibión, pequeñez al mosquito, aguijón a la abeja, veneno a la víbora, mansedumbre al cordero y al inglés (Unamuno, 2011a:77).

En *Vida de don Quijote y Sancho* (1905):

En el bajo y triste mundo no les queda de ordinario a los débiles otra defensa que la mentira contra la fortaleza de los fuertes, y así estos, los leones, han declarado nobles sus armas, las recias quijadas y las robustas garras, y viles el veneno de la víbora, las patas veloces de la liebre, la astucia del zorro y la tinta del calamar, y vilísima la mentira, arma de quien no tiene otra a que acogerse (Unamuno, 2005b:180).

En “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)” (1913):

Le digo a usted que de todas las imbecilidades que han inventado los ociosos para pasar el tiempo y distinguirse, la más estúpida es el honor. Todo el mundo habla de la nobleza del león, que es un bicho dañino, y a mí me parece mucho más noble el burro. El león, que es bestia de presa que se alimenta de carne, habrá inventado el honor; pero el pobre burro, que es bestia de carga, ha inventado el deber. Y sobre todo, señores, ¿de dónde sacan ustedes que sea noble el defenderse con las garras y los dientes, como el león, y no lo sea con la ligereza de pies, como la liebre; con la astucia, como la zorra; con la pequeñez, como el mosquito; con la tinta, como el jibión? El mismo Dios que ha dado garras y pico al águila ha dado pequeñez al mosquito y al jibión tinta. Todos los imbéciles... (Unamuno, 2011a:292).

En *Del sentimiento trágico de la vida* (1913):

Y es que al decir dominar, no quiero decir como el tigre. También domina el zorro por la astucia, y la liebre huyendo, la víbora por su veneno, y el mosquito por su pequeñez, y el calamar por su tinta con que oscurece el ámbito y huye. Y nadie se escandalice de esto, pues el mismo Padre de todos, que dio fiereza, garras y fauces al tigre, dio astucia al zorro, patas veloces a la liebre, veneno a la víbora, pequeñez al mosquito y tinta al calamar. Y no consiste la nobleza o innobleza en las armas de que se use, pues cada especie, y hasta cada individuo, tiene las suyas, sino en cómo las use, y, sobre todo, en el fin para que uno las esgrima (Unamuno, 2011b:293).

Por lo tanto, según el autor, el honor del león está injustificado, además de ser una imposición de la clase dominante para ocultar sus debilidades, enmascara las fortalezas de los demás, que arredrados por la opinión general, no confían en sus facultades. Los

leones fueron los que calificaron a don Quijote simplemente de loco, en lugar de creer, como Unamuno, que él era el cuerdo; los mismos que condenaron a Cristo a la muerte.

Anastasio, indignado por tales desatinos, entró mostrando su ofensa material en la mancha de barro en el pantalón y ostentando su bastón de paseo como un cirio, como si fuera un inquisidor, preguntó por el caricaturista del periódico satírico, que, precisamente, era un joven aficionado a la papiroflexia, como Unamuno, estaba entreteniéndose en hacer pajaritas de papel, ello enfadó sobremanera al honorable: “¿Es usted el mamarrachista de este... papel? [...] Anastasio sintió a la vista de una pajarita de papel colocada sobre la mesa ganas de arañar a su hacedor; pero se reportó bajando la cabeza para oler la rosa” (Unamuno, 2011a:293), vemos el contraste ético-estético entre ambos personajes y la parodia del modernista.

El dibujante es explícitamente el *alter ego* del autor, le entusiasma la ira del caballero, que este le insulte: “mamarrachista [...] ¡In-mun-da..., in-mun-da..., muy bien! ¡Exacto..., la frase es feliz..., sí señor, yo lo soy!” (Unamuno, 2011a:293); y además, no se identifica ni corresponde en absoluto a las convenciones del honor, ya que Anastasio le planteaba un duelo, o al menos, la búsqueda “de una satisfacción”, unos amigos suyos le visitarían. Pero el caricaturista no le podía dar su dirección de modo tan formal como él: “Un pintamonas [...] ya me temía yo que no fuera un caballero... ¡Pero hasta tanto! ¡No usa tarjetas! Eso es no ser ni hombre siquiera. ¿Adónde va este infeliz?” (Unamuno, 2011a:293).

La burla del personaje de Anastasio por parte del narrador resulta evidente, así como también se demuestra en la superioridad moral con la que desprecia las burlas de la redacción de *El Abejorro*, los miembros del Arca eran modernistas verdaderamente estetas, amantes de todo protocolo y detalle, se consoló como un parnasiano: “Cuando al cerrar la puerta oyó una risa, sonrió Anastasio lleno de compasión, olió la rosa [...] ¡no usa tarjetas!, sintió toda la fealdad de la pella de barro. Como esta se había secado ya, la limpió en las escaleras de la redacción” (Unamuno, 2011a:293). Pero también comete el feo y vulgar gesto de dejar los restos de barro en la entrada del periódico... por lo tanto, por mucho honor y pedantería modernista de que presumiera Anastasio, las malas formas y el rencor ensuciaban toda su caballerosidad.

En la calle vio a dos carreteros peleándose, y oyó Anastasio que uno sugirió resolver la discusión con una pelea: “Vamos a rompernos la crisma” (Unamuno, 2011a:293), como si los niños de “El desquite” hubieran crecido. Lógicamente, el miembro del Arca

renegó de tal comportamiento, pero sorprenden los motivos sobre los que ironiza el narrador:

Dos carreteros reñían, jurando como señoritos [...] Y a todo esto la policía sin impedir estas ordinarièces... ¡Groseros! Nada, nada, el pueblo es pueblo... Cuando yo digo que en España no estamos preparados para la república... Pueblo grosero, prensa procaz [...] la aristocracia tiene el deber de ejercer tutoría sobre el pueblo, tutoría fraternal [...] y la verdadera aristocracia, no esa antigualla rancia comida de carcoma (Unamuno, 2011a:293).

Anastasio recuerda una discusión común de la época, qué debía ser preferible, contemplando el estado intelectual de España: la dictadura de la masa en forma de democracia, o la dictadura de unos pocos intelectuales, capacitados para gobernar legítimamente, por sus conocimientos, sobre el pueblo ignorante. Pero el problema del caballero era defender que la aristocracia se batía en duelos, llevaba una vida ociosa y nada productiva, mientras condenaba al pueblo raso, que a su nivel de “vulgaridad”, realizaba lo mismo que la “verdadera aristocracia”.

De hecho, ya le aconsejó el maestro de armas: “Espero nos volvamos a ver. Un joven como usted, de la crema, no debe descuidar estas cosas. Usted muestras felices disposiciones y el manejo de las armas da la prudencia del fuerte y a la vez hace que se nos respete” (Unamuno, 2011a:294), de tal modo que una pelea entre carreteros es vulgar, pero un duelo entre nobles era una costumbre elegante y edificadora.

A continuación se enumeran los casos perdidos que resultan ser los “aristócratas” amigos de Anastasio, aunque fueran miembros del Arca y asiduos asistentes del Casino de Sideria¹⁷⁴, amigos que recuerdan a los de “Dos originales”: “Pepito [...] se dedicaba a emborracharse para poder dormir de un tirón, olvidado del tráfigo de sus negocios [...] Juanito [...] cuándo se va a corregir? [...] Porque va a acabar mal” (Unamuno,

¹⁷⁴ Escribía Unamuno en 1923, ante el inicio de la dictadura de Primo de Rivera, acerca del ambiente del casino de Palencia —recordemos que en esa ciudad vivía su hijo Fernando con su esposa e hijos, y Unamuno les visitó en numerosas ocasiones—: “[...] unos más que adultos señoritos, atolondrados mozos de canas, sin meollo en la sesera y obsesionados por la masculinidad física, por el erotismo de casino, se ponen a jugar a la política como podrían ponerse a jugar al tresillo, henchidos de frivolidad castrense [...] me ha hecho sonrojarme un cierto manifiesto [el del 13 de septiembre de 1923] que huele a las heces de una noche de crápula y cuando oigo las voces roncadas de disputa entre don Juan Tenorio y don Luis que se increpan mutuamente. Y mientras ellos repiten las eternas vaciedades de nuestros *pronunciamientos*, padres de *camarillas* y peliculan dándose tono y pensando más que en otra cosa en las pantorrillas de cualquier tobillera de la calle [...] desesperanza que me invade al oír a cuatro botarates jerárquicos hablar de su *moral* y su *doctrina* y proclamarse *casta* [...] pesadumbre del siglo, y dejo que pase la película de los héroes casineros” (Rabaté, 2010:439).

2011a:293). Entre los viciosos y los que malgastaban su fortuna en arriesgadas y fútiles operaciones bursátiles, estaba Ambrosio, otro de los nobles conocidos del protagonista, que era un irracionalista y nihilista convencido, o mejor dicho, era un señor feudal que se regocijaba de su condición y se daba a todo tipo de perversiones, despreciando la vida del común de los mortales. Este personaje podría también encerrar una crítica a la distendida y nada comprometida vida de la bohemia modernista¹⁷⁵:

¡Hay que dar que hablar a esa mano de cerdos que trabajan como imbéciles y ahorran para que se lo coman sus hijos y creen en el sentido común! [...] ¡Pss!, ¿y qué? Tener razón o no tenerla, ¿qué más da? [...] Ambrosio, que pasaba por uno de los oráculos del Arca. La frase dejó a todos suspensos de admiración y en un momento corrió por toda el Arca (Unamuno, 2011a:294).

Este líder de opinión no admitía argumentaciones contrarias, un tímido quiso objetar, pero ni se le escuchó. Anastasio seguía enfrascado en la reparación de honor que se le debía, sus cómplices serían Ambrosio —etimológicamente significa “inmortal”— y Herminio —su significado etimológico es “soldado”, vemos así los compañeros que eligió para acompañarle en la batalla—, y se fue a la casa de un maestro de armas a ensayar el duelo, después de sufrir un día de impresiones y emociones tan traumáticas, tan solo pudo relajarse escogiendo el traje que llevaría al día siguiente. Nótese la clara burla, ya que el mismo Unamuno comentó en *Cómo se hace una novela* que él era poco generoso en cuanto al gasto en ropa, y apenas tuvo en el exilio solamente un traje negro y muy austero, del que su esposa se quejó cuando fue a visitarle.

¹⁷⁵ Unamuno condenó desde su juventud la bohemia ociosa, cosmopolita y frecuentadora de cafés, no vivía seriamente, pero puede que esta circunstancia fuera producto de un cúmulo de determinismos de herencia positivista que defendía en 1900: “No hace mucho estuve en Madrid [...] me chapucé en los círculos literarios; volví a ver de cerca a la bohemia de la corte, y pude observar, una vez más, esa ingénita indolencia. Jóvenes de positivo valor, pero que llevan en el alma el fatal peso de generaciones de vagos e impotentes, se limitan a dar *una vuelta a la manzana* [*sic*] viviendo en la felina indolencia de su golfería literaria [...] Es el picarismo literario, que hace a los Guzmán de Alfarache de nuestras letras. ¡Qué ingenio derrochado en las mesas de café, ingenio sin sustento de cultura, sin el meollo que da la meditación! Si esos *chicos de la prensa* [*sic*] [...] se les asegurase la olla [...] ¡qué bravamente pelearían contra nuestros monstruos y encantadores, resucitando a don Quijote bajo el pícaro Guzmán! Y así la literatura vive mal porque no responde a las necesidades naturales del pueblo [...] El literato suele serlo o por vanidad o porque no sabe hacer otra cosa. Y la prensa mata a la literatura, obligándola a ser al por menor [...] Todo ello agravado por [...] la sobra de codicia unida a la falta de ambición [...] Nuestros literatos [...] son en el fondo modestísimos; el que más pica se da por satisfecho si le comparan con tal o cual ingenio extranjero [...] contentarse con llegar a gallitos del cotarro nacional (Unamuno, 1967g:419). En 1902 volvería a rescatar a los pícaros de Siglos de Oro para calificar a la juventud de Madrid en “Ciudad y campo, de mis impresiones de Madrid”.

El joven siguió todos los procedimientos del ritual del duelo, incluso escribió a su novia, Enriqueta, “no fuera que cualquier indiscreto le diera un sofoco con una noticia de sopetón” (Unamuno, 2011a:294), como en Sideria la maledicencia estaba a la orden del día... Y se durmió en la butaca, como el caballero que nervioso esperaba la lucha por su honor y debía velar las armas.

Al amanecer, volvió a ir a la sala de armas a entrenar, pero los amigos le comunicaron la resolución del caso, ellos habían ido a buscar al caricaturista, tal y como le había avisado Anastasio y se había resuelto pacíficamente, como estaban “entre caballeros”, aunque “*¡Pero si no usa tarjetas!...*, pensó Anastasio”; ese les había prometido que en el próximo número de *El Abejorro* vendría la rectificación de honor.

La reparación consistía en publicar en primera plana un retrato fotográfico de Anastasio, bello y solemne con su traje de mañana. El día que salió el periódico satírico, el modernista se paseó ostentosamente por toda la ciudad, incluso un redactor le dio la enhorabuena por su astuto plan, a lo que el modernista respondió oliendo la rosa de su solapa, refugiándose en la efímera belleza.

Pero, por otra parte, esta enmienda resultó mucho más satírica que la caricatura primera, porque los que no lo conocían, comenzaron a comparar el dibujo burlesco con el original, así que la maledicencia aumentó notablemente, aunque Anastasio fuera un ilustre miembro del Arca. En el club le obsequiaron con un alegre banquete, en el que todos acabaron ebrios y cayendo redondos por el suelo —costumbres y hábitos muy elegantes y señoriales, como podemos ver—, en el fondo, todos se reían de la ridiculez del honor y de la escasa disculpa de los periodistas, así como del protagonista, que ahora sí era el hazmerreír de Sideria al haberse tomado seriamente la mofa.

Si antes no le conocían, al haberse dado por aludido y al haber permitido la publicación de su retrato, ahora sí se había convertido en un personaje cómico; etimológicamente, Anastasio significa “resurrección”, podemos comprobar la mofa del narrador al situarle en esta “nueva vida”. Episodio que recuerda al cuento de Andersen, *El traje nuevo del Emperador*.

El final resulta algo crítico, se explica que el protagonista, desde ese momento, acudió frecuentemente a la sala de armas, por lo tanto, parece que hizo caso del consejo del maestro y se entrenó en su uso, como buen miembro de la nobleza, aunque recordaba a esa “antigualla rancia comida de carcoma” medieval. Aunque, por otra parte, las armas servían para el duelo, que era la reparación pública y máxima del honor, y si el

episodio de *El Abejorro* fue tan exitoso y le produjo tantos aplausos, aunque no se diera cuenta de las indirectas, puede que deseara repetir el atrevimiento del duelo...

Anastasio y sus compañeros, en resumidas cuentas, eran: “[...] al Honor, del que se reían por dentro, gracias al portentoso Ambrosio, aunque por fuera fuesen sus más celosos sacerdotes” (Unamuno, 2011a:295), como los leones que ocultaban su debilidad y artimañas al resto de animales.

Volviendo al hilo cronológico del corpus, encontramos en 1894 “El sermón de Frasquín”, en el que podemos observar un personaje *alter ego* de Unamuno, un intelectual que menospreció a su yo público, que desdeñó a sus amigos y compañías, y se consoló en formar una familia y preservar a sus hijos de ese mundo que les esclavizaría si se ligaban a él, debían ser intrahombres.

Este cuento ha sido interpretado por la crítica (Álvarez, 2006; Zubizarreta, 1960) desde una óptica plenamente biográfica, la famosa crisis de 1897, imaginamos que este relato fue gestado en 1894, parece estar Unamuno detrás del discurso de Frasquín. Sin embargo, si dejamos de lado este recurso vital tan socorrido para el análisis unamuniano, para el que, evidentemente son necesarias sus circunstancias biográficas, pero de las que se ha abusado, podríamos observar en el protagonista las consecuencias de no seguir los consejos que da el helenista en *Tres ensayos*.

Frasquín se encontraba en una cena y era conocido entre la multitud por su alegría natural, sin embargo, en esa ocasión había bebido en exceso contra su costumbre y como el protagonista proustiano, descubre en una acción contraria a sus hábitos, su ser interior. Pero Frasquín se debería avergonzar, según el autor, de necesitar el alcohol para atreverse a desnudarse ante los demás.

El héroe, después de que hablara Cándido, si esa cualidad podía existir en la sociedad que Unamuno criticaba, emprendió su discurso, que no sería el de “careta”, tal y como murmuraban los invitados, que ya sospechaban que el verdadero Frasquín no era un *bon vivant*.

El personaje planteó una sociedad cuasi decadentista, que indiferente a cualquier emoción, solo encontraba goce en reunirse y regocijarse en tratos de odio y rencor. Esta situación, también denominada con el vocablo predilecto de Unamuno “marasmo”, se debía a la incapacidad de los seres en sociedad para mostrar su verdadero yo, un ser humano común, igual a los demás, anónimo y por todo ello: eterno. En sociedad todos se ocupaban de mostrar su yo público, reclamar el aplauso hueco —que rechazaría

abiertamente Unamuno en *Vida de don Quijote y Sancho*—, y convertirse en seres vanidosos, empeñados en ser brillantes e intelectuales para epatar al “hortera y al padre de familia”; estos eran seres sencillos, sin grandezas fugitivas, a los que todos deberían envidiar, en lugar de ridiculizar. Precisamente, en un padre de familia acabará convertido Frasquín.

El hombre en sociedad temía desnudarse y darse a los otros, como se da el creyente a Dios, darse a conocer y por ello a amar; pero la sociedad “sanchopancista” tenía un arma infalible: el ridículo, la deshonra social, y por convenciones como el código de honor, se había rendido la humanidad a esclavizar su yo, tal y como ejemplificaría en *Vida de don Quijote y Sancho*, con estos personajes-seres, y como recuerda en *Del sentimiento trágico de la vida*:

[...] una nueva Inquisición: la de la ciencia o la cultura, que usa por armas el ridículo y el desprecio para los que no se rinden a su ortodoxia [...] Y así yo en estos ensayos, por temor también —¿por qué no confesarlo?— a la Inquisición [...] a la científica, presento como poesía, ensueño, quimera o capricho místico lo que más de dentro me brota [...] hay otra más trágica Inquisición, y es la que un hombre, culto, europeo —como lo soy, quíeralo o no—, lleva dentro de sí. Hay un más terrible ridículo, y es el ridículo de uno ante sí mismo y para consigo. Es mi razón, que se burla de mi fe y la desprecia. Y aquí es donde tengo que acogerme a mi señor don Quijote para aprender a afrontar el ridículo y vencerlo, y un ridículo que acaso —¿quién sabe?— él no conoció [...] ¡Y me acojo al *dilettantismo* [...] contra la pedantería especialista, contra la filosofía de los filósofos profesionales. Y quién sabe... Los progresos suelen venir del bárbaro (Unamuno, 2011b:307).

Es decir, esta es una de las fuentes de las que también parte el odio de Unamuno hacia la pedantería, y es el establecimiento de tales sectas de sabios, elegidos para la élite, que desprecian cualquier forma de vida y sentimiento ajenos a sus doctrinas de archivo, totalmente muertas, como su vida, dormida entre legajos. Hecho que participa de las ansias de Unamuno de trascendencia, su propia paradoja, es decir, querer permanecer en la memoria de los demás, hacerse insustituible, pero rechazar la fama vanidosa y mundana, sacrificar esa parte de su ego por apostar por la intrahistoria, por la regeneración de base de la cultura española.

Aún así, como persona guiada por su corazón, don Miguel no pudo evitar caer en luchas tan mundanas como la habitual en literatura de “gente nueva contra gente vieja”. En *Del sentimiento trágico de la vida* el ridículo se vuelve extremadamente trágico, la fortaleza alegre y vitalista de *Vida de don Quijote y Sancho* se torna en contradictoria, prismática, de un psicologismo que hace mella en el mismo Unamuno, que se avergüen-

za, a la vez que se enorgullece, de su apuesta por el corazón ante la razón, a pesar de ser él mismo el prototipo de intelectual occidental que rechaza, y de no poder deshacerse de todo su bagaje cultural, por lo tanto, se comprende su afición por el personaje de Fausto. Por todo ello, además de buscar a Margarita, se debe aprender del Quijote, transformar la negatividad que la sociedad otorga al ridículo en positividad, en iniciativa propia diferenciadora y rebelde.

El odio es “solitario”, mientras el amor es expansivo, una fuerza unificadora, de concepción religiosa para Unamuno en esa deseada última unión mística, pero este nunca surgirá si no se muestran los yoes reales, sencillos, humildes, sin prejuicios. Los amigos de Frasquín le vituperaban y se reían de su discurso, una sociedad tan hueca y prosaica como la burguesía de la narrativa realista, no le querían comprender. Pero como en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, la incomunicación, la incapacidad de conocer al otro, el egoísmo y la cobardía, serían las emociones contra las que lucharía Frasquín, así como Unamuno.

El protagonista de este cuento es temeroso, como muchos de los que pueblan la narrativa más conocida del helenista, desde Augusto Pérez de *Niebla*, a Manuel de *San Manuel Bueno, mártir*; Frasquín solo se atrevía a expresar sus deseos bajo el efecto de la bebida, y una vez lo hizo, cuando se desvaneció el vaho del vino, se avergonzó de su actuación y no volvió a frecuentar sus amigos. Ya era demasiado tarde para cambiar, para abandonar el yugo social, le habían asesinado el alma y también, en parte la había sacrificado él, incluso un amor puro lo había vendido por la gloria pública.

Se prometió a sí mismo, delante de los asistentes que quedaron al final de su parlamento, que recuperaría, aunque fuera a la fuerza, y para ello “me marchó”, la búsqueda de la soledad que expuso Unamuno en la piedra de toque de su sistema filosófico, “¡Adentro!”. El joven intrahistórico debía estar apuntalado en la eternidad, no por ello debía rechazar la vida social fugitiva, pero debía abandonarla mientras no estuviera curado de los excesos vanidosos del intelectual para ser: “Pero señor, ¡qué locura!, la de querer despojarnos del fondo común a todos [...] de lo que nos asemeja, de lo que hace que seamos prójimos, de la madre del amor..., de la humanidad [...] del verdadero hombre” (Unamuno, 2011a:110).

Por supuesto, el intrahombre no debía dejarse seducir por las “ideas-papel”, sino por las “ideas-oro”, la emoción, la vida humana siempre sería superior a la racionalidad, porque las verdaderas ideas unamunianas serían vida, no teoría enterrada en legajos:

“Damos más valor a la acuñación que al oro..., preferimos el arte a la vida. La vida más humilde, la más oscura, vale más, infinitamente más que la más grande obra de arte... y esta solo vale como símbolo de una vida y aperitivo de otras” (Unamuno, 2011a:111).

Frasquín llegó a calificar al yo público como “yo satánico”, tanto le dolía haberse sacrificado a él, mientras su yo interior era el “yo divino”, rendido al designio divino, porque la más alta acción vital era la resignación, pero no un estado pasivo: “Si nos fuera posible querer que todo suceda como ha de suceder, sucedería todo como nosotros quisiéramos, ¡seríamos omnipotentes!, omnipotentes por una infinita resignación, una resignación sobrehumana” (Unamuno, 2011a:111). Superar el sentimiento trágico, siendo dioses, a pesar de la finitud humana, viviendo en la idealidad, “hoy me siento romántico”, exclamó el intrahombre en su discurso.

El protagonista, aunque no se sintió con fuerzas de volver a rodearse de sus antiguos amigos, se refugió en crear una familia —como “Bonifacio”—, trabajar honradamente, silenciosamente, intrahistóricamente, y en inculcar a sus hijos el hombre interior, despertárselo. A los niños, esos seres puros e inocentes, libres aún de todo delirio de grandeza.

Unamuno recoge en *Diario íntimo* que, una vez se supo de sus agonías en su entorno, algunos de sus conocidos no tuvieron una opinión muy favorable de ese proceso, y parece ser que no faltó la maledicencia, que afectó a tal nivel a don Miguel que no quiso volver a reunirse con ciertos amigos, como Frasuquín, afrontar la desnudez pública y sus consecuencias fue difícil:

Recibo carta de Leopoldo en que me dice que se han desatado contra mí. Atribuyen mi renacimiento a que quiero una cátedra en Madrid, a que busco notoriedad y estar en candelero siempre, a que quiero más público, a fracasos [...] Lo más triste es que Navarro y Torres lamentan mi paso, atribuyéndolo a un exceso de sentimiento. ¿Cabe en el sentimiento exceso? Donde el exceso es dañino no es en la razón. Gracias a Dios no oigo todo lo que puedan decir de mí. Y junto a los insultos de los unos está la alegría de otros, sobre todo de los que me quieren de verdad. Ahora más que nunca debo evitar la comedia [...] ¿Qué diferencia hay de los insultos oídos a los que no llegan a nosotros? ¿Por qué hemos de inquietarnos y dolernos de ofensas que en no oyéndolas es como si no hubiesen sido? Lo triste es que daban salida a sus malas pasiones [...] He mostrado a toda luz mis flaquezas, no he sabido ser cauto. He puesto al descubierto mis debilidades, no he sabido recatarme. ¿Por qué me inquieto tanto de los demás? (Unamuno, 2012a:117, 192).

Recordemos que, a pesar de las quejas de Unamuno sobre la incomprensión del ambiente que le rodeaba, sobre las críticas que tanto le costaba asumir, aflora su ego, su individualismo, que se sabe diferente y superior a la masa:

En cuanto a mi estilo literario ni por nada del mundo, aunque proteste en los demás el sedimento clásico, suprimiré esas salidas de tono, esas bizarrerías [...] Me echan en cara que no sé escribir nada alegre, nada bullicioso, nada que provoque a risa. ¡Estúpidos! ¿Acaso es alegre tan solo el que ríe, y canta y baila y brinca? (Rabaté, 2010:100).

Le envió el siguiente poema a Concha Lizárraga, en su mocedad, desvelando el telón para que se pudiera contemplar a su ego en plenitud: “Mi único amor soy yo; / el egoísmo / es fuente de mi vida pasajera [...] / Yo soy soberbio cual Satán altivo; / me quiero todo a mí” (Unamuno, 2010, p. 103).

“Dos originales” (1894) fue un cuento publicado en *El Nervión*. Cuento recogido por García Blanco en su edición de los cuentos de 1965 y por Laureano Robles en su presentación de un corpus completo; Senabre y Carrascosa no lo incluyen, ni en la reedición. Krane no lo reseña en su investigación.

El narrador no desea revelar el nombre del protagonista, al que da la inicial “A.”, este nació desnudo, como todo ser humano, pero su familia estaba revestida de una gran riqueza, así que fue criado con todas las comodidades, hasta con nodriza. Desde la cuna “Le criaron y educaron para rico y a los 27 años era uno de los distinguidos de su pueblo, esto es un imbécil macizo, atacado de anticursilerismo y fascinado por B.” (Unamuno:1894). A continuación, se presenta a B., el amigo de A., este era un “juerguista con sombra”, distinguido, refinado, anticursi, pero que padecía *spleen*, “Siempre decía estar o enfermo o aburrido y no importale de nada, nada” (Unamuno:1894), sus amigos le adoraban; su familia se lamentaba de su vida bohemia, ya que B. no soportaba a los trabajadores, le irritaban los “laboriosos”.

B. quería conseguir la blancura del armiño, odiaba las salpicaduras del barro cotidiano, y para ello se refugiaba en el casino con A. y el escuadrón de “originales”¹⁷⁶:

[...] formado [el casino] de copias de millonésima reproducción enteramente borrosas, porque la estampilla se había gastado desde antiguo. Allí todos se dedicaban a ejercicios de dislocación y a rendir culto a la anticursilería. Sus gustos tenían que ser refinados u ordinarios e infantiles [...] por huir del *vil [sic]* puchero, se hartaban de podredumbre, de verdadera boñiga. Las sesiones acababan en la revelación de la mayor penuria de espíritu y de la más radical estupidez, en la borrachera. Otras veces se cultivaba lo grotesco, lo infantil, lo tabernario (Unamuno:1894)

Podemos observar que Unamuno, así como detestaba el ambiente cerril y angosto propio de provincias; también aborrecía el fingimiento, el refinamiento y la quintaesencia del arte por el arte, la bohemia que no se tomaba la vida en serio.

El narrador no tiene reparos en realizar un salto temporal, al no priorizar ni dar importancia a sus personajes, desmitificando así la autoridad de la categoría del personaje en la literatura: “Como la descripción más exacta, de la vida y hazañas de A. y B. es pasarlas por alto, las omito” (Unamuno, 1894).

El clímax vital de A. fue jugarse todas sus riquezas “por hacer algo”, parece ser que perdió, ya que se marchó del pueblo: “Y como aún le quedaba en la masa una chispa de vergüenza desapareció del pueblo” (Unamuno, 1894), ahora debía trabajar para mantenerse, pero su orgullo, propio del noble del *Lazarillo*, no le permitía hacerlo en su pueblo natal, por ello emigró al extranjero. Allí comenzó a ver la vida real y a sentirla: “[...] se puso a trabajar; con sus manos y sus espaldas primero. Y allí comió el pan con

¹⁷⁶ Concepto que recuerda al término “independientes” que Unamuno también usó para referirse a tales escritores: “Hay escritores para la crítica, el estudio y la historia literaria; los hay para el pueblo y la emoción inmediata. De los unos dura más el nombre que el efecto; de los otros, más este que aquel. A aquellos se les estudia y discute; a estos se les quiere y siente [...] Los nombres literarios durarán siglos tal vez; la labor de las lágrimas será eterna [...] con efectiva modestia no ha buscado darse a conocer [Arzadun], fuera de la prensa periódica de provincias, otro camino que el más sencillo y más independiente, a la vez que el desdeñado por los *literatos [sic]*: los certámenes públicos [...] recibir la flor natural, atravesando por entre una multitud sencilla, y si se quiere, cursi, es un acto de modestia y sencillez que le pone en muy otra región que aquella en que vagan solos y solitarios los poetas incomprensidos que odian al vulgo profano y trabajan para la posteridad. Es ese acto un hermoso arranque de verdadera independencia, de la que no conocen, por desgracia suya, los *independientes! [sic]* Es mil veces más loable que hacer la rosca a los críticos de cartel” (Arzadun, 1897:3).

el sudor de su frente y se le cayeron las telarañas de los ojos y vio que nada hay cursi, y amó la vida y sintió dignidad propia” (Unamuno, 1894).

Los domingos, cuando paseaba con su único traje de fiesta, sentía pena y desprecio por sus antiguos amigos, los “originales” seres elitistas a los que calificaba de “imbéciles” y “ladrones”, que recuerdan al protagonista de “J.W. y F. (memorias)”, él había conseguido salvarse como el protagonista de “Un redimido”, aunque este último relato presenta tintes más socialistas que estéticos, en cuanto a la liberación igualitaria del protagonista al desprenderse de la herencia familiar.

El protagonista trabajó durante muchos años “comiendo de su sudor”, y ahorró una pequeña cantidad, que le permitió volver a su pueblo, pero este había cambiado, ya no había lugar para él, se sintió avergonzado y confuso. Le explicaron que su otrora amigo B. había sufrido unos ataques de apoplejía, y apenas podía caminar, cuando le vio, la rabia y menosprecio que sentía por los “originales” se tornó en piedad y lástima, unos sentimientos que, precisa el narrador, había adquirido en su pobre vida de obrero: “[...] una lástima vigorosa en que sufría con todos los alientos de que le había dotado el trabajo” (Unamuno, 1894).

Su amigo de juventud, a consecuencia del ictus, murmuraba ruidos ininteligibles, no podía hablar claramente, A. le quiso dar el brazo, pero el enfermo le rechazó, en ese momento, se evidencia para el lector la postura del narrador, qué personaje resulta para él positivo: “— ¿A dónde vas?— preguntó el regenerado al enfermo [...] — ¡Hermoso día!— dijo el sano” (Unamuno, 1894), es decir, A. se ha curado, se ha regenerado, se ha redimido, está sano y purificado de la enfermedad del arte por el arte, como le sucederá al protagonista de “Un redimido”, que se liberará de las cadenas nobiliarias; mientras el verdadero enfermo, no tan solo a nivel físico, será el original amigo.

B. necesitaba tomar el sol, era invierno, y el parálítico apreciaba el calor natural, a su vez, el narrador matiza que las facultades mentales de este personaje habían quedado mermadas a raíz de la apoplejía: “ojos estúpidos”, “cara estúpida”. A pesar de su deterioro, A. atisbó que “[...] desde el fondo de su imbecilidad [...] brotaba radiante y puro el carácter eterno de su antiguo maestro, el fondo verdadero de su ser, que era la esencia misma de la vulgaridad cursi [...] lo más antiguo y lo más cursi de la creación” (Unamuno, 1894). El protagonista no podía evitar cierto paternalismo al observar a su antiguo amigo, que aunque enfermo, conservaba su ser originario; A. También sentía cierta pena melancólica al contemplar las cualidades “cursis” que todos

odiaban en el casino y, realmente, componían su propia esencia. B. fallecería condenado a soportar una cruel enfermedad física, pero mantendría, a su vez, la condena de ser un “original” y ser incapaz de escapar de esa condición, de observar con perspectiva su espíritu corrompido.

Finaliza el cuento con un toque de humor trágico, A. visitó el antiguo local del casino de los “originales”, allí habían instalado una exposición de figuras de cera, A. se divirtió mucho asistiendo a tal exhibición de “mamarrachos”, tanto que, al salir exclamó: “Estos no pueden tomar el sol” (Unamuno, 1894). Es decir, los originales perduraron tanto como unas esperpénticas figuras de cera, tal final se merecían, acabar como B., disecados en vida, para el regocijo caricaturesco de los observadores intrahistóricos, personas simples, sencillas, trabajadoras, redimidos.

“J.W. y F. (memorias)” —cuento sin fechar, inédito— es un estudio de caso de un personaje muy particular, será el reverso negativo de “Dos originales”, si el protagonista hubiera persistido en su miseria moral de nacimiento.

Para empezar, del protagonista, solamente, y tomando la costumbre anglosajona, conocemos las iniciales de este ser. Este relato se inicia con el comienzo habitual de los cuentos populares orales: “Érase este una vez”, pero transforma tal sentencia a continuación con la reflexión unamuniana acerca de la postura del creador literario: “Érase este una vez en mi mollera un hombre joven” (Unamuno, 2011a:423). El demiurgo es capaz de crear todo un universo, aunque sea en su mente, si el autor no estaba seguro de la existencia de Dios y creía en su sueño y temía su despertar, tal vez la realidad también es solo una invención en la mente de la divinidad.

Este ser que imaginaba, era un hombre joven y tremendamente adinerado, llamado J.W. y F., pero “suficientemente loco para no parecerlo”, dedicaba su fortuna a empresas extravagantes y de ningún provecho: “Había mandado construir una alta aguja por cuyo ancho ojo bordado de arabescos y filigranas hizo pasar toda una recua de camellos¹⁷⁷ mientras decía: *Es cuestión de dinero, resolverse a gastar y poder dar en el precio*” (Unamuno, 2011a:423). Este tono de “arabescos” y disparates fantasiosos re-

¹⁷⁷ Excentricidad de inspiración bíblica, tal y como explicaría el mismo Unamuno en “La sierra y el hacha” (1924): “[...] canónigo cristiano moderado que al recordarle lo que el Cristo dijo de ser más difícil el entrar un rico en el reino de los cielos que hacer pasar un camello por el ojo de una aguja —o acaso que enhebrar por él un calabrote—” (Unamuno 1967g:940), vemos que nuestro protagonista deseaba demostrar que a pesar de su riqueza y gracias a ella, podría lograr todo lo que se propusiera, incluso acceder al Cielo cristiano.

cuerdan a la veta unamuniana de “Las peregrinaciones de Turismundo” y “Mecanópolis”, así como el críptico nombre del protagonista.

J.W. y F. tuvo una vida ajetreada, resumida en pocas líneas por el narrador, ya que a continuación presenta las memorias que escribió el propio personaje, la vida del personaje es bastante típica de un joven rico:

J.W. y F. era un joven rico y loco; tuvo amores y enflaqueció, los dejó y volvió a engordar y nada sacó en limpio y sí mucho en sucio, gozó y se aburría. Viajó mucho, pero muy mucho; desde su patria imaginaria hizo sobre todo dos viajes, a Jerusalén uno y a Vitigudino el otro, y de vuelta recorrió toda la Europa, dejando de sus viajes estas notables Memorias (Unamuno, 2011a:423).

No se menciona el nombre de la “patria imaginaria” del personaje, pero desde la “mollera” del autor fue capaz de viajar a ciudades reales, relevantes para Unamuno, ya sea por la religión, como por la proximidad de su Salamanca; y además, legar un testimonio, el “manuscrito encontrado” que transcribirá el autor, además bajo el título de “Memorias”, la obra íntegra en primera persona, Unamuno vuelve a interconectar realidad y ficción.

Las memorias presentan un tono moralizante y remembranzas dieciochescas, el narrador incluye fragmentos en primera persona, testimonio directo del personaje, y comentarios suyos. J.W. y F. trataba de entresacar el núcleo común que unía todas las naciones que visitó, y la vanidad de todo ello, así como su arbitrariedad: “¡Cuántos hombres he visto, con qué diversos trajes, todos diferentes y todos ridículos!, ¡cuántos distintos lenguajes he oído yo que apenas entiendo el mío!, ¡cuántas mujeres guapas y cuántas más feas! [...] ¡Europa, Europa! Toda te he visto y no te admiro” (Unamuno, 2011a:423). J. adoraba los momentos en que pudo dormir “sin ensueño”, prefería una vida acomodada y materialista, sin ningún tipo de inquietud, y sin ningún tipo de curiosidad, ya que acabó menospreciando todos los lugares que conoció.

Explica el narrador que J. viajaba solo, no tenía ni familia ni amigos, todos creían que era un hombre de gran talento, no se sabía cuál, y él tampoco nunca demostró ninguno. Un buen día, desapareció de su lugar natal, nadie sabía adónde había ido, menos el narrador arqueólogo: “Pero yo lo sé” (Unamuno, 2011a:423). En realidad, se había mudado a una sierra para vivir como un asceta en un “lugar ameno”, con todos los

requisitos que marca el tópico: “Retírese a una sierra, donde en lugar ameno había arroyos y encañadas, bosquecillos y colinas, resolviendo pasar el resto de su vida en una casucha oculta entre el follaje” (Unamuno, 2011a:424). Su rutina no podía más que corresponderse con el ideal frayluisiano: “Se levantaba con el sol, daba un paseo silbando y llevando el compás a los pájaros, se tendía bajo un árbol sobre la hierba tierna y, allí, mirando desfilas las nubes, le llegaba la hora de comer, hora en que volvía a casa para hacerlo frugal pero sólidamente” (Unamuno, 2011a:424). Al acabar de comer dormía la siesta, volvía a pasear hasta la cena, y luego se iba a dormir. En invierno cambiaba su rutina por calentarse junto al fuego, cuando llovía, fumando en casa, se estaba todo el día. Así pasaba su vida.

Tampoco tenía una gran vida social, no trataba con las gentes del lugar, no tenía amigos que le visitaran, ni se relacionaba con sus criados, a estos les daba total libertad, suponemos que así, se ahorra cualquier interacción con ellos, sin embargo “No era por eso misántropo. Amaba al prójimo, pero no necesitaba de él” (Unamuno, 2011a:424). La comodidad de su existencia llegaba al extremo de la nadería: no leía, no escribía, no cantaba, no tocaba ningún instrumento, no sabía la fecha en que vivía, tampoco realizaba ningún trabajo manual, no iba a cazar, ni cultivaba la tierra, ni tan siquiera admiraba la belleza de las flores, es decir, no realizaba ninguna actividad ni intelectual, ni física, ni laboral, ni estética, ni de entretenimiento: “No hacía más que comer, beber, fumar y dormir” (Unamuno, 2011a:424), estaba completamente alienado, como los personajes de “Sueño”, “La redención del suicidio” y “El secreto de un sino (apólogo)”.

Los años también pasaron, llegó a los cincuenta con buena salud, pero con muchísimo sueño, tal y como ironiza el narrador: “A los cincuenta años dormía diez horas, cincuenta y cinco minutos y cinco segundos” (Unamuno, 2011a:424). Con el tiempo, únicamente rompió su regla de no escribir cuando se le morían los criados, debía pedir que le mandaran nuevos.

De tal modo envejeció, llevando siempre la misma vida, no se aburría; nunca llamó al médico y se recetó a sí mismo reposo en cama y media dieta, así pasó una larga temporada, hasta que una mañana, con la ayuda de sus criados, salió al campo y se tendió bajo un árbol, esperando ver amanecer. A las once, sus sirvientes lo encontraron agonizante, ya no quería nada, tan solo les reveló su testamento: “No tengo hecho testamento, que hagan los hombres de mis riquezas lo que quieran; y estoy seguro que no

las emplearán en obras de caridad, que es mi deseo que no las empleen” (Unamuno, 2011a:424). A las doce se murió murmurando: “¡Qué sueño tengo!” (Unamuno, 2011a:424).

Como finaliza el narrador, “*Ecce homo*”, ha realizado el retrato de un ser que pasó su madurez en una total abulia e hibernación, sin ocuparse de ningún asunto, y menos aún relacionarse con los demás, a los que trataba como meros vehículos para satisfacer su existencia. Por otra parte, en lugar de comprender y valorar la riqueza de sus experiencias de juventud, sus vivencias en los viajes, se dio a un total oblomovismo, como el protagonista de “Sueño”, aunque su vida era retirada, no era en absoluto edificante. Puede recordar a seres unamunianos como Solitaña y Soledad —de los cuentos homónimos—, San Manuel Bueno, el padre del protagonista de *Paz en la guerra*, “El maestro de Carrasqueda”, “El semejante”... Pero estos son personajes eminentemente positivos, ya que trascienden la historia para inserirse en la intrahistoria, caracteres trabajadores, anónimos e insignificantes, pero que contribuyen a la regeneración nacional, desde su microcosmos contribuyen a mejorar su entorno, a ser mejores seres humanos.

En “Sueño” (1897), cuento totalmente autobiográfico, los avatares del protagonista, Hilario, y sus mínimas costumbres serán exactamente las del autor, seguirá Unamuno ahondando en la figura del intelectual bibliófilo, este no encontrará salvación, sino que apostará por seguir profundizando en su monomanía, hasta volcarse totalmente en el sueño, el acto de dormir, una vida muerta, totalmente situada en una dimensión idealista lejana de la vida terrenal. Vemos como don Miguel volcó en sus cuentos la multiplicidad de yoes que le poseían, así como todos sus exfuturos, él consiguió salvarse, ¿pero y si hubiera resultado como sus personajes de ficción...?

Don Miguel sucumbió a los hábitos del protagonista de “Sueño” en sus crisis y épocas depresivas, de hecho, al jubilarse, en 1933 llevaba una vida monótona, ya no soportaba que le impusieran temas para los artículos —escribía muy pocos—, y tampoco toleraba las entrevistas. Dejó de ir al casino, se sentía misántropo, caminaba solo y hacía una vida conventual en su hogar “en casa y en cama a leer, tomar notas, pensar, escribir, soñar”, “ensombrecerse” (Rabaté, 2010:614). Ya en su destierro parisino tomó la costumbre de leer y escribir en la cama, tal importancia tenía para don Miguel ese mueble, que en 1922 le dedicó un artículo, “La cama”; por otra parte, es destacable que nunca pudiera desprenderse del miedo de comparar el sueño con la sensación de haber muerto:

Levanta uno la manta encimera, mira el lecho de la cama [...] y siente por todo el cuerpo correrle el dulce presentimiento del reposo [...] Es como el aperitivo de aquella partecilla de muerte [...] es el pregusto de la inconciencia. Por un tiempo va a dejar uno de sentirse vivir, pero es para sentirse luego revivir. Se va a pasar del ayer al mañana, acaso del antes de ayer al pasado mañana. Se mete uno en la cama [...] se pone en la postura que el feto tiene en el claustro materno. Y así se prepara a la llegada de la inconciencia, esto es: de la inocencia, de la vuelta al limbo. Porque la cama es la añoranza del limbo, del claustro maternal [...] hay quien se mantiene insomne —y aterrado—, espionando el momento preciso en que se le anegue la conciencia [...] sabemos de uno cuyo principal oficio es el de pensar e imaginar para los demás [...] en la cama, tendido cuan largo es, sin sentir suelo bajo los pies y entre modorra [...] Tienen así sus imaginaciones [...] están enmarcadas en inconciencia [...] durante el sueño sin ensueños no son ni las tinieblas ni el silencio lo que nos envuelve, sino que es algo más profundo [...] Es muy frecuente soñarse muerto [...] soñar que ibas [al lector] remontando tu vida, de hoy a ayer [...] y por fin desnacer? Y al sentirte desnacer te sumerges del todo en el sueño profundo [...] el corazón se te descansa y la sangre se te clarifica [...] *¡me pienso, luego me soy!* [...] *¡se sueña, luego se vive!* [...] *¡la vida es sueño... y el sueño es vida!* (Unamuno, 1967g:1436).

El cuento utiliza la estrategia de la prolepsis, un amigo del protagonista, que lo conoció cuando “no era ya nadie ni hacía nada” (Unamuno, 2011a:117) nos relatará cuáles fueron las causas que le redujeron a ese estado, como el Lazarillo, nos explicará la “verdad del caso”. De joven, Hilario sufría una fiebre irremediable por desvelar el “misterio”, un secreto, que siendo el helenista el que se esconde tras Hilario, presumimos que es el de la “nada”, el de saber qué era exactamente esa desaparición eterna llamada muerte, y la prueba de la existencia de una trascendencia, es decir, la metafísica, aunque Unamuno rechazara tal etiqueta.

Por lo tanto, el muchacho se dedicó a leer e investigar incansablemente sobre todas las materias, pero “El misterio se le iba agrandando” (Unamuno, 2011a:117) porque solo descubría más caras del prisma irresolutas, y por lo pronto, irresolubles; y además, acababa topándose siempre con el fondo común que unía todas las tendencias y perspectivas, se estancaba en su desazón: “Todos los libros que tratan una materia contienen un fondo común y ese fondo le daba ya sueño, a puro machaqueo” (Unamuno, 2011a:117). De mayor admitía que “Ciego de mozo por la lectura y el estudio creía a pies juntillas haber sido tal vicio la fuente de sus males” (Unamuno, 2011a:117)¹⁷⁸.

¹⁷⁸ El joven Unamuno confesaba en 1891 que se arrepentía de su temprana bibliofilia: “¡Llegué a quinto año, me metí en la Historia natural, me fui a un librote de entomología y a buscar el cochorro...! ¡Qué anhelo! Me perdí en un laberinto de órdenes, secciones, familias [...] de hinojos ante la ciencia, me dije: *¿todo esto, todo esto es el cochorro?* [...] Y me pesa de aquellos días en que en vez de jugar perdí el tiempo en aprender motes grotescos. ¡Ven acá, cochorrito mío, déjate de títulos y pergaminos, sé cochorro a secas! Más sabe de ti el chiquillo que te martiriza, que el viejo calvo y gruñón que te puso tanto mote” (Unamuno, 1891a).

El helenista no pierde, otra vez más, la oportunidad de lanzar un dardo a los descubridores de una faceta del misterio, que alardean de ello: “El que consigue descubrir una verdad en química no se conforma con menos que con escribir un tratado completo de química, y gracias, si no pretende que esa verdad modifique todas las restantes y sea piedra sillar de un nuevo sistema” (Unamuno, 2011a:117).

Hilario también tenía la costumbre de tener libros en la mesilla de noche, sin embargo, acabó por hastiarse de ellos, comenzaba alguno, lo hojeaba y en cuanto intuía lo que podría encontrar lo abandonaba por otro, y así con todos, hasta que solo los usaba como “vecindad” para dormir. De hojear y ojear libros, pasó a las monografías, después a las revistas, y por último a revistas sobre revistas: “Pero aquí todo era esqueleto sin carne ni alma, planos esquemáticos. Y lo peor que los extractos le resultaban más palabreros y vacíos que las obras mismas extractadas. Y ¡qué desilusión al ver estropeados los más hermosos títulos!” (Unamuno, 2011a:118). También dio en perderse en las ediciones críticas, elucubrando sus propias notas al pie: “Buscó por fin las obras atiborradas de referencias y notas para leer estas; sobre el andamiaje que el autor levantara para construir su obra, fantaseaba él otra” (Unamuno, 2011a:118). Este juego de cajas rusas, de lectura sobre lectura, de obra sobre obra recuerda a la traducción de la traducción y al comentario del comentario que efectuará en *Cómo se hace una novela*.

Escribe don Miguel que él realizaba lo propio: “Es terrible esto. Leo libros de devoción y piedad y no voy más que a las citas, a atesorar erudición bibliográfica acerca de la materia, a satisfacer la curiosidad. Necesito purificarme de eso, de esa atroz bibliomanía, de ese rastrojo del mortal inelectualismo” (Unamuno, 2012a:146, *Diario íntimo*).

A don Hilario le acabó apeteciendo imaginar el “comentario del comentario”, que diría Cassou de Unamuno, ahora gustaba de leer catálogos y se divertía suponiendo sobre qué trataría cada obra, qué circunstancias la rodearían, si iba por la décimoquinta edición, etc., todo se le volvían “[...] y vagaba sin idea alguna por oscuros vislumbres de esa proclama [...] nueva evocación de inarticulada sinfonía de larvas ideas [...] y durante un rato veía ordenados rigodones de átomos llenos de personalidad y de vida” (Unamuno, 2011a:118). Después de tal vida cerebral estéril se dormía plácidamente.

La lectura de catálogos no es una costumbre extravagante y baladí en Unamuno, este la analizó en profundidad, era uno de los problemas de la alfabetización española y

la consecuencia de la vida moderna. Explicaba ya Unamuno en la “Descentralización de la cultura” (1900), la causa que provocaba el amor por los catálogos, en lugar de las lecturas en profundidad:

[...] Nos falta tiempo y nos sobra qué leer. Quien se meta en el Ateneo de Madrid y se empeñe en *estar al día* [sic] en una rama cualquiera del saber [...] y no sepa dominar la glotonería de revistas acabará por sumirse en un barullo o flotar en superficialidad. El exceso de material perjudica, ya que no sabe uno contenerse. Por quererlo leer todo, acaba uno convirtiéndose en lector de catálogos [...] de prisa y corriendo tiene que hojear revistas quien quiera *ir al día* [sic] [...] La lectura no le da tiempo a meditar [...] centros como el Ateneo pueden llegar a ser dañosos para el intelectual que padezca voracidad de saber (Unamuno, 1967g:1277).

En 1902 volvería a criticar las bibliotecas-museo que tan solo inclinaban a la lectura de catálogos:

[...] si damos en convertir el mundo en un museo y en conservar todas las reliquias del pasado, no va a quedar sitio para lo nuevo. Hay escritores [...] deben pasar con una o dos composiciones a una antología. Y en general cabe decir que conviene *antologizarlo* todo [...] tengo miedo a las revistas que se reciben en el Ateneo, temblando de acabar en lector de catálogos [...] empiezo a revisar revistas y dejo la una y tomo la otra, y nada saco de provecho. Mientras estoy leyendo un artículo, me está bailando en la retentiva el título de otro. Y así, empezando por leer libros, se pasa a leer revistas, y luego revistas de revistas y catálogos al cabo (Unamuno, 1967a:1036).

En 1905, relataba don Miguel un caso similar al de don Hilario, al quejarse de la dictadura de la actualidad en la prensa, y de tener que fragmentar obras mayores para poder publicar artículos, es decir, sacrificar el arte al pecunio diario:

He conocido a un hombre que en su afán por estar al tanto de la producción literaria, en su empeño por vivir literariamente al día, dejó de leer libros para leer revistas de ellos, luego leyó revistas de revistas, y acabó por no leer más que catálogos. Y se ha curado de ello volviendo a los libros, pero a los libros permanentes y universales, a las obras clásicas. La última vez que le vi le encontré leyendo a Shakespeare y disponiéndose a leer al Dante (Unamuno, 1967c:845).

El helenista volvió a recuperar esta figura en “La feliz ignorancia” (1907): “[...] hasta he conocido un lector de catálogos. Los que apenas leen sino reseñas bibliográficas y críticas que les permiten hablar de libros y autores sin haberlos leído, son legión: constituyen una plaga” (Unamuno, 1967c:873). En 1913 volvería a denostar a tal personaje:

[...] grandes capitales en que hay ricas bibliotecas para que los livianos golosos de últimas novedades intelectuales hojeen cien volúmenes y no lean por entero uno solo, y se aneguen en la triste tarea de mariposear por un centenar de revistas [...] la degradación de ir del estudio serio de la espesa obra clásica a los artículos de revista, y de estos a las revistas de revistas, y luego a las revistas de revistas de revistas, y, por último, a leer catálogos. Que es en lo que se acaba (Unamuno, 1967g:546).

Por lo tanto, vemos como don Hilario no es un ser que responda a un capricho creativo del autor, su fundamentación teórica es destacable. El héroe iba desarrollando una afición desmedida por el sueño, le gustaba intentar adivinar el momento en que se desplomaba el consciente en el inconsciente, y a veces, en esa particular distracción, volvía a vislumbrar el misterio que dio en investigar: “Otras veces se revolvía preso de ardiente agitación pensando en la nada, que le aterraba más que el infierno. ¡La nada!, estar cayendo, cayendo por el vacío inmenso... no, no estar cayendo siquiera...” (Unamuno, 2011a:118), descripción muy similar a las que recoge Unamuno en su diario, que rechazó la existencia del Infierno, sin embargo, hubiera preferido creer en él antes que en la nada:

Por el infierno empecé a rebelarme contra la fe, lo primero que deseché de mí fue la fe en el infierno, como un absurdo moral. Mi terror ha sido el aniquilamiento, la anulación, la nada más allá de la tumba. ¿Para qué más infierno?, me decía. Y esa idea me atormentaba. En el infierno -me decía- se sufre, pero se vive y el caso es vivir, ser, aunque sea sufriendo [...] Debemos creer en el infierno; he aquí todo. ¿Le hay? Debemos creer en él y cuando en él creamos le habrá. Y si creyendo en él le hay y, debemos creer en él, es que debe haberlo (Unamuno, 2012a:100).

En su evolución, Hilario pasó del estudio más intensivo, a su abandono progresivo por la imaginación, por sus propias elucubraciones disparatadas, y llevaba una existencia monótona, sin alteraciones intelectuales ni emocionales, prácticamente sin trabajar, y solo buscando el sueño. Pero en esa vida muerta, sin creación alguna, tenía momentos de lucidez en que se lamentaba de su desgracia, y fue en una de esas “explosiones, una erupción de sus honduras espirituales” (Unamuno, 2011a:117), en la que el amigo-narrador tuvo la oportunidad de conocerle el espíritu que adormecía.

Una parte de Hilario reconocía que su estado era una “enfermedad terrible”, pero por otra parte, el adormecimiento se había apoderado ya de su vida, y llegó a defender la parálisis, la letargia para despertar en un siglo mejor —cierto aspecto de ciencia ficción, o de creencia ultraterrena, que demostraría Unamuno más ampliamente en “Mecanópolis”—: “¡El sueño! Es la *vis medicatrix naturae* y la digestión mental [...] ¡A dor-

mir!, a dormir para hacer la digestión espiritual del progreso y despertar en otro siglo con la cabeza fresca, de buen humor” (Unamuno, 2011a:119). Es la defensa de una vida inactiva, mientras que Unamuno esgrimía una vida en soledad, apartada del mundanal ruido para no contaminarse por él, viviendo con miras a la eternidad, pero también participando en el presente histórico.

En 1918, Unamuno escribió un elogio de la siesta estival, estado ideal de inconsciencia en el que deseaba vivir permanentemente Hilario:

Envueltas así las raíces elementales del espíritu durante la siesta en esa orquesta vital, surge de la intimidad, en un verdadero éxtasis, la sensación de sentirse eterno, que es más aún que inmortal [...] susúrrase uno [...] *¿Pero estoy vivo o muerto?, ¿estarán tocando a mis funerales?, ¿y qué será de los otros?, ¿es así como se muere?, ¿es así como se vive?, ¿mañana será otro día! Pero, ¡no!, ¡mañana será ayer!, ¡ayer fue mañana! ¿Para qué dormirse?, ¿para qué despertarse? Y uno entonces no quiere dormirse ni quiere despertarse: no quiere nada. Se está más allá del sueño y de la vela [...] Siéntese que la vida íntima, la vida pura, la vida musical, la vida eterna —no, inmortal—, no es ni sueño ni vela. Se sueña acaso que se está despierto y se vela que se sueña [...] Se es y propiamente no se existe. Siéntese uno convertido en sinfonía pura [...] se oye allá dentro, muy dentro de sí mismo, por debajo de las propias entrañas, en un oscuro seno silencioso [...] germinar de semillas. Estas semillas son las ideas que vienen de los siglos del porvenir y van a los siglos del pasado (Unamuno, 1967g:636).*

Sin embargo, el estado de duermevela preocupaba al joven Unamuno, que escribía en 1914 acerca de un enfermo con trazos autobiográficos, personaje que recuerda a los protagonistas más extremos de Unamuno, por ejemplo, el de “El que se enterró”:

Sé de un enfermo que dio en la más extraña y tremenda aprensión, cual era en al de que la muerte le había de cojer [*sic*] dormido y no despierto. Y fue tan penetrante la manía, que dio en no dormir; el terror se lo impedía. El caso pareció llegar a desesperado, pero la sabia Naturaleza [...] lo resolvió de una manera sorprendente. Y fue que el pobre aprensivo acabó por dormir soñando que estaba despierto (Unamuno, 1967g:1368).

Aunque la defensa de la encarnación de la idea, mediante el olvido de lo aprendido, pero tomando esa falta de memoria como el proceso de pensamiento en que el papel-idea se interioriza, se piensa, se siente y se pone en práctica, se hace espíritu: “Durante el sueño bajan digeridas las ideas al fondo del olvido donde se hacen carne de

nuestra alma... Lo que mejor sabemos es lo olvidado” (Unamuno, 2011a:119)¹⁷⁹. Irónicamente, decreta el personaje una cura de sueño a todos los excesos intelectuales y religiosos de moda en la época:

Todo eso de corrientes nuevas, de crisis espiritual, de degeneración, de fin de siglo, de neurosis y neurastenia¹⁸⁰, de misticismo y anarquismo, todo eso es sueño social y nada más. ¡Claro está!, tanta revista de revistas, tanta bibliografía y tanto catálogo... sueño, sueño, no es más que sueño. ¿Los agitadores, los revolucionarios dice usted? Aspirantes a sonámbulos (Unamuno, 2011a:119).

Cierto es que Unamuno identifica el verdadero progreso con el avance espiritual, no material, y hacía el final del cuento, el amigo-narrador se convierte en la voz de Unamuno, reprocha a Hilario que con ese sueño, esperando la llegada de tiempos mejores, está negando el progreso. Una vida dormida es ya muerte, el intrahombre verdadero debe vivir apuntalado en la eternidad pero participando en el presente, aunque sea incomprendido, debe ser quijotista. El sueño del protagonista de este cuento no es un sueño generador de realidad, que produzca la duda de la existencia o no de la realidad, como el de Segismundo; el de Hilario es un sueño de muerte.

Unamuno explica en su correspondencia que sufrió un proceso similar al del protagonista de “Sueño”, precisamente, también es de 1897 — año de publicación del cuento

¹⁷⁹ Escribía Unamuno en 1905, apoyando neorrománticamente la validez de los sueños por encima de la razón: “Si lleváramos nota de nuestros sueños todos y los publicáramos en su orden, es seguro que aquella sarta de alucinaciones de durmiente sería más profunda revelación de nuestro espíritu que las tiradas de ideas —especie de sogas con nudos lógicos— que solemos publicar los que tenemos el vicio de publicar lo que se nos ocurre” (Unamuno, 1967g:433), poso de ideas profundas, que como las aguas de la intrahistoria, como la niñez del espíritu, revelan la verdad y el ser absoluto.

¹⁸⁰ Unamuno sufrió épocas de abatimiento que sus médicos diagnosticaron como “neurastenia”, sin embargo, el Unamuno de 1914 desacreditaría tal enfermedad y aconsejaría el mejor método de curación: “[...] el médico ha de ser ante todo psicólogo. La primera cualidad que debe tener un buen médico es la de saber mentir [...] la primera obligación del médico es saber engañar al enfermo [...] no hay virtud curativa como la del engaño [...] Ahora los médicos han encontrado una palabra maravillosa, que es toda una panacea de engaño [...] la palabra neurastenia [...] o que el médico no sabe lo que tiene, o que no quiere decírselo por creer que no debe. Y mi hombre se va por ahí con su neurastenia y hasta dándose tono con ella. Porque la neurastenia viste [...] el neurasténico suele saber que eso de la neurastenia no es más que un mote para salir del paso, pero se deja engañar porque quiere que le engañen [...] lo que mi amigo el médico va a llamar pseudoneurastenia no sea más que la neurastenia trascendental, la de aquellos desdichados que no se conforman ni consuelan con la verdad, que quieren ser engañados y no pueden, sin embargo, engañarse [...] Tal vez si fuéramos un mero y escueto cerebro no padeceríamos de eso que llaman neurastenia, ¡pero ese pícaro corazón...!” (Unamuno, 1967g:1370). De hecho, muchos de los médicos que aparecen en los cuentos de Unamuno serán excelentes figuras de apoyo del enfermo, trasunto de la circunstancia biográfica del autor.

to— la confesión que le escribe a Múgica: “He guardado una larga temporada de reposo: desde abril. En seis meses apenas he leído ni escrito, absteniéndome hasta de escribir carta [...] Ahora vuelvo poco a poco al trabajo, pero desorientado. Una porción de cosas que antes me interesaban me tienen ahora perfectamente indiferente, y voy tomando por dentro tinte de viejo” (Unamuno, 2012a:25).

El helenista también escribió una nota en su *Diario íntimo* acerca de la esterilidad del trabajo por el trabajo, que además de aportar una vanidad hueca, para el autor era una simple excusa para evitar pensar en el misterio que le atormentaba; a su vez, critica con ello el supuesto progreso material, que no era comparable al espiritual. Un trabajo así de vacío era simple evasión de la realidad:

¡Cuánta actividad hay en el mundo que no es más que pereza! [...] Nos dormimos en ciertas actividades, en el ardor de ciertos estudios, y no queremos despertar de nuestro sueño a la realidad. ¡Cuánto daño hace el dejarse envolver de una afición, por elevada que parezca! Hay quien dedicado a la investigación científica desprecia al que se pasa gran parte del día jugando al dominó, y no ve que no lleva él otro espíritu a su actividad [...] Agítanse los hombres mundanos en la vanidad de sus esfuerzos y trabajos para no oír a Dios que nos habla en el reposo de nuestra alma, en la quietud y el silencio [...] ¡Laboriosidad! ¡Cuánta labor que no es más que la del jumento en la noria! Hay que mirar despacio eso que se llama religión del trabajo, con la que he tratado de aturdirme tanto tiempo. ¡Trabajar! ¿Y para qué? ¿Trabajar para más trabajar? ¿Producir para consumir y consumir para producir, en el vicioso círculo de los jumentos? (Unamuno, 2012a:105).

Unamuno volcó en muchos de sus cuentos las veleidades de su juventud intelectualista, a continuación comentaremos los testimonios que conservamos de *Nuevo mundo*, novela de mayor envergadura que Unamuno no llegó a culminar: “Beatriz” (1898), “Gabriel” (no está fechado) y “El fin de un anarquista” (no está fechado).

Parece ser que el proyecto inconcluso de *Nuevo mundo* se gestó en los cuentos citados, relatos autónomos en principio, según Paolo Tanganelli (2000). A su vez, de los borradores de *Nuevo mundo* surgió *La esfinge*, también con estrictos paralelismos respecto al *Diario íntimo*. “Beatriz” es relevante porque, como relata Tanganelli: “[...] dos tercios de esta narración corresponden casi íntegramente a cuartillas de *Nuevo mundo* (en las *Notas para Nuevo mundo*, Unamuno indica explícitamente que quería copiar unos párrafos desde tal cuento” (Tanganelli, 1996:129), asimismo, Unamuno también pensaba insertar en su proyecto “El fin de un anarquista” y “Gabriel”. Paolo Tanganelli también se encargó de observar los paralelismos entre “Beatriz”, *Recuerdos de niñez y mocedad* y *Amor y pedagogía* (Tanganelli, 2000:417).

Unamuno reconoció a *Clarín* que el argumento de *Nuevo mundo* era autobiográfico: “(así me sucedió)” (Unamuno, 1941:53) al intentar recuperar su religiosidad una vez esta entró en crisis. *Nuevo mundo* no llegó a culminarse, pero la crítica ha visto que pudo haber inspirado a Leopoldo Alas, ya que “Viaje redondo” de *Cuentos morales*, publicado un año después, en 1896 en el *Almanaque de La Ilustración Española y Americana* (García Pavón, 1955:328) coincide claramente en el argumento con la novela propuesta por don Miguel.

“Beatriz” (1898) es un cuento totalmente biográfico, muy cercano a “Ver con los ojos. (Cuento)” en cuanto a prototipo de intelectual así como a su redención, se describen estados de conciencia extremadamente similares a los sufridos por el autor, desde ser un joven en exceso cavilador, diferente a los demás, en soledad seguidor de las doctrinas de *¡Adentro!*, como Pachico de *Paz en la guerra*: “Era un muchacho enclenque y soñador [...] Casi siempre apartado de sus compañeros, entre los que pasaba por excéntrico (*aburrido* era la palabra)” (Unamuno, 2011a:125). A ser un adolescente sumido en éxtasis religiosos, que se debatía entre ser un hombre de acción o un asceta retirado a sus reflexiones: “Vivía en un mundo incoherente de ideas embrionarias [...] viéndose ya general en jefe de numerosos ejércitos y dirigiendo la batalla, ya santo ermitaño sumido en la penitencia y la pertinaz meditación de las eternas verdades” (Unamuno, 2011a:125).

Lógicamente, la religión le fascinaba de un modo romántico: “En el templo, la voz del órgano le sumía en un mundo de fantasmas que acababan fundiéndose en vaguísima nebulosa imaginativa provocadora de las hondas ternuras de su alma” (Unamuno, 2011a:125); e incluso llegaba a sugestionarse en búsqueda de ese misterio religioso: “[...] penetrado de ternura sin objeto, corría en busca de este su espíritu, espoleándose la imaginación con toda clase de incentivos sugestionadores, hasta que descargaba la tensión interna en lágrimas [...] hallándose así, en fin de cuenta, con que lloraba sin saber de qué” (Unamuno, 2011a:125).

Esta fe pura que sentía le llevó a investigarla, y como Unamuno, leyó sin descanso, como el protagonista de “Sueño”, intelectualizando el ejercicio religioso, y tal vez por ello, le restó su sentido primigenio:

Una fe sin dogma, fe en la fe misma, llevábale a burilar en su mente los objetos todos y a desear desentrañarlos con ojo seguro y frío. Diole por leer filósofos y dar vueltas en su magín a los conceptos más abstractos, el ser y la nada, la materia y el espíritu, el espa-

cio y el tiempo, la sustancia y la causa. Complaciase en barajarlos y combinarlos de mil diversos modos, en utilizarlos verbalmente (Unamuno, 2011a:125).

Pero después de esa gimnasia mental, los mismos terrores e inquietudes volvían a acosarlo, todo el despliegue intelectual era inútil: “Más de una vez, arrebuñado en las sábanas, se preguntaba: la nada ¿es algo?, y poco a poco nada y algo iban perdiendo sus contornos verbales, sus sílabas se licuaban, fundíanse una y otra palabra y se derretían con la conciencia misma que las soportaba en un sueño profundo” (Unamuno, 2011a:125).

Su única afición, el único lugar que le relajaba al modo fraylusiano, era el campo, la naturaleza, sus ideas fluían, pero no le atormentaban. Hasta que una mañana de primavera fue asediado por una visión celestial, maternal, sintió el amor del universo, que en la estación florida había vestido su escenario natural de boda, y le había despertado a la cadencia de la vida real:

Hormigueábale el cuerpo todo, y aquellos conceptos que le obsesionaran de continuo, difuminados y a la vez candentes, chocaban y rechocaban entre sí, cual enjambre alterado. Era en su mente como el remolino caótico de donde se condensa un mundo. Perdió la sensación de contacto de la tierra y olvidado de sí hallábase como suspendido en el cielo (Unamuno, 2011a:126).

Entonces fue cuando todo el amor se condensó en la imagen de una joven rubia, vestida de rosa, y la percepción inconsciente del simbolismo de la muchacha, que recuerda a la hermosa hija de “El poema vivo del amor”:

Sobre el fondo del campo fragante, se destacaba la figura pura y limpia de una muchacha vestida de rosa. Sus ojos le miraron como nos mira el cielo, serenos y sin intención alguna, y cual partiendo su mirada de una profundidad infinita [...] Parecióle, sin darse de ello cuenta, que la visión había surgido del ámbito mismo, que era condensación misteriosa de la verdura primaveral del campo, del aroma nupcial de las flores, del frescor del aire, de la castidad del cielo. Sintió un calor derretido por los abismos todos de su ser (Unamuno, 2011a:126).

Esa comunión le llevó a desear establecer un nuevo sistema filosófico, a ordenar el mundo y la concepción que de este tenía, pero el recuerdo de la mujer de rosa le devolvía a la fe pura, a las “ideas madres”, siendo tal vez esta símbolo de la Virgen María —no en vano, en el cuento siempre está nombrada como “doncella”—, tan adorada por Unamuno, y ensalzada en *Vida de don Quijote y Sancho*, como en este cuento, a la altu-

ra del Dios-padre: “Y la ideal doncella le mira como nos mira el cielo, con ojos serenos y sin intención alguna y cual partiendo su mirada de una profundidad infinita. Esa mirada le renueva el alma en la juventud eterna” (Unamuno, 2011a:127), por lo tanto, ese muchacho consiguió, aunque solo fuera por esa fugaz imagen, vivir en la eternidad. El título del cuento podría hacer referencia a la Beatriz de Dante, en la eternización de esa imagen fugaz que popularmente se acepta que provocó su inspiración y amor infinito. Vemos como el amor “salva” a este intelectual, esa Margarita que lo rescató de sus ansias pseudointelectuales y pseudomísticas.

En “Gabriel”, segundo cuento que conservamos de la tríada de *Nuevo mundo*, —no ha podido ser fechado— volvemos a observar al joven intelectual en agonía, esta vez, en Madrid a causa de sus estudios universitarios, como le sucedió al propio Unamuno. En primer lugar, el título “Gabriel” fue dado por Laureano Robles —hemos comentado la cuestión con más detalle anteriormente—, ya que don Miguel no le había puesto ninguno, asimismo, tampoco conservamos la fecha de su escritura, ni sabemos si fue publicado; Robles afirma que tanto “El fin de un anarquista” como “Gabriel”, como presumimos, reflejan al Unamuno de 1896, el don Miguel universitario (Robles, 1997:38); pensemos en el nombre del protagonista, tanto Gabriel como Miguel eran arcángeles, siguiendo la tradición bíblica, además, ambos nombres finalizan del mismo modo, tal vez el autor buscó camuflarse tras el protagonista, incluso tras su nombre propio.

Gabriel había llegado a Madrid para estudiar, no sin sentirse nostálgico por todo aquello que abandonaba, su familia, su novia, su país. Melancolía que parecía ser natural en él, junto a sus buenos hábitos de estudio y sus estrictas costumbres, iba de la pensión a la universidad y de esta a su habitación; solamente se permitía tomar café y pasear con un amigo en los días festivos. Su bajo ánimo habitual cambiaba cuando recibía misiva de su amada, se acostaba contento y sentía aún más ganas de aprender. También gustaba de recrearse en la naturaleza cuando caminaba con su amigo, le recordaba las montañas de su tierra, la naturaleza actúa en Unamuno, una vez más, de paraíso originario.

Respecto a su sentimiento religioso, iba diariamente a misa y comulgaba una vez al mes, sin embargo, comenzaba a sentir inquietudes, ya que estaba dejando atrás su faceta de “carbonero” para convertirse en un “teólogo”, tenía la “manía de razonar” y su fe se colmaba de dudas.

Nunca salía de noche, exceptuando algún sábado en que iba al teatro, pero era en contadas ocasiones; siempre se quedaba estudiando; todos los huéspedes, incluso la patrona, doña Pepa, se iban a dormir o salían de noche, y se quedaban solos, él y la criada. La relación entre servidumbre y amo recuerda a “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”, y a “Zurita” de *Clarín*, poco a poco, surgiría entre ellos el amor, a pesar de ser personas tan distintas en formación.

Todo comenzó por las ansias de doña Pepa de economizar luz, se sentaban el estudiante y la criada, los dos solos, en el comedor, él estudiaba mientras ella cosía, el silencio imperaba entre ellos. Gabriel rompía la monotonía levantándose de rato en rato para caminar por el pasillo y distraerse, y después de una hora y media de trabajo se iba a dormir, por supuesto, no sin antes rezar. Si los huéspedes o la patrona habían salido, cuando volvían, él acostumbraba a estar ya acostado.

Pero empezó a romper la costumbre de andar para refrescar la mente durante sus sesiones de estudio, ahora releía las cartas de su novia, y el día en que recibía misiva incluso la criada se permitía jalearlo: “Vamos, don Gabriel, que hoy estará usted contento” (Unamuno, 2011a:448), a lo que él contestaba con una sonrisa. Una noche hubo una discusión entre vecinos, y el filósofo rompió su silencio, comentó el hecho con la criada, actitud que la aburrída e iletrada joven agradeció: “El contar chismes de vecindad era una de las pocas cosas que rompía la apatía de la muchacha. La pobre chica se desahogó” (Unamuno, 2011a:448). Tanta confianza se tomó la moza, que de esa noche en adelante se repetía la conversación, hasta que llegó el día en que el trato se hizo mucho más íntimo: “[...] la muchacha se quejaba de doña Pepa, ella se habría ido ya de la casa si no fuera por... *Por nosotros, ¿no es eso?*, decía Gabriel” (Unamuno, 2011a:448).

Ya existía un “nosotros”, y es que coincidían en varios aspectos, ambos eran emigrantes, se encontraban solos en la ciudad. La criada también era de pueblo, este estaba en la sierra, y allí abundaba la miel, la dulzura de sus conversaciones que aplacaba el racionalismo del huésped; así se entretenían, charlando sobre sus orígenes, y familiares, la amistad era tanta, que Gabriel se atrevía a hablar con ella de su novia. Hablaban poco, porque esos coloquios sustituían los antiguos descansos del estudiante en el pasillo, así que eran breves, pero continuos: “Hablaban un ratito hasta que él decía: *bueno, bueno, tengo que estudiar*, y volvía al libro. Un día le enseñó el retrato de su novia, a quien la criada halló muy guapa” (Unamuno, 2011a:448).

La relación iba siendo cada vez más profunda, Gabriel la tuteaba, pero nunca delante de los demás huéspedes ni de doña Pepa, preservaba inconscientemente su intimidad, aún no sabiendo el sentimiento que le embargaba. Aún así debía soportar las bromas de la pensión acerca de sus noches de estudio a solas con la criada, pero él fingía indiferencia, esta no podía ser más fingida, ya que el universitario quería tener más confianza con ella: “Y no solo la tuteaba sino que se empeñó en que ella le tuteara sin poderlo conseguir” (Unamuno, 2011a:448).

El estudiante se sinceró consigo mismo y fue honesto, se estaba enamorando de la criada, e intentaba rezar para sepultar ese sentimiento, pero por las noches se olvidaba de la oración acostumbrada. Como vemos, el sentimiento amoroso le cambió totalmente, recordando así al joven de “Principio y fin”, que sentía que le llamaba la vida de jesuita, pero al casarse se convirtió en ateo y masón. Al conocer la muchacha de la pensión se le estaba presentando una oportunidad de redención, de abandono de ese racionalismo aniquilador de su fe, de vuelta a la naturaleza. Recordemos que también en *Niebla*, Augusto intentará seducir a su criada, aunque tal vez con sentimientos menos puros.

Gabriel se sentía culpable cuando recibía cartas de su amada, sentía que la engañaba: “La estoy engañando, se decía, ella nada sabe, y yo no debo hacer esto, ella y ella sola y nada más que ella” (Unamuno, 2011a:448). Imponiéndose cada día que acabaría con sus emociones, por las mañanas trataba de manera seca y grave a la criada, pero por la noche “volvía a las andadas”. A medida que proseguían las noches, se alargaba la conversación y se acortaba el trabajo de ambos, él coqueteaba con ella preguntándole si querría acompañarlo a su pueblo; e incluso le prometía trabajo para cuando él estuviera casado con su novia, ella sería su criada —aspecto que conecta directamente con “En manos de la cocinera (cuentos del azar)” y con el triángulo amoroso de *Niebla*—. La muchacha, tímida y conmovida, tan solo atinaba a contestar, “Si usted me lleva...” (Unamuno, 2011a:448).

Era evidente el sentimiento que les unía, cuando de día, el estudiante la encontraba sola por el pasillo, la abrazaba, ella tomaba una actitud sumisa, pero no rechazaba tal aproximación. El teólogo ya podía rezar por las noches pidiendo a Dios que no le dejara caer en la tentación, ya podía arrepentirse y sentirse culpable, pero por las mañanas se levantaba temprano e iba a buscarla a la cocina, le acariciaba la barbilla, cuchicheaba con ella, se comportaban como una pareja de enamorados.

Pero llegó el día en que, volviendo de comulgar, recibió nuevas de su pareja, se encerró en su habitación y llegó la tempestad de sentimientos que había estado reprimiendo, así como sus dudas, sus incoherencias morales a ojos de la religión, y esa relación que había empezado en Madrid y que le había cambiado tanto, “meditó, rezó, lloró, escribió en contestación una carta tiernísima, larga y llena de vaguedades” (Unamuno, 2011a:449). El lector queda en duda, ¿para cuál de las dos mujeres era ese mensaje? Por como prosigue el relato, se presume que era para su novia, y no para la criada.

Le quedaba por romper el hábito nocturno de quedarse en la pensión: ese tumultuoso día salió de noche a pasear solo, por los “pelados campos”, volvió muy tarde, y desde ese día trató bruscamente a la criada. Ella le preguntaba continuamente acerca de ese viraje, pero él no le daba ninguna explicación. Gabriel comenzó a pasar las tardes en la iglesia, en los rincones más apartados rezaba y se arrepentía profundamente; volvió a retomar la costumbre de pasear por el pasillo y estudiar, se había acabado el diálogo. Sin embargo, los efectos benéficos de la comunión y la carta de su novia fueron breves e inútiles, no se pudo resistir a volver a los abrazos, las caricias, el afecto entre los dos.

En las noches de trabajo, aún aparentando descuido, se sentaba junto a ella, fingiendo estudiar, y le echaba el brazo sobre el respaldo de su silla, la acariciaba y jugaba con sus pendientes, la acercaba a él. La muchacha no protestaba, en todo momento tomaba una actitud sumisa, por otra parte, propia de la mujer de la época —aunque Unamuno haya retratado a mujeres con un talante muy distinto, como en “Abuelo y nieto”—. Las noches de pasión amorosa se sucedían, y la aproximación física de ambos cada vez era mayor, Gabriel se iba a dormir encarnado y no atinaba con sus oraciones. Jamás le daba besos, pero se había convertido en costumbre que ella se sentara encima de él y este le acariciara, primero el tobillo, después la pantorrilla..., y así trabajaban y conversaban ambos. Así como Carrascosa destaca el erotismo de algunas escenas de “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”, llama la atención que no lo haga al referirse a las noches de Gabriel y la criada que muy detalladamente describe Unamuno, entreteniéndose en referir todas los afectos de los amantes, ciertamente, desde un punto de vista amoroso, no solamente carnal. Recordemos que volvería a hacer referencia a las “pantorrillas” en el cuento *Principio y fin*, en una anécdota con tintes autobiográficos que evoca el primer conocimiento de su esposa, en las enseñanzas del *Catecismo*.

Frecuentemente los amantes se veían interrumpidos por la campanilla de la patrona, esta llamaba para que le abrieran, y al poco que entrara, se marchaba Gabriel a dor-

mir: “Entonces venían las lágrimas, los propósitos de enmienda, el pintarse en la imaginación a su novia ausente para matar con la ilusión querida la realidad tentadora” (Unamuno, 2011a:450). Vemos como la relación del joven con la criada ha invadido por completo el corazón de este, la novia del pueblo es tan solo una fantasía que usaba para acallar la llamada física de la emoción.

Una noche enfermó el protagonista, estaba en su cuarto y desde este pidió el candelero que siempre necesitaba para ir a acostarse. Llegó la criada, con las velas apagadas, y él la abrazó, de tal modo se acercaron que acabaron tendidos uno al lado del otro, Gabriel la acariciaba, y ella temblaba de la emoción. El suceso no llegó a mayores gracias al campanillazo de doña Pepa: “Gabriel bendijo a doña Pepa, se acostó sin rezar, pero rezó en la cama, porque durmió muy poco” (Unamuno, 2011a:450). Pasó dos días como aquel en que comulgó y recibió carta de su novia, en continua reflexión dolorosa, salía a pasear de noche y oraba sin descanso. El domingo fue a comulgar, regresó tarde y decidió escribir, explicar a su novia legítima todo lo que había sucedido, intentaba ser delicado, pero: “[...] escribió a su novia contándole todo, sin detalles, con mil vaguedades y bajo un velo que en vez de amenguar exageraba la verdad” (Unamuno, 2011a:450).

Desde que realizó ese paso, asumió la verdad y la responsabilidad de sus actos, sacó a relucir su secreto, se sentía fuerte y seguro de sí mismo, ahora solamente estudiaba encerrado en su cuarto, no le importaba que doña Pepa le importunara por el gasto en velas. En cuanto a su relación con la muchacha, Gabriel había recibido noticias de su novia, esta le perdonaba, como él deseaba; la criada, esta vez y suponemos que después de los avances físicos del romance, no se extrañó por el fin del noviazgo encubierto, y tampoco inquirió sobre él, presumiblemente, una mujer joven en su posición, sola en la capital y en tal trabajo, se acostumbraba a ese tipo de experiencias con los huéspedes, resultando estas, incluso tópicas para tal personaje.

El desenlace de la aventura no acaba de quedar claro, parece que la criada se marchó de la pensión, aunque tampoco se explicita claramente y puede generarse confusión al intervenir también Gabriel: “La criada nada le preguntó ni extrañó el cambio. Algún tiempo después salió de casa y al cabo lo olvidó Gabriel” (Unamuno, 2011a:450). El joven se repuso de aquellos amores: “Solo de cuando en cuando recordaba como cosa vaga aquel episodio, aquella afición naciente en que no hubo ni palabras de amor ni besos” (Unamuno, 2011a:450).

Tal vez, para que la relación resultara positiva y redentora para ambos personajes, faltó que los amantes se convirtieran en pareja, de hecho, debemos notar que Unamuno no desea dar en todo el cuento el nombre propio de la criada, ni una descripción más prolija de esta, queda caricaturizada en un tópico: el de la joven pueblerina que llega a la ciudad para servir, y a causa de ello, se siente sola, aburrida y sin grandes expectativas vitales, ni grandes posibilidades de mejora; ante la patrona y los hombres es sumisa y dócil; se deja utilizar, sin atreverse a mostrar ningún tipo de emoción.

Pero por otra parte, su relación con Gabriel parece pura, esta comenzó como la clásica entre huésped y sirvienta, pero evolucionó en una amistad cómplice, y más tarde en amor, aunque nunca pronunciaran tal palabra. Es más, la joven se abrió y confió en Gabriel, identificándose ella con el producto que producía su tierra, la miel; pero el narrador no le dejó suficiente espacio en el cuento para que se desarrollara como personaje individualizado, más allá del estereotipo de la criada amante del señorito.

Por el mutismo, la base instintiva de su relación, recuerda a “El amor que asalta”, un amor pasional a primera vista. También podría evocar “Al correr los años”, en el que una pareja mayor mantiene su amor vivo, y ya no necesita participar de la excitación de los jóvenes, ni tan siquiera hablar para entenderse, es decir, poseen la variedad de amor más puro, el familiar, no el amoroso basado en el aspecto físico. Sin embargo, parece que Gabriel se atiene a todas sus ataduras morales, su ética religiosa, su novia del pueblo, sus estrictas costumbres... y abandona a una joven que podría haber amado sin medida y que le podría haber cambiado, haber convertido en un ser más relajado y feliz. Hecho que se parodia en “Principio y fin”, de hecho, este cuento parece en varios aspectos la versión seria de aquellos.

Volvería a tratar Unamuno este argumento, aunque con tintes más humorísticos en “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida” (1930), ya que en la novela corta, finalmente, el protagonista sí consigue casarse con la camarera de la pensión, por la que sentía un profundo amor, aunque insistiera en negárselo a sí mismo. En cambio, en “Gabriel”, la relación entre la pareja protagonista acaba convertido en un recuerdo de juventud.

Respecto a los aspectos más autobiográficos, a los que hacen referencia Robles y Tanganelli, especialmente este último, que estudia los textos del joven Unamuno en búsqueda de la dilucidación de la crisis, debemos notar que el mismo Unamuno reconoció que su madre le recomendaba lecturas religiosas para luchar contra el avance del

pensamiento filosófico que aprendía en la universidad, “su manía de razonar lo saca poco a poco de la serenidad de la fe del carbonero a las dudas del teólogo” (Rabaté, 2010:60), como al propio Gabriel antes de conocer a su amor urbano.

El joven Unamuno que desembarcó en Madrid se sentía de tal modo, echaba de menos su Bilbao y aldea natales; a su amor, Concha, que conocía desde los doce años; el ambiente estudiantil bilbaíno, dominado por el romanticismo y el nacionalismo reivindicativos, especialmente gracias al detonante de la abolición de los fueros... en definitiva, aborrecía la soledad que le aportó Madrid, especialmente en sus inicios.

Iba de la facultad a la pensión y de la pensión a la facultad, hábito tan solo alterado por las visitas al Ateneo. No se sentía cómodo, no había encontrado un hogar, ni amistades, llegó a pensar que sus compañeros de vivienda le miraban de un modo extraño: “[Madrid] se le presenta como extensión de su cuartuco alquilado o este, más bien, cual concentración de aquel” (Rabaté, 2010:60).

En la biografía de Colette y Jean-Claude Rabaté, en el relato de la crisis de 1880-1881, se enuncia la vida del joven Unamuno en la capital de tal modo que, corresponde prácticamente en su totalidad con la línea argumental de este cuento —de hecho, los Rabaté completan su ensayo con citas directas del relato aplicadas a la biografía unamuniana—, y su posterior reelaboración en “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”.

Por el contrario, Jon Juaristi no acaba de aceptar que tal anécdota fuera real, o al menos, “Gabriel” sea un cuento autobiográfico:

Sus últimos biógrafos [Colette y Jean-Claude Rabaté] le atribuyen una breve y casi inocente aventura ancilar con una criadita de la fonda Astrarena, sin más base que la aparición de un incidente semejante en la juventud estudiantil de Eugenio Roderó, protagonista de *Nuevo mundo*. Otra vez la presunción de autobiografía disimulada en la ficción, y no es que se deba negar cualquier flaqueza de la carne al joven Unamuno. Por el contrario, hay una alta probabilidad estadística de que viviera una experiencia de ese tipo [...] que ya habían dado materia a uno de los grandes clásicos de la novela realista española, pero precisamente por ello la prueba literaria es débil [...] nada autoriza a afirmar que la susodicha aventura fuera algo más que una fantasía de novelista sin fundamento en la biografía personal del autor. Los biógrafos quieren que tales amoríos novelescos [...] hubieran sido reales y fuente a su vez de un intenso sentimiento de culpa [...] seguimos dentro de un relato ajeno, la ficción autobiográfica de Roderó, no la de Unamuno. No hay cartas entre este y su novia que demuestren la veracidad del incidente [...] los escarceos amorosos (si los hubo) como las crisis religiosas [...] formarían parte de lo normal y lo característico de la experiencia de cualquier estudiante provinciano de clase media alejado de su hogar (Juaristi, 2015:136).

Unamuno llevaba tal vida, aburrida, monótona y torturada por las dudas, y dio en estudiar por las noches, en el comedor de la pensión, sala que compartía con la cocinera, “tímida y callada” (Rabaté, 2010:61), con la que nació una amistad al compartir sus soledades y la morriña por su tierra, relación que desembocó en una atracción física: “[...] se ponen entonces como amapolas y respiran fuerte” (Rabaté, 2010:61). Como la criada de Gabriel, la cocinera también se sentó sobre las rodillas de Unamuno, mientras él continuaba leyendo y ella cosía, se rozaban y acariciaban, pero nunca se besaron. En una ocasión en la que él estaba enfermo, ella le cuidó atentamente.

Cuando volvía la patrona, cuando sonaba el campanillazo, este les despertaba de esa fantasía en la que vivían, como si fueran dos amantes trobadorescos, acababa su encuentro, y era entonces cuando don Miguel se sentía torturado por los remordimientos, y aumentaba sus rezos y horror ante el pecado de la carne. Se le hacía insoportable comulgar los domingos, así como leer las cartas de Concha. Su miedo al Infierno, su grave sentimiento de culpabilidad, provocaron que confesara toda la verdad a su novia, esperando ser abandonado y quedarse en completa soledad. Por el contrario, Concha le perdonó y ello le hizo rechazar a la cocinera, hasta le dejó de hablar, amaba por completo a su novia. Finalmente, su fugaz amante abandonó la pensión. ¿Se redimió Unamuno-Gabriel al escoger su novia? ¿O lo hubiera hecho de escoger a la criada...?

“El fin de un anarquista”, del que no se puede ofrecer datación, está basado en el monólogo de un enfermo, escuchado por su amigo, Juan, que le atiende hasta que fallece. Al llegar Juan a visitar al protagonista, este le sonrió vagamente y lo miró con ansias de atrapar la vida que se le escapaba. El amigo se sintió nervioso al observar de tan cerca la muerte, pero no se lo demostró, le sonrió y le animó como si se fuera a recuperar pronto.

El agonizante sabía que se acababa su tiempo en la tierra y reflexionaba sobre ello, ya no sentía su cuerpo, tenía miedo a cerrar los “ojos interiores” y quedarse entre “tinieblas”, como si de la protagonista de “La venda” se tratara: “Ya me lo has oído mil veces, nuestra mirada es la que ilumina el mundo y da luz a nuestra mirada el foco del corazón que se alimenta del mundo; con su sustancia incendiada en nuestra alma, hecha en ella calor y luz le iluminamos por nuestros ojos” (Unamuno, 2011a:451). El personaje se hace eco del concepto cordial de vida unamuniano, además de temer que su yo desaparezca para siempre. Este era consciente de su divagación, pero Juan le permitía

los últimos delirios, en este aspecto, recuerda a “La razón de ser”, aunque el monólogo del enfermo no está tan desestructurarlo como el del maestro de ese cuento.

Apareció en las tinieblas del doliente el antagonista de su vida, que al principio no se identifica, tan solo se citan: “[...] las luchas entre mi mundo y ese de tinieblas de que hablan ellos. Sus leyes, sus preceptos, sus dogmas, sus mandamientos, su moral [...] buscan el que se les obedezca aunque no se cumpla” (Unamuno, 2011a:451), parece ser que estos renegaron de él, porque aunque cumplía con sus reglas, no les obedecía ciegamente. Igualmente, fue un excelente hijo, marido, padre y ciudadano, pero no iba a renunciar a “su ley”: “[...] mi ley soy yo, mi moral, mi naturaleza” (Unamuno, 2011a:451), afirmaciones que recuerdan al “Yo sé quién soy” quijotesco que tanto fascinaba al filósofo.

Para no desencajar en el sistema, lógicamente, actuaba de acuerdo a las normas generales, pero sin creer en ellas, por ello le tildaban de hipócrita, decían que daba mal ejemplo: “No creen en el hombre, creen en la ley; creen los muy imbéciles que sus explicaciones hacen las cosas, creen que si se hunden sus razones de las cosas, las cosas mismas se hunden” (Unamuno, 2011a:452). También le llamaban “excéntrico”, parodiando así Unamuno otro de los términos que la sociedad emplea sin conocer su significado, ni, por supuesto, su etimología, otro signo vacío de contenido, como “paradoja” y “embolismo”, que se comentan en “Las peregrinaciones de Turismundo” y “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”.

El protagonista confiesa que se ha “pasado la vida” buscándose entre la moral impuesta por el sistema antagonista; incluso su esposa, Ángela, con su sistema de valores le había ahogado, según la opinión general —como sucede con varias esposas unamunianas, por ejemplo las de “Principio y fin”, “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”, “Los hijos espirituales” y “Una historia de amor”—. Pero no fue así, ella sufrió también los reveses de la sociedad: “No, no era la suya, era la que el tirano mundo da a su esclavo. No, con la lucha brutal entre su moral y la del mundo. Con su moral, siguiéndola, no se hubiera casado conmigo, y no habría ocurrido nada de esto” (Unamuno, 2011a:452).

Parece que, a pesar de que su marido está falleciendo, ya ha encontrado otro hombre con el que se siente más feliz, hecho que aprueba el convaleciente, aunque lo siente: “Para mí no ha habido hueco, he sido un loco a quien se la pegó su mujer, un estrambótico” (Unamuno, 2011a:453).

A medida que las divagaciones avanzan, se podría afirmar que este cuento es una diatriba contra el sistema establecido, las normas sociales, el qué dirán, la hipocresía. El enfermo defiende la creencia individual de un sistema de valores, abandonar las “mentiras convencionales”, para que cada uno aprenda, trate de aprehender la realidad, sea libre: “[...] ciencia, ciencia, verdadera ciencia, realidad, mucha realidad viva y que la moral brote en cada cual, la suya al encarnar la realidad en su alma [...] realidad viva” (Unamuno, 2011a:452). Juan no soportaba ver cómo, a las puertas de la muerte, su amigo aún debatía sobre tales cuestiones.

El compañero agradecía que le escuchara y culpaba de su muerte a la opinión general que le había calificado de múltiples modos: “Yo era un revolucionario, un anarquista, un extravagante, un pobre loco, y de la peor clase, de la clase de los revolucionarios pacíficos, de los anarquistas que maldicen al dinamitero, de los extravagantes que se conducen en la vida con toda regularidad moral [...] autónomo, anarquista, es decir, autarquista” (Unamuno, 2011a:452). La sociedad no quería a un hombre bueno y sincero por naturaleza, prefería un esclavo de su ley, un “pecador arrepentido” que vuelve al redil, descripción y adjetivos que recuerdan a los múltiples calificativos aplicados a Unamuno por la prensa y la crítica. La cuestión es evitar los elementos perniciosos del sistema, para así eliminar los “infiernos policía”, los moralistas, los “metafisiqueos”: “Vencen la tentación, dicen: ¡no!, suprimirla suprimiendo la ley que la engendra” (Unamuno, 2011a:453). El moribundo vivía al margen de la sociedad al no necesitar vitalmente de sus leyes.

En este cuento inédito vuelve a recuperarse la cuestión del orgullo acerca de la incapacidad de aceptar la propia estupidez, como ya relató Unamuno en “El secreto de un sino (apólogo)” y “La impunidad del tonto”, con un argumento muy similar a aquellos, se repite la explicación: “[...] lo que no perdona el hombre es que se le demuestre con la conducta que es un imbécil. Llámale bandido, asesino, ladrón, no les des a entender que le crees estúpido” (Unamuno, 2011a:453).

Finalmente, el amigo pide a Juan que venga mañana, cuando haya muerto, a cerrarle los párpados. Cuando no esté en el vil mundo terrenal, estará en su mundo, “el que yo he iluminado con mi amor” (Unamuno, 2011a:453). Ciertamente el enfermo recuerda al polémico Unamuno, ¿habrá quedado innominado porque se referirá directamente el autor? ¿Ese ha sido el final del joven Gabriel? ¿Pensaría Unamuno en que ese sería el suyo?

La crítica social, los adjetivos que le atribuyen, no pueden ser más explícitos y directos. Estableciendo cierta línea argumental entre “Beatriz” y “El fin de un anarquista” podría verse en este el fallecimiento del joven intelectual, después de toda una vida, de una carrera, comenta desde la madurez todas las preocupaciones que le inquietaban en su mocedad. Por otra parte, el joven de “Beatriz” podría ser el amigo que atiende al moribundo, al modo de “Una visita al viejo poeta”, en el que aprendiera y escuchara los últimos lamentos del sabio.

Según la interpretación de Paolo Tanganelli podríamos ver en los tres cuentos un camino de perfección religioso, aunque, por otra parte, niega la función redentora del amor y condena la figura de la criada en “Gabriel”:

Beatriz, El fin de un anarquista y, en cierta medida, también Gabriel, vuelven nítida la acción de un paradigma laicizado de santidad, es decir, dibujan una sui generis imitatio Christi en Nuevo mundo, ya que introducen los tres elementos que no pueden faltar en ninguna hagiografía: (1) el relato de eventos sobrenaturales que actúan, como en este caso, en el sentido de una llamada vocacional, (2) una detallada descripción de la dura lucha del elegido contra las tentaciones carnales, y (3) una afligida crónica de su martirio y del final de sus días (Tanganelli, 2000:293).

Volviendo al hilo cronológico, encontramos en 1898 “Euritmia”, cuento que por primera vez se recogió como tal en la edición de los cuentos de 1965, de Manuel García Blanco, en la edición Juventud. Relata Carrascosa que ni García Blanco —este lo incluyó en el apartado “Escritos dispersos” de su edición de las obras completas—, ni Senabre lo incluyeron en sus ediciones o al menos, en el apartado de cuentos; Laureano Robles sí habla de la existencia de este cuento, pero tampoco comenta el porqué de su eterna exclusión del corpus de la cuentística unamuniana (Carrascosa, 2011a:19). Afirma Carrascosa Tinoco que le resulta incomprensible que este cuento haya pasado desapercibido y no se le haya enmarcado desde su recuperación bajo tal membrete, una vez más hacemos hincapié en el desconocimiento por parte de la crítica de la edición de *El espejo de la muerte y otros relatos novelescos*, que ya en 1965 recogía “Euritmia”. Asimismo, respecto al temor de la crítica de incluir nuevos cuentos al corpus, cabe recordar el hibridismo genérico de don Miguel, que tan difícil de clasificar resulta para la crítica *nivolesca*.

El sonido positivo, armónico que titula este cuento encarna la protagonista de este cuento, ya que siguiendo doctrinas pitagóricas “euritmia” define el arte superior que

conseguirá despertar el alma aprisionada del protagonista. La eurytmia fue elevada en el siglo XIX a Antroposofía por el filósofo Rudolf Steiner.

Un alma, que Unamuno presenta como eterna, así es como concibe la vida de este ente, pero de un modo que lo acerca a la creencia en la reencarnación, aunque le supone vida celestial y no terrena: “Creyérase que llevaba sobre sí el peso de algún crimen cometido por su alma allá, en la eternidad, antes de cobrar existencia encarnando en el cuerpo” (Unamuno, 2011a:129).

Respecto a la reencarnación, Unamuno conocía en profundidad tales teorías de la vida de ultratumba, como demostró, especialmente en *Del sentimiento trágico de la vida*, y en el cuento “El que se enterró” al tratar la transmigración de las almas. Por otra parte, parece ser que don Miguel asumía para sí, aunque de un modo ligero, quasi humorístico, el concepto de la reencarnación, tal y como muestra en la siguiente anécdota, en la que lleva al extremo la identificación del lector con el autor:

¿No os ha parecido [a los lectores] alguna vez leyendo alguna página de algún escritor, acaso de muy pretéritos siglos, que la habíais escritos vosotros, que os la había plagiado? ¿No os ha ocurrido en tal caso exclamar: *¿¡pero si esto lo escribí yo!?* [...] más de una vez he sentido, a pesar de todo lo que la razón me dice en contrario, como si lo de la trasmigración y reencarnación de las almas fuese verdad [...] Nunca me olvidaré de la cara que puso un señor que no me conocía bien cuando, viendo en mi biblioteca los catorce tomos de las obras de Kierkegaard, encuadernados en negro, y en lugar preeminente, me preguntó: *¿Y esto qué es?*, y le respondí: *Aquí están varias obras que escribí cuando vivía en Dinamarca. ¿Pero usted ha vivido en Dinamarca alguna vez?* [...] yo, poniéndome más serio aún, le dije: *Sí, señor; allí viví y morí el año 1855, para poder volver a nacer, nueve años más tarde, en Bilbao. Y antes había nacido y muerto en otros diversos países.* El buen señor, que era uno de esos infinitos que carecen en absoluto del sentido del humorismo [...] me miró como quien se dispone a huir. Y yo me entretuve en corroborarle en la idea que de mí por aquellas manifestaciones se había formado (Unamuno, 1967g:861).

También creía en la transmigración de los vencejos, modo de mantener la eternidad del instante y de unir las generaciones, de inserirse en el ciclo natural:

Todos los años, ya bien entrada la primavera, aparecen en un día dorado los alegres vencejos [...] El vulgo los cree inmortales [...] estos leves y negros aviones [...] son los mismos, exactamente los mismos que vieron volar sobre sus cabezas nuestros abuelos y que sobre las suyas verán nuestros nietos. Sus cuerpos acaso [...] sean otros que los de aquellos, pero sus almas son las mismas [...] crédmelo. Tengo razones más que suficientes [...] para suponer una trasmigración de las almas vencejiles de unos alados cuerpecitos en otros. Y así como con los vencejos sucede con los estudiantes (Unamuno, 1967g:256).

Volviendo a “Euritmia”, un hombre dolorido, temeroso, que quería aprisionar los objetos con su mirada, en lugar de simplemente verlos, odiaba la música por su capacidad emotiva, por despertarle el alma. Su esposa le amaba profundamente, sentía una gran compasión por él, era también su madre: “[...] sintiéndose la pobre subyugada advertía que la llenaban el alma las profundas aguas de la piedad. ¿Cómo redimiría la inocente culpa de aquel hombre?” (Unamuno, 2011a:129).

La redención del marido llegó con su hijo, pero a la vez, afloraron los miedos porque cualquier mal le pudiese suceder, aún así, la apertura de su ser al amor filial fue total. Padre e hijo dialogaban con la mirada, camina así Unamuno hacia la representación del lenguaje no explícito, como ya hiciera *Clarín*, por ejemplo en “El dúo de la tos”: “¡Qué coloquios entre las dos miradas! Y ¡cómo adivinaba el niño las sonrisas interiores de aquella alma recogida, las caricias enterradas en sus honduras!” (Unamuno, 2011a:129).

Como al hijo le gustaba la música, el padre se sacrificaba llevándole a conciertos, y a pesar de resistirse al principio, se rindió finalmente a la subyugación de ese arte:

[...] se sintió vencido, en desmayo y languidez íntimas abandonábase a la invasión de la música. ¡Qué extrañas energías se le despertaron entonces! ¡Qué cantos brotaron del largo silencio de su alma! Al encanto de la música, sentía la ebullición de nuevas fuerzas, y una extraña imprecisión de frescura espiritual íntima [...] le vivificaba las entrañas (Unamuno, 2011a:130).

El hijo enfermó y el padre sufría gravemente, tanto, que la madre lo era más de su marido que de su retoño: “La pobre madre temblaba más por el padre que por el hijo” (Unamuno, 2011a:130), vemos como el protagonista se redime de su racionalismo, que le protegía de la catarsis de ese dolor que pesaba sobre él, gracias a la emoción del lenguaje universal de la música, gracias a su hijo, al convertirse en padre, y también mediante su esposa, positiva, al convertirse en madre de su hijo y su marido, y al cuidarlo como atendió Concha a Unamuno en su crisis.

Una vez finalizada la agonía y fallecido el niño, el hombre rompió por fin y para siempre su taciturnidad, y por primera vez, abrazado al cuerpo inerte de su descendiente comenzó a cantarle una nana, era la “música del alma [...] himno de liberación” (Unamuno, 2011a:130). La mujer, agradecida por ese milagro, pareció ver por vez primera a su marido como un ser humano: “Irradiaba su rostro una apacible serenidad. Y en una escena de índole religiosa, arrodillada entonces la madre elevó a Dios entre lágrimas

una oración de gracias” (Unamuno, 2011a:130). Por lo tanto, el padre consiguió el más alto estadio del alma, es decir, la búsqueda de la belleza en el movimiento, en la música, una suerte de neoplatonismo, que acercaría a esta alma a su redención, es decir, a Dios.

Unamuno destaca en este cuento por el tratamiento religioso de la esposa, que es una agradecida madre cristiana y reparadora del mal de su esposo, mártir que se sacrifica a esa misión, la emotividad alcanza notables cotas hacia el final del cuento. El poder de la música como el arte superior que apela a la mayor sensibilidad humana, así como el uso de un lenguaje no explícito —música, miradas— lo emparentará con los cuentos del último *Clarín*: “Las dos cajas”, “El dúo de la tos”, “Cambio de luz”, etc. ,y las corrientes modernistas que se estaban desarrollando, además de evocar la clásica música de las esferas.

El intelectual Unamuno, volcado también en las tendencias modernistas, comienza a encontrar soluciones a su racionalismo y apatía ante la vida sensorial y emocional, la familia y el abandono de la *hybris*, y el uso de la disciplina artística más cercana al irracionalismo y al inconsciente, la música.

Pero “El diamante de Villasola” (1898) será una vuelta al intelectual negativo de Unamuno, al protagonista taciturno de “Ver con los ojos. (Cuento)” magullado por la perjudicial pedagogía. De hecho, en este relato ya se advierten las teorías pedagógicas que desembocarán en *Amor y pedagogía*, en 1902. Este cuento se ubica en la localidad ficticia de Villasola —observamos que el nombre no promete buenos augurios, una villa que está “sola”, así la dejará la promesa del pueblo, la abandonará a su suerte, como el maestro—, en ella, el maestro del pueblo, calificado de “lapidario” (Unamuno, 2011a:131), de científico deseoso de experimentar, debe conformarse con alumnos mediocres, hasta que, por fin, se topa con un “diamante en bruto”, un “ejemplar para sus ensayos”, un “conejiillo de Indias”, una “materia pedagogizable” (Unamuno, 2011a:131).

De este modo, el joven es tan solo visto como un medio para que el docente ponga en práctica su metodología, o mejor dicho, “desbastadura” y pruebe sus capacidades, su lema: “La ciencia por la ciencia misma” (Unamuno, 2011a:131). Resume en él la inutilidad suprema para Unamuno, lema construido a partir del patrón parnasiano de “el arte por el arte”, el hecho de tratar a la persona como un mero objeto sobre el que experimentar, dejando de lado toda su interioridad y espiritualidad, es despreciable para el au-

tor, ya que solamente se le aportan contenidos, que van ligados inherentemente a una serie de valores negativos.

La verdadera máxima del profesor: “La ciencia para mi solaz y propio progreso” (Unamuno, 2011a:131) resulta condenatoria para tal personaje, ya que no se promueve un “progreso espiritual”, tal y como lo defiende Unamuno en *En torno al casticismo*, sino solamente un progreso material, que nada aporta, verdaderamente, al ser humano. Como critica en *Del sentimiento trágico de la vida*:

[...] aspirando a ser un conocer por conocer, un conocer la verdad por la verdad misma, las necesidades de la vida fuerzan y tuercen a la ciencia a que se ponga al servicio de ellas, y los hombres, mientras creen que buscan la verdad por ella misma, buscan de hecho la vida en la verdad [...] ¡Saber por saber! ¡La verdad por la verdad! Eso es inhumano [...] han inventado la monserga del arte por el arte [...] El que os diga que escribe, pinta, esculpe o canta para propio recreo, si da al público lo que hace, miente; miente si firma su escrito, pintura, estatua o canto (Unamuno, 2011b:68, 73, 92).

No existe para Unamuno la superficialidad en el saber, ni en las ciencias objetivas, todo tiene una causa, y para él, obviamente será siempre la necesidad de inmortalidad. El menosprecio por los alumnos medios: “oscuros carbones que a lo sumo llegaban a grafitos” (Unamuno, 2011a:131) ya es significativo del talante con que el helenista creó este personaje, un científico frío y materialista, que solo iba en búsqueda del carbón que cristalizara en diamante¹⁸¹.

Además, también anula el libre albedrío de la persona, como sucede en *Amor y pedagogía*, ya que el maestro, al enfrentarse al alumno ya tenía programada la “guía docente” al completo, así como el resultado de esta, que no podría desviarse en absoluto de lo proyectado: “Tenía planeada la hermosa forma poliédrica, las múltiples facetas, los ejes. ¡Qué reflejos daría al mundo, y cómo se admiraría en él la pericia del lapidario que lo tallara!” (Unamuno, 2011a:131). De este modo se observa el egoísmo del profe-

¹⁸¹ En 1908, Unamuno seguiría retratando el estado de la ciudad y el campo español, impulsando desde la ciudad una “civilización” del ámbito rural, del que trascendía una notable falta de educación y enseñanza pública, aspectos totalmente descuidados por el Gobierno y por los empleados que allí acudían, maestros tan irresponsables como el de este relato: “La organización de nuestra instrucción primaria oficial hace que donde más falta hace un buen maestro, en los pequeños lugarejos perdidos en la campiña, sea donde peor se le pague. ¿Qué maestro va a parar en escuelas de 500 pesetas? Ellas son no más que de paso; los pobres pueblos cambian de maestro cada año, y como el que va sabe que ha de parar poco, maldito el cuidado que pone en esmerarse. Mucha parte del tiempo hállanse atentos a interinos que van a matar la necesidad por una temporada y a cosechar méritos para un ascenso [...] cuantos amen la cultura se pronuncien en contra de la descentralización pedagógica, que hace que los pueblos que más necesitan de instrucción, que son los más pobres, sean los que la tienen peor atendida” (Unamuno, 1967g:463).

sor, este no deseaba que su alumno fuera mejor o más capaz, sino que tan solo reconocieran en su persona la labor de un maestro, por lo tanto, el desarrollo de la personalidad del estudiante, de su individualidad y deseos, quedan anulados a favor de convertirse en un producto de una “cadena académica”, en convertirse en una “máquina de estudiar”, como Ossorio en *Camino de perfección*.

El joven, al descubrir sus talentos naturales que lo diferenciaban de sus compañeros de aula, se envaneció y se rindió a la dirección del maestro de Villasola, los resultados fueron tan espectaculares como el docente previó: “El día en que habló en el Casino fue aquello el pasmo de Villasola” (Unamuno, 2011a:132). Lógicamente, el modo de ordenar el conocimiento por parte del joven no corresponde en absoluto con la filosofía de “a lo que salga” unamuniana: “Allí estaba todo ordenadito y cuadrículado por 1º, 2º y 3º; por A y B mayúsculas y a y b minúsculas, relacionado con llaves diversas, y llaves de llaves en maravilloso cuadro sinóptico” (Unamuno, 2011a:132).

El pueblo se le quedó pequeño, pero era él el adalid de este, admirado y respetado por todos, sin embargo, el sentimiento no era mutuo, este, imbuido por las doctrinas del maestro y un sentimiento de elitismo, se fue sin mirar atrás ni echar de menos nada ni nadie. El docente sí se sentía orgulloso y ganador como ningún otro, por fin el mundo iba a conocer de sus habilidades pedagógicas, de su fama temporal: “[...] el lapidario de aquella maravilla que iba a hacer valer su elevado valor en cambio” (Unamuno, 2011a:132).

Para el joven no fue fácil la entrada en sociedad, su exhibición de conocimientos maravilló, así como su posible manipulación, pero la libertad y el sentimiento de excelencia y diferencia inculcado por el docente, le hicieron preferir la soledad, especialmente ante la maldad de la sociedad: “[...] nadie le quería si no era para montarle en un anillo” (Unamuno, 2011a:132). Parece ser que Unamuno traza la clásica dicotomía entre campo-pueblo, y ciudad-sociedad, de índole frayluisiana.

El docente se olvidó de enseñarle que hasta los mismos diamantes se desgastaban, incluso con las decepciones amorosas, aunque no fueran de naturaleza sentimental, sino solamente relaciones de índole arribista: “Demandó, más bien que pretendió, a una joven rica que le sirviese de montante y recibió calabazas” (Unamuno, 2011a:132).

Toda su brillantez se perdió, solamente sabía reflejar y dejar pasar la luz, era duro, frío y hueco, pero las personas medias que él había desdeñado, los “carbones” tenían la fuerza del amor, este les conectaba mediante la solidaridad y fraternidad, y les permitía

irradiar luz propia y única. Sin embargo, el diamante no contenía ninguna emoción, tan solo la soledad y la dureza que se conjuraban en crueldad y maledicencia.

Volviendo a Villasola, el maestro no sintió ninguna pena ante el fracaso, a todos los niveles, de su antiguo alumno, sino que continuó con su estéril dialéctica: “la Pedagogía, ¿es ciencia pura o de aplicación?” (Unamuno, 2011a:133)¹⁸², sin importarle lo más mínimo su exalumno a nivel personal, siguiendo con su lema: “La ciencia por la ciencia misma”; encontraría otro ejemplar sobre el que practicar sus teorías.

Unamuno guarda para las últimas líneas del cuento la moraleja de este, y es la verdadera pedagogía, la extracción de la individualidad del alumnado, en lugar de que este se forje solamente a imagen y medida del profesor, siendo únicamente capaz de “reflejar”, en lugar de contener. Para el autor, a su vez, se intensifica la dualidad entre raciocinio y emoción, y la balanza, para don Miguel, se inclina hacia el sentimiento y la espiritualidad, es mucho más válido “sacar luz del calor potencial almacenado en los negros carbones, que arrancar calor vivífico de la luz meramente refleja y de préstamo del diamante” (Unamuno, 2011a:132). De este modo, una inteligencia radiante, sin crecimiento personal, sin “progreso espiritual”, no es válida. Observamos que este cuento podría verse como un precedente de *Amor y pedagogía*.

En *En torno al casticismo* y *Del sentimiento trágico de la vida* puede leerse la opinión que profesaba Unamuno acerca de los talentos juveniles que se perdían al abrirse camino en sociedad, no estaba en absoluto a favor de los “diamantes” incapaces de hacer el bien:

En torno al casticismo:

Los jóvenes tardan en dejar el arrimo de las faldas maternas [...] y cuando lo hacen derrochan sus fuerzas más frescas en buscarse padrino que les lleve por esta sábana de hielo. Para escapar a la eliminación, ponen en juego sus facultades todas camaleónicas hasta tomar el color gris oscuro y mate del fondo ambiente [...] No es adaptarse al medio adaptándose a la vez [...] es acomodarse a las circunstancias, pasivamente [...] La pobreza económica explica nuestra anemia mental; las fuerzas más frescas y juveniles se agotan en establecerse en la lucha por el destino [...] Y no es nuestro mal tanto la pobreza cuanto el empeño de aparentar lo que no hay [...] No hay Joven España [...] ni

¹⁸² En 1931, ante la discusión de la Constitución, afirmaba Unamuno: “En esta Cámara hay médicos, en esta Cámara hay abogados, en esta Cámara hay ingenieros, hay también hombres de oficios manuales, y en esta Cámara, señores, hay demasiados catedráticos. Probablemente somos demasiados entre maestros y catedráticos. Y, que sé lo que he sufrido bajo el pliegue profesional, quisiera hoy, cuando se trata de la enseñanza, poder libertarme de él, poder libertarme de ese triste pliegue que no nos deja ver las cosas con bastante claridad. Donde quiera que el Ejército ha abusado, se ha formado un partido antimilitarista [...] Nuestros hijos, nuestros nietos, conocerán en España un partido antipedagoga; porque temo mucho a la pedantería de los que nos arrogamos el sacerdocio de la cultura” (Rabaté, 2010:589).

más protesta que la refugiada en torno a las mesas de los cafés, donde se prodiga ingenio y se malgasta vigor. Y esos mismos oradores protestantes de café, briosos y repletos de vida [...] al verse en público se comprimen [...] y como fascinados a la mirada de la bestia colectiva, rompen en ensartar todas las mayores vulgaridades [...] Se ahoga a la juventud sin comprenderla, queriéndola grave y hecha y formal [...] se la ensordece primero, se la llama después, y al ver que no responde, se le denigra. Nuestra sociedad es la vieja y castiza familia patriarcal extendida [...] presbitocracia (vetustocracia [...]) sufriendo la imposición de viejos incapaces de comprender el espíritu joven [...] Los jóvenes mismos [...] se avejentan [...] se formalizan, se acamellan, encasillan y cuadriculan [...] pueden entrar de peones en nuestro tablero de ajedrez, y si se conducen como buenos chicos, ascender a alfiles (Unamuno, 2005c:255, 257)¹⁸³.

Del sentimiento trágico de la vida:

Sabido es, además, que no son mejores ni los más inteligentes, ni los más instruidos. No, no, no; ni la fisiología enseña a digerir, ni la lógica a discurrir, ni la estética a sentir la belleza o a expresarla, ni la ética a ser buen. Y menos mal si no enseña a ser hipócrita; porque la pedantería, sea de lógica, sea de estética, no es en el fondo sino hipocresía. Acaso la razón enseña ciertas virtudes burguesas, pero no hace ni héroes ni santos. Porque santo es el que hace el bien no por el bien mismo, sino por Dios, por la eternización (Unamuno, 2011b:300).

En *En torno al casticismo* pueden leerse unas duras palabras del joven Unamuno contra la generación precedente, e incluso una crítica a las reuniones de los cafés:

No hay Joven España [...] ni más protesta que la refugiada en torno a las mesas de los cafés, donde se prodiga ingenio y se malgasta vigor. Y esos mismos oradores protestantes de café, briosos y repletos de vida [...] al verse en público se comprimen [...] y como fascinados a la mirada de la bestia colectiva, rompen en ensartar todas las mayores vulgaridades [...] Se ahoga a la juventud sin comprenderla, queriéndola grave y hecha y formal [...] se la ensordece primero, se la llama después, y al ver que no responde, se le denigra. Nuestra sociedad es la vieja y castiza familia patriarcal extendida [...] presbitocracia (vetustocracia [...]) sufriendo la imposición de viejos incapaces de comprender el espíritu joven [...] Los jóvenes mismos [...] se avejentan [...] se formalizan, se acamellan, encasillan y cuadriculan [...] pueden entrar de peones en nuestro tablero de ajedrez, y si se conducen como buenos chicos, ascender a alfiles (Unamuno, 2005c:257).

¹⁸³ Ya escribió en 1900 acerca de esta cuestión, el malogramiento de los jóvenes que aspiraban llegar a la capital para lograr el éxito gracias a un mentor que potenciara en ellos sus mejores capacidades: “Hanse reunido en Madrid [...] vigorosas personalidades; pero yo no sé qué tiene aquel ambiente achatador, aquella sociabilidad puramente externa, disfraz de un atomismo de muerte; yo no sé qué tiene la charca, que esas personalidades se neutralizan y acaban por perder su relieve propio. Muchos de esos hombres, cuyo nombre resuena [...] hacen en la Corte vida de hurones [...] Los muchachos que empiezan buscan [...] algún guía, llenos del espíritu de veneración [...] en decirse sus discípulos y llamarle a boca llena *maestro* ponen su mayor deleite [...] el *maestro* no suele corresponder a la fe que en él se funda [...] ve en el ferviente discípulo un nuevo heraldo de su fama; sigue avaro de sus ideas, receloso ante la juventud, dejándose adorar como un ídolo, pero sin vivificar directamente el espíritu de sus fieles [...] en la Corte se hayan reunido diversos ídolos, en que sea panteón y no capilla?” (Unamuno, 1967g:1277).

Recordemos que el Unamuno niño que asistía al instituto, no soportaba a los “primeros de la clase”, seres que condenará en *Amor y pedagogía*, en “El diamante de Villasola”, así como en “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”: “No pude nunca alcanzar a los primeros de clase, a los empollones, y entonces empecé ya a formarme la convicción de que los muchachos que se aplican a todo para nada sirven, y como las gallinas, tragan cuanto les dan, grano o chinas” (Unamuno, 1967h:133).

Una vez finalizados sus estudios universitarios, mientras preparaba las oposiciones, don Miguel trabajó como profesor de colegio e instituto, así como profesor de repaso y español como lengua extranjera. Por ello, al conocer el oficio y a causa del trato con su extensa prole, es enormemente crítico con la pedagogía de la enseñanza primaria y media; es más, de un modo positivo, no como el docente de “El diamante de Villasola”, comentaba a Pedro Múgica que “ensayaba” la inteligencia de sus alumnos, demostrando que tenían muchas más capacidades que la memorística. No soportaba los docentes que castigaban físicamente a sus alumnos, además de condenar el escaso nivel cultural de los maestros (Rabaté, 2010:78). También se quejaba de los padres, que en absoluto se preocupaban por la formación de sus hijos, estos creían que tan solo debían aprender: “[...] definiciones claras como una factura, fórmulas hechas, lo mismo que a un pavo se le empapuzca con nueces enteras” (Rabaté, 2010:79).

Al reunir esta amplia experiencia pedagógica en los niveles elementales de enseñanza, Unamuno fue durante toda su carrera un crítico de las doctrinas pedagógicas así como un catedrático polémico, ya que también la universidad fue diana de sus críticas sobre la enseñanza y el nivel cultural español. Siempre deseó una regeneración en el sistema educativo patrio, que potenciara las capacidades naturales del niño, así como su imaginación: “El día que yo tenga hijos, si los tengo algún día, no irán a colegios; yo les enseñaré todo lo que sé y hasta lo que no sé. Yo les haré dibujos, yo mismo escribiré lo que han de leer: cuentos¹⁸⁴, lecciones, explicaciones, todo” (Rabaté, 2010:111).

En “Caridad bien ordenada” (1898) volveremos a una temática cercana a “El lego Juan”, si este pretendía conseguir la gloria expiando pecados provocados por él mismo

¹⁸⁴ Recordemos que Unamuno presenta uno de sus relatos como “cuentos para niños” explícitamente: “El derecho del primer ocupante (cuento para niños)”. No tenemos constancia de que escribiera más “cuentos para niños”, aunque “El desquite” o “Las tribulaciones de Susín” evocan tal público lector, pero presenten un fondo interpretable para los “mayores”. En cualquier caso, representan la eterna preocupación de don Miguel por la enseñanza y la crianza de los infantes, en la que, además de su experiencia como padre, tuvo las vivencias como profesor de primaria, secundaria y universidad.

para así aumentar su lista de logros, don Eleuterio pretenderá aplicar la ley de Malthus al mandamiento de la caridad.

El protagonista de este cuento es don Eleuterio, nombre griego, que etimológicamente significa “liberador, libre”. Este tiene una compleja filosofía acerca de la beneficencia, para él, caridad y justicia eran equivalentes, pero no aprobaba dar a ciegas limosna, ya que solamente aportaba una satisfacción irracional. Eleuterio se guiaba por la ley divina, la limosna verdadera no era material, sino espiritual: compasión, piedad. Por ello, despreciaba las hordas de pobres del estilo galdosiano de *Misericordia*, cuyos sufrimientos creía o fingidos, o de alivio pronto, por la costumbre del pobre a las inclemencias de su condición —pensamiento realmente caritativo—.

De este modo, y creyendo en la ley de Malthus, es decir, en la insuficiencia en el crecimiento de recursos para mantener la población, y además, teniendo en cuenta la ley biológica del relevo generacional de manera estricta, y aún contemplando la influencia en la desaparición de población (guerras, epidemias, insalubridad, etc.), Eleuterio había pensado en una medida “humanitaria”: el establecimiento de hospicios y asilos para pobres, en los que se les debería ofrecer “disciplina social”, no bienes materiales y así se solucionaría racionalmente el problema de la beneficencia.

Se mofa el narrador de la cultura benéfica de este personaje: “[...] no carecía don Eleuterio de alguna cultura y de cierta tinturilla de psicología, que le venía a las mil maravillas” (Unamuno, 2011a:140). Eleuterio bebe de la tradición de la alta burguesía decimonónica dedicada a las obras de caridad, recordemos uno de los más excelsos personajes galdosianos, Guillermina Pacheco, de *Fortunata y Jacinta*.

Pero desde que un mendigo al que se negó a dar limosna, le atracó, el “sociólogo filántropo”, imbuido por un perdón magnánimo de índole religiosa, pensó que la necesidad de los pobres les abocaba a la criminalidad, sin embargo, ladrones como el que conoció no podrían estar en el hospicio ideal proyectado, ya que su naturaleza no les permitiría adaptarse a una vida de encierro disciplinada, sino que “aman la vagancia” y había que dejarles libres en la calle y darles limosna obligatoriamente, para que no derivaran en delincuentes. Desde ese suceso, las teorías de Eleuterio variaron y de ahí en adelante siempre dio dinero a todo pobre que se encontraba, y sobre todo, siempre y cuando las circunstancias fueran peligrosas —de noche, a las afueras, en lugares solitarios, etc.—.

Unamuno guarda la moraleja para la sentencia final: “Esto es lo que se llama caridad bien ordenada” (Unamuno, 2011a:141), para criticar así la hipocresía de la alta burguesía bienpensante que en ningún momento pensaba en el beneficio ajeno, sino en el propio. Como don Eleuterio, que justificaba psicológica y teóricamente sus actuaciones y modos de proceder para encubrir el miedo que sufrió al ser atracado a mano armada, y ver su vida en peligro. De este modo, también cayó en el elitismo de separar los pobres en dos clases, los que podían progresar en un asilo, para conseguir una vida digna; y los casos perdidos, a los que había que darles limosna, para no sufrir las consecuencias de su estado. Es decir, una sociedad pudiente totalmente desinteresada del prójimo, que tan solo buscaba que la negatividad y vileza de la falta de recursos no le salpicara, y no pusiera en peligro su *statu quo*. Una sociedad que en absoluto profesaba la caridad de índole cristiana, aunque asistiera a los oficios y respetara la jerarquía, y se dijera a sí misma que sí la aplicaba en la construcción de hospicios y asilos:

En España, el mendigo pide una limosnita por amor de Dios, y cuando no se le da la limosna, se le contesta: *¡Perdone por Dios, hermano!* Y como el mendigo pide por Dios, se le llama pordiosero. Y como el otro, el supuesto rico, le pide perdón por Dios, podría llamársele también pordiosero. Y pordioseros los dos (Unamuno, 1996a:138).

En cambio en “El poema vivo del amor” (1899) parece *a priori* un relato sobre un manso, sobre un ciego con su hija, pero en realidad, este ser tan plácido, es un bohemio redimido gracias al amor paternal. Unamuno muestra en este cuento su profundo conocimiento, a la par que amor, por la naturaleza. Un invidente se pasea con su hermosa hija, una joven que parece la diosa clásica Flora, esta se confunde con el ideal *locus amoenus* por el que pasan:

[...] una doncella que difundía en torno de sí nimbo de reposo. Era la frente de la moza trasunto del cielo limpio de nubes [...] una mirada sedante, que al diluirse en las formas del contorno las bañaba en preñado sosiego [...] el aire consonaba con el compás de su respiración, tranquila y profunda. Parecía aspirar a ella todo el ambiente campesino, de ella a la par tomando avivador refresco (Unamuno, 2011a:143).

La doncella se funde totalmente en el medio, no de un modo naturalista, es decir, no se ve determinada por ella, sino que la armonía es total entre ella y el ambiente, es más, es ella la que, en cierto modo, domina la naturaleza: “[...] su paso domeñaba a la

tierra acariciándola, y el aire consonaba con el compás de su respiración” (Unamuno, 2011a:143). Ella es la misma serenidad natural: “[...] más bien que mujer, campestre naturaleza encarnada en femenino cuerpo virginal” (Unamuno, 2011a:143).

Se pueden observar toques estilísticos modernistas en la descripción del paisaje, el impresionismo de los colores y la luz, el sensorialismo y el fusionismo por encima de la exactitud realista, incluso el lirismo¹⁸⁵: “Marchaba a la vera de los trigales verdes, salpicados de encendidas amapolas [...] bajo el sol incubador de la mies, aún no granada [...] palpitaba, al pulsarlo la brisa, el follaje tierno de los viejos álamos [...] impregnados en la lumbre derretida del crepúsculo” (Unamuno, 2011a:143).

Respecto al lirismo del cuento, envió don Miguel este relato a José Ortega Muni-lla, el 10 de abril de 1899, que le había invitado a participar en *Los Lunes de El Imparcial*, el 24 de abril de 1899, y en tal misiva matizaba el autor el género de este relato:

No es, ciertamente, el relato el género que más cultivo y tal vez parezca a alguien de una poesía (!!) [*sic*], un sí es no es vaga y acaso ideología [*sic*], pero puedo asegurarle que me he esmerado en tal trabajillo. Mi propósito, si mi colaboración es de agrado y halla buena acogida, es variar lo más posible el tono de los trabajos con que contribuya a ella (Unamuno, 2017a:875).

Aunque don Miguel afirmara que no era el cuento el género que más trabajaba —y rescata su vocacional pose de poeta, que efectivamente encontramos en este relato—, no podemos menos que dar cuenta del gran número de relatos que publicó y dejó inéditos, y cómo estos también plasmaron su propia poética, a la vez que la plasticidad genérica. Por otra parte, parece ser que la acogida en *Los Lunes de El Imparcial* que recibió Unamuno fue positiva, ya que publicó numerosos cuentos en esa revista, por ejemplo: “El poema vivo del amor”, “La venda”, “Abuelo y nieto” y “Mecanópolis”,

¹⁸⁵ Envío don Miguel este relato a José Ortega Munilla, el 10 de abril de 1899, que le había invitado a participar en *Los Lunes de El Imparcial*, el 24 de abril de 1899, y en tal misiva matizaba el autor el género de este relato: “No es, ciertamente, el relato el género que más cultivo y tal vez parezca a alguien de una poesía (!!) [*sic*], un sí es no es vaga y acaso ideología [*sic*], pero puedo asegurarle que me he esmerado en tal trabajillo. Mi propósito, si mi colaboración es de agrado y halla buena acogida, es variar lo más posible el tono de los trabajos con que contribuya a ella” (Unamuno, 2017a:875). Aunque don Miguel afirmara que no era el cuento el género que más trabajaba —y rescata su vocacional pose de poeta, que efectivamente encontramos en este relato—, no podemos menos que dar cuenta del gran número de relatos que publicó y dejó inéditos, y cómo estos también plasmaron su propia poética, a la vez que la plasticidad genérica. Por otra parte, parece ser que la acogida en *Los Lunes de El Imparcial* que recibió Unamuno fue positiva, ya que publicó numerosos cuentos en esa revista, por ejemplo: “El poema vivo del amor”, “La venda”, “Abuelo y nieto” y “Mecanópolis”, relatos que ofrecen diversos modos de abordar el género del cuento, incluso de rozar la *nouvelle*, y que demuestran el éxito de los cuentos de Unamuno en tal publicación.

relatos que ofrecen diversos modos de abordar el género del cuento, incluso de rozar la *nouvelle*, y que demuestran el éxito de los cuentos de Unamuno en tal publicación.

La joven es capaz de transformar la naturaleza. En este cuento podría verse un inicio de la fragmentación de la realidad, tal y como la entendía la tendencia artística anterior. Ya no es un único lienzo que puebla el día a día de los personajes y les condiciona, sino que cada persona tiene un punto de vista único, y este crea múltiples realidades, porque solo alcanzamos a atisbar una cara del prisma de este. De este modo, la doncella observa un valle, calificado por el narrador como “el pobre terruño de su grosera materialidad” (Unamuno, 2011a:143), pero en cuando este pasa por su mirada, se convierte: “[...] replegábase [el valle] desde ellas [pupilas] a sí mismo, convertido en ensueño del virginal candor de su inocente contempladora. Humanizada al campo al contemplarlo ella” (Unamuno, 2011a:143). La unión entre la joven y la naturaleza es total, así como la personificación del medio.

Como expresa Santiago Juan-Navarro, desde el punto de vista de la teoría de Husserl en la que el mundo es creado por la conciencia, es la muchacha la artífice del paisaje, en tanto que ella se lo comunica a su progenitor, se lo re-crea: “La conciencia de la joven actúa sobre la naturaleza convirtiendo la realidad en paisaje de ensueño. En virtud de la mirada contempladora, el escenario natural se vuelve íntimo y poético. La hija misma es para el ciego Julián su poema de amor vivo” (Juan, 1998:242).

Por otra parte, la joven también actuaría al modo del lector unamuniano, pero en lugar de frente a una obra literaria, frente a la naturaleza, frente a una obra bíblica siguiendo la tradición cristiana, ella es la encargada de re-vivirla, de re-crearla, en especial para su padre invidente, por ello, la moza acaba resultando co-demiurgo. Juan-Navarro también afirma que este cuento podría vincularse, como la mayoría de los de *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, con la búsqueda del yo mediante el contacto con el otro, y ello entroncaría con las ideas de Bajtin: “I achieve self-consciousness, I become myself only by revealing myself to another, through another and with another’s help [...] Man has no internal sovereign territory; he is all and always on the boundary; looking within himself, he looks in the eyes of the other or through the eyes of the other” (Juan, 1998:243). Recordemos que ya el joven Unamuno apelaba al lector constantemente en sus artículos, así como su necesidad de pensar en voz alta, de la comunicación con el otro, que culminaría en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*.

Julián, el padre, invidente, veía a través de su hija, gracias al amor paternal que le profesaba, y esto le llenaba de alegría: “luz íntima”, que la joven comunicaba también a otros caminantes que se cruzaban con ellos. Unamuno plasma en este cuento otra de sus teorías filosóficas, y es que los hijos, al igual que sus obras, son “[...] poema vivo de sus entrañas, amasado con su carne y con su espíritu, con su sangre y con su meollo, con sus potencias y con sus sentidos” (Unamuno, 2011a:144). Por lo tanto, gracias, tanto a las obras como a los descendientes, se conseguirá la eternidad: “Era [la doncella], sí, su vida, el cáliz en que apuraba con ansia el jugo de la creación [...] la eternidad sobre que rondaban pausadas sus horas a romperse en el olvido en espumosa crestería de dulces recuerdos [...] era la gloria en que se proyectaba al infinito” (Unamuno, 2011a:144).

Pero en realidad, el manso y conforme invidente, el progenitor de la Naturaleza encarnada, lo era por expiación y redención, en su juventud había sido un intelectual y un artista, que recuerda al de “El diamante de Villasola”, era una figura popular en la urbe, vivía de acuerdo a la opinión ajena, tan solo buscando fríamente el éxito y despreciando el verdadero arte, profesaba así un arte modernista, incluso decadentista y parnasiano, tendencias que desprecia el propio don Miguel:

Había sido un destilador de sentimientos quintaesenciados en el alambique del ingenio, un alquimista del amor hermano de la muerte, un erótico impotente para amar con fruto. Había sido el cantor de las opulentas rosas para amar con fruto [...] de cien hojas, sin perfume ni fruto, todo pétalos encendidas, nacidas al borde del graso estercolero [...] espuma del amor cerebralizado (Unamuno, 2011a:144).

Todo aquello que no permita la perpetuación, que no engendre fruto, por lo tanto, que no promueva fundamentarse en la eternidad, es muerte. Cantar las rosas y la sensualidad, sin amar los sentimientos y la espiritualidad, sin querer los descendientes, es estéril. Julián cantaba la rosa, no la amapola libre en el campo, vemos como también gracias a la forma de este cuento, el impresionismo y el fusionismo, Unamuno explota en el uso del lenguaje su particular visión de la estética poética y de su ideal de belleza, frente al modernismo más estetizante.

La dicotomía, de raigambre clásica, ciudad-campo la sigue explotando Unamuno, ya que el poeta tuvo que refugiarse en el campo para curarse de las veleidades de la ciudad, como ya hiciera el protagonista de “Ver con los ojos. (Cuento)”. Sin embargo, y aquí Unamuno recuerda a sus cuentos de mayor crítica social, como “¡Cosas de franceses! (un cuento disparatado)”, ya que no mitifica el pueblo al que va a vivir Julián, no lo

idealiza, sino que decide seguir la tendencia regeneracionista del momento, de la que él participó durante toda su carrera, y mostrando la herencia de la Vetusta clariniana, critica el atraso rural¹⁸⁶ y defiende al artista urbano, al menos, culto y refinado, al modo del Ossorio barojiano:

Y allí sintió por momentos volverse idiota, que el filtro en que cernía sus exquisitas sensaciones se le enturbiaba [...] No podía sufrir el contacto con el aldeano receloso, egoísta y zafio; no podía resistir a Tajuña, el molinero, el héroe popular, un borracho perdido; a Martinillo, cuyas farsas grotescas desataban la risa, siempre pronta a estallar, de sus convecinos; a Panchote, el bruto del herrero, que trabajaba como un buey sin dársele de nada un ardite, un egoísta que jamás pensó en el prójimo [...] Se asfixiaba falto de sociedad. Su prima Eustaquia [...] solo pensaba ante él en no aparecer cándida (Unamuno, 2011a:144).

De este modo, se comprende que la naturaleza no fue un *locus amoenus* para el artista al principio, como le sucede al protagonista de “Ver con los ojos. (Cuento)”, incluso recordaba sus composiciones como exorcismo para tal paraje, pero la naturaleza le fue ganando, al modo de Fernando Ossorio, le fortificó vital y emocionalmente, pero no intelectualmente.

Aún así, Unamuno no es pesimista y totalmente negativo como Baroja o Azorín respecto a la aldea, ya que reconoce el elemento espiritual y el ámbito natural en su esencia clásico-renacentista, que no contemplan los otros autores, y si la sociedad española rural es tosca y analfabeta, a la par que la sociedad urbanita es perversa, caprichosa y fatal; es decir, la sociedad española no resulta positiva para el intelectual, que para ello debe aislarse y poner en práctica el “¡adentro!”: la naturaleza en la que pasear, en la que sumergirse, cura, “Mas poco a poco íbale ganando el campo, invadiéndole el espíritu gota a gota [...] enriquecida su sangre, barría de sutileza su cerebro y regalaba a su

¹⁸⁶ Se quejaba Unamuno en 1922 de la “bibliofobia” que existía en las provincias españolas, y no ya en los hogares de los pobres aldeanos, sino incluso en el caso de los propietarios, situación que no sucedía en países como Argentina y Alemania: “[...] en la casa de un rico hacendado campesino castellano, aragonés, extremeño o andaluz difícilmente hallaréis un libro, y menos de actualidad. Sus horas de ocio las matan con la caza o con la baraja. Ponerse a leer, ni por pienso. Como no sea algún periódico o semanario ilustrado. Y aun este es para ver los *santos* [*sic*]. Y luego suele haber por esos campos el doctor de escopeta y perro, analfabeto por desuso. Es curioso eso del horror al libro, de la bibliofobia, tan característico de nuestra aldeanería rural [...] Conozco villas de 4 a 6000 habitantes [...] en que no se podría reunir 300 volúmenes ni reuniéndolos de casa de los curas, médicos, boticarios, notario, juez y registrador. De las de los ricos propietarios, ni pensarlo. Y en el Casino, ¡librenos Dios! A lo sumo, el Diccionario oficial para resolver las discusiones con apuesta sobre el valor de un vocablo [...] El aldeano [...] aunque sepa leer y escribir, aborrecerá siempre el libro [...] le tendrá siempre horror [...] la Biblia, ha sido el enemigo de la aldeanería, del paganismo. El aldeano [...] teme al libro [...] le venera como a un fetiche maléfico” (Unamuno, 1967c:911, 912).

corazón empuje. Iba gustando la salud, y con ella vergüenza de su pasado al ver que la Naturaleza, impasible, sonreía desdeñosa a toda su postura de afectación y fingimiento” (Unamuno, 2011a:144).

Unamuno, a diferencia de Baroja y Azorín, rechaza completamente el elemento intelectual urbano, visto como un producto de la vanidad, más que cultural, de hecho, Julián aborrece su pasado de poeta decadentista, ya que descubre que el verdadero conocimiento no consistía en la popularidad de que gozó, vivía de espaldas a la verdadera vida, la natural, la intrahistórica, la eterna.

El autor recupera el popular tema de la romería, presente en su primera novela, *Paz en la guerra*, así como en otros cuentos, como “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”. Julián se fue de romería con su prima, Eustaquia, y allí se enamoró de ella, conoció la miseria de los mendigos y la suerte y el valor que debía dar a su salud, a estar vivo: los ciegos le elogiaban su vista; los viejos, su juventud y salud. Su prima, como buena creyente tradicional, rezaba decorosamente cubriéndose con un pañuelo, y vemos como ya en la futura madre de la doncella se opera la fusión telúrica con la naturaleza: “Olía a frescura de campo preñado de cosecha y a guisos suculentos [...] tomando a Eustaquia de la mano se puso a bailar en un corro con ella [...] Era el campo mismo quien con él bailaba” (Unamuno, 2011a:145) —no en vano, Eustaquia significa “fecunda” etimológicamente—. Asimismo, Eustaquia no se asemejaba en absoluto a las disolutas muchachas de la ciudad que había conocido el artista, era un ser primigenio y esencial, era la naturaleza libre de cualquier ardid.

Julián observó por primera vez la vida real, sin remilgos de pedante intelectual, parece que Unamuno, a pesar de criticar el estado de la España rural, rescate a los Solitaña del lugar, a las gentes positivas de la aldea como Valverde de Lucerna, vea el fondo de esos personajes del pueblo bajo tan condenados y tipificados: “Junto al carro del vino estaba Tajuña [...] taza va, taza viene [...] Flanqueríanle las piernas, pero la cabeza no. Y Julián admiró con el pueblo al héroe. Vio con qué recogimiento merendaba Panchote, y entendió que nunca es egoísta el que trabaja. Aquellas gentes eran Naturaleza, y la Naturaleza es también sociedad” (Unamuno, 2011a:145). Conoció los rituales, casi de índole dionisiaca: “[...] repletas del agrete del vinillo viejo [...] Era aquella danza común, danza litúrgica, acción de gracias de la vida desnuda y pura, holocausto de energía vital” (Unamuno, 2011a:145).

En Julián se operó una fusión total entre cuerpo y mente, y es más, venció el corazón y por fin se sintió unido a la naturaleza, se sintió incluido en el mundo: “Era el amor que le nacía del campo, el amor fructuoso, cogüelmo de vitalidad [...] entonces intuyó el curado ciudadano que es el erotismo la impotencia del querer” (Unamuno, 2011a:146). Ahora sí sentía el amor positivo, según Unamuno, un sentimiento fértil, puro y sano, que además de en el aprecio del medio se materializó en el matrimonio con Eustaquia, a la que antes despreciaba. Fijémonos que negaba el erotismo como forma de amor positivo y productivo, ese amor de las féminas de la ciudad no proporcionaba la eternidad. Se comprende que de su matrimonio con Eustaquia, que ya era la encarnación de la Naturaleza y la alegría de la romería, fructificara una hija con tales cualidades, que en la vejez del escritor bohemio, viudo y ciego —las cualidades que en su juventud le elogiaron, las acabó perdiendo, ¿castigo divino?—, olvidada toda su obra por las gentes, le serenara y le redimiera de cualquier rescoldo intelectualista que le pudiera acometer.

Unamuno, que se había criado en un ambiente urbano, gustó siempre de la naturaleza, por ser un ambiente que en sus paseos le ayudaba a calmarse y fortalecer su débil salud, como por otorgarle un trasunto religioso-estético:

Muchos han nacido en una aldea, se han criado en el campo, entre árboles frondosos y un ambiente fresco, viendo a todas horas el azul del cielo, ellos saben de memoria cómo cantan los pájaros y todo lo ven fresco, flexible y verde. Yo he nacido en un pueblo comercial, fórmula y nada más, me he criado entre calles oyendo a todas horas la voz del hombre y casi nunca la de la naturaleza, del colegio a casa, de casa al colegio; ¡qué alegría cuando nos llevaban por la tarde de paseo al campo! (Rabaté, 2010:26).

A continuación de “El poema vivo del amor”, comentaremos por vinculación temática y similitud de protagonistas el cuento “De beso a beso”, inédito y no fechado; fue rescatado en 1965, por Mejía Sánchez; en 1976 también lo reseñó Fernández, y en 1982 se refirió a él Osuna, pero hasta la edición de Óscar Carrascosa no se había incluido en ninguna edición de cuentos (Unamuno, 2011a:19). Por otra parte, sorprende que si no se ha podido fechar este cuento, Carrascosa no lo ubique al final de su edición con el resto de relatos inéditos.

Respecto a la extensión de este cuento, seis páginas en la edición de Carrascosa, bien podría verse como novela corta, si “Abuelo y nieto” la concibió Unamuno como tal; además, como esa, presenta más acción que los mayoría de relatos, y un abanico

más variado de personajes, incluso el desarrollo temporal es más amplio; por lo tanto, consideramos que podría ser considerada como *nouvelle*.

El argumento no es nuevo, Carlos, un urbanita rico en decadencia espiritual como Ossorio de *Camino de perfección*, como los intelectuales de “Ver con los ojos. (Cuento)” y “El poema vivo del amor”, atemorizado por su amigo médico Joaquín, “dejó el alcohol urbano por la leche campesina” (Unamuno, 2011a:189), abandonó todos sus vicios; el doctor creyó que se curaría en el ambiente rural, puro de malos hábitos y perversiones, pero puede que la “melancolía” ni en el campo se le remediara, sino que siguiera siendo un abúlico estéril e intelectualizado, de una complejidad superflua. Joaquín también podría verse como un científico positivista, totalmente frío y aséptico, ya que no se había dado cuenta de cuán graves fueron sus aseveraciones en el ánimo de Carlos.

Por lo tanto, el bohemio se trasladó a un pueblo, y se acompañó tan solo por su criado, Atilano, al respecto existe cierta incoherencia, que podría atribuirse a la filosofía de “a lo que salga” de Unamuno, al principio del cuento lo conocemos como un “mozo, italiano”; después, en cuanto avanza la acción solamente aparece el nombre propio de Atilano, que no había conocido antes el lector, afortunadamente, conoce que es su sirviente por el tratamiento de “señor” que le profesa en los diálogos.

Lógicamente, Carlos no podía evitar las autoridades de la población: el cura, el médico, el maestro y los campesinos ricos, pero su rechazo de las costumbres locales, y el hecho de no frecuentar los ambientes que le abrieron las puertas: “[...] junto con aquel corretear de continuo por los encinares, vagando por ellos a la ventura, empezó a valerle fama de raro” (Unamuno, 2011a:189). El adjetivo que popularizó Rubén Darío le iba como anillo al dedo en ese ambiente de provincias tan retratado en el realismo decimonónico, incluso recoge Unamuno las partidas de tresillo: “Era un señor muy raro, sin duda; para el pueblo aquel, se entiende. Era lo que le decía el médico: *Debe usted marcharse de aquí. Al demonio se le ocurre salir de paseo a la hora de la siesta, en verano: escribir en el campo... El campo no es para pasear, sino para trabajarlo; pasear es insultar al que trabaja...*” (Unamuno, 2011a:189).

Los puntos de vista vitales no pueden ser más distintos, si al menos Carlos se comportara como un propietario rico de provincias sería aceptado, al poder ser encasillado en un estereotipo, sin embargo, ser una persona adinerada y de costumbres solita-

rias y bohemias... era demasiado insultante para el campo español, que como describió Unamuno en “El maestro de Carrasqueda” aún sufría de un atraso atávico¹⁸⁷.

Sus únicos amigos eran los marginados, aunque a diferencia de él, estos estaban desprovistos del sustento básico, como en “El semejante”, se unía a seres fronterizos con los que se sentía bueno en esencia, originariamente, lejos ya de los disfraces de la ciudad y del “qué dirán” provinciano: “Solo le quería y respetaba la pobretería del pueblo, los desvalidos y menesterosos, a los que socorría a manos llenas y consolaba con palabras, pocas y dulces. Y esto irritaba aún más a los principales, porque era un mal ejemplo con que alimentaba la vagancia y provocaba comparaciones en el ánimo de los pobres” (Unamuno, 2011a:189). Todo lo que hiciera, estaba mal visto, hasta ayudar a los pobres generosamente, siguiendo preceptos, no ya cristianos —que también están presentes en esta doctrina—, sino básicos para una convivencia plena para todos los seres humanos.

Pero don Carlos no iba a misa... la hipocresía general del pueblo era gravísima, para los capitostes era el extraño que venía a turbar el *statu quo* de la población. En este aspecto, se podría ver cierta crítica a la jerarquía eclesiástica, ya que Carlos era un buen cristiano por convicción, no por obligación.

El campo era para el abúlico un lugar ideal, incluso de fuerzas telúricas, y de estética impresionista:

Carlos se iba al monte, entre las encinas, a poner su perturbado espíritu en acuerdo con la serenidad de la naturaleza, a conversar con las encinas recogidas y graves, a contemplar los trigos que no dan flor, a purgarse de la ciudad. Llegó la primavera espolvoreando de verde plumoncillo a los árboles desnudos hasta entonces; brotaban margaritas en

¹⁸⁷ Ya que Carlos se encontraba desarraigado de su ambiente urbanita, podría haber emprendido una de las misiones unamunianas, “civilizar” el campo, eliminar las autoridades y los estereotipos tan perniciosos que tan solo contribuían al marasmo de la península, acercar esos ámbitos totalmente separados y enfrentados, como si de dos dimensiones se trataran: “La civilización, y con ella la cultura y la humanidad de sentimientos, nacieron principal y supremamente en las ciudades [...] llevados a los campesinos por hombres de ciudad o en la ciudadanía formados [...] Las ciudades deben en España conquistar a los campos; la civilización y la genuina democracia deben sobreponerse a la paganización y la oclocracia. Uno de los caminos sería el político, luchando por acabar con los llamados distritos rurales, reductos de la caciquería beocia [...] para lograr que en vastas circunscripciones el pueblo organizado no sucumba a la avalancha [...] de renteros, gañanes y criados de señores latifundiosos [...] otro de los caminos es el de la difusión de la cultura. Las ciudades tienen el deber de *civilizar* [*sic*] [...] a los campos, si no quieren verse ruralizadas por estos [...] ¿Por qué los señoritos de las ciudades no han de ir a predicar por los campos? [...] Si un lugarejo no tiene recursos para pagarse un buen maestro y una buena escuela, ¿no es justo que se lo supla la ciudad próxima, pagándoselo en lo que él no pueda? [...] ¿Qué conocen ciertos pueblecillos rurales [...] de la obra ciudadana? [...] El agente del fisco [...] el atropellador automóvil, que lleva dentro unos aburridos *sportsmen* [...] ¿Y es acaso de extrañar que odien a uno y a otro?” (Unamuno, 1967g:464).

el prado de la vaguada, junto al regajo; la respiración de la campiña se hacía más profunda, y Carlos creía sentir ya las palpitaciones del corazón del monte. Solía salir con su álbum a dibujar lo primero que se le pusiese a la vista, lo cual corroboraba su crédito de hombre raro (Unamuno, 2011a:190).

Costumbres unamunianas: pasear en la naturaleza, dibujar... no es de extrañar que él mismo se sintiera “raro”, ya por su particular personalidad, como por sus preocupaciones y escrúpulos, que representaban una sensibilidad difícil de comprender, como matizaría don Miguel en *La agonía del cristianismo*: “Solo el ermitaño se acerca al ideal de vida individualista [...] *el medio de locomoción individualista es andar solo, a pie, descalzo y por donde no hay caminos*. Es vivir solo, desnudo y en el desierto” (Unamuno, 1996a:144).

Don Miguel sigue prefiriendo el espacio natural abierto, el *hortus conclusus* no será su jardín. Una mañana de primavera, Carlos, caminando por el monte, se sintió en tal epifanía, que volvió al estado ideal humano, la niñez: “[...] el diáfano ambiente parecía un océano en que estuviese todo sumergido. Vio una niña que atravesaba el monte y que de pronto, sin motivo externo visible, dio una gambeta, y el corazón de Carlos, enniñecido ya, dio también otra” (Unamuno, 2011a:190).

La peripecia del cuento se desarrolla a partir del momento en que Carlos vio a Marcela, una moza del pueblo de la que se enamoró desde que la contempló por primera vez. Esta joven es un personaje femenino positivo, y está descrita como una diosa natural, como las muchachas de “Ver con los ojos. (Cuento)”, “El poema vivo del amor” y “¡El amor es inmortal!”, pero aunque Unamuno rechaza el erotismo, en este caso Marcela está revestida de una sensualidad explícita, aunque la comparación con elementos naturales, de resonancias renacentistas, provoca que la atracción que causa en Carlos sea discreta para el lector:

Era una flor de salud, que lo miraba con unos ojos como montesas clavelinas. Había algo de planta, algo de movable vegetal en ella. Entreabría la boca para respirar mejor. Sus bronceados pies, desnudos, parecían sobre el césped como raíces de un turgente arbusto, el tobillo un brote, dos ramas movibles y sus brazos, un follaje su encendida cabellera, y los ojos dos flores de cáliz profundo (Unamuno, 2011a:190).

El bohemio se paró a dibujarla, y la joven, nerviosa y avergonzada, por la insistente mirada de Carlos, se acabó prestando gustosamente a ser modelo, conocía la fama de extraño de ese señor, pero “en su casa” había oído hablar bien de él. Unamuno refleja el habla rural del momento en diálogos tan expresivos como este:

- Marcela me llaman.
- ¿De quién eres?
- Del tío Roque.
- Buen sujeto. Vaya, estate quieta, que te voy a dibujar (Unamuno, 2011a:190).

Pero Marcela, además de ser bella, recuerda por su personalidad y rechazo a los hombres a Tomasa de “Abuelo y nieto”, ella no quería tener novio, aún era demasiado joven: “¡Ni ganas!” (Unamuno, 2011a:191). El bohemio la besó repentinamente, ella no se opuso, ya que se apartó tan solo por convención: “Por Dios, señorito, que eso es pecado” (Unamuno, 2011a:191); la muchacha se marchó, pero a continuación le cantó una canción entre las encinas, por lo tanto vemos como la hipocresía religiosa había hecho mella en el comportamiento y los deseos de Marcela, ya que si los dos se amaban, o al menos, se deseaban, tan solo rechazan su amor y atracción por lo que pensarán en el pueblo. ¿Su amor era pecado? Pero si Carlos no asistía a misa...

El urbanita se enamoró, no podía olvidarla, de hecho, el lugar en que se besó con ella por primera vez cambió radicalmente, la percepción de ese paisaje ya no volvió a ser idílica: “Cuando volvió al lugar, se había ya puesto el sol y era tal la metálica limpieza del cielo, que parecía como si allá, tras de los tesos que lindaban con él en el horizonte, no hubiese más que el vacío, una cima cortada a pico y dando al insondable vacío. Desde aquel día no halló Carlos descanso en el monte ni reposo en el campo” (Unamuno, 2011a:191).

Estaba convencido de que su amor por Marcela no podría tener un buen final en el pueblo, así que decidió deshacerse de su pasión rescatando la “voluntad” que le quedaba en su abúlico estado:

Un arranque de voluntad me ha salvado una vez, otro arranque de voluntad tiene que salvarme ahora. Ya en el pueblo se han percatado de lo que llamarán mi capricho [...] Y como no puede acabar en bien, y ni a mí ni a Marcela nos conviene que me la lleve, antes que esta pasión naciente crezca y me arrastre, voy a casarla con Atilano. Así la respetaré y me defenderé de mí mismo (Unamuno, 2011a:191).

El hecho de que no quiera huir del pueblo con Marcela puede recordar al matrimonio de “El poema vivo del amor”, sin embargo, esa pareja siguió siendo feliz en la ciudad y en su vuelta al entorno rural; puede que Carlos no confiara en que la ciudad mantuviera incólume la naturaleza inocente de su amada, o que temiera volver a convertirse en un decadentista. En este sentido, este cuento tiene varias concomitancias con las obras de sus compañeros de generación, Baroja y Azorín.

Atilano, lógicamente, se avino a tal relación y a que su amo le ayudara a pretenderla, como el caso de “El padrino Antonio”, ya que era la muchacha más bella del pueblo, sin embargo, hacía ya tiempo que la malediciencia se extendía por la población, y todos pensaban que el raro había conquistado a la más gallarda: “Atilano, que mirando a su amo con ojos nuevos [...] te juro, Atilano, por lo más sagrado, por la memoria de mi santa madre, que entre Marcela y yo no hay nada; que la recibirás tan pura y limpia como su madre la trajo al mundo. Quiero haceros felices, y quiero poner entre ella y mí un muro que la proteja y me proteja” (Unamuno, 2011:191). Recordemos la veneración a la figura materna, trasunto de la Virgen, que profesa el autor. La cuestión es que los rumores se concentraban en pervertir la relación entre los dos enamorados, ese es el hecho que más apenaba a Carlos.

“[...] tu mujer será para mí más sagrada aún que pueda ser hoy la hija del tío Roque” (Unamuno, 2011a:192), afirmación que recuerda al protagonista de *Lo prohibido*, de Galdós, ya que como ese, el bohemio estaría siempre enamorado de una mujer casada, a la que empujó a tal fin. Pero los padres de la joven preferían a Carlos, al propietario rico, como el protagonista de “La redención del suicidio”, además, los rumores crecieron significativamente, nadie se sabía explicar cómo un criado “*arrociniao*” podía cortejar a la mejor joven del lugar, por encima de su amo enamorado y de la familia que se oponía. E incluso, la misma Marcela no olvidaba a don Carlos: “[...] la hija, prendada de Carlos en lo escondido de su corazón, se devanaba los sesos sin atinar bien con la conducta de este” (Unamuno, 2011a:192).

Este, finalmente, tuvo que reunirse con Roque, el padre de la moza, al que explícitamente le sobornó si la casaba con el criado, la dotaría de una suntuosa dote, y el progenitor, interesado y malpensado, se avino gustosamente a tal acuerdo, como sucede al padre de la esposa de “Ramón Nonnato, suicida”: “[...] el viejo astuto y socarrón dejó entrever, al aceptarlo muy complacido, que sospechaba en Carlos ciertos motivos para semejante desprendimiento. *Y siempre agradecidos, señor [...] y se casarán, ¡vaya si se casarán! y bendecirán su nombre y quedaremos todos a su servicio*” (Unamuno, 2011a:192). Este pasaje recuerda, por la percepción que podía tener Roque de tal estrategia matrimonial, además de a la novela de Galdós citada, al final del *Lazarillo*, en el que este personaje soporta de buen grado la provechosa relación de su esposa con su amo.

También se insinuaría que el padre estaría convencido de que su hija ya había sido “deshonrada” por don Carlos, y ahora este quería compensarla con un buen matrimonio con Atilano. Marcela, recordando a Tula y la Tomasa de “Abuelo y nieto”, defendió, rebelándose, su honra ante su familia, pero si su amado la quería casada con Atilano, tal vez habría alguna solución para su amor, así que aceptó.

Los rumores, como si de Vetusta se tratara, crecieron desmedidamente, y más cuando el italiano no traicionaba a su amo difamándole, sino que lo defendía y se enfrentaba con cualquiera que malhablara de él. Poco a poco, la costumbre del noviazgo, el cariño que se iban tomando Atilano y Marcela caló en el corazón de la muchacha, hasta ir olvidando progresivamente a Carlos; siguiendo a Unamuno, había que vivir en el presente, y como el señorito la rehuía, debía asumir su nueva situación, incluso acabó concluyendo lo mismo que sus convecinos: “¡pero qué raro es este don Carlos!” (Unamuno, 2011a:192). De este modo, si con el bohemio podría Marcela haber despegado de tal ambiente ruin e ignorante, aspirar a un amor puro; el rico propietario, pensando en la salvación de esta, la condenó a perpetuarse en la monotonía del lugar y a profundizar en su adocenamiento.

El abúlico, contemplando la desgracia de su maquinación, y cómo también sufría él las consecuencias, al haberlo rechazado definitivamente su enamorada, volvió a enfermar, pero esta vez, terminalmente. Trágicamente, la llegada de una muerte se unió a otra inesperada, la de Atilano en una taberna, a causa de una disputa originada por los rumores malintencionados del pueblo: todos pensaban que Carlos y Marcela ya habían mantenido una relación, y que esta continuaría en el matrimonio de esta con el criado, por lo tanto, este último era solo un peón humillado, que aceptaba, como el Lazarillo, tranquilamente la deshonra.

El bohemio sin voluntad, agonizando, recibió sobre su conciencia la culpabilidad de la muerte del italiano:

Del pueblo todo surgía un bronco rumor en contra de aquel intruso que había ido a perturbar su tranquila vida; el cura, el médico, el maestro y los principales triunfaban, y ni los más socorridos por Carlos se atrevían ya a defenderlo. Pesaba una muerte sobre su cabeza; se daban pelos y señales de unas intimidaciones suyas con Marcela, intimidaciones que jamás habían existido (Unamuno, 2011a:193).

La tragedia se completó con la desgracia privada de la joven, ya que esta, además de haber sido totalmente difamada por el pueblo, de haber sido rechazada por su primer

amor, don Carlos, y ahora, haber perdido a su prometido, al que había tomado apego, se unía a su desgracia la verdad de las acusaciones: “[...] sabido es lo que son los noviazgos en los pueblos cuando es segura la boda [...] el mozo se había adelantado a gozar de lo que pronto sería suyo y por suyo lo estimaba ya” (Unamuno, 2011a:193), como en el caso de “El padrino Antonio”, la novia quedó embarazada sin estar casada, y la misma solución que el padrino encontró Carlos, de hecho, este cuento parece la versión dramática de aquel. Recordemos que etimológicamente, Atilano significa “padre”, este personaje lo acabó siendo en el hijo que había engendrado con Marcela, pero también fue un padre simbólico para su amo, al que siguió en sus planes de casamentero y protegió siempre de las habladurías del pueblo, de hecho, falleció a causa de este en la pelea.

De este modo, Carlos, estando Marcela embarazada, acordó casarse en su lecho de muerte con ella, para legitimar su situación y evitarle mayores infortunios, incluso nombró a su hijo heredero de toda su fortuna. Sin embargo, espiritual y emocionalmente representó un gran paso para el agonizante, no fue simple caridad, desde su primer encuentro siempre había tenido bajo la almohada el retrato que le hizo a la moza; él se sentía como el culpable absoluto de los negativos derroteros vitales que habían tomado la muchacha y el criado, además, era consciente de que su abulia no le hubiera hecho ningún bien a nadie, ni a él mismo: “[...] yo he venido acá a morir de mal de corazón y a trastornar tu vida, que corría como el regajo del monte [...] Tuve miedo de abandonarme a mi pasión y hacerte mi querida o mi mujer, porque eso hubiera sido, estoy en ello cierto, tu desgracia y la mía. Yo no debía tener hijos y no debía encadenarme ni encadenarte” (Unamuno, 2011a:194).

El hecho de que este personaje niegue la posibilidad de procrear significa condenarse a la mortalidad humana, no poder vivir en la eternidad, por lo tanto, este bohemio abúlico de ciudad representaría un personaje negativo en la poética unamuniana, no se adapta al ámbito rural, y además, no es capaz de asumir su amor con valentía, y como un elemento positivo, por ello, le espera un desenlace fatal, a él y a los que participaron en su estrategia de eludir la vida y sus frutos.

Cierto es que don Miguel tampoco idealiza la aldea, retrata un ambiente tan siniestro y decadente como los de Yecla y Yécora, sin embargo, seres como “El maestro de Carrasqueda” sí pudieron pervivir en ella positivamente, por sus valores y condición moral, que le faltaron al “raro” de Carlos, a la bohemia más estética, ampulosa y vacua que criticaba Unamuno.

Finalmente, Carlos ya moribundo, se rindió a aceptar los designios unamunianos, abrazó y besó por segunda vez en su vida a Marcela —entonces comprendemos el título del cuento, “De beso a beso”—, esta le confesó que siempre le había amado, y desde ese momento, el hijo llevaría su apellido y no el de Atilano, la perpetuación en la carne, aunque putativa, se cumple: “Ahora, cuídate y cuida a tu hijo... a vuestro hijo... a nuestro hijo” (Unamuno, 2011a:194). La exhortó a que ella y su familia abandonaran el pernicioso pueblo, tal vez como él no se atrevió a hacer si se hubiera casado con ella, como la pareja de “El poema vivo del amor”.

Tanto “El poema vivo del amor” como “Una visita al viejo poeta” son cuentos de 1899 —en el primero se produce una errata en cuanto a la datación de Krane, en el segundo, de Blanco—; son dos cuentos que parecen emparejados por el mismo estilo lírico e impresionista que destilan, además de por tratar la figura del intelectual que ha tomado un rumbo positivo en contacto con la naturaleza. En el caso de “Una visita al viejo poeta” veremos al maestro retirado, en plena ataraxia, confrontado contra el joven arribista, deseoso de glorias temporales.

En “Una visita al viejo poeta” (1899), Carrascosa cita que el autor buscó adrede situar el cuento en una atmósfera cercana a una ciudad de provincias como *La Regenta* (Unamuno, 2011a:147), incluso, similar en palabras el inicio: “[...] iba a fundirse la resignada calma que de su seño exhalaba la vieja ciudad, dormida en perezosa siesta” (Unamuno, 2011a:147). La torre de la Colegiata domina la población, como la torre de la catedral del Magistral: “la torre severa” (Unamuno, 2011a:148), cuyas campanas resuenan en el jardín del anciano, como las campanas de la novela de *Clarín*, así como en *Camino de perfección* y *La voluntad*.

Escribía Unamuno a Ilundain en 1899: “Estoy trabajando en dos artículos, uno para *El Imparcial*, y otro para la *Ilustración española y americana*. En uno de ellos, que es el relato de una supuesta visita al viejo poeta encerrado en su ciudad nativa, una ciudad dormida, quiero poner alma y no solo pensamiento” (Unamuno, 2017a:952). Vemos, a su vez, la plasticidad de géneros, Unamuno toma “artículo” como cuento, hecho que podría demostrar cómo el escritor buscaba su vía única en el ámbito de la prensa, tradicional pero dando pasos hacia la modernidad.

Por otra parte, don Miguel, que siempre rechazó la urbe, cuna mítica de perdición, alabó y visitó múltiples pueblos de toda la Península:

Los pueblos que hay que visitar en España, los que ofrecen interés, los no profanados aún por la invasión de los turistas, son los que tienen obispo y no gobernador; los pueblos de catedral que no son capital de provincia [...] los pueblos y las regiones que hay que visitar en España son los terminales, aquellos que no son paso para ninguna otra parte, aquellos en que termina el viaje y en que llegando allá no queda sino volverse por donde se ha ido. Desde que a un pueblo terminal le convierten, con ferrocarril o de otro cualquier modo, en pueblo de paso, lo han perdido ya [...] Llevando rica provisión de espiritualidad y resortes íntimos para el trabajo mental, cordial e imaginativo, ¡qué avivador encanto el de encerrarse en un pueblo así! Ni siquiera se siente a los brutos (Unamuno, 1967g:438).

Podría verse en la relación de los protagonistas al anciano Leopoldo Alas y al joven don Miguel, que deseaba que le reseñara sus obras y apreciara sus primeros triunfos. En cambio, Abellán y Sánchez Barbudo justifican este cuento a partir de la crisis de don Miguel, argumentan biográficamente que el poeta mayor encerrado en el pueblo hubiera podido ser Unamuno si hubiese tomado la decisión de recluirse en un convento, o al menos, plasma la experiencia de haber pasado tres días en uno. Abellán es más audaz y argumenta que la figura del anciano es el estado en que “él hubiera querido quedar a raíz de la crisis” (Unamuno, 2011a:147), sin embargo, volverían a surgir sus problemas de ego, pero “gracias a su cristianismo recién adquirido, logra [...] conciliar [...] su conflicto: pervivencia histórica y eterna” (Unamuno, 2011a:147). Aunque es cierta la complejidad que para Unamuno tomó el cristianismo, o mejor aun, su propia interpretación de tal religión, resulta atrevido pontificar acerca de las posturas emocionales que hubiera tomado otro en ciertas circunstancias, y más, para justificar una manifestación artística.

El viejo poeta está recluso en una población de provincias, silenciosa y desértica, la atmósfera del primer párrafo, aunque claramente de herencia clariniana, resulta perfecto para enmarcar tal narración¹⁸⁸. Además, en este lirismo que ya va despegándose del ámbito realista, aparece el tema modernista del jardín como reflejo de la interioridad

¹⁸⁸ Precisamente en *Recuerdos de niñez y mocedad* recoge don Miguel su recuerdo del maestro don Higinio, que evoca, aunque de un modo más entrañable, la experiencia que relata este cuento desde un punto de vista más intelectualizado: “Viejo, chocho ya, vivía en la aldea de su última mujer —él había venido de una provincia lejana—; un antiguo discípulo suyo lo visitó poco antes de él morir, lo vio él, viejecillo, lo reconoció, ¡entre tantos como habíamos pasado bajo su caña!, le puso la mano sobre la cabeza, al modo de los antiguos patriarcas bíblicos, y tal vez recordando algún grabado de libros de lectura, le dio luego un beso, buscó en el bolsillo una paciencia y lloró el pobre recordando aquel polvoriento buhardillón, resonante con la bullanga infantil, donde tantas veces había aligerado el peso de sus años el de los chicuelos colgados de sus rodillas, cobijados bajo su levita. Medio Bilbao de entonces pasó su niñez bajo la caña de don Higinio, y Dios no dio a éste hijos de ninguna de sus mujeres. ¡Bendita sea su memoria!” (Unamuno, 1967h:101).

humana: “[...] un pequeño jardinillo emparedado, uno de esos mustios jardines enjaulados en el centro de las poblaciones [...] Desprendíase una calmosa melancolía de aquel pedazo de Naturaleza encerrada [...] Y todo ello parecía ruinas de Naturaleza abrazadas a ruinas de humana vivienda [...] Es mi retiro y mi consuelo” (Unamuno, 2011a:147). De hecho, el maestro quería entrar en la vivienda, pero es el joven el que insiste en charlar con él en el jardín.

Unamuno, a través del personaje del alumno, expone su preferencia por el campo abierto, el “campo verdadero..., el aire libre” (Unamuno, 2011a:148), pero el profesor no tiene ya edad ni fuerza para soportar el paraje salvaje y romántico, como sí prefiere el visitante:

Voy a él [campo] de vez en cuando [...] pero es para volver al punto a encerrarme en esta jaula, con estos mis arbolillos presos [...] en este bosquecillo enjaulado, que me parece un enfermo cachorro de la selva que, cautivo y nostálgico, me lame el alma y a mis pies se tiende humilde. Aquí no les sacuden tormentas, ni el vendaval los agita; aquí crecen al arrimo (Unamuno, 2011a:148).

Carrascosa rescata la referencia de la higuera, árbol que asocia a la melancolía (Unamuno, 2011a:148), naturaleza que recuerda a la salvaje y tétrica de “El Marqués de Lumbría”, haciéndose hincapié en la altura intelectual excéntrica del personaje del viejo poeta, como indica todo el simbolismo del cuento. El anciano, a su vez, vive enfrascado en uno de los temas predilectos de don Miguel, el recuerdo de la infancia permanente, como época ideal: “Esta casa me recuerda la de mi niñez, a la que ha arrasado el inevitable progreso [...] Aquí me baño el alma en mis recuerdos infantiles; reanudo mi después de años de sueño” (Unamuno, 2011a:149), devastada por el progreso material, al que se oponía el helenista.

Pero el joven está preocupado por la libertad, la fiereza del campo, y la gloria, tema fundamental en el escritor:

-[...] no le ha tentado la gloria?
- ¿Qué gloria? [...]
- ¡Ah, sí, la gloria! Dispéñeme; me olvidaba de que hablo con un joven literato (Unamuno, 2011a:149).

La verdadera fama es volverse “intrahistórico”, es decir, volverse anónimo, parte del tejido social, que no reconozcan al autor ni a la obra, sino que estos logren confor-

mar el poso cultural, afán también regeneracionista, ya que se renovarían los “lugares comunes”, tema tan relevante para Unamuno, y tema sobre el que también reflexiona el anciano profesor con sus humildes convecinos.

En este sentido, este cuento también estaría relacionado con “Don Martín, o de la gloria”, en el que vuelve a parodiarse la necesidad de “tener un nombre” en sociedad, parece que Unamuno se mofa de sus ansias juveniles, está alcanzando una madurez en la que, tranquilamente, acepta otro tipo de fama más trascendental y profunda, prefiere el anonimato y sacrificarse por la regeneración del país, que permanezca su nombre eternamente:

Prodúcese un pensador o un artista, y mientras su obra no posa en el alma de su pueblo, mientras le es extraña a este y en él choca, necesita llevar el nombre de su padre, mas cuando se hace nuestro pensar, pensar de los que nos rodean, cuando nuestro sentir se aúna al sentir de nuestro pueblo; haciéndolo más complejo; cuando nuestra voz se acuerda al coro enriqueciendo la común sinfonía..., entonces nuestro nombre se hunde poco a poco. Nuestras ideas lo son ya de todos [...] cuando menos se habla de un escritor, suele ser muchas veces cuando más influye (Unamuno, 2011a:149).

Pero el hecho de vivir intrahistóricamente conlleva aceptar el olvido y la finitud de uno mismo, aunque no de la obra, aspecto que crispa al joven, que desea que su nombre esté en boca de todos, como “Don Martín, o de la gloria”. Asimismo, el profesor interpreta esta fama pasajera de otro modo, y es el sacrificio del “alma a un nombre”, es decir, sacrificar todo un ser a la imagen que otros tienen de uno mismo, como el caso de “Nerón tiple o el calvario de un inglés” o “El sermón de Frasquín”; porque la verdadera personalidad es la que se gesta en la infancia, el ser puro e inocente, y no el que se crea con el roce de la sociedad. El rechazo de Unamuno por el código de honor, el concepto de ridículo, y la falta de naturalidad y espontaneidad de la sociedad queda patente desde sus textos de juventud, como en “A lo que salga” y *Vida de don Quijote y Sancho*.

Respecto al sacrificio propio, Álvarez expresa la idea que Unamuno desarrollará en *Del sentimiento trágico de la vida*: “[...] pervivir en sus lectores, multiplicar la magnitud de su conciencia instalándose en las suyas, ya que de la suma de sus memorias surgirá la apocatástasis paulina, la divinización de todo lo existente” (Álvarez, 2006:25). Por otra parte, esta línea de pensamiento podría entroncar con el concepto de intrahistoria, buscar el anonimato del pueblo, el légamo perenne antes que la historia pasajera y efímera.

El anciano profesor sufrió un triste trance, que no se explica al lector, pero que sí conoce su alumno, y a causa de ello, el sabio fue a “curarse” al campo, siguiendo la estela de Fray Luis, y convirtiéndose en asceta, fijándose en los pequeños detalles y debatiendo los lugares comunes; el joven se marcha sin acabar de comprender al mentor, sin entender el amor verdadero que le profesa a la vida, de la que no solo espera vanidades. Parece que la crisis de Unamuno está representada en ambas fases, la cura en el hombre mayor, y la agonía en el joven, que se pregunta constantemente “¿para qué?” todo.

“La razón de ser”, cuento sin fechar e inédito, lo trataremos a continuación de “Una visita al viejo poeta” ya que es el reverso negativo del anciano profesor, así como la profundización en tal estereotipo y su deconstrucción, especialmente a través de los monodialogos. El maestro de este cuento también se encontrará con un antiguo alumno, y su reacción será más propia del arribista joven que visita al poeta, que no del sereno lírico.

Este relato presenta la dificultad del marco genérico, ya que se divide explícitamente en cinco capítulos, cada uno tiene un subtítulo, y su tiempo interno es toda la extensión de la vida del protagonista, por lo tanto, además de por su extensión material — seis páginas en la edición de Carrascosa— estaría cerca de ser considerada una novela corta.

Los títulos de los capítulos son de índole metaliteraria, ya que como indica el primero, “En él se da principio con un monólogo”, precisamente se inicia con un monólogo del protagonista, un maestro que se cuestionaba problemas metafísicos. El profesor estaba comiendo, acción física necesaria, pero que realizaba sin goce ni padecimiento alguno, lo hacía maquinalmente, por lo tanto, era partidario de una realidad ideal, de la vida cerebral.

El monólogo, aunque está estructurado y puede comprenderse, aún no se ha llegado al inconsciente de Joyce, empieza a mostrar elementos disonantes que podrían recordar a esa escritura automática que pretendía reflejar el Surrealismo, por otra parte, evoca los arabescos típicos de don Miguel:

1. Repeticiones sin sentido: “Razón de ser... razón de ser... [...] y ¿para qué vivo?, sí, ¿para qué vivo?, ¿pa-ra qué vi-vo?” (Unamuno, 2011a:401).

2. Cantinelas a partir de la repetición de un mismo sintagma: “[...] razón de ser... ón de ser... de ser... ser... er” (Unamuno, 2011a:401).

3. Encadenamiento de pensamientos inmediatos: “¿Por qué como? [...] y ¿por qué tengo necesidad?, porque no he comido hace unas horas [...] como porque no he comido... ¡comer por no haber comido!” (Unamuno, 2011a:401).

4. Inclusión de elementos recordados que nada tienen que ver con la cuestión, como una canción: “Mi corazón a tus pies lo ves y no lo levantas, / ¡zamba!, ¡que le da! / ¡que le da!, ¡que le da!, ¡que le da! Esta es música... ¿de qué zarzuela es?” (Unamuno, 2011a:401).

El maestro se preguntaba por “¿Tengo yo razón de ser? [...] ¿Si tendré razón de ser? [...] ¿para qué vivo” (Unamuno, 2011a:401). Es decir, por el sentido y causa de su vida, y pretendía resolver tamaño problema —recordando así a héroes unamunianos preocupados, como el autor, por resolver el sentido de la existencia, desde “Sueño”, a “La redención del suicidio” y “El que se enterró”—, para ello, tomó una costumbre unamuniana, pensar en voz alta y buscar la interacción con el otro, pidió tinta y papel a la criada, esta, se llamaba Juanita —nombre típico de mujer en Unamuno— y se destaca una única característica de ella: “que era fea”, ¿si esta hubiera sido bella el maestro no hubiera caído en tales delirios metafísicos? ¿Al no ser hermosa no puede producirse la relación de Augusto de *Niebla* con su criada?

Comenzó a escribir “para qué vivía”, describió sus aficiones y costumbres, muy propias del autor del cuento: andar, pasar, comer, beber, divertirse; también se empleaba en su oficio, enseñaba y “rabiarse con esos malditos hijos del prójimo”, y para “hacer el coco a mi novia”; pero también en sus escritos desvariaba, se perdía en sí mismo, como en sus pensamientos, él era su escritura, sus textos eran él: “[...] ¡para dormir!, esto me lleva media vida, para... conjunción... digo, ¡no!, preposición que rige dativo” (Unamuno, 2011:402), no puede evitar que su profesión le domine: “[...] para enseñar... ¡oh!, ¡para enseñar!” (Unamuno, 2011a:402).

Pero sus hábitos no respondían a sus cuitas: “[...] pero en resumen, en resumen, ¿para qué vivo?; todo esto, ¿qué constituye?, la vida... es decir, que vivo para vivir” (Unamuno, 2011a:402). No era capaz de dilucidar cuál era su motivo para vivir, así que en lugar de percatarse de su mísera inteligencia como mortal, se fue de paseo y aplazó continuar la tarea para mañana. Vemos como este personaje parte de un bagaje cultural autobiográfico en el caso de don Miguel.

El segundo capítulo se inicia con un diálogo, así lo explicita el subtítulo: “Sigue con un diálogo”. El maestro, en el paseo en el que le dejamos en el capítulo I, se encontró con un exalumno suyo, no se afirma explícitamente que haya sido su discípulo, el lector queda en duda de si le llama “maestro” por conocerlo como alumno; o por popularidad de su profesión en el pueblo, es decir, que todos le conocieran por “el maestro”. El alumno era José Juan de Gámbara e Ibáñez, a este se le presenta, tal vez apelando a la parodia realista, detallando los nombres de sus padres, aunque no pormenorizando toda su ascendencia: “hijo de don Antonio de Gámbara y Oteiza y de doña Josefa Ibáñez y Borreguero” (Unamuno, 2011a:402), datos innecesarios para la comprensión y seguimiento del cuento, como los que se ahorró en “La carta del difunto”, a no ser que quiera dotar a José Juan de una aristocracia particular al situarlo bajo tales apellidos.

La conversación fue de lo más usual y cotidiana, el único problema era que el maestro no reconocía las frases coloquiales y quedó patente que vivía encerrado en los recovecos de su mente:

- ¿Cómo va eso?, ¿cómo va eso?
- ¿Eso?... ¿qué es eso? (Unamuno, 2011a:402)

Al igual que en sus monodialogos, producía repeticiones: “Un poquillo... un poqui-llo” (Unamuno, 2011a:402). El joven le empujaba a salir del pueblo, a que explotara sus conocimientos en un lugar en que fructificaran mejor, como vemos, el exalumno es la figura contraria a “El maestro de Carrasqueda”, el profesor ya le explicó:

- Usted necesita más mundo.
- Sí, pero el mundo no necesita más de mí.
- Ya es verdad, ya, que como me decía un amigo, muy listo por cierto, a los maestros les falta mundo y al mundo le sobran maestros [...]
- Usted debe salir, debe buscar campo, ¡más campo! (Unamuno, 2011a:402).

La burla tradicional popular hacia la profesión persistía, y gracias a esta, José Juan llegó a poner al maestro frente a frente con su mayor temor: “Usted debe salir de aquí, usted aquí no tiene razón de ser” (Unamuno, 2011a:402). El joven, ambicioso como el poeta arribista de “Una visita al viejo poeta”, dejó al profesor anonadado. Vemos como el maestro no es positivo e intrahistórico como el de “Una visita al viejo poeta” o “El maestro de Carrasqueda”, es simplemente un ser abúlico.

El profesor, queriendo demostrar que no era un ser vetusto y anticuado, que estaba pendiente de la actualidad y tenía proyectos vitales, le comentó que sí había pensado trasladarse a Madrid a trabajar, y en sus horas libres, se empeñaba en finalizar sus obras. El joven, en ese momento, se interesó por su conocido, se había puesto a su mismo nivel en cuestión de expectativas laborales, y ahora sí le parecía un ser digno con el que conversar, lo demuestran sus afirmaciones, deseosas de obtener información: “¡Hola, hola! Y ¿sobre qué? [...] ¡Ahá! [...] ¡Ah! Usted vale mucho, pero mucho” (Unamuno, 2011a:403). Por otra parte, el lector desconoce si los planes del maestro son reales, es decir, si en sus dudas acerca de su existencia se le aparecían como válidos, o si los comenta, tan solo, para ser aceptado por su exalumno.

El maestro mostraba curiosidad por todo tipo de temas, sobre los que se dedicaba a escribir: “el fatalismo”, “medios de mejorar la educación”, “economía doméstica, para las muchachas casaderas”, “el origen del lenguaje”, y demás temas de interés unamunianos —Unamuno demuestra conocer las obras populares en el momento para las jóvenes solteras, en “La carta del difunto” enumera un breve catálogo de estas—. A pesar de su variada cultura, el maestro se quejó de otra lacra del profesorado en España, su mísero sueldo, y el joven le contestó, adecuándose a sus intereses materialistas, que contrastaban con los ideales del docente: “Eso es que cuesta usted menos de lo que vale... ¿Qué quiere usted?, la oferta excede a la demanda... todavía no he olvidado la economía política” (Unamuno, 2011a:403). El capítulo acaba en tragedia para el profesor, se ha dejado convencer por Gámbara, y se ha acuciado su preocupación: “Así siguieron conversando, de modo y manera que José Juan de Gámbara Ibáñez Oteiza y Borreguero le puso al pobre maestro en la cabeza que aquel reducido pueblecito no era suficiente campo para él. Estaba la cabeza del pobre maestro en mareas vivas” (Unamuno, 2011a:403)¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Cuestión sobre la que probablemente también reflexionó el mismo Unamuno, escribía en 1905: “Aquí, rumiando calma, en este soto [...] de piedras que dora el sol al acostarse [...] aquí en esta vieja ciudad que no les entra a los que viven en ciudades nuevas. ¿No será un mal? ¿No limitará al espíritu? [...] Más bien que limitarlo, lo concentra. Y los que propendemos a la omnilateralidad [...] esto no es una bendición [...] Del mundo nuevo que por ahí, en los grandes hormigueros humanos, bulle, solo me llegan ecos apagados y pálidos, en libros, en diarios, en cartas. Cierto es, en otro ambiente, en Madrid mismo, habría puesto en juego y acción cabos de mi espíritu que hoy penden de él lacios y casi atrofiados; allí habríanse enderezado todos ellos, a recibid efluvios de fuera; allí había sido más compleja, al parecer, mi vida ¡Evidente engaño! Cada espíritu emplea toda la energía que posee; empléala de un modo o de otro” (Unamuno, 1967g:437).

El tercer capítulo, como ya se indicó al final del segundo, se titula: “Angustias y amarguras”, y el narrador, en su *captatio* e ironía, haciendo creer al lector que le importa más la “hilación” que la “ilación”, el “hilo” que las “perlas”, afirma: “Acaso vaya fastidiando al lector el cuento. Si no le gusta, puede dejarlo pero una vez empezado le ruego que lo concluya de leer” (Unamuno, 2011a:403). Por otra parte, desmitifica el cuento, ya que el lector tiene total libertad para abandonar la lectura por el mero hecho de “no gustarle”, y al narrador parece no importarle en exceso el juicio del lector, al fin y al cabo, en la vida real se toman y se abandonan asuntos continuamente, la literatura no debe encerrarse en su torre de marfil si se quiere equiparar con “a lo que salga”.

Un monodílogo de índole muy dramática embarga al maestro, simula un monólogo cercano al inconsciente, ya que las divagaciones incongruentes son continuas, de tratar sobre la unidad de Dios a recitar la tabla de multiplicar del uno; de verse como un sapo aplastado entre dos peñas a citar el *Génesis*, etc. El docente se lamentaba de que, a pesar de amar a su novia, Ángela, no podía casarse con ella, no figuran las razones explícitas, lo más probable es que fueran de índole económica, como en el caso de “La promesa”: “[...] ¡no!, no puedo casarme, no puedo mantenerla, no puedo tener hijos legítimos, de *lex legos*, la ley...; no puedo hacer hombres animales, yo que hago hombres racionales a los hijos del prójimo... ¡Dios mío! ¡Dios mío!, ¿para qué no has hecho de modo que el hombre se propague por brotes o vivisección?” (Unamuno, 2011a:403). Ciertamente, si una lágrima borró un número sobre un papel, Ángela y el protagonista no se podían casar por las precarias condiciones económicas de este, circunstancia biográfica de Unamuno. De esa debacle personal, el docente concluyó que su vivencia era un claro enfrentamiento de la razón contra la voluntad, la eterna lucha unamuniana, la razón contra el corazón:

Yo quiero mujer, sí, la quiero... pero no puedo tenerla... querer y no poder..., la voluntad y la potencia en lucha y yo cogido en medio soy aplastado como entre dos peñascos que chocan sobre un sapo [...] ¡El eterno dualismo! Uno por uno siempre es uno, uno más uno, dos. ¡Yo por mí siempre yo! [...] Un Dios uno se aburriría... ¡es un absurdo!, Dios padre, Dios hijo, Dios Espíritu Santo... El amor, el amante y el amado..., enredos... ¡nada más que enredos! ¡Ángela, Ángela mía! [...] ¡Dios mío! Yo no puedo casarme y sin embargo puedo querer a una mujer... y soy demasiado honrado para no querer perderla... Tú, Dios, Diablo, Naturaleza, casualidad, educación o lo que seas, ¿por qué habéis puesto este sentimiento en mí? (Unamuno, 2011a:404).

La lógica que buscaba al intentar explicar su razón de ser, no le era nada útil para solventar el análisis de su amor y de sus cuentas. Y todo ello plagado de referencias culturalistas, de la más variada procedencia, desde una de las figuras clave de la literatura occidental, hasta la mitología persa, pasando por todo el aparato bíblico cristiano:

[...] no me puedo casar..., no puedo... ¡ay! ¡Ángela, Ángela mía..., no!, ¡mía no!, es de sí misma... Tengo que vivir célibe... vivir para vivir y comer... ser o no ser, que decía Hamlet [...] y *las tinieblas estaban sobre la faz del abismo. Y el espíritu de Dios incubaba sobre las aguas*, que otros traducen: y *un viento fortísimo era llevado sobre las aguas*. ¡Cuántos sentidos encierra el Génesis! [...] ¡El instinto y la razón que luchan! Ormuz y Arhiman (Unamuno, 2011a:403).

La desesperación del personaje queda patente, sufría tales atascos mentales que él mismo se daba cuenta de ello, “absurdo”, “enredos”, y llamaba a la criada para que le volviera a traer papel y los utensilios para escribir. Esta, ajena a tales silogismos, le preguntaba qué le sucedía, a lo que aquel contestaba que nada, y ella se fue cantando una cancioncilla cualquiera, como la protagonista de “Ver con los ojos. (Cuento)”, feliz en su ignorancia ante los desatinos de la razón; mientras, su amo continuaba lamentándose, absorbido por ambiciones y pensamientos huecos, en lugar de decidirse y dejarse guiar por su amor a Ángela.

Su “mudo monólogo” indica que no era declamado, aunque tipográficamente —por los guiones— lo pareciera, y como todos los seres de don Miguel, debía cuestionarse y volverse a cuestionar una y otra vez su vida y sinrazones; el autor demostrará sus conocimientos filológicos: “La dificultad no es tener mujer e hijos, sino poder mantenerlos... Mujer..., con jota por venir del latín *mulier*, como ajeno de *alienus*... ¡Mujer! ¡Dios mío!, ¿por qué la pusiste ante mis ojos?, ¿por qué la quiero?, ¿por qué vivo?, ¿por qué nací?, ¿tengo razón de ser?” (Unamuno, 2011a:404). El desvarío es absoluto, se entremezclan todas las dimensiones del ser, desde su profesión, hasta su amor, derivando en las preguntas.

Como en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* se pregunta por el conocimiento de su novia, por la imposibilidad e inefabilidad que conlleva su relación, se interrogaba acerca de si los sentimientos de Ángela eran iguales que los suyos, de si era posible acceder a la persona de algún modo más que por los hechos:

[...] esta figura de mujer que se me aparece en la imaginación..., me quiere..., ¡me quiere! ¿Qué significa este me quiere? Que en ella, en su interior, como en el mío la suya, mi imagen es el centro de mil imágenes de ventura y dicha [...] ¿Me conoce?, ¿puede conocerme? Tan solo mi exterior, mis hechos, lo que de ahí pasa le está cerrado, finge mis intenciones, no las conoce. ¿Es algo más que una forma rica en color y en líneas, que se mueve y habla y engarza pensamientos? ¿Soy yo algo más? (Unamuno, 2011a:404).

Si es imposible el conocimiento del otro, resulta inasumible concebir que se ha descubierto la realidad, y ello lleva a preguntarse, una vez más, sobre uno mismo, sobre la razón de ser.

Comenzó el maestro a escribir, más tranquilo, ya que pudo iniciar la comunicación mediante esta actividad, y se lanzó a reflexionar sobre sus sentimientos, sus pensamientos son de índole platónica, es decir, Ángela en sí es una forma, él se ha enamorado de la idea de amor que le inspira, pero a su vez, si es imposible conocerse, ese amor es pura entelequia de cada amante: “[...] Su alma está en mi idea; yo solo la conozco por sus hechos, y atribuyendo a estos mis intenciones de forjado su alma... ¿Qué es su alma sino una idea mía? Y ¿qué no es idea?” (Unamuno, 2011a:405).

El verbo “querer” también es profundo objeto de análisis:

Querer, dice Schopenhauer, es el hecho primitivo, la sustancia universal, el fondo, Dios... Querer es inclinarse a aquello que se juzga bueno... ¡no!, es bueno aquello que se quiere. ¡Ah! ¡Cuánto se habla de amor y dicha y qué poco se reflexiona! Dirán que se siente y no se explica el amor... ¿qué cosa más dulce que analizarlo? Todo el que quiere, para algo quiere, hace del prójimo alimento de su vida. ¿Qué busca en la mujer el hombre y en el hombre la mujer? Se buscan a sí mismos (Unamuno, 2011a:405).

El maestro esgrime el concepto unamuniano del amor, buscarse a sí mismo en el otro y dejar huella en él, amar para construir “el nido”, es decir, la eternidad. El amor carnal es “el hartazgo del instinto, el desencanto del sueño, la forma se evapora. Y más tarde, dejamos el nido vacío y vamos a transformarnos en berzas y luego acaso en la cola de un borrico” (Unamuno, 2011a:405). Por otra parte, el continuo análisis no le lleva a ninguna conclusión válida, ni a sentir, ni a la felicidad. Cuando acabó de redactar unas líneas, intentó distraerse leyendo, saliendo al balcón, pero no podía borrar de su mente los “pensamientos incoherentes”, ni se fijó en lo que hojeaba, ni vio el cielo noc-

turno sereno, solamente miró el suelo y exclamó “¡bah!, ¡bah!”. No era capaz de valorar nada más que su lógica, no podía apreciar el cielo estrellado.

El capítulo IV no lleva subtítulo, es el único que no cuenta con él, y puede que sea porque ocupa tan solo cuatro líneas, en las que, a partir del popular curso que sigue el Guadiana, se explica que pasó la vida del maestro “un año, y dos, y tres, y cuatro, y seis..., y hasta $n-1$ años” (Unamuno, 2011a:405). El narrador, desmitifica todas las entidades literarias, y su personaje no podía ser menos, deja total libertad al lector para que se convierta en co-autor, y él se incluye en la ficción, al fin y al cabo tiene el mismo estatus que la vida real: “[...] ¿se casó?, ¿no se casó? Como el lector guste, a mí me es indiferente” (Unamuno, 2011a:405).

Así se llega al fin del cuento, el capítulo titulado: “*Finis coronat opus*”, y ciertamente, aunque de forma contradictoria, se muestra cómo la base emocional e intelectual que tenía de joven este personaje concluye en tal final. El maestro ya era mayor, paseaba por la tarde y se sentó a leer en un banco a la sombra, pensaba, precisamente, rescatar unos “papelotes mugrientos [...] restos del naufragio de mi juventud” (Unamuno, 2011a:405). El yo mayor pretendía resucitar al yo joven —experiencia unamuniana de resucitar exfuturos—, y así enfrentarlos. El docente se lamentaba de haber malgastado su juventud, como en “Don Martín o de la gloria”, anhelaba pasar a la vida de la fama, tener la vejez ocupada en homenajes: “¡Cuando yo era muchacho!..., ¡yo hubiera podido ser algo... hubiera podido! ¿Estaría acaso a estas horas tan tranquilo! A lo hecho, pecho” (Unamuno, 2011a:406). Parece ser el caso del Unamuno de cincuenta años enfrentado a sus batallas juveniles en “Una tragedia”.

Su monólogo interior seguía siendo desordenado y caótico, pero se había rebajado el nivel de divagación, formulaba pensamientos más comprensibles, que se entrelazaban con el recuerdo de su pasado: “[...] ¡pobre don José Juan de Gámbara!, pronto iré a visitarle... ¡Caracoles en salsa! Ya bajan por la alameda los hombres del día, ¿se acordarán de mí? Verdad es que yo no soy del día... ¡El maestro!, a, be, ce, de, etc. ... ¿cuántos dioses hay?... Aquí viene Tomasito López... Este sí que era travieso” (Unamuno, 2011a:406). El maestro pasaba revista a los exalumnos que se encontraba por la calle, algunos medraron, otros no, de algunos no sabía nada, pero eran sus hijos: “[...] ¡cuántos retoños que regó el maestro y el sol se ha encargado de madurar o de secar!” (Unamuno, 2011a:406), como “El maestro de Carrasqueda”, era el padre espiritual de todos ellos.

Aparece el concepto paternalista del docente, casi bíblico, en el que un mentor forma apóstoles y se vuelca totalmente en ellos, como si de un noviciado se tratara, otros ejemplos de tales maestros regeneracionistas podrían verse en “El maestro de Carrasqueda” y *San Manuel Bueno, mártir*. Su antítesis, el profesor pernicioso, es el que anhela tan solo fama, obtener prestigio terrenal a través de sus alumnos, y convertirlos en seres totalmente racionales, como los de “El diamante de Villasola” y *Amor y pedagogía*.

El recuerdo del profesor se volvió amargo cuando descubrió en el grupo de muchachos al hijo de Ángela, su novia de juventud, con la que finalmente no se casó. El narrador, de un modo muy sucinto, recoge la tragedia personal del personaje: “Los ojos del maestro se mojaron de lágrimas. El pobre maestro no deja su sangre en este mundo” (Unamuno, 2011:406), recuerda al maestro de Unamuno, don Higinio, que trata en *Recuerdos de niñez y mocedad*, este también falleció en un pueblo, sin descendencia, visitado, como último homenaje, por un antiguo alumno destacado.

El maestro del cuento alcanzaría la eternidad en la memoria de sus alumnos, en su formación, pero nunca podría llamar a uno de estos “hijo”, ni podría consolarse por la lógica decisión que había tomado en contra de su amor por Ángela, él podría haber sido su marido y el padre de su hijo, tremenda ironía trágica para el personaje y el lector, que volvería a reproducir Unamuno en “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”, aunque con tintes humorísticos.

Aunque nostálgico por ver a los jóvenes triunfantes y al hijo de su amada, continuó haciendo el bien y ayudando a un insecto que podía simbolizar fácilmente su vida: “El viejecito bajó la cabeza y vio una hormiga que arrastraba un pedacito de pan, se bajó, cogió una hoja, hízola subir y se la llevó con su pan a su agujero, ahorrándole camino” (Unamuno, 2011a:406). Así como él se perdió en delirios y divagaciones su juventud, no quería que la hormiga malgastara su tiempo, no podía obviar su profesión de maestro ni en los mínimos gestos fabulísticos.

Una vez hecha la reflexión sobre los jóvenes que pasaban por la calle, comenzó a leer sus textos de juventud. Unamuno presenta otro monodílogo escrito, pero es distinto a los que ha expuesto en la primera parte del relato, relatados en el presente de la juventud del maestro. Por otra parte, siguen versando sobre la duda sobre la causa de su existencia, así como presenta disonancias y saltos temáticos notables: “¿Tengo yo razón de ser? ¿Para qué vivo? Vivir para vivir, horrible círculo vicioso. El apetito me hace de-

vorar y el hartazgo me abre el apetito. ¡Vida, vida mía! Cómo corres. Y corres sin descanso” (Unamuno, 2011a:406).

En lugar de vivir, simplemente, como el insecto con el que colaboró, se dedicó toda su vida a ejercer de observador, y a sentir sobre su vida el eterno renacer natural, mientras él se marchitaba:

[...] ¡qué alegre es la salida del sol!, ¡qué melancólica la puesta!, ¡qué triste, la noche! Las hojas caen en el otoño, se pudren en el invierno al pie del árbol y alimentan las nuevas hojas de primavera. Todo circula, todo corre, hasta el dinero... pero no pasa por mi mano. ¡Alma mía! ¡Tú no sabes más que soñar! [...] ¡Cuántas cosas enseño! Los padres no pueden educar a sus hijos, ¡pobrecillos!, que los eduque el maestro. Tampoco las madres pueden criarlos, ¡ya se ve!, perderían tiempo... ¡que los críe una cabra! Y ¿mis hijos? (Unamuno, 2011a:406).

El joven profesor llegaba a sentir envidia de las personas a que dedicaba su jornada laboral, los alumnos pasaban un tiempo por su tutela, pero seguían adelante, mientras él, siempre estaba fijo en la escuela de provincias, no decidiéndose ni a ser ensayista, ni a mudarse a Madrid, ni a casarse con Ángela, es decir, eternizarse en la carne; y todo ello, por la excusa de no tener una buena posición económica. De tal modo que siguió siendo una hormiguita intrahistórica, pero tremendamente infeliz, contrasta su posición con el exaltado ánimo de “El maestro de Carrasqueda” y “Solitaña”.

Sin embargo, el profesor mayor ya no participaba de tales sueños de su alma pueril, “¡qué romántico el maestro!”, llegó a decirse a sí mismo, ni se preguntaba por su “razón de ser”; identificaba a “sus hijos” con “por ahí andan recorriendo los espacios imaginarios, traviesillos y aéreos... ¡qué romántico el maestro!, ¡pues no tenía novia! ¡Vaya un ejemplo! El maestro novia...” (Unamuno, 2011a:406), por lo tanto, esos seres que no habían traspasado el limbo de su mente, ¿eran sus obras inconclusas?, ¿sus ambiciones de juventud, como mudarse a la capital?, ¿los hijos que podría haber tenido con su prometida?, ¿su juventud misma, que ya desapareció?

Llegó a la conclusión de que sí conocía la causa de su existencia: “*La verdad sea dicha, soy un genio agostado en flor... esos..., todos esos... ¡tontos! Jamás llegarán a su maestro. ¿Tengo o no razón de ser?* Se caló el viejo sombrero de *in illo tempore*, cogió el bastón, y aplastando de un pisotón siete u ocho hormigas, se fue mormojeando para sus adentros: *¡Vaya si tengo razón de ser!*” (Unamuno, 2011a:406).

El final resulta sorprendente por la evolución del personaje, degradación que recuerda a la del personaje de “Principio y fin”, y que no es la típica del joven escritor unamuniano, que en sus tempranos relatos presentaba bohemios, intelectuales, pedantes que gracias al contacto con la naturaleza y a la pureza de un amor sencillo volvían a la esencia de su ser, los ejemplos más explícitos son “Ver con los ojos. (Cuento)” y “El poema vivo del amor”. En este caso, el maestro, ya totalmente desencantado de su idealismo de juventud, que nada le aportó, especialmente nada feliz, ha derivado en un ser totalmente materialista y acomodaticio, que únicamente echa de menos el matrimonio y los hijos que podría haber tenido con Ángela, pero en absoluto le roban estas cuitas la tranquilidad como antaño.

Por otra parte, resulta positivo que se afirme en su ser y ya no dude como el pusilánime Augusto de *Niebla*, pero es negativa su forma exterior de expresarlo: ínfulas de superioridad frente a sus alumnos, que, presumiblemente, lo desprecian por no haberse atrevido a ir a Madrid a hacer carrera; aires de grandeza al presumir de una vasta cultura, pero que no ha sabido demostrar en su carrera laboral ni transmitir a sus alumnos —como “El maestro de Carrasqueda”—; juzgar el oficio de maestro como inferior frente a sus trabajos inacabados; y la acción de matar a unos seres indefensos como eran las hormigas, a las que previamente había ayudado, cuando se había emocionado al ver al hijo de su novia de mocedad, pero que, ahora, tal vez influido por la rabia de haber desdenado su juventud en favor de miedos, necesitaba suprimir, necesitaba borrar a esos seres a los que él se parecía tanto. En este sentido, tal desprecio de la entidad intrahistórica que tenía como maestro, de hormiguita trabajadora anónima, recuerda a “Don Martín o de la gloria”.

Llama la atención durante todo el relato que el protagonista sea innominado, el narrador siempre lo apela como “el maestro”, y para Unamuno, que gustaba de ironizar con los nombres propios, de incluir etimologías llamativas y simbólicas, es notable que haya dotado de un extenso nombre y apellidos a un exalumno, don Juan José de Gámbara e Ibáñez, hijo de don Antonio de Gámbara y Oteiza y de doña Josefa Ibáñez y Borreguero, y no haya pensado en un nombre para su maestro. Tal vez buscaba en ello un afán de universalización, el deseo de identificar en este relato a todos los intelectuales de provincias que no podían triunfar en su campo ni medrar económicamente, que debían sacrificar sus sueños para sobrevivir en lugares a los que no pertenecían. En este aspecto, recuerda a “Una visita al viejo poeta”, en el que los personajes tampoco poseen

un nombre propio, pero se adivinan las pulsiones del joven don Miguel, como también, en cierto sentido, se encuentra el autor tras este maestro que afecta una afirmación violenta sobre la contricción monacal de San Manuel.

En “El abejorro” (1900) encontramos un ejercicio de investigación de una personalidad, al modo de “El sermón de Frasquín” y “Sueño”, pero en este caso, el relato parte de una perspectiva más psicologista, el protagonista sufre en su intento de racionalizar tales emociones y su amigo, positivista estricto, le empuja a la condena final, en lugar de a solamente sentir las.

Como en toda su obra, Unamuno no teme mostrar sus temores más inconscientes, ya que este relato parece, más que una conversación con un amigo, una sesión con un especialista, o un desdoblamiento del propio autor, que se cuestiona sus propias inquietudes.

El cuento trata sobre un personaje al que la sola mención del término “abejorro” estremece, entonces, se cuestiona la causa de tal suceso, gracias a la conversación con su amigo. Este relato es una defensa del inconsciente, de la propia intrahistoria y como ello condiciona, recuperando el positivismo más cientifista, totalmente la personalidad de un ser: “Todos estos recuerdos son el fondo sobre que he recibido mis ulteriores impresiones en la vida, y todas están teñidas de su color” (Unamuno, 2011a:154).

Reflexionaría Unamuno en 1915 acerca del poder inconsciente de las intensas experiencias infantiles y relata una anécdota similar a la peripecia de este cuento, que podría vincularse con la reencarnación en cierto modo, vemos como don Miguel seguía las evoluciones de la Psiquiatría y la Psicología:

[...] ciertos hechos que presenciamos siendo muy niños acabamos por confundir su recuerdo vivo [...] y lo que de ello hemos oído contar [...] un hombre que salió de su pueblo y casa natal antes de los seis años y volviendo a él cuando ya era más que maduro de edad se sintió de pronto sobrecojido [*sic*] de una extraña impresión [...] No supo explicar lo que le pasaba. Y entonces le dijeron que allí mismo [...] había visto, siendo muy niño, matar a su padre, de lo que nunca habían querido hablarle claramente. Esas impresiones que están entre el olvido y la memoria [...] enterradas, alguna vez se agitan [...] ¿Quién nos dice que no nacemos con un caudal de impresiones heredadas [...] en ese fondo vivo del olvido? [...] El reflejo de una impresión [...] que se grabó hondamente en el ánimo de nuestro padre, de uno cualquiera de nuestros antepasados (Unamuno, 1967g:355).

De hecho, así como Unamuno da mucha relevancia a la reflexión sobre los “lugares comunes”, también lo da a la superstición, no cree que sea casual la creencia en es-

tas, como siempre, busca ir al origen de la situación, para así poder comprender y cambiar, avanzándose a las indagaciones sobre el inconsciente: “[...] creo que si investigáramos las últimas raíces de las supersticiones mismas que nos parecen más absurdas, aprenderíamos a no calificarlas de ligero” (Unamuno, 2011a:153).

La defensa de la intrahistoria es constante: “Estoy seguro de que aquellas enseñanzas, hasta las que he olvidado, son las más sustanciosas que he recibido, la roca de mi cultura íntima. Hasta las olvidadas, se lo aseguro a usted, me vivifican el pensar desde el olvido mismo, porque el olvido es algo positivo” (Unamuno, 2011a:153). El personaje, claro *alter ego* de don Miguel, confiesa que su alma se “alimenta” de su niñez, de la que guarda recuerdos impresionistas, demostrándose así Unamuno como también participaba de la estética modernista: “Apenas lo recuerdo; su figura se me presenta a la esfumada¹⁹⁰, confinante con el ensueño. Sacábame de paseo al anochecer, los dos solos, al través de los campos, y apenas recuerdo otra cosa si no es que aquellos paseos me ponían triste” (Unamuno, 2011a:153). La evocación del padre es dramática, se asocia a una rectitud moral intachable, que en accesos se muestra cariñoso con el hijo y desea que sea bueno, recuerda a los padres autoritarios y estrictos de *Paz en la guerra*, como también lo será el mismo Solitaña, que no demostraban su amor por sus hijos, aunque lo sentían, y se reservaban la emoción para momentos clave¹⁹¹.

Curiosamente, el progenitor del personaje siempre se refería a Dios como Padre y siempre obligaba al hijo a rezar, precisamente, el Padrenuestro, percibiéndose así la concepción de paternidad que Unamuno da a la divinidad, y su creencia, en *Vida de don Quijote y Sancho*, que está a favor de una tríada familiar religiosa.

¹⁹⁰ Unamuno, cuyo padre falleció cuando él tenía seis años, lo recordaba del siguiente modo: “[...] un vago recuerdo, esfumado en niebla” (Unamuno, 1967g:419). Mencionaría en *Recuerdos de niñez y mocedad* que el recuerdo más nítido que tenía de su padre era hablando francés, el descubrimiento de la comunicación en otros idiomas; y relataría en 1915: “No me acuerdo nada, absolutamente nada, de la impresión que la guerra francoprusiana oída contar, nos dejara a los niños de seis años del Bilbao de 1870. Es más: mi padre murió en aquel año y no puedo decir que me acuerdo de él. Solo se me aparece [...] unido a la revelación para mí del misterio del lenguaje [...] Al pensar en eso, en que no me acuerdo de mi padre que murió teniendo yo seis años y ocurrírseme que pudiera morirme yo ahora, dejando de seis años a mi hijo menor y que este me olvidase, al pensar en eso corre un escalofrío por mi alma” (Unamuno, 1967g:344).

¹⁹¹ Al fallecer su padre y dos de sus hermanas, el hogar del Unamuno niño se vio invadido por la tristeza y el consuelo religioso, evoca el escritor las escasas muestras de afecto que recibió en su infancia: “En esto que llaman clase media todo es triste, la vida contradicción y lucha y como se procura matar el instinto, el hogar no es hogar ni la familia familia. Yo me he criado en una familia de puritanos, sequedad y fórmula, así es que mis afectos son afectos profundos pero secos, mi afición la lógica, y mi deseo un deseo que ni se ve ni se palpa, he mamado con la leche el escepticismo” (Rabaté, 2010:23).

El rechazo por tal insecto —que en narraciones expresamente autobiográficas narra Unamuno que formó parte de sus juegos de infancia— es la asociación a la muerte del padre¹⁹², este falleció en una de las acostumbradas salidas al campo, y un abejorro les rondaba pesadamente. Vemos como Unamuno, tomando el testimonio de la literatura realista, que ya se apoyaría fuertemente en el simbolismo de pequeños objetos, parte de un sensorialismo muy bergsoniano, que ya explotaría *Clarín* en su cuento “Boroña”, por ejemplo, para adelantarse así a la famosa “magdalena de Proust”.

Por el contrario, el compañero de conversación es un positivista puro, ya que resta importancia al recuerdo sentimental del protagonista, al abejorro, a la pregunta acerca de su bondad, y se aferra a los fenómenos psicológicos probados y básicos, como los efectos lógicos de la muerte de un padre en su hijo pequeño.

El “paciente” se queja por la liviandad con que su contertulio se toma su problema, e insiste en que no teme a la muerte, es más, se la ha representado e imaginado, como el propio autor del cuento. Este cuento es una legitimización total de la subjetividad, la validez de una sensación que conforma a una persona, “el tal horror tiene en mí raíces muy hondas y muy reales [...] no son teorías; son hechos” (Unamuno, 2011a:153). Como explica, puede llegar a marcar sus descendientes: “Figúrese usted que mis hijos, de verme a mí, adquieren mi horror al abejorro, y de mis hijos lo toman mis nietos, y va así transmitiéndose. Se convertirá en un *azar*” (Unamuno, 2011a:153)¹⁹³, don Miguel se interesó por las teorías de ultratumba, conocía la reencarnación y la metempsicosis, vemos como tales reflexiones podrían emparentarse con ciertas argumentaciones espiritistas.

¹⁹² Disertaba Unamuno en 1914 sobre el vínculo creado entre las palabras y las distintas realidades, conexión arraigada en la subjetividad, como le sucede al protagonista de “El abejorro”: “Muerte, noviembre —tétrico noviembre— y Benítez se darán en íntima relación. Y la relación es lo primero en el conocimiento. Lo primero que se conoce es la relación y por ella las cosas relacionadas, y no viceversa. Nuestras primeras ideas no son ideas reales —de *res*, de cosas—, sino ideas relacionales —de relación. El niño ve en la comparación las cosas comparadas” (Unamuno, 1967g:578).

¹⁹³ Idea que preocupaba a Unamuno: “[...] al vernos ante el mar o una montaña o una cascada o un jabalí nos semeja la impresión concreta o las impresiones que esos objetos dejaron en las almas de nuestros progenitores que las recibieron antes [...] Un día a vuestro padre [el de los lectores] le sobrecojió [*sic*] una tormenta de noche, en emdio de un monte y solo y empezó a tronar y cayó junto a él un rayo que partió un roble y le mató la caballería, dejándole a él medio atontado y después de eso os engendró. Y un día os sorprende a vosotros una tormenta así y veis el rayo y a su efecto inmediato [...] sobre vosotros, ¿no podrá unirse el recuerdo [...] de aquella impresión paterna [...] por vosotros heredada y guardada en el tesoro de los olvidos? [...] realidades innatas y heredadas” (Unamuno, 1967g:355).

La pregunta acerca de la perenne bondad aterroriza al personaje, ya que no es capaz de saber a ciencia cierta si lo será siempre, siendo así tan terriblemente estricto como su padre, mientras que al compañero le vale con la intención de serlo, sin embargo, el inconsciente no es un espacio tan diáfano: “¿Conocemos nuestras propias intenciones? ¿Sabemos si somos buenos o no? Créame usted que es esa tremenda cuestión lo que nos hace temblar” (Unamuno, 2011a:156). Posiblemente, el hecho de morir libre de pecado también atormenta al propio autor, siguiendo una interpretación religiosa.

Respecto al aspecto autobiográfico en torno a la figura del padre, recordemos que el padre de Unamuno falleció con cuarenta y siete años, es decir, cuando él tenía seis años; hecho que causó un gran impacto en su familia, ya que la viuda, además de sufrir la muerte de dos de sus hijas, padecía este revés inesperado, y dejó en manos de la religión, del catolicismo más tradicionalista su consuelo; esta circunstancia acabaría provocando el choque con su hijo Miguel, cuando este estudiaba Filosofía y Letras. Unamuno conservaba un ligero recuerdo de su padre, una de las anécdotas más célebres acerca de esta figura es cuando le descubrió hablando francés, una lengua desconocida y extraña para el niño Miguel (Rabaté, 2010:21). Además del elemento emocional, su padre le influyó intelectualmente, ya que le legó una mediana biblioteca que constituyó la piedra de toque de su formación de juventud. Por otra parte, parece ser que le influyó mucho criarse sin la figura paternal presente, “Le resultará difícil olvidar que en su casa no hubo hombre ni sobre todo matrimonio” (Rabaté, 2010:22)

La temprana muerte de su padre puede que constituyera un revulsivo para combatir su naturaleza endeble y su apasionada inteligencia, así que el filósofo, por recomendación médica, comenzó a realizar deporte a diario, y ello se convirtió en una afición, descubrió su amor por los paseos en plena naturaleza, que reflejaría en sus obras y tanta importancia tendrían en su día a día: “[...] mientras el pecho se hincha de aire fresco y libre, adquiere el espíritu su verdadera libertad, se desata de sus ligaduras y de aquellos pensamientos que como áncoras lo retienen y sujetan, y goza en una pasividad calmada, en un aplanamiento lleno de vida, de las sensaciones fugitivas” (Rabaté, 2010: 33).

“Don Martín, o de la gloria” (1900) será el cuento que mejor representará el debate de Unamuno acerca de la fama temporal, enfrentada al anonimato intrahistórico eterno, don Martín no tendrá ninguna posibilidad de salvación. Tal debate ya acució al mismo Unamuno: “¿Qué vale más, la felicidad interna o la gloria externa? ¡Ay!, es que

están de tal modo unidas que para mí sin la una no puede darse la otra, y sin embargo son incompatibles” (Rabaté, 2010:105).

Este cuento vuelve a inscribirse en la técnica dialógica tan preferida por Unamuno, relacionada con la oralidad, con el pensar en voz alta, y con su lema “a lo que salga”. Además, vuelve a estudiarse el caso de un personaje en particular, que sirve para demostrar, parodiar, moralizar y ejemplificar las teorías del autor. En este sentido, don Miguel participa de la literatura moralizante, para así divulgar sus ideas. No en vano, una de sus preocupaciones son los “lugares comunes” y la verdadera eternidad, que es el anonimato, la incursión total en una cultura, por lo tanto, la renovación y regeneración de esta.

El relato “Don Martín, o de la gloria” puede confrontarse con “Una visita al viejo poeta” por oposición, y por semejanza con “El diamante de Villasola”, aunque la preocupación por la fama y la eternidad siempre estará presente en Unamuno. Don Martín es la parodia del sentido histórico de la fama que rechaza el autor, es un personaje que no se da cuenta de cuál es la verdadera eternidad, y la rechaza a favor de la vanidad pasajera. El personaje de este cuento fue ampliamente discutido por Unamuno, tanto en la ficción como en los artículos de prensa, tempranas muestras conservamos de ello, en “¡Más sociabilidad!” (1898), retrata el filósofo a esos seres simples que para conseguir la fama terrenal están dispuestos a pactar con el diablo, como Fausto:

Y en España, hay que confesarlo, estamos pobrísimos de espíritu asociativo. En las distintas manifestaciones de la vida pública cada cual se aísla a trabajar por su cuenta, cuando trabaja, sin sus compañeros o contra ellos [...] si es literato, en parásito adorno de los salones. La señora duquesa de la Espuma exhibe en sus salones, entre otros preciosos cachivaches, al eminente escritor Fulánez. Hay quien se encanalla así. Todo menos sufrir a iguales (Unamuno, 1967g:396).

En “Sarta sin cuerda” (1907) recordará a los escritores solamente preocupados por la fama terrenal, cuyo único propósito es superar a sus colegas de profesión y conseguir recompensas crematísticas:

Da asco entrar en un cotarrillo de literatos; no hablan más que de si fulano vale más o menos que mengano. Parece que les preocupa la gloria y solo les preocupa el dinero. Fuera de la codicia es la envidia [...] lo que les mueve. Y esto entre nosotros, entre los que escribimos en lengua castellana, sube de punto [...] La ambición es nuestra fuerza y nuestra flaqueza, pero la verdadera ambición, la que tiene puestas nuestras esperanzas en cuando no seamos, en lo que haga nuestra obra cuando nosotros no podamos saberlo [...] Es desesperante tener que leer poesía contemporánea en lengua castellana —espa-

ñola o americana— [...] Y aun tienen la necia ocurrencia de venirse con motes de escuelas [...] El desdichado que imita a Núñez de Arce, a Campoamor, a Zorrilla o a Quintana se cree autorizado a burlarse del desdichado que imita a Baudelaire, a Verlaine, Leconte de Lisle, Samain o quien sea. Y este se burla de aquel. Y todo es uno y lo mismo. Y toda esta gente necesita, pero con gran urgencia, un crítico. Y a falta de él se critican y se bombean o denigran los unos a los otros. Y se acogen a Nietzsche. Y todo es mentira. Y lo que necesita es, la mayoría de ellos, comer. Y después de comer, dormir. Y menos mal si no despertaran. Por lo menos se inquietan poco de si un día se dormirán para no volver a despertar. Y como esta inquietud no les labra las entrañas del alma, sus versos son tan fugitivos como ellos que los escribieron (Unamuno, 1967c: 861, 862, 863).

Llegará a descubrir la estrategia editorial de los literatos españoles, la desmitificación de la República de las Letras y sus miembros es absoluta, don Miguel no teme descorrer el telón y que el lector profano observe las pugnas de poder más esperpénticas y cotidianas entre pretendidos intelectuales, escribiría en “La feliz ignorancia” (1907):

[...] he de decir que relativamente la gente que menos leo, o no lee más que futilidades, es la gente de letras. El literato con harta frecuencia odia la lectura. Y desde luego lo que lee, lo lee de gorra. ¿Y qué lee? A lo sumo las producciones de sus compañeros y colegas, cuando estos se las regalan. Si esto sigue así llegará día en que si los literatos somos doscientos, haremos tiradas de doscientos ejemplares de cada una de nuestras obras, y nos las cambiaremos con sendas dedicatorias, para cambiar luego los bombos disparatados y los palos no menos disparatados. Y esto tiene una fácil pero triste explicación. Desde que la literatura se convierte en medio de vida, por precaria que esta sea, en industria sujeta a comercio, lo que al literato le interesa es averiguar los gustos del público [...] Por eso estudia el mercado y el mejor modo de hacerlo es estudiar los productos que hallan aceptación más grande [...] ¿Qué tal o cual novela llegó a ser un éxito de librería? Pues leamos esa novela para ver en qué pueden consistir tales éxitos [...] no pasa por el mejor escritor el que más vende [...] pero a las gentes de letras la gloria les preocupa mucho menos de lo que tratan de hacer creer a los demás. Una de sus conversaciones favoritas es la de lo que ganan este o aquel” (Unamuno, 1967c:873, 874).

El panorama literario seguía siendo desalentador en 1923, fecha en que publicó el artículo “Del cotarro literario”, especialmente la relación entre colegas de profesión:

Si los escritores españoles apenas hablamos los unos de los libros que escriben los otros es porque no sabemos leerlos [...] Si hablamos de un libro, cuando lo hacemos, a regañadientes es porque a regañadientes y por ruego del autor solemos leerlo. Pues es cosa fatigosa y penosa leer un libro para hablar de él, tener que leerlo [...] Muchos prefieren hablar de él sin haberlo apenas leído —a lo más ojeado— y por referencias o por la idea previsa, y casi siempre perjudicial y legendaria, que tienen del autor [...] el que escribe, cuando lee —que son legión los escritores que no leen y algunos ni saben leer— lee *para* escribir, *para* encontrar temas o sugerencias [...] y no creemos que pueda inspirarnos nada lo que ha escrito un conterráneo o coetáneo nuestro [...] no creemos en la originalidad individual [...] Otras veces el escritor no lee a otro escritor su compañero de

país y de época por temor a contagiarse [...] a que si luego se deja influir de él se lo reproche y hasta le mienten la tontería esa del plagio [...] Hay, además, quienes solo leen para poder hablar de un autor o de una obra, y si encuentran modo de hacerlo sin tener que leerlo, están aviados [...] Y no se conocen [los escritores] lo bastante porque las ásperas condiciones de vida para los que tienen que comer, o siquiera que desayunar, de la pluma, les aislan y separan [...] Al que escribe mucho suele quedarle poco tiempo, y menos ganas, de leer lo que no le sirva para su escribir. Y hay quien prefiere leer críticas y juzgar por ellas a leer directamente lo que ha de juzgar [...] no hablamos unos de otros [los escritores sobre los propios escritores] porque no nos conocemos [...] porque creemos conocernos, sin ser así [...] a cada uno de nosotros nos falta tiempo que dedicar a nuestros contemporáneos y coetáneos, de quienes no solemos esperar sugerencias originales (Unamuno, 1967c:918, 919, 920, 921).

Vemos como don Miguel conocía bien los entresijos de la profesión y por ello, se embarcaría en retratarlos en el eróstrato don Martín. Este no soportaba caer en el anonimato, que la publicación de sus obras no fuera cacareada a los cuatro vientos, que los críticos no le alabaran en cada publicación; para ello, se consolaba hablando con un amigo, que bien podría ser don Miguel por las ideas que esgrime: “Ha descendido [don Martín] al fondo de la memoria de sus compatriotas, y quisiera estar a flor de ella” (Unamuno, 2011a:163). Para este contertulio, ser famoso era pertenecer al bagaje de una cultura, convertirse en los “lugares comunes”, y con ello, volverse anónimo, sacrificarse por el bien común, antes que por una identidad compuesta por “el qué dirán”:

Hoy tiene ya la gloria, pero no la oye; hoy sus libros gotean de las oficinas de los librerías, uno a uno, lentamente, en venta regularizada ya, como de autor clásico, gotean como lluvia dulce y continua, y el pobre don Martín, que no la siente, suspira por los días en que desataba chaparrones sobre el público [...] ahora no oye cómo se precipita el latir de los corazones de los mozos cuando [...] cogen en mano las obras clásicas de don Martín. Hoy que ha vencido suspira por la batalla. La gloria vale poco, lo hermoso es el esfuerzo por lograrla (Unamuno, 2011a:164).

Este personaje ya ha conquistado la eternidad, pero la sociedad tiene unos valores tan contrapuestos respecto a las doctrinas unamunianas, que no es capaz de reconocer su inmenso logro. Es interesante observar que Unamuno no es tan idealista como parece y menos cuando se refiere al aspecto material y crematístico de la literatura, si en los ensayos que preceden a *Vida de don Quijote y Sancho* reclama la publicación de ediciones asequibles de la obra de Cervantes, para así, crear más “quijotistas”; y en artículos en prensa comenta cuán difícil era vender en su momento una novela a causa de su exten-

sión, en “Don Martín, o de la gloria” tampoco tiene reparos en retratar al escritor tópico que necesita del aplauso de los lectores para construir su reputación.

El protagonista creía que como la juventud “no le quiere” estaba condenado al olvido, le importaba más ser moda que ser clásico, aunque su compañero le consolaba: “Tampoco se habla de las coplas de Jorge Manrique [...] ni se comenta en los cafés los dramas de nuestro antiguo teatro [...] ¿Es que quiere usted que estén hablando de usted de continuo, y que se aprendan de memoria sus obras y que las vayan por ahí recitando...?” (Unamuno, 2011a:164). Precisamente, la obra más famosa de este escritor sería uno de sus escritos de juventud, que él rechazaba: “[...] no me lo recuerde... me resisto. He intentado volver a leerlo varias veces, y me ha sido imposible. Eso no lo hice yo, no pude hacerlo... [...] Sí, el público es lo que prefiere entre mis obras. Es natural, es lo suyo; porque eso no lo hice yo, lo hizo mi público” (Unamuno, 2011a:164).

Vemos ya cómo la recepción de la obra marca a esta y a la imagen del propio escritor, incluso el desdoblamiento de yoes, ya que parece ser que el éxito literario lo ha realizado por completo el público, y esa obra de juventud no la realizó el yo maduro de Martín. Don Miguel también sufriría tal desdoblamiento al contemplar sus inicios literarios desde su madurez, tampoco se reconocería, una personalidad es la acumulación de exfuturos.

Asimismo aparece el tema de la gente nueva contra la gente vieja, el relevo generacional es intolerable para Martín: “¡Pobrecito don Martín, que no ha comprendido que la gloria se da toda entera a cada uno y es mayor cuanto entre más se reparte!” (Unamuno, 2011a:166). El egoísmo del personaje era tan profundo, que se comparaba con la tristeza de los creyentes que vacilaban en creer en la existencia de un Infierno —como le sucedía al mismo Unamuno—, y con ello, anulaban automáticamente la existencia de justicia divina.

La dicotomía entre gente vieja y gente nueva es extremadamente cruenta para Unamuno, ya que supone una lucha por la memoria de los demás, por una de las únicas vías de supervivencia, además de mostrar actitudes autobiográficas del propio Unamuno, quede como testimonio el enfrentamiento con su admirado Leopoldo Alas:

Nuestra lucha a brazo partido por la sobrevivencia del hombre se retrae al pasado, así como aspira a conquistar el porvenir; peleamos con los muertos, que son los que nos hacen sombra a los vivos. Sentimos celos de los genios que fueron, y cuyos nombres, como hitos de la historia, salvan las edades. El cielo de la fama no es muy grande, y

cuantos más en él entren, menos toca a cada uno de ellos. Los grandes hombres del pasado nos roban lugar en él; lo que ellos ocupan en la memoria de las gentes nos lo quitarán a los que aspiramos a ocuparla. Y así nos revolvemos contra ellos, y de aquí la agrura con que cuantos buscan en las letras nombradía juzgan a los que ya la alcanzaron y de ella gozan [...] El joven irreverente para con los maestros, al atacarlos, es que se defiende [...] Cuanto más solo, más cerca de la inmortalidad aparental, la del nombre (Unamuno, 2011b:95).

Confesaba Unamuno a Alas precisamente el 9 de mayo de 1900 —recordemos que “Don Martín, o de la gloria” se publicó el 2 de junio de 1900—:

[...] los viejos me parecen inferiores a los que hoy salen. ¿A qué vino lo de oponer la gente *novísima* a la *nueva*? Si en sus reparos a la gente nueva le creyesen sincero, la misma gente nueva le querría. ¡Qué lástima, qué lástima que usted, que ha hecho las novelas más sugestivas y más hondamente tiernas, y los cuentos más sentidos, estorbe esa labor con su crítica ambigua, de reticencias y reservas, de habilidad excesiva, de ataques injustos, de elogios más injustos aún y de silencios soberanamente injustos! (Unamuno, 1941:96).

En la misma misiva a Leopoldo Alas, también le comunicaba su alumno una de sus eternas agonías, querer sustituir la fe por la vida de la fama efímera:

¡Ah, qué triste es después de una niñez y juventud de fe sencilla haberla perdido en vida ultraterrena, y buscar en nombre, fama y vanagloria un miserable remedo de ella! Cuando Unamuno [el autor habla de él mismo en tercera persona en esta carta] dice y repite que hay que vivir para la eternidad y para la historia es porque sufre de querer vivir en la historia, y aun cuando su parte mejor le muestre lo vano de ello, su parte peor le tira [...] sufre a la vez de que le atribuyan a ese solo móvil el ansia de notoriedad y fama, cambios y actitudes que le arrancan del corazón [...] En tanto Unamuno ganaba público [...] Formábase [el público] la idea [...] de que era un hambriento de notoriedad, que la buscaba por caminos extraviados (Unamuno, 1941:86, 87, 89).

Valga de ejemplo el retrato de Unamuno que realizó la publicación pro-fuerista *Euskalduna*, en 1898, a raíz de los ataques al antimaaquetismo:

[...] un señor de joven *muy dado a la Iglesia* que acabó en ateo declarado, cuyas lecturas —Schopenhauer y santa Teresa de Jesús; Zola y Daudet; Spencer y Lamartine; Larousse, Taine, Renan, Darwin, Coppée, Victor Hugo, Molière, Maupassant— le dejaron *desequilibrado el cerebro* [...] *un monomaniaco, un desequilibrado, un histérico que siente la manía de la exageración, la tendencia a lo absurdo, el prurito de lo extraordinario, de la originalidad* (Rabaté, 2010:181).

Don Martín también rechazaba la actitud del “porque sí”, del “arte por el arte”, y la causa de ello parecía partir de la lucha por la vida, tema tan en boga en el modernismo:

La belleza por la belleza misma es lo más feo que conozco; el bien por el bien lo más inmoral; la verdad por la verdad lo más ilógico. En cuanto veo un altruista me pongo en guardia; no quiero más que seres naturales [...] Huya [...] de todo hombre sin egoísmo [...] el egoísmo culmina en querer sobrevivir de verdad, en aspirar a ser inmortales de sustancia, y no de mentirijillas (Unamuno, 2011: 165).

Unamuno despreció ya desde sus inicios el torremarfilismo, alejado completamente de la realidad humana, productor únicamente de veleidades superficiales para contentar megalomanías literarias, escribía en 1900:

Muchas veces había pensado en el *turriburnismo* [sic] [...] debilidad de literatos sobre todo, que les lleva al literatismo, y a la vacuidad al cabo. Es todo lo contrario del famoso dicho terenciano: *Homo sum, nihil humanum a me alienum puto* [...] La famosa fórmula de *el arte por el arte* ha producido verdaderos estragos, llevando a no pocos artistas a lo menos artístico que cabe, cual es la *virtuosidad* [sic]. Y la virtuosidad literaria en su más amplio sentido es el literatismo, la literatura para literatos. Y hay más sollicitaciones para caer en él aquí que en parte alguna [...] si hay trescientos literatos en España hace cada uno de ellos una tirada de trescientos ejemplares de cada una de sus obras, y se las cambian mutuamente, bombeándose mutuamente [...] eso de crearse dificultades para darse el gusto de vencerlas, no es más que virtuosismo [...] Ni eso es arte ni cosa que se le parezca [...] En semejantes tecniquerías [...] suelen acabar los turriburnistas, o en el más completo sibilismo *pour épater le bourgeois* [...] Es la consecuencia de desinteresarse de todo lo hondamente humano [...] algo significa y vale eso de encastillarse en la propia torre de marfil, siempre que esta sea uno mismo y que se airee y solee a diario [...] Nadie puede salirse de sí mismo; pero puede meter el mundo en sí (Unamuno, 1967g:1273).

En 1901 tildaría a los modernistas esteticistas de “melenudos”, de neorrománticos y neonaturalistas trasnochados, jóvenes que simplemente se unían a modas para destacar, pero que ni se conocían a ellos mismos, ni ofrecían conocer nada más que no fuera su estereotipada idea de Belleza:

A falta de arte, en efecto, melena o sombre [...] o cualquier otra majadería con que llamar la atención [...] Y con la melena, cantar a la Belleza (así, con letra mayúscula) y citar a cada paso a los santones del *Mercure de France* [...] No conozco impotencia mayor que la que se oculta bajo eso que llaman modernismo. De originalidad, ni chispa [...] Nada conozco más imitativo [...] Constituyen la turba suelta de los que por el año 30 eran románticos, naturalistas por el 80 y serán cualquier cosa mañana. Su característica es la petulancia [...] Lo que no nos descubren es a sí mismos, ni saben ellos descubrirse. Ahora les ha dado a esos excelentes chicos por la Belleza [...] y quien no le entona endecha [...] y se pasa las horas muertas, que no vivas, incensándola [...] ni siente lo bello ni cosa que lo valga [...] sentir lo bello y tener alma de artista y alma moderna

es estarse charlataneando de Nuestra Señora la Belleza y darnos con ella la lata [...] A otros les da por la Vida —también en letra mayúscula— y la Vida por aquí y la Vida por allá [...] los que no tenemos más que nuestras respectivas y humildes vidas —con letra minúscula—, ni sabemos lo que es la vida ni lo sabremos jamás [...] Otros cantan a la Voluntad —siempre con letra mayúscula— [...] los pobres se dan cabezadas y no saben lo que querer [...] todo eso es impotencia [...] las guardan [las obras de los modernistas] veladas a los ojos de los profanos en las capillitas en que celebran sus ritos esotéricos decorándose unos a otros con la banda de genio [...] se reconocen unos a otros genios, a despecho de despellejarse luego, y se extienden sus correspondientes diplomas y matan el tiempo en desdeñar a los demás mortales [...] juegan al intelectualismo y al esteticismo (Unamuno, 1967g:1280).

Don Martín parecía no creer en la bondad intrínseca, pero a su vez rechazaba corrientes como el Parnasianismo y cierta bohemia sin fundamento; ponía en tela de juicio la falta de egoísmo de algunos, que en la mayoría de los casos era hipocresía. Incluso parecía desvelar la naturaleza humana, nada podía existir porque sí, siempre había un interés, aunque fuera subterráneo o inconsciente.

Además, temía la muerte no por esta misma o por desaparecer, sino por puro prurito intelectualista, sin duda, don Martín resulta un retrato del yo unamuniano desesperado por sobrevivir: “[...] pensar que ni siquiera he de saber el secreto, si es que fuera ese [...] no he de tener el consuelo de saberlo [...] morirse para no saber el secreto de la muerte” (Unamuno, 2011a:166), tal demostración de *hybris*, el hecho de no conocer el sentido de la muerte, le provocaba un desconcierto vital inexplicable. Sin embargo, Unamuno no cae en el maniqueísmo de situar a don Martín en un extremo, y a su compañero joven de confidencias, en otro, como sí podría verse en “Una visita al viejo poeta” ya que el anciano escritor sufre las mismas experiencias que don Miguel, por ejemplo, imaginarse muerto, figurarse la nada, no existir.

Tristemente, el afamado autor, que temía convertirse en una estatua de bronce¹⁹⁴ que nadie reconociera, no era capaz de comprender nada:

¹⁹⁴ Hacia 1905, Unamuno hablaba de un escritor muy similar a don Martín, pero que al contrario que este, no había conseguido la verdadera gloria intrahistórica, solamente se había convertido en un autor de moda, que al cabo de los siglos, caería irremediabilmente en el olvido, aunque le levantaran estatuas: “Se le extinguió la vida antes de que acabara de levantar las piedras que perpetuasen su memoria. Vivió obsesionado por la gloria, pero no por la de allá, por la celestial, sino por la de acá, por la terrena. Fue un erostratizado. Ahora hablan algunos de levantarle una estatua [...] Porque sus escritos son demasiado intangibles e imponderables. Dentro de cuatro años, ¿quién resistirá su lectura? Su muerte fue digna de su vida. Cuando se le escapaba ya esta tuvo alientos para dictar unas cuantas líneas y meter en ellas un giro que oliese a casticismo recalentado” (Unamuno, 1967g:440).

Su fama de usted se ha hecho habitual, forman las concepciones que a usted debemos parte de la concepción general de nuestro pueblo y por eso no necesitamos recordarle expresamente a cada paso. Usted es un hábito [...] Lo que se hace habitual se hace inconsciente... Mi espíritu se desparrama y difunde en el de mi pueblo [...] pero es perdiéndole yo. Yo no soy mío (Unamuno, 2011a:165).

El escritor estaba triste porque no permanecería su personalidad, sino que sobrevivirían sus obras, como si fueran sus hijos, pero exclamó: “¿No soy yo hijo mío?” (Unamuno, 2011a:165). Unamuno desarrollará fuertemente esta teoría hacia el final de su carrera, en *Cómo se escribe una novela* especialmente (Unamuno, 2009a:179), al situarse como hijo de sus nietos; por otra parte, la negatividad del protagonista es absoluta al desear superar en fama a sus “hijos espirituales”, como si de un Saturno se tratara; aunque se comprende la necesidad de pervivencia de la propia personalidad para conseguir la inmortalidad perfecta, aspecto que preocupaba gravemente al helenista.

Sin embargo, don Martín expresaba ideas y lamentaciones que atormentaban al joven Unamuno:

¡Qué hombres! Animales en su vida de austeridades, de heroísmos, de abnegaciones, de increíbles hazañas, o de indecibles martirios, una sed inextinguible, loca de inmortalidad; ¡pero con fe! Hoy esa misma sed lanza a tantos y tantos en el camino de la gloria; pero como la que perseguimos no es más que sombra de inmortalidad, y en el fondo, positivo engaño, todo nuestro heroísmo no es más que sombra de tal [...] Para acabar en estatua y figura histórica no merece la pena de ser heroico (Unamuno, 2011a:165).

La conciencia de la muerte, de ir incansablemente detrás de una prometida fama que es instantánea... Unamuno demuestra que va alcanzando una madurez moral y literaria cuando defiende al autor de la *Imitación de Cristo*: “[...] su autor no vendió su alma por su nombre. Es que creía en otra inmortalidad y trabajaba para la eternidad, no para la historia” (Unamuno, 2011a:165). Esa es la verdadera eternidad, la intrahistórica.

El joven contertulio acabó por rechazar a don Martín, sentía escalofríos ante sus confesiones de ultratumba, y creía que se merecía, por sus presunciones y falta de sensibilidad, acabar convertido en sus propias pesadillas: una estatua de bronce ante la que todos pasearían indiferentes, desconociendo quién fue en vida

Una noche me senté en un banco junto a la estatua de uno de nuestros más grandes hombres, de un inmortal, y sentí que él era de bronce y de memoria, y yo de carne y de espíritu. Si no le miran y le conocen, ¿qué alma tiene?, es decir, ¿qué memoria reside en

él? ¿Qué martirio más horrible [...] si condenase Dios a mi pobre alma a que encarnara enana estatua así y se estuviese presa ella, viendo pasar a los hombres a sus pies, casi todos indiferentes! (Unamuno, 2011a:164).

Álvarez ya advirtió que fragmentos de este cuento aparecerían en *Del sentimiento trágico de la vida* (Álvarez, 2006:25), y es sencillo advertirlos, además de poner en solfa la antítesis entre el anonimato de la intrahistoria inmortal, y la necesidad de etiquetas¹⁹⁵ en la historia pasajera:

El que os diga que escribe, pinta, esculpe o canta para propio recreo, si da al público lo que hace, miente; miente si firma su escrito, pintura, estatua o canto. Quiere, cuando menos, dejar una sombra de su espíritu, algo que le sobreviva. Si la *Imitación de Cristo* es anónima, es porque su autor, buscando la eternidad del alma, no se inquietaba de la del nombre. Literato que os diga que desprecia la gloria, miente como un bellaco [...] [En la *Divina comedia*] El deseo más ardiente de sus condenados es el de que se les recuerde aquí, en la tierra, y se hable de ellos, y es esto lo que más ilumina las tinieblas del infierno [...] Cuando las dudas invaden y nublan la fe en la inmortalidad del alma, cobra brío y doloroso empuje el ansia de perpetuar el nombre y la fama. Y de aquí esa tremenda lucha por singularizarse, por sobrevivir de algún modo en la memoria de los otros y los venideros, esa lucha mil veces más terrible que la lucha por la vida, y que da tono, color y carácter a esta nuestra sociedad, en que la fe medieval en el alma inmortal se desvanece. Cada cual quiere afirmarse siquiera en apariencia. Cuando las dudas invaden y nublan la fe en la inmortalidad del alma, cobra brío y doloroso empuje el ansia de perpetuar el nombre y la fama. Y de aquí esa tremenda lucha por singularizarse, por sobrevivir de algún modo en la memoria de los otros y los venideros, esa lucha mil veces más terrible que la lucha por la vida, y que da tono, color y carácter a esta nuestra sociedad, en que la fe medieval en el alma inmortal se desvanece. Cada cual quiere afirmarse siquiera en apariencia. Una vez satisfecha el hambre, y esta se satisface pronto, surge la vanidad, la necesidad [...] de imponerse y sobrevivir en otros. El hombre suele entregar la vida por la bolsa, pero entrega la bolsa por la vanidad. Engríese, a falta de algo mejor, hasta de sus flaquezas y miserias [...] ¿Y la vanidad qué es sino ansia de sobrevivirse? Acontécele al vanidoso lo que al avaro, que toma los medios por los fines [...] Necesitamos que los demás nos crean superiores a ellos para creernos nosotros tales, y basar en ello nuestra fe en la propia persistencia, por lo menos en la de la fama. Agradecemos más el que se nos encomie el talento con que defendemos una causa, que no el que se reconozca la verdad o bondad de ella. Una furiosa manía de originalidad sopla por el mundo moderno de los espíritus, y cada cual la pone en una cosa. Preferimos desbarrar con ingenio a acertar con ramplonería [...] queremos ser únicos (Unamuno, 2011b:93, 94, 95).

En “De águila a pato (apólogo)” (1900), Unamuno se vale del cuento tradicional, que ya encuentra sus raíces en la Antigüedad y la Edad Media, un cuento en el que la moraleja y el ejemplo de comportamiento son la base; sin embargo, en el caso de don

¹⁹⁵ En 1930, a las exigencias de “definición” por parte de republicanos y socialistas, respondió don Miguel: “Yo no me defino porque no cabe definición en lo que es del infinito” (Unamuno, 2010:562).

Miguel la moralina no será explícita. Recuperando también la fabulística, Unamuno usa animales como personajes simbólicos que ostentan cualidades y capacidades humanas. Este tipo de relatos, aparentemente muy simples e incluso infantiles, le son muy útiles para esparcir sus ideas entre todo tipo de público, hecho que nunca descuidará el filósofo, preocupado siempre por llegar al otro. Una fábula con varias similitudes a esta aparecería en la pieza teatral inacabada *Ícaro. El hombre que vuela* (Unamuno, 1967e:113).

Este relato está basado en un personaje real, José M^a Gil y Robles, aborrecido por don Miguel de Unamuno, del mismo le hizo un retrato a don Rafael Altamira, en 1897, a la par que le explicaba la interpretación de este relato:

Gil y Robles es integrista o nocedalino, y Brusí también: aquel más inteligente que este, ambos petrificados y cristalizados. Los creo de gran rectitud de conciencia, de verdadero espíritu de justificación, pero sectarios los dos [...] Gil gozaba de un enorme prestigio de talentudo, prestigio que aún le queda si bien amenguado, pero yo no he logrado verle el talento. Sabe muy poco y lo poco que sabe es cierto krausismo formal acomodado al integrismo, a las doctrinas de De Maistre y compañía. Aborrece el liberalismo por creerlo atómico y racionalista; sueña con la democracia católica y orgánica, con los gremios, la unidad católica, las viejas Cortes, etc. Tiene obras [...] pero que son cartas a Sánchez Toca, en contra del catolicismo liberal. Aborrece a los preladados católicos norteamericanos [...] a los *ralliés* franceses, está obsesionado por el antisemitismo, lee a Drumont [...] y de entre nuestros escritores le gustan doña Emilia y Valera, los fáciles [*sic*]. Le estaría a usted hablando de él un año entero, pues tengo cuartillas enteras de notas acerca del tal Gil y Robles, notas que me han de servir para una *nouvelle* titulada *El águila pato*, historia de uno que habiendo nacido para orador y político (para águila) por empeñarse en ser sabio, filósofo e investigador (león) acaba en pato. Es un fracasado (Unamuno, 2017a:607).

Notemos que el helenista se refiere a este cuento como *nouvelle*, a nuestro parecer, se trataría de un cuento cercano a la fábula clásica, en el título figura explícitamente el término “apólogo”, vemos como la oscilación genérica de Unamuno es constante, incluso lo fue para él en su búsqueda del género que más libertad le aportara. Siempre teniendo en cuenta que tal vez su primer proyecto fuera mucho más ambicioso en cuanto a dimensiones y desarrollo, pensara alcanzar la novela corta; pero esta, no obstante, acabara desembocando en la breve pieza que conservamos —apenas ocupa tres páginas en la edición de Carrascosa—.

Como todo relato de este tipo, se sitúa en un tiempo ignoto, en el que un águila era la reina de las alturas y convivía pacíficamente con un león, líder terrenal. Ambos eran en sus confines los más bellos y majestuosos, los más poderosos sin competencia

alguna, y frecuentemente se admiraran mutuamente, a pesar de la presunción del águila, que se creía superior a su rival.

La paz se alteró por culpa de un súbdito del águila, un grajo. Casualmente, el ave real no advertía cuán nocivas eran las lisonjas del grajo, y cómo la llevaron a su ruina, al retarla a enfrentarse con el león, recordando así “La zorra y el cuervo” de Esopo:

Dice [el león] que si te cogiera en tierra, con las alas cortadas [...] habrías de ver de cuán poco te servían tu bravura, tu pico y tus garras [...] pero no debes hacerle caso, porque su poderío le ha envanecido y no sabe bien lo que se dice el pobrecillo. Cegado por su soberbia, ignora que él no puede volar y que tú puedes posarte en tierra y defenderte en ella (Unamuno, 2011a:168).

El águila, envanecida por los halagos maliciosos de su siervo, accedió a recortarse sus alas para luchar de igual a igual con el león y demostrar ante todos que ella era la más poderosa en cualquier campo y condición. Lógicamente, en la batalla venció el león, y el águila, humillada y malherida, se refugió en unos juncales a la orilla de un lago, y cómo ya no pudo volver a volar, evolucionó, por contacto con el medio y las nuevas circunstancias de alimentación y depredadores, en un pato. Unamuno combina el darwinismo y el cientifismo más positivista, con la moraleja clásica, el ejemplo de que la vanidad y la confianza en personas equivocadas, es decir, guiarse por el “qué dirán”, en lugar de tener una opinión propia, pueden llevar al águila más majestuosa a convertirse en un pato inofensivo y menor en la jerarquía de los depredadores.

Asimismo, la intervención del águila en otro medio también la podría hacer reaccionar y buscar una nueva pugna de poder, al querer convertirse en la líder del lago. En este sentido, el cuento también trata sobre las posibilidades de cada uno, la pugna de yoes, y como querer negarlas y aspirar a las que no corresponden, *hybris*, puede tener nefastas consecuencias; o por el contrario, podría verse la metamorfosis en pato como una especie de nueva oportunidad en otro medio, en lugar de la muerte por el león. Sin embargo, es obvio que un pato posee cualidades menores respecto a un águila.

Como el águila se negó a sí misma, a sus propias cualidades, ello era una blasfemia para Unamuno, ello significaba la muerte total de la personalidad, por encima de la muerte física, si tras el águila se escondía Gil y Robles, era un verdadero fracasado:

Una enfermedad es [...] una disociación orgánica [...] Su fin puede ser, considerado en sí [...] todo lo que se quiera, pero es otro. Podrá ser mejor volar y respirar en el aire

que nadar y respirar en el agua; pero si las aletas de un pez dieran en querer convertirse en alas, el pez, como pez, perecería. Y no sirve decir que acabaría por hacerse ave; si es que no había en ello un proceso de continuidad. No lo sé bien, pero acaso se pueda dar que un pez engendre un ave, u otro pez que está más cerca del ave que él; pero un pez, este pez, no puede él mismo, y durante su vida, hacerse ave. Todo lo que en mí conspira a romper la unidad y la continuidad de mi vida, conspira a destruirme, y, por lo tanto, a destruirse [...] ¿Qué tal otro pueblo es mejor? [...] Enhorabuena. Todo esto está bien, pero es otro [...] hacerme otro, rompiendo la unidad y la continuidad de mi vida, es dejar de ser el que soy, es decir, es sencillamente dejar de ser. Y esto no: ¡todo antes que esto! (Unamuno, 2011b:58).

Recordemos que Unamuno utilizaría en diversos momentos de su obra la jerarquía de animales para identificar la propia personalidad, tal y como comentamos al tratar “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)”. Por otra parte, y evocando el aspecto autobiográfico, Unamuno, al no conseguir, a causa de corruptelas, en 1889, la plaza de archivero y cronista en la Diputación de Vizcaya, escribió un artículo denunciando tal injusticia, del que se tuvo que retractar públicamente, por las amenazas que recibió — parece que incluso físicas —. Aún así, no pudo olvidar tal decepción y escribió el apólogo: “El León, la víbora y el zorro”, que firma bajo el pseudónimo de Manu Ausari, y publica en *El noticiero bilbaíno*, fábula que termina con la expresiva sentencia, representativa del difícil momento que sufrió don Miguel: “El león y la víbora evitarán encontrarse en adelante, porque tan mala es zarpada de uno como mordedura de otra” (Rabaté, 2010:75).

El protagonista de “La redención del suicidio” (1901), se perfila como uno de los héroes unamunianos más complejos, más intelectualizados y paradójicos, uno de los personajes atormentados por dudas existenciales y que sorprenden con las teorías y resoluciones más excéntricas, cuando acostumbran a necesitar de soluciones más sencillas y esenciales, como el amor en el caso de *Amor y pedagogía* y *Niebla*, por ejemplo; o la creencia en *San Manuel Bueno, mártir*.

En “La redención del suicidio”, el protagonista se desenvuelve en constante pensar en voz alta, en “monodílogo” unamuniano, combinado con estilo indirecto libre, que preconizará el monólogo interior. Este personaje cree que la vida es pura monotonía, las relaciones humanas poco le importan, porque “Las pocas cosas sustanciosas y dignas de atención que se les ocurre [a los hombres] las consignan por escrito” (Unamuno, 2011a:176), y como es rico, deduce que todos se le acercan por interés.

Por lo tanto, y dentro de su vida cerebral como héroe decadentista, pero también partícipe de la profunda introspección unamuniana, llega a pensar que lo único nuevo y

digno de vivir es la misma muerte, cuita muy unamuniana —recordemos que desde joven pensó en cómo debía ser la muerte, se la imaginaba al conciliar el sueño—:

La vida tenía bien poco chiste; visto un día, vistos los demás. Su única novedad es la muerte, ya que de esta sensación no puede disfrutarse más que una vez sola. La muerte es *única* en la vida; cada vida no tiene más que una muerte, una sola. En esta, pues, se concentra todo el interés de aquella [...] Tampoco aquella noche pudo atrapar el sueño antes de que le atrapase este (Unamuno, 2011a:176, 177).

También podríamos ver en esta fascinación por la muerte cierto romanticismo gótico, que se emparentaría con el decadentismo, aunque el autor es más irónico que esteticista o enfermizo, no pretende recrearse en las virtudes de tal pensamiento, sino legitimar mediante su postura vitalista y ridiculizar la esterilidad de admirar la muerte, como por ejemplo, en los pensamientos del protagonista acerca del destino de su cadáver, que más que de una estética determinada finisecular, parecen entresacados de los delirantes personajes neorrománticos de Galdós:

Y luego, cuando se encuentre mi cadáver, ¡qué de cosazas no inventarán mis convecinos! y ¡cómo ha de preocuparles adónde habrán de ir a parar mis fincas y caudales! ¡Si pudiera destruirlos también! Morir entre las ruinas de la propia fortuna es una muerte grandiosa, como la de Sansón muriendo en el templo con los filisteos. Así quisiera morir, con mis deudores todos (Unamuno, 2011a:176).

Fantasías que vuelven a demostrar su elitismo, su sentimiento de superioridad frente a los demás, a los que, como hemos visto, desprecia. Unamuno no soporta estos personajes, el pedante de ciudad, el cervantista, el poeta erótico... todos son despreciados a favor de la persona sencilla, de extracción social baja, incluso de ámbito rural y analfabeta, pero con valores personales y morales positivos, sin dobleces.

Unamuno, al apoyar la emoción, presenta una pionera defensa del inconsciente, que aún no se atreve a denominar como tal —este cuento es de 1901—, pero utiliza el término de “subconciencia”, hecho que demuestra su constante atención a las novedades científicas: “Las raicillas [de la “idea fija”] iban penetrándole en el subsuelo del alma, en eso que han dado en llamar subconciencia” (Unamuno, 2011a:176). Como los héroes neorrománticos de Unamuno, sigue enamorado del atardecer, y aparece el símbolo del agua mansa, tan recurrido en la tradición literaria, y en la explotación de los signos naturales que realiza Unamuno: “[...] nuestro hombre se paseaba a la caída de la tarde, casi todos los días, en la alameda del río. ¡Qué agua tan limpia, tan dulce, tan mansa, tan

sosegada! Pero no, era mejor un tiro” (Unamuno, 2011a:176). En *San Manuel Bueno, mártir* y *Cómo se hace una novela* volverá Unamuno a recurrir al símbolo del agua tranquila y mortífera.

Pero no se atreve a ejecutar su proyecto, el héroe unamuniano se ahoga entre dudas, pero también es porque cae en la paradoja de seguir viviendo para continuar disfrutando de la cercanía de la muerte y del “qué dirán”:

Varias tardes salió con su revólver cargado; pero se volvía a casa, de noche ya, sin haber consumado su propósito. Había que pensarlo mejor, había que gozar un día más, pensando en lo que pensarían los convecinos cuando se encontrase el cadáver. Y, sobre todo, había que vivir para entretenerse acariciando la idea del suicidio (Unamuno, 2011a:176)¹⁹⁶.

Una vez más, se puede observar como cierto humorismo costumbrista se mezcla con la dimensión tétrica del cuento.

La acción convencional, la peripecia aristotélica es escasa en la obra de don Miguel y este cuento no es una excepción, esta llega una vez la presentación del personaje y su situación ha sido extensa, y resulta anecdótica. De hecho, los cuentos unamunianos son en muchos casos estudios de personajes, en los que el autor vuelca sus ideas, o estos, por el contrario, ostentan características opuestas a este, hecho que le sirve para demostrar por oposición su pensamiento, o incluso, para enriquecer en matices, desde el otro extremo, sus propias teorías.

En uno de esos atardeceres en que iba vagando al ritmo de sus pensamientos, dos hombres se acercaron para atracarle, pero como siempre llevaba su revólver en el bolsillo, disparó a uno de los delincuentes —cuando estos pensaban que no lo llevaría cargado ni se atrevería a tal gesto—; uno falleció a causa del disparo, el otro salió huyendo. El escenario del asesinato no podía ajustarse más a la tendencia neorromántica: “Una noche, cerrada ya, iba como de costumbre por la alameda del río, solitaria [...] extraviado sendero [...] Nuestro hombre se bajó, y a la pobrísima luz de las estrellas y de una delgadísima hoz de luna examinó al caído” (Unamuno, 2011a:177). Vemos que la acti-

¹⁹⁶ Explicaba Unamuno en 1917: “Y acaso hay hoy más de un hastiado de la vida, mortalmente aburrido de ella, candidato en otras circunstancias al suicidio, que se contiene cada día de quitársela no más que por ver lo que nos ha de traer el periódico de mañana” (Unamuno, 1967g:625). Unamuno trata en este artículo, “¡Vivir para ver!”, la posición del hombre de acción y el contemplativo frente a la actualidad; la actitud del protagonista de este cuento resulta aún más intrincada y oscura, acaricia la idea del suicidio imaginándose el qué dirán, para su satisfacción.

tud de este personaje difiere por completo del cobarde burgués de “La caridad bien ordenada”.

Lógicamente, todas las convenciones sociales de tener que informar a la justicia le hastiaban, porque su vida se reducía a la lectura y pensar en la muerte, el resto de interacciones y condicionamientos sociales eran banales, y él era superior a esos “pobres hombres, como no saben sino aburrirse, no hacen más que discurrir fruslerías [...] ¡qué ganas de fastidiar al prójimo!” (Unamuno, 2011a:177), cuando este personaje también es totalmente asocial y no contribuye en absoluto a la sociedad.

Por lo tanto, se fue abandonando el cuerpo, totalmente irresponsable de sus acciones, pero cambiando su pensamiento acerca de la muerte:

Al demonio se le ocurre salir así, de noche, a robar en los caminos a un hombre que iba a suicidarse. ¿Pues qué se creían?... ¡Que me mate yo, pase; pero eso de que me mate otro, no! ¡Lo que es por ahí no paso! [...] sentía que el follaje de la idea fija iba secándose [...] al despertar por la mañana se encontró con que la idea del suicidio había volado, y que no le quedaban ya malditas las ganas de saber cómo era la muerte (Unamuno, 2011a:177).

Su sentimiento de superioridad sigue siendo intenso, no acepta que le asesinen otros, pero sí que lo haga él, idea que evoca cuán peculiar es este personaje, e incluso puede resultar humorístico en su orgullo. Pero la “idea fija” se fue diluyendo en cuanto pudo observar cómo era realmente la muerte, aunque también pensó que el asesinado: “Ahora, ahora debe de estar llegando su momento único; dentro de poco sabrá a qué atenerse” (Unamuno, 2011a:177), incluso se atisba un sentimiento de culpabilidad, ya que: “Mi vida ha costado otra” (Unamuno, 2011a:177), pero dura muy poco, porque acto seguido, como buen usurero rico, sabe que: “[...] la [vida] he comprado ya; no es cosa de perderla. ¿Pues qué se creían, que me iba yo a dejar matar como un cordero? ¡Quia, ni me dejo matar ni me mato ya! ¡A ver quién es el guapo que me suicida! [...] la había comprado al destino al precio de otra vida” (Unamuno, 2011a:177).

Parece que habiendo estado al verdadero borde de la muerte, valora la vida como un don que no es gratuito, aunque esta aseveración parezca más propia de un Torquemada galdosiano, y de este modo, comenzó a abandonar paulatinamente la racionalidad

por la emoción, la teoría por la acción, y rechazó todas sus lecturas sobre la muerte y el suicidio, como si de Juanito Santa Cruz de *Fortunata y Jacinta* se tratara¹⁹⁷.

En torno a esta temática se produce la siguiente paradoja: ¿cómo se puede hablar de la muerte verdaderamente, sin haberla vivido?: “Todos estos señores hablan de memoria, de lo que no saben, y o en un insoportable tono patético, o en un no menos insoportable tono doctoral... ¡Que si es lícito; que si no es lícito [...] ¡Qué saben ellos! ¿Lo han probado acaso? ¡Como si fuese una cuestión de derecho! ¡No, no es más que de hecho!” (Unamuno, 2011a:178).

Las críticas al “tono” de las obras son muy unamunianas, se oye más al autor que al narrador. Por otra parte, don Miguel trató abundantemente sobre la vida ultraterrena en sus ensayos, teorizando sobre el más allá, por ejemplo en *Del sentimiento trágico de la vida*.

Aún así, la vida seguía siendo igual de monótona, como todas las personas que le rodeaban, y continuaba interesándole el misterio de ultratumba, aunque parece que esta vez le interesaba más la vida que la muerte: “En su opinión, no había más división racional de los hombres que en tres categorías: los que ya murieron; los que viven; los que aún no han nacido. Todo lo demás es monserga [...] ¡Si pudieran hablar los que ya han muerto o los que no han nacido aún!... ¡Esos sí que tienen que decir!” (Unamuno, 2011a:178).

El protagonista falleció con más de ochenta años de muerte natural, y el autor efectúa al final del relato un ejercicio metaliterario cervantino: el narrador se sitúa como el autor del cuento, más bien el transcriptor, ya que solamente copia unos “papeles [...] y buena parte de ellos vino a mi poder” (Unamuno, 2011a:178). Por lo tanto, y teniendo

¹⁹⁷ Se quejaba Unamuno en 1907 de la predilección de los jóvenes literatos por la vida de acción de índole romántica, ya que esta, adoptada en su totalidad, les llevaba a la ignorancia absoluta y a cometer terribles desatinos: “Es legión el número de los literatos jóvenes que entre nosotros se jactan de no leer ni estudiar cosa seria, aduciendo que el estudio y la ciencia matan la inspiración. ¡La inspiración!, ¡la frescura!, ¡la espontaneidad! ¿Qué entenderán por estas palabrejas tan asendereadas esos jóvenes de profesión e ignorantes de afición? Cuando se les habla de libros y de estudio os salen con el estribillo de la vida [...] ¡La vida! ¿Es que no vive el que estudia? [...] Otro joven de estos que lo son de profesión [...] me decía no querer leer para conservar su originalidad, y hube de replicarle: así lo que conseguirá usted es [...] salir con cosas que cree usted suyas y son antiquísimas. Cuanto más uno lee y estudia, cuanto más sabe lo de los demás, más original es [...] Una cosa es la formación puramente libresca del espíritu y otra muy distinta este horror a los libros, sobre todo a los libros sustanciosos. Una cosa es tomar al libro como fin o poco menos [...] y otra cosa muy distinta ver en el libro el principal medio de cultura. Enseña a ver la naturaleza [...] lo que se observa entre una parte de nuestros jóvenes literatos [...] [es] horror a la ciencia y al estudio” (Unamuno, 1967c:870, 872, 873), enseñanza libresca necesaria para vivir en la naturaleza, reflexión última que plasmó en “Al pie de una encina”.

en cuenta que Unamuno no usa camuflajes ni convenciones teóricas para esconderse tras la figura de un narrador, podríamos afirmar que este don Miguel se ha desdoblado, más que en un narrador, en otro autor del cuento, o en tres, si tomamos al protagonista suicida como coautor, al haber legado sus “papeles”.

Además, situar al lector en el tópico del “manuscrito encontrado” significa dar veracidad al personaje, enmarcarlo en la dimensión de la realidad y no en la de la ficción. Por lo tanto, al jugar con estas fronteras, y al situarse Unamuno como autor y narrador explícito de todas sus obras, podríamos concluir que este también altera su propia entidad de real y ficticio, erigiéndose como personaje de ficción, a la vez que otorga realidad a sus personajes de ficción, el caso más flagrante es el de Augusto de *Niebla*.

Continúa el ejercicio de crítica metaliteraria hasta el final del cuento, ya que argumenta que este personaje sería un ideal héroe dramático, precisamente, por su inverosimilitud, hecho que demuestra el juego entre realidad y ficción que hemos comentado anteriormente, y la simiente que presenta este protagonista en la forja del héroe unamuniano por excelencia:

Estoy seguro que si algún dramaturgo hallase modo de sacarle a tablas —dificilillo empeño— habría que declarar al punto al respetable público que era un hombre perfecta y absolutamente inverosímil, lo cual prueba, es sabido, la profunda realidad del personaje. Porque es cosa probada que cuanto menos real resulta un carácter para el concurso que a un teatro acude, tanto más honda es su verdad (Unamuno, 2011a:178).

Don Miguel, interesado en el género teatral y sin olvidar las cuestiones pragmáticas, atisba que el público medio no comprendería una obra protagonizada por un personaje así —como las propias de este autor—, y por lo tanto, no sería un éxito comercial. Precisamente apunta esa necesidad de unicidad que necesita todo personaje para ser creíble, para empatizar con el espectador.

Carrascosa anota que Unamuno publicó en 1908 un artículo en *La Nación*, en el que daba este relato por cierto, sin especificar que era un cuento de su creación (Unamuno, 2011a:178). Por lo tanto, y como hemos apuntado, la fusión entre ficción y realidad, o la equivalencia entre estas dos categorías, será cada vez más intensa en el autor hasta converger en obras como *Cómo se hace una novela*.

“El derecho del primer ocupante (cuento para niños)” (1904) llama la atención por el subtítulo, “cuento para niños”, que dirige el relato a un público determinado, pensan-

do, tan solo por la lectura del título, que tal vez no es adecuado para adultos, o que estos no podrán disfrutarlo como infantes.

Sin embargo, Unamuno, que recordaba su infancia como la etapa más feliz y era el momento vital al que muchos de sus personajes deseaban volver, ya que era su estado ideal —como en “El semejante” y “De beso a beso”—; y escribió múltiples textos autobiográficos sobre esta, además de recordar siempre juegos de infancia como el vuelo del cochorro y las pedreas, sorprende presentando un tono muy abrupto en el relato, incluso duro, y más si se piensa en un lector niño.

García Blanco indagó en la correspondencia de Unamuno y Eduardo Marquina y descubrió sus conversaciones sobre el interés de escribir cuentos para niños, proyecto que no llegó a culminarse, como ya hemos explicado.

El narrador se sitúa como una figura autoritaria que amonesta a los niños que estén leyendo el cuento, una voz que recuerda incluso a la del confesor o el maestro de la época. Les recrimina que “Todo lo que tenéis os lo han dado hecho, o vuestros padres, o vuestros amigos [...] y si algo habéis hecho vosotros con vuestras manos, es con materiales que os dieron. Y lo que compráis es con dinero que os han dado” (Unamuno, 2011a:195). Por lo tanto, resulta un inicio casi insultante para el lector infantil, no existe ni un ápice de *captatio benevolentiae*. Aunque temáticamente resulte un tono inesperado y no demasiado agradable, desde el punto de vista técnico es un cuento en que ya se comienza a descubrir al Unamuno que derivará en *Niebla*, por ejemplo, además, recordemos que en 1905 publicará *Vida de don Quijote y Sancho*, por lo que, junto a sus innumerables ensayos y artículos periodísticos, ya comienza a estar Unamuno habituado a apelar al lector. En *Tres ensayos*, por ejemplo en “¡Adentro!”, aún recurre a la figura de un joven que le pide consejo, crea un narratario ficticio, como cuando en los relatos figura un “amigo” siempre innominado, con el que comenta la peripecia, o al que le suceden los hechos.

En “El derecho del primer ocupante”, el narrador, convención que encubre la voz de Unamuno, espeta al lector, ya que metaliterariamente, se sitúa en el momento del análisis del texto: “Me figuro que al leer esto alguno de vosotros me saltará diciendo: No, yo tengo una cosa que es mía” (Unamuno, 2011a:195), de tal modo, que a partir de las reflexiones sobre la propiedad, más que un cuento de ficción al uso, parece un ensayo sobre tal materia. El título se explica por la siguiente sentencia: “[...] lo que uno encuentra y no era de nadie, o lo tiró su dueño, es del que lo encuentra. De esas cosas se

dice que no son de nadie, y del que las encuentra se dice que se hace dueño de ellas por el derecho del primer ocupante” (Unamuno, 2011a:195).

Claramente, Unamuno siempre usa la ficción, cercano al modo de la parábola, para filosofar e ahondar en su propia introspección, de tal modo que se decide a suavizar el tono, relatar sus propias experiencias y simpatizar con el infante que le debe estar leyendo: “Cuando yo era niño, como vosotros” (Unamuno, 2011a:196) y recuerda una composición popular que cantaban cuando encontraban algún objeto perdido e instintivamente se lo apropiaban: “Una cosa me he encontrado / cuatro veces lo diré, / si su dueño no parece / con ella me quedaré” (Unamuno, 2011a:196)¹⁹⁸.

A continuación, se efectúa una defensa del respeto a la propiedad, apropiarse objetos perdidos es un robo, y apropiarse de la propiedad pública, como jardines y parques era ya un atentado social: “Y si oís decir que lo que es de todos no es de ninguno, esa es una barbaridad muy grande que han inventado los ladrones para robar más a su gusto” (Unamuno, 2011a:196). El cuento prosigue con otro ejemplo que, por las cualidades infantiles de sus personajes y sabiendo, que Unamuno pensaba dirigir este cuento a niños, recuerda a “El desquite”, que también podría verse como cuento para infantes.

El siguiente caso demuestra que muchos consideran que es suyo aquello de lo que se han apropiado por la fuerza, pero que no les pertenece legítimamente. Aún así, el trabajo sí está legitimado y dignificado: “Una cosa es ocupar con el trabajo, como uno tiene una tierra y la labra, o un violín y lo toca, y otra cosa es ocupar algo con la fuerza” (Unamuno, 2011a:197).

Para finalizar el relato, de principios, más que filocomunistas, de base cristiana, incluye un cuento inserto, una especie de parábola con una moraleja muy explícita. Sin duda, “El derecho del primer ocupante” es uno de los cuentos de juventud que comienza a ser más complejo técnicamente: intervenciones del autor-narrador explícitas, detalles biográficos de Unamuno, apelaciones al lector, la inserción de dos casos y un relato como ejemplos de la moral defendida, y el emplazamiento a un futuro cuento para resolver cuestiones que han quedado irresolutas en este, como si de una conversación, o lección, pendiente se tratara.

¹⁹⁸ Ya en *Recuerdos de niñez y mocedad* comentaba tal actitud en el infante: “Pero el niño tiene muy fuertemente arraigado en el espíritu lo del derecho del primer ocupante por la fuerza. Es corriente que espere a que otro deje un lugar para ocuparlo, y cuando el primer ocupante [...] vuelve y lo reclama, se le dice: *Quien fue a Sevilla perdió su silla* [...] Todos estos litigios se resolvían, en última instancia, con una cachetina” (Unamuno, 1967h:122).

La parábola inserta, parecida en cuanto al contenido a el arca de Noé, trata sobre unas familias que navegaban juntas y naufragaron, afortunadamente, llegaron a una isla edénica, extremadamente fértil, apenas sin trabajar la tierra. Se establecieron definitivamente en la isla y todos la trabajaban juntos, aún así, les sobraban con creces tierra y alimentos. Cuando el narrador presenta el planteamiento de la parábola, vuelve a insertar otro ejemplo antes de proseguir al nudo de la narración isleña, de tal modo que el lema “a lo que salga” se cumple en “El derecho del primer cuento”, ya que es muy similar a una conversación, en la que, notando que el receptor no sigue el hilo, se añaden, en consecuencia, muchos ejemplos sobre aquello que se desea comunicar.

Volviendo a las familias, tenía que existir un antagonista que activara el resorte de la acción: “Pero uno de ellos, que era más listo que los otros [...] Y ya veréis cómo el que les aconsejó esto era el más listo de todos ellos, o sea el más malo” (Unamuno, 2011a:197). Al ser un cuento para niños, las tintas se cargan, ya que identificar solamente inteligencia con maldad, resulta chirriante, aún comprendiendo que el personaje predilecto de Unamuno no sea de este perfil.

Este aconsejó, que si en un futuro llegaban nuevos habitantes, lo mejor sería dividir la isla en porciones, una para cada familia, ya que: “[...] nosotros hemos llegado antes y la isla es nuestra por el derecho del primer ocupante [...] ¡Haber llegado antes!”(Unamuno, 2011a:197). Y así sucedió, naufragaron otras familias, y en cuanto los primigenios vecinos de la isla los descubrieron, reclamaron su autoridad y poder, aunque había espacio y alimentos para sustentar a mil familias y los nuevos se mostraron pacíficos y deseosos de unirse al resto, para trabajar todos juntos. No obstante, el listo denegó cualquier propuesta, y directamente se erigió como señor feudal, las familias recién llegadas serían sus siervos, o mejor aún, sus esclavos. Unamuno aclara para los niños: “Ya habréis comprendido que estas cuatro familias que llegaron después eran esclavas de las que habían llegado primero. Porque esclavo es eso: uno a quien no le dejan ir a trabajar adondequiera, sino que tiene que trabajar por la fuerza en la tierra de su amo” (Unamuno, 2011a:198). De este modo, se pone de relieve cuán arbitrario e ilógico es el criterio de “haber llegado primero”, sin haber realizado mayor esfuerzo.

Reuniendo la moraleja de ocupar por la fuerza propiedades públicas junto a la necesidad de una justicia objetiva que ponga orden, y la injusticia que cometieron las familias con los recién llegados, el narrador llega a la conclusión de:

Que aquellos diez que llegaron primero quisieran para sí solos la parte que habían cultivado, se comprende, aunque ya os explicaré otro día que tampoco eso les convenía mucho [...] Pero todo esto no es ni tan fácil de responder, ni tan claro como pueda pareceros, y es mejor que lo dejemos ahora para otro día [...] una cosa que otro día os explicaré más despacio (Unamuno, 2011a:198).

En tono oral, como si realmente estuviera contando un cuento a unos niños, les emplaza para una futura lección, para el cuento de la noche siguiente antes de dormir, que no se tiene constancia de que se publicara, ni una segunda parte del relato, ni otro cuento infantil. También pretende sembrar un debate de orden moral entre padres e hijos, adelantándose a modernas teorías pedagógicas y nuevas relaciones familiares, lanzando varias cuestiones acerca de quién obró bien en el cuento de la isla.

De hecho, el detalle del debate parece que también se nutra de cierta idea de regeneración, la colaboración entre generaciones puede ser muy fructífera: “Yo también tengo hijos, como los tienen vuestros padres, y a mí hasta me gusta que piensen mis hijos de diferente manera que yo, y que les parezcan mal muchas cosas que a mí me parecen bien, porque si pensarán siempre los hijos lo mismo que sus padres, estaríamos hoy como en tiempo de Adán y Eva” (Unamuno, 2011a:199). Lógicamente, si Unamuno aceptaba el continuo cambio en sí mismo, y ello conllevaba la contradicción, cómo no iba a asumirlo en su propio seno familiar. Estimula el pensamiento de los infantes, buscando que contradigan lo establecido, que cuestionen el sistema y no se atengan a autoridades, sino, no se podrá avanzar, y estancarse, equivale para Unamuno a la muerte. Recordemos la eterna conexión de don Miguel con la juventud española, a nivel político e intelectual.

Este cuento se cierra con un pensamiento muy regenerador, se debe inculcar a los hijos, desde niños, el valor del esfuerzo y el trabajo, posible cuita de Unamuno y su abundante prole, ya que la cuestión crematística siempre le interesó:

Vosotros debéis pensar de dónde os vienen las cosas que vuestros padres os dan y de dónde las sacan ellos y cómo gana su dieron vuestro padre, pues por no acostumbrarnos a pensar en eso desde muy jóvenes, nos vienen luego muchos males [...] debéis tener en cuenta que acaso algún día, por ricos que vuestros padres sean, tendréis que ganaros la vida trabajando (Unamuno, 2011a:199).

La riqueza material no tiene ningún valor para don Miguel, es solamente un inconveniente que genera intereses malsanos entre los demás, como en “La redención del suicidio” y “De beso a beso”, para don Miguel, la válida, es la riqueza espiritual y emo-

cional. Por lo tanto: “[...] es mejor que os vivan vuestros padres hasta que hayáis acabado de aprender vuestro oficio o carrera y os dejen en el mundo sin un cuarto, pero sabiendo trabajar y con conocimientos y carrera, a no que se mueran ahora, cuando sois pequeños, y os dejen mucho dinero” (Unamuno, 2011a:199)¹⁹⁹, dinero que los infantes poseerían solamente por ser herederos, por “haber llegado primero”, por el derecho del primer ocupante, pero que no habrían conquistado por sí mismos, de este modo, no les sería útil a nivel formativo.

Al acabar de leer este cuento cabe preguntarse si es realmente para niños, podríamos recordar el artículo de Unamuno, “Literatura y modistería” (1920) en el que este se queja de la literatura infantil y del paternalismo con que se trata, tanto al público infantil, como femenino, ambos, considerados menores de edad eternos:

¿Conoces, lector, nada tan horrible y huero como esos libros que algunos adultos escriben *para los niños*? A mí me hacen el efecto de una persona mayor de edad, de un anciano acaso, que se pone a hablarle a un niño balbuciendo y con lengua de trapo, esperando ser así mejor entendido. O como el que chapurrea a gritos a un extranjero para que este le entienda mejor. Y entretanto, los libros que con más gusto y provecho leen los niños, no son libros que se escribieron para ellos, sino para hombres. Un niño lee con deleite la *Odisea*, y el *Robinson Crusoe* y los *Viajes de Gulliver*. Y tan detestable como escribir “para niños” es escribir “para mujeres”, considerándolas, ¡claro está!, como niños (Unamuno, 1967g:874).

Ya en 1915 se quejaba de la ausencia de lectores que tenía en España el *Quijote*, gracias al aborrecimiento que de él tomaban los niños cuando se les obligaba leerlo en la escuela:

[...] de todas las aplicaciones descentradas que del *Quijote* quieren hacerse, la más absurda y peligrosa acaso es la aplicación pedagógica. Dudo que pueda haber disparate mayor que el *Quijote* para los niños. Y ello proviene, no solo de la cervantomanía, sino también de la manía pedagógica [...] Cientos de veces se ha hablado de lo absurda que resulta la literatura escrita para niños. El arte para niños es cosa tan desatinada como el arte para el pueblo. Ponerse a escribir, a pintar o a hacer música pensando en que ello esté al alcance de la infancia o del pueblo, es condenarse desde luego a una labor de forzado. Y el que tal hace [...] carece de verdadero poder artístico [...] Hacer que los muchachos de diez años, al sufrir el examen de ingreso para el bachillerato, lean y analicen en el *Quijote* es una de las cosas de menos sentido [...] hay muchos que siendo

¹⁹⁹ Se lamentaba Unamuno en 1920 del devenir de los sistemas de producción, de cómo estos alienaban al trabajador, al que no se le dejaba ser un “artista”, y por lo tanto, tan solo le acababa importando un salario: “El fin del trabajo de un obrero no era, en realidad, el producto, sino el salario. Y por eso el obrero no era un artista. Porque el fin del artista es la obra de arte en sí, y si es artista de corazón y de conciencia, antes hará la obra buena que le vale poco que no la obra mala que le valga mucho” (Unamuno, 1967g: 635).

adultos no se deciden a leer el *Quijote*, creo que se debe en gran parte a que se les obligó a leerlo [...] a una edad en que deberían leer el *Juanito* [...] Nada se desarrolla en el hombre más tardíamente que el sentido estético [...] Poner el *Quijote* en manos de los niños y ponerlo tamizado por ese horrible y bárbaro análisis llamado gramatical —ocupación de incapaces mentales o de solitarios monomaniacos— es la más grave ofensa y el más hondo perjuicio que se puede haber a Cervantes, a nuestra Biblia nacional y a la cultura española (Unamuno, 1967g:1223).

De este modo, vemos como el propio Unamuno critica los mecanismos que ha usado en este cuento, cuyo subtítulo “cuento para niños” más parece otro de sus juegos literarios, ya que bien puede ser leído y comprendido por un adulto, mejor que por un joven. Aunque, respecto a la última parte, sí resultan válidos para el niño el debate con sus mayores acerca de la cuestión de la propiedad, o el valor del esfuerzo. Por otra parte, también resulta interesante el debate que plantea en *Del sentimiento trágico de la vida*, la necesidad de obreros para que otros pudieran dedicarse a “trabajos de lujo”.

La civilización empezó el día que un hombre, sujetando a otro y obligándole a trabajar para los dos, pudo vagar a la contemplación del mundo y obligar a su sometido a trabajos de lujo. Fue la esclavitud lo que permitió a Platón especular sobre la república ideal, y fue la guerra lo que trajo la esclavitud. No en vano es Atenea la diosa de la guerra y de la ciencia (Unamuno, 2011b:290).

“La locura del doctor Montarco” (1904) no ha sido recogido por Carrascosa; pero sí por Blanco, aunque no lo reconoce como cuento, lo ubica en “Paisajes y ensayos”; Krane y Robles sí lo clasifican como cuento; Senabre siguió el criterio de García Blanco en su edición.

Citamos este cuento por la edición de los cuentos en línea que ha realizado la Biblioteca Virtual Cervantes (2017b), en realidad, es la digitalización de la edición de Eleanor Krane (1969). Este cuento fue publicado por primera vez en *La España moderna* en 1904, posteriormente, se recogió en la edición de la Residencia de Estudiantes de los *Ensayos* de Unamuno, en 1917.

Tal y como comenta Gullón, parece ser que fue el mismo Unamuno el que clasificó “La locura del doctor Montarco” como “ensayo”, “[...] maliciosamente en la colección de ensayos editada por la Residencia de Estudiantes, Madrid (1916-1918)” (Gullón, 1976:158), según Gullón y Álvarez, tal estrategia de distanciamiento de la ficción en el ámbito genérico, puede responder a que Montarco resulta abiertamente un heteró-

nimo de Unamuno; por otra parte, nosotros vinculamos este cuento con *Vida de don Quijote y Sancho*, por el uso del tópico del manuscrito encontrando y la preferencia de Unamuno por la realidad de don Quijote, creador de un Cervantes histórico, es decir, en “La locura del doctor Montarco”, Unamuno habría establecido el mismo juego de realidades y ficciones.

Gullón (1976) y Álvarez (2006b) se centran en estudiar este relato desde el punto de vista autobiográfico, desde la necesidad del escritor de la literatura “como medio de purgación espiritual [...] Coincide, pues, Unamuno con Freud al referirse a la escritura como un medio de sublimar pasiones inconfesables para que sean socialmente aceptables” (Álvarez, 2006b:21, 23).

No comprendemos el motivo por el cual este cuento no ha sido incluido en ninguna edición de los cuentos de don Miguel, tal vez por enmarcarse en vida del autor en un tomo dedicado a los ensayos, tal vez por resultar el argumento una excusa para tratar un tema en mayor profundidad, como los relatos del doctor Montarco, pero no podemos olvidar la similitud de este cuento con semblanzas tildadas de cuentos por la crítica, como “El sermón de Frasuín”, “Don Martín, o de la gloria” y “Don Catalino, hombre sabio”.

El cuento se inicia con la prosopografía del doctor Montarco, físicamente era alto, rubio y fornido, era sencillo y extrovertido, atraía su físico y su carisma, en seguida hacía amigos, pero había logrado “confundir naturaleza y arte”, no se conocía qué había en él de esencia y de aprendido. Físicamente, no parece ningún don Quijote, pero tal fortaleza se irá derrumbando a lo largo del relato.

Este personaje se presenta a través del conocimiento del narrador, este le conoció apenas llegó a la ciudad, recurso muy usado por Unamuno en sus cuentos, especialmente en retratos como “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”. A algunos les parecía un gran fingidor, pero el narrador pensaba que esa era su naturaleza, ya que el doctor siempre le comentaba: “Hay cosas que, siendo en nosotros naturales y espontáneas, tanto nos las celebran, que acabamos por hacerlas de estudio y afectación; mientras hay otras que, empezando a adquirirlas con esfuerzo y contra nuestra naturaleza tal vez, acaban por sernos naturalísimas y muy propias” (Unamuno, 2017b), sentencia que descubre toda una filosofía vital, la lucha entre dos yoes, la eterna dicotomía entre privacidad y espacio público, entre razón e ideal.

El narrador avanza que el doctor Montarco enloquecerá, “mientras estuvo sano de la cabeza”, pero no fue un “extravagante”, etiqueta que Unamuno despreciará como “embolismos” y “arabescos”, sino una persona inteligente que solamente en círculos de confianza “se desbordaba en vehementes invectivas contras las gentes que le rodeaban y de las que tenía que vivir” (Unamuno, 2017b). Vemos que el ambiente general no le era muy propicio, se sentía incomprendido y vituperado.

En su vida cotidiana era un ser sencillo y monótono, no tenía ninguna manía ni afición en especial, su rutina tan solo se componía de su trabajo como médico y sus ambiciones literarias. Originalmente no vivía en la gran ciudad, se había trasladado a ella cuando estuvo casado y con dos hijas pequeñas, le precedía una gran reputación, sin embargo, le acompañaba la fama: “[...] se decía que eran sus rarezas lo que le obligó a dejar su ciudad natal y venir a aquélla en que le conocí” (Unamuno, 2017b).

Sus compañeros de profesión comentaban que siendo un excelente médico y buen escritor, nunca había publicado trabajos científicos sobre su especialidad laboral, Montarco se quejaba al narrador:

¿Por qué querrán esos imbéciles que escriba yo de cosas del oficio? He estudiado medicina para curar enfermos y ganarme la vida curándolos. ¿Los curo? ¿Sí? Pues entonces que me dejen en paz con sus majaderías y no se metan dónde no los llaman. Yo me gano la vida con la mejor conciencia posible, y una vez ganada, hago con ella lo que se me antoja, y no lo que se les antoja a esos majagranzas. No puede usted figurarse bien qué insondable fondo de miseria moral hay en ese empeño que ponen no pocas gentes en enjaular a cada uno en su especialidad. Yo, por el contrario, hallo grandísimas ventajas en que se viva de una actividad y para otra (Unamuno, 2017b).

“Etiquetaje” contra el que Unamuno estaba abiertamente en contra, además, recuerda a la admiración que sentía por la obra de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, la intolerancia hacia la estupidez. En especial M^a de la Concepción de Unamuno (2008) vincula este relato con el pensamiento flaubertiano acerca de tontería humana, Homais, personaje de *Madame Bovary*, sería el molde en el que cabrían todos los pacientes del médico escritor.

Recordemos la propia circunstancia laboral de Unamuno, a él también le reprocharon la falta de publicaciones científicas acerca de Lingüística y Literatura, especialmente cuando alcanzó su cargo de rector, escribió don Miguel en “La ideocracia” —no podía menos que hacer mención a su vocación de poeta—:

Cuando un escritor [...] De los que toman como deben las ideas e imágenes, cual de instrumentos con que verter su propio espíritu [...] contribuyendo así a la espiritualización del ámbito social, ve luego que le elogian aquellas obras de compromiso en que solo puso su mente, aquellas en que ofició de mercader de ideas; suele su suspicacia, enfermiza acaso, hacerle leer al través de esos elogios una tácita y tal vez inconsciente censura, a aquellos otros frutos de su espíritu, henchidos del más íntimo jugo que le vivifique. Entristece oír que nos celebren lo menos nuestro, tomándonos así de arca de conocimientos y no de espíritus vivos [...] Hay elogios que desalientan. Por mi parte, cuando amigos oficiosos me aconsejan que *haga [sic]* lingüística y concrete mi labor, es cuando con mayor ahínco me pongo a reparar mis pobres poesías, a verter en ellas mi preciosa libertad, la dulce concreción de mi espíritu, entonces es cuando con mayor deleite me baño en nubes de misterio” (Unamuno, 1900a:31, 32).

Vemos como don Miguel plasma en los cuentos de Montarco ese desprecio general que sentía que existía hacia sus obras de ficción, frente a su labor científica.

Montarco, cuando hacia poco que había llegado a la ciudad y comenzaba a ganar una clientela, se atrevió a publicar en una revista local su primer cuento²⁰⁰, “un cuento entre fantástico y humorístico, sin descripciones y sin moraleja” (Unamuno, 2017b) , ¿podría esconderse tras este “cuento” de Montarco, *Amor y pedagogía*, tal y como recuerdan Isabel Criado (1986:18) y Valdés (2016:66)? Ciertamente, por entonces don Miguel se encontraba rompiendo los parámetros del realismo canónico, pero no podemos olvidar el ideario que vertiría en *Vida de don Quijote y Sancho* y que posee un profundo vínculo con este relato.

²⁰⁰ Recordaba Unamuno, en julio de 1923, a un “médico poeta” vallisoletano, anécdota que podría evocar al apasionado doctor Montarco: “Hace unos días, y hallándome en Valladolid, se hablaba de un joven médico, y alguien dijo: *Además, es poeta*. Y repliqué: *¿Además? ¡Además, no! No se es poeta además. Y si se es poeta será además médico*. Y estoy seguro de que el interesado siente como yo. Ahora, que como se puede sustentar uno con la medicina y no con la poesía... y digo *sustentar* y no *vivir*, porque en cuanto a vivir se vive mejor de la poesía que no de la medicina. Solo que para poder vivir hay que sustentarse” (Unamuno, 1967g:510). Anécdota que reproduciría con pequeñas diferencias en un artículo de septiembre de 1923: “Hace unos días y hallándome en Valladolid se habló de un joven médico y uno hubo de decir: *Además, es poeta*. A lo que repliqué vivamente: *Además, no. No se es poeta además. Diga usted más bien que además es médico*. Y alguien después me preguntaba muy serio si le doy tanta importancia a eso de la poesía [...] le dije: *No puedo ni comprender ni tolerar a esos que dicen que hacen poesía por distraerse. Si yo no tuviese que escribir para ayudarme a vivir y a que viva mi familia, como oficio servil y mercenario, apenas escribiría sino artículos de combate, con un fin político, y poesía, pero poesía en verso. Y mucha de mi prosa no es más que verso abortado*” (Unamuno, 1967g:512), como Montarco, Unamuno estaba preso de la necesidad económica y esta afectó a su arte.

Afirmación que, inevitablemente posee tintes autobiográficos²⁰¹, ciertamente la poética y la estética unamuniana entraría en tales canones, y una novela como *Amor y pedagogía* o un cuento como el temprano “El héroe” son un buen ejemplo de ello —o también este mismo relato—; además, la repercusión pública de tales obras *nivolescas* suscitó la reacción en don Miguel que sufrió el doctor Montarco:

¿Pero cree usted que voy a poder resistir mucho tiempo la presión abrumadora de la tontería ambiente? ¡Lo mismo que en mi pueblo, lo mismito! Y lo mismo que allí, acabaré por cobrar fama de raro y loco, yo, que soy un portento de cordura, y me irán dejando mis clientes, y perderé la parroquia, y vendrán días de miseria, desesperación, asco y cólera, y tendré que emigrar de aquí como tuve que emigrar de mi propio pueblo (Unamuno, 2017b).

En esta queja percibimos abiertamente la influencia de la obra de Flaubert, a la par que la condena de Unamuno del ambiente cultural español, que en absoluto reconocía ni valoraba cualquier cambio o tendencia discordante con el marasmo popular:

Que son ya cinco las personas que se me han acercado a preguntarme qué es lo que me proponía al escribir el cuento *Ése*, y qué quiero decir en él y cuál es su alcance. ¡Estúpidos, estúpidos y más que estúpidos! [...] Este pueblo no tiene redención, amigo; está irremisiblemente condenado a seriedad y tontería, que son hermanas mellizas. Aquí todos tienen alma de dómine; no comprenden que se escriba sino para probar algo o defender o atacar alguna tesis, o con segunda intención (Unamuno, 2017b).

El protagonista critica abiertamente la falta de imaginación y sugestión en la literatura española, argumenta que el principal virus es el “didactismo”, que convierte toda ficción en “sermón malo”, y critica la *Epístola moral a Fabio*: “Es una casta ostruna, no le dé usted vueltas, ostruna, ostras, ostras y nada más que ostras. Todo sabe aquí a tierra. Vivo entre tubérculos humanos; no salen de tierra” (Unamuno, 2017b). El narrador

²⁰¹ Don Miguel escribió en 1904, a Andrés Bello, refiriéndose del siguiente modo a “La locura del doctor Montarco”: “Ahora me ocupo en una obra sobre el *Quijote*, titulada *La vida de don Quijote y Sancho según M. de C. S. explicado y comentada por M. de U.* Fuera de esto y de mis tareas del cargo, pongo empeño en mi colaboración a *La España Moderna*, en la que este año he publicado mis ensayos más personales” (Unamuno, 1997b:144). Unamuno publicó en 1904, en ese semanario los siguientes artículos: “La locura del doctor Montarco”, “Intelectualidad y espiritualidad”, “Sobre la filosofía española (diálogo)”, “¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!” y “Sobre la soberbia” (Unamuno, 1997b:144), como podemos observar, escritos que comparten ideario. Además, tal vez por ello “La locura del doctor Montarco” se enmarcó como “ensayo”, porque el propio Unamuno lo calificó como tal, teniendo en cuenta su preferencia por el hibridismo genérico.

deseaba calmarlo, pero el médico estaba demasiado exaltado, y “no escarmentó”, así que volvió a publicar otro cuento, aún más exacerbado que el anterior, sus pacientes no pudieron menos que formarse una opinión sobre el profesional.

Servando Fernández Gómez, uno de los clientes del doctor, había leído los polémicos cuentos, y se encontraba indeciso —actitud que evoca el significado etimológico de su nombre—: “[...] me parece peligroso ponerme en manos de un hombre que escribe cosas semejantes” (Unamuno, 2017b) le explicaba al narrador, es decir, los conocidos del doctor Montarco hacían una lectura totalmente biografista de los relatos del médico: “Desde que me puse en sus manos, voy a su consulta y sigo sus prescripciones, me va mucho mejor y noto de día en día que voy mejorando; pero... esos escritos... ese hombre no debe de andar bien de la cabeza... eso es una olla de grillos” (Unamuno, 2017b).

El amigo del médico quería consolar al paciente y calmarlo, pero Fernández no atendía a razones, aunque le reconocía excelentes dotes en su profesión, pero solamente pensar que su mente podía engendrar tales cuentos le atemorizaba, el narrador culminó la conversación apelando a la inconsistencia de dejarse llevar por un comportamiento hipócrita: “[...] yo prefiero que me opere bien, con ojo y pulso seguros, un hombre que diga locuras (y este no las dice), a no que un señor muy sesudo, soltando sensateces como puños de Pero Grullo, me descoyunte y destroce el cuerpo” (Unamuno, 2017b).

Como era previsible, Fernández Gómez abandonó la consulta del doctor Montarco, este tan solo lo pudo calificar de “¡Tonto constitucional! [...] Tonto por constitución fisiológica, *a nativitate*, irremediable [...] Y la suya [cabeza] y la de sus congéneres, ollas de cucarachas, que son grillos mudos. Al fin los míos cantan, o chirrían, o lo que sea” (Unamuno, 2017b). La tercera entrega de Montarco fue distinta a las anteriores, esta presentaba elementos también muy del gusto de Unamuno, era “agresivo y lleno de ironías, burlas e invectivas mal veladas” (Unamuno, 2017b).

El narrador le advirtió, no era una decisión sabia publicar ese tipo de relatos, impregnados de un tono tan rencoroso, el médico le contestó que era su modo de sublimar sus bajos impulsos, “si no escribiera esas atrocidades acabaría por hacerlas” (Unamuno, 2017b); su amigo le reprendió para indagar por qué cometía tales imprudencias, y el protagonista no pudo soportar más la presión y “saltó”:

[...] tendré que marcharme de aquí, o me moriré de hambre, o me volverán loco, o todo junto. Sí, todo junto: tendré que irme, loco, a morirme de hambre. ¡Mi posición!

¿A qué llamarán posición esos porros? Créame: no saldremos en España de unos marroquíes empastados, y mal empastados, pues estaríamos mejor en rústica; no saldremos de eso mientras no entremos porque el presidente del Consejo de Ministros escriba y publique un tomo de epigramas o de cuentos para los niños o un sainete mientras es Presidente. Arriesga con eso su prestigio, dicen. Y con lo otro arriesgamos nuestro progreso. ¡Qué estúpidamente graves somos! (Unamuno, 2017b).

El médico abjuraba de la hipocresía de la sociedad española, y de su acuciado gusto por el biografismo sin ningún tipo de fundamento, además, realiza una defensa del sentido del humor y del saber enciclopédico, no por ser licenciado en Medicina debía tan solo publicar artículos médicos.

Valdés interpreta el abandono del público, no desde la ignorancia de este, la crítica al marasmo español, ni al páramo cultural de la península, sino desde la legitimación del yo, en cuanto Montarco no es capaz de sobrellevar su pugna de yoes:

At the core of Unamuno's philosophy of the self is the conviction that one cannot have self-esteem unless one esteems others as oneself. Doctor Montarco was unable to negotiate the conflict between his private and public personae [...] because the esteem others held him in was much less than the esteem they had of themselves as guardian of propriety. The public persona suffers the condemnation of his community, and the private person is unable to bridge the gap (Valdés, 2016: 72).

Por otra parte, resulta una argumentación que no es ajena a la biografía de don Miguel, separar la intención original del efecto público, e incluso del padre de familia que escribe por necesidad económica: el catedrático de Griego clásico que publica *Amor y pedagogía*. Sin embargo, tal pugna de yoes posee en su fondo el desacuerdo entre razón y corazón, entre el racionalismo y el idealismo, la necesidad de Unamuno de la creencia y la confianza en la vivificante duda, la soberbia, la fama temporal, el apetito de divinidad, la adoración a la locura de don Quijote... son factores que nacen de la ansia de supervivencia y de encontrar la senda que lleve a ella.

Comenta Valdés que tal conflicto de identidades lleva a la lucha entre el yo privado y la imagen que de nosotros proyectamos, es decir, aquello que los demás nos atribuyen y nuestra esclavitud a ese yo público, estudio que ya había explorado don Miguel tempranamente en “Nerón tiple o el calvario de un inglés”; sin embargo, en este relato pensamos que don Miguel opta por vincular tal cuestión en mayor grado al mecanismo de la locura quijotesca, es decir, a la verdad en la irracionalidad y en el hundimiento de

la razón y los códigos sociales, antes que en la dicotomía yo privado-yo público, de la que también participa, pero que encuentra su origen en la lucha por la fama histórica, por imponer al otro nuestro yo en su memoria y sobrevivirle, como explicará Montarco con la metáfora del mosquero.

A partir de ese momento, el doctor Montarco decidió “luchar con el espíritu público de la ciudad”, intentaba ser el mejor especialista posible, atendía a sus pacientes diligentemente, y en su vida familiar se esforzaba por destacar como cabeza de familia, sin embargo, se producía en él un fenómeno similar al del *Retrato de Dorian Gray*, cuánto mejor ciudadano, médico y padre y marido era: “[...] cada vez eran sus cuentos, relatos y fantasías más extravagantes, según se decía, y más fuera de lo corriente y vulgar” (Unamuno, 2017b), en ellos volcaba sus verdaderas pulsiones, las pugnas de su inconsciente, el rechazo al mundo que le había tocado vivir. La clientela, tal vez adivinando ese trasfondo, aunque timorata y pacata, adjudicando prejuicios en lugar de descubrir al verdadero Montarco, abandonaba su consulta, “Con esto su irritación mal contenida iba en aumento” (Unamuno, 2017b).

Cada vez contenía peor su furia y menosprecio, le llegaron a acusar de soberbio, debía creerse un genio superior a los “pobres diablos” ignorantes que le leían, el narrador le comunicó los rumores, pero el doctor le respondió calmadamente:

Sólo los tontos son de veras soberbios [...] Si pudiésemos asomarnos los unos al brocal de la conciencia de los otros y verles el fondo! Sí sé que me tienen por desdeñoso de los demás, pero se equivocan. Es que no los tengo por aquello en que se tienen ellos mismos [...] el hombre que trata de sobreponerse a los demás es que busca salvarse; el que procura hundir en el olvido los nombres ajenos es que quiere se conserve el suyo en la memoria de las gentes, porque usted sabe que la posteridad tiene un cedazo muy cerrado [...] Una de esas botellas con agua dispuestas para cazar moscas [mosquero]. Las pobres tratan de salvarse, y como para ello no hay más remedio que encaramarse sobre otras y así navegar sobre un cadáver en aquellas estancadas aguas de muerte, es una lucha feroz a cuál se sobrepone a las demás. Lo que menos piensan es en hundir a la otra, sino en sobrenadar ellas. Y así es la lucha por la fama mil veces más terrible que la lucha por el pan (Unamuno, 2017b).

Simplemente, no le conocían, le juzgaban de ese modo porque se creían ridiculizados y tal vez era porque el médico les ponía el reflejo de su propia mediocridad enfrente, y a los pacientes no les gustaba descubrir que eran simples; sin embargo, Montarco solo intentaba salvarse, se le podía acusar de egoísta o soberbio, pero no pensaba hundirse en la masa anónima. En este caso, la intrahistoria queda mal parada, ya que los

ciudadanos de este relato no son activos en su pequeña parcela temporal, recordemos que don Miguel criticará el atraso español, ya en *San Manuel Bueno, mártir*, como en “¡Cosas de franceses (un cuento disparatado)” y “El poema vivo del amor”.

Unamuno demuestra en este relato sus conocimientos sobre las teorías evolucionistas, el narrador cita a Darwin y su “lucha por la vida”, mientras el médico prefiere *Problemas biológicos*, de William Henry Rolph, este entomólogo expone que la necesidad de alimento no viene causada por el aumento de la población, sino por las cualidades innatas e inherentes al ser humano de la ambición y la codicia, “instinto de invasión”, una tendencia “a ser más, a serlo todo”; este instinto es el que mueve al ser humano durante toda su vida, esa soberbia, esa *hybris*, que, calificada por el padre Alfonso Rodríguez como “apetito de divinidad”, enlaza con el sentimiento trágico de la vida unamuniano, la única manera de sobrevivir y sobrevivirse es intentar “serlo todo”:

Sí, apetito de divinidad. ¡Seréis como dioses!; así tentó, dicen, el demonio a nuestros primeros padres. El que no sienta ansias de ser más, llegará a no ser nada. ¡O todo o nada! [...] Díganos lo que nos dijere la razón, esa gran mentirosa que ha inventado, para consuelo de los fracasados, lo del justo medio, la *aurea mediocritas*, el *ni envidiado ni envidioso* y otras simplezas por el estilo [...] nuestras entrañas espirituales, eso que llaman ahora el Inconciente [*sic*] (con letra mayúscula) nos dice que para no llegar, más tarde o más temprano, a ser nada, el camino más derecho es esforzarse por serlo todo (Unamuno, 2017b).

Montarco argumentaba que él no se defendía, él atacaba, ya que según las teorías de Rolph, la lucha por la vida es “ofensiva y no defensiva”, tan solo cultivaba su apetito de divinidad, “no quiero más que espada [...] Atacar, atacar, y nada de defenderse”. El doctor hacía oídos sordos a los rumores y si los oía, no contestaría nunca, además, “Si nos dieran siglos por delante, antes les convencería yo a ellos mismos de que son tontos, y vea si es esto difícil, que ellos a mí de que estoy loco o de que soy soberbio” (Unamuno, 2017b).

Aunque el propio médico adivinaba su final: “[...] el día en que me flaquee el brazo, o la espada me quede mellada, aquel día me pisotean, me arrastran y me hacen polvo. Pero antes se saldrán con la suya: me volverán loco” (Unamuno, 2017b), encarna el doctor un tipo trágico, que recuerda al Caballero de la Triste Figura, consciente de su lucha en solitario contra la masa, se verá, como las moscas en el mosquero, convertido en cadáver a los pies del resto que intentan sobrevivir.

El narrador comprobaba que se confirmaron sus vaticinios, “Acabaron por volverle loco”, el médico se empeñaba en seguir con su polémica faceta de escritor, pero a la vez, continuar siendo un excelente especialista. Los pacientes, incapaces de asumirlo, le abandonaban, comenzó a faltarle el trabajo, y además, ya no encontraba publicaciones que quisieran recoger sus relatos, no conseguía hacerse un nombre como escritor, ni ganar dinero a través de colaboraciones. De hecho, sus amigos tuvieron que hacerse cargo de su esposa e hijas, y a él lo tuvieron que internar en una “casa de salud”, ya que su agresividad verbal iba en aumento. Todos aquellos desatinos que vertía en sus textos, se iban mostrando en él, al no poderse plasmar en un papel. Por otra parte, tal disociación del comportamiento, un escritor misterioso y un ejemplar profesional, puede recordarnos al doctor Jekyll y Mr. Hyde, a Dorian Gray, así como a don Quijote, cuya locura le acabó absorbiendo por completo, aunque el doctor Montarco resulta un personaje más oscuro que el caballero.

El narrador le visitó en el sanatorio, allí le atendía el doctor Atienza, que había sido compañero de estudios del doctor Montarco, y era, además de colega, amigo. Explicó Atienza que comenzaba a estar más calmado, y por ello tan solo le permitía leer poco, Montarco se había aficionado desmedidamente al *Quijote*, su obsesión era el capítulo XXXII de la segunda parte; Unamuno, diligente, recuerda que el momento estelar de tal episodio es la respuesta de don Quijote al eclesiástico que le reprendió, este veía claramente la pantomima de los Duques y riñó al caballero y al escudero por dejarse llevar de tal engaño, por perpetuar la locura. El religioso no sabía de la especial afición de don Quijote y Sancho Panza. En este momento del relato, Montarco toma especial afinidad con la visión de don Miguel del Quijote, de hecho, varios fragmentos de “La locura del doctor Montarco” en que se ocupa del *Quijote* son similares a los de los capítulos XXXI y XXXII de la segunda parte, de *Vida de don Quijote y Sancho*, incluso destaca las mismas citas de la obra de Cervantes que recuerda Montarco en este cuento y las reflexiones son semejantes a las que realiza tal personaje —*Vida de don Quijote y Sancho* fue publicada en 1904, el mismo año en que salió a la prensa este relato—.

El enfermo estaba leyendo la novela de Cervantes cuando le sorprendió su amigo, se alegró de la visita, en aquel momento también reflexionaba sobre el empleo de la “arma prohibida”, es decir, “Quien llamare tonto, a su hermano, es reo del fuego eterno”, a Montarco no le parecía bien la cualidad escogida, juzgaba más grave ser asesino o ladrón o estafador: “Todo se puede poner en duda menos el ingenio, la agudeza o

el buen juicio ajenos. ¿Y cuándo le da al hombre por presumir de algo? Papas ha habido que se tenían por latinistas y que se hubieran ofendido menos de que se les tuviera por herejes que de haberles acusado de incurrir en solecismos al escribir latín” (Unamuno, 2017b), explicó el doctor a su amigo que solo el tonto era soberbio, como ya se lo había matizado con anterioridad.

Ese era el obstáculo del progreso, según el doctor todos los hombres eran innatamente estúpidos, y a su vez, se quejaba del mandamiento bíblico, sin embargo, si el “apetito de divinidad” fuera anulado, según las teorías de Roth, la vida humana llegaría a su fin, es decir, si se resolviera la duda del sentimiento trágico de la vida.

A continuación, citó el doctor, de memoria, un fragmento del capítulo XXXI, de la segunda parte, de la novela del ingenioso hidalgo, en el que el narrador desprecia abiertamente al eclesiástico que visitaba a los Duques: “[...] *destos* que gobiernan las casas de los príncipes; *destos* que como no nacen príncipes no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son; *destos* que quieren que la grandeza se mida con la estrechez de sus ánimos; *destos* que, queriendo mostrar a los que ellos gobiernan a ser limitados, les hacen ser miserables...” (Unamuno, 2017b).

Atienza ratificó al amigo, la obsesión de Montarco por esos capítulos del *Quijote* era patológica. El loco no podía soportar ese personaje:

Reo del Infierno se hizo [...] aquel grave religioso que con los duques salió a recibir a don Quijote [...] lleno de saña, de envidia, de estupidez, de todas las bajas pasiones cubiertas con capa de sensatez y buen juicio, amenazó al duque con que tenía que dar cuenta a nuestro Señor de lo que hacía aquel *buen hombre*... Llamó buen hombre a don Quijote, el muy majadero y grave eclesiástico, y luego le llamó don Tonto [...] ¡Don Tonto al más grande loco que vieron los siglos! ¡Reo del fuego eterno! Y en el Infierno está (Unamuno, 2017b).

Tal defensa de don Quijote recuerda inevitablemente a *Vida de don Quijote y Sancho*, en cuanto identifica al eclesiástico con España, esa parte de los españoles que “se cree culta”, y que no se fue cuando se autoexpulsó de la casa de los Duques, sino que “anda por ahí dando y quitando patentes de sensatez y cordura” (Unamuno, 2017b).

Esa parte de los españoles, cervantistas y no quijotistas, que en público alababan al caballero como un “loco sublime”, pero en realidad, le tenían por “don Tonto”, como le sucedía a él mismo en su función de médico, aún se acordaba del dolor que le producía que le tacharan de soberbio: “ [...] ¿para qué crió Dios el mundo? Para su gloria,

dicen; para manifestar su gloria. ¿Y hemos de ser nosotros menos?... ¡Soberbia! ¡Soberbia! ¡Satánica soberbia!, claman los impotentes. Vengan, vengan acá, vengan todos esos graves señores infectados de sentido común...” (Unamuno, 2017b).

El doctor Atienza y el amigo se despidieron del enfermo porque se estaba alterando desmedidamente, el médico culpaba a la sociedad del estado de su colega, que, en su opinión, había sido “uno de los hombres más cuerdos y cabales que he conocido”. A continuación, matizó el psiquiatra al visitante las principales diferencias entre un “loco” y un “cuerdo”. Los cuerdos “aunque piensan locuras [...] ni las dicen ni menos las hacen”; pero los locos, “carecen del poder de inhibición” que les impida llevar los desatinos a cabo; no obstante, los cuerdos también poseen un grado de locura mínimo, que es el que les lleva a convertirse o en genios, o en superarse a sí mismos, es la “ilusión” que redundante en certidumbre, el factor que causa ese destello, es decir, el apetito de divinidad del que hablaba Montarco o la duda vivificadora del sentimiento trágico de la vida:

[...] una ilusión que resulte práctica, que nos lleve a un acto que tienda a conservar o acrecentar o intensificar la vida, es una impresión tan verdadera como la que pueda comprobar más escrupulosamente todos los aparatos científicos que se inventen. Ese necesario repuesto de locura, llamémosla así, indispensable para que haya progreso; ese desequilibrio sin el cual llegaría pronto el mundo espiritual a absoluto reposo, es decir, a muerte, eso hay que emplearlo de un modo o de otro (Unamuno, 2017b).

Precisamente, era en su obra literaria en la que Montarco vertía todas sus ilusiones y locuras irrealizables, “y así se libraba de ello y podía llevar la vida tan ordenada y tan sensata que llevaba”, Atienza afirmó que en el extranjero hubiera ganado fama como escritor, pero en España le era imposible sobrevivir en tal páramo cultural, le daba la razón a su paciente en la valoración de los lectores: “A cada paso y ante la cosa en el fondo más sencilla, se decían estas gentes ahítas de bazofia didáctica²⁰²: *Y aquí, ¿qué quiere decir este hombre?*” (Unamuno, 2017b).

El narrador afirmaba que sus relatos eran muy “sugestivos”, este narrador-personaje no es un lector sencillo de contentar, sino que necesitaba que le ofrecieran puntos

²⁰² “Lo que da ese tono ferozmente —esta es la palabra— didáctico a lo más de nuestra literatura clásica castellana es que no era literatura creativa, poética, sino constructiva, oratoria, literatura de sermón; era de lección y no de pura contemplación. Cuando la más fuerte, la más profunda lección es la que nos da la contemplación desinteresada” (Unamuno, 1967g:1474), explicaba en 1923 Unamuno.

de vista distintos, le encantaban los cuentos del médico, “sin descripciones ni moraleja”, y realiza cierta crítica del público lector, que recuerda a las ideas del propio don Miguel:

Me propongo escribir un estudio sobre ellos, y abrigo la esperanza de que una vez se le ponga al público sobre la pista, acabará por ver en ellos lo que hoy no ve. El público ni es tan torpe ni tan desdeñoso como creemos; lo que hay es que quiere que le den las cosas mascadas, ensalivadas y hechas bolo deglutible²⁰³ para no tener más que tragar; cada cual harto tiene con ganarse la vida, y no puede distraer tiempo en rumiar un pasto que le sabe áspero cuando se lo mete en la boca. Pero los comentaristas sacan a flote a escritores así, como el doctor Montarco, en quien sólo se leía la letra y no el espíritu (Unamuno, 2017b).

Didactismo, por otra parte, que sin embargo y bien encarrilado, puede redescubrir talentos obviados.

El psiquiatra culpaba abiertamente la sociedad, la clientela había abandonado a Montarco injustamente y le había vituperado sin fundamento, le abocó a la mendicidad, a él y a su familia, y entonces “le obligaron a decir y hacer locuras que antes pensaba y vertía en sus escritos [...] no eran locuras [...] pero han conseguido que acaben por serlo” (Unamuno, 2017b). Atienza explicaba que, para Montarco las ideas eran una simple excusa, para ahondar en una cuestión mayor, en cambio, el público intentó identificarle con simples argumentos, con el hilo en lugar de las cuentas:

[...] Sus ideas eran una excusa, una primera materia, y tanta importancia tienen en sus escritos como las tierras de que se valiera Velázquez para hacer las drogas con que pintaba [...] ¿Qué diríamos del que para juzgar de la Venus de Milo hiciese, microscopio y reactivos en mano, un detenido análisis del mármol en que está esculpida? Las ideas no son más que materia prima para obras de filosofía, de arte o de polémica (Unamuno, 2017b).

Don Miguel, para el que el ideal de toda obra, fuera del género que fuera, era la poesía, además de poder encontrar en todas sus obras un trasfondo metafísico, sociológico, político... es decir, no estrictamente literario, parece que está explicando su propia poética al analizar los relatos del doctor, poética que “más resistencia encuentra en nuestro pueblo”.

²⁰³ Unamuno usó la misma expresión en “La lengua escrita y la hablada”: “[...] a nuestro público le gusta que le den las cosas mascadas, ensalivadas y hechas bolo deglutible” (Unamuno, 1900b).

Es interesante observar cómo Otis H. Green emparenta este relato con “El licenciado Vidriera”, ciertamente en tal novela ejemplar, la sociedad no permite al protagonista realizarse y le presiona para no vivir de acuerdo a sus preferencias; por otra parte, realiza una interpretación biografista de la novela corta, en la que el mismo Cervantes, melancólico por su sacrificio como soldado y recolector de impuestos, condenado a la pobreza, no fue apreciado en vida por su particular literatura, mientras sí lo fue Lope de Vega: “All of this was a source of pain and resentment to Cervantes, a pain and a resentment from which he sought release through the medium of art [...] to find a vehicle for the artistic exteriorization of personal frustration” (Green, 1970:186). Ciertamente, don Miguel, eterno admirador de la obra cervantina, bien utilizó el mismo mecanismo en tal relato, fácil es encontrarlo tras las experiencias y la poética del doctor Montarco, así como en los argumentos del doctor Atienza.

Era extraño que Montarco, en su estancia en el psiquiátrico, se enajenara por completo, pero cuando lo hacía, se transformaba en un personaje imaginario, en el consejero privado Herr Schmarotzender —en alemán, “schmarotzen” significa “parasitar”, es decir, “Schmarotzer” es el sustantivo, “parásito”—, se ponía una peluca y se subía sobre una silla para declamar discursos “lentos de espíritu [...] en que palpitan las ansias eternas de la humanidad”.

Al finalizarlos, Montarco le preguntaba a su psiquiatra, siendo capaz de disociarse de su otra identidad: “¿No es cierto, amigo Atienza, que hay mucho de verdad en el fondo de estas locuras del pobre consejero privado Herr Schmarotzender?”, es decir, este ser genial que le parasitaba, sacaba a relucir las mejores cualidades del doctor enfermo, como el caso de don Quijote y la versión de Unamuno de tal personaje, él era el cuerdo, mientras el resto eran los locos. Atienza le llegó a ver como una especie de vate: “[...] muchas veces he pensado en lo que hay de justo en ese sentimiento de veneración y respeto con que se rodea a los locos en algunos países [...] creo que dicen [los pacientes del psiquiátrico] cosas que pensamos todos y por pudor y vergüenza no nos atrevemos a expresar” (Unamuno, 2017b).

Don Miguel, volviendo en este relato a su *Vida de don Quijote y Sancho* y a *Del sentimiento trágico de la vida*, recupera la razón como un mecanismo conservador de la vida física, sin embargo, limitador; don Miguel transforma la sentencia racionalista por excelencia en *sum ergo cogito*:

Nosotros no conocemos sino lo que nos hace falta conocer para poder vivir. Pero ¿quién le dice a usted que esa inextinguible ansia de sobrevivir no es revelación de otro mundo que envuelve y sostiene al nuestro, y que, rotas las cadenas de la razón, no son estos delirios los desesperados saltos del espíritu por llegar a ese otro mundo? (Unamuno, 2017b).

El visitante comenzaba a asustarse, no confiaba en Atienza como profesional, más bien le parecía que él era el loco y que Montarco le trataba e influía. El psiquiatra no se extrañó demasiado, “¡Qué sé yo!” le contestó, y también le confesó que prefería pasar cuántas más horas mejor en su lugar de trabajo cuidando a enfermos mentales, que “tener que sufrir tontos”, el único inconveniente que encontraba era que “hay muchos locos que son a la vez tontos”.

Escuchando tales opiniones extremadas, el amigo prefirió marcharse, se despidió con el apóstrofe: “¡Pobre España!”, el estado general era deprimente, invadida por tontos, pero el de la élite intelectual era tristísimo, plagada de locos cuerdos y de cuerdos locos.

El doctor Montarco falleció al poco tiempo de haber ingresado en la clínica de salud mental, le embargó una depresión y acabó volviéndose mudo, tan solo hablaba para musitar: “O todo o nada... o todo o nada... o todo o nada...”, la condena del sentimiento trágico de la vida, la lucha entre yoes, la lucha por la vida eterna. Murió en ese estado. Registraron su habitación, y en el cajón de la mesa encontraron un manuscrito, escrito por Montarco, titulado *O todo o nada*, con el subtítulo siguiente: “Ruego que, así que yo muera, se quemase este manuscrito sin leerlo”, no figura que nadie lo leyera, ni nuestro fiel narrador; este aventura que tal vez estuvo entre las manos del doctor Atienza, pero no lo sabe a ciencia cierta, y también desconoce si este finalmente lo destruyó tal y como deseaba el enfermo. El cuento finaliza con un triste apóstrofe, si antes se lamentaba el amigo por España, esta vez: “¡Pobre doctor Montarco! ¡Descanse en paz, quien bien mereció paz y descanso!” (Unamuno, 2017b).

Tal estrategia del manuscrito evoca cuentos como “El que se enterró (cuento de muertos)”, así como la lectura letal de *Cómo se hace una novela*. Por otra parte, parece encarnar a don Quijote en Montarco, así como a España, un ser puro y bueno, vidente, vapuleado por la sociedad estúpida, vencedora al enterrar en la miseria y el olvido al doctor.

“El que se enterró” (1908) enlazaría por su complejidad, similitud del protagonista y temática con “La redención del suicidio”, es uno de los relatos más sobresalientes de Unamuno, y uno de los que más se ha encargado la crítica, Paucker lo ha comparado con las obras de Kierkegaard, *El concepto de la angustia* (1844) y *La enfermedad mortal* (1849). Granjel, Zubizarreta y Martín ya identificaron la relación con el drama de Unamuno, *El otro*, asimismo, Rebeca Martín hace referencia a *La esfinge* como precedente primigenio de ese drama.

El cuento se inicia con el cambio drástico en el humor del protagonista, Emilio, era un joven alegre, pero repentinamente se volvió “tristón, taciturno y escrupuloso” (Unamuno, 2011a:205). Unamuno no puede dejar de mostrar su vasta cultura literaria, y su especial interés por el mundo anglosajón, esta vez es Robert Browning y su extenso poema “Lázaro”, ya que se compara al depresivo con el personaje bíblico, un amigo de Emilio decía que este, como el resucitado, había visitado la muerte; recurso metaliterario que Unamuno usará en varios relatos, a partir de la crítica literaria mostrará su relato, valgan los ejemplos de “El canto adámico” con la reflexión de *Leaves of Grass*, de Walt Whitman; y “La sombra sin cuerpo (fragmento de una novela en preparación)” que se valdrá del detonante en la trama de *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso.

El narrador es un amigo innominado que insistió en preguntarle al triste hombre la causa de su afección, pero este le exigió que lo mantuviera en secreto: “[...] no se lo cuentes a nadie mientras yo no vuelva a morirme” (Unamuno, 2011a:2015), por lo tanto, parece cierta la aseveración de la resurrección de Emilio. Hizo pasar a su compañero a su cuarto, lugar que no había cambiado en absoluto desde que su amigo era una persona jovial, este se sentó en su beato sillón y por mucho que intentara hablar, temblaba totalmente atemorizado, el amigo intentó hacerle desistir, no hacerle pasar por ese mal trance, “[...] pero la curiosidad pudo en mí más que la piedad, y es sabido que la curiosidad es una de las cosas que más hacen al hombre cruel” (Unamuno, 2011a:206).

El amigo, finalmente, se decidió a confesarse, y ya advirtió, tanto al compañero, como al mismo lector del relato: “[...] tú no vas a creerme ni palabra de lo que te vaya [a] contar, pero eso no importa. Contándotelo me libertaré de un grave peso y me basta” (Unamuno, 2011a:206). De este modo, también se usa la palabra como un medio sanador, Unamuno pasará toda su carrera literaria pensando en voz alta, haciendo partícipe

al lector de sus cuitas, y como veremos, Emilio sufre de una afección que recuerda en muchos detalles a la crisis del joven don Miguel.

Pero así como Unamuno temió a la muerte, se la imaginaba al dormir, intentaba atrapar el sueño, y representó el suicidio en personajes como el protagonista de “La redención del suicidio” y Agustín de *Niebla*, Emilio tenía miedo de absolutamente todo, y como mecanismo de defensa decidió encerrarse en su cuarto:

Todo me infundía miedo, y parecía envolverme una atmósfera de espanto. Presentía peligros vagos. Sentía a todas horas la presencia invisible de la muerte, pero de la verdadera muerte, es decir, del anonadamiento. Despierto, ansiaba porque llegase la hora de acostarme dormir, y una vez en la cama me sobrecogía la congoja de que el sueño se adueñara de mí para siempre [...] Y no me sentía ni siquiera con resolución para suicidarme, lo cual pensaba yo entonces que sería un remedio [...] Llegué a pasarme los días enteros en este cuarto (Unamuno, 2011a:206).

En *Del sentimiento trágico de la vida* recoge la misma anécdota:

Imposible nos es, en efecto, concebimos como no existentes, sin que haya esfuerzo alguno que baste a que la conciencia se dé cuenta de la absoluta inconsciencia, de su propio anonadamiento. Intenta, lector, imaginarte en plena vela cuál sea el estado de tu alma en el profundo sueño; trata de llenar tu conciencia con la representación de la inconsciencia, y lo verás. Causa congojosísimo vértigo el empeñarse en comprenderlo. No podemos concebimos como no existiendo [...] figúrate un lento deshacerte de ti mismo, en que la luz se te apague, se te enmudezcan las cosas y no te den sonido, envolviéndote en silencio, se te derritan de entre las manos los objetos asideros, se te escorra de bajo los pies el piso, se te desvanezcan como en desmayo los recuerdos, se te vaya disipando todo en nada y disipándote también tú, y ni aun la conciencia de la nada te quede siquiera como fantástico agarradero de una sombra (Unamuno, 2011b:81, 85).

Pero el “misterio”, la “catástrofe” de la enfermedad llegó. Es interesante el avance de las ciencias psicológicas, ya que el amigo, observando el deterioro anímico de Emilio, le preguntó por qué no acudió a un especialista; y el hecho de que absolutamente todo le angustiara, recuerda al concepto freudiano de *unheimlich*, todo elemento conocido se volvió siniestro²⁰⁴. El hecho de pensar en voz alta se ejemplifica excelentemente en este cuento, ya que es a medida que le explica su terrible experiencia al receptor, y por ende, al lector del relato, que se produce la cura y la asimilación del caso: “No te

²⁰⁴ Ciertamente y como recuerda Rebeca Martín (Martín, 2006:429), el tema y la estética de este cuento insertan a Unamuno en una tradición europea sobre el cuestionamiento de la identidad, recordemos a Hoffmann, Poe, Nerval, Dostoievski, Maupassant... A su vez, Ricardo Gullón comenta que Freud sufrió su crisis nerviosa el mismo año que le sucedió a Unamuno, en 1897 (Martín, 2006:429).

sorprenda el que vacile [...] porque lo que vas a oír no me lo he dicho todavía ni a mí mismo” (Unamuno, 2011a:2016). A su vez, además de identificarse con el héroe decadentista, superado por su vida cerebral, recuerda la inefabilidad de los milagros bíblicos. De hecho, evoca el milagro de Lázaro.

Emilio estaba completamente dominado por el miedo, se sentó en el sillón, en el que estaba recostado cuando explicaba este caso a su compañero, que es el que relata este cuento, e invocó a la muerte. Este cuento es relevante por la superposición de planos narrativos, con cuatro dimensiones temporales asociadas a ellas:

1. El cuento que lee el lector, narrado por el amigo que interroga a Emilio: El amigo lo narra en primera persona, conocemos qué piensa él mismo, además da voz directa a Emilio en los diálogos.
2. La escritura de Emilio de su experiencia: a su muerte lo encontraron, y sobre él escribió el amigo el cuento que lee el lector.
3. La experiencia del amigo, cuando le explica Emilio lo que le sucedió: parece que el amigo transcribió el diálogo y lo incluyó en su narración. Emilio está sentado en su sillón, el amigo en una silla frente a este.
4. El caso de Emilio, es decir, la enfermedad: precisamente, la está asumiendo el paciente en el segundo nivel de la narración, cuando se la comunica a un conocido, cuando la formula en voz alta.

Tanto el amigo como Emilio se intercambiarán sillones e identificaciones, incluso, la víctima parecía conocer exactamente qué opinaría su contertulio: “Sí, ya sé lo que piensas, pero no me importa” (Unamuno, 2011a:207). En la cumbre de su paroxismo:

[...] sentí que se abría la puerta y que entraba cautelosamente un hombre. No quise levantar la mirada [...] El hombre se detuvo y se quedó ahí, detrás de esa silla que ocupas, de pie, y sin duda mirándome. Cuando pasó un breve rato me decidí a levantar los ojos y mirarlo. Lo que entonces pasó por mí fue indecible; no hay para expresarlo palabra alguna en el lenguaje de los hombres que no se mueren sino una sola vez. El que estaba ahí, de pie, delante de mí, era yo mismo, por lo menos en imagen [...] Así estuvimos un momento, mirándonos a los ojos el otro y yo [...] El terror se había transformado en otra cosa muy extraña y que no soy capaz de definirte. Al poco rato sentí que el suelo se me iba de debajo de los pies [...] al oír al otro murmurar muy bajito y con los labios cerrados: ¡*Emilio!*, sentí la muerte. Y me morí (Unamuno, 2011a:207).

El amigo pensaba que el caso era una alucinación, un intento de suicidio o un delirio, y aún atemorizado, permaneció en la habitación escuchando la experiencia ultraterrena. Este relato recuerda a la atmósfera de los cuentos de Edgar Allan Poe²⁰⁵, incluso a los ejercicios de alteridad que realizaría Jorge Luis Borges. La resurrección de Emilio no fue pacífica, positiva y plena como la de Lázaro, se trata de una suplantación, incluso de una reencarnación: metempsicosis. Volvió a la vida en su otro yo que había ido a visitarlo, y se había sentado en la silla —en la que está sentado el amigo—:

Cuando al poco rato volví en mí [...] resucité, me encontré sentado ahí, donde tú te encuentras ahora sentado y donde el otro, se había sentado antes [en la silla] [...] Mi conciencia, mi espíritu, había pasado del uno al otro, del cuerpo primitivo a su exacta reproducción [...] Y me vi [...] mi anterior cuerpo [...] muerto. Había asistido a mi propia muerte. Y se me había limpiado el alma de aquel extraño terror (Unamuno, 2011a:208).

El concepto de metempsicosis acompañó a Unamuno durante toda su vida, escribió en 1904 un artículo con profundas resonancias autobiográficas, “Intelectualidad y espiritualidad”, pero para distanciarse, situó su propia experiencia en un personaje de ficción, como él, escritor al que le sucedió un caso similar al de Emilio:

Fue singular y desasosegador el efecto que le produjo leerse como a un extraño, leer sus escritos como si lo fueran de otro. Este desdoblamiento de su persona recordóle otra escena de pasajero desdoblamiento de sí mismo, de la que no se acordaba sin escalofríos, y fue cuando, mirándose a la mirada en un espejo, llegó a verse como a otro; se contempló cual sombra inconsistente, como fantasma impalpable, y a tal punto le sobrecojió aquello, que se llamó en voz baja por su nombre. Y su voz le sonó a voz de otro, a voz que surgía del espacio, de lo invisible, del misterio impenetrable [...] Ahora no era lo mismo [...] ¿Había él escrito aquello? ¿Era él el mismo que quien lo escribiera? ¿No habría en él más de un sujeto? ¿No llevaría en sí legión de almas dormidas las unas bajo las otras? [...] ¿Le verían los demás como él se veía, o muy de otro modo, y estaría haciendo y diciendo lo que creía hacer y decir? [...] Mil veces había deplorado esa bárbara intransigencia de los más de los espíritus con los que tenía que comunicarse, aunque no sustancial, sino accidentalmente [...] esa ridícula creencia de que hay doctrinas que uno tiene por absurdas, que solo pueden profesar los espíritus perturbados o desquiciados [...] ¡Cuán lejos de aquel amplísimo espíritu del gran Goethe, que se sentía a un tiempo deísta, panteísta y ateo, y en cuya mente cupieron la más honda comprensión del paganismo con una comprensión hondísima del cristianismo! (Unamuno, 1967a:1139, 1141).

²⁰⁵ En la biblioteca de don Miguel podemos encontrar dos obras de Edgar Allan Poe: *The Poems of Edgar Allan Poe with a Selection of Essays* (1927) y *Tales of Edgar Allan Poe* (1907), con anotaciones, es decir, las había leído y analizado en profundidad. También escribió un artículo a la reseña de Ernesto Montenegro sobre *Edgar A. Poe: A Psychopathic Study* (1923), de John W. Robertson (Martín, 2006: 429, 430). Por otra parte, en “Sobre el ajedrez” (1910) y “Traducir el estilo” (1924) vuelve Unamuno a citar a Allan Poe, en concreto, *The Murders in the Rue Morgue* (1841).

En 1922 realizó una humorística reflexión acerca de la investigación del ladrido como el lenguaje perruno, y no pudo olvidar a Orfeo, el perro del protagonista de *Niebla*, al que bien supo “traducir”:

Algunos de los que han leído mi novela *Niebla* [...] me han preguntado cómo logré traducir la oración fúnebre que el perro Orfeo monologó a su amo Augusto Pérez a la muerte de este [...] y que de dónde ha sacado aquellas filosofías cínicas [...] *¿Es que usted ha sido alguna vez perro?* —me han preguntado. Y he aquí una pregunta a la que no es tan fácil contestar como a primera vista parece. Sin que con esto queramos confesar nuestra fe en la metempsicosis (Unamuno, 1967g:1455).

Al haber ya perdido Unamuno a su esposa y a su hija Salomé, en 1934, y antes de asistir a los actos en homenaje a su jubilación, comentó, en su casa, al periodista Emilio Fonet: “Aquí [señala Unamuno con el dedo índice al suelo, muy emocionado] estuvo mi hija, muerta... Aquí mismo. Y yo suelo leer y escribir en el lecho donde ella murió. Venga usted... Aquí leo y escribo...; así, tal como usted me ve ahora, tendido en el lecho mortuorio de mi hija...” (Rabaté, 2010:628), el recuerdo del muerto al tomar sus objetos y actitudes, actitudes espiritistas, fueron preocupaciones unamunianas.

Volviendo al cuento, el protagonista continuaba su relato, había muerto y su espíritu había transmigrado a su otro yo, así que, triste, pero tranquilo, enterró de noche el cadáver, su cadáver anterior, del pasado, en el jardín, y con su perro, como Agustín de *Niebla*, como el Argos de Ulises, reflexionó: “El pobre perro me miraba con ojos de terror, pero de terror humano [...] su mirada una mirada humana. Le acaricié diciéndole: *no comprendemos nada de lo que pasa, amigo, y en el fondo no es esto más misterioso que cualquier otra cosa*” (Unamuno, 2011a:208). La vida es misteriosa, inescrutable, como la misma muerte, y el existencialismo y lo desconocido aceptado con tal naturalidad, como enterrar el propio cadáver, recuerda las fantasías románticas de Poe, así como el posterior existencialismo de Camus o Sartre.

El toque de humor del cuento llega con el cuestionamiento del amigo de la “filosofía perruna”, el diálogo de Emilio con su mascota, y el ingenio humano no queda bien parado: “Me parece una reflexión demasiado filosófica para ser dirigida a un perro [...] ¿Y por qué? [...] ¿O es que crees que la filosofía humana es más profunda que la perruna?” (Unamuno, 2011a:208). Emilio sospechaba que su amigo le creía loco, o por lo menos, enfermo, mientras que su perro fue capaz de observar la escena del entierro, y no juzgarle.

Como el receptor persistía en creer que todo eran alucinaciones o locura, Emilio apelaba al engaño de los sentidos, de raíz barroca, e incluso, desde un punto de vista médico, al efecto placebo:

[...] todo cuanto percibimos no es otra cosa [alucinaciones], y que no son sino alucinaciones nuestras impresiones todas [...] Si vas por un desierto consumiéndote de sed y de pronto oyes el murmurar del agua [...] y ves el agua, todo esto no pasa de alucinación. Pero si arrimas a ella tu boca y bebes y la sed se te apaga, llamas a esta alucinación una impresión verdadera, de realidad [...] el valor de nuestras percepciones se estima por su efecto práctico. Y por su efecto práctico [...] es por lo que estimo lo que aquí me sucedió [...] tú ves bien que yo, siendo el mismo, soy, sin embargo, otro [...] Desde entonces las cosas siguen siendo para mí las mismas, pero las veo con otro sentimiento [...] Vosotros creéis que soy yo el que he cambiado y a mí me parece que lo que ha cambiado es todo lo demás (Unamuno, 2011a:209).

A su vez, aunque físicamente se represente el mismo personaje en dos cuerpos, o se haya replicado la misma persona, podemos atisbar cómo el desdoblamiento identitario, la inseguridad sobre uno mismo, la superación del pasado, el entierro del yo pasado, ya va atisbando tendencias postmodernas.

El amigo seguía aduciendo que era un caso de psicología y metafísica experimental, siendo racionalista, no podía aceptar que tales apariciones fueran reales, hasta que le repelió la existencia de la prueba definitiva: Emilio lo llevó al jardín, al lugar en el que enterró su cadáver, y efectivamente, había un cuerpo. El narrador se horrorizó, su reacción recuerda a la del delirio de Emilio, cuando vio a su otro yo; el enterrador presentó el esqueleto como: “¡Mírame!” (Unamuno, 2011a:209). Se identificó como el muerto, y afirmó que no era un asesino, no había matado a otro hombre, pero el amigo, desconcertado, ya no sabía qué creer, ni a quién:

[...] tú no crees en nada y por no creer en nada no te puedes explicar cosa alguna, empezando por las más sencillas. Vosotros, los que os tenéis por cuerdos, no disponéis de más instrumentos que la lógica, y así vivís a oscuras [...] Ya estás buscando la solución o la moraleja. ¡Pobres locos! Se os figura que el mundo es una charada o un jeroglífico cuya solución hay que hallar. No, hombre, no; esto no tiene solución alguna [...] Esto sucedió tal cual te lo he contado, y si no me lo quieres crees, allá tú (Unamuno, 2011a:209).

Unamuno rechazaba tal racionalidad que no permitía ningún amarre más allá del positivismo y el cientifismo, que en su opinión, eran insuficientes para aprehender la realidad; además, la negación de que todo hecho tuviera una explicación, presenta un

atisbo de irracionalismo, de una realidad anárquica, inclasificable, engañosa, en la que la emoción, la imaginación, la alucinación y el inconsciente prevalecen sobre cualquier diagnóstico médico, como decía Emilio:

[...] [a] muchísimas personas les ocurren durante la vida sucesos trascendentales, misteriosos, inexplicables, pero que no se atreven a revelar por miedo a que se les tenga por locos [...] La lógica [...] es una institución social y la que se llama locura una cosa completamente privada. Si pudiéramos leer en las almas de los que nos rodean, veríamos que vivimos envueltos en un mundo de misterios tenebrosos, pero palpables (Unamuno, 2011a:210).

Aquellos esclavos de la razón que eliminan cualquier dimensión del universo más allá de la material, son calificados por Unamuno como “parásitos espirituales”:

Mentábamos antes a los parásitos que, viviendo en las entrañas de los animales superiores, de los jugos nutritivos que estos preparan, no necesitan ver ni oír, y no existe, por lo tanto, para ellos mundo visible ni sonoro. Y si tuviesen cierta conciencia y se hicieran cargo de que aquel a cuyas expensas viven cree en otro mundo, juzgaríanlo acaso desvaríos de la imaginación. Y así hay parásitos sociales, como hace muy bien en notar Mr. Balfour, que recibiendo de la sociedad en que viven los móviles de su conducta moral, niegan que la creencia en Dios y en otra vida sean necesarias para fundamentar una buena conducta y una vida soportables, porque la sociedad les ha preparado ya los jugos espirituales de que viven [...] vive vida de parásito espiritual [...] Hay quien vive del aire sin conocerlo. Y así vivimos de Dios y en Dios acaso, en Dios espíritu y conciencia de la sociedad y del Universo todo, en cuanto este también es sociedad. Dios no es sentido sino en cuanto es vivido (Unamuno, 2011b:72, 182).

El narrador vuelve al final del cuento al plano de la explicación del caso al lector, ahora era él el aterrorizado por el conocimiento de la vida de ultratumba, y rehuía a Emilio, que seguía con su “nuevo” carácter, en su “nuevo” cuerpo, pero sin mayores alteraciones, nadie sospechaba que pudiera estar loco; acabó muriendo por causas naturales, sin mayores sospechas.

Una vez más, para seguir jugando entre la realidad y la ficción, explica el amigo que al morir Emilio encontraron entre sus “papeles” la explicación de su experiencia y un tratado sobre la alucinación de autoría propia. Nunca se pudo comprobar la identidad del cadáver de la huerta, y permaneció como un misterio más de Emilio. Sin embargo, es curioso el cambio del sujeto al final del cuento, pasa de la primera persona del amigonnarrador, al “nosotros”... ¿se referirá a todo el círculo de amistades y familia de la víctima, cuando descubrieron lo sucedido?

¿Podría este cuento considerarse como fantástico, siguiendo la estela de Poe? Unamuno, a pesar, de usar elementos de tal tradición y estética, siempre vuelve a reflexionar sobre su pensamiento y propias ideas, y en este relato, la lucha entre razón e irracionalidad, el misterio de la muerte y su constante temor —inquietud principal de Unamuno—, la percepción pública de la locura... prevalecen sobre la estética y el tono clásico de este tipo de narraciones.

Luis Álvarez señala que este cuento es precedente de *El otro* y coincidente con “La locura del doctor Montarco”, estamos de acuerdo en que en este cuento sí podría verse la escritura catártica unamuniana (Álvarez, 2006:36), aunque no en vano participa de cierta estética y temática que muy fácilmente podría recordar a Poe, y en el encuentro de un manuscrito que muestra una historia truculenta. Ciertamente, la escritura catártica llevó al doctor Montarco a su desgracia pública, a la debacle de su yo. Por otra parte, la escritura catártica es una constante en este autor. Rebeca Martín (Martín, 2007) afirma que en este cuento, en la representación de la metempsicosis, podría aparecer un temprano uso de la figura del *Doppelgänger*, como anunciador de la muerte prematura, y emparenta este cuento con *El otro* y “La sombra sin cuerpo (fragmento de una novela en preparación)”. Por otra parte, el conocimiento del mundo de ultratumba bien podría recordar al protagonista de “Mi entierro”, de Alas *Clarín*, pero en el caso de Unamuno, el argumento es aún más extravagante, no es un cadáver que habla, es un alma que transmigra y abandona un cuerpo para pasar a otro.

Como arguyó Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* las distintas actitudes ante la muerte son las siguientes:

Y hay tres soluciones: a) o sé que me muero del todo y entonces la desesperación irremediable, o b) sé que no muero del todo, y entonces la resignación, o c) no puedo saber ni una cosa ni otra cosa, y entonces la resignación en la desesperación o esta en aquella, una resignación desesperada, o una desesperación resignada, y la lucha (Unamuno, 2011a:77).

Por supuesto, Unamuno apostará siempre por la lucha, y por la fe en la incertidumbre, si a pesar de todo hay duda, la solución de esta puede ser a su provecho.

El amigo incrédulo queda retratado en *Del sentimiento trágico de la vida* :

Y los racionalistas que no caen en la rabia antiteológica se empeñan en convencer al hombre que hay motivos para vivir y hay consuelo de haber nacido, aunque haya de llegar un tiempo [...] en que toda conciencia humana haya desaparecido. Y estos moti-

vos de vivir y obrar, esto que algunos llaman humanismo, son la maravilla de la oscuridad afectiva y emocional del racionalismo y de su estupenda hipocresía, empeñada en sacrificar la sinceridad a la veracidad, y en no confesar que la razón es una potencia desconsoladora y disolvente [...] ni los puros racionalistas sabrán ética nunca, ni llegarán a definir la felicidad, que es una cosa que se vive y se siente, y no una cosa que se razona y se define [...] de estos que dicen no necesitar de fe alguna en vida personal eterna para encontrar alicientes de vida y móviles de acción, no sé qué pensar [...] Que aberración y no otra cosa es el hombre mera y exclusivamente racional [...] Sí, lo prudente, lo racional, y alguien dirá que lo piadoso, es no querer penetrar en misterios que están a nuestro conocimiento vedados, no empeñarnos en lograr una representación plástica de la gloria eterna [...] Y, sin embargo, los hombres no han dejado de tratar de representarse el cómo puede ser esa vida eterna, ni dejarán nunca, mientras sean hombres y no máquinas de pensar, de intentarlo [...] Y a esta misma necesidad [...] responde en gran parte la indestructible vitalidad de doctrinas como las del espiritismo, la metempsicosis²⁰⁶, la transmigración de las almas a través de los astros, y otras análogas doctrinas que cuantas veces se las declara vencidas ya y muertas, otras tantas renacen en una u otra forma más o menos nueva. Y es insigne torpeza querer en absoluto prescindir de ellas y no buscar un meollo permanente. Jamás se avendrá el hombre al renunciamiento de concretar en representación esa otra vida (Unamuno, 2011b:243).

Es interesante notar que el relato “Allende lo humano”, no fechado por ninguno de los especialistas consultados, está estrechamente vinculado con “El que se enterró” —relación que parece, tampoco ha sido advertido por la crítica—, por ello lo comentaremos a continuación. Este texto toma la forma de novela corta, se divide en dos partes, y en la edición de Carrascosa ocupa cinco páginas —los cuentos más largos de Unamuno llegan a seis, en esta edición—.

La primera parte se titula “Un suceso inexplicable”, comienza en pleno diálogo que ocupará todo el desarrollo del capítulo, al margen de algunas contextualizaciones del narrador. Los personajes no son presentados, ni nominados, de tal modo que se conocen a partir de la conversación que mantienen, adoptándose así cierto tono teatral.

El protagonista ha sufrido un cambio de carácter, que su contertulio ha notado, de hecho, este cambio fue hace tres años, pero el compañero no pide una explicación al respecto, el narrador, Unamuno, a la vanguardia de los conocimientos médicos y psicológicos, cita: “Aparte de que muchas veces ni aun nosotros mismos sabemos por qué cambiamos. Efectos de la sangre acaso” (Unamuno, 2011a:433).

Pero el personaje central sí conocía el motivo de su cambio, y solamente lo contaría con la condición de que su amigo lo mantuviera en secreto durante toda su vida,

²⁰⁶ Motivo de moda en el Modernismo, recordemos los cuentos de Poe, por ejemplo, *Metzengerstein* (1832); Gautier en *La cafetera*, *cuento fantástico* y *Avatar*; y Maupassant, *El doctor Héraclius Gloss* (1875); así como los poemas de Rubén Darío “Metempsicosis” (1893) y “Reencarnaciones” (1890), y “Metempsicosis” (1897) de Leopoldo Lugones.

como este lo prometió, cerró la sala en que se encontraban y comenzó el relato, que es la anécdota del cuento, también para el lector, que en este caso, ha tomado la posición del compañero, atento a aquello que escuchará, perteneciendo el texto, así, a un registro oral tradicional.

Hace tres años, el personaje pasó por una época en que le atraían todas las disciplinas esotéricas: el ocultismo, la magia, la telepatía, la teosofía... había leído a autores insignes en la materia, que cita el propio Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: Besant, Blavatsky y Hartmann. Esa afición por lo misterioso se debía a que el personaje creía que algún suceso inexplicable le acechaba, que todo a su alrededor estaba “animado”. Cuando comenzó a relatarle al amigo aquello que le pasó, se alteró tanto, que aquel le pidió que no se lo contara, para así tranquilizarlo, así de grave debió ser el accidente. Pero el protagonista prosiguió.

El escenario de la anécdota responde a los tópicos de la literatura romántica y el género de terror: “Una tarde, al oscurecer, digo, como había ya poca luz cerré el libro y me quedé meditando. De pronto sentí un vago terror” (Unamuno, 2011a:434). El hecho que trascendía la comprensión humana fue el siguiente, el personaje se vio a sí mismo entrar en la habitación, Unamuno vuelve a recuperar el espejo, su predilecto símbolo para identificar al otro: “Figúrese usted si estando delante del espejo toma de pronto su imagen cuerpo y volumen y se desprende el cristal y se mueve y se viene a usted. Es cosa terrible, terrible” (Unamuno, 2011a:434).

Sintió un terror horrible y vio como ese otro ser que era idéntico a él se sentaba en la silla donde ahora estaba su amigo, y apoyando la cara entre las manos y sin mediar palabra, se le quedó mirando: “Conocí el infinito de la angustia entonces. Fue un silencioso examen de conciencia en que no pasó ante mi mente ni uno solo de los actos de mi vida pasada; vi mi conciencia al desnudo, el fondo permanente de mis intenciones” (Unamuno, 2011a:434), la introspección fue inefable, propia de un Dios que analiza sus virtudes y defectos. El personaje comenzó a desvanecerse, se le “derretía” el universo, sentía llegar la muerte.

Pero no falleció, al recuperar el conocimiento estaba sentado en la silla donde estaba el otro, exactamente en la misma postura que ese, y como estaba ese ser mágico, observándole, es decir, mirando su cadáver. Su cuerpo anterior había muerto, pero su conciencia había transmigrado hacía el cuerpo nuevo: “Un poco serenado me levanté, me tomé el pulso, me ausculté y convencido de que había muerto no pensé ya más que

en ocultar el suceso haciendo desaparecer el cadáver” (Unamuno, 2011a:434). Efectivamente, el personaje arrojó de noche el cuerpo a un pozo, pero la inquietud de que alguien pudiera descubrirlo, o notase algún cambio no le abandonaba, hasta que pasaron tres años y nada le sucedió, así que se tranquilizó.

Ciertamente, “Allende lo humano” parece una primera redacción de “El que se enterró”, en el que se presenta un caso de metempsicosis exactamente del mismo modo, aunque en la versión de 1908 es el amigo el que encuentra el diario del fallecido, y este enterró su cuerpo, no lo escondió en un pozo.

El personaje, presuponiendo los pensamientos de su compañero, sabía que ese creería que simplemente eran alucinaciones, en “El que se enterró” queda patente que el amigo era un ser plenamente racional y el que sufrió el suceso quiere desengañarle, mostrarle la existencia de una realidad mucho más amplia e inclasificable. En cambio, en “Allende lo humano” la reflexión es más profunda, es de carácter psicológico, ya que el protagonista afirma un novedoso modo de comprender la locura:

Cuando nuestra alucinación coincide con las de los demás y es útil para guiarnos en la vida, decimos que es una percepción verdadera. Los siglos han ido ejerciendo una selección entre las alucinaciones, eliminando las inútiles o nocivas y las que no han logrado generalizarse y ser valideras para todos, pero sabe Dios si algunas de las que se han atrofiado volverán a funcionar (Unamuno, 2011a:435).

Argumento que devuelve al Unamuno que escribió su propia versión del Quijote, en la que la realidad eran las visiones del caballero, y el loco era Sancho así como los demás personajes, el cuerdo era el loco. El autor vuelve a apostar por una realidad cordial sobre el poder del racionalismo.

El amigo pensaba, sin embargo, que tal hecho no era una alucinación, era un acto “simbólico”, pero para el protagonista no era un adjetivo válido, hecho que sirve, indirectamente, para criticar el Simbolismo: “Otra necedad que se traen ahora, eso de lo simbólico” (Unamuno, 2011a:435), y niega que fuera sujeto de otro significado, tenía significación *per se*, y por lo tanto “Porque supongo que al hablar usted de símbolos supone que hay algo que no lo sea [...] Pues en ese sentido le digo a usted que no tuvo aquello nada de simbólico. Porque en otro sentido todo es simbólico, como es todo milagroso, misterioso y alucinatorio” (Unamuno, 2011a:435), es decir, el personaje vuelve a su teoría acerca de las alucinaciones no aceptadas y las que sí lo han sido y por ello se han convertido en percepciones verdaderas.

El compañero, sin argumentos, no sabía cómo explicarse entonces ese renacimiento, por ello le ayuda la víctima, simplemente no debe ni intentar plantearse una comprensión racional del fenómeno, y se apoya en el argumento de la necesidad vital para aproximarse a lo que vivió:

— [...] No sé por qué hemos de explicarnos los hombres las cosas. En todos nuestros razonamientos va implícito el postulado de que es imposible lo inconcebible y lo concebible posible. Hablan ustedes mucho de la necesidad de esto o de lo otro, pero yo pregunto: ¿qué necesidad hay de que haya ni Dios ni mundo ni nada? ¿No podía muy bien no haber nada?

— No, puesto que hay.

— Es decir, que usted concluye del hecho a su necesidad. Pues por la misma lógica concluyo la necesidad de aquella mi muerte y lanzamiento al pozo, y no voy más allá (Unamuno, 2011a:435).

En este punto de la conversación, el narrador se desvela como el amigo que estaba escuchando al protagonista de la muerte. Este abandonó la conversación, pensando en la salud mental de su compañero, pero también preocupándose por su historia, ya que coincidió con un suceso extraño que le ocurrió a él mismo después de este diálogo.

Metaliterariamente, el narrador se confiesa como si de un diario se tratara, e incluso adopta un registro oral propio de un discurso, o del periodista que explica un testimonio, o simplemente se ciñe a las características fundamentales del género en que se encuentra, el cuento: “[...] desde que me ocurrió a mi vez un suceso misterioso, que paso a contar, y que quizás explique en todo o en parte el relatado” (Unamuno, 2011a:435).

Si la primera parte se titulaba un “Un suceso inexplicable”, la segunda tratará “Un suceso misterioso”, y será esta vez el narrador el protagonista. Este aún sufría la influencia del relato de su amigo cuando en uno de sus viajes a Madrid compró un paraguas y da las señas exactas —que además son reales—: “[...] en una fábrica de ellos que hay en la casa misma en que suelo parar, número 27 de la calle del Desengaño” (Unamuno, 2011a:436). Por el detalle parece incluso un lugar en el que Unamuno podría haberse hospedado, a la par que el nombre de la calle resulta sugerente.

El narrador adelanta que perdió el paraguas que compró, y este era su predilecto. Era un paraguas elaborado a su gusto, con un mango de roble en forma de cayada, que le permite al autor incluir sus reflexiones lingüísticas: “[...] en que había de meterse el tubo de hierro que constituía el palo, aunque sea impropio esto de palo de hierro, no

más sin embargo que alameda de tilos” (Unamuno, 2011a:436). Se abría automáticamente, pero se cerraba manualmente:

En cuestión de paraguas, prefiero que tengan el automatismo en abrirlos y no en cerrarlos; si bien no he investigado aún las razones psicológicas de semejante preferencia. Sospecho, sin embargo, que pueda dividirse a los hombres en dos grandes grupos, el de aquellos que prefieren el automatismo del paraguas en el despliegue y el grupo de los que lo prefieren en el pliegue. No conozco paraguas que a la vez se abran y se cierren automáticamente para satisfacer a ambos grupos (Unamuno, 2011a:436).

La reflexión irónica sobre el análisis psicológico que pueda subyacer respecto al mecanismo de un paraguas resulta propia de Unamuno, además de poder ser también autobiográfica, como la dirección madrileña. Ya de vuelta a su rutina, el narrador cuidaba con especial esmero su paraguas nuevo, y un día de verano, con unos amigos, fueron a comer a un pueblo cercano. La mañana era ideal, ninguna señal indicaba lluvia, ni siquiera los barómetros: “[...] aunque dicen los técnicos que al, señalar tales cosas se propasan los barómetros saliéndose de su oficio que es indicar meramente la presión atmosférica. Pero no es cosa de pedir tanta circunspección profesional a un barómetro” (Unamuno, 2011a:436). Comentarios sarcásticos sobre lugares comunes que recuerdan a los de “Los esposos de Saavedra”.

Así que el personaje salió en busca de sus amigos, pero en el recibidor de su casa estaba su querido paraguas “como advirtiéndome de algo”, aunque no hizo ademán de cogerlo —tal simbolismo atorgado a los pequeños objetos, recuerda a “El abejorro”, a la par que aporta un toque de humor al relato—. Sin embargo, al bajar un tramo de la escalera, sintió un presentimiento que le invadía, así que subió a por él, a pesar de que sabía el ridículo que cometería al ir paseando con un paraguas en un perfecto día soleado de verano, se dejó guiar por el instinto.

Obviamente, sus amigos se burlaron de su previsión durante toda la merienda, pero el protagonista se defendía aduciendo la ventaja del pomo de roton con el que decidió personalizar su paraguas, se podía colgar en el brazo y era más cómodo de llevar que la cayada. Pasaron una mañana fantástica, jugaron a cartas durante más de tres horas, y durante todo este tiempo se mofaron de su favorito objeto, hasta que se oyó un trueno, y se asomaron a las ventanas del restaurante en que habían comido, se había acabado su *locus amoenus*, fuera les acechaba la tempestad.

El narrador, desde el presente en que escribe el cuento, reflexiona acerca de lo sucedido, evidentemente, sus amigos se arrepintieron de las chirigotas que habían hecho a

cuenta del paraguas, pero su propietario va más allá, lo personifica, atribuyéndole cualidades de vidente:

¿Cómo había presentido mi paraguas la tormenta excitándome a que lo tomara? ¿Como él, cuyo oficio se limita a guardarnos, de la que cae y no de la que va a caer, tuvo más presciencia que el barómetro, que pretende advertirnos del agua que va a caer y no de la que cae, pues para esto no lo necesitamos? ¡Misterios! (Unamuno, 2011a:437).

Por otra parte, vuelve a ponerse de relieve la superioridad del corazón sobre la mente, la del instinto sobre la del invento de la ciencia; una realidad misteriosa que no se puede aprehender, y tan solo se puede captar a través de las señales que nos llegan emocionalmente.

Efectivamente diluvió, y el único que se pudo salvaguardar fue el protagonista con su paraguas-médium. El hecho sería banal, si no fuera porque el protagonista estaba obsesionado con el esoterismo que le contagió su resucitado amigo: “Tal es el misterioso suceso que me ha hecho meditar en lo que mi compañero me contara” (Unamuno, 2011a:437). En este bucle de misterios, comienza a suponer qué hubiera sido aún más mágico que la previsión climática por parte del paraguas, por ejemplo: que este hubiera querido salir con él porque en una dehesa, un toro le amenazara, y él lo hubiera podido ahuyentar, gracias a activar rápidamente el mecanismo automático de apertura frente los cuernos del animal.

De tal modo parodia Unamuno el progreso técnico, así como la falta de habilidades físicas del quijotesco personaje, incluso admite que podría haber escrito un relato más interesante en cuanto a la peripecia, pero la verdad fue otra, produciendo así un hibridismo genérico en el cuento, que ralla el diario personal y el ensayo, superando así los márgenes de la ficción; por otra parte, Unamuno siempre debía unir literatura y vida, ficción y realidad, categorías equivalentes para él: “[...] pero no fue así y no debo faltar a la verdad ni aun para hacer más misterioso lo que cuente. El hecho fue que se nos vino encima no un toro sino la tormenta y que mi paraguas se mojó con las escurrajas de esta” (Unamuno, 2011a:437).

Como adelantó con la prolepsis inicial del capítulo, el paraguas se le perdió, pero contraviniendo el paradigma clásico de la narración, no explica cómo sucedió, simplemente: “Posteriormente se me ha perdido este paraguas, lo mismo que los anteriores, y aun a pesar de abrirse automáticamente” (Unamuno, 2011a:437). La burla hacia el milagroso paraguas, a la vez que la pericia técnica culmina en las líneas finales: “Ahora

voy a ver si encuentro uno que vuelva automáticamente a su dueño, una vez perdido, o que ni se para ni se cierre para quien se lo lleve sin ser suyo, aunque no sea un paraguas metereológico” (Unamuno, 2011a:437). ¿Ha superado el narrador las alucinaciones de su amigo? ¿Vive inmerso en una realidad animada? ¿Se ha convertido en un ser quijotesco que cree en paraguas con facultades humanas? ¿Es un burla hacia la anécdota, ya que la de la metempsicosis sí era realmente seria y fundamentada con antecedentes literarios? ¿Se trata de buscar el misterio a la realidad común, en los lugares comunes, como el futil hecho de cargar con un paraguas un día soleado y que, precisamente llueva; y que cuando es obvio que va a haber tempestad, no se tenga un paraguas a mano?

“La carta del difunto”, cuento inédito, que estudiaremos a continuación de “El que se enterró” y “Allende lo humano”, por la presencia del elemento sobrenatural, así como la posible supervivencia más allá de la muerte del protagonista.

La datación de este relato presenta cierta complejidad. Giulia Giorgi (2006) publicó uno de los materiales que conforman este relato: la carta que deja el personaje de ficción difunto para su viuda. Rivero (2006a), siguiendo a esta especialista, fechó ese borrador previo en 1885, de hecho, esta misiva se ha encontrado con variantes hasta en tres cuadernos inéditos de don Miguel.

Tanganelli también apoya esta datación, ya que fecha el segundo borrador —el del *Cuaderno XXIII*— como anterior a 1886. Sin embargo, Giulia Giorgi (Giorgi, 2006), que ha investigado en profundidad la cuestión textual de este relato, data su composición entre 1886 y 1888, como matiza Giorgi, este cuento se encuentra inserto en un cuadernillo inédito de Unamuno, del que él mismo confesó:

Tengo escritos en ratos de ocio diez ó [sic] doce cuentos pero resulta que son cuentos oscuros, ininteligibles, en que hay que adivinar la idea, sin colorido, ni vida, ni descripciones, ni interés dramático. ¡Si yo pudiera escribir narraciones alegres, populares, sencillas, para que todo el mundo las pudiera leer, llenas de luz y fuego (Giorgi, 2006:166).

“Llenas de luz y fuego, recordemos el simbolismo de “encender el hogar” en la familia unamuniana, si este está apagado, desaparece la unión.

Los Rabaté mantienen la datación de 1885, siguiendo así a Rivero (Unamuno, 2017a:118). Ciertamente, si tomamos la fecha de 1885 como la definitiva, sería junto a “Principio y fin”, uno de los cuentos más tempranos de Unamuno que conservaríamos

—o al menos, el borrador—, anterior a “Ver con los ojos. (Cuento)” (1886), hecho que volvería a corroborar la temprana inclinación del autor por este género, así como por el personaje negativo del intelectual y la crítica de las convenciones sociales.

Asimismo, Miguel Ángel Rivero (2008) recoge un texto inédito, extraído del *Cuaderno V*, datado entre 1881 y 1883, “El testamento de un... ¿loco?”, que también podría asemejarse a la carta que lega el difunto del cuento, aunque en este caso, el novio está agonizando de cáncer y se muestra cariñoso y amoroso con su futura viuda —también llamada Juana—, a la que le desea felicidad futura, aunque no un nuevo matrimonio. Por otra parte, “El testamento de un... ¿loco?” se encontraría más entre las fronteras del ensayo y el artículo de opinión, que en el campo de la ficción literaria como “La carta del difunto”.

“La carta del difunto” está dividido en episodios, probablemente a causa del dilatado tiempo interno de la narración, hecho insólito en el caso de los relatos y que podría evocar el subgénero de la novela corta. Los protagonistas de este relato son Jorge y Juana, una pareja de casi veinte años, tan tremendamente enamorada, que el narrador inicia el cuento excusándose, buscando mediante la *captatio* la comprensión del lector, a la vez que le pide su colaboración en la construcción del cuento, apela a sus conocimientos, sus experiencias, sus sentimientos, siendo este, co-autor, co-creador: “Yo no me precio de saber describir el amor y así me bastará decir al lector de este verosímil cuento que se querían Jorge y Juana tanto y tan bien como se quieren un joven y una joven rayanos en los veinte años, cuando bien se quieren” (Unamuno, 2011a:397). La “verosimilitud” del cuento quedará puesta en tela de juicio, por la morbosidad y la crueldad de la decisión de Jorge, más propia de un cuento de terror de raigambre romántica, que de una relación amorosa positiva²⁰⁷.

Como María de “Juan-María” y Luz de “La promesa”, Juana era una muchacha de lo más común y tópica, “sencilla”, “natural”, que tenía las costumbres decentes de la época: levantarse a las seis de la mañana, tomar chocolate, ir a misa, al volver realizar las tareas del hogar, leer el *Año Cristiano*, creer sin ningún ápice de duda o inquietud los dictámenes de la Iglesia, y participar, a la vez, de las supersticiones populares:

²⁰⁷ Escribía el joven Unamuno en su cuaderno inédito, *Notas entre Madrid y Bilbao*: “Siempre he sido muy dado a pensar en la muerte y es porque vivo entre aficiones muertas, entre libros que parecen cadáveres y con ideas que parecen esqueletos” (Rivero, 2005:102), evoca así la desgraciada vida familiar que soportaba, así como sus tristes debacles espirituales; sin embargo, no podemos olvidar el sobresaliente conocimiento de don Miguel de la estética romántica.

[...] creía a pies juntillas todo cuanto enseña y cree nuestra Santa Madre la Iglesia católica, apostólica, romana, aunque es lo cierto que ella ignoraba la mitad de lo que enseña, y creía también otras muchas cosas que nuestra Santa Madre la Iglesia católica, apostólica, romana no enseña, como son que de los matrimonios entre parientes nacen hijos sordos, que los judíos son feos y tantas otras cosas más (Unamuno, 2011a:397).

La crítica y burla a la iglesia, mediante la repetición continua de los epítetos, junto a la verdad parcial de las supersticiones, como las consecuencias genéticas de la endogamia, dejan la cultura de Juana, y por ende, la de las mujeres de la época, a niveles del analfabetismo más ordinario, aunque apreciara Unamuno la creencia total libre de inquietudes racionalistas.

A su vez, Juana era idealista y mística, pero con un fondo positivista; y aunque creía que dirigía a Dios todo su amor: “[...] creía querer a Dios sobre todas las cosas y al novio como a sí misma y quería en realidad a sí misma sobre todas las cosas y a su novio como a Dios” (Unamuno, 2011a:397). Es decir, su ídolo, del que como Unamuno establece, se convierte en madre, era su Calisto, su novio, se había vuelto pagana por amor; y a su vez, su amor propio, instinto de conservación y perpetuación, aunque ella no lo creyera, estaba por encima de cualquier otro ser, real o divino. Es decir, Juana, en el fondo, era egoísta y egocéntrica, era la creyente estereotipada de la época, ignorante de la verdadera ley divina, creyente por pura convención social.

La novia comparte con María de “Juan-María” el dormir vital, es decir, el vivir de espaldas a la verdad del sentimiento trágico, el dejarse llevar sin más, casi inconscientemente. Unamuno realiza, como del personaje de ese otro relato, una descripción tópica, plagada de ironías acerca de la condición femenina del momento, de un personaje altamente tradicional: “Basta de datos psicológicos, que con los que preceden tendrá bastante todo lector de buena voluntad” (Unamuno, 2011a:397), vemos, como una vez más, pide la colaboración del lector, a la vez que le ahorra datos previsibles, desmitificando así todas las categorías literarias, incluso a sí mismo como autor, y por supuesto, la novela realista y su prolijo psicologismo.

Jorge también era un ser común, aunque de raigambre neorromántica: “[...] genio alegre y sombrío, fantástico y franco, idealista y práctico, que vivía en prosa y soñaba en verso” (Unamuno, 2011a:397), como el novio neorromántico de “El padrino Antonio”. Habitaban dos yoes en él, que se contradecían y oponían, paseaba solo, en el campo, cuando llovía y huía de los días soleados; a pesar de las guerras internas que se

libraban en él, Unamuno también lo desmitifica “Todo lector discreto conoce ya a mi Jorge” (Unamuno, 2011a:397), un romántico parodiado.

Así de simples eran los dos que se “querían porque sí”, dejándose prender por su amor de forma pueril; Unamuno, que en *Amor y pedagogía* pedía a sus lectoras que abandonaran la novela rosa y que no fueran como la sobrina de su Quijote, duda de que alguna lea sus obras: “Aseguro a mis lectoras, si alguna tiene este cuento, que se querían tanto por lo menos como cada una de ellas quiere a su novio” (Unamuno, 2011a:398). Vuelve a quedar patente el páramo cultural femenino a principios de siglo.

Súbitamente, Jorge enfermó y a pesar de los cuidados médicos, se moría rápidamente, tragedia amorosa que recuerda a la de “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)” y “El fin de unos amores”. Unos días antes de fallecer decidió escribir durante largas horas, contra los deseos de su familia, y dejó “más que ciento veintitrés escribanos en cuatro años”, pero a su vez, nada romántico tuvo su muerte: “Y se murió sin que su muerte tuviera nada diferente de las demás muertes” (Unamuno, 2011a:398), como los amantes de “La promesa” que no fallecieron por sus sentimientos.

El narrador no menciona qué contenían los textos del novio, ni cuál fue la causa de tal afición por la escritura durante la agonía, recordando así manías extrañas del género de terror —como el protagonista de “El que se enterró”, que relató su experiencia—. Juana, muy apenada, creía que moriría de dolor, pasó unos días en cama convaleciente, pero sanó y volvió a ser la de siempre, tampoco ella era una heroína romántica, como el novio de “La promesa”: “[...] pero no murió; *la tenía el Señor reservada para nuevos destinos* [...] El doctor Tiempo la curó admirablemente sin emplastos ni potingues” (Unamuno, 2011a:398). Una vez más, Unamuno vuelve a hacer uso de los saberes intrahistóricos.

A continuación, en el episodio II, y después de haber relatado el duelo de Juana, figuran unos puntos suspensivos antes del siguiente párrafo. Tipográficamente podría haberse usado otro recurso, haber iniciado otro episodio en ese punto, pero el narrador, casi a modo de acotación teatral, explica qué significan: “Quieren decir estos puntos suspensivos que han pasado ya dos años” (Unamuno, 2011a:398). Unamuno siempre desea hacer partícipe a su público de sus creaciones, por ello, incluso le explica tecnicismos metaliterarios.

Al cabo de dos años, la muchacha tenía nueva pareja, Emilio y “Juana y Emilio [...] se querían tanto como se habían querido Jorge y Juana” (Unamuno, 2011a:398), al

añadir un nuevo elemento a la estructura bímembre se hace más patente el cambio, no solo en el novio, sino en Juana, ahora es otra: “Pero Emilio no murió, ni Juana tampoco; Jorge ya estaba muerto” (Unamuno, 2011a:398), don Miguel se burla demostrando sus conocimientos de lógica: “Jorge quiso a Juana y fue por ella amado, y esta quería ahora a Emilio, que la quería. Este argumento se llama *sorites*” (Unamuno, 2011a:398), vemos como resulta prácticamente arbitrario un novio u otro.

De tal modo que los vivos debían aprovechar su momento y se casaron, el narrador ofrece detalles realistas como la fecha exacta de la pedida de mano y el día de la boda. Juana, aunque feliz por la llegada de su matrimonio, no podía evitar acordarse del difunto: “[...] veía de tiempo en tiempo la sombra negra de sus memorias viejas. *¡Pobre Jorge!*, murmuraba, y era la verdad, *¡pobrecillo!*” (Unamuno, 2011a:398). El narrador, situándose más aún al nivel del lector y del personaje, opina sobre la desgracia del joven. La boda también se desmitifica en el primitivismo de los invitados: “Les casó el cura en la iglesia y se fueron con los parientes y convidados, que solo deseaban zambullir a la salud de los novios, como si la facilidad futura (como quien dice lo absoluto relativo) de estos consistiera en la panza de sus parientes y allegados” (Unamuno, 2011a:398).

Estaban a punto de disfrutar de los postres, cuando a Juana le llegó una carta, la mujer, al ver que la letra del sobre era la de su difunto novio se sobrecogió y asustó, se imaginó a su antiguo novio, enfermo, escribiendo con su huesuda mano, tal y como sucedió, y mientras se decidía a abrir el sobre, nadie entendía su sufrimiento: “Los convidados esperaban como palominos atontados el fin del suceso, pero sin dejar de comer” (Unamuno, 2011a:399), queda así apuntada una nota de humor en tal escena macabra.

La carta de Jorge a Juana queda recogida por el narrador, se inserta el material en la narración —manuscrito que rescató en su trabajo Giorgi (2006)—, ella le resucitará al leer su última misiva. En esta, y tal y como había sucedido, ya predijo el novio que la novia le imaginaría “cadáver” escribiendo esas “muertas líneas”, ella les dará vida: “¡Dadas vida con tu mirada!”, el recuerdo de Jorge seguirá vivo mientras Juana le recuerde. El novio, desde ultratumba, se lamenta de que ya no quiera “a la sombra de tu Jorge”, y se pregunta quién será su nuevo amor, es más, predice su matrimonio, y le da la enhorabuena, pero le aconseja:

Si llegas a ser feliz, como espero, piensa que conmigo lo hubieras sido más; si alguna vez tu marido te falta, piensa que yo no te hubiera faltado, y si le faltas tú y lo comprendes y te arrepientes, piensa y cree que a mí no me hubieras faltado y piensa siempre en mí para compararme con tu marido [...] Cuando algo te eche en cara tu marido, replícale: *¡Ay, Fulando, otra cosa hubiera sido mi Jorge!* Verás cómo le escuece (Unamuno, 2011a:399).

El consejo es que siempre compare la realidad con el ideal imposible, y que se consagre a adorar a Jorge como el marido perfecto —aunque nunca se supiera cómo habría sido de contraer matrimonio, pero vemos la vanidad de Jorge al situarse como el esposo ideal—, por lo tanto, le pide que viva una vida monacal, prácticamente, de clausura, al rechazar a Emilio como un ser menor en todo aspecto, y parece que aceche a este desde la muerte: “Piensa también a menudo que como mueren los amantes pueden morir los maridos” (Unamuno, 2011a:399).

Jorge rechaza que le pongan su nombre a su primer hijo, “renuncio a la parte (espiritual se entiende) que en el angelito pueda yo tener” (Unamuno, 2011a:399), por lo tanto, este seguía considerándose su marido, aún en el más allá, y aún el padre de sus hijos, caso que recuerda a la compleja paternidad de “El padrino Antonio”.

Después de estos rígidos mandatos, le recomienda las lecturas clásicas del momento para el público femenino: *Higiene del matrimonio*, *Arte de ser buenos y felices*, *Arte de hacer maridos*, *Guía de los casados* y la *Imitación de Cristo*. Y la exhorta a ir habitualmente al oficio de difuntos, por lo tanto, quedan patentes las funciones y dedicaciones de una esposa de la época.

El final de la carta es extremadamente cruel, le recuerda la soledad bécqueriana de los muertos: “Cuando te halles en las horas de mayor deleite, no olvides que duerme lleno de frío y con la cabeza de hueso apoyada en almohada de piedra, solo y en un nicho estrecho, húmedo y oscuro, sin sentir el cosquilleo de los gusanos, tu Jorge” (Unamuno, 2011a:399). Jorge le pide que su recuerdo, su resurrección parcial le cueste su vida, su felicidad conyugal y su amor por Emilio; es más, si el novio escribió la carta antes de fallecer, ¿cómo sabía cómo sería su vida en el más allá? ¿Cómo sabía que estaría bien y que ella no rezaría por él...? Se percibe cierta venganza tópica y neorromántica del joven novio por su temprano fallecimiento, envidia hacia los que quedaban vivos.

En cuanto Juana acabó de leer la carta, al final de su convite de boda, se desmayó en convulsiones, los parientes, como siempre ajenos al drama interior de la protagonista: “Los convidados la acostaron, se fueron a sus casas cariacontecidos, aunque no

sin haber llenado antes sus bolsillos de yemas, bizcochos, hojaldres y otras golosinas” (Unamuno, 2011a:399). Los invitados son la viva estampa del popular refrán: “El muerto al hoyo y el vivo al bollo”, mientras Juana tiene que cargar con el peso muerto de Jorge, ya que este la condena a no olvidarlo mientras viva, por lo tanto, a una vida monacal, o a una muerte en vida; los familiares actúan de un modo despreocupado y lógico, continuar, y vivir.

Los primeros días de casada, Juana los pasó enferma en cama, con fiebre y delirios, se le aparecía a su lado en la cama el esqueleto de Jorge, o la imagen de este ante ella, los gritos y los sobresaltos de la recién casada fueron continuos ante tales pesadillas, el narrador, aunque ya es tarde por el derrotero genérico que ha tomado el cuento, pide clemencia y colaboración: “No prosigo en esto porque no trato de hacer un cuento terrorífico” (Unamuno, 2011a:400). De hecho, ha realizado un cuento más cercano a “El que se enterró” o “Los hijos espirituales”, que un relato costumbrista sobre el matrimonio y el noviazgo, como “Al correr los años”.

Aunque la esposa se curó, la marcó para toda su vida el suceso, cambiándole el carácter y haciéndola presa de pesadillas y manías histéricas, como le sucede a la víctima de maltrato de “El dios pavor”; Emilio la amaba y cuidaba, pero tenía que soportar que, por las noches, gritando se abrazara a él: “¡Emilio! ¡Emilio! ¡Guárdame! Mírale cómo se ríe” (Unamuno, 2011a:400). Nunca pudo leer ni soportar la visión de los libros que le recomendó Jorge en la carta: “Le parecían libros escritos por el mismísimo demonio, siendo así que son lecturas sanas y alguna de ellas insuperable” (Unamuno, 2011a:400). El narrador, que no deseaba escribir un cuento de terror, vuelve a situarse fuera de la trama y a realizar crítica literaria, ya que reconoce la validez de las lecturas, y resulta polémico, y más en la época, que alguien pudiera considerar la *Imitación de Cristo* como “obra del diablo”.

Al final del cuento se desvela el origen de la carta y por qué fue entregada a Juana el día de su boda. El único amigo de Jorge era Perico, al que antes de morir dio la famosa misiva y le hizo jurar que se la daría a Juana en caso de que esta se casara. Además, “llena los huecos de la fecha poniendo el día y el año de la víspera de la boda y ese mismo día echa al correo la carta, pero sin mirar antes ni una jota de su contenido” (Unamuno, 2011a:400). Resulta terrible la brutalidad y el egoísmo de Jorge con su novia, la lucha de este por vivir aunque fuera torturando a Juana y provocándole una muerte en vida de cualquier sentimiento amoroso, llegando a caer en el anacronismo de

fechar la carta el día antes de la celebración, a modo de resurrección que consigue romper todas las barreras temporales. La insensibilidad de Jorge recae también en la manipulación de Perico, que ajeno al drama y al capricho de la fecha de su amigo, provoca un terrible trauma a la novia.

Tipográficamente, en el cuento no figuran las fechas de la epístola del fallecido: “Desde la tumba, 4 de junio de 1...” —recurso habitual—, por otra parte fue un cuento no publicado en vida de Unamuno, así que desconocemos si esta edición hubiera sido el resultado final decidido por el autor, y si hubiese dado fechas cercanas a su publicación real, en caso de haber sido recogido en alguna revista o periódico o libro.

El amigo, irónicamente, “lo cumplió tan fielmente como suele un buen amigo y debe un buen cristiano”. ¿Fue Perico cómplice al confiar ciegamente en Jorge? ¿Esa carta fue producto de los delirios de la enfermedad? Sin duda, no pudo ser un “buen cristiano” quien causó tanto dolor en una persona que había amado.

“El amor que asalta” (1912) presenta cierta polémica textual, avisan Carrascosa y Blanco de los diversos títulos que ha adoptado este cuento, en el periódico que se publicó, *Los Lunes de El Imparcial*, se le antepuso el título de “Cuentos del azar”, por ello, José M^a Merino lo recoge con el siguiente título: “El amor que asalta (cuentos del azar)”. Igualmente, “cuentos del azar” fue un subtítulo muy usado por Unamuno, de hecho, pensó titular así la única antología de cuentos que realizó en vida, *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, como hemos comentado. Explícitamente, tan solo el cuento “En manos de la cocinera (cuentos del azar)” presenta tal subtítulo.

A la vez, se demuestra la afición de Unamuno por el azar, por el que se guían muchos de sus personajes, para empezar, su visión del protagonista cervantino por excelencia, dejándose llevar por el designio divino, y después, actuando de buena fe, tal y como marcan los preceptos cristianos, haciendo uso de su libre albedrío.

En “El amor que asalta” vuelve a hacerse hincapié en uno de los temas de crítica literaria predilectos de Unamuno, la condena de la literatura erótica y pornográfica, por lo tanto, estamos ante un relato, además, con tintes metaliterarios. Unamuno concebía la sexualidad desde el punto de vista religioso, es decir, desde la procreación amorosa, y la esposa, era una madre, tomando el patrón de la Virgen, por lo tanto, personajes femeni-

nos lascivos o provocativos nunca fueron de su agrado²⁰⁸, y menos aún este tipo de literatura, estéril y falsa, como explica la protagonista de “Soledad”, y como encarna el poeta urbano de “El poema vivo del amor”, que tiene que irse a revivir al campo.

Este relato se inicia con un narrador en estilo indirecto libre, el lector conoce las cuitas de Anastasio, el protagonista, pero a la vez la narración es externa, de este modo, no confía aún Unamuno en el monólogo interior, tal vez porque este cuento vuelve a parecer un pretexto para mostrar sus ideas sobre el amor y la sexualidad.

Anastasio era un joven muy documentado en cuestiones teóricas de amor y sexualidad, pero nunca había sentido aquello que los poetas llaman “amor”, entramos entonces en el debate de la teoría *vs.* la acción. Y si “La redención del suicidio” retrataba la obsesión por la muerte, “El amor que asalta” trata la preeminencia del amor por encima de cualquier experiencia vital: “¿Sería una mera ficción, o acaso un embuste convencional con que las almas débiles tratan de defenderse de la vaciedad de la vida, del inevitable aburrimiento? Porque eso sí, para vacío y aburrido, y absurdo y sin sentido, no había, en sentir de Anastasio, nada como la vida humana” (Unamuno, 2011a:233).

Pero no le llegaba el amor por tales vías racionalistas y se dejaba guiar, como indicaba el subtítulo original de este cuento, por el azar, además, viajaba, físicamente cambiaba de lugar, esperando así encontrar lo que no se podía buscar, en palabras del cazador y tresillista Rafael; tan grave era su aflicción, que incluso había pensado en la muerte:

Arrastraba el pobre Anastasio una existencia lamentable, sin estímulo ni objetivo para el vivir, y cien veces se habría suicidado si no aguardase, con una oscura esperanza a prueba de un continuo desengaño, que también a él le llegase alguna vez a visitar el Amor. Y viajaba, viajaba en su busca, por si cuando menos lo pensase le acometía de pronto en una encrucijada del camino (Unamuno, 2011a:233).

²⁰⁸ Unamuno siempre rechazó los “peligros” de la ciudad moderna: “Y hay otra cosa que me repugna en ese conglomerado de hombres de ese vasto avispero, y es el vaho de afroditismo que exhala, aunque no tan marcado y fuerte como el de París. Nada me es tan repulsivo como el afroditismo de las grandes ciudades. Diríase que cada vez que pasa una pecadora por la calle y un más o menos sátiro le dirige [*sic*] una mirada concupiscente, queda en la atmósfera moral como un hilo invisible de la mirada, como el rastro de una babosa, y esos hilos se cruzan y entrecruzan de tal modo que llegan a formar una malla, un tejido en que se sofoca el alma aleteando en vano. El exceso de la vida nutritiva tiene, sin duda, una gran relación con el desarrollo de la vida de reproducción, por no ser esta más que una consecuencia de aquella, el amor es el hambre de la especie, se ha dicho, pero este es el amor sano y natural, en que se va derecho a su objeto. Mas también el exceso de vida de relación provoca los instintos sexuales, pero los provoca en el sentido de toda clase de perturbaciones y anormalidades, en la ciudad es donde tiene su asiento la voluptuosidad cerebral y el erotismo morboso que se reflejan en buena parte de esa insoportable literatura parisiense” (Unamuno, 1967a:1037).

Como en el cuento “Cruce de caminos”, parece Anastasio el reverso dramático del feliz manso “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”.

Estos personajes monomaníacos, propios de la sensibilidad y estética unamuniana, o rozan cotas humorísticas o siniestras o propias de mártir, como *San Manuel Bueno, mártir*. Sin embargo, en una línea más burlesca podrían recordar a los vivos retratos galdosianos y clarinianos de su tiempo, como Villaamil, el ciego Almudena, etc. Pero filtrados por la óptica de don Miguel resultan mucho más filosóficos e irónicos, si no ha encontrado el amor, no ha vivido: “*Llegará un día [...] en que acabe de perder esta vaga sombra de esperanza de encontrarlo, y cuando vaya a entrar en la vejez sin haber conocido ni mocedad ni edad viril, cuando me diga: ¡ni he vivido ni puedo ya vivir!, ¿qué haré? ¡Es un terrible sino que me persigue, o es que todos los demás se han conchabado para mentir! Y dio en pesimista*” (Unamuno, 2011a:234).

Como vemos, la obsesión enfermiza de Anastasio por el amor le llevó a eliminar cualquier otra faceta vital, así como los personajes de “Las tijeras”, “Soledad” o “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista” se entretienen para sobrevivir para seguir adelante, se confían a otras actividades, aunque puedan ser fútiles; el héroe de “El amor que asalta” raya en el patetismo al reducir su vida tan solo al encuentro del amor, como Agustín de *Niebla*, alcanzando, según se mire, tanto cotas de mártir, como humorísticas.

Al igual que el protagonista de “La redención del suicidio”, vivía una vida acomodada económicamente, pero el dinero, el poder, la ambición, el honor... todos estos términos no representaban nada para él. Tampoco las sumas disciplinas del saber le captivaban, tan solo se consolaba con lecturas sobre la única temática que le preocupaba, por ello, se entretenía con el *Eclesiastés*, *Tristán e Iseo*, *A mulher fatal*, de Camilo Castello, y

Habíase dado a leer todos los grandes poetas eróticos, a los analistas del amor entre hombre y mujer, las novelas todas amatorias, y descendió hasta esas obras lamentables que se escriben para los que aún no son hombres del todo y para los que dejaron en cierto modo de serlo; se rebajó hasta escarbar en la literatura pornográfica. Y es claro, aquí encontró menos aún que en otras partes huella alguna del Amor (Unamuno, 2011a:234).

Este no era el camino para entregar el amor ideal tal y como lo plasma Unamuno.

El narrador aclara que Anastasio sí había tenido experiencias carnales, o al menos, había sentido la excitación propia de tales situaciones, pero, como Unamuno:

Sí, hombre era como los demás, pero no había sentido el amor. Porque no sabía que fuese amor la pasajera excitación de la carne que olvida la imagen provocadora. Hacer de aquello el terrible dios vengador, el consuelo de la vida, el dueño de las almas, parecía un sacrilegio, tal como si se pretendiese endiosar al apetito de comer. Un poema sobre la digestión es una blasfemia (Unamuno, 2011a:234).

Honra a este personaje no volcarse en la lujuria como refugio a sus penas, y se efectúa la misma comparación que en la burla final de “Soledad”: “Una vez hablé con ella de esa profusión de libros eróticos con que ahora nos inundan [...] me preguntó: *Diga usted. ¿Usted comerá! ¿No es así? ¡Claro que como! [...] Pues bien, si a usted, que come, le sorprendiera leyendo un libro de cocina y pudiese yo mandar, le enviaría a la cocina a fregar las cacerolas*” (Unamuno, 2011a:216).

Unamuno, rescatando la tradición mística y ascética, como recuerda en el prólogo de *Niebla*, afirma que es mejor tener el estómago vacío para pensar mejor, por ello, la pornografía significa descender a bajas pasiones que nublan el buen sentido y las inquietudes. Anastasio, como Unamuno, también rechaza el estereotipo de la *femme fatale*: “¿Me sucederá así? [...] ¿Me arrastrará tras de sí, cuando menos lo espere y crea, la mujer fatal?” (Unamuno, 2011a:234). Por otra parte, son curiosos los escrúpulos, muy de época, de Unamuno a un “poema sobre la digestión”, mostrando el alto lugar que para él ocupaba tal género literario, y cómo las estéticas que le seguirían le contrariarían en cuanto a la temática y la veneración a la lírica.

Anastasio parece la parodia del héroe romántico, aunque, también podría ser un homenaje, decía Unamuno en “Sobre la pornografía”: “El desarrollo de la pornografía aquí se debe a la falta de altos y fecundos ideales, a la carencia de hondas inquietudes espirituales, a la ausencia de preocupaciones religiosas, a la muerte del romanticismo” (Unamuno, 2011a:234). De este modo, el joven, además de tener una rica vida interior, posee un físico propio de la época romántica: “¿No puede acaso encender amor una hermosa estatua? Porque él era, como estatua, realmente hermoso. Sus ojos negros, llenos de fuego de misterio, parecían mirar desde el fondo tenebroso de un tedio henchido de ansias; su boca se entreabría como por una sed trágica; en todo él palpitaba un destino terrible” (Unamuno, 2011a:234).

La acción se desencadenó, en este cuento, en otoño, precisamente, cuando Unamuno acostumbra a situarla siempre en primavera, pero por el final del protagonista, es lógica la elección de esa estación. La descripción es propia de la moda impresionista de

la época: “Era una tarde serena del tranquilo otoño. Las hojas, amarillas ya, se desprendían de los árboles e iban envueltas en la brisa tibia a restregarse contra la hierba del campo. El sol se embozaba en un cendal de nubes que se desflecaban y deshacían en jirones” (Unamuno, 2011a:235), sensación de movimiento suave, aunque mortuorio, que acompañaba el vagar mental de Anastasio en el tren.

Llegó a la fonda de la estación de Aliseda (Cáceres), y allí, en un segundo, se condensaron todas sus preocupaciones para ser por fin colmadas, allí encontró el amor, más concretamente a su Eva, Eleuteria:

[...] al levantar los ojos y recorrer con ellos distraídamente la fila de los comensales, tropezaron con los de una mujer. En aquel momento metía ella un pedazo de manzana en su boca, grande, fresca y húmeda. Claváronse uno a otro las miradas y palidieron. Y al verse palidecer palidieron más aún. Palpitábanles los pechos (Unamuno, 2011a:235).

En tal momento se condensó el significado etimológico de sus nombres propios,

Parece ser que Unamuno no compartía la opinión general acerca de la manzana como el fruto del Pecado Original (Unamuno, 2011b:235). El flechazo fue tan intenso que ambos se encontraron traspasados por el sentimiento y la atracción, él temblaba y ella estuvo a punto de desmayarse, él se levantó a asistirle, y a la cuarta frase que intercambiaron ya se tutearon, la fiebre que sentía la mujer era causada por él, él no se podía tener en pie..., pero un sentimiento negativo, una pista del narrador, planea sobre esta situación, que debería ser la epifanía de Anastasio: “La carne le pesaba a Anastasio; un cosquilleo frío le desasosegaba [...] se levantó tembloroso, se le acercó y con voz seca, sedienta, ahogada y temblona [...] y con la mano temblorosa le cogió del puño para tomarle el pulso [...] respondió ella, con voz que parecía venir de otro mundo, de más allá de la muerte” (Unamuno, 2011a:235).

Los dos se engañaban poniendo como pretexto que estaban febriles para pasar una noche en el pueblo, las ansias de conocerse les hicieron rechazar cualquier convención social que pudiera darse entre dos desconocidos que tan solo se habían mirado: “Sí, nos quedaremos... ¡Y ya te contaré; te lo contaré todo!” (Unamuno, 2011a:236). Su Eva, su mujer fatal, era como él, ella también era devota del amor, pero nunca lo había encontrado, hasta verle a él. Eleuteria, como indica su etimología, lo liberó de sus cuitas y a sí misma, también; mientras que Anastasio, cuyo nombre significa resurrección, la llevó a la vida, y él también revivió.

Sin embargo, la relación no evoca un enamoramiento convencional, ni siquiera los vínculos familiares que acostumbran a generarse entre los personajes positivos de Unamuno, sino que es un amor que ha nacido muerto, como el otoño:

Confesáronse uno a otro, y según se confesaban iban sus corazones aquietándose. A la trágica turbación de un principio sucedió en sus almas un reposo terrible, algo como un deshacimiento. Imaginábanse haberse conocido de siempre, desde antes de nacer; pero a la vez todo el pasado se borraba de sus memorias, y vivían como un presente eterno, fuera del tiempo (Unamuno, 2011a:236).

Aunque para Unamuno la vida sea un presente eterno trágico, marcado por la conciencia de la muerte, la relación de Anastasio y Eleuteria no es natural, está formada por el tiempo previo en el que se buscaban, un tiempo muerto plagado de desesperación:

— ¡Oh, que no te hubiese conocido antes, Eleuteria! [...]
— [...] Es mejor así, que no nos hayamos visto antes [...] ¿Perdido le llamas a ese tiempo que empleamos en buscarnos, en anhelarnos, en desearnos el uno al otro? [...] si hubieses de ello [encontrar a Eleuteria], te habrías quitado la vida [...]
— Pero ahora, Eleuteria, de hoy en adelante...
— ¡No hables del porvenir, Anastasio; bástenos el presente! [...]
— No pensemos en el porvenir [...] ni en el pasado tampoco. Olvidémonos de uno y de otro. Nos hemos encontrado, hemos encontrado al Amor, y basta (Unamuno, 2011a:236).

La mujer parece advertir que su relación no tiene futuro, aunque quiera vivir el presente intensamente, sí es cierto que este amor es consecuencia de una obsesión enfermiza, y por ello, tendrá un desenlace final que los personajes sienten inconscientemente: “Por debajo del arrobamiento que les embargaba sonaba extraño rumor de aguas de abismo sin fondo. No era alegría, no era gozo lo que sobrenadaba en la seriedad trágica que les envolvía” (Unamuno, 2011a:236). La *hybris* de estos personajes, que creen que conocer el Amor en su totalidad y magnitud les hará eternos, será castigada.

Incluso les queda tiempo para burlarse de los poetas, que en absoluto sabían retratar la profundidad del sentimiento amoroso, ellos se comunicaban mejor en silencio, el amor no se podía cantar, al igual que la poesía no podía tratar sobre la digestión, eran elementos demasiado elevados. Como en “¡El amor es inmortal!”, la verdadera emoción es inefable, incluso la esposa, no se rebaja a musa poética; ese cuento, en cuanto a la temática sobre la reflexión del amor, recuerda a “El amor que asalta”, pero el marido viudo es positivo, ya que se aferra a un hogar, al amor maternal de su esposa, a su hijo

en el que se perpetúa; no se dedica a indagar morbosamente en el amor teórico, aún sin haberlo experimentado.

La felicidad de mirarse en silencio, reencontrarse totalmente en la mirada, les provocó un temblor que ellos identificaron con felicidad, una emoción que de tal manera les embargaba, que no podían resistirla. Al cabo de casi dos días, encontraron dos cuerpos inertes en la habitación, el médico dictaminó que habían muerto de afección cardíaca, como no los identificaron, los enterraron juntos. Es interesante observar como el narrador destaca la desnudez de los cadáveres, así los hallaron y así los enterraron en una fosa, como recién nacidos, haciéndose también referencia a la imaginería barroca, que ya ha aparecido en varios cuentos. Sobre su tumba creció profusamente la hierba, esos fueron sus hijos, o el producto de la utilidad de su vida terrenal. Atinadamente, el fondista exclamó: “¡Estas lunas de miel! No se debía permitir que los cardíacos se casasen entre sí!” (Unamuno, 2011a:237).

Unamuno parodia el personaje del dueño de la fonda, que creía que la enfermedad del corazón que mató a los enamorados podía ser contagiosa y fumigó el cuarto, así como sentenció el amor de los protagonistas, “nadie tiene más imaginación que la realidad” (Unamuno, 2011a:237), abriendo así el concepto de realismo, aunque pueda también interpretarse como un dicho popular.

Por lo tanto, este cuento podría verse tanto como un homenaje o una parodia del héroe y el amor románticos, llevados por una idea fija a la locura y la muerte, vida malgastada por la idealización de un sentimiento a través de una literatura hueca y sin valor alguno. Sin embargo, los personajes encontraron el amor, pero este fue fatal, y su propia concepción de este los llevó a no saber disfrutar de ese sentimiento. La presencia constante de la desesperación, de la muerte, la superioridad de creerse eternos, prolongados por ese Amor fatal²⁰⁹ y encontrarse en otoño... ningún otro final les podía haber deparado el autor, tal y como afirma en *La agonía del cristianismo*:

Volvamos otra vez la mirada a esa arraigada tradición que identifica el bíblico pecado de nuestros primeros padres, el haber probado el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, con el pecado de la carne que quiere resucitar. Pero la carne no se cuidó ya luego de resucitar, no se movió por hambre y sed de paternidad y maternidad, sino por puro goce, por mera lujuria. La fuente de la vida se envenenó, y con la fuente de la vida se envenenó la fuente del conocimiento [verbo entendido desde la connotación bíblica] (Unamuno, 1996a:185).

²⁰⁹ Explica Franz que esta escena recuerda al final de la ópera de Wagner, *Tristan und Isolde*, cuyo final trágico evoca la *Liebestod*, formulada por Schopenhauer (Franz, 2006:16).

En el siguiente boceto que Unamuno envió a Arzadun en 1890, y que no hemos podido identificar como una obra en concreto, parecen evocarse diversos relatos, desde en “El amor que asalta”, “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”, “Al correr los años”, a *Niebla* —en concreto recuerda a los personajes de Elena, la criada de Augusto y la anécdota del pirotécnico portugués—:

Te prometí un cuento, pero aún no le he dado fin. Tengo tres en tela; aquel, otro y un tercero para niños. El uno te expuse de prisa; el otro es uno que se casa, creyéndose muy enamorado, con una mujer hermosísima a los ojos de todos; la pasea en triunfo, la goza en delirio, y se extasía contemplando todas sus perfecciones (no falta ni una de las que pide el canon tradicional). Pero sucede que el cariño hacia su mujer se enfría, y se apaga, y se enamora perdidamente de la criada, una mocosuela con carucha de mico, feúcha a los ojos de los demás, que dicen de ella: *Es fea; pero tiene un no sé qué que atrae* y al cabo se separa de la mujer y va a vivir con la criada, con la que vive toda su vida. Y acaba con un diálogo entre el héroe y un amigo suyo en que vierto mi estética, mi inquina contra el ideal prescrito, contra la mujer descrito en libros; contra toda esa broza necia y estúpida de la boca fina y pequeña, la nariz recta, el cuello mórbido, etc., etc. Contra toda esa preceptiva imbécil que ha hecho tener por hermosas a esperpentos hueros y fofos como estas afamadas Castejón, rostros muertos, llenos de estupidez burguesa (Unamuno, 2017a:257).

Tan solo cabe fijarse en las escasas mujeres que Unamuno describe para percatarse de esa opinión tan explícita que tenía acerca de la mitología de la belleza de la mujer; así como para contrastar el ideal renacentista con sus preferencias, las mujeres de pueblo, naturales, incluso rudas, Dulcineas reales y sensuales, como la muchacha de “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”, que además, tenía el pelo negro y una belleza “agitanada”; y la de “bronceados pies” de “De beso a beso”. En sus cuentos iniciales, “Ver con los ojos. (Cuento)” y “El poema vivo del amor”, sí recupera la concepción de la mujer como musa etérea y ebúrnea, ninfa que habita y adorna su continuo *locus amoenus*.

“El secreto de un sino (apólogo)” (1913) es otro estudio de caso, recuerda en especial a “El que se enterró”, “El amor que asalta” y el temprano “Las tijeras”. Noguera es un ser extremadamente bondadoso, pero sufre algo que para él es una “fatalidad”, y como puede observar el lector al final del cuento, esa maldición tomará un giro increíblemente inesperado.

Es interesante, y como venimos advirtiendo, cómo Unamuno se inserta en la tradición cuentística occidental de índole moralizante: el apólogo, el *eixemplo*, incluso la

parábola son formas favoritas para él en el campo de la narración breve, especialmente en cuanto al cuento. Unamuno, toma un pretexto, una personalidad particular que le sirve de campo exploratorio, ciertamente, temáticas y estrategias de raigambre realista y naturalista, pero a las que Unamuno aporta el toque moral tradicional, con la particularidad, de mostrar su filosofía y punto de vista acerca de las cuestiones tratadas, que puede resultar impopular o grotesco, como en el siguiente relato.

Noguera no entendía cómo, a pesar de sus agradables cualidades personales, era incapaz de tener amigos, todos rehuían su compañía, pero él no creía que tuviera ninguna culpa, todo debía ser una conjura de la jauría humana: “Enfermó [...] de manía persecutoria y acabó en misántropo y pesimista” (Unamuno, 2011a:247). Este personaje, a causa del escaso desarrollo que tienen sus penas en el relato, no llega a alcanzar cotas dignas como San Manuel, o Abel y Joaquín de la particular interpretación unamuniana del mito de Caín y Abel, es un ser que roza el patetismo, el ridículo, recuerda en escrupulos al pusilánime Augusto de *Niebla*.

Como en “Las tijeras”, necesitaba de un homólogo para encontrar consuelo vital, y conoció a Perálvarez, “escéptico y nihilista”, un ser con el que condenaba la futilidad de la vida y el esfuerzo en el trabajo, todo era pompa superficial, una vida de apariencias, todos eran hipócritas y egoístas; no se daba cuenta Noguera, de que solamente, adoptó tal filosofía para justificar su desgracia y trasladar la culpa de su tragedia a los demás, no le ayudaba a mejorar de ningún modo.

Como si de Caín se tratara, Noguera se compadecía de sí mismo, y Perálvarez le consolaba del siguiente modo: “Precisamente, porque tú eres bueno, sencillo, sincero, sin doblez, una oveja en un mundo de lobos y de raposos. Y porque otros, aun siendo así rechazados, saben ocultarlo” (Unamuno, 2011a:247). Recuerda Carrascosa la filosofía de Berkeley, y como según este autor, la apariencia es ser. Por otra parte, podría también evocar el odio que Unamuno sentía por las convenciones sociales, como el código del honor, el sentido del ridículo y las restricciones de libertad en ambos sexos. Pero además, si la doctrina del escéptico la apoya en parte Unamuno, lo que menosprecia el autor es la falta de examen propio, así como no se debía tomar la penitencia como modo para escalar en la vida eterna, por ejemplo, en “El lego Juan”; usar de tal modo esos argumentos contra los demás, para esconder la propia parte de culpa, o encubrir un análisis ligero, resulta erróneo.

En un viaje, Noguera conoció la verdad de su caso, como en “El amor que asalta” el protagonista de ese cuento resolvió sus dudas acerca del amor verdadero, y similar fue el descubrimiento en “Una historia de amor”; el viaje toma resonancias clásicas al dotarse de un significado simbólico, y relegar a un segundo plano el desplazamiento físico. El joven conoció a un hombre que no le rechazaba, que le seguía la conversación y que lo trataba con “compasión amante”; Noguera comenzó a confiar en él y a explicarle su tragedia. Su compañero de tren fue muy claro al respecto: “Todo eso le ha pasado [...] por no haberse encontrado con un alma sincera y franca que le hubiese dicho a tiempo la verdad” (Unamuno, 2011a:248). La verdad era que a Noguera le olía el aliento, y esa era la única causa por la que se alejaban de él.

El efecto como lector es sorprendente, el narrador logra crear un intenso efecto de tensión, al mantener desde el inicio el misterio acerca de por qué todos rechazaban a Noguera, y la aparición de un personaje que conoce esa verdad única y que se la confesará retardando la verdad, provocan que el lector se quede estupefacto con el motivo.

El protagonista, paradójicamente, se hundió aún más en su desesperación, por fin sabía cuál era su problema, el que nadie se había atrevido a confesarle, ni su más íntimo amigo en la soledad de ambos, por fin podía ponerle remedio y desprenderse del lastre de su misantropía y egoísmo. Pero no fue así, concibió su odio social como incurable, por lo tanto, no podía abandonar su creencia, esta le había conformado, creado de nuevo.

El mecanismo humorístico de situar ese defecto físico como la causa de la “fatalidad” resulta aún más sarcástico y patético, al configurarse como un obstáculo insalvable el mecanismo de defensa que se creó Noguera. Es decir, este es un misántropo convencido, que no puede abandonar su fe: “[...] si no pudiera yo odiarla [la sociedad] con motivo, entonces estoy perdido. Porque este odio es incurable” (Unamuno, 2011a:248). Como el personaje de “El que se enterró”, le costó asumir terriblemente el conocimiento que había recibido, al modo schopenhauriano, se contentaba mucho más cuando no sabía la causa de sus males, era más feliz en su ignorancia.

El tono humorístico se prolonga cuando Noguera le pidió a Perálvarez que le dijera, como único amigo que había tenido en la vida, si realmente le olía el aliento, y el otro le explicó que él, simplemente, no poseía el sentido del olfato, y que tal defecto: “[...] esa es una explicación ridícula, por lo insignificante, para un caso como el tuyo. ¿Cómo vas a creer que porque le huelo a uno mal [...] el aliento [...] le acorrale así la

sociedad?” (Unamuno, 2011a:249). Con lo que se demuestra que el amigo puede que también se haya escudado en una pseudofilosofía para no identificar, ni remediar sus defectos.

El protagonista se sumía cada vez más en su tormento: “Ahora lo veía todo claro [...] se le aclaraban mil pequeños incidentes que antes le parecían enigmáticos” (Unamuno, 2011a:249); pero a la vez no podía deshacerse de sus rencores y odios al común de los mortales, por lo tanto, al cabo de pocos días: “[...] convencido de que su alma, y no su cuerpo, era ya incurable, se mata pegándose un tiro por las narices arriba, sin haber antes averiguado por qué Perálvarez, que fue quien más le suicidó, carecía de olfato” (Unamuno, 2011a:249). La ridiculez culmina al final del relato, es ilógico e incoherente que Noguera se suicide por la nimiedad del mal aliento, además de tener razón el narrador, en cuanto se conoce la causa de su aislamiento, lo interesante es saber el porqué de esa característica del amigo. Y precisamente este y su inane filosofía, fueron los que lo mataron, se demostró que era más fácil curar el mal aliento que el alma apestada.

A su vez, resulta tremendamente esperpéntico que el tiro sea por la nariz, ya que el hombre que le explicó la verdad, le expresó de este modo el síntoma: “Lo que hace que huyan todos de usted y que le hayan hecho un alma de leproso [...] es que huele usted, por la nariz, que apesta” (Unamuno, 2011a:248).

Ese toque de humor siniestro, junto a la falta total de voluntad del protagonista, que se suicida arrastrado por futilidades, sitúa este cuento en la línea de los protagonistas “maniáticos” de Unamuno, los personajes de “Las tijeras”, de “El que se enterró”, “La redención del suicidio”, “El amor que asalta”, etc. Además, ridiculiza la ceguera en seguir doctrinas y personas, así como la falta de examen de uno mismo y la falta de sentido común. Como mencionamos, podría recordar la figura profética, positiva, pero inexplicablemente asaltada por la sociedad; los matices de debilidad, su fácil manipulación, así como los toques grotescos de humor, el suicidio totalmente injustificado, incluso la ordinariez del aliento, hacen imposible que se le sitúe en tal escalafón moral.

“El secreto de un sino (apólogo)” parece ser que ya fue ensayado, aunque no tenemos constancia de que fuera publicado, en “Impunidad del tonto”, texto que no hemos podido fechar, y recoge por primera vez Senabre en su edición de los cuentos. Aclara Carrascosa Tinoco en nota a pie, y resulta evidente una vez se efectúa su lectura, que este cuento es la primera versión, o el borrador, de “El secreto de un sino (apólogo)” que se publicó en 1913. Existe otro caso de primera y segunda versión, el de

“Nerón tiple o el calvario de un inglés” y “Por qué ser así”, pero como matiza Óscar Carrascosa, estos dos últimos cuentos fueron publicados en vida de Unamuno, mientras no tenemos certeza de que “Impunidad del tonto” se llevara a la prensa.

El protagonista es Joaquín Pérez, un joven extremadamente bondadoso y con cualidades muy positivas, todos los que le rodeaban le amaban. A pesar de quedar huérfano en su adolescencia, y sufrir una grave enfermedad, consiguió curarse y superar esa tragedia, pero algo cambió en su vida, sus amigos comenzaban a rehuirlo. Él no sabía la causa de aquello, pero todos sus antiguos conocidos se inquietaban cuando lo veían, querían alejarse cuanto antes de él; incluso le ponían excusas insulsas para no visitarlo, cuando Joaquín tomaba la iniciativa, nunca había nadie en casa... Comenzó a quedarse solo, y sintiéndose triste y repelido como un “apestado” rogaba una y otra vez a sus amistades que le confesaran la causa de tal distanciamiento, pero de nada servía llorarles, nadie le explicaba qué sucedía.

De tal modo que, de ser un muchacho amable y alegre pasó a ser “[...] huraño, desconfiado, agrio y maligno. Ya solo gozaba en molestar al prójimo y su sátira mordaz y sarcástica se hizo para todos intolerable. Lo cual le aislaba aún más” (Unamuno, 2011a:429). Para don Miguel el ser humano es eminentemente social, por ello, tal rechazo de su propio ambiente, en el que siempre había sido bien acogido, le resulta insostenible.

Pérez conoció a un hombre que fue su único y verdadero amigo a partir de ese momento, era un ser durísimo “de una sinceridad quirúrgica que pasaba por salvaje y era sencillamente caritativa y humanitaria” (Unamuno, 2011a:429), Joaquín vivía a duras penas, era un ser terriblemente infeliz, y en este señor encontró su consuelo, una persona que encaraba la existencia de forma tan descarnada como él. El protagonista le tomó tanta confianza que le explicó todos sus secretos y preocupaciones, y el “cirujano del alma” le desveló, por fin, a él y al lector, que se encuentra a ciegas como el mismo Pérez, la causa del abandono de sus amigos: “Usted, amigo, huele por la nariz de una manera intolerable, que da náuseas; apenas si se puede pasar a una cierta distancia de usted. Es una cosa inevitable el no poder resistirlo” (Unamuno, 2011a:430).

Este hombre, aunque seriamente, ponía el acento en el verdadero problema, este no era la enfermedad gracias a la cual Joaquín se había convertido en un ser desagradable; en realidad era la falta de caridad humana:

Lo que a usted le pasa, amigo mío, es por no haber encontrado a tiempo un alma caritativa que le dijese claramente la verdad [...] Y si se lo hubiesen dicho a tiempo a usted cuya nariz, naturalmente, no se huele a sí misma, acaso puesto en cura podría haberlo evitado. Pero hoy podrá usted acaso, a pesar del tiempo de abandono de la dolencia física, curar de esta, pero de la otra, de la dolencia espiritual, es ya muy difícil que pueda usted curarse (Unamuno, 2011a:430).

Si hubiese tenido a su alrededor verdaderos amigos, estos le hubieran confesado la verdad, al margen de convencionalismos y reparos sin sentido, el verdadero daño, el espiritual y emocional, ya estaba hecho, y ese no podría sanar como una afección física.

El narrador termina en este punto la narración, la toma de ejemplo para adentrarse en una cuestión comparable, aunque no tan banal: aquellos que no “huelen” su propia estupidez, y no encuentran nadie que se la confiese abiertamente, para que así enmienden su malicia: “Y así como casi todos los tontos, sin apenas excepción, acaban por ser desconfiados, mal pensados y malignos, atribuyen a maldad humana los desvíos que no provienen sino de que su conversación apesta” (Unamuno, 2011a:430), sucediéndoles como el marginado Joaquín Pérez, que atribuía el problema a los demás, al ser incapaz de ver su propio defecto y mejorarlo.

Unamuno, ya abandonando la ficción y situándose en el ensayo, afirma que este mal de “olfato” afecta a todos los países y durante todos los períodos, pero tiene especial arraigo en España, aunque parece que se disculpe por tal acusación: “—no sé si será pura aprensión—” (Unamuno, 2011a:430) y “en este nuestro tiempo” —suponemos que si la versión de este cuento que vio la luz fue publicada en 1913, el autor se situará a principios de siglo XX—. La molestia del intelectual es la “impunidad del tonto”, es decir, el amparo de lo “políticamente correcto” que impide una regeneración verdadera de la nación, empezando desde el elemento intrahistórico:

[...] está agravado en esta nuestra tierra y en este nuestro tiempo en que nos consume una lamentable florea espiritual, una condescendió dañina. Por nada del mundo se le llama tonto al tonto. En las más encrespadas luchas políticas, cuando se persigue a alguien se pone en duda todo menos su inteligencia. La impunidad del tonto, tan perjudicial para el tonto mismo porque le hace malo, es entre nosotros alarmante. Tontos, verdaderos tontos, tontos absolutos y constitucionales -pues en la tontería son estas dos cosas perfectamente compatibles-, tontos de alquiler llegan a puestos de representación, gobierno y autoridad, y hacen más que tonterías, hacen las maldades del tonto a quien no se le atajó a tiempo (Unamuno, 2011a:439).

Como expresa en *Vida de don Quijote y Sancho*, el orgullo español en seguida se soliviantaba si se pensaba que su poseedor era un simple, y de hecho, así lo respalda el pensamiento bíblico: “Ya sé yo que Cristo dijo que quien llamare tonto al hermano es reo del fuego eterno, sabiendo con infinita sabiduría que nos duele más el que nos tengan por tontos que no por malvados” (Unamuno, 2011a:430). Pero don Miguel, haciendo uso de su peculiar sentido del humor y de tratar desde un punto de vista no habitual los lugares comunes, acepta llamar “tonto” al prójimo cuando es un acto de caridad: “[...] creo que en teología moral se distinguirá según la intención con que uno llame a su hermano tonto. Porque así como es grave pecado romperle a uno un brazo [...] y no lo es, sino caritativa acción, cortársela cuando está gangrenada, así el decirle a uno quirúrgicamente que es tonto es obra de misericordia y muy excelsa” (Unamuno, 2011a:430).

El Unamuno ensayista prosigue brevemente el relato hasta concluirlo en este tono, afirma que cree que hay muchos estúpidos que saben que lo son, o que los demás los tienen por tales, pero ellos, pretenden no saberlo y se presentan como “genios ignorados”, y así, convierten los obstáculos que se les presentan en ventaja para reforzar esa imagen de sabio.

Personaje que retrata el autor en cuentos como “Don Catalino, hombre sabio” y “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”, y en ambos es explícito respecto a su modo de pensar, son seres que no encajan en su ideario idealista, y como afirma en “Impunidad del tonto”: “Es infame burlarse del tonto y *fomentarlo* [...] Al tonto hay que decirle seria, grave, recia, quirúrgicamente que es tonto, que huele por la nariz mental y que, por lo tanto, la cierre, esto es, se calle y no haga nada. No sirven las indirectas. ¿Aplicaciones? Esperen ustedes un poco” (Unamuno, 2011a:431).

De hecho, Unamuno parece adelantar —y, una vez más, promocionar sin tapujos su obra— un texto con consejos prácticos para desengañar y deshacer los entuertos de la estupidez, relato que no acabó tomando forma en la versión publicada, que se centró en el relato de ficción del protagonista —que toma la decisión del suicidio—, mucho menos reflexivo sobre el contexto social del país y más victimista en el aspecto más patético, evocando al protagonista de *Niebla*. Por otra parte, destaca el tosco tono con el que don Miguel finaliza el borrador de su relato, ¿trata al lector de “tonto” y por ello no le facilita “aplicaciones? No conservamos testimonios de que en otro relato especificara las aplicaciones, pero deja abierto el cuento a la especulación. Espeta sin “indirectas” al

lector su opinión, e incluso le llama a que sea igual de sincero que él, por ello no necesita de instrucciones detalladas: “¿Aplicaciones? Esperen ustedes un poco” (Unamuno, 2011a:431).

En 1913 publicó Unamuno uno de sus relatos más sorprendentes, a la par que inesperados, una distopía futurista: “Mecanópolis”²¹⁰, lo comentamos en el apartado del intelectualismo en los cuentos unamunianos a causa de la crítica que se puede entrever al progreso material escindido del progreso ético, no podemos descuidar el uso del recurso de la distopía y la ciencia ficción. A pesar de ello, la estrategia es la habitual: el tópico del “amigo”, es decir, un supuesto conocido suyo, cuyo suceso relatará. En sus primeros relatos, el narrador habla con el amigo en el cuento, aparece este como narratario, es solamente un pretexto para mostrar las cuitas del protagonista. Sin embargo, en “Mecanópolis”, la figura del amigo es similar a la de “El que se enterró”: “Voy a tratar de reproducir aquí el relato de mi amigo, y con sus mismas palabras, a poder ser” (Unamuno, 2011a:251). Se remonta a la estrategia cervantina del manuscrito encontrado, al situar al amigo en el lugar de Cide Hamete.

Por otra parte, se produce la fusión, predilecta de Unamuno, de confundir realidad y ficción, ya que el lector medio, y más de un periódico o revista en que se publicaban estas narraciones, podía creer perfectamente que la existencia del amigo era real, y por lo tanto, no se trataba de una ficción dirigida por un narrador, sino que el mismo Unamuno explicaba una experiencia real, como, por cierto, defendía siempre este autor, fusionando literatura y vida. Sin embargo, esta confusión se trunca al situarse la acción en

²¹⁰ Unamuno se quejó desde sus inicios del progreso tecnológico independiente de un progreso social y espiritual, —muy vinculado con su concepto de intrahistoria—, de hecho, en 1902 citaba en “Ciudad y campo. De mis impresiones de Madrid”, *Cuando el durmiente se despierte*, de H.G.Wells, novela de ciencia ficción ambientada en una megalópolis ultra-mecanizada y regida por el capitalismo más despiadado (Ramos y Villar, 2019:330). Recordemos que Unamuno también siguió citando a Wells en 1923, en su artículo “San Quijote de la Mancha”. Además, conocía, había leído y subrayado *Las anticipaciones de la reacción del progreso mecánico y científico sobre la vida y pensamiento humano*, citada en *Del sentimiento trágico de la vida*, y cuyo ejemplar se conserva en la Casa-Museo Unamuno (Chabrán, 2007:19). En ese ensayo, Wells reflexionaba sobre la revolución tecnológica y sus consecuencias en la sociedad del siglo XX, cómo esta evolucionaría y cómo se reinterpretaría la necesidad de una divinidad, por lo tanto, temática afín a los intereses de don Miguel. Unamuno probablemente leyó a H.G. Wells entre 1902 y 1913, vemos como, además de en “Mecanópolis”, también en *Amor y pedagogía*, así como en “El diamante de Villasola” se demuestran los malos usos del cientifismo. Parece ser que la afinidad entre Unamuno y H.G. Wells no fue solo de una dirección, en 1924 publicó Wells un ensayo acerca de este autor “The Case of Unamuno: The Feeble Republic of Letters” (Chabrán, 2007:21), en el que le homenajeaba y reclamaba apoyo por parte de la comunidad de habla inglesa en España para respaldarle en sus ataques a Primo de Rivera y Alfonso XIII.

Mecanópolis, una ciudad ficcional, además, usa el mismo mecanismo que Butler: “Leyendo en *Erewhon*²¹¹ [...] lo que nos dice de aquel erewhoniano que escribió el *Libro de las máquinas* [...] hame venido a la memoria el relato del viaje que hizo un amigo mío a Mecanópolis” (Unamuno, 2011a:251), al igual que ese personaje, este cuento transcribirá una historia realizada por otro personaje.

En el mundo de Erewhon, que podría enmarcarse bajo el marbete de la distopía, las máquinas están prohibidas por su potencial peligro, por lo tanto, Mecanópolis es la ciudad opuesta, la hegemonía de las máquinas. Ya conocemos el final del cuento y el destino del amigo, su experiencia fue traumática en ese lugar, y se retiró durante muchos años a un lugar en el que hubiera el menor número de máquinas posible.

Como si incluyera una carta del amigo, comienza el relato en primera persona, en boca del amigo, ya ha explicado el narrador-Unamuno que intentará reproducir palabra por palabra lo que ese le contó. Y no pudo escoger mejor género literario, el cuento, ya que entronca con el aspecto oral inherente a este género, y a la anécdota del amigo al narrador.

El inicio del relato del amigo comienza *in media res*, y en primera persona, el narratorio es el amigo, presumiblemente Unamuno, que ofrece esta historia al lector; como hemos comentado, es un relato inserto, una transcripción, que evoca al modo cervantino. El conocido iba en una expedición que había fracasado, vagaba solo por el desierto, sus compañeros o habían retrocedido o se habían muerto; pero cuando ya se preparaba para dejarse morir o suicidarse, vio a lo lejos un lugar idílico, y aunque creyó que podría ser una alucinación, fue hacia ella. El oasis era real, pudo beber, comer y dormir plácidamente. Carrascosa apunta que este paraje recuerda a la Edad Dorada que describe don Quijote, sin embargo, también tendría ecos edénicos, al fin y al cabo, sigue el tópico del oasis en pleno desierto, el reposo en plena tempestad.

Al despertar se sentía otro, ya se había librado de la agonía sufrida, y ni tenía noción del tiempo que había transcurrido desde que se adormeció. Cuando investigaba el oasis encontró que en este había una estación de ferrocarril desierta, pero había un tren, aunque nadie lo pilotaba; entró, se acomodó, cerró la puerta de su compartimento, y el tren, sin más, se puso en marcha a una velocidad de vértigo nunca antes vista. El terror

²¹¹ En la Casa-Museo Unamuno figuran las siguientes obras de Samuel Butler: *Erewhon Revisited. Twenty years Later* (1910); *Erewhon or Over the Range* (1913); *The Notebooks of Samuel Butler* (1912) y *The Way of All Flesh* (1919) (Chabrán, 2007:23), por lo tanto, don Miguel mostraba un amplio conocimiento sobre el autor y la obra citada.

le dominó, pero la curiosidad le empujó a seguir en la locomotora, asimismo, esa curiosidad es la que invade al lector a querer seguir adentrándose en Mecnópolis, de mano del personaje, que aún no ha descubierto el lugar; en tanto que el lector ya sabe qué le ocurrirá por el preámbulo que ha presentado el narrador.

Por lo tanto, mientras la curiosidad del personaje y del lector va pareja, este llegó a una estación espectacular, superior a cuantas había observado. La ciudad era tan majestuosa que resultaba inefable: “Renuncio a describirte la ciudad. No podemos ni soñar todo lo que de magnificencia, de suntuosidad, de comodidad y de higiene estaba allí acumulado” (Unamuno, 2011a:252). El personaje no es capaz ni de comparar la urbe con sus conocimientos y experiencias propias, así de espectacular debía ser. Pero sí le llama la atención el gran despliegue en limpieza que había, cuando no veía ni personas, ni animales por ninguna parte.

Es interesante observar que el amigo también posee las inquietudes lingüísticas propias del autor: “Vi en un soberbio edificio un rótulo que decía: *Hotel*, escrito así, como lo escribimos nosotros [...] La explicación estaba en español, solo que con ortografía fonética” (Unamuno, 2011a:252), es lógico pensar que esa otra civilización, tan avanzada, tendría otro lenguaje y escritura —Unamuno parodiará la ortografía fonética en “Gárcia, mártir de la ortografía fonética”—. Entró, pues, en el hotel, también desierto, y fue al comedor, en el que se pedía la comida a través de un mecanismo electrónico, se pulsaba un botón, y del fondo de una mesa, en que se exponía toda la comida, surgía el plato que se quisiera.

La calle estaba atestada de automóviles y medios de transporte, vacíos todos, se les podía hacer una seña y se paraban automáticamente. El amigo subió a uno y le llevó a un parque geológico; después a un pinacoteca, en que las pinturas le parecieron en tal grado originales, que pensó que las que se exponían en España eran copias de esas. Incluso parece haber cierta crítica a los museos españoles:

Fui a un magnífico parque geológico, en que se mostraban los distintos terrenos, todo con sus explicaciones en cartelitos [...] Al pie de cada cuadro una doctísima explicación de su valor histórico y estético, hecha con la más exquisita sobriedad. En media hora de visita allí aprendí sobre pintura más que en doce años de estudio por aquí (Unamuno, 2011a:252).

Aunque, como le informó al personaje, las explicaciones de ese museo eran excelentes, al formar todos esos tesoros artísticos parte del Museo Palentológico de Meca-

nópolis, su documentación era, sin duda, más válida que la de los museos españoles de principios de siglo XX, porque ese museo se ocupaba de guardar los restos arqueológicos de la civilización que había vivido en esos confines antes de que las máquinas tomaran el control.

De este modo, fue a una sala de conciertos en que los instrumentos tocaban solos, y asistió a la muerte del teatro por el cine: “Era un cine acompañado de fonógrafo, pero de tal modo, que la ilusión era completa” (Unamuno, 2011a:253)²¹². Al no haber “mecanopolitas” no podía haber teatro, a no ser que las máquinas fueran capaces de actuar. Pero ninguna persona ni foráneo de la moderna ciudad aparecía.

Volvió a su habitación de hotel, y a la mañana siguiente encontró el periódico de la ciudad en esta: *El Eco de Mecanópolis*, ¿quién lo habría elaborado? Parece ser que le daban un aviso: “Ayer tarde arribó a nuestra ciudad, no sabemos cómo, un pobre hombre de los que aún quedaban por ahí. Le auguramos malos días” (Unamuno, 2011a:253). Y así fue, el protagonista dio en manía persecutoria y alucinaciones, creía que los mecanopolitas eran seres invisibles para él, pensaba que estaba cayendo en la locura: “Empecé a dar voces, a increpar a las máquinas, a suplicarlas. Llegué hasta caer de rodillas delante de un automóvil implorando de él misericordia. Estuve a punto de arrojarme en una caldera de acero hirviente” (Unamuno, 2011a:253).

El periódico dio testimonio del seguimiento atento que hicieron las máquinas de este: “[...] se está volviendo loco. Su espíritu, lleno de preocupaciones ancestrales y de supersticiones respecto al mundo invisible, no puede hacerse al espectáculo del progreso. Le compadecemos” (Unamuno, 2011a:253). Tan avanzada era la civilización de las máquinas, que también tenían sentimientos, aunque fueran de desprecio ante los humanos que suplantaron, y de ello se acabó dando cuenta el torturado humano: “Pero de pronto me asaltó una idea terrible, y era la de que las máquinas aquellas tuviesen su alma [...] y que eran las máquinas mismas las que me compadecían [...] Creí encontrarme ante la raza que ha de dominar la Tierra deshumanizada” (Unamuno, 2011a:254).

²¹² En 1920 seguiría criticando el cinematógrafo, que en tal momento era cine mudo acompañado de diálogos escritos en la pantalla, que el lector debía leer, fabulaba entonces Unamuno cómo sería un cinematógrafo al que se le añadiese un fonógrafo: “Huimos del cinematógrafo. No podemos resistir esas escenas mudas en movimientos zigzagueantes y esquivados. Y cuando aparece en la pantalla una inscripción en que se escribe lo que ha dicho o lo que va a decir la figura muda, nuestra impaciencia se exaspera aún más. ¡Es horrible! [...] Pero si al cinematógrafo acompañase un fonógrafo la cosa sería muchísimo peor. Porque se daría el caso de que una u otro, la cinta cinematográfica o el disco fonográfico, se adelantaran o retrasaran recíprocamente, y... ¡el disloque! Disloque de verdad” (Unamuno, 1967g:1393).

Salió despavorido del hotel poseído por esos pensamientos apocalípticos, y quiso matarse tirándose al tranvía, pero despertó otra vez en el oasis, del que alejándose, llegó a una tienda de unos beduinos y se emocionó de ver humanos, aunque no hablaban el mismo idioma, se lograron comunicar, como nunca pudo con las máquinas.

Recordando a “El semejante”, el amigo concluye su relato exponiendo su odio a las máquinas, al progreso y a la cultura, tan solo quiere aislarse para vivir con “[...] un semejante, un hombre como yo, que lllore y ría como yo río y lloro [...] y fluyan los días con la dulce mansedumbre cristalina de un arroyo perdido en el bosque virgen” (Unamuno, 2011a:254). Un alma gemela con la que pueda establecer una conexión, una comunicación, la misma preocupación de don Sandalio, que también expuso en uno de sus primeros cuentos, “Las tijeras”.

El rechazo por el falso progreso material, ya lo puso de relieve Unamuno tempranamente, lo verdaderamente necesario era un “progreso espiritual”, y tal y como expone en este cuento distópico, siguiendo la inspiración de la novela de Butler, teme la mecanización de todos los campos de acción humano, incluso el emocional, ya que parece que las máquinas del cuento pueden sentir, aunque solo emociones negativas, porque no se preocupan en establecer lazos mínimos de tribu, ni en tratar con el humano.

El problema es que el ser humano necesita establecer un vínculo con un par, ansia de Unamuno que volcaba también en su literatura la pulsión de la comunicación, de zarrandear al lector, y una civilización en que el resultado del avance técnico humano, provoque el exterminio de la propia raza, es preocupante a todas luces.

Unamuno se muestra claramente contrario al mito del progreso decimonónico, ya que además de demostrarse insuficiente, para don Miguel se probó que un progreso material no iba acompañado de una evolución ni intelectual, ni emocional, ni espiritual; además, el avance técnico implicaba el uso del humano como medio, no como fin, posición que no encajaba en el aparato filosófico vitalista y antropocentrista de Unamuno. Por otra parte, el Unamuno racionalista aceptaba el atraso de España y la necesaria asunción de los inventos y la tecnología que inventaron otros para complementar la naturaleza española, y así poder sumarse al progreso europeo, recordemos “¡Cosas de franceses! (Un cuento disparatado)”.

En el caso de que no existiera la inmortalidad, Unamuno argumenta que se podría extinguir el género humano, y por lo tanto, ¿para qué todo? Toda la labor humana caería en el olvido, por lo tanto, en la muerte más absoluta:

[...] una enorme actividad social, una poderosa civilización, mucha ciencia, mucho arte, mucha industria, mucha moral, y luego, cuando hayamos llenado el mundo de maravillas industriales, de grandes fábricas, de caminos, de museos, de bibliotecas, caeremos agotados al pie de todo esto, y quedará ¿para quién? Se hizo el hombre para la ciencia o se hizo la ciencia para el hombre? [...] La ciencia no existe sino en la conciencia personal, y gracias a ella; la astronomía, las matemáticas, no tienen otra realidad que la que como conocimiento tienen en las mentes de los que las aprenden y cultivan. Y si un día ha de acabarse toda conciencia personal sobre la tierra [...] y no ha de haber espíritu que se aproveche de toda nuestra ciencia acumulada, ¿para qué esta? [...] el problema de la inmortalidad personal del alma implica el porvenir de la especie humana toda [...] la ciencia, en cuanto sustitutiva de la religión, y la razón en cuanto sustitutiva de la fe, han fracasado siempre. La ciencia [...] satisface [...] nuestras crecientes necesidades lógicas o mentales, nuestro anhelo de saber y conocer la verdad, pero la ciencia no satisface nuestras necesidades afectivas y volitivas, nuestra hambre de inmortalidad, y lejos de satisfacerla, contradícela. La verdad racional y la vida están en contraposición. ¿Y hay acaso otra verdad que la verdad racional? [...] No soy yo, es el linaje humano todo el que entra en juego; es la finalidad última de nuestra cultura toda. Yo soy uno, pero todos son yos” (Unamuno, 2011b:58, 75, 141).

Recuerda Juaristi la aversión que Unamuno tuvo de la urbe desde su primera llegada a Madrid, y como de mayor, en cierto modo, aceptó el espacio cosmopolita, en tanto que se refugiaba en rincones “provincianos” (Juaristi, 2015:132). Por otra parte, don Miguel seguía rechazando la megalópolis:

[...] *los bulevares y su bullicio mecánico y de esas grandes vías americanizadas* [...] la urbe agitada y cosmopolita en que se estaba transformando la capital [...] en los primeros años treinta del siglo XX—, la Gran Vía (la arteria cinematográfica y telefónica por excelencia) imponía su centralidad, con su bullicio *mecánico* [cursiva del autor]. Y el futuro lo anunciaban las construcciones que habían surgido en su entorno: *todas esas nuevas termiteras de traza babilónica... o neoyorquina, esos edificios carnavalescos que se retuercen en contorsiones barrocas o se estiran en tiesuras cúbicas* [...] Pero Unamuno odiaba la mecanización, que a sus ojos significaba deshumanización [...] *esos autos que suelen llevar a algunos que, aquejados de topofobia, van huyendo de todas partes* [...] *La enfermedad de Madrid no es propia de España; es también el resultado de la Gran Guerra, que redujo el nivel mental del mundo y lo llenó de manivelas y ruedas dentadas de todas clases* (Juaristi, 2015:133, 423).

Ciertamente, la megalópolis nunca fue del agrado de Unamuno, odiaba los cafés, los bulevares, las bibliotecas convertidas en catálogos del Ateneo, el coche, el telégrafo... llegó incluso a vincular la “neurastenia” como enfermedad propia de tal lugar, la ciudad no se correspondía con su ritmo vital:

Yo no sé si eso que llaman neurastenia será una enfermedad especialmente ciudadana; pero si no lo es, merecería serlo. Lo que sí creo que pueda afirmarse es que las grandes ciudades produzcan lo que podemos llamar cerebralismo [...] lo terrible que es para la vida del espíritu la profesión del periodista, obligado a componer su artículo diario, y ese nefasto culto a la actualidad que del periodismo ha surgido [...] El *nulla dies sine linea* de Zola me ha parecido siempre lema de un fabricante de novelas, a 3,50 el tomo [...] la civilización va demasiado de prisa y no podemos seguirla; nuestra obra nos supera. Nuestros artefactos, inventos y producciones de todas clases exceden en complejidad y extensión a lo que nuestro espíritu haya podido complejizarse [...] Las máquinas van más de prisa que nuestro organismo, y hoy las hay que exigen para manejarlas un esfuerzo de atención, para el que no está tal vez preparado el actual sistema nervioso [...] Se nos está indigestando en gran parte la civilización [...] el desequilibrio aumentará; irá el hombre acumulando medios [...] y no poniendo su propio espíritu al nivel [...] y vendrán unos nuevos y salvadores bárbaros (Unamuno, 1967a:1035).

“Bonifacio”, cuento fechado en 1913 como convención, ya que no se conoce que haya sido publicado con anterioridad a *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, presentará con tintes humorísticos la figura del intelectual que ansia destacar por su originalidad, despreciar los lugares comunes, la intrahistoria, y seguir la estela de “Don Martín, o de la gloria”.

En este cuento no teme mostrarse abiertamente, ya no el narrador, sino Unamuno, que advierte que no desea realizar ningún “retrato”; pero la continua ironía que recorre el relato, no mueve a pensar así. Bonifacio era un joven con aptitudes muy positivas, “Era un muchacho, por su desgracia, listo”, pero tenía ansias de ser original, extravagante, ingenioso y ello solamente para destacar sobre los demás, su problema era que “[...] dejaba de hacer lo que hacían otros por la misma razón que estos lo hacen; porque ven hacerlo. Empeñado en distinguirse de los hombres, no conseguía dejar de serlo” (Unamuno, 2011a:259). El hecho de que le pesaran sus cualidades intelectuales para ser feliz puede recordar a las doctrinas de Schopenhauer.

El mismo narrador tiene sentimientos contradictorios respecto al protagonista, que vivía inmerso en el universo racionalista: “Bonifacio es un ser fantástico que vive en el mundo inteligible del buen Kant [...] pero la verdad es que cada vez que pienso en Bonifacio siento angustia y se me oprime el pecho” (Unamuno, 2011a:259). Bonifacio no

encontraba su vocación²¹³, tal vez porque la buscaba por la causa equivocada. Primero quiso ser poeta, pero opinaba que era poco original, que sus composiciones recordaban excesivamente a otros escritores; y además, no creía en el romanticismo: “[...] le parecía cursi manifestarse sentimental, más cursi aún romántico (¿qué quiere decir romántico?), mucho más cursi, escéptico, y soberanamente cursi, desesperado” (Unamuno, 2011a:259)²¹⁴. El inciso, mueve a confusión, puede ser tanto del narrador-Unamuno, como del personaje, además de una crítica al romanticismo, ya desdibujado en tópicos e imitadores de tercera. Además de molestar a Unamuno toda forma alambicada vacía de emoción y significado, ya fuera barroca, romántica o modernista.

Ya que no podía ser lírico, intentó Bonifacio ser satírico, pero observó que el tono era totalmente impostado; también creyó que podría ser poeta lacrimógeno y tradicional, referirse al hogar, la familia, su pueblo, pero fueron “sosadas” —¿se parodia Unamuno a sí mismo como poeta? Recordemos sus temas predilectos—. No había manera de encontrar su voz en la escritura: “Cada mañana a la luz hacía brotar de su mente un pensamiento nuevo, que moría poco más o menos a la hora en que muere el sol” (Unamuno, 2011a:259). La ironía del narrador es hiriente, disfruta en mofarse del personaje que tiene entre manos, a la vez que parodiar y parodiarse a sí mismo, no se puede olvidar la faceta de Unamuno como poeta, posición a la que siempre aspiró.

²¹³ Unamuno siempre se cuestionó el tema de la vocación, *San Manuel Bueno, mártir* es el mayor ejemplo de ello, la vocación va unida a la identidad, así como a la eternidad del propio ser, y en consecuencia, afecta a la regeneración nacional, por ello, la desgracia de Bonifacio, escribía en 1914: “Estoy convencido de que la guente principal de las más íntimas desgracias de los hombres está en la contradicción entre el carácter y el oficio. ¡Dura cosa para quien tenga conciencia la de tener que ganarse la vida con un menester que, en el fondo de esa conciencia, reprobaba! [...] El problema de la vocación es el más grave en Pedagogía y es el más difícil de resolver; yo creo que imposible. Es como elegir entre varios caminos sin conocerlos. Casi todas nuestras profesiones [...] no son sino prostitución [...] ganapanería. Y hasta cuando uno ha encontrado [...] aquel menester [...] para el que tiene vocación [...] ¡qué terrible combate el librarse de la deformación profesional [...] esta es la terrible batalla: el deber de darse al oficio y el deber también de que el oficio no nos domine del todo [...] esta contradicción interior se te [a un amigo] exteriorizará, y los unos no te perdonará el que no reniegues de tu oficio y lo ocultes, y los otros, el que no seas siempre el oficial. Los unos no te perdonarán al profesional, y los otros, al hombre [...] la brava disputa que en ti riñen esos dos sujetos” (Unamuno, 1967g:569)

²¹⁴ Aborrecía Unamuno el sentimentalismo en todas sus formas, siguiendo la estela de su mentor Flaubert, mencionaba en 1912: “¡Con qué fuerza se revolvía contra ese mezquino criterio pseudoestético aquel poderoso artista y estético que fue Flaubert cuando en sus cartas flagelaba las plañiderías y quejumbrosidades de Musset! No, no es el de hacer llorar un sano criterio estético. Mediocres poetas y que son justamente olvidados muy pronto nos hacen llorar con sus composiciones y viven durante siglos otros que nos hacen sentir, aunque no llorar. Porque el sentimiento no se reduce a las lágrimas, ni es lo mismo precisamente que la sentimentalidad y la sensiblerías” (Unamuno, 1967g:697), de tal forma sería olvidado el Bonifacio poeta.

Bonifacio era el alma de la tertulia entre sus amigos, pero estando solo, no podía evitar volver a caer en la desesperación de encontrar la manera de ser único, según el narrador, estos arrebatos eran exclusivamente culpa suya, un problema de ego: “[...] a solas se empeñaba en ser triste, se tiraba con furia de las orejas, pero, ¡como si no!, siempre tranquila la superficie del pozo y él metido allí [...] A fuerza de espolear a los nervios conseguía horas nocturnas de tristeza, se entregaba a pensamientos lúgubres” (Unamuno, 2011a:260). Cita que se relaciona con el inicio del cuento, en que se explica el torpe método del Barón de la Castaña para salir de un pozo —adaptación de las *Aventuras del Barón de Münchhausen*—; por lo tanto, Bonifacio está escogiendo el método equivocado para resolver su problema, que no es tal, es simplemente una vanidad de su personalidad.

Quiso ser un buen lector, pero no acababa ninguno de los libros que empezaba, prefería “soñar que leer”, todos los libros se parecían entre ellos, y a todos les faltaba algo, como opinaba el protagonista de “Sueño”. Ahondando en esta faceta, estableció un sistema filosófico, pero cuando ya lo tenía ultimado, comprobó que todo lo que él creía nuevo ya había sido establecido, y continuó:

No hubo ramo del conocimiento humano en que no se ensayase [...] absolutamente todos, ¡habían sido ya tan sobados!... Había que trabajar tanto para espigar cosas tan viejas... Luego hay una horrible fatalidad: toda verdad descubierta se hace trivial. ¿Quién demonio daría con una verdad que eternamente chocara a los hombres? (Unamuno, 2011a:260).

Crítica que recibió durante toda su carrera Unamuno, y que él no rechazó, especialmente en el comentario del comentario que es *Cómo se hace una novela*.

Bonifacio no pretendía aprender o mejorar el conocimiento cultural de su ámbito, tan solo presumía de querer sortear el *nihil novum sub sole* para colmar de aplausos su personalidad: “Se le había puesto en la cabeza que llegaría ser hombre célebre: la cuestión era dar con el camino. El hogar, la familia, las dichas íntimas... ¡Bah!, vulgaridades que acababan por aburrir” (Unamuno, 2011a:260). El problema de este joven era, además de despreciar los ámbitos preferidos de Unamuno para cultivar las bondades del alma, querer tener una imagen que dependiera de la opinión de los demás, “buscarse en la forma”, depender del aplauso ajeno, permitir que este le construyera. Su interior era bueno, cuando se olvidaba de sus vacuas ambiciones externas: “Cuando hablaba, se olvidaba de su papel y sacaba su alma [...] un alma sencilla y cándida, vulgarísima de

puro humana” (Unamuno, 2011a:260). Pero él quería ser “El diamante de Villasola”, no un simple carbón; quería vivir en la historia presente y fugaz de la humanidad, como “Don Martín o de la gloria”, por ello, pervierte su mansedumbre, a la par que parece una parodia del Unamuno más intelectualizado.

Respecto al amor, parecía desear vivir las pasiones que también ansiaba Emma Bovary: “[...] amaba, pero con un amor mortificante, nada original. Cualquier amor de cualquier héroe de cualquier novelucha se parecía al suyo” (Unamuno, 2011a:260). Obviamente, Unamuno no puede pasar por alto su desprecio por la literatura erótica y folletinesca, y además volcarlo en el amor y tratar este sentimiento como un juego banal. Bonifacio acabó por concluir que le iría mejor en su carrera a la gloria estando soltero, aunque muy a su pesar, pero si Platón y Kant, por citar algunos de sus ídolos, lo habían sido, él también debía abandonar el amor terrenal, y con ello, eliminar la posibilidad de eternizarse en sus hijos, escoge la vida monacal que Unamuno rechazó aunque contempló.

Pensando en que debía trabajar para poder mantenerse, y en que ello convertía su vida en una rutina, cuasi se acercaba a conclusiones similares a las del protagonista de “La redención del suicidio”: “Resulta además que el vivir es tan vulgar y rutinario como el trabajar [...] En esta vida no queda tiempo más que para vivir” (Unamuno, 2011a:260). Todo carecía de interés para el especial intelectual, no le interesa el presente continuo, “a lo que salga”, unamuniano.

El narrador retrata un diálogo que tuvo con él, de tal modo que queda patente que el amigo que conoce a Bonifacio es la voz que está relatando el cuento. El protagonista le abrió las entrañas de su pensamiento, ya sabía que pensaban que era un loco, que solamente inventaba patrañas, que era “muy raro”, pero este último adjetivo le encantaba, ya se imaginaba al lado de los ídolos rubendarianos: “[...] *que soy muy raro* —al decir esto le brillaban los ojos de gusto—. *Todos los majaderos me desdeñan, y como soy bueno, me veo obligado a tragar la hiel que destila mi hígado*” (Unamuno, 2011a:261). La sociedad que no le comprende, sintiéndose pseudoromántico y pseudobohemio a su pesar, es la depositaria de la vileza como en “El secreto de un sino (apólogo)”; él no tiene la culpa de verse atormentado porque le “falta algo”.

El joven frustrado no lloró, aunque según el narrador: “[...] yo no le vi llorar [...] ignoro si se tragó las lágrimas; se han dado casos de personas que por no entregar algún papelillo secreto se lo han tragado, y digerido, que es peor” (Unamuno, 2011a:261), de

tal modo que, antes de exteriorizar su tormenta interna y desbordar su sencilla alma buena, prefería seguir con sus ínfulas de ingenioso; y de este modo, saltaba de la honda desesperación a la ligera alegría: “Bonifacio no era pesimista [...] no era optimista [...] no era nada; nada quería ser, ni sabía lo que quería. ¡Pobre Bonifacio! Él quería ser algo que llamara la atención, no sabía bien qué” (Unamuno, 2011a:261)²¹⁵.

En este momento, el narrador frena el desarrollo del cuento tajantemente: “¿Para qué continuar un cuento tan viejo?” (Unamuno, 2011a:261). Metaliterariamente, el narrador “sale” del cuento para ponerse al lado del lector, que está empleando su tiempo en un cuento sobre una temática muy común, la vanidad insatisfecha: “Cójnle ustedes a Bonifacio [...] moldéenle hasta que se pliegue a las exigencias de la realidad, y díganme en conciencia si han conocido a Bonifacio” (Unamuno, 2011a:261). El narrador sabe lo habitual que es este personaje, y más en los círculos culturales —en ciertos momentos, parece que el mismo don Miguel se mofe de sí mismo—, de tal modo que además de parodiar cierto artista con ínfulas de grandeza, puede que también se burle del mecanismo realista, es decir, que exponga abiertamente el grado de aburrimiento que puede encerrar para un lector medio leer sobre un ser así de común. Con todo ello, Unamuno no prefería en absoluto el lector que diera más importancia a la peripecia que al desarrollo interno de los personajes; pero en este caso, y al ser un cuento en prensa, puede permitirse tal contradicción con sus grandes obras.

Continuando con el tono metaliterario, el narrador no conoce exactamente el fin de Bonifacio, por lo tanto, explicará las dos versiones que sobre ello ha oído —recordemos que en “Y va de cuento”, don Miguel propondrá la inclusión de varios finales para un cuento para que el lector escoja (Unamuno, 2011a:298)—, como si un periodista fuera, en lugar de un escritor, es decir, como si se enmarcara en la realidad en lugar de en la ficción; y no citará más porque “son como los hongos [...] en todas ellas el fondo de verdad está exornado por mil retazos y añadiduras” (Unamuno, 2011a:261), como, por otra parte, gustaba a Bonifacio; este modo de “deshacerse” del personaje demuestra cuánto despreciaba Unamuno este tipo de personas.

²¹⁵ Siguiendo a Oliver Wendell Holmes, Bonifacio no tenía ni un ápice de personalidad, como explicaba Unamuno: “¡Qué descanso debe de ser para un hombre que se cree perseguido por la suerte, que fracasa en sus propósitos, que no logra realizar sus idealidades, el descubrir un día que ello se debe a su falta de personalidad mental, a su tontería! Ese día se ve libre de la pesadísima carga de la responsabilidad; ese día averigua que sus fracasos no se deben a él, sino a que Dios no le dotó con la inteligencia suficiente para llevar a cabo su misión, la que él creía su misión” (Unamuno, 1967g:943), según don Miguel, Bonifacio también podría definirse según el concepto de “tonto medio”, presenta individualidad, pero no personalidad.

La primera versión expone que vivió y murió sin dejar huella alguna, siempre con la cabeza en las nubes, por lo tanto, no hizo honor a la etimología de su nombre, ya que el destino fue bastante gris. La segunda, Bonifacio se casó y cuando fue padre, precisamente, “halló la originalidad tan buscada, que, con ser tan común, es la más rara” (Unamuno, 2011a:261); encontró la felicidad y la plenitud en una de las instituciones que creía más aburrida y superada: la familia, el amor verdadero y el misterio de la paternidad, poder disfrutar de su creación en carne, dieron sentido a su vida, e hicieron que el hombre sencillo que era en realidad, aflorara y enterrara al pedante, así encontró su redención.

Álvarez expone que Bonifacio no consigue realizarse en el ámbito cultural porque no osa conocerse, siempre quiere ser “nuevo” y “original”, nunca “verdadero” a causa de su necesidad de fama pasajera (Álvarez, 2006:32). Por otra parte, podría recordar a muchos caracteres unamunianos afectados por tal ansia: “El diamante de Villasola”, “Don Martín, o de la gloria”, etc. A su vez, es interesante remarcar que Bonifacio, en la versión final que le depara felicidad, descubre la plenitud en el amor familiar, un amor entrañable y esencial, originario, intrahistórico, la más alta creación, que logró desban-car su superflua necesidad de aplauso:

Este de la propia vocación es acaso el más grave y más hondo problema social, el que está en la base de todos ellos. La llamada por antonomasia cuestión social, es acaso más que un problema de reparto de riquezas, de productos del trabajo, un problema de reparto de vocaciones, de modo de producir. No por la aptitud —casi imposible de averiguar sin ponerla antes a prueba, y no bien especificada en cada hombre, ya que para la mayoría de los oficios el hombre no nace, sino que se hace—, no por la aptitud especial, sino por razones sociales, políticas, rituales, se ha venido determinando el oficio de cada uno [...] Y don Quijote no se rinde, porque no es pesimista, y pelea. No es pesimista porque el pesimismo es hijo de la vanidad, es cosa de moda, puro *snobismo*, y don Quijote ni es vano, ni vanidoso, ni moderno de ninguna modernidad —menos modernista—, y no entiende qué es eso de *snob* mientras no se lo digan en cristiano viejo español. No es pesimista [...] porque como no entiende qué sea eso de la *joie de vivre*, no entiende de su contrario. Ni entiende de tonterías futuristas tampoco. A pesar de Clavileño, no ha llegado al aeroplano, que parece querer alejar del cielo a no pocos atolondrados. Don Quijote no ha llegado a la edad del tedio de la vida, que suele traducirse en esa tan característica topofobia de no pocos espíritus modernos, que se pasan la vida corriendo a todo correr de un lado para otro, y no por amor a aquel adonde van, sino por odio a aquel otro de donde vienen, huyendo de todos. Lo que es una de las formas de la desesperación. Pero don Quijote oye ya su propia risa, oye la risa divina, y como no es pesimista, como cree en la vida eterna, tiene que pelear, arremetiendo contra la ortodoxia inquisitorial científica moderna por traer una nueva e imposible Edad Media, dualística, contradictoria, apasionada (Unamuno, 2011b:282).

Por otra parte, Bonifacio no logra ningún éxito, porque es simple fórmula repetida, simple forma y estética hueca, aspecto que no soportaba Unamuno, explicaba en 1909 en “Prólogo ejemplar”:

[...] las buenas formas son el todo. En guardando la forma, ¿qué importa lo demás? [...] no hay más que formas, todo es forma de uno o de otro grado, y el universo un montón de formas, más o menos informes, enchufadas las unas en las otras. Lo que hay que tener, pues, en el mundo es formalidad e ir pasando el rato. Pero hay que pasarlo formalmente, porque si no, ¿qué se diría de nosotros? Y nuestra forma es lo que de nosotros se dice (Unamuno, 1967c:888).

En “Sobre las rodilleras” (1913) recuperaba la cuestión:

¡La forma!, ¡la forma! [...] donde entra el snobismo de las buenas formas, el buen gusto, el verdadero buen gusto, el de un artista educado en las seculares tradiciones del gran arte, ese buen gusto no existe [...] Como no pueden distinguirse por sí hacen que el sastre les distinga de los que no pueden pagar trajes como los que ustedes llevan [el texto está dirigido a unos receptores inominados, pero que se caracterizan por su “buen gusto” burgués]. La cosa no consiste en el traje, señor mío, sino en la manera de llevarlo [...] odia lo personal, odia lo expresivo, odia lo fuerte. Y es usted lo mismo en sus gustos literarios y hasta... filosóficos [...] lo que usted quiere es literatura de última moda y además de maniquí, con su plieguecito en medio [...] Y se preocupará usted, como si los viera, de que los libros estén bien presentados [...] Los hombres, lo mismo que las ideas, tienen que andar vestidos. Porque las ideas desnudas, además de que ofenden el pudor de los hipócritas —y estos son mayoría—, quedan las pobres expuestas [...] No puede llegarse al pensamiento [...] sino por la pena, por el dolor. Y usted presume que odia al dolor, y huye de él tanto como de la personalidad [...] esa nivelación ante el buen tono en el vestir no es sino una forma del instinto nivelador de las falsas democracias y este instinto es hijo de la envidia, que odia toda originalidad [...] eso que usted llama buenas formas, son, como tales formas, malas, malísimas, ridículas, ramplonas, cursis, de mero remedo, de figurín [...] debajo de eso [el traje] está el hombre y alguna vez salta este. Y entonces, cuando usted es usted y no su traje, entonces vale usted y significa algo [...] Son ustedes un contrapeso a la falsa originalidad, que degenera en grotesca extravagancia (Unamuno, 1967c:892, 893, 896, 897).

Como sentenció en “Hacerse un alma” (1924):

[...] cada cual tiene su estilo. Solo que los más se pasan la vida sin encontrarlo, sin encontrarse a sí mismos. Y como se mueren sin haberse encontrado, muérense del todo. Por lo que terminé antaño yo un soneto así [el soneto titulado “El fin de la vida”, incluido en *Rosario de sonetos líricos*], como terminé este ensayo: *y es el fin de la vida hacerse un alma*. Es decir, acabar una obra (Unamuno, 1967g:937).

“¡Viva la introyección!”, cuento que se fecha en 1913 como propio de *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, ya que no se conoce de su anterior publicación, evoca las fantasías siderianas de Unamuno, así como “Mecanópolis”, un mundo de ficción, con

leyes propias —aunque no se situará en Sideria—, pero que esconden un fondo de crítica a la España del momento.

El narrador explicita que este cuento se sitúa “hacia 1981”, pero él se encuentra en otro presente, desde el que explica la narración. Ese otro presente es el futuro, como en “Mecanópolis”, ha viajado a un tiempo ignoto y distópico: “a fines de este tristísimo siglo XXI”, y pone en comparación ambos tiempos:

1. 1981: surgió la fiebre por la introyección de la mano de Lucas Gómez
2. Fines del siglo XXI: “gastada la introyección en puro uso”.

El lector se sitúa como público que escucha a Lucas Gómez, que en su púlpito está declamando un discurso sobre la “introyección”. Para empezar, es un término que procede del psicoanálisis y define el proceso inconsciente que desarrolla un individuo al identificarse con las creencias generales de un igual o la tribu, y las adopta como propias.

Lucas se encontraba en una reunión de acólitos, todos le aplaudían y aplaudían su idea, que era la necesidad de España de introyección, sin la libertad de esta, no prosperaría el país: “Empezaron los españoles a sentir hambre y sed de introyección” (Unamuno, 2011a:283). Sin embargo, aunque es un concepto extraído del psicoanálisis, disciplina en boga en esa época desde su surgimiento en el XIX, parece que Unamuno no lo usa para referirse a tal rama de estudio, sino para ridiculizar las modas de la política y la intelectualidad española, así como su inanidad.

Todos los españoles deseaban sumarse al fenómeno de la “introyección”, de hecho, el grupo que lideraba tal movimiento creó numerosos órganos y asociaciones que presionaron al Gobierno de tal modo, que este tuvo que dimitir. Unamuno no pierde la ocasión de criticar la política del momento, aunque se sitúe en un cómodo siglo XXI imaginario: “Mas sabido es lo que son y han sido siempre nuestros Gobiernos: cuando no quieren, o no pueden, o no saben cumplir lo que la opinión pública les exige, lo falsean todo” (Unamuno, 2011a:284). El narrador del futuro explica que “revisando papeles de aquel tiempo”, es decir, del decadente 1981, descubrió que el Gobierno contrató a un “famoso sofista, cuyo nombre está en la memoria de todos mis lectores” (Unamuno, 2011a:284), para desprestigiar el levantamiento popular introyectivo.

Una vez más, se demuestra cómo este cuento y el concepto protagonista son una excusa para condenar la política del momento, ya que, además, se cuenta con la complicidad del lector de 1913, al presumir que sabrá identificar sobre qué momento de la po-

lítica española de finales de siglo, y sobre qué personajes se está haciendo escarnio. Por otra parte, si esto no fuera así, y realmente fuera ficción, el narrador elude desarrollar el personaje del sofista, y mantener así la parodia del tono histórico y panfletario del relato.

La intención metaliteraria también se encuentra al explicitar la figura del lector ante la lectura de “¡Viva la introyección!”, el narrador, como cronista de tiempos pasados, desea dejar constancia escrita de sus reflexiones y del hecho acaecido, hasta de los más mínimos detalles de la corrupta política española: “Como dato curioso podemos dar el de que los gastos, no pequeños, que el sofista costó al Gobierno, los justificó este en la consignación del material como gastos para la refrigeración de las oficinas en aquel calurosísimo estío de 1982” (Unamuno, 2011a:284).

El tono irónico y cáustico del narrador, crítico de Unamuno, continúa al reseñar la estrategia del orador contratado para dismantlar la corriente introyectiva, y esta, se basó en el sencillo lema de “divide y vencerás”, y por lo tanto, ello, en el campo ideológico y lingüístico, se mostraba en un campo que odiaba el autor: las clasificaciones y taxonomías, estériles y fosilizadas desde su mismo nacimiento, que en lugar de dejar libre y vivo al conocimiento, pretendían hacerlo pasto de archivos periclitados y alimento de pedantes:

Nuestro sofista comenzó su campaña fingiéndose introyccionista o introyectivo, como él se llamaba, para empezar así confundiendo a la gente sencilla [...] después de establecer entre la introyección, la introspección, la introquisición y la introversión tales y tantas diferencias que nadie sabía lo que fuera cada una [...] Esta introyección, ¿ha de ser psíquica o anímica; espontánea, reflexiva o refleja; primaria o secundaria? [...] consiguió su maquiavélico proyecto [...] al poco tiempo se dividieran los introyccionistas en psíquicos, anímicos, espontáneos, reflexivos, reflejos, primarios y secundarios, con multitud de matices, términos medios y términos combinados. Y allí nadie se entendía (Unamuno, 2011a:284).

Vemos cómo Unamuno gusta de jugar lingüísticamente, ya que estos términos existen, a excepción de “introquisición”, pero al recordar tan obviamente a la Inquisición, aporta una idea clara al respecto. Por lo tanto, el charlatán lo consiguió, un conocimiento ligero entre las masas, adoptado por pura moda sin reflexión alguna, fue arrancado al someterlo a la más mínima duda y manipulación; incluso, la oposición introyccionista fue dismantlada fácilmente.

Unamuno reprochó a lo largo de su carrera la terrible oratoria de la clase política española, cuyo estilo, una de las preocupaciones clave del filósofo, era abundante en

recursos retóricos, pero totalmente vacío de significado y sentido, no se producía la unión perfecta entre fondo y forma, entre hombre y su expresión artística, precisamente en su artículo “La oquedad sonora”, también de 1913, escribía:

Hay épocas de insinceridad ambiente colectiva, y esta insinceridad no arranca sino de oquedad de pensamiento [...] De donde nace la retórica turbia. Cuando veáis que un hombre en un momento solemne de su vida [...] lo explique públicamente en un documento de estilo turbio, conceptuoso y retorcido [...] lo es por falta de sinceridad. Y suelen ser insinceros todos los que, al llevar a cabo un acto, están pensando en la coartada [...] veréis [los lectores] la oquedad del contenido ideal, de la doctrina [...] ¿No creís que es un síntoma terrible el que toda una colectividad social adopte como enseña [...] un escrito en párrafos sesquipedales, sin sintaxis, sin conexión ni ilación, sin sentido, hecho todo él de redundantes repeticiones y de adjetivos ociosos? [...] Tiene que estar profundamente trastornado en su conciencia colectiva aquel pueblo donde cabe se dé una colectividad cualquiera —una clase social, un gremio, un partido, una secta, etc.— que aplauda un discurso ecolálico [...] lo verdaderamente terrible es contentar a gentes con solo ensartar vocablos y vocablos imprecisos, de esos que pierden significación a medida de su mayor sonoridad [...] lo más triste que puede pasarle a un pueblo es que haya en él clase, instituto, partido, secta o colectividad alguna que, en momento solemne de su acción, no encuentre más que un estallido ecolálico para expresarse. La oquedad sonora es el más pavoroso síntoma de una pavorosa enfermedad [...] Es mucho peor la vaciedad que la picardía. Como que nuestra perdición no viene tanto de los pillos cuanto de los hueros y los tontos, y el mayor mal que padecemos es el de la impunidad, de la ineptia y de la respetable vaciedad sonora (Unamuno, 1967g:844).

Había líderes introyectivos que advirtieron rápidamente la estrategia del enemigo y denunciaron sus malas tretas, se propusieron redactar bases orgánicas, aunque los historiadores no estaban de acuerdo: “de esto no estamos bien seguros” (Unamuno, 2011a:284). Dejando así el narrador el campo histórico abierto y en duda, y situando este cuento, más que en la ficción, en el ámbito de la investigación histórica, el ensayo, y la parodia encubierta. Lógicamente, no se puede obviar que lo relata un narrador del siglo XXI, por lo tanto, en este aspecto, sí se restringe a la ficción.

La separación de introyectivos se intentó enmendar, pero los reflexivos y reflejos eran irreconciliables, los nombres de sus jefes son una clara mofa a sus diferencias: Martín Fernández y Fernando Martínez. Las divisiones fueron creciendo como si de la mitosis celular se tratara: “[...] los primarios y los secundarios hacía tiempo ya que estaban fusionados bajo la común denominación de primosecundarios, habiéndose adoptado esta y no la de secundoprimarios, a cambio de que el jefe de los secundarios lo fuese de la fracción compuesta, porque en política todo es transacción” (Unamuno, 2011a:284). De este modo, se estaba llegando al disparate, y la introyección se desdibujaba por momentos, y más en la mente del ciudadano medio.

Hacia el final del cuento, se vuelve a apelar a la complicidad del lector: “Todos sabemos lo que ocurrió después” (Unamuno, 2011a:285), cuyo propósito hemos comentado. Al llegar a este punto se recupera el inicio del cuento, en el que el lector asistía a los fervientes aplausos a Lucas Gómez, después de haber conocido brevemente el viaje de tal tendencia a finales del siglo XX.

La labor de Gómez fue levantar los ánimos por la introyección a finales de ese siglo XX que no conocería el mismo Unamuno, y finalmente, en 1989 se produjo la revolución introyectiva, y esta triunfó, convirtiéndose Lucas en el presidente de España. Ante todo, el nuevo Gobierno estableció la libertad de introyección, pero ello también promovió las nuevas divisiones internas del partido; mientras que la masa: “[...] sintió una extraña sensación colectiva, se miraron unos a otros en los ojos sus miembros componentes, y se preguntaron luego con curiosidad y asombro: Y ahora bien, ¿qué es eso de la introyección y con qué se come?” (Unamuno, 2011a:285). Demostrándose así que el vulgo, aún en los albores del siglo XXI seguía siendo tan inculto y manipulable como anteriormente en la historia, había luchado, se había aficionado a una tendencia cuyo significado ignoraba, y ahora tenía que corresponder a algo llamado “libertad de introyección”. La crítica de Unamuno a los políticos y sus votantes es demoledora.

Por otra parte, puede que desde el punto de vista psicoanalítico, al desarrollar la masa tal sentimiento sí estuviera ejerciendo un proceso de introyección *per se*. El autor tampoco pierde la oportunidad de demostrar sus conocimientos en otras disciplinas, además de la literaria: “[...] lo que entonces se llamaba masa neutra, y la sociología moderna llama plasma socio-germinativo” (Unamuno, 2011a:285), ya que el plasma germinativo fue establecido en el siglo XIX por el científico August Weismann.

El cuento acaba sin explicitar qué es exactamente introyección para el narrador-historiador, los personajes del suceso político, o el presunto lector que ya conoce todo lo que pasó en 1981. El narrador, desde su posición de ciudadano del siglo XXI, lógicamente ya conoce todo lo que sucedió, hasta su momento presente, por ello, cuenta con que el lector de ese siglo también lo sepa: “Hoy no necesitamos hacernos tal pregunta; la dolorosa experiencia del último tercio del siglo XX [...] nos enseñó, bien a nuestro pesar, lo que la introyección sea y signifique” (Unamuno, 2011a:285). Además, promete una segunda parte del relato histórico, en que se trataría la “conjugación hispanomarroquí —de que hablaremos otro día—” (Unamuno, 2011a:285), como siempre, buscando la comunicación.

Parece que Unamuno desee culminar el relato condenando la introyección, como uno de esos movimientos salvadores, prometedores, pero ensalzados de un modo irreflexivo, por charlatanes populistas que parecen tener en sí la verdad absoluta, y que, gracias a golpes de Estado o revoluciones más o menos legítimas, alcanzan el poder y lo pervierten. Si este cuento realmente fue escrito en 1913, la Primera Guerra Mundial así como demás escándalos políticos y bélicos estarían muy próximos. Ciertamente es que situar todos los sucesos en un futuro hipotético, con tintes distópicos, resulta un recurso ya clásico para criticar el presente, y para que los lectores de prensa supieran entrever entre líneas el fenómeno concreto a que se refería Unamuno con la introyección. No puede olvidarse la posición de Unamuno respecto a los partidos políticos:

Odio todo lo que huele a partido, a escuela o a secta, porque nunca he podido persuadirme que no sea un necio el hombre que profesa íntegras todas las doctrinas de un partido, secta o escuela y rechaza las demás [...] La sociedad humana debe basarse sobre el individuo particular humano, sobre la personalidad concreta y no la abstracta (Rabaté, 2010:83).

“El Redondismo” (1914), podría parecer vinculado con “Redondo, el contertulio” (1912), pero a pesar de la derivación del sustantivo, no es su secuela. En este relato también aparece otro espacio de ficción: Bache y la Mazorca, como Unamuno ha usado de Sideria, la ciudad de “Mecanópolis” y el espacio ignoto de “Las peregrinaciones de Turismundo”. Espacios que encierran una crítica a la España del momento.

El relato es una carta transcrita, el narrador explica como Antonio, amigo de Federico recibió una carta de este, explicándole la peripecia. Se sitúa en espacios ficcionales: Antonio huyó de su ciudad natal, Bache, porque no soportaba el poder de la Mazorca, pero al llegar a la nueva población —no se da el nombre de esta— no se esperaba topar con el Redondismo.

La crítica a tales focos de poder, al ser encubiertos con nombres ficticios, es muy posible que hiciera referencia a movimientos reales del momento, como ya realizó en el relato “¡Viva la introyección!”; es más, la Mazorca recuerda a la dictadura de casinos como la que muestra Unamuno en el Arca, su casino ficcional, en la serie de “Narraciones siderianas”: “El gran Duque-Pastor (narraciones siderianas)” y “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)”.

El Redondismo es peor que el poder de la Mazorca, ya que si este último era un “espectáculo de aquel nefando contubernio y concubinato de todas las más ferozmente egoístas concupiscencias” (Unamuno, 2011a:301), este decadentismo y exhibicionismo de la perversión no se daba en el Redondismo, este era tan grave, que era de una sutilidad sibilina.

Ese movimiento tomaba su nombre de Fabián Redondo, un indiano rico²¹⁶, que al volver se había establecido en Madrid como diputado de su ciudad natal —en la que vivía Antonio—, a la que nunca iba, y para mayor inri, ocupaba ese cargo durante ya demasiadas legislaturas. Pero a Antonio, que llevaba un año viviendo en esa ciudad, se le ocurrió pensar que Fabián Redondo no existía, él nunca lo había visto, como otras personas que llevaban allí toda su vida, los que lo visitaron en Madrid sí afirmaban de su existencia pero:

[...] somos no pocos los que dudamos de que tal don Fabián Redondo exista. Yo, por mi parte, estoy perfectamente convencido de que no existe, de que el don Fabián no es más que un ente de ficción. No existe más que para justificar un puesto en el Parlamento, para simular un voto allí y para que aquí haya redondismo. Porque aunque Redondo no existe, existe redondismo (Unamuno, 2011a:301).

A nivel político es escandalosa la creación de un ente para manipular a las gentes, pero a nivel de pensamiento, en el caso de Unamuno remite a la “carne y hueso” de los entes de ficción que él empezó en defender la realidad del Quijote sobre la de Cervantes. La realidad cordial frente a la racional. Como si fuera uno de los ensayos del autor, Federico, el autor de la carta, se propone explicar a Antonio sus teorías: “Verás”. Además, al incluir una carta —por otra parte, material no nuevo, cabe recordar la tradición epistolar dieciochesca— intenta Unamuno cruzar las fronteras entre realidad y ficción, recurriendo a mostrar la epístola de un amigo de un amigo para dar efecto de realidad,

²¹⁶ Recordemos que el padre de Unamuno emigró a México de joven, junto a sus hermanos varones, para buscar fortuna, así que pudo conocer de cerca el arquetipo del “indiano”. Matiza Juaristi que: “En su juventud [Unamuno], recomendaría a los escritores vascos abandonar los temas legendarios y tratar de gestas reales y contemporáneas, como *las aventuras del indiano*. Pero él nunca lo hizo, al contrario que Baroja [...] a pesar de no tener [Baroja] indios en su familia” (Juaristi, 2015:58). No abordaría Unamuno las experiencias de ultramar como protagonistas de su narrativa, pero efectivamente sí recogió la figura del indiano, aunque fuera de modo anecdótico, especialmente le interesó la inserción del recién llegado en su ambiente primitivo, por ejemplo, en este cuento, “El Redondismo”, así como en las novelas cortas “Nada menos que todo un hombre” —el protagonista, Alejandro Gómez— y en “San Manuel Bueno, mártir” —Lázaro Carballino—.

aunque las ciudades y políticos que se citen sean ficcionales, por otra parte, artificio que podría encubrir situaciones reales.

El redondismo era una tendencia de las que todos los ciudadanos de la villa participaban, pero era tan puro, la “pureza misma”, que no se parecía en absoluto a la corrupción de la Mazorca. Es decir, era una pureza similar al nihilismo “pero sin dinamita”, es decir: “pura tontería”. El redondismo era mucho más peligroso que el nihilismo por su puro estatismo, para Unamuno, sinónimo de muerte en vida, además, implicaba “no hacer nada y que nos dejen sestear; es no pensar” (Unamuno, 2011a:302).

Pero para mantener esta tendencia, se celebran banquetes en los que se leían telegramas de don Fabián, y el periódico local lo elogiaba constantemente: “para mantener viva la creencia en el mito y el culto a él” (Unamuno, 2011a:302). Por supuesto, toda insurrección había sido reprimida duramente, en este aspecto, este cuento podría recordar a las célebres distopías del siglo XX, desde 1984 a *Fahrenheit 451*, en las que existe un poder fáctico, no identificado, que se cierne sobre los ciudadanos implacablemente. Por otra parte, no es más que otra representación de los sistemas dictatoriales, que convierten los ciudadanos en menores de edad, y les ordenan una vida de hedonismo e hibernación.

Cuenta Federico que hacía unos años, Rufo Cuadrado se erigió como el líder de la oposición, que, resultó ser otra invención del Redondismo, necesitaba un enemigo para legitimarse: “[...] a quien tampoco nadie conoce y de quien se ha sabido luego, por confesión de los mismos cuadradistas, que fue una pura invención. Como cuando al fin tengan que inventar que ha muerto don Fabián se sabrá que este nunca ha existido” (Unamuno, 2011a:302). El Redondismo era tan pacífico, para Unamuno, característica negativa si implicaba la nula acción, que se reunificó con el Cuadradismo, y cualquier conato de sublevación se aplacó, volviéndose a denominar todo movimiento como Redondismo.

Pero parece ser que los cuadradistas no aceptaban el nombre de redondistas: “Cuando no existen cosas ni ideas, los hombres, es decir, los entes de ficción que se creen y se llaman a sí mismos hombres sin serlo, se aferran a los nombres como a sustancias” (Unamuno, 2011a:302). En este aspecto podría verse el concepto unamuniano de personaje, y especialmente, la agonía de Augusto de *Niebla*; por otra parte, en *Del sentimiento trágico de la vida* son variadas las alusiones a la creación del mundo por parte del lenguaje, y a la identidad propia que el lenguaje español aporta a la propia cul-

tura. De tal modo que el Redondismo no existiría si no fuera por el mantenimiento lingüístico de los hablantes de tal ficción, asimismo, ello significa que cobra vida, mientras se crea en esa tendencia. Los delirios nivolescos del propio Unamuno.

El filósofo hace alarde de sus conocimientos políticos, situándose detrás del acosado *alter ego*: “un amigo”, “un amigo de un amigo”, en este caso, es un ser excepcional tras el que se esconde: “[...] un agudísimo guasón que anda por aquí, casi el único hombre de realidad y sustancia que aquí conozco, y que vive merced a su humorismo” (Unamuno, 2011a:302). En la disputa por un nombre nuevo, alguno propuso que ya que su líder se llamaba Fabián, fueran ellos “fabianistas”, pero fue el irónico amigo el que los corrigió, advirtiéndoles del peligro en que podían caer adoptando esa denominación: “[...] les hizo notar que hay en Inglaterra una sociedad política con tendencias socialistas moderadas y de evolución que se llama Fabiana, y que no fuera les confundiesen con ella” (Unamuno, 2011a:302). Efectivamente, esa sociedad existió, y no podían confundir el Redondismo con una agrupación que sí “significaba” y sí realizaba alguna función, ellos no podían caer en el error de pensar.

El Redondismo seguía vigente, y el narrador trajo a colación la anécdota del Cid, cuyo cadáver ganó una batalla tan solo por el temor que la imagen de este inspiraba en el enemigo, pero mientras don Rodrigo había vivido, el Redondismo había nacido ya muerto: “[...] no es el cadáver, ni el feto [...] algo que no es nada más que un nombre, porque no ha existido” (Unamuno, 2011a:303). Es más, el líder del Redondismo del pueblo, estando bebido, su estado habitual de desviación, le confirmó que él nunca había conocido a don Fabián.

Federico ya suponía las preguntas de Antonio, cómo podía soportar tal régimen de anonadamiento, al amigo, como ente inteligente y casi historiador opositor del régimen —como el tío del protagonista de *Paz en la guerra*—, le divertía registrar el mal fondo de los inútiles redondistas: “[...] estos redondistas no tienen buenas pasiones, y eso les hace ser, aunque traten de reprimirlo y contenerlo, rústicos y mal educados. Y ya sabes aquella mi vieja debilidad que tantas veces me has reprimido: me gusta la mala educación” (Unamuno, 2011a:303), al contrario que *Bouvard et Pécuchet*, obra de Flaubert que Unamuno seguía a pies juntillas.

Para aferrarse a su posición y legitimarse, Unamuno dando ejemplos de comportamiento, muy posiblemente para que el lector se identificara en esas perversiones, Federico citó a Fidel, un amigo de alta posición política e intelectual que dio en frecuentar

fumaderos de opio y a aficionarse solamente por el ambiente, como la transmigración de odios de “Del odio a la piedad”: “[...] se aficionó al espectáculo y sin llegar a dar nunca una chupada se habituó a frecuentar el fumadero. Aquella atmósfera acre y pesada llegó a serle familiar y no resistía la del aire puro y libre” (Unamuno, 2011a:303).

Otro que no toleraba las guindillas, pero le gustaba olerlas viéndolas comer a los demás. Por lo tanto, vicios fundados en la tentación que inspira la prohibición y aquello contrario a lo propio, y a lo que socialmente corresponde por la imagen pública: “Y sé que hay la voluptuosidad del pringue y quien por nada del mundo quiere desprenderse de un traje viejo grasiento con el que se ha encariñado” (Unamuno, 2011a:303). Como explicaba Unamuno en *Cómo se hace una novela*, él mismo era avaricioso para el gasto con la ropa y se aferraba a su traje negro, a pesar de que su mujer le aconsejaba que se adquiriera uno nuevo.

En este cuento se emprende una diatriba contra las buenas costumbres, la cortesía, Unamuno puede aparecer como ese escritor partidario de la guerra, necesitado de arrasarlo todo para que su Quijote pudiera sobrevivir en un mundo nuevo, libre de bachilleres:

[...] pero la buena educación, y sobre todo la cortesía, me sabe a memez [...] Cortés equivale a cortesano, y los hombres de Corte —que suelen serlo de corte con minúscula— me aburren [...] Treitschke dice al principio de sus prelecciones de *Política* que la nobleza de una nación se conoce en que el arte precedió en ella al confort [...] la cortesía es confort, y no arte, en las maneras y los modales. Hay más artes, mucho más arte y más intenso, en una refriega aristofanesca de dos rabaleras despeluzadas que no en un cambio de finas obsequiosidades entre dos cortesés caballeros. La contención me carga y me apesta (Unamuno, 2011a:304).

Es decir, como los redondistas, seres insulsos y muertos en vida. Federico intenta justificarse ante Antonio, prevé sus recriminaciones, y como le explicó ese, sí, Federico era teólogo, no político, un hombre cordial y no racional: “Me gusta ver discutir a coces un cierre al dominó. La muerte más horrible para mí sería morirme de una indigestión de caramelos del Congreso o ahogado en agua de azahar” (Unamuno, 2011a:304). Es decir, una muerte plácida, de siesta redondista y de completa inutilidad vital.

Federico se va poco a poco desvelando como otro *alter ego* de Unamuno: “[...] yo tengo más de teólogo, esto es, de artista trágico, que no de político, o sea de artista cómico. En el orden estético un auto de fe o una excomunión mayor me parecen muy superiores a una crisis ministerial o unas elecciones generales” (Unamuno, 2011a:304). La

conclusión era que esperaba que el Redondismo reencarnara su inacción en Cinismo, y por lo tanto, tendría algún tipo de actividad y orden de ideas, y podría morir el mito de don Fabián.

La carta termina no con la respuesta de Antonio, sino con el narrador que ha dado testimonio de la carta, es decir, Unamuno: “Ahora nos falta saber lo que Antonio contestó a esta carta, bien extraña, de su amigo Federico” (Unamuno, 2011a:304). Que hayamos podido comprobar, no existe una continuación de este relato, por lo tanto, el autor dejó la puerta abierta a poder realizarla en un futuro, o no, como probablemente sucedió.

Por otra parte, se conoce la posición de Antonio respecto a la brutalidad activa de Federico, por como intenta ese cuidadosamente introducir su opinión, aún sabiendo la de su interlocutor: “Sí, sí, ya lo sé, no me digas nada” (Unamuno, 2011a:304). Y a la vez, da total libertad al lector, que, lógicamente, al leer los nombres de los espacios ficticios no puede tomar la carta como real, pero puede atisbar qué se esconde detrás del Redondismo, del fantasma don Fabián y del irracional Federico. Además, el adjetivo “extraña” resulta impostado en Unamuno, cuando, claramente, se le atisba tras dos personajes del cuento, parece querer imitar al narrador omnisciente, lejos de poder emitir cualquier opinión personal.

En “Don Catalino, hombre sabio” (1915), Unamuno vuelve a presentar este cuento como si se tratara de un hecho sucedido realmente, sin más, confiesa que fue a ver a don Catalino, y como si los lectores le conocieran, apela a su memoria: “Recordarán ustedes que don Catalino es todo un sabio” (Unamuno, 2011a:305). Por lo tanto, lo presenta como un personaje del mismo estatus de realidad que Unamuno, que en este caso, equivale a la realidad de la literatura. Catalino es un personaje del que se sirve Unamuno para criticar la supremacía del racionalismo, como el lapidario de “El diamante de Villasola”. El mismo inicio del relato es explícitamente agresivo: “[...] don Catalino es todo un sabio; esto es, un tonto” (Unamuno, 2011a:305) —la pureza que indica la etimología de su nombre se ve trastornada, al ser esta una pureza de insulsez—. El tono del cuento es de una ironía feroz, todo rasgo de la personalidad del protagonista se pretende presentar como positivo, pero a todas luces, y más conociendo al autor, resulta una crítica absoluta.

Catalino era un hombre racional, objetivo, y como tal, no reconocía ninguna realidad cordial que fuera válida, además, caía en el mal gusto, según Unamuno, de reírse

sin tragedia alguna: “[...] se ríe y a mandíbula batiente, pero hay que ver de qué cosas se ríe [...] ¡La risa de don Catalino es digna de un héroe de una novela de Julio Verne! [...] Julio Verne, delicia de cuando teníamos trece años. Don Catalino es, como ven ustedes, un niño grande, pero sabio, esto es tonto” (Unamuno, 2011a:305). Por otra parte, no se debe olvidar el detalle de la risa que produce el científico en el narrador: “[...] no diría yo que don Catalino no le encuentre divertido, y hasta jocoso” (Unamuno, 2011a:305). Porque es esa la reacción que provoca en el narrador, y que este, intencionalmente, busca en él: “Y aunque me divierto con don Catalino [...] no me divierte. No pasa de ser [...] un sujeto para bromas del mal género” (Unamuno, 2011a:308). El resto del tiempo le producía un aburrimiento y un tedio mal disimulado:

[...] don Catalino es anestésico y anestésico [puede que sea una errata, porque más adelante aparece: “anestético y anestésico”]. Pero anestésicos son casi todos los sabios. Al cuarto de hora de estar uno hablando con ellos se queda como acorchado y en disposición de que le arranquen, sin dolor alguno, el corazón [...] don Catalino, sabio anestésico y anestésico, es más objetivo todavía que las verdades científicas que enuncia. Y no hay nada que me desespere más que un hombre objetivo (Unamuno, 2011a:305, 306).

Del que siempre que podía, huía, porque temía “acabe por convencerme de algo que sería para mí lo más terrible que pudiera sucederme” (Unamuno, 2011a:307). Y ello es la conquista del racionalismo, que este le demostrara que no existe nada más que la vida terrenal y mortal a la que el ser humano está condenado, plagada de verdades objetivas y axiomas, y nada más que ello. Como se puede leer, especialmente, en *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno optó por vivir en la duda esperanzadora.

Catalino también demuestra su insulsez, al modo de don Miguel, por apreciar la filosofía por encima de la poesía, hecho que molesta absolutamente a Unamuno, como mostró en “El canto adámico” y en *Del sentimiento trágico de la vida*, toda disciplina que no vaya unida a la emoción, al hombre de carne y hueso, se invalida desde su creación. Por otra parte, el autor demuestra un concepto romántico de la poesía y el poeta:

Don Catalino cree, naturalmente, en la superioridad de la filosofía sobre la poesía, sin habersele ocurrido la duda [...] de si la filosofía no será más que poesía echada a perder, y cree en la superioridad de la ciencia sobre el arte [...] Y me escapé [...] Fuime a casa a leer un poeta cualquiera, el menos científico, forzosamente convencido de aquella verdad de que si el poeta es loco, el sabio, en cambio, es tonto de capirote (Unamuno, 2011a:307).

Imagen del poeta que entronca con la tradición de la Antigüedad de dotarle de capacidades sobrehumanas, el poeta-loco vidente.

Aunque Unamuno debería reconocer que compartía aficiones con Catalino, como el ajedrez, al que también jugará don Sandalio:

De las artes prefiere la música, pero es porque dice que es una rama de la acústica, y que la armonía, el contrapunto y la orquestación tienen una base matemática [...] estima que el juego del ajedrez es el más noble de los juegos, porque desarrolla altas funciones intelectuales. También le gusta el billar, los problemas de mecánica que en él se ofrecen (Unamuno, 2011a:305).

Como se puede observar, Catalino no contempla la diversión *per se*, toda actividad le tiene que reportar un conocimiento objetivo, si no, no resulta en absoluto válida.

De hecho, parece ser que son más humanos, en tanto que reconocen su dimensión emocional, su perro de aguas —parece que Unamuno sentía predilección por estos animales: el perro de Augusto de *Niebla*; el perro, también de aguas, de “Las tijeras”; su propio perro, Barry, al que le dedicó “Elegía en la muerte de un perro”; no puede olvidarse tampoco el fundacional Argos... — y su loro, a los que había entrenado, es decir, personificado, y por lo tanto, como apunta el narrador, él se había animalizado, provocando aún más la degradación de este personaje.

Si don Avito y el maestro de Villasola se dedicaron a forjar excelentes estudiantes, aunque pobres personas, don Catalino pretendía humanizar a los animales, tal vez jugando a ser Darwin:

Al cual perro de aguas le ha enseñando, para divertirse, a andar en dos patas y saltar por un aro. Por donde se ve que no estuve del todo justo al decir que don Catalino no sabe divertirse. Aun hay quien dice que no es por diversión sino por experimentación por lo que don Catalino, perfecto mamífero vertical —que es la mejor definición del homo sapiens de Linneo—, ha enseñando a su perro a verticalizarse, es decir, a humanizarse [...] le ha enseñado a uno loro que tiene a decir: *dos más tres, cinco* [...] Catalino se empeña en que es mejor para el loro el que aprenda eso de *dos más tres, cinco*, que no *lorito real, para España y para Portugal* (Unamuno, 2011a:306).

Catalino sí sabía divertirse, pero extendiendo su labor científica a su tiempo libre y aún “contaminando” a sus animales de compañía, en absoluto era capaz de disfrutar de ellos a nivel emocional, y menos aún de entender que los animales no podían realizar tales acciones de forma razonada, es decir, era puro conductismo. Pero tal vez, por esa ejecución irreflexiva, esa inutilidad con que los animales ejecutaban esos mandamien-

tos, recuerdan a la vertiente laboral del ser humano, especialmente cuando esta se realiza para “cumplir”. Asimismo, con el soniquete que el narrador pone en boca del loro, se ridiculiza cualquier experimento de Catalino.

No era capaz de llegar al nivel de sensibilidad humanamente necesario para comprender que tal perversión de los animales era tan solo una “vaciedad”:

[...] Y no pude convencerle de que en boca del loro tal vaciedad es el *dos más tres, cinco*, o un axioma cualquiera

— [...] —me decía don Catalino—, ya que los loros hablan, que enuncien verdades científicas [...]

—[...] le dije—; dejando a un lado eso de verdades científicas, como si no bastase que fueran verdades a secas, ¿usted cree que un axioma o el principio más comprobado es, en boca del loro, verdad? Ni es verdad, ni es nada más que una frase.

—La verdad es algo objetivo, independiente de la intención y el estado de conciencia de quien la enuncia (Unamuno, 2011a:306).

Simplemente, el narrador no podía soportar tal racionalismo inútil, totalmente reduccionista y ajeno a la realidad cordial. Tal era el disparate que proponía el narrador, no lo podía más que experimentar el propio Unamuno al final de su carrera, más concretamente, en la transmisión de *Cómo se hace una novela* y esto es: la traducción de la traducción, que presentaba en 1915 como el único modo de prestigiar a Catalino en su patria.

Lógicamente, como fervoroso racionalista, era apreciado en Alemania, pero en España “[...] yo creo que aquí se empezará a conocerle cuando se traduzca su gran obra de la última traducción alemana” (Unamuno, 2011a:306). Por otra parte, no pierde la oportunidad de condenar el nivel cultural español, como efectuó en otros cuentos, como “¡Cosas de franceses! (Un cuento disparatado)”, y de apelar al “que inventen ellos”, entendiéndolo en el sentido romántico que quiso darle su autor, y es que cada pueblo, de acuerdo a su naturaleza, produjera los frutos adecuados; por ello, también culpa a Europa por la cruzada de la Ilustración que solo ha dado perniciosos Catalinos, perjudiciales para la idiosincrasia mediterránea: “Don Catalino está en correspondencia con los grandes espadas extranjeros de la especialidad que cultiva, con los don Catalinos de Europa. De Europa como unidad intelectual, por supuesto” (Unamuno, 2011a:306).

Porque España se caracteriza por la “ligereza” y el “exceso de imaginación”, pero la opinión del científico en este aspecto no importa, es un “buey mugiendo amor” que no soportaba las crónicas de Julio Camba. La metaliteratura de este relato pasa por dotar

de total realidad a Catalino, es más, lee a un periodista real del momento, y más adelante, el narrador se identificará como “don Miguel”, por lo tanto, el camuflaje de Unamuno se desvanece, si es que no lo hacía ya a través de sus opiniones.

Pero la literatura ya era vida plena para el autor, por lo tanto, tan solo está viviendo otra parcela de su vida, y es la literaria, así como Catalino tiene la misma entidad que él, como el caso de Cervantes y don Quijote. Resulta obvio que tras el protagonista se esconde o una persona o un grupo real en el que pensaba Unamuno al realizar tal caricatura, en la que da rienda suelta a sus puntos de vista, así como al escarnio.

Julio Camba no le parecía “serio”, y el narrador, que resulta llamarse don Miguel, le pregunta por aquello que lo es, lógicamente, a Catalino tales paradojas le parecían irreverencias para la Ciencia “y la pronunció así, con letra mayúscula”. Pero el narrador se escapó antes de que el protagonista le explicara la seriedad del racionalismo sobre su misticismo. Es más, don Miguel acudió a él buscando divertirse oyendo sus comentarios objetivos y científicos sobre el horror de la Primera Guerra Mundial: “Quería conocer su opinión respecto a esta guerra. Es decir, respecto a la guerra precisamente, no, sino respecto a los zeppelines, a los submarinos, a los morteros del 42 y a los gases asfixiantes. Esperaba oírle cosas regocijantes y peregrinas sobre esos grandes inventos de la ciencia aplicada” (Unamuno, 2011a:307).

El mito del progreso decimonónico quebró de un modo inenarrable, y su perversión fue la invención de maquinaria de guerra, sin pensar en la finalidad, en la falta de ética y moral, tan solo pensando en crear nuevos engendros técnicos, siendo el humano el medio para la máquina y no al revés, por fin se interesaba don Miguel por asuntos cabales.

Como menciona en *La agonía del cristianismo*:

¿Y qué es eso del progreso? ¿Es que la historia tiene una finalidad humana o, mejor, divina? ¿Es que no se acaba en cada momento? [...] Un cristiano no cree que el progreso ayude a la salvación del alma. El Progreso civil, histórico, no es un itinerario del alma a Dios [...] La doctrina del progreso es la del sobrehombre de Nietzsche; pero el cristiano debe creer que lo que hay que hacerse no es sobrehombre, sino hombre inmortal, o sea cristiano. ¿Hay progreso después de la muerte? (Unamuno, 1996a:148).

Pero el narrador subestimó a don Catalino, porque este se sorprendió por los nuevos intereses de su amigo, que constantemente se escabullía cuando quería convencerle de pasarse al bando racionalista, afortunadamente, ello fue todo un epifonema para don Miguel: “Hombre, me alegra verle a usted para decirle que cada vez le comprendo a us-

ted menos” (Unamuno, 2011a:307). El narrador estalló de alegría, y sutilmente, ironizó de manera cruel ante el mismo Catalino, que humilde, seguía su pedagógico camino, sin pararse a pensar en el punto de vista de su contertulio:

—Honor, sí. El no ser comprendido por un sabio, y por un sabio como usted, don Catalino, es uno de los más grandes honores [...] Yo sí comprendo que usted no lo comprenda. Porque ustedes los sabios estudian las cosas, pero no los hombres [...]

— [...] amigo don Miguel... Hay antropólogos, es decir, sabios que se dedican a estudiar al hombre...

— Sí, pero como cosa, no como hombre.

—Y psicólogos...

—Sí, que estudian también el alma objetivamente, como una cosa (Unamuno, 2011a:307).

No puede ser más evidente la posición de Unamuno, y asimismo, confirmarse, una vez más, el ejercicio metaliterario en el personaje homónimo, el amigo don Miguel que se mofa continuamente del sabio al que desprecia por autómata racionalista, ignorante absoluto del aspecto cordial, de la verdadera vida y tragedia del ser humano, ocupado en estudiar máquinas de guerra sin inmutarse porque estas maten más y mejor. Unamuno incluso frivoliza sobre su filosofía: “Me divierten más las aventuras de Belerofonte o la leyenda de Edipo, que no el binomio de Newton. Y en cuanto a utilidad, como al fin y al cabo se ha de morir uno... La cuestión es pasar la vida divertido” (Unamuno, 2011a:308).

Si criticaba el entretenimiento folletinesco en “Y va de cuento”, así como el trabajo sin vocación en *Del sentimiento trágico de la vida*, parece Unamuno un existencialista *avant la lettre*: apuesta por dejar de lado en este relato todas sus inquietudes religiosas y vivir plenamente, aunque ello signifique menospreciar cualquier racionalista que le rodee; por otra parte, es una frase que encaja con el escarnio que ha realizado, teme por las consecuencias de este: “No pasa de ser, para mí, una rana estética; quiero decir, un sujeto para bromas del mal género, como con esta semblanza pretendo darle. ¡Porque cuando la lea!...” (Unamuno, 2011a:308). Se atisba la risa y rebeldía del autor tras todo el relato, los dardos van dirigidos hacia todo aquello (y aquellos) a los que desprecia, que tan solo, son para él como el perro de aguas al que se le enseña a andar sobre dos patas. Seres inferiores con los que entretenerse y que nunca alcanzarán su conocimiento místico de la vida.

“El hacha mística” (1916) representará otro caso de *hybris* racionalista, que será lógicamente condenada en el ámbito unamuniano. El cuento se inicia *in media res*, recurso no novedoso en el cuento. El protagonista es un investigador, del que no se dan más datos, excepto que padecía, como Fausto y como el propio Unamuno, de la necesidad de conocimiento divino, es decir: “Buscaba el misterio de la vida, que lo es el de la muerte, ya que ese misterio no es sino la linde misma en que ambas se unen, acabando aquella, la vida, para empezar esta, la muerte” (Unamuno, 2011a:315), como los intelectuales de “Sueño”, “La redención del suicidio”...

Por ello, este científico, que entronca con *Amor y pedagogía*, “El diamante de Villasola”, “Don Martín, o de la gloria”, “Don Catalino, hombre sabio”, se dedica a estudiar incansablemente todas las disciplinas científicas: disecó células, llegó a penetrar en el átomo y realizar “geometría fantástica”, se dedicó a la paleontología. Pero no hallaba el misterio final, como don Catalino, creía que el racionalismo se lo desvelaría, cuando este tan solo le mostraba las piezas con que funcionaban los mecanismos: “Y buscaba ese misterio por el camino de la Ciencia, como si esta resolviese misterios, cuando más bien los suscita [...] el océano de lo desconocido crece a nuestra vista según escalamos la montaña del conocimiento” (Unamuno, 2011a:315). Desde el punto de vista socrático y cordial, este investigador poco valor tiene para don Miguel, que incluso menospreciaba la paleontología, al igual que la psicología en el cuento de “Don Catalino, hombre sabio”, porque estudia al ser humano de forma objetiva, y es más, como los archivos: “[...] restos del hombre más antiguo, del que ya no sería hombre” (Unamuno, 2011a:315).

Precisamente fue esta disciplina la que supuso su perdición. Descubrió una caverna inexplorada y encontró un hacha de sílice que tenía un mango de hueso de animal ya extinguido, en el que había grabada una esvástica. Unamuno, teniendo en cuenta que el relato es de 1916, recoge la tradición hinduista en que esta cruz es símbolo de prosperidad, el investigador lo identifica con el Sol, es precisamente ahí dónde lo guiaba: “¿Qué querría decir allí, en aquella prehistórica hacha de sílice, aquel símbolo del Sol del que le habían enseñado que salió la cruz? ¿Era un signo de muerte? ¿Lo era de la vida?” (Unamuno, 2011a:316).

El hacha “mística” tal y como la califica el título, era un imán que le atraía irresistiblemente hacia el cielo, como le explicó un pastor: “[...] esas hachas de sílice que se recogen para guardarlas en nuestros museos como objetos prehistóricos son piedras que

caen con el rayo” (Unamuno, 2011a:315). Una vez más vuela el narrador a mostrar su desprecio hacia el conocimiento y el arte petrificado, es decir, muerto. El mismo Unamuno retroalimentaba continuamente sus textos con temáticas y composiciones pasadas, el único modo de revivir todo su corpus, el único modo de no dejarlo enterrado y solamente en manos de especialistas, la vanidad no era su objetivo, sino la intrahistoria, y ello significaba ser un *continuum* anónimo que nutría su propia patria y sus ciudadanos.

Por este motivo da mucho más valor a las palabras del simple pastor que a los improperios del científico, que lo calificó como “supersticiones”. Las líneas en que se expresa la leyenda dejan traslucir al autor, interesado en esos seres intrahistóricos, por otra parte, da el relato como cierto al exponerlo objetivamente —objetividad extraña en Unamuno—, creándose así una hibridez genérica, al recoger un dato real, que bien podría haberse incluido en un ensayo, a su vez también recupera la tradición realista. De hecho, “El hacha mística” posee elementos fantásticos, el elemento mágico que rompe la segura sensación de realidad, al estilo de Poe; pero también resulta un castigo divino, la base de la mitología clásica y bíblica es innegable.

El científico tuvo que rendirse a la evidencia y someterse al poder del hacha, creyéndose que realizaría un avance increíble: “[...] acaso tira hacia la matriz del rayo con que vino” (Unamuno, 2011a:316). El narrador, tal vez mostrándose irónico, afirma que: “Y es que ya no sabía ni lo que se pensaba. Movido ya de un misterioso empuje, fuera ya de sí y como loco, echó a andar siempre hacia lo más alto” (Unamuno, 2011a:316), es decir, ¿por una parte acaba de condenar su actividad racionalista, pero por otra juzga que se deje guiar irracionalmente por esa atracción? ¿O, por el contrario, menosprecia la excusa con que encubre el científico su decisión cordial? Es decir, dejarse llevar sin mayor evidencia científica.

Pero, a pesar de abandonar las ataduras racionales, siguió el camino del hacha, y en pleno invierno coronó la cima más alta de la Sierra de Gredos, notándose el amor de Unamuno por la naturaleza, así como el concepto intrahistórico del paisaje: “Las cumbres del espinazo central de España, de sus vértebras sobre el corazón, estaban sepultadas bajo la nieve” (Unamuno, 2011a:316). Pero el útil seguía tendiendo hacia arriba: “¿No era más bien el cielo?” (Unamuno, 2011a:316).

La subida por la montaña fue digna de la subida de Cristo al Gólgota:

Emprendió la ascensión. El viento le cortaba la cara y le atenazaba el corazón. La subida era terrible. Más de una vez, desalentado, resollando, sintió el abatimiento del

vencido y pensó en volverse y renunciar a aquella suprema investigación [...] Vio que iba dejando una huella de sangre en la nieve. Y donde la gota se sangre caía horadaba la nieve, calando hasta la roca. Falto de aire, ahogándose [...] El corazón le martillaba la cabeza como si fuera un yunque; cada latido lo sentía en las sienes como un martillazo de crucifixión [...] caía a cada paso, resbalándose en la nieve, y se hería contra las esquinas y los picos de las rocas. Algún ave de presa se cernía a las veces sobre él [...] llegó, aunque medio muerto, a la pingorota del picacho del Almanzor (Unamuno, 2011a:316).

El científico insistía en la pureza objetiva de su investigación, aunque se perdiera en líricas y trágicas divagaciones, profetizó su muerte, y temió a las aves de carroña que volaban en el “océano de aire libre y azul”, aunque un sepulcro de nieve le pareció una opción perfecta: “[...] si es que no me preserva el manto de la nieve [...] ¡Qué pura sepultura!” (Unamuno, 2011a:316). Al llegar al Almanzor, agonizando, sentía que solamente era su corazón el que le mantenía con vida, por primera vez, todos sus conocimientos objetivos le eran inútiles: “[...] como si su corazón fuese un misterioso meteoro que lo mantuviera en el cielo” (Unamuno, 2011a:316). Ese era precisamente el motor que potenciaba el hacha mística.

Pero su agotamiento le venció con un sueño mortuorio:

Sentía un sueño tremendo, un sueño que le daba miedo, miedo de no despertar de él. Pero se durmió. No soñó nada. Y al despertar encontrose con mucho más sueño, con un sueño que era como hambre y sed de reposo, pero de un reposo inacabable. Era como la fatiga de todos los siglos que habían pasado, como si sobre él pesara el cansancio del trabajo todo de la creación. *No hay futuro bastante para mi descanso [...] la eternidad es corta para mi hambre de sueño...* (Unamuno, 2011a:316).

Un sueño como el que temía el joven Unamuno, que antes de dormirse pensaba que no volvería a despertar, y una nada como la que le horrorizaba, una nada en la que no podía ni mantener su yo, ni llevar a cabo ningún tipo de acción, en la que estaría absolutamente muerto. Pero el corazón seguía latiendo, demostrándole que la vida, sobre el cerebro, seguía latente, y la piedra seguía tendiendo al cielo, despertándole su faceta irracional, sus ansias de vida y descubrimiento, curiosidad por encima de verdad científica: “[...] ¿cómo iba a subir más? ¡No era posible! ¡Si pudiese elevarse como los buitres y las águilas por encima de las crestas de la montaña! *Me moriré aquí [...] rendido por este sueño enorme, y los buitres me devorarán y me llevarán así más alto*” (Unamuno, 2011a:317).

Por una parte no deseaba morir, pero por otra, sabía que era el único modo de ascender a esa realidad sentimental. Y así fue, efectivamente, de un modo completamente ilógico, agarró la piedra con la mano y saltó, pensando que con esta podría volar o sostenerse en el aire, pero se precipitó montaña abajo, quedando herido sobre un pica-cho.

Entre estertores, se le reveló la verdad de forma misteriosa, debía devolver la piedra a su lugar de origen, como contaban las leyendas populares, así que la lanzó al cielo, y su padre la vino a buscar: “Y le hirió la vista un rayo, un rayo que brotó del cielo azul, el rayo de la piedra. Era que sangraba el cielo. Porque era sangre [...] divina, que, cayéndole en los ojos, le cegó. Y es que vio crecer el Sol hasta cubrir el firmamento entero y cuanto había bajo de él hasta envolverle” (Unamuno, 2011a:317). En este pasaje altamente lírico y mitológico consigue Unamuno dar cuenta de un encuentro panteísta, además de vincular el símbolo de la esvástica con el Sol, que baja a recuperar su piedra.

Por otra parte, en las tinieblas de la ceguera, el científico que no podía observar la luz maravillosa que le rodeaba, “vio las tinieblas de Dios” (Unamuno, 2011a:317), como el personaje de “La venda”, al no poseer el sentido físico pudo descubrir el sentido íntimo, cordial, y atisbar así la verdad absoluta, por encima de sus inquisiciones objetivas sobre el ser humano. Finalmente, cayó montaña abajo y la nieve acabó siendo su sepulcro y su muerte, como bien predijo. Como Ícaro, como un ser humano que ya sabía demasiado, se abandonó al sueño, y se esfumó su miedo a la muerte.

En ese momento se le apareció su recuerdo más preciado:

Solo echaba de menos quien le cunara, quien brizase aquel su último sueño. Recordaba las monótonas canciones con que tantas veces su madre le brizara los sueños de la inocencia. O cuando se dormía con una oración cantada en la boca. Entonces del poso de la infancia de su alma brotó el Padrenuestro, canturreado como se lo hacían cantar en la escuela (Unamuno, 2011a:317).

La madre, la infancia, las nanas... momentos y personas clave para don Miguel, irremplazables, como la verdadera creencia sentida, la vuelta a los orígenes, la cuna y la tumba, el científico abandonó al morir todas las disciplinas racionales para volver a la fe más pura y entrañable, recordar las canciones de cuna como “Ramón Nonnato, suicida”. Al lado de su cadáver estaba la piedra de rayo. ¿Esta había sido expulsada del cielo? O, ¿había sido toda la aventura pura superstición y la aparición mística simple alucinación? ¿O la divinidad se la había devuelto como ofrenda por su conversión y abandono del

racionalismo? Ciertamente es que repetidas veces, se menciona en el relato que el protagonista desvaría...

Unamuno toma una leyenda real en Occidente esparcida alrededor de las ceranias, y en lugar de poner en tela de juicio tal superstición, la confirma, dejándose llevar por su ímpetu cordial y realizando así un cuento que bordea los elementos de los cuentos de terror de Poe al presentar un objeto, cuyo descubrimiento lleva al protagonista a la muerte; así como se podría vincular su *hybris* o la ineptitud del ser humano para poseer la capacidad divina del conocimiento absoluto con la mitología clásica y bíblica.

“Don Bernardino y doña Etlvina” (1916) también es un cuento largo —seis páginas en la edición de Carrascosa—, que no fue clasificado por Unamuno bajo ningún membrete, ni como cuento, ni como novela corta; aunque bien podría sumarse a “Abuelo y nieto” y “El padrino Antonio”, cuentos largos a su vez, pero solo el primero de estos fue calificado como novela corta por don Miguel.

En este relato aparece un personaje predilecto de Unamuno: el pedante que cree que puede usar de guía las disciplinas objetivas para todos los aspectos de su vida, al modo de “Don Catalino, hombre sabio”: “Era don Bernardino, aunque soltero, un eminente sociólogo, ya con lo cual queda dicho todo cuanto esencial respecto a él se puede decir” (Unamuno, 2011a:319), vemos la importancia que da Unamuno al matrimonio para que el ser humano se conozca a sí mismo y a la sociedad, a la vez de la condena de la sociología y de don Bernardino. Será relevante este cuento por la aparición de una mujer que cree que puede vivir, a principios de siglo, siendo una intelectual del mismo calibre que su compañero masculino.

En este caso, don Bernardino se refugia en la Sociología, concretamente en la especialidad del Feminismo. Pero esta no le era útil para buscar esposa al soltero de cincuenta años. Aunque el concepto de feminismo parece que inquietaba, en general, a la mujer de la época, “¡Aquí hay trampa!, ¿para qué querrá este emanciparnos?” (Unamuno, 2011a:319), Bernardino apoya un concepto similar a la tendencia general actual, ya que defendía la emancipación de la mujer, aunque más adelante, parece que tal reputación progresista era solamente un disfraz: “[...] escribía sus declaraciones amorosas, invitando a alguna doncella, sobre todo si era rica heredera, a que se desemancipara haciéndose de él” (Unamuno, 2011a:320). Por otra parte, tal pudiera ser la interpretación perniciosa del narrador, que una vez más, busca defenestrar al sociólogo.

Recordemos el concepto de feminismo que defendía Unamuno en 1920 y la nefasta opinión que siempre tuvo de la “literatura para mujeres”, la mujer debe aspirar a ser hombre, en cuanto a miembro de la especie humana en igualdad al varón, no transformada o asimilada a él:

A esos escritores para mujeres que estiman hay preocupaciones e inquietudes y problemas que a estas no les interesan, ni pueden interesarles, a esos escritores los llamo yo modistos. Y a su género modistería [...] Lo más de su público [las lectoras de Felipe Trigo] lo formaban mujeres, mujeres que no han llegado a hombres, a *homines*, mujeres que no se han preocupado de los grandes problemas humanos, de los que atañen a la especie toda [...] sin distinción de sexo [...] ¿Sufragismo? ¿Feminismo? No comprendo el feminismo sino de una manera y es que la mujer luche porque se la considere como hombre, no como varón [...] ya que sus problemas son los problemas comunes del género humano. Y que no puede ni debe haber una literatura “para” señoras [...] Esa literatura “para” señoras y señoritas suele ser mangla, pura mangla. Por mi parte, no la soporto. Me empacha y me estomaga [...] Un escritor que escribe para mujeres y de tal modo que excluye los grandes problemas humanos o los supedita a los de la sexualidad, no puede tener estilo porque no es hombre [...] Mujeres que me leéis —y que yo creo que seáis hombres, *homines*—, no hagáis nunca caso de varones que escriben para vosotras. Porque esos no formarían el alma de vuestros hijos. Y yo pienso siempre en vosotras como en madres. Y para una madre no hay problema alguno que le preocupe a un padre que no le deba preocupar a ella” (Unamuno, 1967g:877).

Al igual que en el relato “Soledad” se quejaba de la injusticia de la mujer que en su vejez, si no se había casado, quedaba sola; también en “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista” y “El padrino Antonio” defendía que la mujer deshonrada, es decir, que había tenido un hijo sin estar casada, pudiera rehacer su vida contrayendo matrimonio, y no por conveniencia, sino por puro amor familiar. En “Abuelo y nieto” recoge la tradición de la esposa tirana, que dignifica su desgracia haciéndose verdugo y tramando a espaldas de su marido y suegro.

En *Vida de don Quijote y Sancho* defiende parcialmente la prostitución, al redimirse mediante su interpretación de la conversión de las prostitutas; y arenga a las mujeres a no ser Antonia Quijana, la sobrina de don Quijote, que debía despegar del materialismo y contagiarse del idealismo unamuniano de su tío:

Y hubo de oír el buen caballero que una rapaza como su sobrina, que apenas si sabía menear doce palillos de randas, se atreviera a negar que haya habido caballeros andantes en el mundo. Triste cosa es venir a oír en la propia casa y de labios de una rapazuela, que las repite de coro, las simplezas del vulgo. ¡Y pensar que esta rapaza de Antonia Quijana es la que domeña y lleva hoy a los hombres en España! [...] atrevida [...] gallinita de corral, alicorta y picoteadora, es esta la que apaga todo heroísmo naciente [...]

gatita casera [...] el que se rindan a su sabiduría de cocina los que la buscan para perpetuar en ella su linaje? Ella, la muy simplona [...] casera y de tan corto alcance de corazon como de cabeza, si se atreve contigo, su tío, ¿no se ha de atrever con los que la solicitan para novia o la poseen como maridos? Le han enseñando que el matrimonio se instituyó *para casar, dar gracia a los casados y criar hijos para el cielo* y de tal modo lo entiende y lo practica, que aparta a su marido de que nos conquiste ese cielo mismo para el que ha de criar sus hijos. Hay un sentido común²¹⁷ y junto a él un sentimiento común también; junto a la ramplonería de la cabeza nos embarga y embota la ramplonería del corazón. Y de esta ramplonería eres tú, Antonia Quijana, lectora mía, la guardiana y celadora. La alimentas en tu corazoncito [...] ¿Correr tu marido tras de la gloria? [...] Y eso ¿con qué se come? [...] No sé si caerán bajo los lindos ojos de alguna Antonia Quijana estos mis comentarios a la vida de su señor tío; hasta lo dudo, porque nuestras sobrinas de don Quijote no gustan de leer cosa para la que tenga que fruncir la atención y rumiar algo lo leído; les basta noveluchas de diálogo muy cortado o de argumento que suspendía el ánimo por lo terrible, o ya libricos devotos tupidos de superlativos acaramelados y desaboridas jaculatorias. Además presumo que los directores de vuestros espirituelos os prevendrían contra mis peligrosos extravíos de pluma si vuestra propia insustancialidad no os sirviera de fortísimo escudo [...] pero si por un azar os cayesen [estas páginas] os cayesen bajo la mirada, os digo que no espera surja de entre vosotras ni una nueva Dulcinea que lance a un nuevo don Quijote a la conquista de la fama, ni otra Teresa de Jesús, dama andante del amor que tan hondamente humano se sale de los humano todo. Ni encenderéis un amor como el que Aldonza Lorenzo [...] ni lo encenderéis en el vuestro como aquel amor de Teresa para Jesús [...] Tú [Antonia Quijana] no enloqueces ni en lo humano ni en lo divino; tendrás poco seso, pero por poco que sea te llena y tupe la cabecita toda, que es más pequeña aún que él y no te queda en ella sitio para el cogüelmo del corazón. Tienes muy buen sentido, discreta Antonia [...] te da poca molienda tu endentimentecillo enroderado por tu director de espíritu y menoscabado y engurruñado desde que te lo descubrieron. Ese tu espíritu, tu almita que acaso fue soñadora otraño, te lo alicortaron y encanijaron en un terrible potro [...] Antonia, no hagas por un momento caso alguno de los que te quieren gallinita de corral [...] Yo soy quien no me perdonaría nunca el no haberte dicho que solo te queremos de veras, te queremos mujer fuerte, los que te hablamos recio y duro, no los que te amarran, como ídolo, a un altar y te tienen allí presa atufándote con el incienso de fáciles requiebros, ni los que te aduermen el espíritu brezándotelo con ñoñas canciones de una piedad de alfeñique (Unamuno, 2005b:335, 336, 337, 338, 339).

El retrato que efectúa Unamuno de las lectoras de la época, que como recuerda en *Amor y pedagogía* solamente se entretenían en la lectura de folletines de contenido rosa y erótico, resulta terrible; aunque por otra parte, la condición de la mujer, y más de clase baja, lleva a pensar que este páramo intelectual femenino era real. Por ello, este cuento

²¹⁷ Escribía en 1912 Unamuno acerca del sentido común, propio de los “bárbaros”: “[Los bárbaros] No tienen su fuerza sino en común, ni otro sentido que el de la comunidad, al que llaman sentido común y que se opone al sentido propio. Ni puede el llamado sentido común identificarse con el sentido normal humano o el buen sentido, que no es sino la razón. De pocas cosas hace [...] el bárbaro más alarde que de sentido común, el cual no suele ser [...] sino el sentido de la secta a que pertenece [...] el sentido del sectarismo [...] se trata de una trivialidad [...] es el sentido de la pereza, el que juzga con lugares comunes y frases hechas, mecánico y no orgánicamente; el que se atiende a los medios comunes de conocer [...] el de todos aquellos [...] que no se esfuerzan en ver en sí mismos” (Unamuno, 1976e:517), en 1923, denominaría a los “bárbaros”, “idiotas” (Unamuno, 1967g:1484).

tensa la situación al límite mediante los personajes protagonistas, y resulta mucho más complejo que un simple matrimonio de conveniencia:

1. Don Bernardino Bernández: nombre en diminutivo y cacofónico al ser emparentado con tal apellido, parece que se le quiere convertir en un ser anónimo, una caricatura que no merece ni un nombre digno; por otra parte, podría esconderse un colectivo muy concreto detrás de don Bernardino, como de don Catalino, hecho que destaca la ironía que Unamuno vuelca sobre este personaje, así como la ridiculez de sus pretensiones viriles, constantemente frustradas, un solterón de cincuenta años que pretendía conquistar a doncellas mediante entelequias sociológicas. La etimología del nombre propio también es llamativa, de un “oso”, se ha convertido en un “osito” gracias al diminutivo, y ello se demostrará en el final esperpéntico del relato; el apellido “Bernández”, etimológicamente, “significa “hijo de Bernardo”, observamos como el protagonista será hijo de sus obras, y al guiarse por la sociología, no le espera un futuro demasiado positivo.

2. Doña Etelvina López: será una mujer intensa, masculina gracias a sus teorías — por el desenvuelto carácter, si pensamos en una figura del momento y la profesión literaria, podría evocar a doña Emilia Pardo Bazán, que fue amiga de don Miguel—, que también cabría la posibilidad de que respondiera a estereotipos de la época acerca de la mujer emancipada. Sobre los dos caerá la terrible ironía del matrimonio de la nodriza con el amante de Etelvina, es decir, que aunque serán personajes eminentemente racionales acabarán siendo un juguete en manos de dos estafadores. De nombre merovingio, arqueología onomástica muy del gusto unamuniano, pero combinado con un vulgar apellido; etimológicamente, “Etelvina” evoca “amiga fiel”, efectivamente, así lo será, tanto, que la fidelidad la confundirá con la confianza ciega.

Unamuno está empeñado en ridiculizar a Bernardino como a “Don Catalino, hombre sabio”, las muchachas se mofaban de él, la sociología no le aportaba la felicidad, sino que le guiaba por los caminos más disparatados, y aunque había redactado una prolífica bibliografía sobre el feminismo y en su papel de carta figuraba el siguiente membrete, no era feliz: “Bernardino Bernández. Abogado y sociólogo. Autor de *La emancipación de la mujer*” (Unamuno, 2011a:319).

Como sentencia el narrador: “Lo sustantífico del membrete estaba en la conjunción y: no *abogado sociólogo* o *sociólogo abogado* —o si se quiere *abogado sociológico* o *sociológico abogado*—, sino abogado y sociólogo” (Unamuno, 2011a:320). De sobras es conocida la afición filológica de Unamuno a las etimologías, la resurrección de

arcaísmos y los juegos de palabras —y su ímpetu en ser el propio publicista de sus obras—, en este caso, tal discusión sobre las profesiones podría enfatizar la ridiculez del personaje y lo dispar de las profesiones, así como su falta de vitalidad; es decir, Unamuno sentía su profesión de manera vocacional, pero para Bernardino, la sociología y la abogacía solamente eran una muleta, que le conferían estatus, pero no le aportaban ninguna satisfacción cordial, es más, servían para justificar sus deshonestos afanes amorosos, tal vez por ello fracasaban, por la naturaleza perversa de estos: “Pero el pobrecito no lograba fines sociológicos, como no fuese para hacerle blanco de sus burlas. *Tan mala educación le hemos dado* —se decía—, *que la mujer es, como el niño, un ser esencialmente burlón*” (Unamuno, 2011a:320).

Por otra parte, interpretación certera del analfabetismo femenino de la época, creador de Antonias Quijanas como opinaba don Miguel, pero don Bernardino no se rendía: “[...] la mujer es ingrata, pero no por naturaleza, sino por arte, en vicio de la detestable educación que le ha impreso nuestra cultura masculina, y hay que desavezarla de esa ingratitud. ¡Y acaso la soltería sea el principio de mi labor rescatadora!” (Unamuno, 2011a:320). Se había tomado su misión como si de una orden de clausura se tratara, y acertaba al condenar el sexismo de la cultura española de la época, cuando apareció su compañera ideal.

La falta de delicadeza de don Bernardino, así como su pedantería, llegaba al extremo de escribir sus misivas de amor bajo el mencionado membrete. Pero finalmente, una mujer se dignó a prestarle atención, aunque no era como él soñaba: “[...] puso en él ojos de codicia una joven feminista, y por lo tanto, socióloga, pero resultó ser ella, la pobrecita, pobre, fea y tonta” (Unamuno, 2011a:320). Vemos como, poco a poco, se cae la máscara feminista, porque Bernardino rechaza una posible pretendiente por su aspecto físico, su falta de dote, y la tilda automáticamente de estúpida, y es que en el fondo: “[...] el sociólogo prefería para mujer propia una no feminista, a la que tuviese que convertir a su doctrina, pues así no se les acabarían tan pronto los motivos de conversación y hasta de discordia conyugales, tan necesaria esta segunda para preparar dulces reconciliaciones en el matrimonio” (Unamuno, 2011a:320).

Este fragmento ofrece varias interpretaciones:

1. Don Bernardino parece desear un matrimonio con una mujer cualquiera, y que preferentemente sea bella, rica y tonta —siguiendo los adjetivos que le dedica el protagonista a la joven—, para así disfrutar a sus cincuenta años de la doncella soñada

en su juventud, simple ansia carnal, libre de cualquier inquietud intelectual; es decir, se parodia y pervierte en este relato, la relación familiar de “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista” con la nodriza.

2. El matrimonio para el sociólogo se asemeja a un experimento, como la paternidad de *Amor y pedagogía*, se trata de jugar a ser Dios o un nuevo Prometeo, poner en práctica el mito de Pígmalión, y engendrar el ser humano perfecto, esta vez, a través del feminismo: crearía a la mujer moderna. Pero ello significaría que estarían en desigualdad de condiciones, ella siempre sería su alumna y él, su mentor, así que se pone en cuestión el término “mujer moderna”, y la tendencia feminista.

3. Ciertamente es que, dado el nivel cultural de la mujer de la época, en las parejas existiría poca posibilidad de conversación, por ello, también es comprensible que don Bernardino deseara culturizar a su esposa, ayudándola, por otra parte, a desarrollarse intelectualmente, recordemos que don Miguel prestaba lecturas y dejaba leer sus manuscritos a Concha, ella contenía todas las características dignas de la mujer ideal, a pesar de la educación femenina española²¹⁸:

Es imposible, absolutamente imposible, hallar una muchacha que con la instrucción disparatada y deficientísima de nuestras españolas de la clase media, viviendo en un pueblecito y haciendo vida de casa, tenga más perspicacia, mejor juicio, más penetración y más gusto. Lee lo que yo la [sic] llevo, lo comprende, razona a su gusto, y sobre todo tiene el corazón más sencillito y más entero que se puede hallar (Unamuno, 2017a:218).

Si con la muchacha feminista no hubo posibilidad de matrimonio, por falta de cualidades cordiales de esta, apareció en el horizonte del cincuentón otra posible nueva compañera: la cuarentona y solterona doña Etelvina López, calificada por el narrador como “dama futurista”. Imaginamos que se refiere a una mujer moderna, emancipada, que no participaba de los roles tradicionales asignados a tal sexo; y no a la corriente vanguardista, aunque el cuento data de 1916 —Unamuno nunca creyó en las Vanguardias—. Pero Etelvina, para mayor inri, defendía el masculinismo, es decir, reconocía la

²¹⁸ De hecho, las hijas de Unamuno pudieron también estudiar y formarse, recordemos a María de Unamuno, primero estudiante en Middlebury College y posteriormente, profesora en tal institución desde 1949, además de en Connecticut College (Véguez, 2017).

inferioridad de la mujer respecto al hombre y la conminaba a someterse, ella era un caso aparte, solamente era mujer en el aspecto biológico²¹⁹.

Para el lector resulta disparatada la elección de los personajes —e imaginamos que más aún para el lector habitual de la prensa de la época, es decir, un hombre—: un hombre feminista y una mujer masculinista. Conspiraban en no encontrarse, cuando únicamente les separaban falacias intelectuales. Además, suponemos que tal representación estereotipada de Etelvina ayudaría al efecto humorístico, al ser una intelectual que no había encontrado marido en su juventud, y ahora vituperaba implacablemente su propio sexo.

A pesar de sus irreconciliables teorías, Bernardino y Etelvina intercambiaban frecuentemente correspondencia, íntimamente, el sociólogo creía que podría haber una alianza entre corrientes, y que tal alegato contra-feminista de su colega se debía a querer, en el fondo, defender la superioridad de su sexo sobre el hombre, no la igualdad: “[...] creyó adivinar bajo las invectivas de aquella escritora contra su propio sexo el dejo de una amargura melliza de aquella otra que celaban sus propias defensas de la igualdad, si es que no superioridad, del ingrato sexo femenino sobre el masculino” (Unamuno, 2011a:321).

Doña Etelvina, aunque no estaba de acuerdo con su homónimo, lo respetaba y admiraba, de hecho, estaría de acuerdo con sus teorías si todas las mujeres fueran como ella. Es decir, en lugar de aceptar el progreso que para el resto de mujeres supondría una emancipación, las condena, por no ser las demás tal y como ella, es decir, tener sus inquietudes intelectuales.

²¹⁹ Unamuno explicaba en 1906 que tal disparatadas concepciones de género se debían al “frío espiritual” reinante en España, no existía la humanidad en ningún aspecto de la vida ni de las relaciones: “[...] empezó [un amigo] a contarme casos de pasiones abrasadoras, de crímenes pasionales [...] Llama, pero sin verdadero calor [...] ¡Qué idea más mezquina y más horrible de la virilidad! ¡A qué cosa más lamentable llaman ser hombre, más hombre que otro! Y, en rigor, no se sienten hombres, sino de cintura abajo. Una de las cosas que más falta hacen aquí [...] es despertar el sentimiento y la conciencia de la humanidad [...] ¡qué lección esta de que donde se da el hombre afeminado, se da, junto a él, la mujer hombruna! Hombre con andares de mujerzuela y mujeres con bigote [...] donde los opuestos no se funden y armonizan en una síntesis superior, se mezclan en grotescos términos ambiguos. Y todo proviene del frío del alma [...] Murmuran los hombres a la puerta de los cafés y los casinos lo mismo que comadres [...] su culto a las que llaman creencias de su niñez, son un respeto y un culto puramente femeninos [...] son respeto y culto supersticiosos. Todo se cifra en aquella sentencia tan hondamente mujeril: *Siempre se ha hecho así; ¿vamos a introducir leyes nuevas?* Y entran en la misma ley el modo de preparar el puchero y el modo de creer en Dios [...] varones amujerados hablan de que hay que sacrificar esto y lo otro a la paz del hogar! [...] Ni eso es paz, sino muerte; ni eso es hogar, sino yacija” (Unamuno, 1967g:451). Vemos que en este cuento parodia su teorización acerca de la degeneración de los géneros, gracias a la superstición y la ausencia de una verdadera creencia.

Si su homónimo masculino había escrito *La emancipación de la mujer*, ella compondría *La emancipación del hombre*; la dama masculinista defendía la liberación del hombre estableciendo la desmitificación de la mujer, pero por otra parte, y mediante su aserto, también emancipaba a la mujer de la hornacina de altar: “Si las demás mujeres quieren ser ídolos arados. Yo quiero ser arado y que no se me rinda culto, sino que se me maneje para arar bien la tierra común” (Unamuno, 2011a:321).

Lógicamente, Bernardino atisbó la oculta conexión teórica y decidió intensificar su relación epistolar con su colega, en la que se mezclaron inquietudes profesionales y personales, hasta que decidieron verse en persona, ilusionados, pensando que surgiría la emoción que acabaría con su soltería, pero no fue así. La opinión pública creía que se unirían, y no en el aspecto intelectual precisamente, de hecho, la ironía del narrador llega a altas cotas al suponer que el matrimonio entre los sociólogos era una cuestión crucial en la sociedad del momento:

Mas como quiera que los discípulos y discípulas, admiradores y admiradoras de uno y de otra, y con ellos sus adversarios y adversarias, despreciadores y despreciadoras, contaran como cosa segura que aquella entrevista que pronto se hizo pública acabaría en boda, encontráronse ambos sociólogos, macho y hembra, en singularísima situación frente a la conciencia pública (Unamuno, 2011a:322).

Por otra parte, destaca el juego lingüístico de Unamuno, que opta por el desdoblamiento genérico de los sustantivos, que si polémico hoy en día, resultaría risible en la época por la escasa relevancia pública de la mujer. Pues “el macho y la hembra” llegaron a la conclusión de contraer un “matrimonio intelectual” que les daría un “hijo espiritual”: una obra sociológica conjunta, en la que, como si de un hijo biológico se tratara, condensarían ambas tendencias feministas y masculinistas. El matrimonio asexual e ideal fue tan real, que acordaron vivir juntos, aunque no estuvieran casados, y no fueran pareja en el campo emocional ni físico, su “consumación” fue la gestación del ensayo que les encumbraría a la modernidad sociológica.

Poniéndonos en el lugar del lector de la época, de perfil masculino y de mediana edad, tal matrimonio resultaba tremendamente humorístico y ridículo, normal que suscitara habladurías; el lenguaje alambicado de Unamuno acentúa la futilidad de tal unión, así como la sustitución de los compromisos “corporales” del matrimonio por ejercicios sociológicos:

[...] conservando doña Etelvina, la masculinista, su inmaculada virginidad corporal, pero conviviendo ambos para poder colaborar y consumir mejor, mediante diarios coloquios, sus respectivos esfuerzos mentales [...] un matrimonio intelectual entre el feminismo masculino que don Bernardino profesaba y el masculinismo femenino profesado por doña Etelvina, ayudando al espiritual connubio la misma aparente oposición de las respectivas doctrinas que trataban de fundir en una síntesis superior (Unamuno, 2011a:322).

Bernardino y Etelvina no daban importancia a la maledicencia, pero ciertamente, les afectaba; los seres humanos que latían bajo su racionalidad sentían que necesitaban comportarse como si realmente fueran una pareja que convivía bajo el mismo techo, pero al no atraerse mutuamente, decidieron buscar compañeros. El trabajo para su obra se estancó, por lo que se observó que finalmente empezó a ganar terreno su faceta cordial por encima de la racional, que les había anulado hasta ese momento, llevándoles a una situación personal equivocada y equívoca: “[...] se iba cumpliendo, no la obra de síntesis, sino la de disolución de sus respectivos ideales, pues cada vez se sentía menos feminista don Bernardino y menos masculinista doña Etelvina” (Unamuno, 2011a:322).

Es decir, se comportaban como aquello que criticaban de sus propios sexos, Etelvina gustaba de ser idolatrada por su amante, y Bernardino no creía que las mujeres fueran tan burlonas, pensaba que ellas ya dominaban al hombre por sí mismas, sin necesidad de mayores libertades. Como buenos amigos y colegas se confesaron la existencia de sus respectivos compañeros, y más en el caso de doña Etelvina, que estaba embarazada y se negaba a romper su respetable unión con don Bernardino. Por lo tanto, acordaron casarse *a posteriori*, y públicamente presentar el descendiente como hijo del sociólogo. Abandonada ya completamente la obra suma sociológica, esta fue sustituida por los gemelos, un niño y una niña, que dio a luz Etelvina: “Tenía que ser así —decían los humoristas—, ¡es la síntesis en que trabajaban!” (Unamuno, 2011a:323), como pensaría el lector, mofándose Unamuno de las ansias de saber, *hybris* que no puede ser perdonada.

Para finalizar el relato, el narrador se hace eco de los rumores: los gemelos apenas se parecían entre ellos; la nodriza estaba excesivamente “emancipada” y no tenía problemas en ejercer su omnipotente poder; había otro hombre en casa, un “bausán”, que tal vez era el novio de la nodriza, y también estaba totalmente “emancipado” en la vivienda de los sociólogos...

La verdad fue muy distinta, doña Etelvina había sido madre; pero la amante de Bernardino, la nodriza, también; por lo tanto, la convivencia era ideal, vivían dos pare-

jas bajo el mismo techo, con sus respectivos hijos, y a su vez, los sociólogos, a pesar de su sexo y diferencias teóricas, podían convivir para trabajar mejor sin sufrir inquietudes carnales. Estos, a su vez, estaban casados a ojos de la opinión pública, y Bernardino había reconocido como hijos propios los gemelos de Etelvina.

La obra suma nunca vio la luz, es más, el disparate sociológico dio en otro mayor: los amantes se casaron entre ellos, hasta don Bernardino y doña Etelvina se maravillaban de la inutilidad de su pensamiento para la vida práctica: “¡Extraña combinación! [...] ¡Di más bien concatenación!” (Unamuno, 2011a:324).

Estas fueron las parejas definitivas con su respectiva descendencia:

1. Bernardino y Etelvina: matrimonio intelectual, que públicamente tenía gemelos: un niño y una niña, criados como hermanos. Matrimonio para acallar rumores.
2. Bernardino y la nodriza: un hijo.
3. Etelvina y el “bausán”: gemelos, que Bernardino reconoció como propios.
4. Matrimonio de la nodriza y el “bausán”: matrimonio para acallar los rumores; posible relación amorosa.

Cuento que redundaba en una hipérbole de paradojas, por una parte pone de relieve la inutilidad de la sociología de los protagonistas, ya que acaban convirtiéndose en aquello que condenaban, y manipulados por las mayores bajezas físicas, en lugar de comulgar con la más pura teoría.

Por otra parte, también se destaca la perniciosa opinión pública que obliga a dos amigos y colegas a casarse aunque solamente trabajen en comunidad, y que complica extremadamente el asunto cuando los intelectuales, lógicamente, buscan compañeros para cubrir sus necesidades afectivas. Es decir, la comunidad de esas cuatro personas y sus hijos se convierte en una absoluta farsa de vodevil, en la que mienten a la sociedad y a sus hijos, porque los criaron como hermanos. Puede que se insinúe la existencia de una nueva relación entre la nodriza y el “bausán”.

Si Bernardino y Etelvina eran unos eminentes sociólogos, fueron los “cazadores cazados” ya que experimentaron relaciones de dudosa ética, que criticaban en sus teorías, y se conformaron con ellas, es decir, las disfrutaron, abandonando toda obra ideal, imponiéndose la vida a la razón, y la perpetuación en carne y hueso sobre otro tratado muerto de archivo. El amor ganó a la pedagogía.

“Los hijos espirituales” (1916) es cuento también largo, de cinco páginas en la edición de Carrascosa, presenta un protagonista, Federico, su matrimonio y su trágico final a causa de la plena dedicación intelectual de este a su labor y su nula atención a su pareja; en breve extensión se condensa un drama muy intenso en emociones, que prescinde de planteamientos más extensos. Tal vez un drama, que como apunta Óscar Carrascosa, vivió el propio Unamuno; de hecho, García Blanco encontró el esbozo de una pieza teatral, *¡Al fuego!*, fechada por el especialista hacia 1910, que muestra un argumento muy similar al de este relato, tal obra no fue concluida, tan solo conservamos la versión narrativa de esta idea unamuniana (Unamuno, 1967e:111).

La exclamación que inicia el cuento indica la analepsis que ha realizado Federico, tenía muy dulces recuerdos de sus inicios en la carrera literaria, vivía solo con su madre, y esta le idolatraba y le ayudaba sobremanera. Volvemos a encontrar otro personaje que convive con su cariñosa madre, como en *Niebla*, “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”, “Soledad” y “Ramón Nonnato, suicida” en que se idealiza una convivencia con la madre, que se anhela constantemente.

La matriarca tal vez amaba más a la figura del literato que a su propio hijo, le alentaba y ambicionaba un gran destino para él, obligaba a las criadas a andar sin hacer ruido, no debían ni cantar, ella era la única que podía entrar en el despacho de su hijo, y limpiarlo “sin simetría”:

Arreglo que consistía en dejárselos [los papeles] exactamente donde estaban y como estaban. Ni que antes de limpiar la mesa de trabajo hubiese señalado, como quien acota, la posición de cada libro, de cada cuartilla, de cada objeto. No, las criadas no podían entrar allí, las criadas tienen la monomanía de la simetría, y por querer arreglarlo todo lo desarreglan (Unamuno, 2011a:325).

Es obvia la voz de Unamuno tras estas líneas, y hasta ese punto llegaba la escrupulosidad de la madre, que lo sacrificaba todo a la diosa Literatura.

En este edén de la escritura llegó la discordia: Eulalia, como indica la etimología de su nombre, brillaba hablando, viviendo, no acompañando al trabajo de escritor y los largos y monótonos pesares que conllevaba. Ya le advirtió la madre:

Sí, hijo, sí, todas las novias son ángeles, pero ya verás cuando tenga que quitarse las alas en casa... Porque con las alas no se puede andar por casa, ni se cabe por la puerta de la alcoba, ni es posible acostarse con ellas... estorban mucho en la cama. No se sabe dónde ponerlas. Los ángeles, como los pájaros, vuelan o están de pie, pero no se acuestan (Unamuno, 2011a:325).

La madre atisbó que la mitificación solo era válida en la literatura, y como en el caso de *Amor y pedagogía* y “Don Bernardino y doña Etelvina”, instalarse en la zona teórica no aporta ningún bien a la vida real. Es más, la matriarca predijo el terrible carácter de Eulalia, que derivaría en histeria y locura, como si de un cuento de terror se tratara. Federico cometió el error de querer casarse con la literatura, y pensar que Eulalia sería la dama trovadoresca de manual.

Eulalia comenzó mostrándose tímida y deseosa de conocer a su marido, cayó en la tentación de espiarlo, la madre decía que quería dominar al escritor, pero lo que la joven buscaba era alcanzar el objetivo de su matrimonio: tener un hijo, pero Federico: “Con aquello de su trabajo literario, con sus ansias de gloria y renombre, no había pensado que su mujer viviese de aquella espera” (Unamuno, 2011a:326).

Solamente la madre lo comprendía todo y seguía atendiendo la obra de su hijo, ya que la esposa no quería ocupar ese lugar, que, por otra parte, le correspondía por el momento, debía convertirse en madre de los hijos espirituales de su marido mientras llegaba el de carne y hueso. Pero la esposa no rehuía por pereza la atención a los escritos de Federico, los rehuía por desdén, nunca los leyó, incluso, a la constante máxima de la suegra de “Llegarás, hijo mío, llegarás”, le respondió: “Llegar... ¿adónde? [...] Adonde hay que llegar es a otra parte... Total, para lo que todo eso vale...” (Unamuno, 2011a:326) —palabras de escritor arribista que don Miguel criticaría, ya que no es a la fama histórica a la que debía dirigirse—. No tenían problemas económicos, solamente inquietudes matrimoniales, porque Eulalia no aceptaba a la otra esposa, aunque sí leía “novelas de matar el tiempo²²⁰ de espera”, hecho que la relega a la opinión que Unamuno tenía sobre el mal gusto literario de las mujeres del momento; a la par que denigra su imagen para el lector.

La esposa había mudado completamente su carácter, “pateaba” el suelo que la madre siempre mantenía silencioso y ya no llevaba alas de ángel. Su peor reacción fue cuando quiso usurpar las funciones de usufructuaria literaria de la madre, si ella no podía obtener un hijo, objetivo del matrimonio, función principal de la mujer en aquella época y eternización unamuniana, tampoco debía permitir que su marido fuera feliz en

²²⁰ En 1920 volvería a usar esta expresión de un modo trágico: “*¡No se puede ya vivir! ¡No sabemos a dónde se va a parar!* Son dos expresiones que oímos a cada momento, y nunca, sin embargo, ha parecido la gente más atenta a divertirse, a matar el tiempo. ¡Matar el tiempo! Esta es la palabra. Y mejor sería decir matar la vida. Que no es lo mismo que morirse” (Unamuno, 1967g:638).

aquella farsa de matrimonio, tuviera la literatura como amante, y además, “hijos espirituales”²²¹ con esta:

Y tomando unas cuartillas escritas que había sobre el pupitre, las rasgó [...] *Así, así; para lo que valen* [...] La madre estuvo al pronto por lanzarse sobre su nuera [...] se contuvo, la miró con lástima [...] le dijo: *Vamos, sí, Eulalia, que tienes celos* [...] *De mí no, hija mía, de mí no... de la literatura, de la vocación de tu marido* (Unamuno, 2011a:326).

El histerismo de la nuera creció hasta límites desmesurados, la madre, como mujer, que aunque guardiana del templo del escritor había traspasado los límites de su sexo, como doña Etlvina, sabía de la desgracia que sufría Eulalia. De hecho, no se menciona nunca la figura del padre de Federico, la madre es feliz aunque sea viuda, por haberse volcado totalmente en su hijo, o en ambicionarle el éxito en la República de las Letras. Vemos como Eulalia deriva hacia la perversa maternidad que recuerda a Raquel de “Dos madres”, desea un hijo a cualquier precio, y si no, que el intelectual sufra como ella el abandono sentimental en el que vive.

“Y la pobre madre observaba que se cernía sobre la casa una muerte; algo peor que una muerte, pues esta supone que se ha nacido” (Unamuno, 2011a:326), ese era el estado del matrimonio entre Eulalia y Federico, ni podía morir, porque no había comenzado, y mientras el marido era absorbido completamente por la literatura, viviendo en la presunta paz que indica la etimología de su nombre; la esposa ya lo daba por completa-

²²¹ Unamuno usó tal expresión ya en 1914, aplicada a su propia obra, podemos ver en el escritor protagonista trazos biográficos de su creador, incluso hace referencia a la partenogénesis que implica esta progenie, no necesitan de una madre, Eulalia resulta inútil en su función primaria como mujer: “Hace pocos días se me ha dirigido [*sic*] uno de esos interrogatorios, en el que se me pregunta cuál de mis libros prefiero. Y he contestado que eso es como preguntarle a un padre de varios hijos a cuál de estos quiere más [...] ¿Que no se puede asimilar los hijos del espíritu a los hijos de la carne? [...] ¡Un literato, un mero literato, tal vez no! ¡Un hombre que escribe libros, sí! Y yo me creo más un hombre que escribe libros —y artículos— que no un literato [...] creo poder decir al lector de cada uno de mis libros, lo que Walt Whitman decía [...] *No estás tocando un libro; estás tocando un hombre* [...] Aunque tuviera preferencia por alguno de mis hijos espirituales [...] todos ellos son de generación partenogénica [...] el trabajo que ha costado criarlos y educarlos [...] hay unos que son hijos naturales de mi espíritu, engendrados por mí con la carne y la sangre de mi alma, y otros [...] adoptivos. Son pobres ideas incluseras, expósitas [...] Son hijas espirituales mías [...] hijo no es tanto aquel que engendramos cuanto aquel que criamos y colocamos en el lugar que en el mundo le corresponde” (Unamuno, 1967g:335, 336). Volvería describir de tal modo a su obra en 1915: “[...] lo gozoso es engendrar pensamientos, pero no criarlos. Y yo los crío, no me limito a engendrarlos. Engendrar un hijo de carne [...] es placentero [...] Lo propio de un padre es criarlo, y criar un hijo es algo doloroso. Y lo mismo cabe gozar engendrando [...] una idea [...] para echarla luego al hospicio [...] Hay engendrades de ideas hospicianas, que se llaman a sí mismos artistas, y que nada tienen de padres, de poetas” (Unamuno, 1967g:349).

mente perdido y se dedicaba a vivir en soledad. La soledad de ambos llegaba al punto de que, en la mesa, estaba prohibido hablar de escritura y de prácticamente cualquier otro tema, así de irreconciliables eran los puntos de vista, y la confrontación de ambos, incapaces de comunicarse, de compartir sus cuitas y solventarlas, la suya era una guerra, tal vez buscada intencionadamente por Eulalia, e inconscientemente y por ignorancia, por parte de Federico.

El narrador insinúa que la nuera, en su desgracia, solo buscaba la caída de los demás, y agravó el estado de salud de su suegra, la única vez que se habló de literatura durante la comida:

¿Y para qué escribes, si con las rentas que tenemos nos sobra para los tres? [...] ¡Nos sobra para los tres! [...] ¡Ahora para los tres... muy pronto para los dos! [...] ¿Quieres matarme hija? [...] No; pero a su edad y con sus achaques se morirá usted pronto, y quedaremos los solos, ¡solo los dos! ¡Y para eso no vale hacer literatura! (Unamuno, 2011a:327).

La mujer reprochó a su marido su falta de actuación, ni estando los dos solos sabía cómo solucionar su matrimonio; ni faltando la suegra podrían llevar una verdadera vida de casados y dar sentido a su unión. Por otra parte, puede que la nuera culpara a la matriarca de su desgracia, al fin y al cabo, esta fue la que alimentó el ego de su hijo desde que este fuera niño y sus expectativas literarias, pero no lo preparó para la vida, sino para la obra teórica. El error de Federico fue casarse con una esposa que, como marca Unamuno, no quisiera ser su madre espiritual. Aunque bien es cierto, que Federico nunca se ocupó de ella.

Efectivamente, habiendo pasado poco tiempo después de tan grave discusión, la madre falleció, y la crueldad de la esposa con su marido ya era inenarrable:

Ahora escribe una elegía a la muerte de tu madre [...] ya que no puedes escribir una oda triunfante al natalicio de tu primer hijo [...] Tú crees [...] que no leo tus cosas... Pues bien, he leído algunas y he visto que a esos poemas, a esos cuentos, a esas fantasías, a todas esas necesidades que se lleva el viento, las llamas tus hijos.. espirituales. ¡Espirituales! ¡Espirituales! ¿Y qué es eso del espíritu? ¿Crees que voy yo a vivir de espíritu? (Unamuno, 2011a:327).

Ciertamente, los géneros literarios a los que se dedicaba Federico fueron los mismos que cultivó Unamuno, observándose un trasunto del autor en ese personaje, y más cuando se conoce que el mismo Unamuno también calificó sus textos como “hijos espirituales”. Pero Eulalia era una mujer totalmente materialista, las alas de ángel se le troca-

ron en diablesa, y atormentaba a su marido para sublimar su propia desgracia, el hecho de que la mujer tan solo se pudiera realizar en el matrimonio y en la perpetuación es criticada por Unamuno en “Soledad” y en “Don Bernardino y doña Etelevina”, era un condicionamiento de época que limitó a la ignorancia a todo un sexo.

Por otro lado, se adivina en Eulalia una mujer taciturna y ladina, como la de “Abuelo y nieto” y Antonia Quijana, que si bien parecía inocente al principio del relato, se identificaba como la víctima, finalmente se descubre que únicamente buscaba medrar mediante un hijo; en el caso de “Abuelo y nieto” ello es explícito, especialmente porque la madre deseaba ser un hombre y gozar de las libertades y poder que tenía ese sexo en esa época; en este caso, no se presenta a Eulalia deseosa de volcarse en el hijo por éxito personal, como sí hizo la madre al potenciar la vena literaria de Federico. Tal vez Eulalia recuerde más a seres decadentistas o a personajes monomaniacos, en los que la falta de un hijo les produce una alteración psicológica notable, y que en el caso de este relato, podría tener resonancias de los cuentos de terror.

Eulalia no prohibió a Federico trabajar en casa, simplemente, si le encontraba cuartillas escritas, cartas, manuscritos... todo se lo rompía: “Eso es lo que hay que hacer con los hijos... espirituales”²²² (Unamuno, 2011a:327), incluso lo persiguió hasta la redacción de un periódico y lo dejó en ridículo rompiéndole su trabajo delante de todos, ella quería que fuera un hombre, no una máquina de pensar: “Mejor si te quedases tonto [...] con tal de que...” (Unamuno, 2011a:327). No creía la nuera en don Quijote, ella quería anularlo y dominarlo como ella misma estaba dominada por su miseria física y moral, le “asesinaba” los hijos espirituales. Consiguió destruir a su marido, este se pasaba los días en casa sin leer, ni escribir, ni pensar, y temiéndola.

²²² Unamuno sufrió también al pensar que tan solo dejaría “hijos espirituales” para la eternidad, escribía en 1929 a José M^a Quiroga —marido de la hija de Unamuno, Salomé— que se sentía feliz y “aliviado” porque Salomé tenía “resuelta su más íntima vida”, había dado a luz al primer nieto de Unamuno —Miguel Quiroga Unamuno, nacido el 22 de octubre de 1929—, pero a raíz de ello habían resucitado sus preocupaciones —recordemos que Unamuno se encontraba en el destierro—, una de estas fue la de pensar que Dios lo había castigado a solo dejar “obras de papel”, al sufrir la esposa de su hijo Fernando un aborto y fallecer. Afortunadamente, el nacimiento de su nieto Miguel le aportó una calma “serenísima”, “[el nieto] se ha salvado, que ha salvado a Salomé, que los ha salvado” (Rabaté, 2010:543).

Sus miedos se confirmaron cuando un día su esposa se presentó con una muñeca de gran tamaño, a la que trataba como a su hija²²³, y a la que ordenó tratar como tal: “*¡Anda, hombre, bésala, bésala! [...] ¡Bésala, te he dicho, bésala!* El pobre hombre, aterrado, puso sus labios secos y fríos en aquella carita de porcelana. *Así, hombre, así; es mi hija... ¡espiritual! Me ha costado diez duros... No es cara, ¿eh?*” (Unamuno, 2011a:328). Aún en la total demencia, resulta absolutamente racional al pensar en la cantidad que le había costado “su hija”.

La prohibición literaria se levantó, porque a partir de ese momento, todo lo que ganara con su literatura sería para mantener a los hijos espirituales de su mujer, ya que aumentaría la prole, compraría más muñecos. Federico pensó en el suicidio al visitar la tumba de su madre, pero esta parecía alentarle a continuar, a “llegar” quién sabe adónde, pero a “llegar”. Mientras, la muñeca conquistó su despacho, sus escritos, sus hijos espirituales eran sustituidos por la hija acostada en las estanterías: “¿Los libros? Pero habla bajito, que no se despierte... Los he echado a la calle, y no les he dado fuego porque el humo habría de molestar a la pobrecilla... no la despiertes...” (Unamuno, 2011a:328). La ironía trágica es suma al comprobar que el propio escritor se daba cuenta de la “inocentada de sainete en aquel lúgubre drama”, como en el caso de “Don Bernardino y doña Etelvina” un cuento aparentemente serio y racional se convierte en una comedia de enredo, especialmente trágica en para Eulalia y Federico.

La nueva madre compró otro muñeco, y como había puesto en práctica con la hija, despejó un estante de la biblioteca del marido, y le obligó a besarle como si de un bebé de carne y hueso se tratara. Además, incorporó la cantinela de su suegra, el dardo contra Federico no podía ser más explícito: “¿A este qué le haremos? ¿Qué será? ¿Llegará? ¿Crees tú que llegará?” (Unamuno, 2011a:328). La morbosidad del trato de los muñecos como entes reales llegaba al extremo de besarles al despertar y al acostarse, coserles ropa expresamente, instalarles cunas, ponerlos a dormir con ellos en la cama de matrimonio... Eulalia materializaba la dedicación que Federico prestaba a la literatura, ¿por qué habría que tomarla por loca y a su marido no?

²²³ En 1911, publicaba en su artículo “Desde el rincón: una carta”, una anécdota que aunque no es similar a la de la peripecia del cuento, puede evocar el sentimiento de maternidad frustrado llevado al extremo patológico: “¿Te acuerdas [a un amigo] de aquella pobre señora ciega que enseñaba a todos en su casa el retrato al óleo del hijo que no había tenido? Había abortado la pobre e hizo pintar un niño, tal como pudiera haber sido el suyo de haber vivido siquiera ocho años. Pues todos nos engañamos así pretendiendo engañar a los demás” (Unamuno, 1967g:996).

Obviamente, la manía de Eulalia daba en sustituir entes reales por muñecos de porcelana, aunque puede que Federico también cometiera el error de vivir más en la ficción que en la realidad, incluso en el “exfuturo” de escritor de éxito, ficción también al fin y al cabo, que le había pintado su madre desde niño, no vivía en el presente, ni en su matrimonio. El protagonista de este relato parece la versión negativa del intelectual de “Ver con los ojos. (Cuento)”, si este, en lugar de escuchar al sabio médico del lugar, hubiera continuado haciendo desgraciada a la camarera mediante sus existencialistas reflexiones, tal vez hubieran derivado en Federico y Eulalia.

En el caso de “Los hijos espirituales” el desequilibrio es mayor que en “Ver con los ojos. (Cuento)”, porque Eulalia no es una mujer feliz, ni buena de base, esperaba el hijo con un anhelo no natural; y Federico nunca pensó en llevar un matrimonio tradicional, su mujer legítima era la escritura. Por lo tanto, el choque de monomanías culminó en desgracia, porque en el fondo, tanta obsesión era la del poeta, como la de la esposa, y ninguno de los dos buscó el *aurea mediocritas*: tener hijos espirituales, obras del alma, del intelecto; pero también hijos carnales, formar una familia como marca el ideal cristiano y ampararse en la verdadera esperanza, el amor puro, no el amor que aplaude al ego y es la vanidad pasajera, sino el amor entrañable e intrahistórico.

Aunque Eulalia es un personaje realmente complejo, podría recordar a Emma de *Su único hijo* que “señoreaba” su enfermedad, ambas son conscientes de su estado y el maltrato que ejercen sobre sus maridos por placer malsano:

Te has pasado la noche llamando a tu madre... Es decir, supongo que sería a ella, porque decías: ¡madre!, ¡madre! ¡Y a mí no podías referirte...! Aunque sí, soy madre, madre espiritual de mis muñecos, como tú padre espiritual de tus escritos. Y se echó a reír exclamando: ¡Padre espiritual! ¡Padre espiritual! Y en adelante le llamaba así: padre espiritual (Unamuno, 2011a:328).

Pero llegó la rebelión del esclavo Federico, tiró todos los muñecos por el balcón, mientras ella, a su vez, echaba todos sus libros, hasta que no quedó ningún hijo, ni de ella, ni de él. La esposa tuvo un momento de lucidez: “Así, así, ni unos ni otros; ni los tuyos ni los míos. Y ahora hagamos las paces y vamos a rezar juntos al sepulcro de tu madre, que ya llegaremos, Federico, ¡ya llegaremos!” (Unamuno, 2011a:329), como si del armonioso matrimonio de “Al correr los años” se tratara, y pudieran, después de un largo período de intentos, finalmente tener hijos propios y ser un matrimonio pleno y feliz; parece que Eulalia se reconciliaba con su marido y su suegra, y se unía a la espe-

ranza que los impulsó hasta que apareció la discordia en el hogar del marido, como Eugenia al inmiscuirse en la vida de Augusto, en *Niebla*.

Federico no lo soportó, y se fue de casa, para andar solo, sin leer, sin escribir y odiando su profesión primigenia. A Eulalia solo le quedó el encierro “donde no viera un niño”. Como la pareja de “Una historia de amor”, no fueron capaces de dar marcha atrás en su desgraciado connubio, ella, como Liduvina, morirá de su pasión, la incapacidad de ser madre y eternizarse. Mientras que Federico, así como Ricardo, aborrecerá su talento, y también morirá definitivamente, ya ni tendrá hijos espirituales.

Carrascosa reclama el autobiografismo de este cuento, cosa que, por otra parte, no es en absoluto novedoso en Unamuno, ni paradójico, y cita para demostrarlo una carta del autor a Juan Arzadun de 1892, en la que le relata el nacimiento de su primer hijo, Fernando. Es interesante observar la interpretación de tal carta por parte de Carrascosa y por parte de Colette y Jean-Claude Rabaté, cita Carrascosa el siguiente fragmento:

Esta mañana me ha dado Concha mi primer hijo [...] De mi impresión al ver salir aquel muñeco que parecía de cera, poco te puedo decir; era curiosidad ante todo y sobre todo, curiosidad sobre un fondo de grande indiferencia. La verdadera impresión de paternidad ha sido cuando le he visto mamar del pecho de su madre²²⁴ [...] Trabajo más que nunca y con mas fruto que nunca en mi hijo espiritual. Mientras pugnaba por salir el uno, laboraba yo mentalmente en la gestación del otro. ¡Quiera Dios que se amparen uno a otro y puedan protegerse como hermanos y enorgullecerse el de carne viva, de ser hermano del ideal! ¡Los dos irán a rodar el mundo expuestos a las injurias de los hombres! [...] Mañana lo bautizan y aún no sé el nombre que le pondrán. Yo no he pensado ninguno. Me era también indiferente que hubiera salido niño o niña (Unamuno, 2011a:329).

Carrascosa Tinoco interpreta tales palabras como las de un padre desinteresado y despreocupado, aunque se encuentre ante su primera paternidad, está totalmente absorbido por su obra, a la que también eleva a la categoría de hijo. Sin embargo, Rabaté cita tal carta para demostrar todo lo contrario y reafirmar que Unamuno quiso ser padre desde joven, y como tal, vio colmada su ilusión en el nacimiento de Fernando, se ocupan de citar otros fragmentos de la carta:

Desde muy joven ha soñado [Unamuno] con tener hijos y da parte de su felicidad a su amigo Arzadun el mismo día del nacimiento [el 3 de agosto de 1892], una felicidad tan grande que no le importa que sea niño o niña. Solo siente curiosidad *al ver salir aquel muñeco que parece cera*, pero experimenta el sentimiento de paternidad cuando lo ve

²²⁴ Recordemos que tal momento es especialmente evocado en “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”, como epifanía de la paternidad y del reconocimiento de la esposa en madre.

mamar el pecho de su madre [...] ya se interroga por el porvenir de su hijo y lo observa atentamente entre mueca y mueca para adivinar a quién sale: *El pobrecillo tiene una buena nariz, es no muy grueso, largirucho [sic] y con ojos muy hermosos, los de su madre. Como aún no tiene historia, poco puede decirse de él [...]* Bautizan al niño al día siguiente dándole el nombre de Fernando, el de su abuelo materno, y el padre espera que el crío *le proporcione motivos de nuevas y más sutiles observaciones y de reflexiones más profundas [...]* observa a menudo con fruición a este niño, *coloradote, alegre como unas castañuelas, todo el día al aire* (Rabaté, 2010:131).

Ciertamente, la interpretación entre estos especialistas dista mucho en la percepción del Unamuno padre, una vez comprobamos la carta citada (Unamuno, 2017a:371), ciertamente se percibe el desapego del que se hace eco Carrascosa, pero por otra parte no podemos obviar que, aunque la mayoría de la epístola no se dedique al recién nacido, detalles sobre este la plagan, su nacimiento, su fisonomía, su carácter... y aunque no le importara a Unamuno el nombre que iba a llevar su hijo, lo bautizaron con el de su abuelo materno; es decir, no podemos afirmar que don Miguel fuera como el protagonista de “Los hijos espirituales”, un escritor totalmente encerrado en sus escritos y dedicado a su carrera como escritor.

Por otra parte, debemos apelar a la realidad de la paternidad de principios de siglo, al igual que han cambiado los roles de los sexos, la maternidad y la paternidad también es distinta, y sería anacrónico aplicar percepciones actuales a papeles de género de otro momento histórico. Ciertamente, Unamuno tuvo una pronta inclinación a ser un hombre de familia, a la paternidad, así se demostró en sus nueve hijos y múltiples nietos, y se conservan cartas y fotografías plagadas de demostraciones de cariño a toda su familia —recordemos su atento cuidado de su hijo discapacitado—, por todo ello, creemos que la interpretación de Carrascosa resulta extremada, el Unamuno intelectual no llegó a los extremos de Federico, aunque adoleciera de ser en parte como él, preocupado por la obra y la fama efímera.

En 1916 —año de publicación del relato que nos ocupamos—, Unamuno tenía ya cincuenta y dos años, ya había tenido a sus nueve hijos, a la par que varios hijos espirituales, ¿tal vez se viera en Federico, si no hubiera seguido la senda de hombre de familia? Ciertamente es que escribió a Lepoldo Alas, en 1900: “Vuelvo a rogarle que lea mi pobre hijo, mi pobre hijo predilecto, y me desengañe en mi ciego cariño, si es que estoy engañado [...] Tengo a diario ante la vista uno de mi carne defectuoso también, un pobre hijo hidrocéfalo” (Unamuno, 1941:98, 99), vemos como el joven Unamuno, ansioso por una crítica favorable de su admirado *Clarín*, comparaba su primogénito literario con su

hijo discapacitado, forzando la *captatio benevolentiae* hasta extremos insospechados, a la par que humillándose hiperbólicamente.

“Batracófilos y batracófobos” (1917) se sitúa en otra región ficcional, Ciamaña, y evoca “De águila a pato (apólogo)” por el uso clásico de animales para encubrir una crítica, pero en este caso no estarán personificados, serán una excusa para detonar la trama. Para empezar, el cuento ya implica un conocimiento etimológico de los términos que figuran en el título, Unamuno, siempre a favor del juego lingüístico recurrirá a él para trasladar con humor al lector la cuestión. “Batracófilo” indica a los que gustan de los anfibios, mientras la “Batracofobia” implica una aversión a estos animales.

Los términos batrácicos fueron usados abundantemente por el escritor como metáfora, conservamos numerosos testimonios de ello, en 1910, don Miguel había publicado el siguiente artículo, “¡Cro, cro, cro, cro!”, en el que a partir de una fábula que implica, lógicamente, ranas, caracteriza aquellos que escuchan para contar, y no escuchan para aprender, crítica que hace extensiva al ámbito político. Incapacidad de comunicación y entendimiento que Unamuno seguiría mostrando en este relato.

En 1916 escribiría “Batracópolis”, una compleja fábula en la que compara a los políticos con ranas y demás batracios, y a España, con una charca de agua estancada y enmohecida, por culpa de tales interventores públicos. En “Batracófilos y batracófobos”, no alcanza tales tintes de crítica y parodia política, se centra en disputas estéticas producto de contraponer la razón y la emoción, pero planea de fondo el terrible marasmo de Ciamaña, es decir, de España. Vemos que la figura de la rana como metáfora de la política española era habitual en Unamuno. Pero la imagen de España como una charca repleta de renacuajos ya fue usada en 1896, el ensayo “La juventud *intelectual* española”, que comentaría en 1900, en “La charca”; ese mismo año, en “Descentralización de la cultura”, la “charca” sería metáfora de Madrid, ambiente académocultural en el que todos los jóvenes esperaban medrar a la sombra de un mentor, pero que acababa por convertirse en un nido de mediocridad.

Volviendo al relato, “Batracófilos y batracófobos” se sitúa en otra región ficcional, Unamuno no tenía inconveniente en crear distintas zonas, aunque solamente fueran para un relato, esta vez es Ciamaña, los eruditos de tal lugar interpretaban que era contracción de “Ciudad Magna”, pero por el desarrollo de los hechos más parece entresacada de “cizaña”.

Además de los vericuetos etimológicos, Unamuno pretende desconcertar al lector con un estilo lírico paródico, para dar así efecto de la ridiculez de la disputa, y mofarse del neorromanticismo poético. De tal modo que la gloria de Cizaña, era un estanque en el jardín del Casino —vemos como Unamuno siente predilección por el retrato de tal espacio propio del costumbrismo decimonónico, recordemos que el Arca, de la serie de cuentos ambientados en Sideria, es el más detallado—, se cita con una aparatosa concatenación: “[...] lo primero que de ella se mostraba al visitante forastero era el Casino; y lo más hermoso del Casino, el jardín; y lo más hermoso del jardín, aquel estanque de su centro” (Unamuno, 2011a:335).

En ese idílico paisaje se inspiraban todos los poetas del lugar, y Unamuno no puede más que imitar el estilo cursi de esos cantores: “Para los poetas cantineros²²⁵ ciamañenses el mayor regalo era sentarse en las tardes serenas del otoño junto al estanque, a ver en el cristal terso de su sobrehaz reflejarse el follaje ya enrojecido de los árboles sobre el reflejo del azul limpidísimo del cielo. Solo por gozar de tal delicia valía vivir en Ciamaña” (Unamuno, 2011a:335).

Sin embargo, el *locus amoenus* tenía un pequeño inconveniente, que a simple vista, no era grave ni difícil de solucionar, aunque sí muy molesto: los mosquitos del estanque. Después de varios fracasos, se acordó introducir un depredador natural de tal insecto: las ranas. Se demostró su eficacia incluso para evitar la malaria, por lo que objetivamente no hubo ningún argumento en contra, y empezó así su cría en el “hermoso estanque del hermoso jardín del hermoso Casino de la hermosa ciudad” (Unamuno, 2011a:336).

Ciamaña volvía a convertirse en un paraíso romántico, y además, batracófilo, como indica etimológicamente el verbo griego, les gustaba observar las ranas —no comérselas—, es más, su “croído” ofrecía un espacio aún más inspirador para los poetas, el más sensible, don Herminio, se encargó de establecer neologismos en torno a las facultades de estos animales, muy del gusto unamuniano: “Lo de croído, de croar, como silbido y chirrido de silbar y chirriar, era palabra que él inventó” (Unamuno, 2011a:336). No en vano, este lírico había compuesto *Chirridos diurnos y croídos nocturnos*, el humorismo con que don Miguel trata Ciamaña y sus poetas queda patente en cada línea.

²²⁵ Suponemos que Unamuno usa este término partiendo de “canto”, no por ninguna acepción que recoja el DRAE (RAE, 2019).

Los líricos, los soñadores, se convirtieron en bacatrófilos, pero los espíritus prácticos, los “dormidores” dieron en bacatrófobos liderados por don Restituto, como etimológicamente indica su nombre, deseaba una vuelta al estado originario; mientras Herminio era un “soldado” de la causa batrácica.

Don Restituto esgrimía que el “arrullo” de las ranas —así lo llamaban los poetas— molestaba enormemente a parte de la población, y como fiables científicos que eran los batracófobos —vemos la clásica división entre ciencias racionales y humanidades cordiales—, convinieron en que “[...] no se dejaban convencer, a falta de suficiente prueba estadística y comparativa, de que las ranas acabasen con los mosquitos. Que si estos faltaban desde que había ranas podía ser otra causa intercurrente” (Unamuno, 2011a:336). Al margen de los poetas y los científicos, había dos clases más de asistentes al Casino: los ajedrecistas que también eran bacatrófobos; y los lectores que eran bacatrófilos.

La caricatura de ambos extremos llega a rozar la ridiculez, los bacatrófobos eran partidarios de ruidos urbanos, parecían futuristas en la defensa del tranvía eléctrico y el ferrocarril: “[...] el croar de la rana es un ruido ordinario, campesino, rústico, impropio y hasta indigno de una ciudad [...] ¡Que nos moleste y no nos deje dormir el ruido de los tranvías eléctricos o el ferrocarril, pase! [...] ¡Es un ruido rural, rural y no civil!” (Unamuno, 2011a:336). Solo permitían el experimento meteorológico de don Ceferino, que tenía un cubo de ranas en su balcón a modo de barómetro. Pero don Herminio, como excelente modernista, remitía a la estética japonesa y sus jardines, en los que era frecuente encontrar anfibios.

La discusión se agrió de tal modo que se pasó a atacar y defender las ranas efectivamente, finalmente, una fue asesinada; pero los bacatrófilos, para vengarse, la embalsamaron y la colocaron como trofeo en un salón del casino. Hubo peleas físicas entre ambos bandos, y lo que fue peor, muchos que eran indiferentes a la guerra se entretenían en arengar a bacatrófobos y bacatrófilos, tan solo por diversión: “Uno de ellos imitaba a maravilla el croído de la rana y se complacía en lanzarlo en toda ocasión. Los bacatrófilos se dedicaron a aprender a croar” (Unamuno, 2011a:337). Obviamente, la ridiculez anfibia esconde una crítica a los procesos bélicos, iniciados por minucias y exacerbados, la mayoría de las veces, por activos que nada tienen que perder en la batalla cuerpo a cuerpo, pero sí mucho que ganar indirectamente en la celebración de una guerra.

Por otra parte, la batalla de las ranas escondía una rivalidad más amarga, y es la eterna discordia entre ciencias y artes, entre razón y corazón, tema predilecto en Unamuno. Las sesiones de la juntas eran el lugar perfecto para mostrar tal conflicto: “¡Viva la ciencia! ¡Abajo el arte! [...] ¡Viva el arte! ¡Abajo la ciencia! [...] se llegó, ¡oh, ironía de la lógica de las pasiones!, a identificar la batracofilia con el sentido artístico y la batracofobia con el científico y a hacerlos incompatibles uno con otro” (Unamuno, 2011a:337). Unamuno no se esconde tras un narrador objetivo.

En una sesión, un ecléctico quiso poner paz conciliando ambos extremos y para ello propuso que una parte de las ranas fueran sacrificadas a la ciencia sirviendo para experimentos, pero los poetas se negaron rotundamente, antes preferirían comérselas: “[...] ¡es más noble ser comido, que no servir de *anima vilis* para la investigación científica! Prefiero que me hagan picadillo y me engullan unos caníbales a no caer en manos de antropólogos que me hagan cisco para estudiarme. ¡Abajo la ciencia! (Unamuno, 2011a:337). Tal decisión salomónica era válida para finalizar justamente la guerra, pero los ideólogos del amor a la rana reclamaron su dignidad, la ética que le faltaba al punto de vista científico, aunque cayeron en el ridículo “ser peor el remedio que la enfermedad”. Finalmente no se llevó a cabo.

Se celebraron las elecciones a la junta directiva del casino y fueron una batalla campal, solo sirvieron para dividir aún más los bandos, y toda Ciamaña se sumó a las distintas asociaciones; los medios de comunicación no podían quedar al margen de la guerra, ni dejar que esta se apagara, así que cada facción creó sus periódicos, uno serio y uno satírico, para abarcar toda clase de públicos y géneros —propio de la prensa de la época, como se retrata en “Nerón tiple o el calvario de un inglés” y “Una rectificación de honor (narraciones siderianas)” —: *El batracio* y *La rana*; y *El antibatracio* y *El mosquito*. La ciudad se llenó del croar de las ranas y del zumbido de los mosquitos, los humanos habían aprendido a imitar las onomatopeyas. Los líricos dieron en criar en sus propias casas ranas, afortunadamente, los científicos no cayeron en el despropósito de criar mosquitos.

Ciamaña era el escenario de una contienda que rozaba ya los límites de la locura y el patetismo, y el narrador, como si de una crónica histórica se tratara y los lectores conocieran los hechos, pero no al detalle como él, se sitúa en “aquella histórica sesión” de la junta en la que, por fin, hubo una capitulación. Don Herminio, el poeta sensible, exclamó que prefería que desapareciera el estanque, y así se acabaría el enfrentamiento:

“¡O con ranas o nada!” (Unamuno, 2011a:338). Don Restituto, el estadista, estuvo de acuerdo, aunque bajo su particular punto de vista: “¡O sin ranas o nada!” (Unamuno, 2011a:338). Los ánimos ya estaban bajos después de la larga discusión, y muchos se escandalizaron por la propuesta de pérdida del orgullo del casino y la ciudad.

El único miembro neutral, don Sócrates, obviamente, el filósofo —como indica la etimología de su nombre, el que poseía un poder fuerte y justo—, dio la solución haciendo honor a su disciplina, la única poesía racional que admiró Unamuno:

Ha llegado la hora [...] de que intervenga la filosofía que sintetiza el arte y la ciencia. Estamos ya de acuerdo todos [...] ¡O con ranas o nada! [...] ¡o sin ranas o nada! [...] Ese término común es: ¡nada! Estamos todos de acuerdo en la nada dilemática. Es el triunfo de la dialéctica. ¡Suprimamos, pues, el estanque! (Unamuno, 2011a:338).

El nihilismo nunca fue la mejor opción para Unamuno, recordemos su pavor a la nada y a las opciones prácticas y racionalistas como esta. La masa era fácilmente manipulable, en seguida exclamó: “¡A suprimirlo!”. Y se eliminó la joya cursi: “Y así es cómo se quitó del hermoso jardín del hermoso Casino de la hermosa ciudad de Ciamaña el estanque que lo hermozeaba” (Unamuno, 2011a:338). El cronista-narrador ha alcanzado uno de los fines del relato histórico ficcional.

Aunque objetivamente cesó la disputa, a nivel emocional la ciudad quedó devastada, habían arruinado su belleza, el *locus amoenus* al que acudían todos los poetas para inspirarse, la joya que envidiaban los extranjeros: “[...] desde entonces andan los camineros ciamañenses tristes y cariacontencidos; la vida parece haber huido del Casino; su jardín es un cementerio de recuerdos; todos suspiran por los tiempos heroicos de las luchas” (Unamuno, 2011a:339). Vitalmente habían muerto en la ciudad cizañera, ya no era la Magna Ciudad, quedaron en manos del nihilismo y la ciencia objetiva, dormidos para siempre, idealizando el pasado. Recuerda este aspecto al continuo remover de las cenizas por parte de los padres carlistas del protagonista de *Paz en la guerra*, que solamente sirvieron para perder a su hijo y toda una generación; por otra parte, la guerra recuerda al concepto de vida activa de Unamuno: “Ahora es cuando de veras les molestan los mosquitos y eso que no hay estanque” (Unamuno, 2011a:339). Afortunadamente, el cronista les auguraba un futuro próspero y tremendamente vitalista y belicoso: “Pero volverán a ponerlo [el estanque], ¡alabado sea Dios! Y volverán las luchas batrácicas” (Unamuno, 2011a:339).

García Blanco observa en este cuento ecos del contexto histórico del momento, la Primera Guerra Mundial (Unamuno, 1967b:29), sin embargo, como el mismo Blanco reconoce y Carrascosa enfatiza (Unamuno, 2011a:339), el enfrentamiento entre razón y emoción no es en absoluto nuevo en el autor, así como la identificación de vida y guerra.

“Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)” (1917) recordará a “Don Catalino, hombre sabio”, será otro estudio de caso de un intelectual sin remedio, a la par que el estudio del término “arabesco”, “embolismo”, “andrómina” y demás muletillas huecas de significado. El título comienza planteando cierta ambigüedad, como el resto del cuento, ¿se refiere “arabesco” al idioma, es decir, al tópico de la complejidad de esa lengua? ¿Hace hincapié en el estilo plagado de paradojas y oscuro? ¿El nombre del protagonista estará influido por el personaje del bachiller Carrasco, tan odiado por Unamuno en su versión del *Quijote*?

De hecho, en “Más arabescos” (1918) inicia el artículo con la definición de la Real Academia Española de tal término:

¡Bien, ¿y por qué arabescos? A lo que digo que no sirve ser intolerante y que a las veces no carece de alguna utilidad el acudir al *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* en su décimatercia edición, la de 1899. El cual en la palabra arabesco, pág. 83, dice así: *Arabesco, ca, adj. Árábigo, m. Esc. y Pint. Adorno de composición caprichosa, en la cual entran figuras de hojas, flores, frutos y cintas y toda clase de animales reales o imaginarios [...] Eso de arabesco parece que dice al árabe una relación análoga a la que el gregüesco dice al griego. Pero no hagamos proporciones, ¡no! Y no tiene el arabesco más de arábigo que tiene el gregüesco de griego* (Unamuno, 1967g:1374).

Parece ser que en 1923, clarificaría su significado:

El arabesco es lo que no obedece a una lógica de finalidad práctica. Como no suelen obedecer a ella muchos de estos pequeños ensayos. Cosa que no satisface a los lectores de instintos instructivos, enciclopédicos o pedagógicos, los que van a buscar la lección o la tesis. Y estos tales harán mejor en ir al semón o al mitin o a la conferencia que no en leerme (Unamuno, 1967g:1474).

Miguel de Unamuno, en 1913, inició una serie de seis artículos vinculados por la misma temática, los “arabescos”, así contamos con “Arabescos”, “Arabescos: I. Nuevos arabescos”, “Arabescos: II. Arabesco paradójico”, “Arabescos: III. ¡Pobre hombre! (arabesco psicológico)”, “Arabesco: IV: Mitología y demagogia (arabesco)”, “Arabes-

cos: V. Arabesco pedagógico” y “Arabescos: VI. Otro arabesco pedagógico”, a este último, le siguió la continuación “Manuel Machado y yo: arabesco tópico paradójico”.

En 1914 publicó “El león de España (arabesco heráldico)”, mientras en 1915, vio la luz su diálogo con don Fulgencio Entrambosmares, “Una conversación con don Fulgencio: arabesco lógico”, y fue en 1918, cuando volvió a recuperar el término para dar protagonismo a sus artículos, primero en “Arabescos en torno del cetro” y posteriormente, en “Más arabescos”.

Por lo tanto, vemos que era un término profusamente usado por el autor, sustantivo que adoptaba el sentido de juego de palabras oscuro y complejo del que se obtienen conclusiones inesperadas, por ejemplo:

Pasaba el otro día junto a un grupo de mozas que estaban riendo y bromeando [...] una de ellas dijo: *¿Pero habéis visto que Antonio se ha comido el pensamiento?* Claro está que se refería a la flor [...] pero yo cojí [*sic*] al punto la frase aplicándola al pensamiento del espíritu [...] le apliqué el método de inversión que recomiendo a cuantos se dediquen a juegos de ingenio. Método que consiste en invertir las frases (Unamuno, 1967g:535).

Al contrario que don Silvestre Carrasco, Unamuno explicará el porqué de los arabescos, siempre tomados como un entretenimiento intelectual estimulante, sin el afán de “etiquetador” del protagonista del relato:

Todo ello se reduce a jugar [...] a ejercitarse, a hacer gimnasia mental. ¿Para qué? [...] Hay algunas aves que cuando se las enjaula se ejercitan en aguzar el pico contra los barrotes de la jaula. Y así hacemos no pocos hombres, aguzando nuestra inteligencia contra los barrotes de la jaula en que al nacer se nos encerró. ¿Para qué? [...] Porque el caso es que no por eso logramos romper los barrotes y salir de la jaula [...] ¿Quién le ha dicho a usted [un lector de Unamuno] que yo escriba siempre para poner en claro las ideas? [...] Muchas veces escribo para ponerlas en oscuro, es decir, para demostrarle a usted que esa idea que usted y otros como usted cree que es clara, es en usted y en ellos y en mí, oscura, oscurísima. Yo, como mi amigo Kierkegaard, he venido al mundo más a poner dificultades que a resolverlas [...] ¿y no ha de haber quien se dedique a probar que no están resueltos [los problemas] y acaso son irresolubles? (Unamuno, 1967g:540, 543).

Este cuento destaca por ser un estudio de caso, una semblanza, una etopeya. Recuperando el psicologismo realista, Unamuno lo reelabora en su personal estilo, y como si el protagonista estuviera bajo un análisis médico y filosófico, saca a relucir su personalidad. Pero el narrador, recuperando el escalpelo realista, disecciona toda reacción del personaje, así como las habladurías que circulan sobre él. Es más, deja el final del cuen-

to abierto, para poder continuar en futuras publicaciones el psicoanálisis de este ser, que resulta demostrar la mediocridad e hipocresía del español medio. Por lo tanto, y en el ámbito literario, es un antihéroe sin un atisbo de épica, es más, plagado de negatividad, es el antagonista por excelencia, un ser bajo, ignorante y relajado, que solo busca “cumplir” en la vida, es decir, dormir, sin aspirar a vivir realmente.

El protagonista del experimento es don Silvestre Carrasco, nativo de Carvajal del Monte, otra región ficcional unamuniana. El narrador es omnisciente, y como si se tratara de la voz de la conciencia de Silvestre, empieza, primero afirmando, pero a continuación, desmintiendo, es decir, el protagonista se presenta como “efectivo”, pero a continuación, el narrador expone, para explicar tal categoría: “Quiero decir que no es causativo” (Unamuno, 2011a:341). El arabesco interviene en el retorcido estilo, podría evocar la sátira de Quevedo, uno de los escritores predilectos de don Miguel. Aplica términos de la jerga filosófica a un personaje que no tiene ni tal cultura ni tal dignidad, de tal modo que se mofa de él abiertamente, aunque con extensas hipérboles: “O más claro —si es que no más oscuro—: que no se preocupa de las causas, sino de los efectos. Ante todo fenómeno natural o histórico, material o espiritual, no busca sus causas, sino que inquiere sus efectos” (Unamuno, 2011a:341).

La opinión docta sobre el tema es igual de controvertida, como si Silvestre fuera un personaje célebre, por una parte

Hay filósofos [...] que atendiendo a que don Silvestre [...] ante el fenómeno *a* busca sus efectos —aquellos efectos de que *a* es causa —y no sus causas— las causas de que *a* es efecto—, consideran que don Silvestre ve en *a* una causa y no un efecto, y por lo mismo le llaman al señor Carrasco un hombre causativo, y no como yo le llamo, efectivo (Unamuno, 2011a:341).

Vemos como el narrador se persona explícitamente “como yo le llamo”, y típicamente en Unamuno, se dedica a desautorizar el discurso oficial, demostrando la inanidad de la filosofía mal entendida —es decir, la que no es poesía—, ya que lo mismo resulta aplicarle una etiqueta que otra a Carrasco: “Y de igual manera, o sea, procediendo por análoga dialéctica psicológica, lo mismo da decir de don Silvestre [...] que es tradicionalista y optimista e individualista, que decir de él que es progresista y pesimista y socialista” (Unamuno, 2011a:341). Por lo tanto, una burla absoluta contra el ciudadano que representa Carrasco, así como la filosofía de archivo muerta y dormida, que no es-

tudia entes vivos —aunque sea en literatura— como el de este cuento y se dedica a otorgar membretes vacíos para así, evitar la reflexión sobre la complejidad humana.

Según el narrador, Carrasco, además de “efectivo”, es un “alma diferencial”, enclavada en su “armario”. Este término hace referencia, ciertamente, al lugar hipotético del cuerpo en el que residiría el alma; pero a su vez, por la coincidencia del punto de articulación, recuerda a una degradación de “armario”, y más cuando “Los espíritus malignos dicen que es alma de cántaro o de cañón. Y es hombre nuestro don Silvestre que se vacía en unos cuantos aforismos. Es decir, se vacía no, sino que se llena. Su armario no puede vaciarse” (Unamuno, 2011a:341).

Tal dilogía se cumple en este sanhopancesco personaje, así como la utilización de las expresiones “alma de cántaro” y “carne de cañón”, aunque esta última la ha modificado Unamuno en “alma de cañón”, Carrasco es un hombre ingenuo y mediocre, pero según el narrador se vuelca en su obra, sus sentencias, y estas le construyen y llenan el armario de su ser.

La crítica al “qué dirán” siempre es terrible en don Miguel, pero en el caso de esta semblanza, se inviste el narrador de la inocencia, de ser un “alma de cántaro” y defiende a Silvestre de la maledicencia: “Cuando alguno de esos desgraciados que sufren al ver al prójimo en un error o una ignorancia intenta discutir con don Silvestre... Es decir, intenta discutir con él, ¡no!, sino que intenta sacarle de su error o de ignorancia. Pero a esto llama el señor Carrasco discutir con él” (Unamuno, 2011a:341). El narrador enjuicia que el asilvestrado ciudadano tenga mal concepto de aquellos Quijotes que se atreven con su cabezonería de Sancho Panza; pero, califica a aquellos como “desgraciados”, recuerda al joven de “La revolución de la biblioteca de Ciudadmuerta”. Unamuno opta por una ironía muy sibilina, en la que dispara dardos hacia ambos bandos.

Carrasco no soportaba las discusiones, y para cerrarlas, al estilo de los monodílogos de los ancianos de “Las tijeras”, siempre espetaba: “*Usted, señor mío, tendrá sus ideas, pero yo tengo las mías*” (Unamuno, 2011a:342). El modo de don Silvestre de zanjar cualquier conversación profunda demuestra su ignorancia y falta de sensibilidad, a la vez que demuestra el narrador su opinión sobre las ideas del protagonista: “Lo cual [que don Silvestre “tuviera ideas”] no es verdad” (Unamuno, 2011a:342).

Las ideas “le tienen a él”, ese ser no era capaz de encarnar sus ideas, de ser su obra como argumentaba Unamuno, don Silvestre era una veleta, como Aquiles Zurita, como Atanasio Gómez, pero sin la bondad y la inocencia natural del manso, y además,

las ideas que le poseían “[...] no son tuyas, sino, como expósitas que son, de todos y de ninguno; y, últimamente, porque no son ideas. Son una especie de cuerpos extraños que le tienen ocupado el almario o el seso y que a las veces le producen extraños flemones intelectuales” (Unamuno, 2011a:342).

Así como Unamuno siempre defendió los lugares comunes y la reflexión sobre estos, no opinaba lo mismo sobre seres como don Silvestre, que eran simples ecos de necesidades generalistas, y que además, no sabía si le ocupaban o la mente o el alma; en consecuencia, no vivir de modo cordial el propio ideario indica la nefasta opinión que don Miguel tenía de este tipo de personas.

La burla alcanza altas cotas cuando se mencionan los “flemones” mentales que se le producían a don Silvestre al pensar, ello ocurría en las conversaciones, o discusiones según el protagonista, y cuando el tumor supuraba: “[...] el señor Carrasco, dando en la esa un puñetazo con la mano cerrada —que se llama puño—, grita: *¡Porque cuando me pongo, a mí a bruto no me gana nadie!* Y punto redondo, que dijo Blas, como pudo haberlo dicho Perogrullo” (Unamuno, 2011a:342). El primitivismo de don Silvestre queda patente, como la burla de los aforismos populares por parte de Unamuno, ridiculiza al personaje desde su mismo universo lingüístico, desde su realidad.

Después de los que pretendían sacarle de entuertos, le molestaban los filósofos socráticos que mediante la anamnesis pretendían reproducir en él la experiencia del esclavo de Menón: “¡Hombre, hombre, usted quiere saber más que yo... [...] Permítame usted que me reserve; yo me entiendo y bailo solo” (Unamuno, 2011a:342). Don Silvestre, según el narrador, pensaba que esos especialistas creían saber más que él, y su valiente ignorancia no podía permitirlo. Por su afición a la sentencia “Cuanto menos bulto más claridad”, era Carrasco un personaje célebre entre los psicólogos: “Lo que no han logrado poner en claro los psicólogos que hasta hoy han estudiado a este hombre representativo es qué es lo que a fin de cuentas quiere decir con eso el señor Carrasco. Y no falta quien opine que don Silvestre no quiere decir nada ni con ese ni con otro dicho cualquiera” (Unamuno, 2011:342).

Parece ser que la psicología no adivinaba la vacuidad de don Silvestre, simplemente no tenía ni pensamiento ni ideas propias, y tan solo trataba de defenderse. Por ello resulta ridículo que este ser tan mediocre sea un conejillo de indias complejo y digno de estudio, para una disciplina que despreciaba Unamuno, porque estudiaba objetivamente al hombre.

Ya atisbaba el narrador la realidad y por ello lo clasifica como *moloch horridus*, un lagarto que por su aspecto parece temible y a causa de esto le respetan los depredadores, pero que, en el fondo, es inofensivo. Así eran las cualidades “defensivas” de don Silvestre, como las de un animalillo, se prosigue con los mecanismos degradantes al animalizarle.

El protagonista reaccionaba de este modo cuando discutían con él, es decir, simplemente intentaban mantener una conversación profunda con él, e intentaban curar sus flemones mentales, pero la extracción dolía: “¡Bueno, bueno, eso son embolismos... la cuestión es vivir!” (Unamuno, 2011a:342), los “autores” aún no se han puesto de acuerdo en qué significa “vivir”, ni en qué acepción toma Silvestre para su concepto de “embolismo”: “Pues... pues... embolismos son, mire usted, algo así como andróminas” (Unamuno, 2011a:343), las “andróminas” son “caracolitos en el aire”.

En tal concatenación de disparates, que se consiguen mediante una conversación digna de psicoanálisis o de diálogo socrático, en que la parte que interroga presenta una clara superioridad intelectual y una posición ético-moral muy distinta a la víctima, el resultado de tales pesquisas deriva en burla, en mofa; como en el caso de “Don Catalino, hombre sabio”, en el que, el narrador es tan contrario a las tesis científicas del sabio, que cualquier anécdota es un estímulo para su ridiculización.

Precisamente eran los humoristas los que sacaban de quicio a este personaje, como a don Catalino, por ello, odiarían al trágico don Miguel, pero ello le enorgullecía: “Esos hombres [...] que nunca se sabe qué es lo que se proponen [...] ¿Y eso adónde va?” (Unamuno, 2011a:343). Don Silvestre era un ser muy distinto a todos los especialistas que le analizaban constantemente, no entendía que algo pudiera tener una función no utilitarista, estaba en contra de los *flaneur*, afición tan unamuniana y socrática:

Porque no le cabe en la cabeza que haya gentes que no vayan a alguna parte y solo se propongan andar y pasearse [...] Don Silvestre comprende muy bien, y siente mejor — ¡pues no ha de comprenderlo y sentirlo! —, que un hombre no tenga malditas las ganas de ir a parte alguna; pero en ese caso cree que debe estarse quieto y sin moverse (Unamuno, 2011a:343).

Se siente totalmente seguro en su ignorancia, por ello ya opinaba bien el narrador al inicio del cuento: “Y por esto insisto, en contra de los autores que opinan lo contrario, que don Silvestre es un hombre efectivo y no causativo, práctico y no especulativo” (Unamuno, 2011a:343).

Como Augusto de *Niebla*, don Silvestre se dio cuenta de su popularidad, puede que en Carvajal del Monte fuera un personaje célebre que llamara la atención de los científicos; o tal, y en este aspecto sería más interesante metaliterariamente este relato, que como Augusto, cobrara conciencia de su estado, y se rebelara, en este caso no existe un autor demiurgo, pero sí unos especialistas que recuerdan al narrador decimonónico que disecciona los almarios de sus personajes, y que Unamuno haría evolucionar en dioses omnipotentes:

Don Silvestre se ha dado cuenta de que se le estudia y se ha puesto con ello, a la vez que por de fuera muy orondo, por de dentro muy desasosegado y quisquilloso. Porque empieza a temer que cuando hincha la gola y aúlla sus opiniones —las que él llama así—, le conozcan lo que le pasa por dentro. Aunque hay quien cree que a don Silvestre le tiene esto sin cuidado (Unamuno, 2011a:343).

Era tan ignorante que se sentía orgulloso de ser diseccionado como un *moloch horridus*.

Precisamente, otros científicos creían que esta especie de homínido no era tan mediocre ni ingenua en su analfabetismo, sino que sabía perfectamente cómo comportarse en cada momento, y tal fachada de suficiencia era solamente una interpretación, cumplía con su papel, como opinaba don Fulgencio de *Amor y pedagogía*, opinión de herencia barroca: “[...] el señor Carrasco está en el secreto de la comedia, como lo estamos todos los demás, y cada cual recita su parte. Y luego, entre bastidores, nos sentimos todos compañeros de farándula y de infortunio. ¡Doctrina disolvente!” (Unamuno, 2011a:343).

Pero así como él no tenía ideas, ni era capaz de encarnarlas, y las ideas le tenían a él, el papel le tenía a él, no al revés: “[...] ha llegado a tomar completamente en serio su papel [...] sino por su incapacidad para ver que no es más que papel. Y la prueba de ello es el cómo le sacan de quicio los humoristas, y no comprende la trágica seriedad de estos y la pasión con que viven su vida” (Unamuno, 2011a:343). La complejidad tragicómica de Unamuno era demasiado grave para Carrasco, que no llegaba ni a sospechar la desgracia que para el filósofo significaba la muerte, la necesidad de eternizar el presente, y no aspirar a un futuro que aboca a la nada, por lo tanto, no puede ni encontrar consuelo en

[...] carece de sentido histórico y no puede llegar [...] en cualquier momento que la historia de la Humanidad se interrumpiera [...] viniendo el fin del mundo, se había rea-

lizado y completado ya la vida, que esto es un cuento de nunca acabar, pero que lo es por ser un cuento siempre acabado y sin que tenga argumento de desenlace [...] Y de esta su situación intelectual, o más bien, inintelectual, ante todo lo que ocurre, es de donde proceden sus demás modalidades. Siempre está esperando a lo que sucederá mañana, en vez de gozarse en lo que se ha hecho hoy [...] siempre está terminada la obra y que el ideal se está realizando siempre y que en cada momento se cierra la eternidad (Unamuno, 2011a:344).

Como en “Y va de cuento” y en “A lo que salga”, sigue Unamuno exponiendo sus teorías vital-literarias, su obra reflejará la eternización del instante y no se rendirá a ningún tipo de formalismo ni convencionalismo, su lector no

Porque si alguna vez se le ocurre a don Silvestre leer una novela, apenas ha entrado en lo que se llama el argumento, se va al final, a ver en qué para todo aquello y luego no lee más novela. Y por tal arte ha llegado a creerse que la historia humana es también una novela de argumento y desenlace, y que todo gran suceso [...] tiene, como una charada [...] su solución. Y de esta su situación intelectual, o más bien inintelectual (Unamuno, 2011a:344).

Es explícita la oposición de don Miguel a tales lectores de mente y corazón embotado, él no podía creer en soluciones milagrosas y objetivas, el temor a que la ciencia demostrara definitivamente que no existía vida de ultratumba era insoportable.

Recuerda Carrascosa Tinoco que unas palabras similares a las del párrafo anterior aparecen en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*; pero también están en “Y va de cuento”, en *Cómo se hace una novela*, en “A lo que salga”, y en “Un cuentecillo sin argumento”.

Es a partir de este punto, cuando el narrador intenta explicar qué entendía Silvestre por metafísica, además de un encontronazo que tuvo con un intelectual que pretendía desengañarle sobre la eternidad; pero la trama del cuento se disuelve, se cita la costumbre aburguesada del protagonista de pasar las tardes en la tertulia de un café como los ancianos de “Las tijeras”: “[...] discutiendo siempre los mismos temas con los mismos argumentos y con los mismos contendientes” (Unamuno, 2011a:344). Puede que tanto análisis le afectara, o que hiciera demasiado frío y se le agravara un catarro crónico, o que simplemente prefiriera la ocupación “efectiva” de pasarse las tardes en casa y jugar a los solitarios, él consigo mismo y las ideas y el papel que lo poseían, no podía pedir mejor compañía para que le aliviara los flemones.

Como la vida es eterno presente, sin un argumento planeado, y cada instante resulta eterno, el lector no sabe del fin de don Silvestre; ni cuál es la opinión definitiva de

los especialistas del alma —psicólogos, filósofos, biólogos, humoristas, teólogos, literatos y tertulianos de café— que le analizan; ni si se rebela como Augusto de *Niebla*; ni el motivo por el cuál prefería quedarse en casa; ni si asumirá sus flemones intelectuales y sentimentales, es más, queda la puerta abierta a una continuación del análisis del narrador: “No es difícil que tengamos pronto ocasión de poder estudiar otras modalidades del almario de don Silvestre” (Unamuno, 2011a:344). No tenemos constancia de que Unamuno recuperara este personaje en posteriores composiciones.

“Artemio, *heautontimoroumenos*” (1918) será un estudio de caso ambientado en Renada, una de las regiones ficcionales más célebres de don Miguel, como hemos comentado con anterioridad. El protagonista será un ser atormentado, cerebral y torturado por sus yoes, como el protagonista de “El que se enterró”. Para empezar, el término griego que aparece en el título, *heautontimoroumenos*, significa etimológicamente “el atormentador de sí mismo”; mientras el nombre Artemio hace referencia a un ser inmaculado. Precisamente, remitiéndonos a la tradición clásica, Terencio escribió una obra con el mismo título (163 a.C.), Baudelaire recoge en *Las flores del mal* un poema titulado *L’Héautontimorouménos* (1868), así como la multiplicidad de yoes no será una temática anecdótica en Unamuno, la volvería a desarrollar con mayor profusión en *El otro* (1926).

“El que se enterró” podría también vincularse con este desdoblamiento de la personalidad, en ese caso, se da una metempsicosis, que acerca el cuento al relato de terror, pero, a pesar de la estética gótica, se atisba un cambio de identidad notable, como en este cuento.

Artemio A. Silva —no desvela el narrador el segundo nombre del protagonista o el primer apellido— es un ser envidioso de sí mismo y cree el narrador que le sucede como a la víbora, que en caso de morderse a sí misma, se emponzoñaría con su propio veneno. El narrador es colectivo, parece un grupo de amistades como en el caso de “El que se enterró” o de especialistas como en “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”: “Estas terribles cuestiones nos planteábamos escarbando en los más bajos fondos del alma [...] cuando nos conocimos, en las lóbregas postrimerías de su vida, al pobre Artemio [...] Decíamos que era un fracasado [...] acabamos por descubrir que era un autoenvidioso” (Unamuno, 2011a:349).

El personaje no presentaba ninguna dolencia aparente, como todo ser humano reunía una multiplicidad de yoes, Unamuno muestra tímidamente la fractura que la mo-

ternidad comenzaba a presentar en la identidad humana, y aunque aún reduzca la personalidad del protagonista al “ángel bueno” y al “ángel malo”, siguiendo el patrón del doctor Jekyll y Mr. Hyde, y el de Pascal de “ángel” vs. “bestia”, se atisban intentos de profundizar en esta cuestión: “[...] llevando en sí, como todo hijo de hombre y mujer, por lo menos dos yos, acaso más” (Unamuno, 2011a:349). Recordemos que desde sus inicios, incluso en *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno intenta identificar el inconsciente etiquetándolo de distintos modos. Por otra parte, el narrador no escatima las recomendaciones psicológico-literarias para el lector, Unamuno no puede evitar la metaliteratura ni la autoficción: “Eran como el doctor Jekyll y el Mr. Hyde del maravilloso relato de Stevenson, relato que nadie que quiera saber algo de los abismos del alma humana debe ignorar” (Unamuno, 2011a:350).

El narrador empieza la disección de los yoes de Artemio²²⁶:

1. Yo externo o público, o Artemio demonio: Yo arribista, cínico, sin escrúpulos, triunfador, ambicioso, egoísta, el fin justifica los medios, eficazista, optimista. Hedonista sin ningún tipo de moralidad.

2. Yo interno o privado o conciencia, o Artemio ángel: Yo hipócrita, miedoso, deísta, plagado de escrúpulos y con una moral que le amedrentaba y le producía terribles remordimientos, era su yo pesimista. Artemio identificaba esta voz con su conciencia, el otro era su yo práctico.

Tal dicotomía, además de la influencia bíblica, recuerda al *Fausto*, de Marlowe, obra que admiraba Unamuno, *hybris* que él mismo y sus personajes más racionales sufrieron. En el drama de Marlowe también aparecen un Ángel Bueno y un Ángel Malo, uno lleva al científico a Dios; el otro, al Diablo. En el caso de “Artemio, *heautontimoroumenos*” los ángeles no son personajes externos, cercanos al corifeo griego, sino que representan, aunque maniqueamente aún, la multiplicidad de yoes que componen la identidad humana.

²²⁶ En 1934, Unamuno responde una carta a un presunto amigo, que le ha hablado de un personaje muy particular —recurso que el escritor usa también frecuentemente en sus cuentos—, este ser rebela semejanzas con Artemio: “[...] el hombre de que me habla es de lo más desigual que cabe. Pasa rachas de respondón, de enajenado, y luego otras de reservón, de ensimismado [...] Me dice usted que es un tímido y que es un orgulloso. Viene a ser lo mismo. Y me agrega que es un resentido [...] ¿Pero qué es, en el fondo, un resentido, sino un remordido? Los más de los que padecen de manía persecutoria [...] tienen conciencia de haber sido perseguidores [...] Como una de las formas más sutiles y diabólicas de la envidia es creerse envidiado [...] el resentimiento suele ser remordimiento. Y suele ser también presentimiento [...] el sujeto ese es un remordido. Es lo que alguien llamó [...] un exfracasado” (Unamuno, 1967g:1049, 1050).

Se puede observar la clara antítesis entre ambos yoes, y la disputa entre ellos se sucedía en todas las situaciones sin descanso. Unamuno no puede perder la oportunidad de criticar la política española: “Cuando se iba a meter en una acción de esas que los puros políticos —la pura política es la suprema impureza moral— llaman eficaces” (Unamuno, 2011a:350). En estas circunstancias, el demonio le impulsaba a ser implacable y cruel, a conseguir a cualquier precio sus objetivos. Pero el ángel le retenía y le provocaba indecibles dolores de conciencia. Finalmente, no podía actuar sin vacilar, ni dudar, no se imponía ninguno de sus dos yoes, ambos se anulaban, y se decía a sí mismo: “¡Soy imposible!, ¡jamás llegaré a ser nada en este mundo!, ¡estos escrúpulos de monja...! ¡Estos remordimientos! ¿Y para qué me sirve ser honrado, si nadie me lo ha de agradecer?, ¿para qué si he de morir, de seguir así, pobre y despreciado?” (Unamuno, 2011a:350).

En estas palabras de impotencia y rabia contra el modo de actuar en las corruptelas españolas, recuerda Artemio al protagonista de “Nerón Tiple o el calvario de un inglés”, en el que el usurero, aunque en su mente se imaginaba un cruel y decadentista Nerón, era incapaz de llevar a cabo sus designios con sus deudores, y se convertía, ilógicamente, el prestamista en el humillado; este usurero es una inicial recreación de Artemio, en él aún no se da la profunda lucha de identidades, resulta una anécdota humorística, mientras que este relato seguirá la senda existencialista e introspectiva de *Niebla*.

Como nunca ganaba ninguno de los ángeles, este sufrió la peor condena, se odió a sí mismo, no era ni un pícaro, ni un hombre virtuoso, tal confusión le llevó a redundar en envidia: “El que empezó siendo el ángel de Artemio, concluyó odiando a su demonio y siendo, por lo tanto, tan malo como él; y el que empezó siendo su demonio, concluyó despreciando al otro” (Unamuno, 2011a:350). Ambos yoes se envidiaban, como si personajes físicos fueran, se reprochaban:

[...] ¡si yo hubiera tenido para hacer el bien la osadía que tuviste tú para buscar tu provecho!, ¡si yo hubiera tenido tu coraje! [...] ¡El caso es, mellizo mío, que con tus eternos reproches no me has dejado ser como debí haber sido, no me has dejado cumplir mi provecho, y tampoco has hecho el tuyo, cobarde, cobarde, cobarde! [...] ¡Así pude haber sido yo si no me hubiese contenido este maldito ángel, preocupado de la justicia y del deber! [...] ¡Así pude haber sido yo si no me hubiese empujado, y sin eficacia, este maldito demonio, que jamás pensó más que en su provecho (Unamuno, 2011a:351).

El Ángel Bueno se sentía fracasado en su ejercicio de la moral, cuando Artemio se había comportado de acuerdo a tal guía, se sentía frustrado, ¿qué premio podían tener la honestidad y los escrúpulos en una vida pública en la que primaba la corrupción? Como nos recuerda el autor en “Un caso de longevidad”, pero si A. Silva se rendía al lodazal de la sociedad, ¿qué quedaría de él más que el esqueleto? “[...] la moralidad no es provecho: había querido un premio para su virtud, y no supo que el premio es la virtud. Y es que el ángel de Artemio había sido corrompido por el fracaso de su demonio” (Unamuno, 2011a:351), como el caso de “El lego Juan”.

Si Juan Manso, del cuento homónimo, tuvo la oportunidad de volver a la Tierra para despertar y vivir realmente, aunque no se menciona que por ello, fuera “malo”, Artemio no disfrutó de esa oportunidad, toda Renada opinaba que era un *raté*, decían las gentes: “No tuvo valor para ser malo” (Unamuno, 2011a:351). Lo más grave es que la guerra interna de Artemio nunca cesaba, y él sabía de su fracaso público, mientras no se enorgullecía de la “austeridad y limpieza de su vida”. Así, envidiaba al triunfador y al sereno, y sus yoes se despreciaban mutuamente, hasta que la bondad se perdió en la perversidad, y así unificó Artemio su personalidad: “Fue cobarde para el bien y cobarde para el mal. La lucha entre su ambición y su orgullo se resolvió en la destrucción de ambos, uno por otro” (Unamuno, 2011a:351).

El narrador vuelve a resurgir al final del relato, prometiendo dar testimonio del final de este personaje, como si de un expediente médico se tratara o recuperando así el modo descriptivo realista: “Y si Dios nos da salud, humor y tiempo, hemos de contar detalladamente su historia, haciendo que hablen solamente los hechos” (Unamuno, 2011a:351). Prescindir de su propia subjetividad era una herejía para Unamuno.

Por último, apela al lector a reflexionar sobre el concepto de orgullo de Artemio: “Como ve el lector, le damos aquí al orgullo un papel angélico” (Unamuno, 2011a:351), y emplaza al público a una próxima entrega, o le recuerda que “queda por explicar”, y por lo tanto, debe asumirlo por su cuenta. Unamuno ha mostrado como positivo el orgullo por ser la cualidad que permitió a los Ángeles Buenos permanecer fieles a Dios: “Porque el orgullo es el respeto a Dios, a quien se lleva dentro, y la resolución de no venderlo al mundo” (Unamuno, 2011a:351).

Ciertamente Artemio, como indica etimológicamente, anhela ser perfecto e immaculado, y los dos ángeles le mueven a ser o perfectamente vil o perfectamente sencillo, necesitaba encarnarse en ideas, realizar su obra idealmente, como el bibliotecario revo-

lucionario de Ciudadmuerta, necesitaba, mediante su amor propio, buscar el modo de eternizarse, y a causa de su agonía personal, obstaculizó su vida y se causó la muerte a sí mismo prematuramente.

Este estudio de caso puede recordar en extremo al joven Unamuno, poseído de ansias mundanas de reconocimiento, pero a la vez, deseando ser intrahistórico, anónimo y puro de esclavitudes de vanidad, precisamente, Unamuno, en 1900, escribió a Clarín: “Unamuno es una víctima de sí mismo, un *heantonmoronmenos* [posible errata]. Pásase la vida luchando para ser como no es y sin conseguirlo. Las más de las cosas que parece recomendar a otros se las recomienda a sí mismo” (Unamuno, 1941:86), vemos como la lucha intelectual y emocional la vivió don Miguel en primera persona, y confiesa que la comunicación con el otro, el ansia de anagnórisis, es un anhelo de auto-comprensión, de catarsis, y un intento de solventar su propia agonía interna y lograr la ataraxia. Los relatos de Unamuno no podían escapar del autobiografismo.

Por otra parte, este relato también muestra vinculaciones con *Abel Sánchez, una historia de una pasión*, publicada solamente un año antes, en 1917; y con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, es más, esta última novela se cita explícitamente en el cuento²²⁷. Recoge Carrascosa la herencia clásica del tópico de la víbora como símbolo de envidia, que aparece ya en Ovidio (Unamuno, 2011a:349), también, la víbora será la condena de Adán y Eva.

“Robleda, el actor” (1920) continuará la indagación identitaria en la que había ahondado Unamuno en “Artemio, *heautontimoroumenos*” y en “El que se enterró”, pero

²²⁷ También en 1918, año de publicación de este cuento, escribiría Unamuno el siguiente artículo “El hombre de la mosca y el del colchón”, en el que establecería un retrato de la ambición sin escrúpulos y de la pasividad e ignorancia feliz, las dos caras de la moneda que experimenta terriblemente Artemio: “El hombre de la mosca es aquel a quien se le ha antojado una cierta mosca que tiene una pintita blanca, roja, azul [...] a cazar esa mosca lo pospone todo. La mosca puede ser una condecoración, un título, una senaduría [...] la mosca vuela de acá allá, posándose en un plato de miel o de leche, en una boñiga o en un cadáver [...] acaba por no ver [el hombre de la mosca] más que la mosca. Se acerca al cadáver de su mejor amigo, de su padre mismo, de un hijo acaso [...] para cazarla allí [...] pasando por entre charcos de sangre, ir a cazar su mosca [...] El hombre del colchón es el que se pasa la vida buscando un colchón, católico, protestante, budista [...] o lo que sea, en que poder echar sus siestas [...] [el hombre del colchón] quiere seguridades que le ahorren quebraderos de cabeza [...] [el hombre del colchón] no comprende que viváis de insguridades y de incertidumbre, y que el eterno más allá sea la meta de vuestro eterno viaje [...] El hombre de la mosca y el del colchón se entienden perfectamente entre sí [...] Y no pocas veces se funden en uno. Hay muchos hombres que son a las veces de mosca y de colchón. Y la íntima tragedia [...] tener que levantarse del colchón para ir a cojer [sic] la mosca, a la que ven pasar mientras se desperezan de la modorra de una siesta y antes de entrar en otra o pasar, rendidos de correr tras un vuelo de mosca, junto a un colchón” (Unamuno, 1967g:1380).

en este caso, aprovechando el contexto que ofrece un protagonista que se dedica a la profesión de actor de teatro.

El narrador de este cuento se asemeja al de “Una visita al viejo poeta”, parece un conocido, un aficionado al teatro, o al actor protagonista, Octavio Robleda; o un periodista encargado de la crónica teatral. Unamuno, que también se adentró en el género teatral, aprovecha para poner en escena otro personaje con una personalidad desdoblada, siguiendo la línea de “Juan Manso (un cuento de muertos)”, “El que se enterró”, “Artemio, *heautontimoroumenos*” y *Tulio Montalbán y Julio Macedo*. Como en estos relatos, excepto en “Juan Manso”, el narrador, tomando posiciones de lector, acaba sufriendo por el protagonista: “Dijo esto último con un tono que me infundió frío en el tuétano de los huesos” (Unamuno, 2011a:355).

Octavio Robleda era un actor que tenía un tremendo éxito, pero desconcertaba, desazonaba al público, la pobre sociedad no había podido etiquetarlo, en cada papel sorprendía, pero como publicó un crítico: “Llena la escena [...] y, sin embargo, parece que está ausente de ella, que está fuera del teatro” (Unamuno, 2011a:353). Tras el personaje que representaba, siempre prevalecía el actor, porque este sufría una tragedia mayor. Por ello, no le soportaban los autores, decían que, por su modo de actuación, “[...] les cambiaba el personaje y le hacía ser otro que el por ellos concebido. Y que luego de creado un sujeto así, de escena, por Octavio, no había ningún otro actor que se atreviese a representarlo” (Unamuno, 2011a:353). Era porque Octavio implicaba su tragedia personal en los personajes que interpretaba, es más, esta siempre se percibía, cuando el personaje era cómico producía el llanto, pero cuando era trágico, rozaba el patetismo y producía risa.

El narrador intenta ahondar en las causas de tal distinción, y busca en su vida privada, Robleda solamente se dedicaba al teatro, y en su tiempo libre vivía solo, no tenía amigos y no se dejaba ver. Se iba, como el protagonista de *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, a un aislado pueblo de la sierra, a vivir en la naturaleza, aislado y a estudiar entomología —aficiones unamunianas—. Odiaba la vida social, la fastuosidad de la vida de los actores de éxito, en el pueblo todos se extrañaban de que se dedicara a los insectos, en lugar de a los seres humanos para favorecer su trabajo: “¿Y para qué? No somos nosotros, los actores, los que imitamos y representamos sus gestos, sus acciones y sus palabras, sino que son ellos los que nos imitan. Es el teatro el que hace la vida. ¡Y estoy harto de teatro!” (Unamuno, 2011a:353), por lo tanto, ¿estaba cansado de

vivir? Fijémonos en el símbolo del roble que compone el apellido del actor, este aparece profusamente en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, el roble malherido, que encarna el vacío que deja la muerte de la fe en el hombre, pero que seguirá apenas vivo por la sabia que fluye en él, la “robleda” de Octavio no presentará salvación

Desde el inicio del cuento se cita que Octavio tuvo la oportunidad de representar uno de los personajes más admirados por Unamuno: Segismundo de *La vida es sueño*. No es de extrañar que también tome la concepción calderoniana del mundo como teatro y el hecho de vivir de acuerdo a un papel asignado. La cuestión estriba en que el actor se quejaba de la mediocridad de la sociedad, es decir, esta no vivía las ideas, no las interiorizaba y no las realizaba conscientemente y con responsabilidad de eternidad y anhelos de permanencia, sino que estaba poseída por lugares comunes, como “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”, y así los ciudadanos se convertían en mediocres actores, estereotipos vivientes.

El narrador pudo realizar una entrevista al mártir teatral como varios personajes unamunianos que confiaban su secreto a un amigo, y este daba testimonio en un cuento. Robleda le confirmó lo supuesto, no soportaba el teatro, y tampoco la vida fuera de las tablas. Octavio sufría de una timidez patológica, ya desde niño no toleraba ser el centro de atención, ni que repararan en él, ni le miraran. Llegó al mundo de la actuación por herencia, sus padres habían sido actores y él se crió entre bambalinas, aceptó el oficio, a pesar del exhibicionismo que conllevaba, por un ansia de invisibilidad.

Siempre que peligraba su discreción deseaba esconderse, así que usó la desventaja de su profesión como mejor pudo: se caracterizaba como sus personajes a la perfección, y se metía en la piel de Hamlet, Segismundo, don Juan o don Álvaro lo mejor que podía:

Mi mayor preocupación cuando salgo a escena, es que el público me vea a mí [...] que sepan que estoy allí yo [...] no quiero darme en espectáculo [...] es que por la calle sufro [...] lo indecible. Quisiera pasar inadvertido, que no sepan que soy yo [...] desaparecer en los personajes que representara y que nadie me viera ni me mirara sino a ellos. Habría querido no tener nombre ni estado civil y que el público no supiese quién era el que hacía el papel [...] Me he refugiado en el teatro del arte, en el tablado de la escena, huyendo del otro teatro, del más grande (Unamuno, 2011a:354).

Pero su tragedia personal trascendía el personaje que interpretaba sobre el escenario, aunque, a su vez, para Octavio, su vida “Que también represento”; por lo tanto, tiene perfectamente interiorizado el concepto de mundo como teatro, entonces, ¿cuál es el

verdadero yo que se esconde tras la máscara de la timidez y de los personajes de ficción? ¿Un ser tan mediocre como sus espectadores? ¿Simples lugares comunes? ¿La nada? o... ¿Un mal actor para la vida práctica y emocional? “Porque yo sé cómo debe presentarse Hamlet, o Segismundo, o don Juan, o don Álvaro, que son hombres de exhibición, de espectáculo, de representación, ¿pero yo? Yo no sé cómo presentarme. Y tiemblo siempre de hacer el ridículo. Nada me repugna más que el histrión. ¡Que me dejen solo!” (Unamuno, 2011a:355)²²⁸.

Octavio no cae en la bajeza de pensar en la anulación de su personalidad o en el suicidio, pero no sabe actuar en la vida práctica, la vida de las ideas le es sencilla como a todos los intelectuales unamunianos, pensemos en don Silvestre Carrasco..., el microcosmos de un libreto es fácil comparado con el eterno presente incierto de la vida, abocado a la muerte. Es más, está el arma del ridículo, que como criticó Unamuno ampliamente en *Vida de don Quijote y Sancho*, es la única defensa de la sociedad mediocre que no cree en Quijotes, ni es capaz de aspirar al ideal.

Por otra parte, vuelve a ponerse en solfa la teoría de Unamuno de dar entidad vital a los personajes de ficción, tan real como la de sus creadores, al fin y al cabo, el mismo Octavio no sabía cómo interpretarse a sí mismo: “[...] me molestan los aplausos porque son a mí. Que aplaudan a Hamlet, o a Segismundo, o a don Juan, o a Juan Gabriel, o a don Álvaro, ¿pero a mí? [...] Si yo he querido morirme en esas criaturas de ficción, sepultarme en ellas, ocultarme, ¿por qué me buscan? ¿Por qué buscan a Octavio Robleda?” (Unamuno, 2011a:354). Se podría notar en este afán de ocultación, de uso de la máscara, a otros personajes unamunianos, desde los trágicos *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo*, así como el mismo *San Manuel Bueno, mártir*, seres condenados a vivir tras un personaje, aterrados de sí mismos.

De no ser actor, Octavio hubiera escogido una profesión en la que se asegurara no tener público en absoluto, como pastor o cartujo, vida monacal que también pensó en su juventud escoger don Miguel. Pero Robleda fue ingenuo y creyó que los grandes héroes trágicos citados podrían bastarle para ocultarse, a los demás, y a sí mismo. En todo el

²²⁸ Tempranamente, hacia 1905, Unamuno concibió la existencia de un personaje como Robleda, Artemio, *heautontimoroumenos* y el protagonista de “El que se enterró”, sensaciones, posiblemente autobiográficas: “No conozco más miserable cobardía que la de tener miedo de sí mismo; lo peor que puede sucederle a un espíritu es ser el amedrentador y a la vez el amedrentado de sí mismo. El que amedrenta por estar lleno de miedo es el peor miedoso [...] para llegar a conocer algo es menester perderle el miedo; y si te tienes miedo a ti mismo, jamás llegarás a conocerte” (Unamuno, 1967g:431).

cuento no para de mencionarse la misma lista de personajes, personajes que efectivamente eran del gusto literario de Unamuno, a la par que presentan un infierno interior de envergadura, pero este no podía anular el de Octavio, tan solo lo potenciaba y lo afloraba aún más a ojos del público. La ficción y esos héroes estaban tan vivos como el mismo Robleda.

Los espectadores, desconocedores de la tortura que sufría Octavio, le tildaban de “soberbio”, pero esta solo era una máscara más para esconder su impotencia vital, su timidez que le anulaba, igual que los ángeles de Artemio, igual que la *noluntad* del manso “Nerón tiple o el calvario de un inglés” —pero este último resulta un manso por su bondad innata, por su sencillez, los casos de Artemio y Octavio presentan una complejidad psicológica mucho más intrincada y oscura—:

Es el horror a que se me vea, a que reparen en mí, a que me miren a la mirada y me roben así el secreto de mi soledad, es eso lo que me hace meterme en los personajes que represento. Y no me sirve, ¡siempre están buscando a Octavio Robleda! ¡Siempre van a ver a Octavio Robleda! Y yo no quiero que me vean: yo no quiero que me miren; no quiero que sepan que existo. Si es que existo... (Unamuno, 2011a:355).

La presunta vanidad de Octavio, así como simboliza un escudo, también puede emparentarse con el concepto de fama positivo para Unamuno, es decir, el actor no desea los aplausos, sino que los pide para los personajes que interpreta —en los que se interpreta a sí mismo—, toman el mismo estatus que él, por lo tanto, entra en la popularidad anónima e intrahistórica que defiende el autor, y más, al llevar a cabo excelentes actuaciones de personajes calderonianos y shakespearianos.

En 1921, Miguel de Unamuno emprendió el proyecto de “Las peregrinaciones de Turismundo”, podría tomarse como una novela corta dividida en tres partes: “I. La ciudad de Espeja”, “II. La cartuja del rosál” y “III. Tomicoba, Gupimboda y Fafiloria”, que se publicó por entregas en *Los lunes de El Imparcial*.

Sin embargo, solo existe constancia de que se publicara la primera parte en 1921, en España, la segunda parte se perdió, y la tercera la conservamos, pero muy probablemente la segunda y tercera partes quedaron inéditas; de hecho, esta última se recogió por primera vez en la edición de las obras completas de García Blanco, junto a la primera parte, “La ciudad de Espeja”. Matiza García Blanco que “Tomicoba, Gupimboda y Fafiloria” fue recuperada gracias a la viuda de Ettore de Zuani —traductor de múltiples obras de Unamuno al italiano—, al que Unamuno había enviado un autógrafo de esta

(Unamuno, 1967b:32). También a Blanco debemos el título hipotético de la segunda parte perdida, indicó que podría titularse “La Cartuja del Rosal”, ya que los protagonistas, en el tercer episodio, aparecen marchándose de las ruinas de una cartuja, y otra vez, adentrándose en un desierto, desanimados, agotados, como en el caso de “Mecanópolis” (Unamuno, 1965:13).

Robles y Senabre también recogieron tales cuentos, pero Senabre, en su edición, no menciona que existe una segunda parte perdida, simplemente sitúa como primer relato “La ciudad de Espeja”, y como su continuación da “Tumicoba, gupimboda y fafiloria”.

Krane fecha la tercera parte antes que la primera, indica que la tercera es de 1919, porque ha podido consultar unas “cartas” —no cita cuáles²²⁹— (Krane, 1965:227), podría deberse al proceso de redacción, o a la correspondencia conservada entre Zuani, Somare y Unamuno.

A partir de las investigaciones de Blanco y Robles hemos podido reconstruir el viaje editorial de “Las peregrinaciones de Turismundo”: en 1920, Ettore de Zuani estaba interesado en traducir al italiano los cuentos del autor, y le escribió que esperaba la respuesta de la editorial Renacimiento, para saber si existía una antología ya publicada de estos; ese mismo año, volvió a ponerse en contacto con don Miguel para comunicarle que la editorial Il Primato deseaba publicar una colección de las novelas europeas, clásicas y modernas, más destacables, proyecto del que él se encargaba de la traducción y la selección, y le pidió permiso para incluir “Las peregrinaciones de Turismundo”, cuya primera parte, “La ciudad de Espeja”, fue publicada ese mismo año, en *Il mondo*, traducida por Ettore de Zuani.

Robles pudo consultar toda la correspondencia al respecto, y fue en 1919, cuando el director de *Il mondo* y de la Casa Editrice Sonzagno, Enrico Somare, solicitó a Unamuno autorización para publicar “La ciudad de Espeja” en el citado periódico italiano (Robles, 1997:33), efectivamente, este apareció en 1920; en 1921, se publicaría en español en *Los lunes de El Imparcial*.

No tenemos constancia de que se publicara ni la segunda parte perdida, ni la tercera, “Tumicoba, Gupimboda y Fafiloria”, ni en español, ni en italiano, por lo tanto, son inéditas; aunque García Blanco apunta que en las epístolas con el traductor al italiano,

²²⁹ Posiblemente se deba a la carta que envió Enrico Somare, a Unamuno en 1919, para pedirle autorización para publicar “La ciudad de Espeja” en el citado periódico italiano (Robles, 1997:33).

siempre se referían a tal proyecto en plural —más allá del plural del propio título de “Las peregrinaciones de Turismundo”—, así que debemos tener en cuenta la relevancia de la parte extraviada y que, tal vez, el tercer episodio sí se publicara en Italia, o Zuani y Unamuno lo tuvieron en mente, aunque finalmente no se llevara a cabo:

[...] nuestro hispanista italiano [Ettore de Zuani] había traducido ya por entonces [1920] *dos novelas de Las peregrinaciones de Turismundo, que en esos días [...] han aparecido en Il mondo [...] le da cuenta [a Unamuno] del proyecto de la casa editorial Il Primato [...] [Zuani] he incluido algunas de sus Peregrinaciones de Turismundo, ya editadas en la revista Il mondo*. Las dos cartas restantes aluden a este título y nos concretan dos cosas: que la versión italiana apareció en 1919 o a lo más en 1920, y que bajo este título hay *una serie di novelle*, serie que por lo que hasta ahora sabemos hay que reducir a tres [“La ciudad de Espeja”, “La cartuja del rosal” —perdida— y “Tumicoba, Gupimboda y Fafiloria” —inédita—] (Unamuno, 1967b:32).

Finalmente, en 1921, Zuani logró publicar su traducción al italiano de algunos de los cuentos de *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, que fueron reunidos bajo el título de *Perchè esser così?*, el traductor explicó que el proyecto de “Las peregrinaciones de Turismundo” eran:

[...] bizarras divagaciones filosóficas insertas en breves relatos fantásticos, en los que aparecen paisajes uniformes sobre un fondo de conventos y de cementerios, de llanuras sin fin, en los que se mueven los hombres como siluetas imaginarias de un mundo irreal. Asimismo, el diálogo se desarrolla a través de verdaderos laberintos de paradojas e imágenes extravagantes en los que alientan las proposiciones más opuestas a la lógica tradicional; y en este conjunto se percibe un inquietante deseo y un ansia atormentada de renovadas aventuras espirituales que privan a los personajes de toda capacidad decisoria, los cuales van poco a poco perdiendo sus rasgos humanos hasta convertirse en fantásticos caminantes de países ultraterrenos (Unamuno, 1965:13).

Es más, parece que Zuani sí pudo leer la segunda parte perdida, “La cartuja del rosal”, ya que escribió en *Il tempo* sobre una serie de personajes —un monje torturado por su creencia, que podría emparentar con Manuel Bueno— y una línea argumental que no aparece en los textos que conservamos, así que podría confirmarse la hipótesis de que la segunda parte no quedara inédita, al menos en el mercado editorial italiano, o de que Zuani, que también conservaba el autógrafo de la tercera parte, pensara publicar la traducción del proyecto al completo:

Nelle *Peregrinazioni di Turismundo*, che abbiamo già ricordato, si racconta, per esempio, di un monaco certosino che, tuto preso nell’esaltazione del suo morboso misticismo, sentiva la morte sempre in aguato e non osava neppure pregare, perchè nella stessa

orazione alla Madonna le parole *benedetto il frutto del tuo ventre* gli davano brividi di strana sofferenza (Unamuno, 1967b:33).

“I. La ciudad de Espeja” (1921) recuerda en su inicio a “Mecanópolis”, las coincidencias son varias:

1. Ambos protagonistas estaban en un páramo creyendo que iban a morir de inanición, sin embargo, en “La ciudad de Espeja” no se describe tan detalladamente la agonía de Turismundo.

2. Ambos llegan, por sorpresa, a ciudades misteriosas y desconocidas. En este sentido el cuento podría situarse en los subgéneros de la fantasía o ciencia ficción.

3. El protagonista de “Mecanópolis” llega tranquilamente a la ciudad mediante un ferrocarril, en el que se abandona a su merced; Turismundo debe enfrentarse a un muro transparente, en el que encontró una especie de puerta invisible y pudo acceder.

4. La ciudad parece aparentemente vacía y circulan por ella vehículos sin conductores, en la de Turismundo suena un armonio sin que nadie lo toque. Las máquinas parecen humanizadas, han tomado el lugar y las facultades de las personas; en el caso de “La ciudad de Espeja” parece que haya una personalización más amable de estas: “Las casas, todas de un piso, tenían así como fisonomía humana; con sus ventanas y puertas y balcones, todo ello abierto de par en par, parecían observar al peregrino y a las veces sonreírle” (Unamuno, 2011a:357). Aunque no había personas, aún se conservaban sus retratos, que se podían ver desde las calle, al tener las casas todas las puertas y ventanas abiertas.

5. Mecanópolis también era una ciudad espectacular, pero el protagonista no la puede describir por el avance tecnológico que desconocía y le resultaba inexpresable, sin embargo, en Espeja aún había una naturaleza ideal: “Detrás de las tapias de los sendos jardinillos de las casas alzábanse cipreses en que piaban y chillaban bandadas de gorriones. Y de todo como que rezumaba una quietud apacible y luminosa [...] De cuando en cuando cruzaba algún vehículo vacío y un caballo solo y en pelo” (Unamuno, 2011a:357).

6. En Espeja había una gran biblioteca, con todos los libros al alcance de la mano de Turismundo; el abandono bibliófilo no eran tan grave como en Mecanópolis, en que la gran biblioteca de la ciudad formaba parte del museo paleontológico.

7. En Mecanópolis no había cementerios.

8. Ambos protagonistas sacian su hambre y sed en comedores rebosantes que se encuentran, en “Mecanópolis”, en un hotel; en “La ciudad de Espeja”, en una casa particular.

9. Ambos, después de alimentarse, cayeron en un profundo sueño. El personaje de “Mecanópolis” al principio de sus avatares, al llegar a un oasis; Turismundo, después de comer. Cuando se despertó al día siguiente, fue a explorar la ciudad, como su antecesor literario.

10. Como Turismundo, el protagonista de “Mecanópolis” también sufrió gravemente la soledad, y como el primero, creyó que le rodeaba una muchedumbre invisible que solo él no podía ver, estuvo a punto de enloquecer.

Turismundo, nombre de origen visigodo, etimológicamente, su nombre haría referencia a la valentía del dios Thor, sin embargo, al vincularlo con el castellano, por resonancias, podría asimilarse al concepto del viaje, travesías físicoespirituales que emprenderá este personaje por desconocidos parajes.

Después de vagar por las calles y contemplar las anomalías citadas, llegó a un cementerio que era la plaza central de la ciudad, poblado de estatuas, cruces y obeliscos, y al oír unas campanas volvió a sentirse humano y a sufrir de hambre y sed, la dimensión espiritual y el contacto con la muerte lo devolvieron a la vida práctica. Entró en la primera casa que encontró, y se topó con un abundante festín en el salón principal.

Cuando despertó al día siguiente, se sintió otro, pero feliz y sereno, desayunó una comida que no sabía quién había preparado, y fue a la biblioteca, en la que fácilmente pudo acceder a todos los ejemplares que quiso —no como en la de Ciudadmuerta—. Pero al salir de la biblioteca se sintió acosado por una fuerza invisible, pero humana, que le observaba, se sentía vigilado, inquieto, hasta oía risas y rumores, pero no había nadie en ninguna parte. Intentó gritar, pero no pudo, Turismundo se sentía aterrado, ahogado por una muchedumbre que ni tan solo podía ver, solo anheló entonces volver a estar solo:

Y sintió hambre y sed y sueño de soledad; ansió con ansias mortales encontrarse solo, enteramente solo, viendo miradas y oyendo voces de hombres y mujeres, tocando a prójimos. Y comprendió que la soledad, la verdadera soledad, la que le pone a uno cara a cara de Dios y lejos de sí mismo, es la que se logra en medio del tráfigo y tumulto de la gente (Unamuno, 2011a:358).

Quería estar solo como un eremita, únicamente con Dios y aislado de la locura de aquella ciudad. Sin embargo, no podía huir, la fuerza invisible, que formaba un muro transparente, no le dejaba salir y volvió al núcleo de la ciudad, su cementerio, del que parecía que emergían todos los fantasmas de los retratos de las casas para perseguirle, ¿o esa turba invisible veneraba la muerte? ¿Esa era su vida eterna, ser almas incorpóreas...? Paseando entre las tumbas, súbitamente una lápida se entreabrió, pero al acercarse él se cerró; así que Turismundo buscó un palo, y cuando esta se volvió a abrir la bloqueó. Un enano huesudo y cetrino que salía de la laude le gritó que no debía dañar así la lápida, Turismundo, acongojado, le preguntó quién era: “Yo soy Quindofa, y tú, Turismundo, desde hoy mi amo” (Unamuno, 2011a:359). ¿Cómo sabía quién era el protagonista? ¿Por qué se establecía como su siervo...?

Existe un pasaje bíblico que podría haber servido de inspiración para la creación de Quindofa, los versículos 28 al 34, del capítulo VIII, del *Evangelio* según San Mateo, que además comenta Unamuno en uno de sus artículos, “Los puercos gadarenos” (1921):

Reproduzcámoslo primero: *Y llegando Él [Jesús] allende, a la tierra de los gadarenos, salieronle al encuentro dos endemoniados; surgiendo de los sepulcros [...] ¿Qué doctrinas profesaban aquellos endemoniados que surgieron de los sepulcros, de entre los muertos? ¿Qué habrían aprendido escudriñando la carroña? ¿Acaso algunos tesoros enterrados con ella, pues no es raro que se encierre oro en una sepultura? ¿Habrían estudiado allí Economía Política? ¿Profesarían los principios científicos [...] de la concepción materialista o crematística de la Historia? [...] las doctrinas de los endemoniados de Gádara eran suyas propias; se las arrancaron al Demonio [...] escudriñando en los sepulcros (Unamuno, 1967g:647).*

Quindofa vivía también en un cementerio, y en su tumba había podido leer códices vetustos, que le habían permitido aprender todos los recovecos de la historiografía oficial, ciertamente, estaba cercano a ese saber total de índole diabólica.

El criado solamente estaba durmiendo en el cementerio; Turismundo, aprovechando que le nombró su amo, le pidió que le enseñara cómo huir, y por primera vez, identificó Quindofa la ciudad, dándole el nombre de esta, que el lector ya conoce por el título: “¿De esta ciudad de Espeja? Sí, te enseñaré a salir de ella. Saldremos, y juntos correremos mundo” (Unamuno, 2011a:359). ¿Quindofa también quería escapar de allí? ¿O simplemente, los nativos, podían entrar y salir a su parecer?

Llegó la pregunta que más le inquietaba, quién o qué era la muchedumbre impalpable que le perseguía: “¿No te viste nunca en un cuarto cuyas cuatro paredes y el techo

y el suelo fuesen seis espejos? ¡La de gente que te rodearía allí! ¡Pues esto y no otra cosa es lo que aquí te ocurre! Aquí todo es espejo” (Unamuno, 2011a:359). Ello, junto a que Turismundo no se oía cuando hablaba, le aterrorizaba y el criado le dio la siguiente explicación “El que habla solo y para sí solo, no se oye” (Unamuno, 2011a:359), parece que Turismundo se ha topado con todos sus yoes en la ciudad de Espeja, recordando el conflicto de “Artemio, *heautontimoroumenos*”, todas sus personalidades le han perseguido, y en ese grupo había ángeles buenos y malos. Quindofa tan solo actúa como eco: “Si no repercutieran en mí y desde mí a ti tus palabras, no te oirías” (Unamuno, 2011a:359), por lo tanto, ¿el enano es otra proyección de sí mismo? ¿Es uno de sus yoes muertos o dormidos en las profundidades de su inconsciente...? ¿Solo nos conocemos a nosotros mismos al interactuar con otros...? Unamuno lleva a la máxima expresión esta reflexión.

Pero a Quindofa no le importaba que su amo no hubiera comprendido qué o quiénes formaban aquella ciudad, así que se lo llevó de la mano, y en ese momento sintió Turismundo que todos los espíritus habían desaparecido. Por la puerta invisible que se le abrió para entrar, fue por la que salieron, y volvieron a estar en el desierto. El protagonista no sabía qué hacer entonces, así que el criado le propuso subir a la lejana montaña Queda, le agradecería las vistas.

El relato queda interrumpido, ya que no conservamos “La cartuja del rosal”, por lo tanto, saltamos directamente a la tercera parte, “Tumicoba, Gupimboda y Fafiloria”. Turismundo caminaba mirando su sombra, su otro yo, como se verá en “La sombra de un cuerpo (fragmento de una novela en preparación)”; mientras que el enano comía una naranja de la huerta de la cartuja, e iba tirando las cáscaras para marcar el camino, como el hilo de Ariadna. Su amo no comprendía el motivo de tal estrategia, Quindofa le explicó que así les podrían encontrar —¿quién?, ¿alguien de la cartuja, de Espeja...?—; o ellos podrían volver —¿a la cartuja, a Espeja, a otra parte...?—, el protagonista estaba alicaído, prefería perderse y que no lo rescataran, y creía que nunca volverían al origen. Quindofa, que recuerda por su conversación al estereotipo del criado del teatro barroco, le ofrece con sus contestaciones entretenimiento sin igual, plagado de juegos de palabras, paradojas y continuo misterio, al fin y al cabo, él era el nativo de Espeja y conocía perfectamente la región, aunque parece que no quiere desvelarle ningún secreto a Turismundo.

De este modo “Pero va al mar que es lo mismo, pues que es manantial [...] Pregunte más bien, mi amo, dónde estamos” (Unamuno, 2011a:360), Quindofa emprendió la explicación de dónde se encontraban: “En el centro de la circunferencia infinita” (Unamuno, 2011a:360), es decir, la Tierra —si es que se encuentran en el planeta Tierra—, se movía, pero ellos no, siempre estaban en el mismo punto fijo, a merced de la rotación del planeta.

Turismundo le contestó citando a Galileo y Colón, pero Quindofa no vivía en su misma realidad, ni física, ni temporal, es más, como en el caso de “Mecanópolis” parece que se sitúe en un futuro en el que todo conocimiento válido en la época del protagonista se ha desbancado, y ya ni recuerda:

- ¿Y Galileo? ¿Y Colón?
- ¿Qué Colón?
- Cristóbal; el que descubrió la América.
- Pero Cristóbal Colón no descubrió la América, sino que fue América la que descubrió a Cristóbal Colón y le inventó (Unamuno, 2011a:360).

Unamuno vuelve a rescatar su teoría acerca de los personajes de ficción y su autoría de los creadores, pero aplicada al campo histórico, a su particular intrahistoria. Por otra parte, destaca la interiorización del espacio, es decir, Colón fue incapaz de descubrir un territorio exterior a él, no logró la objetividad²³⁰, sino que América, a la que se personifica, se adentró en él para descubrirle a sí mismo, como indicó Unamuno en *En torno al casticismo*, España debía descubrir su América interior si deseaba regenerarse. La máxima “¡Adentro!” se muestra, obviamente, en el estilo:

- [...] La América la descubrió Américo Vespucci y por eso se llama América.
- Pues yo creía que lo que hizo Vespucci fue escribir el primer libro sobre América que se hizo popular en Europa...
- ¿Lo ve, mi amo? Describirla, que eso y no otra cosa es descubrirla (Unamuno, 2011a:360).

En este aspecto de impenetrabilidad e incomunicación podría recordar el fragmento a *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, ya presente en “Las tijeras”, uno de los primeros relatos del autor.

²³⁰ Como explicaba Unamuno: “La objetividad es una mentira tan grande como la actualidad” (Unamuno, 1967c:925).

Pero el criado tenía mucha más información de la que pensaba su amo, América no la descubrieron ni Colón, ni Vespucci, ni los vikingos escandinavos; y además, Cristóbal Colón no era ni un genovés, ni un judío gallego de Pontevedra —aseveración ciertamente humorístico— como creía Turismundo. Colón fue, ni más ni menos, que un indio caribe de Venezuela, que de niño llegó al Viejo Mundo, acompañado de varios compañeros, en una canoa a remo —inverosimilitud y humorismo absolutos—.

Como se puede observar, Unamuno cambia las tornas, los indios descubrieron su particular Nuevo Mundo: “Y la descubrieron para ellos y se establecieron en Pontevedra y luego salió Colón de Palos de Moguer a descubrir Europa a los americanos. Esta y no otra es la verdad de la historia” (Unamuno, 2011a:361), Quindofa continuaba aceptando el tópico del Colón gallego, pero tal distorsión histórica, además de burlesca, pone el acento en el eurocentrismo en cuanto al “descubrimiento” del nuevo continente, y por otra parte, se destaca la arbitrariedad de categorías como “nuevo” y “viejo”.

Turismundo recelaba de la verdad de esta versión, y Quindofa le explicó que él era un autoridad en historia:

¿Pero se cree, mi amo, que yo trato a la historia como esos escarabajos peloteros de la investigación erudita? ¡Yo *hago* historia! ¡Ellos la escriben cuando más! Aunque la verdad verdadera es que esa historia de Colón la he sacado de un costal de *quipos* anti-quisimos que pertenecieron a un *curaca* del Cuzco, y que fueron a parar, no sé cómo, al fondo de mi tumba en la ciudad de Espeja (Unamuno, 2011a:361).

El duende rescata la concepción viva de la historia y la literatura unamuniana, que enlaza con el fondo intrahistórico, siempre vivo, no como los legajos muertos en los archivos, olvidados para siempre. Por otra parte, continúa la línea argumental fantástica y humorística, valgan los términos “curaca”, que puede evocar el grado despectivo de “cura”, como también el término quechua para designar cacique, así como el sustantivo quechua “quipu” —en el *DRAE* “quipu” (RAE, 2019)—.

La confesión histórica fue tan sorprendente para Turismundo, que no concebía los tesoros bibliográficos que había en Espeja y en la tumba de su criado: “¡Y no pequeños! ¿Conoce mi amo la *Historia profana de los indios de allende mar*, por el P. Maestro Fray Domingo López de Avendaño, jerónimo, impresa en Medina del Campo, en casa de Juan Rengel en 1575?” (Unamuno, 2011a:361). Medina del Campo, célebre ciudad editorial renacentista, además de mencionada en el *Quijote*, pero no hemos podido encontrar noticia real ni de Fray Domingo López ni de su historia, aunque demuestra

Unamuno con ello conocimiento histórico acerca de la historia primitiva de América por parte de los primeros españoles que se adentraron en el continente, al establecer un ensayo inventado sobre la conquista que sigue los parámetros de las obras reales.

Además, no pierde la oportunidad de criticar a la clase política, aunque sea la decimonónica:

Pues en esa obra se le refuta a Castelar cuando escribió: *Decidme, americanos, que me oís; creílo un tiempo...*, demostrando con potísimas razones de la Escuela —Fray Domingo López de Avendaño pensaba en latín— que no habiendo entonces todavía teléfonos interoceánicos, mal pudieron oírle a Castelar desde América. ¡Y es así como se escribe la historia! (Unamuno, 2011a:361).

La parodia del discurso de Castelar y la ausencia de comunicaciones reales entre continentes resulta explícita, pero Quindofa presenta una concepción de la historia no lineal, ya que el testimonio de un fray renacentista puede explicar el discurso de un político de la Restauración, es más, le puede contradecir afirmando, aún en latín y en el XVI, la no existencia de teléfonos interoceánicos entre continentes en el XIX, por lo tanto, es un tiempo histórico de una total anarquía y caos.

El mismo Unamuno, reflexionaba en 1917, acerca de su propia vivencia del tiempo histórico, era un ser efímero al que le había tocado vivir unos hechos determinados, pero don Miguel gustaba imaginarse viviendo en el pasado, pero también en el futuro, convertido en todo un hombre de acción:

Mas de una vez, leyendo historias [...] ha sido como un hito en la marcha de la Humanidad [...] ¡Ah, si hubiese vivido entonces! [...] Y me soñaba cruzado con Godofredo de Bullón, compañero de Cortés o de Pizarro, hugonote con Coligny o motilón con Cromwell, jacobino con Dantón. Pero había que vivir en una edad contemplativa [...] ¡Ah, si hubiese vivido entonces! [...] ¡Ah, si pudiese leer la historia de lo que esté pasando dentro de un siglo y tal como los hombres de entonces lo vean! Hace pocos años [...] sentíame nacido demasiado tarde, y hoy me siento nacido demasiado pronto. ¡Si tuviese siquiera veinticinco años menos para poder, dentro de unos cuarenta y tantos, viejo ya, vislumbrar algo de las permanentes consecuencias de la gran revolución mundial que es esta guerra [la Primera Guerra Mundial]! [...] Deseamos que la terrible representación del drama vaya todo lo de prisa posible, nos impacientamos por sus aparentes languideces, nos desasosiegan los episodios que se prolongan, y a la vez quisiéramos abarcarlo todo en conjunto [...] Quisiera uno vivir ahora en medio del mar tempestuoso [...] quisiera uno ser actor [...] y a la vez quisiérase poder leer tranquilamente el relato de la gran tragedia épica [...] tal y como pasó, allá en la historia asentada como tradición, para siempre (Unamuno, 1967g:624).

Quisiera Unamuno aunar y poder desarrollar totalmente sus faceta de hombre de acción y contemplativo, para ello, su sueño hubiera sido poder protagonizar la totalidad de la historia y a la vez, poderla contemplar desde un punto de vista alejado, futuro, con el que poder desarrollar una perspectiva de causa y consecuencia, en cierto modo, don Miguel defiende la circularidad temporal, la omnipresencia y ubicuidad, de los arabescos de Quindofa.

Ubicuidad inconcebible para el protagonista y para el lector del relato que no estuviera acostumbrado a los juegos unamunianos, por ello exclamó el esclavo: “¡Arabescos, mi amo, arabescos!” (Unamuno, 2011a:361), recordemos que este término ya lo utiliza don Miguel en el relato “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo: semblanza en arabesco”, así como el concepto de “paradojas”, para referirse a juegos intelectuales, que por una parte, parecen no tener base real, pero por otra, explican un concepto vital totalmente libre de ataduras e imposible de explicar:

- [...] el arabesco es el modo de pensar que mejor corresponde a la realidad, la cual no es sino un cinematógrafo caleidoscópico o un caleidoscopio cinematográfico...
- ¡Paradojas, Quindofa, paradojas!
- ¡Ya saltó la palabra de los imbéciles!” (Unamuno, 2011a:361).

Unamuno se refirió durante toda su carrera al séptimo arte de un modo escéptico, recordemos que también lo menciona en “Mecanópolis”, como la muerte del teatro, además de en este relato y en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*.

El término “paradoja”²³¹ le sirve para reflexionar sobre el desconocimiento lingüístico de la población, sobre esos seres que ante cualquier duda o asunto inasumible para su mente, como don Silvestre Carrasco, exclaman un sustantivo que no comprenden, como el citado o “embolismo”:

²³¹ En 1913 haría referencia en “La cuadratura del círculo” al concepto de “paradoja” que plasma en sus cuentos, término usado por “los bárbaros”, esclavos del sentido común, una de las causas del marasmo español: “[...] he podido observar que de cada cien veces que se llama aquí a algo paradójico, las noventa y ocho no arranca esa denominación sino de la ignorancia del que la da, que se sorprende de cosas que son hasta de sentido común [...] *¡Qué cosas se le ocurren a usted!*, me dijo una vez uno [...] lo que no resulta entre nosotros paradójico es descubrir la cuadratura del círculo, o un remedio para la diabetes sin saber medicina [...] Holgazanería” (Unamuno, 1967g:520).

— [...] mi amo emplea esa palabra, como todos los que la emplean, sin saber lo que quiere decir...

—¿Y qué más da si es la palabra la que crea su significado? Tú inventa un vocablo cualquiera por absurdo que sea, juntando unas sílabas al azar, por ejemplo *tumicoba*, échalo a rodar y acabará significando algo.

—Sobre todo si lo pone en un grito así: ¡*Viva la tumicoba!* o ¡*Abajo la tumicoba!* Y mejor si se inventan tres así: ¡*tumicoba*, *gupimboda* y *fafiloria!* Porque esto, como *Dios*, *Patria* y *Rey*, o *Libertad*, *Igualdad*, *Fraternidad*, o *Fe*, *Esperanza* y *Caridad*, o *Agricultura*, *Industria* y *Comercio*, o *Padre*, *Hijo* y *Espíritu Santo*. Lo que hay que inventar son ¡palabras, palabras, palabras! Con palabras construimos nuestro mundo, ¡el nuestro! Y por eso creó la América el que dio origen a su nombre América. Nuestro mundo no lo creó Dios: sino que lo creó Adán al dar nombre a las cosas que Dios le puso delante (Unamuno, 2011a:362).

Unamuno pone en solfa la arbitrariedad de los vocablos, no obviando la crítica demoledora a todas las instituciones y sus lemas, ya sean estas de índole política o religiosa; así como la creación del mundo por parte de la palabra, que trató ampliamente en *Del sentimiento trágico de la vida*, y que tiene su base en la palabra divina performativa²³², pero en este caso traslada el poder a Adán.

Dios creó, pero el hombre fue el encargado de nombrar, por ello, el ser humano se eleva aún más a la categoría divina. Como se puede observar, la superioridad e irreverencia de Quindofa es total, en Espeja contaban con un conocimiento amplísimo sobre el mundo occidental, y para él ya nada es válido, ni digno de respeto, es más, puede permitirse convertir la vida en continuos arabescos y explicar la historia a su parecer, crearla, como crea su mundo con palabras, con su propio lenguaje.

Turismundo le rebate que el creador sumo fue Dios, y no Adán, a lo que el criado le respondió la teoría metafísica de *Niebla*:

—¿No hizo más bien Adán a Dios?

— Sí, mi amo, para que nos soñara el mundo. Porque este mundo es un sueño de Dios, y Dios nos está soñando...

²³² El poder de la palabra es total para Unamuno, de hecho, él mismo se veía como una especie de misionero encargado de despertar a las almas dormidas: “Tengo tal fe en mí mismo, tan honda persuasión de mi providencial misión pedagógica o demagógica (entiendo esto etimológicamente) [...] tengo una misión que cumplir y la cumpliré [...] Esta pobre España. Que ¿por qué no decirlo si lo pienso? Necesita de mí [...] Yo, como creo haberlo dicho, estoy satisfecho de haber nacido, y más convencido que nunca de la gran falta que hago en el mundo” (Rabaté, 2010:212, 243), y a su vez, su héroe don Quijote, si hubiera vivido en su época, habría cambiado la lanza por la pluma: “Yo [...] no he querido más que animar, si es posible, los espíritus; activar las entrañas y verter, donde quiera que me llamen y hasta donde no me llamen, oportuna y sobre todo inoportunamente, el sacramento de la palabra. Yo no sé qué haría si volviera al mundo nuestro señor don Quijote: es fácil que, dejando la lanza y la adarga apoyada en una encina, tomara la pluma para combatir” (Rabaté, 2010:258).

—¿Y cuándo se despierte? (Unamuno, 2011a:362).

Al exclamar Quindofa estas providenciales palabras, la sombra de Turismundo se desvaneció, el cielo se juntó con la tierra, esta ya no le sustentaba, se hizo repentinamente de noche, y después amaneció, pero no había sol. Amo y criado giraban uno en torno del otro, o viceversa, estaban siempre de cara, Turismundo no sabía qué había sucedido, el duende le solucionó las dudas: “Esto es la apocalipsis de la apoteosis. Como si dijéramos la abominación de la desolación o el paroxismo de la cataplegia. ¡Tumicoba, gupimboda y fafiloria! ¡Viva el Ser! (*Evviva l'Essere!*)” (Unamuno, 2011a:362). Quindofa ha entrado en una dimensión lingüística disparatada y alocada, él decide comenzar a gestar su mundo, en ese cataclismo universal que ha sucedido en esa tierra sin nombre, y para ello emplea las palabras y su nuevo lema, que tiene tanta validez como las paradojas y los embolismos.

Criado y amo no se miraban solamente, se habían convertido uno en el espejo del otro, enlazando así con “La ciudad de Espeja”, Quindofa ya se había referido a sí mismo como el eco de Turismundo y le había explicado que toda la población que le rodeaba eran espejos: “Levantó Turismundo un brazo y Quindofa el correspondiente; levantó luego una pierna y la que le correspondía Quindofa. Sacó Turismundo la lengua y Quindofa la suya. Luego se puso aquel a palpase y mirarse y pudo observar, con el rabillo del ojo, que Quindofa también se palpaba y se miraba” (Unamuno, 2011a:362). Pero el paralelismo, el reflejo, no es solamente físico, Quindofa parece haberse mimetizado en su amo, lo ha parasitado y ahora es él:

—¿Pero soy yo, Quindofa? [...]

— No; ¡soy yo!

—¿Eres tú?

—¡Yo, tú y él! ¡Tumicoba, gupimboda y fafiloria! ¡Viva el Ser! (Unamuno, 2011a:362).

El criado ha logrado adoptar todas las formas del ser, es el ser total en tanto que abarca todas las dimensiones del espejo, además, recuerda a las tríadas que ha recitado anteriormente: Dios, Patria y Rey; Libertad, Igualdad, Fraternidad; Padre, Hijo y Espíritu Santo, culminando con la de su invención: Tumicoba, Gupimboda y Fafiloria — términos inventados por Unamuno—.

Quindofa, en su delirio lingüístico, pide a su amo hablar sobre su filosofía, pero Turismundo no soporta el tema, odia las taxonomías y sus escuelas, como el mismo

Unamuno, pero el criado, desde su incierto futuro le seguía aleccionando y reivindicando la plenitud del ser: “¿Sus escuelas? La una dice que todo consiste en la consistidura, la otra que en la consistencia, esta que en el consistimiento, aquella que en el consisti... ¡Viva el Ser!” (Unamuno, 2011a:363). Discurso muy del gusto del humor unamuniano.

Gusto unamuniano que también se plasma en la comparación de la discusión de los personajes con un tablero de ajedrez, los cuadrados blancos y negros. Turismundo, cansado del caos de su compañero, lo insultó, y se dedicaron al “juego del no-sí-no-sí” y después al del “sí-no-sí-no”, al fin y al cabo, eran el reflejo del otro, del único ser en que se habían convertido.

Turismundo quiso pegarle, Quindofa también levantó el puño correspondiente, pero no podían darse, el amo empezó a pegar el vacío, Quindofa, no pudiendo controlar sus movimientos, ya que solamente era un reflejo del otro, también hizo lo propio, pero riéndose, conociendo la inutilidad del gesto y las condiciones de aquel ambiente. Súbitamente, Turismundo alcanzó a pegarse a sí mismo en las sienes, y del golpe seco despertó otra vez en el desierto, al lado de Quindofa y con su sombra de vuelta, esa nueva dimensión en la que se había visto inmerso había desaparecido: “Nada, que Dios sigue soñando y sin despertar” (Unamuno, 2011a:363). ¿Aquella debacle había sido el despertar de Dios? ¿Una muestra de cómo sería la nada absoluta, la muerte total? ¿Un encuentro irracional con uno mismo, con la propia identidad, incapaz de obrar?

Quindofa seguía recitando arabescos, el final tan solo es el principio, dependiendo de cómo se mire, el punto es “la línea mirada a lo largo de ella”, y vuelve a las tres palabras mágicas que conjugaron el apocalipsis: “¿Y si yo le contara las aventuras de tumicoba, gupimboda y fafiloria, y cómo son, al igual de todas las palabras humanas, quieran decir algo o no quieran decir nada, hombres y mujeres, de carne y hueso?” (Unamuno, 2011a:363), las palabras, al crear realidad, también tienen entidad propia.

Pero la curiosidad de Turismundo lleva al final del relato, porque quería saber la historia de las tres hermanas, Libertad, Igualdad y Fraternidad, que se inicia como un cuento infantil: “[...] se encontraron solas y hambrientas en medio de un bosque donde las dejaron sus padres, y lo que es peor, desnudas, mientras helaba, y cómo se vistieron con cortezas de árboles [...] fueron en busca de sus novios sin saber que estaban condenadas a virginidad perpetua” (Unamuno, 2011a:362), su curiosidad rayaba en *hybris*,

por lo que Quindofa le aconsejó: “No, dejémosle a Dios que duerma y sueñe” (Unamuno, 2011a:364).

El criado, que recuerda al bobo de las comedias de Siglos de Oro, así como a Sancho Panza, contraviene estos precedentes, ya que acaba siendo un sabio que manipula a su amo a su antojo; aunque podría vincularse con el criado de las comedias de Siglos de Oro al ser capaz de adoptar un punto de vista distinto de la realidad, normalmente diferente al convencional de su amo, y aportar así un conocimiento nuevo, aunque envuelto en comicidad.

Comentamos esta serie de relatos en el apartado del intelectualismo en Unamuno por la multiplicidad de preocupaciones unamunianas que recogen, el problema de la identidad, el conocimiento del otro, la creación de la realidad por parte de la ficción, la existencia de Dios... a la par que la crítica al progreso material, que establece ciudades totalmente inhumanas, como el caso de “Mecanópolis”.

“La sombra sin cuerpo (fragmento de una novela en preparación)” (1921) enlazará con “El que se enterró” por la temática, así como está relatado en primera persona, y alberga detalles autobiográficos, lógicamente, al ser un cuento de Unamuno: la muerte del padre y su difícil asunción, así como el miedo irracional a la muerte.

El protagonista sufría un continuo pesar por el suicidio de su padre, a raíz de este acontecimiento se preguntaba por el sentido de su vida, cuál sería su función en el mundo, tanto le remordía que le rondó a él mismo darse muerte, pero pensaba que su madre le daría la respuesta a tan ansiada pregunta, a escondidas de su nuevo marido.

Recordemos que la temática de la falta de uno de los padres es crucial en la cuentística de Unamuno, normalmente se añora la madre, que se idealiza y se convierte en una Virgen María resucitada, amorosa, generosa, que se echa de menos y se llora, como si de la misma Ana Ozores se tratara; el efecto queda enfatizado, porque es habitual que el padre sea una persona nefasta, esta figura se puede encontrar en: “Soledad” y “Ramón Nonnato, suicida”. Menos son los casos en los que el padre es el desaparecido, y marca por su trágica muerte la vida del hijo, como en “El abejorro” y *Niebla*; la atracción por el suicidio, heredada por vía paterna, recuerda a *San Manuel Bueno, mártir*. También habrá padres cariñosos, como el de “Las tribulaciones de Susín” y “Solitaña”.

En este concepto familiar también es común el abuelo como un ser paternal totalmente positivo, dispuesto a ofrecerse enteramente por el bien de su nieto, como en “Abuelo y nieto” y “Cruce de caminos”. En una línea más humorística están los padri-

nos, los tíos, los viejos solterones de la familia, figura ya presente en el tío historiador de *Paz en la guerra*, que acaban casándose con una mujer joven y sumándose a la vida apacible y eterna de la familia y la descendencia, como “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista” y “El padrino Antonio”.

Este caso no es muy distinto del de “Ramón Nonnato, suicida”, por ejemplo, ya que la madre de este cuento había vuelto a casarse, y su nuevo marido la había anulado y sometido por completo, desterrando al patriarca suicida; por todo ello, todas las inquisiciones sobre el suicidio del padre fueron inútiles, y solamente una muerte podría justificar otra: “Pero mi proceso tenía que empezar por la inquisición del suicidio de mi padre, que habría de ser el que justificase el mío” (Unamuno, 2011a:365). Línea argumental que podría recordar a *Hamlet*, obra predilecta de Unamuno.

Mientras el hijo sufría tal calvario, leía la novela del romántico alemán Adalberto Chamisso, *La maravillosa historia de Pedro Schlemihl*, en la que un hombre vende su sombra al hombre del traje gris, Fortunato, a cambio de su bolsa. La crítica literaria de Unamuno está claramente tras la lectura del personaje, parece que la propia lectura de don Miguel, el deseo de reseñar o aconsejar tal novela, sea la base de este relato, ya que el hijo aterrado por el suicidio de su padre acabará por identificarse con Pedro Schlemihl.

Es evidente, y más tomando la base del romanticismo alemán, que Fortunato es el Diablo, vuelve a enlazarse el intelectual unamuniano con el mito de Fausto: “Al pobre Schlemihl, como se sabe, de nada le sirvió su bolsa, pues que todos huían de él al verle sin sombra y tenía que huir de la luz, de lo que se aprovechó el Diablo para proponerle la devolución de la sombra por el alma, a cambio de esta” (Unamuno, 2011a:365). Al protagonista no le inquietaba la maldición de Pedro ni su deshumanización, ni marginación social, él se preguntaba por su sombra, ¿qué le sucedió a la sombra de Schlemihl? Como en la tercera parte de “Las peregrinaciones de Turismundo”: “III. Tomicoba, Gupimboda y Fafiloria” y *Niebla*, la sombra abandona al ser humano, para así convertirlo en nada, quitarle hasta el mínimo rasgo vivo. Don Miguel gusta mucho de emplear la metáfora del ser como sombra, es decir, un ser fantasmal, cercano a la inexistencia.

Adoptando el gusto de los arabescos unamunianos y de su particular crítica literaria, el joven dio en formular hipótesis acerca de la sombra que tan fácilmente Fortunato había arrancado y plegado. El lector imaginaba que no se la había guardado en su abrigo gris, sino que la había liberado y esta vagaba por el mundo, pero sin cuerpo. Una vez

más muestra el autor su sólida base cultural y el origen de la preocupación del hombre sin sombra, este está en la *Divina comedia*: “[...] a un hombre sin sombra nos ha de producir no ya extrañeza, como a los condenados del Purgatorio del Dante les causaba verle a este con ella” (Unamuno, 2011a:366), la sombra era el elemento que les recordaba la vida, aunque tan insignificante, tan clave para un alma en pena.

Una terrible preocupación invadía al protagonista al imaginarse una sombra sin cuerpo vagar por el mundo, hasta las fieras la temerían, sus hipótesis tomaban un cariz teatral y novelesco al situar un público atento: “Y me imaginaba una escena trágica y es que en una calle se encontraran, a pleno sol, un ciego que avanzaba a tientas por ella y la sombra humana sin cuerpo y los espectadores esperaran aterrados el encuentro de sus dos sombras, y que estas se mezclaran y confundieran y el ciego pasase sin haber sentido nada” (Unamuno, 2011a:366). El efecto trágico se acentúa al situar el suceso en un momento de pleno sol y en la ceguera de ambos seres, el invidente que anda a tientas, y la sombra que se pasea sin cuerpo, también discapacitada a su modo.

Por supuesto, Unamuno no puede descuidar su eterna crítica a los pedante que intentarían explicar el fenómeno sin pararse a sentirlo antes:

[...] las gentes se preguntarían si era, en efecto, de hombre la sombra, si era una sombra humana, y se pondrían — ¡desde lejos, claro! — a estudiarla y luego a estudiar sus propias sombras y a ver si así determinaban cómo sería el hombre invisible que proyectaba aquella sombra. Sin que faltasen pedantes que quisieran aplicar al estudio de aquel pavoroso misterio la geometría proyectiva (Unamuno, 2011a:366).

Pero la sombra seguiría viajando, viajando en busca de su propietario, Pedro Schlemihl, y este, a su vez, también la perseguiría anhelante para completarse: “Y acabé por pensar si no somos todos sombras a la busca de sus cuerpos y si no hay otro mundo en que nuestros cuerpos nos están buscando” (Unamuno, 2011a:366), recordemos que Unamuno no apuesta por una inmortalidad de sombras ni apocatástasis, sino por una resurrección de carne y hueso en la que predomine el yo. El joven pensó que él era simplemente sombra de su padre, interpretación muy psicoanalítica de la novela de Chamisso: “[...] aquella comezón del suicidio que me atormentaba no era sino el deseo de encontrar a mi padre, que era el cuerpo de que era yo la sombra” (Unamuno, 2011a:366).

Sin embargo, el mundo de los muertos era un mundo de sombra, y si el muchacho se reencontraba con él, siendo solo una sombra del cuerpo paterno, como él creía que

era, sombra y sombra resultarían en la nada total: “Porque, ¿cómo va a encontrar nada el que se vuelve nada?” (Unamuno, 2011a:367). El protagonista sufrió una hipocondría tal a partir de la lectura, que las cavilaciones evitaban que saliera de casa, huía de la luz, no quería ver su sombra: “Una tarde en que, sin poder evitarlo, vi la sombra de mi cabeza proyectada en la pared, de donde el otro [el padrastro] había quitado un retrato de mi madre, creía que se me vaciaba la cabeza. Y entonces supe lo que es el terror en las raíces del alma” (Unamuno, 2011a:367).

Cuento de remembranzas psicoanalíticas, de literatura romántica gótica y de terror, con los referentes de Poe y Bécquer, recuerda por el trabajo paranormal a “El que se enterró” y por la pusilanimidad del joven a Augusto de *Niebla*, aunque en este relato no existe un ápice de humor. Por otra parte, queda la duda de si el retrato fue retirado por la muerte de la madre, entonces, el poder del padrastro en vida era total y el joven seguiría aún más inmerso en la idea de la muerte en su familia, y el olvido de esta en vida, por culpa del marido de su madre.

Como hemos mencionado, también podría tomarse este cuento como pretexto para un comentario literario de la novela de Chamisso, por lo tanto, esa “novela en preparación” del título queda en el aire, en ningún momento se menciona en el cuento que el protagonista desee plasmar por escrito sus impresiones o sentimientos, por lo tanto, ¿será ese cuento un ensayo de Unamuno para un proyecto novelesco —del que no queda constancia que plasmara—? ¿La reflexión literaria del protagonista forman parte de la novela de Chamisso, como exponen las teorías de la recepción y como explicitará Unamuno en *Cómo se hace una novela*? Si la literatura es equiparable a la vida para don Miguel, ¿está la vida del protagonista en preparación a medida que se construye gracias a sus lecturas y propias experiencias?

“El alcalde de Orbajosa (etopeya)” (1921) es tal y como menciona el título, una etopeya²³³, un estudio de caso; y Orbajosa llama la atención, como en el cuento de “Un caso de longevidad”, vuelve el autor a realizar un juego de intertextualidades tomando elementos de obras de otros autores, la alusión galdosiana es evidente: Orbajosa, ciudad ficcional en la que se ambientaron *Doña Perfecta* y *La incógnita*.

Como indican tales novelas, no podía ser el alcalde de tal ciudad un ser positivo y excepcional, sino que era una atracción de feria: “[...] su famoso alcalde, que se decía

²³³ No una “epopeya”, tal y como figura en la edición de García Blanco, es una errata (Unamuno, 1967b).

ser el primer tocador de ocarina, el primer criador de gansos y el primer jugador de tángano de la muy esforzada, muy hazañosa y muy rendida ciudad real. Pretendía ser [...] el primer orbajosano, y era profesional del optimismo, por lo menos de pico” (Unamuno, 2011a:369). También como en “Un caso de longevidad”, la escena política de Orbajosa, es decir, de España, volverá a demostrarse corrupta.

Por otra parte, el narrador retoma el papel de cronista, de historiador, necesita dar testimonio de tal episodio, Unamuno juega a aportar realidad al relato, negando la categoría de narrador, encubriendo, muy posiblemente, una parodia de un personaje real, como en “Don Catalino, hombre sabio”. Orbajosa, como ciudad de provincias en la que la población ejerce sobre sí misma un control y degradación absolutos, conocía de las ridiculeces de su alcalde, pero en lugar de expulsarlo de tal cargo, se aprovechaba de la coyuntura: “Al hablar de él, los orbajosanos se guiñaban el ojo, y esto porque la primacía histriónica del famoso alcalde era un valor entendido, y todos querían estar a bien con él, pues era quien condonaba las multas” (Unamuno, 2011a:369). La corte del alcalde es calificada por el narrador como “compinches”, “amigotes”, “papanatas”, y todos le aplaudían las gracias, como si estuvieran en “El traje nuevo del emperador”.

El cronista iba en grupo, como si fuera una redacción periodística, y no duda en utilizar el estilo indirecto libre para plasmar las burlas de los conciudadanos hacia su alcalde, aunque fueran encubiertos de aprecio. El alcalde estaba jugando al tángano con sus amigos en la plaza, y su llaneza y campechanía le llevó a preguntar a los reporteros “Eh, ¿qué tal?” (Unamuno, 2011a:369), estos, al estilo unamuniano le respondieron que tal actividad les parecía “neroniana” —Unamuno aprecia esta figura a nivel estético, la usa especialmente en en “Nerón tiple o el calvario de un inglés”—. El político no comprendió la causa de recibir tal adjetivo, y le tuvieron que explicar que el peor defecto del emperador romano fue su histrionismo: “[...] el empeño de ser el primero en una porción de cosas [...] que no era de su oficio” (Unamuno, 2011a:369), es decir, como el mismo alcalde orbajosano, al que llamaron “Vuestra Ilustrísima” y se ofendió, pidiendo que lo llamaran “Excelencia”.

Ya fuera “Vuestra Excelencia, o Eminencia o Sobresalencia”, así lo calificaron los cronistas para contentarlo, pero al exclamarle que debía centrarse en su mandato, el otro reclamó que destacaba en muchos otros campos, además del de la política, los periodistas continuaban la mofa seria: “[...] Vuestra Excelencia es, en rigor, el Concejo todo, su alma, su primer motor inmóvil, que diría Aristóteles” (Unamuno, 2011a:370).

El alcalde se cansó de las “bromitas” e insultó a los visitantes con sus amigos, no reconocía, por mucho que lo explicitaron los extranjeros, que había cometido el pecado de la frivolidad: “Ni jugar al tángano, ni tocar la ocarina, ni criar gansos son cosas en sí pecaminosas; pero que todo un alcalde de la muy esforzada, muy hazañosa y muy rendida ciudad real de Orbajosa ponga en ello su hipo y haga ostentación de esas habilidades, es pecaminoso” (Unamuno, 2011a:370).

El término “frivolidad” molestó gravemente al alcalde, contaban las leyendas que una vez le hizo llorar quién tildó así esa ciudad. El político zanjó la disputa en público y concedió al grupo una entrevista en privado: “El pobre hombre se nos presentó con el alma en pelota. Y no que no tratara de ocultarla, pero es que como se llevaba la hoja de parra a la cara, con el fin de taparse esta, dejaba al descubierto las vergüenzas” (Unamuno, 2011a:370), como el caso de “El sermón de Frasquín”, pero sin ningún alarde de dignidad. El político quiso enmendar la mala impresión que les había dado y explicó que se ocupaba afanosamente en las tareas de su cargo, y el resto de sus títulos, la ocarina, el tángano y los gansos eran inocentes aficiones: “Y sacamos la convicción de que la alcaldía era para él otro tángano, otra ocarina u otro rebaño de gansos. Nunca nos resultó más frívolo que cuando quiso hablar en serio. La verdadera seriedad le era inaccesible” (Unamuno, 2011a:370). Unamuno despreciaba a los que no se tomaban su vida en serio, y ello englobaba todas sus dimensiones, la crítica al gobernador fatuo es terrible, ya que constantemente se refiere a él como el ganador de una serie de premios inútiles.

El alcalde terminó la entrevista al borde del colapso nervioso, entre lágrimas vituperó a sus conciudadanos y a sus concejales, eran unos ingratos que no apoyaban sus empresas, aunque fueran algo disparatadas para la tecnología del momento, como el caso de “¡Cosas de franceses! (Un cuento disparatado): “[...] les he propuesto la construcción de un gran puente, de ocho kilómetros de largo y de un solo arco, ¡fíjese!, y, todo él de aluminio, para que pese menos” (Unamuno, 2011a:371). Tristemente, todos los orbajosanos dedicados a la política se empeñaban en que su hoja de ruta política se compusiera solamente del culto a su persona, y de la crítica más baja al adversario.

No se daba cuenta el alcalde que él, además de víctima, había sido verdugo y cómplice del ambiente de Orbajosa, era un ser frívolo que no tenía ningún mérito para ser alcalde, ni desempeñaba correctamente su función, tan solo se preocupaba de la ostentación ridícula, ostentación que era el alimento de los “don Perfectos” de la ciudad, parásitos estériles de la moralidad y la emoción: “El hombre había sido ahogado por el

alcalde” (Unamuno, 2011a:371). La entrevista no cambió la opinión que los cronistas tenían sobre el alcalde, ya que un “conspicuo orbajosano”, términos burlescos por la mala impresión que les había aportado Orbajosa, y por la ausencia de personas ilustres en tal degradado ambiente, les preguntó qué les había parecido el alcalde: “[...] el primer botarate de la ciudad” (Unamuno, 2011a:371).

“García, mártir de la ortografía fonética” (1923) recuerda las manías y particularidades lingüísticas de don Miguel, resulta un estudio de caso humorístico como “Don Catalino, hombre sabio” y “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”. Si don Miguel se empeñaba en seguir una ortografía, a su parecer, con una esencia más etimológica, también lo hizo en *Niebla*, y ya en “Mecanópolis” propone la ortografía fonética como la ortografía del futuro; para así rescatar el espíritu intrahistórico de la lengua española en sus distintas variedades dialectales, también jugó a parodiar tal resolución en don García: “[...] con acento en la primera *a* y bisílabo, y no García” (Unamuno, 2011a:373), se repite diversas veces en el relato que es García y no García, acentuando así el efecto cómico en el lector, y por otra parte, dilapidando ortografías fallecidas de archivo.

García era maestro de la escuela de su pueblo y había decidido impartir “ortografía fonética”, es decir, para cada sonido un solo signo y viceversa: “Suprimía la *c* y la *qu*, escribiendo *ka*, *ke*, *ki*, *ko*, *ku* y *za*, *ze*, *zi*, *zo*, *zu* [...] Su grito de guerra —que él escribía *gerra*— era: ¡*Muera la qu!*” (Unamuno, 2011a:373). Unamuno volvió a urdir otro memorable carácter extravagante, sin embargo, entrañaba cierta verdad para el autor: “[...] sostenía que las más hondas revoluciones vienen de lo que creemos más accesorio, que en cuanto se forme una generación que escriba su lengua con ortografía fonética, esto solo le cambiará todo el resto de la manera de pensar” (Unamuno, 2011a:373). Es decir, los pequeños gestos imperceptibles, que no provocan ruido ni estruendo, ni reciben fastuosos galardones, esos cambios anónimos, intrahistóricos, son los que, en realidad, consiguen transformar la humanidad, y qué mejor que empezar por la ortografía, la gran olvidada y vapuleada por la mayoría iletrada, y asimismo, demostrar Unamuno sus conocimientos: “Aunque García no había leído a Spengler, el último gran paradjista germánico, presentía que lo sustancia es el sitio, y que lo que llamamos forma es lo más fundamental” (Unamuno, 2011a:373).

La cruzada de García era tan intensa porque a la vez era íntima, llegaba hasta su apellido, y defendía que este era esdrújulo y no llano con una “tozudez heroica”, pero

también adolecía del vicio de la vanidad: “Era menester que no le devorasen los Garcías, los vulgares Garcías. Un García cualquiera podía conformarse con la ortografía oficial [...] él era un rebelde que iba a revolucionar por la ortografía fonética el pensamiento todo de las generaciones futuras” (Unamuno, 2011a:373). García deseaba pasar a la historia, no a la intrahistoria, como “Don Martín, o de la gloria”.

Además, realizó una estrambótica búsqueda etimológica del apellido de su esposa: “Martín”, llegando a la conclusión de que este era de origen escocés, provenía de “Mac Hartin”, pero como en inglés era frecuente escribirlo del siguiente modo, “M’Hartin”, cuando el patriarca se estableció en España derivó en “MHartin”, que sus hijos ya redujeron en “Mhartin”, y para la siguiente generación quedó en “Martín”.

Para García era un demérito tal evolución: “[...] un linaje que se había sometido, que había abdicado de su personalidad [...] Martines cualquiera, ¡un desastre!” (Unamuno, 2011a:374). El ofendido marido deseaba recuperar para sus hijos la hache originaria, de tal modo que estos firmarían como “García Mhártin”, “resucitando su doble personalidad” (Unamuno, 2011a:374). Hábilmente, el narrador no pierde la oportunidad de criticar el hecho de volver a poner las haches en solfa: “Sin que le importase a García que eso de escribir Mhartin para leer lo mismo que Martin era poco fonético” (Unamuno, 2011a:374).

En el artículo “El *de* en los apellidos” (1911) Unamuno realiza una reflexión lingüística muy similar, y además, sobre el mismo apellido; a partir de esta anécdota pudo surgir el cuento paródico del que nos ocupamos —publicado en 1923—:

[...] la preposición *de* se ha incorporado al apellido mismo [...] Y es lo mismo que se ve en los apellidos [...] islandeses y escoceses en *O’* y en *Mac*. Por cierto que este Mac lo reducen muchas veces a una abreviatura de solo M. Un Mac Hartin que vino a España firmaba M’Hartin, y sus descendientes, a uno de los cuales conozco, firman Mhartin, conservando la *h*, más que para diferenciarlo de nuestro vulgarísimo apellido Martín, para darle un aire exótico y peregrino. Porque en esto de los apellidos las gentes se pagan de las mayores pequeñeces (Unamuno, 1967d:564).

El maestro ocultaba entre argumentos filológicos su necesidad de originalidad y prevalencia, hecho que nada tenía que ver con su afán revolucionario ortográfico, ni con la positividad de la intrahistoria unamuniana, destacar por el mero hecho de destacar para obtener honores históricos era ampliamente condenado por el autor: “En los apellidos es otra cosa [...] hay que mantener la tradición, la originalidad, y yo soy García, con

acento en la primera *a*, y mi mujer, Mhártin, con hache y acento en la *a* también” (Unamuno, 2011a:374).

Lógicamente, acentuando así el tono humorístico del cuento, la vanidad real de Gárcia y dejando en evidencia que no existía un verdadero afán de reforma, como sí sucedía en el caso de “La revolución de la biblioteca de Ciudadmuerta”, fue imposible que el maestro inculcara tales teorías en sus alumnos, y aún peor, no consiguió que nadie le llamara Gárcia en lugar de García, el resto de Garcías del pueblo se mofaban de él, como el autor y el lector del relato: “Es un García como nosotros [...] ni más ni menos que un García, y si aspira a distinguirse, que se distinga de otro modo el muy botarate” (Unamuno, 2011a:374).

Pero para Gárcia su apellido era su personalidad, su esencia, recordemos que Unamuno ya había defendido ampliamente el lenguaje como creador de realidad y conformador de una identidad en *Del sentimiento trágico de la vida*. Por lo tanto, el profesor dio en establecer que todas las palabras, tuvieran la tonicidad en la sílaba que la tuvieran, debían llevar tilde.

El pueblo, en cuanto observó la rebeldía de su maestro —tremenda diferencia entre este maestro y “El maestro de Carrasqueda”—, decidió recuperar el ostracismo clásico, no podía permitir la originalidad sin mayor motivo, menos aún vanidades y revoluciones esperpénticas y que afectaran la educación de las nuevas generaciones:

*Él que escriba sus cartas como quiera [...] pero a nuestros hijos que les enseñe a escribir como Dios manda. Dios era la Real Academia de la Lengua. Y querían que les enseñase a escribir hasta *septiembre* y *oscuro* y *subscriber*, como yo no escribo nunca. (Aunque aparezca así por obra y gracia de los correctores y regentes de imprenta en mis escritos públicos) (Unamuno, 2011a:374).*

Unamuno no pierde la oportunidad de criticar el sistema establecido e incluirse a sí mismo en el cuento, es decir, situar al mismo nivel realidad y literatura ya que hace equivaler literatura y vida; por lo tanto, tan válido es apelar al lector —y más si es el de una publicación periódica— y al autor, y superar la barrera del narrador, para que comprenda el motivo de la escritura de tal cuento. Aunque, y es habitual en los textos unamunianos, es complejo comprender el tono del relato, Gárcia parece, por una parte, un personaje ridículo y vanidoso; pero por la otra, defiende verdaderos empeños unamunianos, como es la revolución intrahistórica, la construcción de la identidad por parte

del lenguaje, y la ortografía fonética; además, se enfrenta a la sociedad analfabeta del pueblo, viéndose vencido por la mediocridad orbajosana.

De tal modo que se confunden los registros, emparentándose así directamente con don Quijote, como el mismo Unamuno dice de sí mismo, él es otro rebelde ortográfico y es culpa de los correctores de “Dios-RAE” —institución con la que don Miguel mantuvo una relación polémica— que sus textos entren en el redil —ciertamente, actualmente se han establecido los términos citados como los escribía Unamuno: *oscuro* y *suscriptor*, aunque se mantiene *septiembre* (RAE, 2019)—.

El patetismo llega a tal modo que el narrador se refiere a la esposa de García: “la pobre Petra Mhártin, una mártir”, de tal modo que queda reducida a convertirse en una piedra que recibe inclemente los golpes, además de la rima interna que se produce entre “mártir” y el estrambótico producto arqueológico “Mhártin”. La esposa, que conservaba el juicio, al estilo de la sobrina de don Quijote, le pedía que enseñara la ortografía normativa, al fin y al cabo, estaba en juego el pan de sus hijos —como también sufrió Unamuno—: “Vale más tener que comer llamándose García Martín que no morir de ayuno siendo García Mhártin” (Unamuno, 2011a:374). Aunque fuera una postura acomodaticia, era la voz de intrahistoria que le pedía serenidad, García acabó aceptándola y volviendo al credo de la Real Academia, y también se humilló a cambiarse a García: “O sea, la muerte civil, el suicidio intelectual. Y desde que se convirtió en García y enseñaba ortografía académica, el pobre hombre fue como un cadáver ambulante. Y sobrevivió poco. La pena le mató” (Unamuno, 2011a:375).

Como si Alonso Quijana después de la primera salida hubiera sido reconvertido por su gris sobrina, muerto de pena, colgados sus hábitos, ahogados sus ímpetus y su revolución, aplastada su esencia; se hubiera convertido en un monolito vetustense más de la España negra. Por otra parte, el tratamiento de García como un ser orgulloso, pretencioso y con anhelos de originalidad aporta tintes negativos al personaje, de tal modo que es un ente sujeto a diversas interpretaciones.

Este personaje, por la dificultad de enmarcarlo en un tono concreto recuerda al protagonista de “El secreto de un sino (apólogo)”, que tiene su borrador en “Impunidad del tonto”.

Recuerda García Blanco que este cuento pudo haber tenido su versión teatral, de hecho, el boceto inconcluso que encontró parece anterior al relato que conservamos, y aún no tenía ni título (Unamuno, 1965:10). Sin embargo, Unamuno seguiría unos años

obsesionado con tal argumento, ya que comentó en una entrevista de 1928, que tenía en mente redactar una obra de teatro con una temática bastante similar a la de este relato: “El protagonista es un maestro de escuela, partidario de la ortografía etimológica, que se empeña en llamarse Gárcia y no García, como le llama todo el mundo” (Unamuno, 1967e:117), coincidimos con García Blanco en que tal idea dramática, que no se acabó desarrollando, se convirtió en el cuento de 1923, que conservamos.

“La manchita de la uña” (1923) será otro estudio de caso de un personaje hipocondríaco y racionalista que evocará “El secreto de un sino (apólogo)”. El protagonista de este cuento, para empezar, tiene un nombre que ya evoca la inquietud etimológica de Unamuno: Procopio. Este nombre griego significa “progreso”, “fortuna”, “éxito”; por lo tanto, se comprende que este personaje fuera feliz en su ignorancia, como el amigo de “El que se enterró”, como “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)” y “Don Catalino, hombre sabio”: “El mundo le parecía un misterio, aunque de insignificancia. Es decir, que nada quiere decir nada. El sentido de las cosas es una invención del hombre, supersticioso por naturaleza” (Unamuno, 2011a:377).

El autor vuelve a presentar un personaje descreído, totalmente racionalista, que desprecia cualquier disciplina espiritual-sentimental: “Toda la filosofía —y para Procopio la religión era filosofía en niñez o en vejez, antes o después de su virilidad mental— se reducía al arte de hacer charadas [...] El supremo aforismo filosófico de Procopio, el *a* y el *zeda* de su sabiduría [...] *Eso no quiere decir nada*” (Unamuno, 2011a:377). Unamuno tenía preferencia por los arabescos, ya se percibe ello en “Las peregrinaciones de Turismundo”, además de en el resto de su narrativa, pero tras esa forma aparentemente disparatada, se esconde una verdad, ya sea una burla a los seres huecos y pedantes; ya sea la mofa hacia escuelas y corrientes que tan solo producían sinsentidos e interpretaciones extravagantes a ojos del filósofo.

Además, vuelve a ser intensa la reflexión sobre el lenguaje que plasmará ampliamente en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, pero que le preocupa desde temprana edad, quede de muestra el relato “Las tijeras”: “No hay cosa que quiera decir nada, aunque diga algo; lo dice sin querer. En rigor el hombre no piensa más que para hablar, para comunicarse con sus semejantes y asegurarse así de que es hombre” (Unamuno, 2011a:377). La comunicación es un medio ineficiente a la par que caprichoso, es solamente un medio para que el ser humano pueda dialogar, aunque ello no signifique que pueda expresar de manera satisfactoria sus cuitas; asimismo el pensamiento del

hombre se pone en tela de juicio, ya que si absolutamente nada es simbólico ni “quiere decir nada”, ¿cuál es la utilidad o función de la reflexión?

El progreso de Procopio era vivir de un modo irracional, en tanto que no reconoce sentido a nada, y por lo tanto, se deja llevar por la vida, sin tomársela en serio. Este ente era muy escrupuloso y se cortaba las uñas muy a menudo, hasta que observó, con mucho detalle: “[...] en la base de la uña del dedo gordo de la mano derecha, y hacia la izquierda, se le había aparecido una manchita blanca, como una peca” (Unamuno, 2011a:377). No se alarmó, pensó que a medida que creciera la uña, la manchita también ascendería y podría cortar pronto el sobrante: “Pero como el hombre propone y Dios dispone, dispuso Dios que Procopio no pudiese quitarse del espíritu la manchita blanca de la uña” (Unamuno, 2011a:377). El narrador apuesta por la ironía, Unamuno se reafirma en un mundo telúrico, en el que el ser humano está sujeto a las vaivenes divinos aunque este no sea ni consciente ni quiera reconocerlo, como Procopio, por ello, aunque él no deseó preocuparse por tal nimiedad, no lo consiguió.

El personaje, aunque no fuera partidario de la filosofía unamuniana, también escribía, pero no podía pensar con claridad por culpa de la mancha, una lucha se libraba dentro de él, la lucha clásica entre razón y corazón, que evoca la también ridícula inacción de “Nerón tiple o el calvario de un inglés”: “*¡Pero esto es una estupidez! —se decía, irritado contra sí mismo—; ¡si esto no quiere decir nada!, ¡degradantes supersticiones!*” (Unamuno, 2011a:377). Como en “El hacha mística”, recordaba Procopio leyendas infantiles acerca de la anomalía de la uña para así calificar de infundados los malos augurios que sentía: “Recordaba que cuando niño se le había dicho que esas pintitas blancas en las uñas son mentiras y que les salen a los niños mentirosos; pero él ni era ya niño —ni viejo todavía— ni recordaba haber dicho, ni haberse dicho, recientemente mentira alguna de consideración” (Unamuno, 2011a:377). Y lógicamente, nada significaba nada, así que se fue de paseo al campo —afición también unamuniana— para distraerse.

Pero eso fue imposible, no dejaba de pensar en la pintita de la uña, y entonces cayó Procopio en la trampa, su mundo estable y hermético se derrumbó en el momento en que comenzó a preguntarse por la causa de la mancha, esta no tenía significado por sí misma, sin embargo de algún lugar debía haber salido. Sus cavilaciones daban en monodílogo y manía histérica: el motivo de su surgimiento, si era mancha a pesar de ser blanca... Todo comenzaba a tener significado para él, su microcosmos comenzaba a co-

rresponderse con el cosmos: “Ya la cuestión no era lo que aquella pintita significaría, sino si significaba o no algo. Y en rigor, si hay algo que signifique cosa alguna” (Unamuno, 2011a:378).

El narrador explicita hacia el final del cuento que la creencia de Procopio, su propia superstición, precisamente, era no creer en nada, no creer que nada tenía significación. Para entretenerse en su agonía, recordaba las enseñanzas de su infancia sembradas por las lecturas del Padre Astete —el *Catecismo de la doctrina cristiana*, realizada por el jesuita Gaspar Astete, orden religiosa ampliamente vituperada por Unamuno a causa de su incultura, su superstición y la pérfida pedagogía en la que difundían su corolario— y que le indicaban que la superstición era pecado; incluso caía en arabescos y en cuestionarse su atípico nombre —reacción similar a la del lector del cuento, y más cuando observa los disparatados nombres de sus familiares—: “[...] ¿qué quiere decir esto de que yo me llame Procopio?, ¿por qué me hizo bautizar con ese nombre mi padre, que, por su parte, se llamaba Wilibrodo?, y tenía, por cierto, un hermano, tío mío, Burgundóforo” (Unamuno, 2011a:378).

Es evidente el sentido humorístico y el patetismo del protagonista y más aún cuando el narrador personifica la mancha y le da voz, una voz que provoca al protagonista, que le sonrío con ironía:

La pequita estaba allí, en la uña, sonriéndose, sí, sonriéndose irónicamente y diciéndole: *Adivina, adivinanza, ¿qué hace el huevo en la paja?* Y yo, ¿qué hago aquí? [...] Conque no quería decir nada, ¿eh? Pues, por lo menos, decía querer. ¿Y decir querer no es acaso el colmo del querer decir? La pequita decía querer amargarle el poso de las aguas del espíritu, el sedimento de las supersticiones (Unamuno, 2011a:378).

Una vez más aparece la reflexión del lenguaje y de cualquier forma de comunicación, una utopía, porque nunca será factible el intercambio real de sentimientos y emociones.

Procopio nombró a la mancha, “la cosa” y cada día le inquietaba más su relajado nihilismo, tanto que le recordaba a manías infantiles, sinrazones y sinsentidos pueriles: desde niño era muy devoto, pero tenía que abandonar la misa porque no podía reprimir sus ganas de “despabilar los mocos de las velas del altar”, ni él mismo se preguntaba qué significaba tal fuerte afición, que ahora se le volvía a reproducir.

Su vida seguía, y se dejó crecer la uña, el narrador ironiza abiertamente y expone el influjo de la voluntad sobre los hechos materiales, quién sabe si así se resolvería

pronto el “¡misterio, misterio!” de la pequita, y si Procopio sanaría de tal insulsa preocupación: “Porque... ¿no influye acaso la voluntad en el crecimiento, más o menos lento, de las uñas?” (Unamuno, 2011a:379).

Seguía sintiendo una profunda desazón y dio en pensar que su mancha jugaba el mismo papel que la manzana para Newton, y por lo tanto, algo debería descubrir, aunque la anécdota, tanto la suya como la del científico fueran “cuentos”, pero como “nada significaba nada”, nada encontraba: “¿Descubriría esto: que nada significaba nada? Creía tenerlo descubierto, mas para sí solo; y cuando no logra uno descubrir a los otros lo que cree tener descubierto, empieza a sospechar que ni a sí mismo se lo descubrió. ¿Y si yo pudiese demostrar [...] que la cosa no significa nada?” (Unamuno, 2011a:379). La percepción de la realidad parece una cábala si esta no se comparte en sociedad, es decir, si una superstición no es compartida, solamente será una creencia infundada, la razón vuelve a ser para Unamuno un absurdo más, como la posibilidad de que exista una comunicación efectiva. Tal necesidad de comunicación responde en don Miguel a la necesidad de dejar huella de la propia existencia, no tanto por la “vida de la fama” clásica, como por sobrevivir en la memoria colectiva de índole intrahistórica.

Los arabescos continuaron durante ese paseo, que en la lectura simula alargarse y en realidad, asemeja un tiempo interno mayor gracias a la densidad del monólogo, sin identificarse hacia el final que “Procopio se volvió a su casa con la mente henchida de intenciones”, no existen marcas temporales ni locales que acentúen que se encontraba aún en el campo.

Aforismos que el narrador defiende: “La obsesión de la manchita no le dejaba pensar en otras cosas más serias. ¿Más serias? ¿Y por qué más serias?” (Unamuno, 2011a:379). Para Unamuno es usual la afición a reflexionar sobre tales menudencias, aunque a menudo es un ejercicio humorístico para trastornar la lógica y ridiculizar los valores que representan los personajes de ficción. De tal modo que, Procopio, una vez llegó a casa, tenía miedo de dormirse, por miedo a que la mancha se le “convirtiese en sueño”, y sentencia el narrador: “Procopio tenía un supersticioso horror a las supersticiones” (Unamuno, 2011a:379). Este personaje demuestra que no creer en nada ya era otra superstición que se veía alterada por el accidente más nimio, Procopio había descubierto su propia inanidad, su incapacidad por saber, por descubrir y por comunicar, por lo tanto, su condición de mortal, y con ello, su miedo al sueño, al despertar de Dios, y a su propio despertar al sentimiento trágico de la vida.

Unamuno trata en su artículo “¡Vivir para ver!” (1917) el caso de un hipocondríaco que encuentra su cura aplicando uno de los mecanismos psicológicos más sencillos, la desviación de la atención, estrategia que Procopio es incapaz de usar, en este caso, se centró activamente en la actualidad política de 1917 —anécdota que parafraseó en 1936, en su artículo “Mañana será otro día”—:

Conozco un hombre de edad no muy avanzada, pero muy gastado ya, avejentado [...] lleno [...] más que de achaques de aprensiones, el cual [...] no me hablaba sino de lo poco que le quedaba por vivir [...] Oprimíale el pecho —y hasta materialmente— la aprensión de que le rondaba una muerte repentina, por rotura de un vaso sanguíneo, por brusca parada del corazón. Apenas hablaba sino de su dolencia. Mas hace ya algún tiempo que es otro. Ya no nos habla más que de la guerra, de la Revolución, de la historia en que nos movemos [...] se exaltó y no se acordaba ya de su pecho. No medía y retenía sus palabras como otras veces hacía por temor a dañar el corazón. Abandonóse ahora a la emoción histórica [...] sin pensar si ese abandono ha de cortarle la precaria vida [...] nos dice: *No pienso morirme sin ver en qué acaba esto. ¡Sería una lástima! Y no, no se morirá. La emoción de la expectativa le hará vivir. Y ahora vive porque quiere vivir, y quiere vivir para ver en qué acaba esto. Se le ha levantado el corazón. La historia le ha restituido las reservas de él* (Unamuno, 1967g:626).

Juaristi comenta que don Miguel también fue, en cierto modo, hipocondríaco, recordemos la “crisis” y el período decadente que atravesó a principios de siglo, cuyos síntomas recuerdan a los del protagonista del artículo citado:

Desde 1910, previendo la inminencia de la cincuentena, se volvió aprensivo. Notó que le costaba más esfuerzo todo lo que hacía, especialmente las actividades físicas, y ni se le ocurrió explicarlo como un declive natural de sus energías. Se convenció de que padecía una dolencia cardíaca, que su corazón estaba a punto de fallarle. Dio la tabarra con ello a todo el mundo, a sus amigos y a la familia [...] Su médico [...] acabó por recomendarle reposo frecuente [...] Pero no hay mejor cura para la hipocondría que un revés real, y el que sacó a Unamuno del trance [...] el 20 de agosto de 1914, pocos días después del estallido de [...] la Gran Guerra [...] don Alfonso XIII [...] firmó la destitución de Unamuno como rector de Salamanca (Juaristi, 2015:327)

También don Miguel sufrió una llamada de atención del tiempo presente, que le despertó de su letargo, su particular “manchita de la uña”.

“Una tragedia” (1923) es el último cuento fechado que tenemos de Unamuno, por lo tanto, podría afirmarse que su carrera cuentística, llegó, hasta al menos esta fecha, biográficamente, en 1924 viviría su primer exilio a Fuerteventura. Por otra parte, parece un cuento extremadamente autobiográfico, precisamente podría rememorar un episodio de juventud, la correspondencia entre Unamuno y Leopoldo Alas.

Este cuento, aunque Álvarez haya atisbado que recuerda al diálogo entre el autor y el protagonista de *Niebla*, no es tan ajeno a la propia autobiografía de Unamuno y su intento de amistad con *Clarín*, por ello, tomaría este relato una relevancia mayor: que don Miguel a sus cincuenta y cinco años y ya con una carrera literaria consolidada fuera capaz de evocar tal momento de juventud y parodiarlo, a la vez que mostrarlo con nostalgia y compasión, evoca la magnitud del activista social e intelectual en que había logrado convertirse Miguel de Unamuno, que en esa época, tal vez, estaba reviviendo la batalla entre “gente nueva” y “gente vieja”, pero desde el otro bando.

En 1926, a los sesenta y dos años, y haciéndose eco de las teorías de Freud, presentaría una lucha entre los jóvenes y los ancianos descarnada y “canibalesca”:

En esos devoramientos, en que se devora a los padres, se funden [...] amor y odio. Y a las veces toman la forma de un homenaje. El homenaje a un autor consagrado, por ejemplo, es una manera de mandarle que se muera; es un acto de canibalismo. Dios te libre, joven que me lees, de llegar a ser un día homenajeado así. ¡Qué terrible palabra mística! Se consagra la víctima propiciatoria (Unamuno, 1976g:669).

El relato, desde su inicio, se dirige directamente al lector, apela al conocimiento de las *Memorias*, de Goethe —a este, lo identifica como “el autor del *Werther*”, la obra más popular de toda su carrera entre el gran público—, en las que este explica su relación con el profesor Plessing, y a partir de este contacto fallido, traza en paralelo Unamuno su cuento: “Pues vamos a contaros una historia algo parecida a la de Plessing, pero que acaba en tragedia” (Unamuno, 2011a:381).

Plessing quiso a toda costa entablar amistad con Goethe, otorgarle el título de “director laico de conciencia”, el profesor era un ser misántropo y extraño que le enviaba cartas extensas y que fueron tornándose solamente en quejas y reproches a medida que el célebre escritor no le contestaba ninguna. Finalmente pudo verle en persona, pero Goethe no se interesó en absoluto por él.

Unamuno comienza a situar sus personajes: “Era un escritor, llamémosle Ibarrondo” (Unamuno, 2011a:381), vemos como comienza a jugar de un modo metaliterario, cualquier nombre es válido para ese personaje que es tan común como cualquier escritor famoso que conocieran en vida don Miguel —incluso, como él mismo— y el lector, aportando así un realismo extremo al cuento, a la par que poniendo la literatura al mismo nivel que la vida.

Ibarrondo es el apellido elegido para dar nombre a un posible *alter ego* de Unamuno, apellido de origen vasco, etimológicamente haría referencia a aquel que se encuentra junto a una ribera o vega, pero este escritor querrá vivir en su torre de marfil, y las consecuencias que recibirá serán nefastas. Este era un autor de gran influencia en el panorama del momento, tanto nacional como internacional, era un modelo a seguir para las nuevas generaciones, pero muchos de esos jóvenes caían en el error de la egolatría y el victimismo románticos: “Y eran no pocos los que se imaginaban que Ibarrondo estaba para atender privadamente a lo que ellos le preguntaran y a que les dijese —por carta, y a su nombre— lo que estaba diciendo arreo al público todo” (Unamuno, 2011a:381). Por el detallismo y la mofa que se desprenden de este fragmento se podría interpretar que Unamuno había vivido esta situación, tanto como autor consagrado, como joven ansioso de triunfar:

Hasta hubo quien le preguntó qué es lo que debía leer, sin más que este indicio: *soy un joven de dieciocho años hambriento de cultura*. Y lo que más le atosigaba a Ibarrondo era la gran porción de locos, chiflados, ensimismados y hasta mentecatos que le iban con sus locuras, chifladuras, ensimismaduras y mentecatadas (Unamuno, 2011a:381).

Por otra parte, también se destaca la vanidad de Ibarrondo, que no cedía ni en contestar una carta.

Así como Ibarrondo es ejemplo de un escritor popular cualquiera, Pérez, “Era un joven, llamémosle Pérez”, era el discípulo que ansiaba un mentor típico, debemos fijarnos en que ninguno de los dos personajes tiene nombre propio, a ambos se les identifica por un apellido más o menos común —aunque Pérez es un apellido muy usual en los personajes de Unamuno—. Este cuento se enmarca también en la tradicional línea de los apólogos, ya que muestra valores morales básicos contrapuestos para ofrecer una moraleja, aunque Unamuno pone en práctica sus arabescos y desde esa base tradicional construye un complejo relato de índole psicológica y metaliteraria.

Pérez es el representante por excelencia de la Gente Nueva sin ninguna base intelectual válida: “[...] de esos que creen ingenuamente que se les ha ocurrido lo que habían leído, que toman por ideas originales las reminiscencias de lecturas y que se imaginan que van a romper moldes viejos cuando se disponen a hacerla con otros más viejos todavía” (Unamuno, 2011a:381). Ciertamente Unamuno no soporta la novedad y la originalidad “porque sí”, él se enmarca en un concepto de literatura intrahistórico, a la par

que no esconde sus fuentes, ya que el *Quijote* será claramente su base técnica en toda su narrativa.

Unamuno, que protagonizó en sus inicios, especialmente con Leopoldo Alas, la clásica pugna entre “gente vieja” y “gente nueva”, en cuanto maduró, su carrera mostró una visión distinta tanto de los escritores jóvenes, como de los mayores, valga como muestra tal cuento, a la vez que sus palabras de 1900:

Es frecuente oír de un mozo que empieza que es una esperanza del arte o de la literatura, pero apenas se oye decir que sea un recuerdo de un viejo que acaba. De cuando en cuando aparece en la prensa la cantinela esa de jóvenes y viejos, si estos estorban a aquellos o si aquellos son irrespetuosos para con estos. Discusión inacabable y baldía, porque ni los viejos se acuerdan de que fueron jóvenes, ni estos piensan que llegarán a viejos. Yo no veo en todo ello más que [...] la enorme pequeñez de nuestros críticos [...] por guardar la retirada, son nuestros críticos de lo más malo que en crítica cabe [...] los pobres muchachos soñando con los críticos esos y sin pegar ojo ante la idea de si dirán o no algo de ellos [...] ¿Qué piensas tú [un escritor novel] de ti mismo, allá por dentro, a solas, sin fingimiento, cuando te interrogas en el silencio de la noche? ¡Trabaja, trabaja, trabaja, trabaja sobre la realidad [...] tú no te imites nunca, nunca, nunca (Unamuno, 1967g:1258).

Incluso se atrevió a escribir “contra” los jóvenes que no lo eran en realidad, también en 1900:

[...] no es joven el que quiere, sino el que puede serlo; el joven, como el poeta, no se hace, nace; y quien nace joven, joven sigue y muere joven [...] quien sea incapaz de quitar de en medio al viejo que le estorbe [...] no es joven [...] cuando son de veras jóvenes, osan [...] porque la juventud es osadía, y no esperan a que se les ceda el paso, sino que se lo abren [...] El muchacho que se preocupa de lo que él piensen los consagrados, no es joven [...] cuando vuestra labor no es juvenil de verdad, no es fresca y potente y original y sincera, solo llega a cobrar mérito por la persistencia [...] ¿Por qué trabajáis para el tiempo?, ¿por qué no tenéis fe?, ¿por qué buscáis el éxito inmediato? [...] Cuanto más eviten tu nombre, más les preocupa tu espíritu [...] Solo es joven el arrogante que ahoga la codicia bajo la ambición y sueña en el público universal y secular (Unamuno, 1967g:1263).

El joven Pérez, como Plessing, le escribió “largas cartas inflamadas y entusiastas”, creyendo haber descubierto algún aspecto hasta ahora insospechado, pero repitiendo los mismos lugares comunes que el narrador presentó anteriormente como tópicos en los jóvenes de dieciocho años. Ibarrondo, lógicamente, no podía atender a la multitud enfervorecida, así que no contestó a Pérez, pero este insistía incansablemente. El mentor, finalmente, y pensando que así finalizaría el acoso del aficionado, le contestó de un modo “defensivo”, Pérez continuó escribiéndole hasta que se rindió.

Al cabo de cinco o seis años, Ibarrodo recibió el original de una obra de Pérez y la petición de este para que le escribiera un prólogo, similar al caso de Unamuno con *Clarín*, el joven don Miguel explicitó a su mentor que cualquier referencia que hiciera a sus escritos redundaría en su éxito, y se quejó agriamente de la ausencia de reseña por *Paz en la guerra*, y de la mala crítica a *Tres ensayos*, hechos que complicaron su relación.

Ibarrodo hojeó la obra y rechazó el encargo, argumentando que no tenía tiempo para ello, a los pocos días fue a su encuentro el mismo Pérez en persona. Este le propuso un trato inverosímil, no le importaba que contradijera su ideario, él quería que le escribiera el prólogo a toda costa²³⁴: “Aprobativo o vituperativo, su prólogo hará correr mi obra, el público la juzgará y usted habrá hecho un servicio al público y no a mí” (Unamuno, 2011a:382). El ansia de publicidad le carcomía como a “Don Martín, o de la gloria”, actitud que no escandalizó al sabio, de hecho, le espetó que no podía ni apoyar ni rechazar sus ideas, cuando estas no eran ni del propio Pérez, ni tenían el nivel de “doctrina”. Por otra parte, tal afirmación podría tomarse como el empuje necesario para un joven escritor, así con un afán regeneracionista por difundir nuevas ideas entre la masa, recordemos las palabras de Unamuno a Alas: “[...] tengo deseos de trabajar, de hacer lo que pueda por la cultura de mi país y de crearme una posición en las letras y algo que se añada a mi cátedra” (Unamuno, 1941:51). En las palabras de don Miguel se atisba la voluntad culturalista, hecho que queda en duda en el caso de Pérez.

²³⁴ Explica Unamuno una experiencia, presuntamente real —ya que se enmarca bajo el membrete de artículo—, de un escritor joven que le pide que le prologue y reproduce una relación muy similar a la de Ibarrodo y Pérez: “Por otra parte, al joven autor de esta obra que estoy prologando [...] le importa muy poco, me parece, que yo haya leído su obra, con tal de que se la prologue, y tampoco le importa gran cosa el que yo hable o no de su obra en mi prólogo a ella. Lo capital para él es que mi nombre aparezca en la cubierta de su libro [...] este joven autor no solo aspira a llegar, sino que confía en lograrlo, y cuando llegue —que llegará— cuenta con colocar él a su vez su concierne prólogo a otro entonces joven aspirante a la llegada. Pero yo, por mi parte, no me dejé nunca prologar por nadie. Declaro, con la modestia que me caracteriza, que me he bastado para prologarme” (Unamuno, 1967c:887), vemos como don Miguel en 1909, fecha de este artículo, “Prólogo ejemplar”, explicita las entretelas del mundo literario sin reparos y con sarcasmo, parodiándose, tal vez inconscientemente, a sí mismo en su mocedad. Ya en 1897 explicitó sus propósitos verdaderos al redactar el prólogo de su propio amigo, Juan Arzadun: “[...] le prometí [a Juan Arzadun] hacer un prólogo [...] le pedí [al editor, Fermín Herrán] tiempo para amañar mi prólogo, alegando que quería trazarlo con cuidado y esmero, cuando lo que en realidad buscaba era lucirme a expensas y cuenta de Arzadun, tomando pretexto de sus trabajos para disertar a roso y veloso de todo cuanto me viniese a cuento. Y ahora, que ha vencido el plazo de mi débito, no solo me pesa de haber concebido tal propósito, sino que hasta se me aparece tarea vana la de presentar yo a Juan Arzadun [...] como no se me da [...] espacio para lanzarme a todo género de digresiones conceptistas, aun cuando sucumbiera, como otras veces, a la tentación de hacerlo” (Arzadun, 1897:2).

Pero lo que hirió más al joven fue la crítica de estilo:

[...] no hace usted sino repetir lo que todo el mundo dice, y lo que es peor, como lo dice todo el mundo. Ni una expresión, ni un grito, ni una metáfora, ni un acento personal. Y cuando cree usted ir contra la corriente general es cuando más ramplonerías escribe [...] La heterodoxia de usted es tan vulgar como la ortodoxia a que combate (Unamuno, 2011a:382).

No era ya que no tuviera un ideario propio, era que no había nada de él en su obra, esa fue su peor jugada, ser solamente un eco de las opiniones y contra-opiniones generales, Ibarondo-Unamuno no pierde la oportunidad de criticar las corrientes ideológicas del momento y sus fieles, pero ciegos, seguidores: “Porque usted reconocerá conmigo que hay un ateísmo; un anarquismo tan vulgares y ramplones, tan poco originales, tan rebañegos, como el teísmo y el arquismo oficiales” (Unamuno, 2011a:328). O por otra parte, podría comprenderse que Pérez observa los lugares comunes al modo unamuniano, es decir, no desde la originalidad, sino desde el rescate de la intrahistoria.

El aspirante quiso responder, rebelde a las críticas del maestro. Este le reprimió, secretamente quería persuadirlo para que abandonara la república de las letras —como uno de los finales posibles de “Bonifacio”—, y para ello decidió convencerlo de que sus textos estaban plagados de lugares comunes. Es interesante observar como Unamuno, que había defendido tratar lugares comunes, revalorizando su valor intrahistórico, y había criticado profundamente la originalidad por la originalidad, vitupera en este relato que un escritor se haga eco de las líneas ideológicas más populares del momento.

Ciertamente, la ignorancia, presunción y falta de personalidad de Pérez son condenables, pero también la alta vanidad del mentor, que hasta cierto punto, abusa de su posición para humillar al joven y moverlo a abandonar cualquier actividad intelectual, por momentos parece que busque tan solo destellos estéticos: “Si aún hubiera aquí disparates [...] disparates graciosos... ¡Pero ni eso!” (Unamuno, 2011a:382). Es complejo adivinar la posición por la que se inclinaría Unamuno, a la vez que dilucidar las características positivas y negativas de ambos personajes, ya que, ¿es Pérez un joven regeneracionista que necesita de una recomendación del maestro para comenzar su carrera?, o por lo contrario ¿es solamente un simple arribista?, ¿es realmente un buen escritor, reflexiona al modo unamuniano los lugares comunes, o como Bonifacio, del cuento homónimo, es un vanidoso que realmente se cree falsamente original?, ¿es Ibarondo un buen mentor y hace bien expulsándole de la república de las letras?, ¿o era realmente

válida la obra de Pérez e Ibarrodo solo buscaba desprestigiarlo, apartar la competencia de la “gente nueva” y desanimarlo? Ciertamente, el joven se comporta con humildad, es el reverso dramático de Bonifacio, mientras Ibarrodo parece caer en cierta insensibilidad.

Cuando ya era tarde para que Ibarrodo se arrepintiera por su dureza, observó que Pérez entristeció profundamente: “[...] dentro de él se agitaba una terrible conmoción” (Unamuno, 2011a:382), el escritor consagrado se alarmó por tal reacción y por la facilidad con que se dejó convencer del fracaso de su obra. Aunque le animaba a tomar otro oficio y a contemplar otras opciones vitales, el aspirante no se reponía:

- [...] En otra cosa será igual. Si usted me hubiera escrito el prólogo yo habría lanzado el libro y me habría importado poco que me dijeran de él lo que usted me ha dicho. No lo habría creído. Habría atribuido a la envidia; habría luchado. Pero usted, convenciéndome me ha matado. ¡Sí, me ha matado!
- ¿Convenciéndole, de qué?
- De que soy un pobre mentecato (Unamuno, 2011a:383).

Pérez se sentía un absoluto inútil para cualquier tarea, y esa actitud venía reforzada porque su ídolo había derrocado y pisado todas sus ilusiones a base de “fuertes duchas”. Este había quebrado la imagen que el diletante tenía de sí mismo, ahora estaba completamente perdido en un mundo en el que en nada podría sobresalir ni tener un mediano éxito, ya no sabía quién era. Por otra parte, vuelve a surgir el tema de la envidia nacional y foránea como principal óbice para labrarse un nombre, valga de ejemplo “¡Cosas de franceses! (un cuento disparatado)”.

Respecto a mostrar otras identidades de los protagonistas recuerda a “El que se enterró”; por otra parte, “Una tragedia” evoca en varios aspectos de “Bonifacio”, ambos personajes deseaban triunfar en el ámbito artístico, pero mientras Bonifacio se tomaba sus altibajos con un humor más sereno, incluso alegre, y no aceptando nunca que era un fracasado, y el narrador ofrece dos finales posibles; Pérez no resistirá la humillación y la pérdida de su yo. En “Bonifacio” también usa Unamuno el recurso de tasar los personajes como seres cualquiera de la realidad más pedestre: “¿Para qué continuar un cuento tan viejo? Cójnle ustedes a Bonifacio, denle unos cuantos martillazos por aquí y por allí, moldéenle hasta que se pliegue a las exigencias de la realidad, y díganme en conciencia si han conocido a Bonifacio” (Unamuno, 2011a:261).

Pérez, después de las palabras de su héroe, comenzó a llorar de un modo inconsolable, ni la promesa de Ibarondo de realizarle finalmente el prólogo le calmó. A los pocos días, el muchacho se suicidó dejando una carta para su ídolo en la que le explicó “[...] que le había puesto ante los ojos un espejo en que vio su inutilidad” (Unamuno, 2011a:383). Recordemos el uso del símbolo del espejo en Unamuno, presente en varios de sus textos, también en los cuentos como “El que se enterró” y “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)”, para así confrontar el conocimiento del ser humano de sí mismo y los posibles desdoblamientos de identidad, así como la asunción de esta. El diálogo de este cuento entre mentor y alumno, y la autoridad del sabio recuerda a la del autor con Augusto en *Niebla*.

El viejo poeta, al conocer el trágico fin de su admirador: “[...] se aquietó pensando que los suicidas lo son de nacimiento” (Unamuno, 2011a:383). Opinión, tal vez, fundamentada por la facilidad con que Pérez se dejó persuadir para abandonar la escritura, es decir, ya llevaba en él la tristeza y la muerte, y en cuanto su dios pagano, Ibarondo, le rechazó, solamente confirmó su naturaleza, y a la vez falleció para él su dios. Otros personajes unamunianos también son extremadamente sensibles y ello les lleva a una desdichada resolución, como los personajes de “El espejo de la muerte (historia muy vulgar)” y “Ramón Nonnato, suicida”; aunque también don Miguel gusta de personajes con un bagaje y herencia melancólicos que consiguen vencerlos y sobreponerse, veáanse “El semejante”, “Soledad” y “Cruce de caminos”.

Sin embargo, y observando la correspondencia entre Unamuno y *Clarín*, este cuento podría interpretarse a la luz de esas cartas, no en vano don Miguel también fue un joven con aspiraciones que deseaba abrirse camino y lograr la fama como escritor.

Miguel de Unamuno y Leopoldo Alas, *Clarín* entraron en contacto por primera vez en 1895, por entonces, Unamuno contaba con treinta y un años; mientras, Alas ya tenía cuarenta y tres años, y se encontraba en su última fase literaria y vital, ya que fallecería seis años más tarde. La relación entre estos literatos ha sido especialmente estudiada por la crítica desde la perspectiva del enfrentamiento entre “gente nueva” y “gente vieja”, por la sonada oposición de Leopoldo Alas al Modernismo, que se ha tendido a reflejar como tajante y absoluta, aunque sin embargo, alabó a un autor como José Enrique Rodó y su *Ariel* (1900).

Cuando Unamuno y Alas comenzaron a intercambiar correspondencia, el filólogo ya había publicado *En torno al casticismo* (1895), y no dudó en asirse a cualquier

pretexto para ponerse en contacto con su admirado escritor. En esas cartas ya se muestran sus ambiciones: “[...] tengo deseos de trabajar, de hacer lo que pueda por la cultura de mi país y de crearme una posición en las letras y algo que se añada a mi cátedra” (Unamuno, 1941:51); y la búsqueda de un mentor en *Clarín*, además de reconocer que “Unas observaciones críticas de usted [Alas] no pueden por menos que hacer que mis trabajos sean más leídos” (Unamuno, 1941:51). Interés que el propio Unamuno calificaría en la carta del 2 de octubre de 1895 como “interés interesado” (Unamuno, 1941:61). A pesar de su clara contrariedad por el artículo de Alas a sus *Tres ensayos*, llegó a ser de una sinceridad absoluta, y tremendamente amarga, en aceptar que: “[...] le agradezco su artículo en cuanto su efecto general en el mucho público que le lee a usted y por sus juicios se guía ha de traducirse en que aumente la circulación y venta del folleto, cosa que me interesa mucho” (Unamuno, 1941:86). Vemos como tal comportamiento se reproduce en el protagonista de “Una tragedia”.

En 1920, reconocía Unamuno que siempre le había interesado el aspecto pecunario de la literatura, al que se vio empujado desde sus inicios por sus circunstancias familiares, además de por las ansias de renombre, por otra parte, resultó un pionero de tales estudios literarios:

Desde que tengo uso de razón y me dediqué a la literatura, vengo fijándome en los grandes éxitos de librería y estudiándolos, vengo buscando las razones a que se debe que un libro de literatura de ficción, sea novela o drama o poesía, obtenga mucha venta. Y casi siempre he encontrado, debajo del éxito, o la mangla o el alcohol, es decir, el narcótico. Y ahora más. Porque ahora la gente quiere olvidar las perspectivas del mañana. No, no leo las obras de literatura que obtienen mayor éxito de momento hoy. Y no las leo por lo mismo que no voy al cine. Espero a que el tiempo haga que esas obras maduren. Porque las obras de arte maduran con el tiempo. ¡Y hay tanto que releer! (Unamuno, 1967g:876).

Como los jóvenes del cuento, don Miguel de Unamuno confesaba a Leopoldo Alas su particular admiración, incluso las recomendaciones literarias, tal y como se quejaba Ibarondo: “Hasta hubo quien le preguntó qué es lo que debía leer, sin más que este indicio: *Soy un joven de dieciocho años hambriento de cultura*” (Unamuno, 2011a:381):

Le debo, en efecto, a usted, o a sus escritos, que es lo mismo, indicaciones, puntos de vista, ideas. Le he aprovechado cuanto yo podía aprovecharle, me ha orientado usted en ciertas cosas, ha hecho fije mi atención en otras, ha sido el primero en

descubrirme ciertos escritores que me han servido grandemente (Unamuno, 1941:55).

Don Miguel llegaría a desear establecer una “comunidad” total con Leopoldo Alas: “[...] estoy profundamente convencido que ha sufrido usted cuantos sufrimientos de amor propio allí se revelan, porque iba a usted, a quien creo (tal vez me equivoque) en un estado de ánimo muy análogo al mío. Usted habrá sentido en el alma hábiles elogios y habrá agradecido rudos ataques, ataques sin velo” (Unamuno, 1941:104).

Pero ese vínculo, para el joven arribista no era tan solo profesional, sino que debía “extenderse a la vida toda” (Unamuno, 1941:68), aunque solo se conocieran por carta, el joven filólogo exclamaba: “[...] busco siempre a través de ellos al hombre que no pierdo jamás de vista, el que es usted más que una firma un hombre de carne y hueso, vivo, real, con entrañas, y que tiene su mundo y en él sus placeres y sus penas” (Unamuno, 1941:68).

Incluso, Unamuno le envió cartas a su mentor aún antes de que este le hubiera podido responder las anteriores, como el caso obsesivo de Plessing y Goethe que se cita en “Una tragedia”; sucedió con la epístola del 26 de junio de 1895, enviada por don Miguel cuando aún no había recibido la respuesta de *Clarín* a su carta anterior, la del 31 de mayo de 1895 —no se tiene constancia de que hubiera otra carta intermedia—. Otra muestra de la desmesurada atención que reclamaba el joven helenista de Alas, se encontraría en la polémica carta del 9 de mayo de 1900: “Una vez más, una vez más; usted fue de los que nutrieron mi mente, yo QUIERO [*sic*] ser su amigo y comunicarme con usted de verdad, por debajo de las miserias de nuestra carrera literaria, y no hay relación sólida como no se cimiente en verdad y sinceridad [...] *Quiero* [*sic*] que de ella [esta carta] salga una amistad” (Unamuno, 1941:93, 94, 100).

Por otra parte, Unamuno se posicionaría desde sus inicios como un “repensador” de los lugares comunes, hecho que, tomado negativamente por el crítico, así como por Ibarrondo, sería recriminado a don Miguel-Pérez:

Repensar los grandes lugares comunes me parece el arranque de toda regeneración mental [...] ¡Qué verdad es que aquí todo lo sabemos entre todos! [...] Sólo quiero dar forma propia a las ideas, *que no son de nadie y son de todos* [cursiva del autor] [...] El asombro de la originalidad no puede ser más que hacer carne totalmente propia lo que por ahí flota (Unamuno, 1941:65, 101)

En efecto, escribió Alas como crítica a *Tres ensayos*: “No cita a nadie; todo lo dice como si aquellas novedades, que lo serán para muchos, se le hubieran ocurrido a él solo, o como si no supiera él que ya han sostenido cosas parecidas otros. Pero no se crea que esto es por vanidad, por echarlas de inaudito” (Unamuno, 1941:91).

Reflexión sobre “lugares comunes”²³⁵ que estará muy patente en el cuento “Una visita al viejo poeta”, en el que protagonista defiende la misma idea que el autor: se debe partir de esa base común, como expresa Unamuno, “frase tan degradada como todo lo grande” (Unamuno, 1941:65), para revalorizarla.

El 26 de junio de 1895 comentó Unamuno a *Clarín* que se encontraba escribiendo *Paz en la guerra*, momento de exaltado nacionalismo vasco de don Miguel²³⁶, y realizó un comentario realmente interesante y profético respecto de la que sería una de sus principales preocupaciones. Explicó a Alas que los que habían leído parte del borrador le habían comentado que la muerte estaba en exceso presente en la novela, y Unamuno puntualizó: “[...] me dicen que le domina demasiado el pensamiento de la muerte. Es mi secreta obsesión” (Unamuno, 1941:60), como también figurará esta en muchos de sus cuentos.

El 31 de diciembre de 1896, envió Miguel de Unamuno *Paz en la guerra* a Leopoldo Alas, novela de la que le había hablado en todas las cartas efusivamente y de la que le explicó la génesis completamente “ovípara”, ya que con toda la información que reunió para su escritura confesó que “[...] podría hacer lo menos veinte tomos de su misma extensión” (Unamuno, 1941:71). Por supuesto, pidió a Leopoldo Alas que le es-

²³⁵ Don Miguel sostuvo una polémica en su juventud con Leopoldo Alas, ya que el prestigioso crítico le acusaba de plagiar sus *Tres ensayos*, controversia contra la cual Unamuno se defendió enviándole una intensa carta personal. En 1923 ya habían pasado muchos años, pero en “Decirse a sí mismo” continuaba Unamuno inquietándose por la misma cuestión, no la del plagio a otros, sino la del plagio a uno mismo, los lugares comunes que conforman la obra de un autor y asoman en cada página, tras el escritor que protagoniza el artículo está, indudablemente, Unamuno: “[...] el caso de un escritor que lleva algunos años escribiendo y con asidua frecuencia y que de pronto se pone a escribir y reproduce un artículo que escribió años antes. Y esto ocurre más cuanto más original, cuanto más personal, cuanto más propio sea el escritor. Porque los más grandes escritores se han pasado su vida repitiendo unas cuantas cosas, siempre las mismas, puliéndolas y repuliéndolas, buscándoles la expresión definitiva y más perfecta [...] El escritor quiere a las veces romper la aparente monotonía de su expresión propia citando expresiones de otros escritores, pero en las citas está él [...] el escritor que merece nombre de tal no hace más que decirse a sí mismo” (Unamuno, 1967c:922, 923).

²³⁶ Le escribió al autor de *La Regenta*: “[...] una de las cosas que llevo más pegadas al alma es mi casta. Hallará usted en mí siempre lealtad de vasco [...] dar vida [en *Paz en la guerra*] al espíritu de mi casta vascongada” (Unamuno, 1941:60, 64).

cribiera, en cuanto se la hubiera leído, ya que era su primer paso dentro de la república de las letras, superando así sus colaboraciones periodísticas; sin embargo, el silencio del temido crítico respecto a su debut fue ostensible y le acarreó el fin de la amistad con Unamuno. Vemos como en “Una tragedia” reproduce Unamuno esta experiencia autobiográfica entre Pérez e Ibarrodo.

La polémica respecto a si Leopoldo Alas leyó o no *Paz en la guerra*, fue desmentida en 1941 por su hijo y editor del epistolario, Adolfo Alas, que comentó que su padre efectivamente sí la había revisado, y guardaba el volumen en su biblioteca con múltiples anotaciones (Unamuno, 1941:45). Sin embargo, es muy probable que en el tiempo que duró la correspondencia, Alas no se la hubiera leído, ya que en su reseña de *Tres ensayos* así lo confiesa (García, 1952:137), y la insistencia de Unamuno es reveladora al respecto. Lissorgues ahonda más en esta controversia, y añade que el silencio de Leopoldo Alas fue más que elocuente, ya que en otros artículos, ni llegó a otorgar a Unamuno la categoría de novelista. Lissorgues califica las insinuaciones de don Miguel de “chantage crítico”, haciéndose eco de la expresión ya acuñada por Alas (Lissorgues, 1985).

La correspondencia se interrumpió tres años —como también sucede en “Una tragedia”— y no volvió a reanudarse hasta el 25 de marzo de 1900, cuando Unamuno le anunció que pronto publicaría *Tres ensayos* y se preparaba una reedición de *Paz en la guerra*, conociendo Unamuno el silencio de *Clarín* respecto a esta novela. Es muy posible, como apunta Antonio Ramos (Ramos, 1972:493), que Unamuno esperara durante ese lapso de tiempo una reseña de Leopoldo Alas sobre su primera novela, por ello se distanció de su maestro, viendo que esta no llegaba.

La penúltima y larga carta de Miguel de Unamuno a Leopoldo Alas *Clarín* viene precedida por la polémica que suscitó la crítica del autor de *La Regenta* a *Tres ensayos* de su joven seguidor, publicada el 7 de mayo de 1900 en *Los Lunes de El Imparcial*, es una “carta defensiva”, tal y como califica el narrador de “Una tragedia” la misiva que Ibarrodo escribió a Pérez para deshacerse de él, en tal caso, observamos al joven Unamuno extremadamente molesto con su maestro por su silencio respecto a su primera novela, así como por los negativos comentarios a *Tres ensayos*. Ramos-Gascón hace especial hincapié en mostrar a un Unamuno interesado —como el joven Azorín, que al principio elogió desmedidamente a Alas—, pero que, según el estudioso, revela en esta carta

sus verdaderas ideas sobre *Clarín*, especialmente en la polémica en torno a la “gente nueva” y la “gente vieja” (Ramos, 1972:494).

Antonio Ramos y Lissorgues se centran en desmentir la supuesta relación socrática ideal de alumno y mentor que los estudios anteriores, como el de García Blanco, establecieron entre Leopoldo Alas y Unamuno. No obstante, a nuestro parecer, Ramos reduce el epistolario a un simple enfrentamiento entre dos generaciones, cuando conociendo las particularidades del pensamiento unamuniano, que ya se estaban gestando en esa temprana juventud, no nos parece adecuado reducir esa relación a un mero intercambio interesado; ni a Unamuno, a un burdo fingidor.

En la reseña a *Tres ensayos* volcó Alas críticas veladas al helenista, revelando, a su vez, cuestiones que le escribió privadamente por carta, como la preferencia que daba a su obra literaria por encima de sus trabajos de lingüística, y su absoluta negativa a ser considerado un sabio; resulta interesante para nuestra monografía observar que el célebre crítico consideraba un buen cuentista a don Miguel: “Para mí tiene mérito grande Unamuno también como cuentista” (García, 1952:137).

Precisamente, de los *Tres ensayos*, elogió don Leopoldo especialmente “La fe”, como comenta Joan Oleza, Unamuno será “quién continúe la experiencia clariniana” (Oleza, 1976) en el rechazo de la religión oficial, que en el caso del filólogo será complementado por una intrincada problemática metafísica. De esto modo, se comprende que por coincidencia de pensamiento, Leopoldo Alas elogiara ese ensayo en particular; pero, a su vez, el crítico dejó entrever que ninguno del contenido de esos tres trabajos era especialmente novedoso u original, y aún otros expusieron ya en ese momento teorías más radicales (García, 1952:140). En cambio, Unamuno matizará en la última carta que conservamos, que su ensayo favorito es “¡Adentro!”, como también lo es el de toda su generación, escrito mucho más en sintonía con los jóvenes, y que condensaría todo el pensamiento que desarrollaría a lo largo de su carrera.

En esa extensa penúltima carta, don Miguel volvería a expresarle enardecidamente su total admiración, confesó que incluso había defendido las posiciones de Alas en discusiones y le reprochaba “[...] su afán por sostener los seniles productos de los más consagrados (no de todos) y la actitud de reserva frente a los jóvenes de empuje” (Unamuno, 1941:85), así como el silencio del consagrado autor respecto a Campión, Ganivet y Blasco Ibáñez. Las críticas del joven arribista a Alas eran sin duda

implacables y atacaban directamente su modo de reseñar, Unamuno llegó a cuestionarle su objetividad:

Y en cambio se comentaba su empeño por encarecernos a todo trapo obras discretas, sencillas, nobles sí, pero sin enjundia de escritores altamente simpáticos, es cierto; pero que dudábamos les concediera usted en su interior la importancia que en sus críticas les atribuía. Y la conclusión solía ser: lástima que hombre de tanto talento, de tan claro juicio, no juzgue con completo desinterés, y no se deje a sí mismo a un lado al juzgar (Unamuno, 1941:85).

Unamuno se enzarzó en su rechazo en espetarle a *Clarín* sus innumerables injusticias y no solo contra la nueva generación de creadores, sino también contra la “gente vieja”, como su polémica con Emilia Pardo Bazán, sus elogios desmedidos hacia Galdós, su mala relación con Echegaray, etc. Pero desde luego, es en el silencio de Alas respecto a la “gente nueva” en el que Unamuno cargó las tintas:

[...] los viejos me parecen inferiores a los que hoy salen. ¿A qué vino lo de oponer la gente *novísima* a la *nueva*? Si en sus reparos a la gente nueva le creyesen sincero, la misma gente nueva le querría. ¡Qué lástima, qué lástima que usted, que ha hecho las novelas más sugestivas y más hondamente tiernas, y los cuentos más sentidos, estorbe esa labor con su crítica ambigua, de reticencias y reservas, de habilidad excesiva, de ataques injustos, de elogios más injustos aún y de silencios soberanamente injustos! (Unamuno, 1941:96).

A su vez, como en el caso de Pérez e Ibarro, si aquel pedía a su mentor un prólogo suyo, que le serviría aún siendo negativo, Unamuno se desnudó completamente ante Alas al pedirle unas palabras sobre *Paz en la guerra*, aunque fueran vituperativas:

Vuelvo a rogarle que lea a mi pobre hijo, mi pobre hijo predilecto, y me desengañe en mi ciego cariño, si es que estoy engañado [...] Si me equivoqué, si no es lo que creo, sin con pulimento y lima no ha de quedar una novela que flote sobre la multitud de las hechas al correr de la pluma, desengañeme. ¿Que es un hijo defectuoso de mi espíritu? Tengo a diario ante la vista uno de mi carne defectuoso también [...] y bien puedo sufrir el otro tormento (Unamuno, 1941:98).

La comparación de *Paz en la guerra*, novela “defectuosa”, con su hijo Raimundo, discapacitado de nacimiento, roza el patetismo y la desesperación más absolutos.

Con el tiempo, el helenista se arrepintió de su aguerrida impulsividad, de hecho, ya lo hizo en la última carta que conservamos, y cuando Adolfo Alas entró en contacto

con él para recopilar las cartas del *Epistolario*, llegó a confesarle su deseo de realizar algún ensayo sobre Leopoldo Alas: “He vuelto a releer cosas de su padre de usted y me gustaría hacer, con calma, algo sobre él. Fue casi el único de su tiempo que experimentó hondas inquietudes íntimas espirituales” (Unamuno, 1941:44).

Sin embargo, parece ser que el desapacible comportamiento de *Clarín* con Unamuno fue una provocación intencionada, tal y como insinúa Lissorgues, así probó al joven escritor, comportamiento que en “Una tragedia” seguirá Ibarrodo con Pérez, creyendo así que se dedicaría a alguna cuestión productiva y dejaría de estar obsesionado con la escritura y con él: “Está enfadado Unamuno, como herido en lo vivo. Estaba previsto. En cierto modo su artículo sobre *Tres ensayos* fue un cebo para averiguar una hipótesis: hasta dónde puede llegar el afán de notoriedad en un hombre tan inteligente y de tanta cultura. Una experimentación, en suma” (Lissorgues, 2007:1056), como acabaría de confirmar el propio Alas en un “Palique” dirigido a Timoteo Orbe, amigo de Unamuno:

[...] nos valemus [la “gente vieja”] de ciertas habilidades pedagógicas, lícitas, para llevar por el que nos parece buen camino a los menores de edad que merecen ser bien guiados [...] un aficionado a las letras y más aficionado a la filosofía, como yo, bien puede ensayar a su modo, algo que sea conato de ese laboratorio y observatorio psicológico, individual, histórico, orgánico... A veces, en los experimentos, revienta un frasco de repente, y le saltan a uno a la cara los vidrios rotos mezclados con fragmentos del pobre *homonúnculus* que estaba allí dentro (Lissorgues, 2007:1059).

Así sucede al final de “Una tragedia”, Pérez, incapaz de soportar verse a sí mismo en el espejo, ver su incapacidad creativa y todo ello confirmado por su mentor, se suicidó, Ibarrodo pensaba conscientemente que su dura crítica ayudaría a Pérez, le haría abandonar las letras y sus esperpénticos afanes de originalidad, ya que tenía la vani-

dad de presumir que había inventado verdaderos lugares comunes²³⁷ —en lugar de reconocer la intrahistoria de estos, como Unamuno—; sin embargo, en el caso de Alas más parece un pulso, una demostración de poder, de madurez y experiencia, ante los jóvenes que venían a pedirle amparo, y como Ibarrodo, se veía asediado:

Y eran no pocos los que se imaginaban que Ibarrodo estaba para atender privadamente a lo que ellos le preguntaran y a que les dijese —por carta, y a su nombre— lo que estaba diciendo arreo al público todo [...] Y lo que más le atosigaba a Ibarrodo era la gran porción de locos, chiflados, ensimismados y hasta mentecatos que le iban con sus locuras, chifladuras, ensimismaduras y mentecatadas (Unamuno, 2011a:381).

Interesante observar como al cabo de los años, y con cincuenta y cinco años, Unamuno era el que ocupaba el puesto que hacía unos años había acaparado su mentor Leopoldo Alas —don Miguel se queja en numerosos artículos que, al fallecer Alas, le pedían que fuera su sustituto como crítico, y él lo rechazaba continuamente—, y como exhibía en este cuento, desde su posición consolidada, comportamientos entre el joven y el mayor, que él mismo había podido experimentar.

“Al pie de una encina” (1934) es un cuento no recogido como tal por García Blanco —que lo ubica como ensayo, en el tomo de “Paisajes y ensayos”, bajo el epígrafe “Castilla 1906-1935”—; tampoco lo recoge Carrascosa —tampoco en la reedición—, ni Senabre —que sigue el criterio de Blanco—, pero sí lo enmarcan como relato Krane y Robles.

“Al pie de una encina” fue publicado el 1 de agosto de 1934, en la revista *Ahora*, por lo tanto, sería con el último cuento que contaríamos de Unamuno, teniendo en cuenta que diversos no han sido fechados o son borradores de otros que se publicaron.

²³⁷ Unamuno se rebeló ante *Clarín* cuando este le acusó de citar los autores cuyas ideas plagaban sus *Tres ensayos* del siguiente modo: “Y ¿por qué no hace citas Unamuno? Primero y principal porque esas *novedades* [cursiva del autor], si no son de él, no son tampoco de A o B o C, sino que flotan en el ambiente intelectual moderno, y no recuerda haberlas leído aquí o allí, sino que han surgido de sus lecturas todas [...] Según ese criterio, nadie es original. Shakespeare, el genio más original acaso, tomó sus argumentos, sus pensamientos, todo, de otros. ¿Para qué he de hablarle de la originalidad, que jamás puede ser creación de la nada? Unamuno lee algo (ahora no mucho), medita más, reflexiona, y deja luego que le brote lo que ha hecho carne propia. ¿De dónde ha salido? El hombre es un producto social, y cada día más [...] aquel Unamuno *fuerte, nuevo, original* [adjetivos de Alas referidos al ensayo de Unamuno] de *En torno al casticismo*, lo es, no porque piense cosas nuevas (así no lo es nadie), sino porque las piensa con toda el alma y todo el cuerpo. Y su originalidad está en el modo de decirlas” (Unamuno, 1941:92).

El cuento empieza situando el relato en verano, el narrador tilda al protagonista de “mi hombre”, no le otorga un nombre propio, tal forma de designar al personaje da idea de la relativa importancia que otorga Unamuno a tal figura literaria, no se esfuerza en ocultar que él está tras el narrador, y el personaje es un títere en sus manos, una simple excusa para elaborar un relato; facilita así también la empatía con el lector, al generalizarse la anécdota.

Este hombre salió a pasear al campo con un libro, y se tumbó a la sombra de una encina para descansar y leer, costumbre unamuniana. El narrador reflexiona: “Para hacer el papel de que se hace un libro hay que abatir un árbol y que no dé sombra. ¿Qué vale más, el libro, su lectura, o el árbol, la siesta a su sombra? ¿Libro y árbol? Problema de máximos y mínimos” (Unamuno, 1934), ¿cuál es la experiencia más válida? ¿La lectura o la siesta? ¿La reflexión o la acción? El ser humano frente a la naturaleza.

En 1911, Unamuno publicó el artículo “Fantasía de verano (de una carta inacabada e inacabable)”, como indica el título, a modo de carta dirigida a un narratorio de ficción, Emilio. El protagonista, trasunto biográfico del autor, emprende el camino campestre como el protagonista de “Al pie de una encina”, el uso del libro es significativo, ya que será el mismo que le dará el personaje de “Al pie de una encina”:

Hay aquí junto al río un prado ribereño y junto a su riente verdura un soto de álamos donde no entra el sol. Y allá suelo ir todas las mañanas llevando un libro en que jamás leo. Me refresca el alma [...] el perpetuo rumor del río [...] me canta al borde del corazón la verdura [...] Suelo llevar [...] un libro, pero es para no leer en él. ¿No conoces el encanto de tener a mano un libro para no leer en él? Es delicioso. A lo sumo abrirlo al azar, leer cuatro palabras y cerrarlo (Unamuno, 1967g:475).

En el mismo artículo citado de 1911 reflexionaría sobre la cuestión del valor del árbol que sirve para fabricar el libro:

Hace dos días me senté al pie de un álamo con mi discreto libro. Y me puse a pensar en los árboles que se derriban para hacer de su madera pasta de papel, y con este papel, libros. ¿Vale la pena de derribar un árbol para hacer un libro, todo un bosque para poblar una biblioteca? Ya sé que te pronunciarías [Emilio] por el árbol y el libro; un buen libro leído a la sombra de un frondoso árbol... (Y el árbol es también un libro y el libro también es un árbol, dirá nuestro amigo U*** [*sic*] [...] puesto a escojer [*sic*], protesto de que se sacrifique un árbol a un libro, y un bosque a una biblioteca (Unamuno, 1967g:476).

Vemos que, ya a principios de siglos, Unamuno desarrollaría las preocupaciones que le seguirían inquietando al final de su carrera. “Mi hombre” comenzó a leer, pero un mosquito le molestaba, se lo sacudió, este seguía molestándolo y distrayéndolo de la lectura, finalmente, lo mató y pudo volver al libro. Al pasar las hojas, se encontró otro mosquito muerto, pero era ya una “momia”, y se preguntó cuántos años debía tener ese ejemplar fallecido, ya que el libro era también una edición antigua; el protagonista, de un modo humorístico e hiperbólico, esperpéntico, se hacía preguntas acerca del origen de ese anciano mosquito: “¿Cómo fue a refugiarse allí, a las páginas de aquel viejo libro, aquel mosquito, cuya momia se conservaba de tal modo? ¿Qué había ido a buscar en ellas? ¿Acaso a desovar? ¿O se metió entre página y página después de haber desovado? ¿Sería un violero erudito?” (Unamuno, 1934).

Llegó a la conclusión de que había asesinado a un mosquito descendiente del violero muerto en el libro, que repetía inmutable el mismo zumbido que su abuelo, entonces comenzó a sentir remordimientos tuvo que cerrar el libro y abandonar definitivamente la lectura, “¿Para qué leer más? Era mejor oír lo que le dirían el campo y sus criaturas” (Unamuno, 1934), se lanzó a la vida activa.

Sin embargo, no podía dejar de preocuparse por los insectos, una hormiga le empezó a escalar, pero frenado por el acto anterior, no osaba matar a ningún animal; suavemente, se quitó la hormiga de encima, dejándola en el suelo, “¡Pobrecilla! ¡Que viva!” (Unamuno, 1934). Recordó la fábula de la cigarra y la hormiga, pero contrastada por la evidencia científica, el sonido de la cigarra no era símbolo de pereza, sino que formaba parte de su biología: “[...] guitarrea con los élitros, con las alas, mientras chupa la savia del olivo con su trompa clavada en él. *¡Admirable trovador! [...] Que toca y chupa a la vez. Soplar y sorber no puede ser, pero con cierta habilidad cabe mamar y tocar la guitarra a un mismo tiempo*” (Unamuno, 1934), demostrando así Unamuno sus conocimientos en entomología.

Un vilano flotó contra su cara, el narrador realiza una bella reflexión acerca de la inmovilidad de la planta que aprisiona la flor, pero a su vez, la planta es cautiva de la tierra, no obstante, la semilla es libre y se las ha ingeniado para volar y conquistar nuevos destinos: “La planta es sedentaria; la semilla, no” (Unamuno, 1934). Recordando a Schiller y su ensalzamiento de la naturaleza, elevándola a la categoría de arte, el protagonista se dejó llevar por la lectura del “libro de la naturaleza”, identificando cuestiones que ya conocía por los de “papel”: “Porque son éstos los que nos enseñan a deletrear en

el otro” (Unamuno, 1934), aboga así por la vida de acción, la contemplación en una naturaleza que responde a los tópicos clásicos del *locus amoenus* y el *beatus ille*; pero es necesaria una intervención preparada por una formación previa, una cultura que enseña a identificar las causas científicas y a no dejarse llevar por idealismos, por ejemplo, como el caso de la fábula de la hormiga y la cigarra, el equilibrio perfecto entre razón y sentimiento.

Ya en 1906 usaba Unamuno la denominación de el “Libro de la Naturaleza” frente al etiquetaje de la Ciencia:

El Libro mismo de la Naturaleza, ese gran Libro de que tantos hablan, y en el que, según un amigo mío, reza Dios, el Libro de la Naturaleza no consta más que de un volumen, y todo él es prólogo. La Ciencia, por su parte, se encarga de convertirlo en índice. Y así tenemos prólogo e índice, pero no texto. Porque el fin de la Ciencia [...] es catalogar el Universo con el secreto propósito de devolvérselo a Dios en orden, en orden lógico (Unamuno, 1967g:445).

Un año antes de la publicación de este cuento, en 1933, escribiría: “Nuestra propia historia, que es nuestra vida común civil y nuestra educación. Una educación permanente. Que a vivir solo se aprende viviendo. Y no asistiendo a lecciones de biología, y menos de laboratorio” (Unamuno, 1967g:1025). Vemos la continuidad en las preocupaciones de don Miguel, a las que siempre volvía, ya fuera a principios de siglo, como a sus setenta años.

El personaje del cuento se sentía cansado, y entonces encontró una nueva inquietud en su camino, los hilos de las arañas, cuya terminología despliega el lingüista Unamuno: “[...] filamentos —hilachos— volantes a que en francés se les llama *fil de la Vierge* —hilos de la Virgen, ¡poético nombre!— y en tierras castellanas, *babas de buey*. Que también es nombre poético, aunque a primera oída no lo parezca” (Unamuno, 1934).

En este momento de la narración, don Miguel realiza un ejercicio metaliterario y autopublicitario, promociona, a la vez que remite al lector a uno de sus ensayos, *La agonía del cristianismo*, provocando la intertextualidad de la que él mismo avisa: “(En

mi obra *La agonía del cristianismo* he tratado, metafóricamente, de ello)²³⁸” (Unamuno, 1934), además, sitúa entre paréntesis su parlamento, como si de una acotación o de un aparte en un drama se tratara. Tal elemento que convierte en una metáfora en el ensayo citado, acaba siendo en este cuento un estorbo cuasi infantil para el protagonista, un elemento cotidiano para la reflexión del narrador: “Y empezaba a ganarle la modorra cuando le dio en la cara uno de esos filamentos” (Unamuno, 1934).

Como era un ser con una base cultural sólida, “aleccionado previamente por lo libros”, en ellos había aprendido qué era la vida, no en el campo de la acción, comenzó a divagar acerca de las expresiones que ha comentado con anterioridad el narrador-Unamuno, las “babas de buey” y los *fls de la Virgen*. Se dio cuenta de que ese filamento tan solo servía a la araña para viajar, no era la tela completa con la que podía cazar.

Pensando, se dio cuenta de que la hebra que notaba había sido expulsada de las mismas entrañas de la araña, sentía la “palpación de las entrañas de la araña en sus propias entrañas” (Unamuno, 1934), como también había percibido las entrañas del mosquito en su zumbido, y el mismo libro estaba plagado de “temblor de entrañas”, las entrañas del árbol del que había sido fabricado, de las entrañas del mosquito momificado, de las entrañas del autor y el lector. “Y recordó ese precioso dicho de las mujeres del pueblo campesino cuando dice alguna de su marido: *El mío es tan bueno que se le lleva con una baba de buey...*” (Unamuno, 1934), o tal y como lo interpretaba el protagonista, “al hombre bueno se le lleva con hilo de las entrañas”, así lo conduce su esposa, evocando los hilos de la Virgen, la relación maternal que establece la esposa con el marido.

Nuestro hombre recordó que había sufrido, hacía ya tiempo, una inflamación en las mucosas nasales, los especialistas que consultó, “hombres de libros, ¡claro!” —exclama con cierto desdén, médicos que habían estudiado la naturaleza, pero no la conocían—, le explicaron que la causa era la alergia al polen de la floración de los árboles, el “temblor nupcial”.

Era primavera, todos los insectos con los que se había topado estaban en su máximo esplendor “Y todo, violero, hormiga, cigarra, araña, flor, todo le enseñaba lo mismo” (Unamuno, 1934), las encinas estaban en flor, y mostraban su flor, la candela, que

²³⁸ Se refiere Unamuno al siguiente pasaje, con bastantes similitudes con el de “Al pie de una encina”: “Se llama *hilos de la Virgen* a ciertos hilillos que flotan al viento y sobre los que ciertas arañas que Hesíodo (*Los trabajos y los días*, 777) llama volantes se lanzan al aire libre y hasta al huracán. Hay simientes aladas, vilanos; pero estas arañas hilan de sus propias entrañas esos hilos, esos livianos estambres en que se lanzan al espacio desconocido. ¡Terrible símbolo de la fe! Porque la fe depende de hilos de la Virgen” (Unamuno, 1996a:131).

comenzaba a convertirse en su fruto, en bellota. En ese momento se acordó de que con la leña de la encina los aldeanos de Salamanca, los charros, elaboraban dulzainas, instrumento en el que sobrevivía la encina, “[...] con el corazón de la encina, con el rojizo rollo íntimo de su leño, casi como si dijéramos con su tuétano leñoso, hacen los charros dulzainas en que canta el corazón de la muerta encina” (Unamuno, 1934).

Durante todo el relato, el narrador idealiza la naturaleza, la personifica y todo su paseo, aunque cotidiano y lleno de elementos que molestan puerilmente al protagonista, se convierte en una experiencia sentimental, edénica, el ser humano caduco en la perenne naturaleza.

Al contemplar tan especial paisaje, el protagonista se dio cuenta de su propia insignificancia, y como Unamuno, se lamentó y sintió “un profundo asco de aquella otra vida —la política— en que se había visto enredado, como una mosca en telaraña, y de las hormigas y las cigarras —que cantan y chupan a la vez— y de las babas de buey y de los violeros políticos” (Unamuno, 1934), súbitamente, todos los elementos positivos e inofensivos del relato, que aunque le incordiaran, nunca lo harían con intención de dañarle, se tornaron en símbolos de los personajes de la escena política que le había atrapado, él era la mosca en la tela de la araña.

En ese momento decidió marcharse, recogió el libro cerrado, pero de él se cayó, no la momia del mosquito, como esperaba el narrador y el lector: “¿la momia del viejo violero?”, creando así cierta intriga en el lector, que verá sus predicciones descartadas por un elemento que aparece sorpresivamente al final del cuento; por otra parte, parece que el narrador se desmarque de su posible omnisciencia, ya no es “su hombre”, no sabe cómo va a actuar, no sabe a ciencia cierta qué pasará.

Finalmente, del libro se cayó un recorte de periódico que usaba como punto de libro, y en ese pedazo de papel estaba impreso el manifiesto electoral de un partido. Recogió el punto de libro y lo enterró a los pies de la encina: “¡Bah! [...] si un día se hace una dulzaina del corazón de esta encina no cantará en ella ese manifiesto político electoral” (Unamuno, 1934), ese pedazo de papel resucitado otra vez en árbol, como si de una reencarnación se tratara, se redimirá en dulzaina, en abandonar la esclavitud política para ser el medio de transmisión de la música tradicional.

El paseante se fue, “Se fue puesta la mira en otros tiempos y otros lugares que los de hoy y de aquí” (Unamuno, 1934), este se había refugiado en la naturaleza, pero

no podía escapar de la vida real, y esta no le resultaba de su gusto por las peripecias políticas y la situación de España, trasunto del don Miguel de los años 30.

Luciano G. Egido (1981) estudió con profundidad la metáfora de la encina en la obra unamuniana, que ya aparece desde los inicios en don Miguel, conocimiento “libresco”, que amplió al instalarse en Salamanca y demostró en *En torno al casticismo*, cuando empezaba a tomar tintes simbólicos: “[...] una criatura vegetal convertida en metáfora humana, de índole religiosa y connotaciones de severidad y de resistencia, con el añadido de la lentitud de su andadura y el distanciamiento de su soledad” (Egido, 1981:132). Tempranamente, también aparecería en su poesía: “La encina grave / de hoja oscura y perenne / que siente inmoble / la caricia del aire” (Unamuno, 1967e:192), así como en el poema “El mar de encinas”.

No podemos obviar el vínculo de la bellota con don Quijote, Unamuno erigiría tal árbol, además de como representante de Castilla, en encarnación del héroe literario y su discurso de la Edad de Oro, escribió Unamuno en 1922, en “Flor y corazón de encina”:

Llámase en la encina corazón al centro de su tronco y de sus ramas, a lo más denso del leño, a las capas primitivas, de primera formación. Que suelen ponerse de un dulce y encendido color. El corazón de la encina es lo más apretado de ella. Y lo más musical. Pues con este corazón, horadándolo a fuego, se fabrican las dulzainas. La parte más entrañada e íntima del leño de la encina, y la más densa de él es la que, teñida, suena más dulcemente y acompaña al baile campestre de los que descansan a la sombra del árbol [...] meditemos [...] si el corazón melodioso y denso de la encina castellana, el corazón de que se hacen a fuego dulzainas, no está estrechamente emparentado con la candela [...] con las flores de que salen las bellotas que inspiraron a don Quijote aquel su discurso —canto más bien— sobre la dichosa Edad de Oro [...] Dulce le parecía a don Quijote el fruto de la encina [...] dulce como el sonido de la dulzaina, esa especie de chirimía corta que se hace de corazón de encina [...] Y habría que ver si ese corazón, esa flor y ese fruto no son símbolos del corazón, de la flor y del fruto del pueblo que entre los encinares se ha formado [...] El corazón melodioso de don Quijote era como el corazón de la encina manchega, y su flor como la candela [...] El fruto henchido de la savia con que se curtía la coraza. Que la coraza y el escudo eran de cuero en un principio y la casca de curtirlo tiene sangre de bellota (Unamuno, 1922b).

Siguiendo el vínculo de la encina con don Quijote, y por ende, con España, como comentario al poema LXXXVII de su poemario *De Fuerteventura a París*: “Sobre la flor de la encina, la llamada *candela*, he escrito alguna vez. No puedo representarme a don Quijote sino al pie de una encina, con las bellotas en la mano. Del corazón de la encina hacen en tierra de charros dulzainas. ¡Corazón melodioso!” (Unamuno,

1925:136). Vemos que las reflexiones que escribió don Miguel en “Al pie de una encina” fueron meditadas durante toda su trayectoria vital.

Ciertamente, el tono del cuento, especialmente al final, es triste, desesperanzador, recordemos que la encina es un árbol perenne que verá esos tiempos mejores que ni el personaje, ni el narrador, ni muy especialmente don Miguel, consiguieron llegar a vivir. Egido recuerda que a partir de los años 30, Unamuno empezó a divisar la muerte en su tan querido símbolo, y precisamente cita un fragmento de este relato, en el que se detecta esa eternidad natural frente a la fútil vida humana.

El momento biográfico de Unamuno en agosto de 1934, cuando se publicó este relato, no era demasiado positivo. Don Miguel ya contaba con setenta años y si bien siguió manteniendo su actividad periodística y protagonizando actos culturales, como un curso de la Universidad de Verano de Santander, además de ser nombrado en julio doctor *honoris causa* por la Universidad de Grenoble; el aspecto personal de ese año resultó en extremo negativo y triste. En julio de 1933 traspasó su hija Salomé, y en 1934 seguiría la estela de duelos, en marzo falleció la última hermana que le quedaba viva, Susana; y su adorada esposa, Concha, después de una dolorosa enfermedad, murió en mayo, sucesos terribles para el escritor. Asimismo, le seguía preocupando la colocación de sus hijos, estos estaban repartidos por España, pero no todos tenían un trabajo seguro, ni habían formado una familia.

Su carrera como articulista le comenzaba a pesar, prefería trabajar en soledad, recogido en sí mismo, preparar un “Apéndice a la Cocotología” para la reedición de *Amor y pedagogía*, el “Prólogo” para *El hermano Juan...* y la carrera política tampoco le aportaba grandes alegrías, su ciclo comenzaba a acabarse, se acibaraban enemistades, como la que mantenía con Manuel Azaña, no comprendía las nuevas estrategias políticas, y menos aún a los jóvenes, tan distintos a él... El 29 de septiembre se jubilaría con todos los honores.

Por lo tanto, vemos que el Unamuno de agosto de 1934, que publicó este relato, como el protagonista gustaba de caminar en la naturaleza y de observarla y disfrutarla, pero él también era “hombre de libro”, y tales cargas familiares y espirituales le harían desear y pensar en “otros tiempos” y “otros lugares” que no fueran los de *hic et nunc*.

A continuación, presentaremos cuentos que reflejan la visión del intelectual por Unamuno, pero están sin fechar, son cuentos que conocemos como inéditos, de los que no se tiene constancia que se publicaran en vida de Unamuno.

Empezaremos con la cuestión de “Principio y fin” y “Juan-María”, Irizarry propone que este último cuento es anterior al de “Caridad bien ordenada” (1898) por su “tono conciliador y su optimismo didáctico” que evoca “Ver con los ojos. (Cuento)” (1886) (Unamuno, 2011:24), pero no expone ninguna prueba objetiva al respecto (Unamuno, 2011a:24), hecho que también subrayó Carrascosa, pero Irizarry no iba desencaminada, ya que a la luz de los descubrimientos de Paolo Tanganelli, estos cuentos efectivamente son tempranos.

Tanganelli (Tanganelli, 2001:296) encontró un hilo conductor entre “Juan-María” y otro cuento que también es inédito, “Principio y fin”, parece ser que cierto tiempo antes de iniciar el proyecto inconcluso de *Nuevo mundo*, Unamuno cavilaba sobre otra novela, protagonizada también por un intelectual, al que nombró Serafín, como efectivamente se llama el protagonista de “Principio y fin”. Tanganelli descubrió que en ese otro proyecto, que tampoco se llevó a cabo, desenvocarían estos dos cuentos, “Juan-María” y “Principio y fin”, de hecho, este último sería el primer capítulo de la novela.

En los manuscritos que encontró Tanganelli figura una carta de 1883, por lo tanto, si “Beatriz” se publicó en 1898 —único cuento fechado que conservamos, y que iba a formar parte de *Nuevo mundo*—, y en 1895 ya comentó Unamuno a Leopoldo Alas que estaba ideando el proyecto de *Nuevo mundo*, debemos tener en cuenta que este nuevo proyecto, la novela de Serafín, podría ser una obra de juventud, muy anterior al primer cuento publicado de Unamuno, “Ver con los ojos. (Cuento)” en 1886, aunque el vínculo con este relato, en cuanto a temática, argumento y personajes es muy similar y confirma nuestras hipótesis acerca del Fausto unamuniano, como uno de los cauces que marca su cuentística.

Por ello, empezaremos por el análisis de “Principio y fin”. El protagonista, Serafín, era un joven de aficiones unamunianas: rezaba continuamente, “tenía maceradas las rodillas de tantas horas como se pasaba sobre ellas”; y quería dedicarse a la vida monacal, en cuanto tuviera la edad necesaria, entraría jesuita, sus ídolos eran Luis Gonzaga, Estanislao de Kotska y Juan Berchmans. Ya se veía pasando toda su vida mundana en una burbuja:

[...] un mundo aéreo, espiritual, donde la carne fuese tan solo sutilísima vestidura terrena de la criatura divina. Indiferente al gozo y al dolor, dejaría a Dios posesionarse del yo satánico y conforme con la voluntad de Él, fuente viva de vivísimo amor; desfilaría a sus ojos el panorama del mundo [...] y dentro de su alma [...] se solazaría en dulcísimos coloquios con el corazón ardiente de Jesús (Unamuno, 2011a:393).

Como vemos, Serafín despreciaba absolutamente el valle de lágrimas que era la Tierra y la vida para él, así que en la cárcel de su cuerpo se centraría en el martirio que le llevaría a Dios.

Serafín tenía delirios místicos, soñaba con el momento de su muerte, en el que el alma podría ir al encuentro del amado, la fuente inagotable de Amor. Su madre, temerosa de tales ilusiones —al contrario que la madre de don Miguel—, le obligaba —no iba por gusto— a ir cada noche a casa de unos amigos que jugaban a la lotería. La estampa del jesuita ocupado en los cálculos del bingo era ridícula: “Allí callado, melancólico y con la vista baja colocaba con gravedad mística las alubias sobre los números del cartón” (Unamuno, 2011a:393). Pero como aprecia el narrador “(ya apareció aquello...)”, tenía que surgir el obstáculo que pusiera contra las cuerdas la vocación de Serafín, y era lo más previsible posible: Juanita. Por lo tanto, el narrador está ya avisando al lector del papel que desempeñará tal personaje, avanzándose así, al ritmo de la narración.

“[...] muchacha vivarachita y francota” siempre gustaba de cantar los números, y adrede, realizaba bromas sacrílegas: “¡la edad de Cristo!”, y buscaba discutir con Serafín: “Habla más alto, hombre, siempre hablas para el cuello de tu camisa” (Unamuno, 2011a:394). Satanás había sembrado la semilla y el jesuita pensaba que, aunque la muchacha era un “manejo de nervios”, tenía un fondo de bondad, pero aún aparecía Gonzaga para salvarlo: “¿Y a mí qué? Mira, Serafín, no haya en esto complacencias mundanas... algo de afecto desarreglado... San Luis ni siquiera miraba a las mujeres” (Unamuno, 2011a:394).

En una de aquellas veladas, el joven tuvo un acceso místico y se desmayó, la descripción del narrador rebaja toda dignidad: “[...] mientras jugaba, dióle a Serafín el éxtasis, como si dijéramos el hipo, y se desmayó” (Unamuno, 2011a:394). Todos acudieron a ayudarlo, pero cuando recuperó la conciencia estaba Juanita mojándole los labios con agua, y esa sensación junto con la del éxtasis... “El lector supone el resto del cuento, pero no basta” (Unamuno, 2011a:394). Unamuno expone un cuento con un argumento sencillísimo de imaginar y completar por el lector de la época, revalorizando así los lugares comunes intrahistóricos, pero a su vez, parodiando posturas maniqueas y aparentemente irreconciliables, ofreciendo así su visión de tales hechos.

El muchacho cada vez sufría más por su tentación, Juanita vestía aún como una niña, de corto, y se enfadaba si no la llamaban por el diminutivo, gustaba de ser eterna jovencita; y el jesuita, que siempre miraba al suelo para evitar las caras, no podía evitar

topar con sus pantorrillas, por mucho que rezaba y se mortificaba: “Por las pantorrillas le agarró el demonio”²³⁹. El conjunto es de un patetismo verdaderamente humorístico, Serafín orando, pidiendo ayuda “y en tanto, sin querer, seguía mirando lo que no quería”. Carrascosa apunta, según Magnien, que es extraño encontrar referencias a los muslos como elemento erótico femenino en literatura de la época, sin embargo, en el cuento claramente se alude a las pantorrillas, parte del cuerpo cercana al clásico tobillo, y que incluso puede encontrarse en el cuento “Avecilla” de *Clarín*, también usada de forma paródica.

La bibliofilia de Unamuno se encuentra en todas sus obras, en este relato aparecen los detalles de las ilustraciones que Gustave Doré realizó para la *Divina Comedia* a finales del XIX, Serafín las había visto y le parecía el mundo el infierno que allí se representaba y detallaba, dejando el autor constancia de su afición: “[...] le parecía este mundo aquel infierno con sus hombres sombras, su nublado cielo y aquellas cortadas asperezas y revueltos vericuetos” (Unamuno, 2011a:394). En un rincón de la iglesia, pensaba en las crueldades de este mundo vano, pero a la vez, se le presentaba la muerte como la peor pesadilla de Unamuno, la Nada: “[...] el tristísimo paso de la muerte y ver después como un mundo negro, muy negro, sin cielo ni suelo, sin calor ni frío, sin aire ni agua, y allí se veía a sí mismo, solo, perdido en la inmensa y solitaria oscuridad” (Unamuno, 2011a:394). Descripción que se asemeja a las fantasías de un joven don Miguel que cerraba los ojos al dormir figurándose qué sería desaparecer, y también a los relatos en que representa el más allá, “Juan Manso (cuento de muertos)” y “La justicia de Satán”, especialmente.

En esas tristes contemplaciones pasaba el tiempo y admiraba la vida monacal, la limpieza, orden y serenidad del convento le transportaban al cielo y sus goces y purezas, pero entre tanta beatitud... se le aparecía Juanita, aunque Serafín se torturara por pensar en tal pecado, no podía evitar caer en la tentación, y abandonar el templo y respirar el aire fresco con delicia.

²³⁹ Escena de inspiración biográfica, ya que el joven Unamuno evoca en *Recuerdos de niñez y mocedad* una adolescencia devota y dedicada a la Congregación de San Luis Gonzaga, que se vio sobresaltada al conocer a su amor, Concha Lizárraga: “Soñaba en ser santo y de pronto atravesaba este sueño su imagen. Iba de corto, sus cortas sayas dejaban ver las lozanas pantorrillas, su pecho empezaba a alzarse, la trenza le colgaba por la espalda y sus ojos iban iluminando su camino. Y mi soñada santidad flaqueaba” (Unamuno, 1967h:148). Serafín es el *contrafactum* humorístico del Unamuno jesuita.

Una ocasión, al salir de sus oficios religiosos, vio de lejos venir a su amada y quiso pasar por su lado sin mirarla, al hacerlo, ella se rió con gran estruendo, y para mayor inri, Serafín, nervioso y avergonzado, se tropezó con la muchacha, pero por fin se confirmaron sus sentimientos: “Sin querer alzó Serafín la vista, y sus ojos se encontraron. ¡Aquí te quiero ver, escopeta! ¡Oh, aquella no era sombra del Dante seguramente!” (Unamuno, 2011a:395). La mofa del narrador ante la fácil disolución de la vocación religiosa del protagonista es de un gran humorismo y coloquialismo.

A partir de ese momento, comenzó a buscar excusas para encajar su atracción por su condena en su ideario moral: “*La verdad es [...] que a Dios se puede servir de mil modos y que hay placeres lícitos*. Volvió entonces, no en sí, sino en el *otro*, y se pellizcó” (Unamuno, 2011a:395). Vemos como la personalidad de Serafín se va desdoblado: su Yo religioso, y su Yo terrenal, “El Otro”, enfrentados como en el caso de “Artemio, *heautontimoroumenos*”.

Antes de dormirse, sus dos yos libraban duras batallas, el pragmático le presentaba mil ilusiones tentadoras; mientras el beato le provocaba un gran sentido de culpabilidad: “¡Es involuntario, es involuntario, yo peleo, pero soy vencido. ¡Señor! ¡Señor!, el espíritu está pronto, pero la carne es flaca” (Unamuno, 2011a:395), el apóstrofe es de un gran patetismo. Serafín recordaba algún suceso bíblico, se calmaba, y se dormía, pero al rato, volvían las “[...] imágenes demoníacas, vestidas de carne y exhalando fuego. ¡Cuánto sufría el pobre Serafín!” (Unamuno, 2011a:395), y como se mofa el narrador de ello, presenta un ejemplo de una actitud común entre los jóvenes del momento, reconocible para el lector, para así presentar la ridiculez que la reviste.

El joven beato encontró la solución a sus problemas, recordó que cuando pensaba en Juanita no era “para deleites sucios”, sino que la veía como la esposa bíblica, aunque como no podía ser de otro modo en un chico joven: “Lo más, lo más... ¡pshé!, eso... ¿qué importa? *No es pecado [...] imaginarse escenas en circunstancias lícitas*” (Unamuno, 2011a:396). Ya tenía el remedio para aquietar su escrupulosa conciencia, y el narrador y el lector se mofaba de las fantasías del muchacho, en las que, de bien seguro, se reconocía: “Este escape casuístico vale un mundo y sirve para aliviar de escrúpulos las conciencias más meticulosas” (Unamuno, 2011a:396).

De tal modo que el jesuita aceptó su tentación abiertamente, al fin y al cabo, Juanita era su “antídoto a su concupiscencia”, y desde ese momento en que se produjo el cambio, en el que los dos yoes se asimilaron, Serafín esperaba ansioso el momento de

acostarse para imaginar “escenas en circunstancias lícitas”. Como explica el narrador, “lo que sigue se lo figura cualquiera” (Unamuno, 2011a:396), era previsible que el monacato amoroso no podía durar, así que asumió que “Dios le llamaba por otro camino, que hay en el cielo lugar para todos” (Unamuno, 2011a:396). Observamos como los detalles metaliterarios se van repitiendo a lo largo de todo el cuento, el narrador se muestra abiertamente y vincula el argumento de ficción con la realidad del lector, por lo tanto, accentúa el realismo de la aventura de Serafín, a la par que hace aún más partícipe al lector de la co-creación del relato, ya que se ahorra muchos detalles porque estos serían tópicos y el lector podría imaginárselos por su cuenta, por otra parte, y recordando la más que probable temprana escritura de estos relatos, observamos como Unamuno se iba desprendiendo de la estética realista.

Serafín y Juanita se casaron, los primeros años fueron un matrimonio feliz, pero luego sucedió la tragedia, y es este momento el presente de la narración, ya que el narrador cambia el tiempo verbal a presente de indicativo. La esposa ha dado en “triste, preocupada y melancólica”, ayuna y piensa demasiado, y ha resultado más devota que su marido en su juventud —cumple el significado etimológico de su nombre, al fin—, se pasa las horas en la iglesia pidiendo ayuda a Dios “[...] por el masonazo de su marido, que es un hereje de los mayores y un incrédulo de tomo y lomo. Cuándo mucho, cuándo nada. *Ab inimico malo, libera nos, Domine!*” (Unamuno, 2011a:396).

El cambio en las personalidades ha sido notable, ambos cónyuges han asumido la del otro totalmente; a la vez que podría verse el desencanto de Serafín, al ver perdida su juventud en ilusiones vanas y descubrir cuánto tiempo malgastó, y por ello, su creciente afición por el materialismo y el racionalismo. Por otra parte, es lógico que una mujer de la época se alarmara por la pésima imagen social que daba el ateísmo y el incumplimiento de los ritos religiosos básicos, especialmente en un hombre que de joven pensaba ser monje. La contradicción y el cambio de posiciones, la hipocresía de Juanita... las variadas interpretaciones del final, así como la explícita posición del narrador —el latinismo es explícito al respecto, del trastorno de Serafín, “*Ab inimico malo, libera nos, Domine!*” —, revelan una profunda ironía, patetismo y humorismo en las emociones que experimentará el lector, conocedor de tales situaciones en su entorno próximo. Tampoco es casual la elección del nombre del protagonista, Serafín será el ángel caído del coro de los ángeles.

Carrascosa sitúa en nota al pie que este relato recuerda “Al correr los años”, porque comparten la idea de que el matrimonio es la cura para la lujuria, idea que encuentra su origen en Corintios, pero que la contradice Unamuno en *La agonía del cristianismo*. Sin embargo, opinamos que “Al correr los años” trata de la felicidad conyugal, del amor más puro, libre de carnalidad, esta se comprende que es la última fase de la pareja, como explica Unamuno en “¡El amor es inmortal!”; pero para convertirse en verdadero sentimiento, debe librarse del pecado mundano. Además, el personaje de “Al correr los años” se ilusionaba, de mayor, con un retrato de joven de su envejecida esposa, que acabó quemando para querer a la mujer real. Ciertamente es que podría verse tal imagen como una forma de “remedio” para su concupiscencia, aunque también podría recordar a la juventud ya pasada para ambos miembros de la pareja, al tiempo perdido, o al cariño y la admiración que le seguía proporcionando el anciano a su esposa.

Es decir, los personajes de “Principio y fin”, en caso de solventar sus irreconciliables diferencias, podrían llegar de mayores a convertirse en la pareja entrañable de “Al correr los años” o de “Solitaña”, si atraviesan la primera fase de atracción física juvenil como las parejas de los cuentos citados, podrían alcanzar la placidez con el tiempo.

Por otra parte, mientras el influjo femenino en el marido suele ser positivo en Unamuno, como en “Ver con los ojos. (Cuento)”, “El poema vivo del amor” y “En manos de la cocinera (cuentos del azar)”, resulta paródico de la misma poética unamuniana, una auto-parodia, que en “Principio y fin” se altere esta metamorfosis y este sea negativo para ambos miembros del matrimonio.

Si nos fijamos en el título, “Principio y fin” podría referirse a varias cuestiones:

1. Principio del noviazgo y fin en matrimonio, esquema argumental básico, como señala el narrador en varios momentos.
2. Principio de la vocación de Serafín y de la alegría de Juanita y su fin al casarse.
3. El cambio drástico en el marido una vez casado, él mismo finiquitó todas sus ilusiones sin tan siquiera haberlas comenzado.

Respecto a la perspectiva autobiográfica, además de por las pruebas aportadas por Tanganelli, resulta por la temática un cuento temprano, probablemente fue escrito en la juventud de Unamuno, o rememorando tales años, ya que evoca su primera crisis espiritual, que sufrió a los catorce años, cuando se debatía, como el protagonista, en seguir

el camino monacal o la carrera mundana —recordemos que don Miguel había conocido a los doce años a Concha, su futura esposa²⁴⁰— (Rabaté, 2010:37, 39). Las costumbres de Serafín son totalmente biográficas: el rezo continuo hasta tener “maceradas” las rodillas, la continua duda y tortura, vivir en un mundo paralelo de encierro y cuestionamiento, pellizcarse para resistir las tentaciones carnales... Este momento vital también lo plasmó Unamuno en “Una historia de amor”.

Mientras en esa novela corta, Ricardo, el protagonista, toma el camino de predicador, una vez desilusionado de la comedia humana, que se le antoja desilusionante, hasta que descubre su sufrimiento por la nostalgia del amor de su amada; Serafín de “Principio y fin” resulta humorístico, ya que pasa de un estado prácticamente místico, a “caer” en el matrimonio con la joven que le tentaba, y así, a convertirse en un materialista y racionalista convencido, y renegar de su juventud beata. A su vez, Liduvina, la protagonista de “Una historia de amor” también opta por la vida monacal una vez cometido el pecado de la huida con su novio, pero en ella no encuentra la felicidad, como le sucede a Juanita, mujeres que se acercan a la iglesia por convención social, por escrúpulos espirituales, pero sin una vocación sincera.

“Juan-María” es el siguiente y último cuento con el que contamos sobre el proyecto inconcluso que ideó Unamuno antes de centrarse en *Nuevo mundo*, también consta como inédito. Krane remite a la edición de las obras completas de 1958, realizada por García Blanco, comenta que hasta esa edición no se publicó el relato.

El inicio de este cuento evoca explícitamente una de las obras cumbre de don Miguel: *Amor y pedagogía*, así como “El diamante de Villasola” y por contraposición, “El maestro de Carrasqueda”: “Juan era un joven reflexivo y estudioso, dado a convertirlo todo en lógica y a buscar la explicación de todo en leyes mecánicas. Quería explicar el amor por leyes fisiológicas y aquello de que $y=K$ logaritmo B/b , y amaba, sin darse cuenta de cómo, a María” (Unamuno, 2011a:385).

²⁴⁰ Vemos como a don Miguel le sucedió como a Serafín: “Yo también pretendía meditar, fue la época de mis mayores luchas interiores, porque entonces mientras quería pensar en Dios o en la otra vida pensaba en ella [Concha Lizárraga] y en esta vida. Veníame a la mente su imagen, se me clavaban en el alma sus hermosos ojos, y yo luchaba por apartar de mí aquella imagen que me quitaba el pensar en cosas más altas. Hasta me pellizcaba” (Rabaté, 2010:39).

Recordemos que Juanita vestía como una niña aunque ya era una muchacha, y el místico quedó prendado de sus pantorrillas, detalle autobiográfico que le sucedió al mismo Unamuno: “La figura de Concha obsesiona a Miguel, y una imagen lo habita casi siempre. Ella va de corto, sus sayas dejan ver las lozanas pantorrillas, su pecho empieza a alzarse, la trenza le cuelga por la espalda y sus ojos iluminan su camino. Entonces la soñada santidad del adolescente flaquea” (Rabaté, 2010:39).

El pedante racionalista que desea explicar sus emociones, pero estas terminan por dominarle y provocarle un profundo sentimiento por la mujer más sencilla y común que pudiera haber:

María era una joven como lo son casi todas, devota por instinto, por instinto tímida y sudorosa e instintivamente amante. Era dulce y tierna [...]. Se dejaba vivir y sin creer que soñaba, soñaba que vivía. Como el cisne que se deja arrastrar por la corriente se dejaba ella por las corrientes nerviosas de la periferia al cerebro y del cerebro a la periferia (Unamuno, 2011a:385).

Además de en *Amor y pedagogía*, podemos observar este tipo de relación en “Don Bernardino y doña Etlvina”, empeñados en buscar, como Juan, el “cómo, de dónde, por qué y para qué había nacido su amor”, cuando, en realidad, gustaban de dejarse llevar del sueño de la vida de María.

Juan se sentía frustrado, ya que no encontraba la causa de su amor, y siempre se sentía satisfecho por este, pero necesitaba obstáculos para poner a prueba sus capacidades. Su pareja, a la que animalizaba científicamente “el animal femenino humano”, oía en silencio sus quejas, pero no protestaba, aunque ella tuviera la opinión contraria, como Juanita de “Principio y fin”. El monodílogo unamuniano, el diálogo con uno mismo, queda presente aún en la propia reflexión respecto a las lamentaciones oídas, ya que María, aunque interiormente, “decía”: “[...] oía silenciosamente estos monólogos de su amante y le decía: *¡Valiente tonto!*” (Unamuno, 2011a:385).

María, ciertamente, era un “animal” en tanto que se mostraba extremadamente dócil y sumisa, aunque, por otra parte, representa el ideal femenino de la época, recuerda a la esposa de “Al correr los años”:

Parece imposible cómo María me llena el pecho [...] si le hablo, calla y solo contesta sí o no, o se sonrío; ni se le anima el semblante cuando me ve, ni llora cuando me voy, y como un animal que acecha se está las horas mirándome sin mirar.... ¿Me querrá? [...] Dudo si tiene conciencia, pero me obedece en todo (Unamuno, 2011a:385).

El problema de Juan, desde la óptica unamuniana, es el exceso de racionalización, en lugar de simplemente amar, como su plácida novia, la acabó sometiendo a experimentos. Estaba ella elaborando un vestido, y él le pidió las tijeras, que ella, obediente le dio, él pensaba que sin esa herramienta, se aburriría y comenzaría a hablarle, toma-

ría ella la iniciativa y participaría de esa hambre intelectual: “¡Ea! [...] voy a probar una experiencia, me estaré callado aunque sea una hora, ella reventará a hablar” (Unamuno, 2011a:386). María, sin alterarse, cosía, al cabo de un cuarto de hora habló, tal y como predijo el científico, pero la conversación fue insustancial:

- ¿No dices nada?
- ¡Pshé! ¿Qué quieres que diga?
- Di algo.
- Algo (Unamuno, 2011a:386).

Juan se irritaba, el diálogo de su novia tampoco ayudaba a calmarlo, esta volvió a intentarlo:

- ¿En qué piensas?
- ¿Y tú?
- Las mujeres no pensamos (Unamuno, 2011a:386).

Aunque es una posición que no llama la atención en una mujer de la época, exaltó al novio-filósofo, y ante tal argumento no pudo evitar responderle enfadado que aquello era imposible: “La vida es la continuidad del pensamiento, vivir es pensar” (Unamuno, 2011a:386) y le endilgó un discurso sobre ciencia que “María apenas entendía, ni falta que le hacía”, respaldando así, el narrador la posición pasiva de la mujer, no tanto en ese lugar acomodaticio que ocupaba en la sociedad de principios de siglo, como por su desprecio por las pedanterías de su novio: “Pues mira, Juan, muchas veces se me va el tiempo sin pensar en nada [...] No puede ser... pero es” (Unamuno, 2011a:286).

El enamorado, airado, se marchó súbitamente. Vemos como este cuento también parece una auto-parodia de la salvación por amor del intelectual, ya que María, aunque positiva, resulta falta de idealismo para rebajar el racionalismo de Juan, recuerda a la sobrina de don Quijote retratada en *Vida de don Quijote y Sancho*, aunque María no adolece de tales estrecheces del alma.

El narrador se descubre, es un amigo de Juan al que este escribía cartas explicándole su cotidianidad, y estos “manuscritos encontrados” nutren gran parte del cuento, ya que el narrador transcribe dos extensas misivas, y a la vez, aporta sensación de realidad, porque el lector podría pensar que la historia de Juan y María era real, y Una-

munero tan solo se dedicaba a publicar su historia: “Algún tiempo después del suceso recién narrado me escribió Juan una carta” (Unamuno, 2011a:386).

En esta explicaba el novio la pasividad de su novia, como la ponía en distintos aprietos, para comprobar sus reacciones, y al dejarse esta siempre guiar por el instinto, provocaba la racionalidad de su novio: “*Di, María, ¿cuánto dijiste había a B? ¿media hora?, pues ya hemos andado una. ¡Ah!, es verdad, hemos equivocado todo el camino y vamos al revés...* (a todo esto se reía), *lo mismo da, sigue, que ya llegaremos, y sobre todo la cuestión es andar, ¿qué importa adónde?*” (Unamuno, 2011a:387). Juan no paraba de cuestionarse su amor por tan irracional mujer, contraria a sus principios intelectuales, y parecía que la emoción comenzaba a marearle: “[...] me retiré a casa con toda la cabeza llena de ideas que bailaban una mágica danza, acompañadas de alaridos y extraños cánticos” (Unamuno, 2011a:387). Evoca a los poetas tristes y bohemios de “Ver con los ojos. (Cuento)” y “El poema vivo del amor”, que, finalmente, se dejaron arrastrar por la corriente báquica de sus sentimientos, rechazando así todo un aparato racional pedantesco que les perjudicaba.

Pero a la vez, el narrador sigue incluyendo diálogos y situaciones al margen de las cartas, incurriendo así en la ficción, ya que incluye información que no le relataba Juan, al menos en epístola. El novio le pidió la mano a María, ella continuaba sumisa “Ya lo sabes [...] Cuando tú quieras” (Unamuno, 2011a:387), sin embargo, aunque su personalidad se mantenía, Juan vio en sus ojos “el fondo de la vida”, la alegría que se manifestaba. De tal modo que se casaron, y el narrador explica que nunca más volvió a verlos, pero su amigo seguía enviándole cartas, que el que las transcribe, no se molestaba en ordenar cronológicamente, las presenta sin más, “a lo que salga”, “En una de ellas me decía”, viéndose así el abandono de la estética realista de un modo temprano, ya que no figura la fecha en ninguna carta.

El marido, aun ya casado, seguía con la misma cuita, averiguar la causa de su amor por una mujer “callada” y “vegetativa”, que vivía sin más. Pero María consiguió comunicarle sus ansias de vida en el supremo acto amoroso, como verdadera mujer unamuniana, en cuanto esta ocupó su verdadero papel, el de esposa y madre, es decir, madre, pudo ser ella misma libremente y extendió sobre su marido su poder:

¡Qué momento, amigo, qué momento! Se animó el animal, el instinto se transformó en fuego vivo, los nervios vibraron [...] quemaban sus mejillas y en la oscuridad lucían sus ojos. Yo sentí un nudo apretadísimo en el cuello [...] Donde buscaba yo razona-

miento, hallé vida. Después de haber yo preparado las apretadas filas de mis inducciones, las falanges de mis silogismos, con sus besos las echaba a rodar como un soplo los castillos de naipes (Unamuno, 2011a:387).

Habitual descripción del encuentro carnal, que recuerda a la presente en “¡El amor es inmortal!” y “El amor que asalta”.

El marido ya había renunciado a la gloria y la lógica, no había medrado en su profesión, seguía siendo un abogado con ínfulas de filósofo, y se había contagiado del carácter de su esposa, ahora sentía la placidez de vivir, y conocía el particular modo de pensar de su mujer, que era sentir y sabe:

[...] me ha hecho sentir lo dulce que es vegetar y la delicia que experimenta la sensitiva cuando el aire la besa. ¿En qué piensan las flores? A ella tampoco la creí yo capaz de pensar, me había dicho que se pasaba las horas largas sin pensar en nada, pero ella pensaba sin saberlo [...] ¿*Por qué me quieres, María?*, y abrazándome fuertemente me contestó: *¡No seas tonto!* (Unamuno, 2011:287a).

La esposa-madre le había curado la enfermedad de la razón. Parece el reverso positivo del doctor Montarco.

El narrador tenía una sorpresa deparada al lector, una vez presenta la carta en que se expone la serenidad que reinaba en el matrimonio de Juan y María, en su control absoluto del ritmo y contenidos de la narración, anuncia: “Este trozo es de cuando Juan quedó viudo. Vuelvo un poco hacia atrás” (Unamuno, 2011a:387). Y a continuación explicará él mismo, sin ayuda de carta alguna, qué sucedió el primer año de matrimonio.

María tuvo un hijo muy saludable, más amante de la vida práctica que su padre, al que llamaron Juan-María, la perfecta unión entre razón y corazón. Juan publicó la obra que le llevó a la fama, *Psicogenia*, aunque en su vejez explicara que no había conseguido cumplir sus ambiciones. Su esposa se esforzó en leerla, aunque seguía sin entender ni sus discursos ni ensayos, y tan solo era capaz de exclamar a su hijo: “¡Qué cosas hace tu padre!”. El marido, al terminar sus escritos, acunaba a su hijo y agradecía a María que le hubiera hecho “animal y padre”, es decir, un ser vivo, y no solamente un cerebro, había sido su madre espiritual, había dado a luz su personalidad.

El final es una moraleja metaliteraria, con la clásica *captatio benevolentiae*: “El mayor favor que puedes hacerme, amigo lector, es no olvidar a Juan-María” (Unamuno, 2011a:388), el matrimonio ideal. Pero también señala que la narración debería haber

empezado explicando los inicios del matrimonio, la juventud de la pareja y el logro o no de sus ilusiones, al modo de la estructura tradicional de planteamiento, nudo y desenlace, que recuerda a la novelística realista, especialmente de la que se ocupó de las extensas sagas familiares: “Aquí debía empezar el cuento, pero a mí me place que aquí concluya. Recomiendo al lector que sobre esta base se entretenga, cuando otra cosa no tenga que hacer, en construirlo o soñarlo” (Unamuno, 2011a:388).

Por otra parte, Unamuno deja el final abierto, reflexiona sobre una base de lugares comunes y la deja libre para que el lector la concluya y con ello, la viva, ya que la literatura debe ser vida y viceversa; así como el lector es también escritor-demiurgo mientras lee. También llega la *captatio* al extremo de mostrar este cuento como un entretenimiento ligero, del que el lector debe ocuparse “cuando otra cosa no tenga que hacer”.

De tal modo que, si tales cuentos son anteriores a “Ver con los ojos. (Cuento)”, el primer cuento de Unamuno publicado del que tenemos constancia, vemos como se cumple la premisa del intelectual que mostrará tanto en “Principio y fin” como en “Juan-María”, ya que en ambos, el racionalismo es la tendencia a derrocar en favor de la emoción y de una vida plena, conectada con el universo. Además, con la ayuda de la esposa-madre, que es un ser primigenio y esencial, y guiará al intelectual hacia la senda indicada, como le sucedió al mismo Unamuno en sus crisis.

CAPÍTULO VI

6. Los cuentos metaliterarios de Unamuno

Como hemos adelantado en apartados anteriores, debido a la particularidad de los relatos de don Miguel de Unamuno, hemos tratado en conjunto aquellos en los que el protagonismo recaía en un personaje manso o intelectual; pero tanto en *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, como tempranamente en prensa, el helenista publicó una serie de textos que podrían entenderse como cuentos, aunque la anécdota es mínima y bordea el ensayo, y su cualidad más eminente es que son plenamente metaliterarios, de hecho, varios han sido tomados por la crítica para explicitar la poética del cuento unamuniano, especialmente, el célebre “Y va de cuento”, pero como veremos, no es el único, ni el primero, de estas características que ideó el autor.

Expondremos los siguientes textos, en el orden que presentamos a continuación:

AÑO DE PUBLICACIÓN	CUENTO
1889	“El héroe”
1906	“El canto adámico”
1913	“Y va de cuento”

“El héroe” (1889) es el primer cuento metaliterario de Unamuno, en el que ya se funde el narrador con el autor y aparece una de las metáforas favoritas del filósofo que utilizará en muchos de sus escritos, desde en su correspondencia, a *En torno el casticismo*, la de la “hilación” e “ilación”, rechazando la peripecia, las perlas, por el oro de la ilación —imagen que trataremos a fondo cuando analicemos “Y va de cuento”, ya que en este cuento es en el que alcanza mayor esplendor en su uso—. En ello puede verse la herencia del realismo decimonónico, así como la evolución de la narrativa a finales de siglo en la condensación lírica.

A su vez, don Miguel rechaza los parámetros de la moda anterior, ya que no quiere ni dar nombre a su personaje, ni situarlo en un cronotopo concreto, quizás también influye un afán intrahistórico universalizador, en querer dejar en el anonimato todos estos detalles. Incluso afirma que le gustaría narrar este cuento sin palabras porque así fue

como se le ocurrió, ¿cuestionamiento muy temprano de los límites del lenguaje? ¿Cuestionamiento de las teorías neurolingüísticas de la época?

Hace acto de aparición una de sus inquietudes principales, la imposibilidad de conocer al otro, por ello solo entablamos monodialogos en una sociedad teatral, en la que cada persona es esclava del yo que le han otorgado. El protagonista también será aficionado al monólogo, a pensar en voz alta, característica evidentemente unamuniana. A su vez, el helenista resulta muy agudo al afirmar que los desatinos amorosos de su héroe, que en la realidad son vituperados, si fueran ficción serían celebrados. Crítica la poca sensibilidad social, la hipocresía y la falta de sinceridad, desprecia la necesidad de la opinión de un crítico para apreciar un artista, falta la preponderancia del sentimiento sobre la idea.

El héroe puede ser una parodia del héroe romántico, o un intento de convertirse en el Quijote de su *Vida de don Quijote y Sancho*, ya que era un comediante que se tomaba la comedia en serio, es decir, la vida, tal y como prefiere don Miguel, además: “[...] en vez de relacionarse con los demás hombres por la superficie como los cuerpos, sacaba sus sentimientos al aire que los hiela. Era un comediante sin hipocresía” (Unamuno, 2011a:65). Este héroe se empeñaba en aventurarse en desatinos que recuerdan el episodio de locura de don Quijote en Sierra Morena, simples muestras de presunción para sentar su yo heroico ante la sociedad.

Pero también es cierto que el protagonista era un esclavo del diario, tema que preocupó siempre a Unamuno desde sus inicios, al final de su carrera volvería ampliamente en *Cómo se hace una novela*. Pero no es solamente una crítica a la vanidad de los escritores, que hasta en su literatura personal se esfuerzan y toman las amadas como mera excusa al modo petrarquista, pensando en la posteridad y en cómo los expertos los valorarán; sino al conocimiento del otro y de uno mismo.

Recordemos la carta a Casimiro Muñoz, de 1889 —año de publicación de este relato—, muy tempranamente, preocupaba a don Miguel ser esclavo de su yo público, aunque como hemos visto, entraña cierta vanidad la preocupación por la publicación de los escritos íntimos:

Como quiera que se ha extendido mucho la costumbre de publicar a la muerte de los grandes hombres su correspondencia privada, para así, tomándolos de conejillos de Indias, estudiarlos mejor psicológicamente, son muchos los que yendo para grandes hombres [sic], en sus íntimos propósitos miran y remiran cuanto escriben a su novia o al amigo en previsión de que muertos ellos lo publiquen. Esta condenada literatura al

acentuar el *egotismo* [sic], ha hecho que nos convirtamos todos en teatro de nosotros mismos, y vivamos representando un papel. ¡Es tan difícil ser como se es, naturalmente, sin artificio! (Unamuno, 2017a:877).

Es decir, estos literatos son esclavos de un yo, que puede que no sea el real, la idea que Dios infundió en ellos, sino una simple máscara de fama social, por lo tanto es un yo fugitivo que no perdurará, no sobrevivirá. Cristaliza este pensamiento en una anécdota que perfectamente podría casar con “Don Martín o de la gloria”: “Figuraos a Camoens nadando para salvar su manuscrito y que este se hunde mientras él se salva, figuraros deshecha la escultura en que el maestro cristalizó sus fiebres, noches de insomnio y ardores divinos; y figuraos después al héroe sobreviviendo al naufragio de su amor” (Unamuno, 2011a:67).

El autor-narrador interrumpe varias veces el cuento, advirtiendo que en este relato solo pasará una cosa “sonada”; incluso se atreve a quebrar el ritmo de la narración exponiendo que no conoce lo que sucedió y que como es una historia tan manida, el lector puede hacer sus cábalas. ¿Afán de realismo con el distanciamiento del autor-narrador? ¿Juego de géneros? ¿O Unamuno ya comenzando a crear su particular mundo en el que se funden realidad y creación?

Aparece un personaje femenino negativo, ya que abandona al héroe para casarse con un hombre “menos heroico y más bruto” (Unamuno, 2011a:67), en lugar de salvar a través del amor al protagonista y corresponderle en ese sentimiento a tal nivel de intensidad, lo abandona por un hombre mediocre, como hace Clarita con Apolodoro en *Amor y pedagogía*. Igualmente, este cuento bascula entre la ironía y “la grandeza que se oculta en las grotescas palizas de don Quijote” (Unamuno, 2011a:68), por lo que la teatralidad del protagonista debe tomarse con reservas, ya que su esclavización social le lleva al suicidio, aunque en principio solo pensara intentarlo al modo de la penitencia de Sierra Morena: “Se fundieron en su corazón las amarguras del mundo y la más amarga de todas, que es ver acabar en sainete el drama de la vida” (Unamuno, 2011a:67).

El protagonista, como el intelectual de “El diamante de Villasola” y como Pérez de “El misterio de la iniquidad, o sea los Pérez y los López”, tampoco consiguió a la amada, la lloró y sufrió, y tuvo que aceptar que le devolviera las cartas en la tónica “cintita roja”.

Álvarez Castro enfatiza la comparación del escritor con el mendigo por su atrevimiento a mostrar sus sentimientos abiertamente (Álvarez, 2006:29), por otra parte,

comparación romántica, e incluso propia de la bohemia modernista. Pero el fondo es más quijotesco:

Se hizo humorista y empezó a relatar sus amores y a exponer a la compasión pública la inmensidad de su dolor entre frases retorcidas, gestos de *clowns* y carcajadas de teatro. ¡Lo que él gozaba al ver que no le entendían, al comprender que la mayor parte de sus amigos no veían bajo lo grotesco de la forma la amargura infinita del fondo, que necesitaban de un crítico para empezar a admirarle! Entre esto y el ponerse un enano a tocar un organillo en una barraca de feria hay la misma diferencia que entre un poeta elegíaco y triste que canta sus penas y un mendigo que con voz gangosa pide limosna enseñando un muñón asqueroso de pierna. Todos son artistas, porque todos hacen sentir (Unamuno, 2011a:68).

Como el don Quijote de Unamuno, se expone al escarnio público, rozando la estética del esperpento, incluso del expresionismo en la figura del payaso, el enano y el muñón, y de la caída del poeta romántico en la mendicidad de la bohemia negra. Por otra parte, la crítica a los lectores es evidente, no aprecian la obra si no existe un crítico que la enjuicie como válida. Álvarez atisba la pugna que sufre el escritor en querer transformar todo su fondo emocional e intelectual en lenguaje escrito, todo su fondo en forma artística convencional (Álvarez, 2006:29), aspecto que Unamuno intentará subvertir constantemente para adaptarlo a sus inquietudes, y que aparece en este cuento también en la escritura de su diario: “Ciertas notas archiíntimas escribía en el diario con un alfabeto de su invención, regocijándose al imaginar vagamente las cavilaciones que costaría descifrar aquello” (Unamuno, 2011a:66). Aunque, por otra parte, tal reflexión lingüística y artística, en este cuento se ve supeditada a la ansia de fama y pedantería.

Si Álvarez interpreta el “porque todos hacen sentir” como la “simpatía”, en su sentido etimológico (Álvarez, 2006:29), que genera el arte, sea de la altura cultural que sea; la comparación del protagonista con un enano, un poeta triste y un mendigo continúa la gradación expresionista, la degradación del héroe es total. Incluso, por la intensidad emocional de la escena, puede recordar a la ópera *Paglacci*, que estrenaría en 1892, Ruggero Leoncavallo.

Desde aquel día en que, como Quijote con los molinos, decidió mostrarse tal y como era, la sociedad le acosó, como al doctor Montarco:

Empezó por entonces para el pobre calabaceado un martirio atroz; no pasaba día sin percibir los pinchazos de todos los mosquitos [...] de este mundo, oyendo a todas horas en su cabeza zumbas a estas criaturas de Dios. Cuchufletas y burlas, siempre preguntán-

dole por sus memorias íntimas y él empeñado siempre en representar su papel con el alma fuera y el corazón en la mano (Unamuno, 2011a:68).

Los que se reían de él eran los mismos que llamaban al Coco en *Vida de don Quijote y Sancho*: “Aquel montón de gente que le compadecía está formado por los que dicen de los amantes de Teruel que eran tonta ella y tonto él, son los que se burlan de Eloísa y Abelardo, de Carlota y Werther; los mismos que en la novela o en el drama lloran la suerte de estos amantes desdichados” (Unamuno, 2011a:66). Como expresaría Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*:

Dijo [...] Horacio Walpole, que la vida es una tragedia para los que sienten y una comedia para los que piensan [...] los que ponen el pensamiento sobre el sentimiento, yo diría la razón sobre la fe, mueren cómicamente, y muere trágicamente los que ponen la fe sobre la razón. Porque son los burladores los que mueren cómicamente, y Dios se ríe luego de ellos, y es para los burlados la tragedia, la parte noble (Unamuno, 2011b:318).

Por otra parte, se advierte una dicotomía en este público medio:

1. Empatizan en la ficción con esos héroes.
2. En la realidad, se mofan de ellos, como del héroe de este cuento.

Es decir, se presenta un desdoblamiento de la personalidad del lector, y observándolo desde la perspectiva unamuniana, los lectores no se atreven a vivir la literatura ni a literaturizar su vida. Contemplan la literatura como una simple evasión, no como un drama vivo.

Pero así como don Quijote alcanza cimas trágicas, en la personal interpretación de Unamuno se llega a equiparar con Cristo; el personaje del cuento parece una parodia del héroe romántico, que incapaz de poder mostrarse como tal en sociedad, opta por un suicidio, que se mueve más entre la broma y la impostación, que en un verdadero hundimiento: “Fijó el cañón y esperó a que el ángel del Señor bajara como bajó a Abraham para que no consumara el sacrificio de Isaac, se figuró rechazar el arma, disparó y quedó muerto. Le enterraron y nada más” (Unamuno, 2011a:68).

El final no puede ser más tragicómico, murió de manera ridícula, sin saber exactamente qué hacía, y sin ninguna pompa o tristeza alrededor de su suicidio: “nada más”. Respecto a la pedantería, condenada ampliamente por Unamuno por apelar esta a la razón antes que al sentimiento, antes que a la desesperación personal por la inmortalidad,

condenaría en *Del sentimiento trágico de la vida* al público que no comprendía al protagonista:

Cuántas veces no cabe decir aquello de *para pensar cual tú, solo es preciso / no tener nada más que inteligencia*. Hay personas [...] que parecen no pensar más que con el cerebro [...] otros piensas con todo el cuerpo y toda el alma, con la sangre, con el tuétano de los huesos, con el corazón, con los pulmones, con el vientre, con la vida. Y las gentes que no piensan más que con el cerebro, dan en definidores; se hacen profesionales del pensamiento [...] Un boleo dado por un no profesional, podrá no tener tanta eficacia objetiva inmediata, pero vitaliza mucho más al que lo da, haciéndole poner en juego casi todo su cuerpo. El uno es un puñetazo de boxeador, el otro de hombre [...] así como hay monstruos, hay también estúpidos afectivos [...] por mucha inteligencia que tengan, y estúpidos intelectuales por mucha que su virtud sea [...] No comprendo a los hombres que me dicen que nunca les atormentó la perspectiva del allende la muerte (Unamuno, 2011b:61, 154).

En 1899, Unamuno ya usaba la imagen del boxeador profesional y del deportista aficionado —que recuperaría en *Del sentimiento trágico de la vida*— para retratar dos tipos de literatura, es decir, dos tipos de escritor:

En el puñetazo gimnástico se tira al más económico aprovechamiento de la fuerza disponible, a obtener el efecto inmediato del golpe con la menor fatiga posible [...] [el puñetazo espontáneo] poniendo en juego mayor suma de músculos, haciendo entrar en él por *simpatía* [*sic*] y difusión a casi todo el organismo, vitaliza mucho más que aquel al que lo da [...] Escritores hay que puede decirse que no piensan más que con el cerebro [...] producen su obra sin conmoción alguna de su alma toda, sin que el golpe les vitalice el entero organismo espiritual. Y hay otros que piensan y producen por ministerio [...] con alma y cuerpo [...] con su ser entero, entregándose y abandonándose al dar el golpe, aunque dejen descubierto el flanco. Hay [...] una literatura que llamaré gimnástica [...] arte de hacer volatines intelectuales o imaginativos, y no una seria lucha por el ideal [...] Esto produce [...] la plaga del *literatismo* [*sic*], nacida de la literatura que solo de sí misma se alimenta, sin raíces ni en la vida del pueblo ni en la realidad vista al través de la Ciencia [...] Para esos titiriteros de las letras [...] lo supremo es la tecniquería [...] Se quejan del pueblo los que no hacen literatura más que para los literatos, los incapaces de sumergirse en el alma popular o de ascender a las nubes que coronan la cresta de la montaña del ideal [...] nada más lejos de él [genio] que cuantos pretenden alcanzar la exquisitez elevada [...] no pensando y sintiendo con toda el alma y todo el cuerpo, y con el alma de su pueblo, sino con el cerebro [...] Estos son los que podemos llamar *cerebrales* [*sic*], los que otros llamarían *desarraigados* [*sic*], porque no tienen raíces más que en sí mismos [...] Nada más falaz que el incipiente neoaristocratismo de nuestros cerebrales. Tengamos, primero, que decir algo jugoso, fuerte, hondo y universalmente humano, y luego, del fondo, brotará la forma; de la abundancia del corazón, hablará la boca [...] Seamos cordiales y, sobre todo, completos; soldados libres del ideal, que, al pelear, se vitalizan, y no gladiadores de circo para solaz de los *inteligentes* [*sic*] tan solo (Unamuno, 1967g:412, 413, 414, 415).

Unamuno, a pesar de la desesperación que le recorrió durante toda su vida acerca de la creencia, no defendió el suicidio —además, pecado según el cristianismo—, ya que nunca apostaría por la muerte, y menos la intencionada, su vida era la lucha:

Es el desenfrenado amor a la vida, el amor que la quiere inacabable, lo que más suele empujar al ansia de la muerte [...] Y así es como se endecha al reposo inacabable por miedo a él y se le llama liberadora a la muerte [...] A la mayor parte de los que se dan a sí mismos la muerte, es el amor el que les mueve el brazo, es el ansia suprema de vida, de más vida, de prolongar y perpetuar la vida lo que a la muerte les lleva, una vez persuadidos de la vanidad de su ansia [...] Solo los débiles se resignan a la muerte final, y sustituyen con otro el anhelo de inmortalidad personal. En los fuertes, el ansia de perpetuidad sobrepuja a la duda de lograrla y su rebose de vida se vierte al más allá de la muerte [...] La consecuencia vital del racionalismo sería el suicidio [...] Los más de los suicidas no se quitarían la vida si tuviesen la seguridad de no morir nunca sobre la tierra. El que se mata, se mata por no esperar a morir²⁴¹ (Unamuno, 2011b:87, 92, 151, 251).

El siguiente caso de cuento enteramente metaliterario que podemos encontrar en Unamuno, teniendo en cuenta que don Miguel siempre hizo de la palabra tema principal, es el de “El canto adámico” (1906). Este cuento vuelve a situarse en una ciudad in-nominada, en la que las torres prevalecen autoritariamente, recordando así los ecos de Vetusta de otro cuento unamuniano, “Visita al viejo poeta”, pero estas torres, al contrario que en esas dos obras citadas, la presencia no parece negativa, es de un lírico impresionismo: “Fue esto en una tarde bíblica, ante la gloria de las torres de la ciudad, que reposaban sobre el cielo como doradas espigas gigantescas, surgiendo de la verdura que viste y borda al río” (Unamuno, 2011a:201).

Mientras el inicio ambienta el cuento en un paraje natural, tan del gusto del autor, acto seguido, el narrador comienza a explicar su rutina de lectura, de tal modo, que si esperábamos oír la voz de un personaje o de un narrador que no fuera Unamuno, no podríamos. En efecto, este relato más parece página de diario, artículo periodístico o de crítica literaria, o correspondencia con algún amigo real, que cuento de ficción al uso.

²⁴¹ Tal teoría sería recordada por Unamuno en varios de sus escritos, a lo largo de su carrera, podríamos evocar esta mención en 1926, en la que atribuye sus propia argumentación a un “amigo”: “Conocí a un sujeto eminentemente trágico que solía decir que el hombre es un suicida nato, que se pasa la vida defendiéndose de la obsesión de matarse, y que cuando se mata, se suicida, es por miedo a morir. Y que otras veces se defiende de esta obsesión del suicidio matando a otros” (Unamuno, 1967g:669). Tras esta sentencia podemos ver a Manuel Bueno y a los protagonistas de “La redención del suicidio” y “Ramón Nonnato, suicida”, entre otras célebres interpretaciones de tal preocupación unamuniana.

La reflexión literaria es siempre interesante, ya que Unamuno une a la crítica clásica, sus reflexiones lingüísticas, a la vez que su propio ideario. En esta ocasión, fue el turno del poemario de Walt Whitman, *Leaves of grass*, incluso cita la opinión que de él tenía Stevenson, extraída de *Familiar Studies of Men and Books*. Unamuno, mostrando su interés por la traducción y su conocimiento de la lengua inglesa, expone a su innombrado amigo los resultados de tal ejercicio; este se pregunta por el estilo y la estética de Whitman, no comprende como “esas enumeraciones de hombres y de tierras, de naciones, de cosas, de plantas!... ¿Es eso poesía?” (Unamuno, 2011a:201), a continuación, el aficionado lector del norteamericano expone sus ideas sobre poesía, de tal modo, que cada vez, y como hemos comentado, se va desviando el cuento de su propósito ficcional para convertirse en un ensayo.

Para este personaje, que obviamente es el autor, la poesía se estructura en torno a emoción sublimada y espiritualizada, y ello se condensa en el sentimiento más elevado, el amor, por todo ello, la máxima expresión poética

[...] es repetir el nombre del ser amado [...] Y estos nombres no eran dichos, eran cantados en un empuje de entusiasmo y de adoración. Y tengo por indudable, lector, que el himno que más adentro del corazón se te ha metido fue cuando oíste tu propio nombre [...] suspirando en la penumbra. Es la corona de la lírica (Unamuno, 2011a:201, 202)²⁴².

Relato que recuerda a “¡El amor es inmortal!” y “El poema vivo del amor”, en los que se ejemplifica cómo la poesía se encarna en personas, en la amada y en la descendencia, por ende, cómo se consigue una trascendencia y una superación de la entidad mortal.

Tampoco podemos olvidar, que para Unamuno, la literatura debe ser igual a la vida, por lo tanto, creadora, se comprende que entonces surjan conflictos metafísicos

²⁴² En 1907 criticará la poesía tradicionalista, así como sus motivos más recurrentes, de forma despiadada: “Me parece que la luna [...] está enferma. Obsérvase en ella indicios de bascas y náuseas; hay quien cree que va a vomitar. Padece de asiento. Tantos y tantos siglos tragando en silencio tantas necesidades como se le han dirigido [...] ha llegado el colmo y ya no puede más y va a devolvernos todo eso [...] ¿Qué vamos a hacer cuando la Luna nos devuelva todas las gansadas que le han escupido los copleros todos? Lo mejor sería hacérselas tragar a los que hoy andan por ahí, de nocherniegos y que revienten [...] Sé bien lo que es literatura para esos majaderos [se refiere Unamuno al “exquisito hispanoamericano”], porque en ratos de mal humor he leído no pocos de sus escritos mucilaginosos, sin esqueleto por dentro, como las babosas o limacos. Todo eso es... ¿cómo diré?, estética. Y para mí la estética es algo inferior, algo que se opone a la poesía. La estética es cosa de la sensibilidad; la poesía, cosa de la pasión. Esto podrá no ser científico, pero yo me entiendo y bailo solo. Y el que no lo sienta como lo siento yo, que lo deje” (Unamuno, 1967c:863, 864).

como los de *Niebla* y su aspiración por romper las fronteras entre realidad y ficción, gracias a técnicas cervantinas, como en el caso de *San Manuel Bueno, mártir*.

Tal aspiración, además de personal, recibe influencia del verbo divino performativo, de hecho, y plasmando cómo el hecho lingüístico construye la realidad humana, ilustra tal situación con un ejemplo, que bien podría ser autobiográfico y reflejar su experiencia con sus hijos, ya que es muy común entre los infantes repetir una palabra o acción recién aprendida:

Jamás olvidaré una escena inmortal que Dios me puso una mañana ante los ojos, y fue que vi tres niños cogidos de las manos, delante de un caballo, cantando, enajenados de júbilo, no más que estas palabras: *¡Un caballo!, ¡un caballo!, ¡un caballo!*²⁴³ Estaban creando la palabra según la repetían; su canto era un canto genesíaco (Unamuno, 2011a:201)²⁴⁴.

Es tal la influencia del *Génesis*, que a la pregunta del contertulio acerca de cuáles debieron ser las primeras muestras de lírica, se remonta al libro bíblico citado y al momento en que Adán dio nombre a los animales que había creado Dios: “Este fue el primer canto, el canto de poner nombre a las bestias, extasiándose ante ellas Adán, en el

²⁴³ El uso de tal sustantivo al desear reflejar el lenguaje creador infantil, podría ser de inspiración biográfica, ya que recordó Unamuno en 1903 cómo uno de sus hijos aprendió tal vocablo: “Uno de mis hijos llamaba, cuando empezaba a hablar, al caballo, *pacayo* [...] Entre *caballo* y *pacayo* no hubo nunca para él transición alguna, sino que desde la primera vez lo llamó *pacayo* oyéndolo llamar *caballo*. Y que lo oía llamar bien lo prueba el que si yo llamaba al *caballo* como él, *pacayo*, protestaba al punto, exclamando: *pacayo ¡no!, ¡no!*” (Unamuno, 1967a:1076). Contó la misma anécdota unos años antes, en 1895, en carta a Pedro Múgica (Unamuno, 2017a:507).

²⁴⁴ Comentaría el día de Reyes de 1932: “[...] el mago, sacerdote, era un rey de la palabra, pues con ella regía a los hombres y hasta a las cosas. La magia, el conjuro, era el poder creador y curador, restaurador, de la palabra. La palabra hacía cosas. Y de la magia, el lenguaje creador, nació la religión [...] el Cristo mismo se nos aparece como un mago que rige solo con la magia de su palabra [...] el Dios cristiano, se dice que con una mágica frase: *¡Sea la luz!*, hizo la luz, pues decir es hacer [...] ¿Es, pues, extraño que de los magos, magos de la palabra, se hiciera reyes, reyes de las cosas? [...] La palabra real era un conjuro. Y conjuro es cosa de magia” (Unamuno, 1967g:1082). En *Recuerdos de niñez y mocedad* explicaría la experiencia de “adueñarse” a través de las palabras de los objetos: “[...] pasaba uno de aquellos viejos vapores de ruedas que nos hacía prorrumpir a coro [...] *¡El Vizcaíno Montañés!, ¡El Vizcaíno Montañés!, ¡El Vizcaíno Montañés!*, o cual fuese su nombre. Esto de repetir el nombre de una cosa delante de ella es uno de los placeres de la infancia, es como si en cierto modo nos adueñáramos espiritualmente de ella” (Unamuno, 1967h:110).

alba de la humanidad” (Unamuno, 2011a:202)²⁴⁵. Asimismo, dar nombre, crear esa realidad, conocerla, es aprehenderla, poseerla, tan solo se conoce aquello que se ama, sentencia unamuniana que parece un *contrafactum* de la afirmación sáfica, tan solo es bello aquello que se ama, como también afirma en *Del sentimiento trágico de la vida*: “La voluntad y la inteligencia se necesitan, y a aquel viejo aforismo de *nihil volitum quin praecognitum* [...] no es tan paradójico como a primera vista parece retrucarlo diciendo *nihil cognitum quin praevolitum*” (Unamuno, 2011b:149). Whitman decidió adueñarse de aficiones que también gustaban a Unamuno: “*Respirar el aire, ¡qué delicioso! ¡Hablar!, ¡pasear! ¡Coger algo con la mano!*, pudo añadir: Dar nombre a las cosas, ¡qué milagro portentoso!” (Unamuno, 2011a:202).

Adán se adueñó de todo cuanto Dios creó y finalmente, para agradecérselo entonces su nombre, para Unamuno, si supiéramos el nombre exacto de la divinidad se alcanzaría la verdadera poesía:

[...] acaba diciendo [Adán]: *¡Oh, Jahvé, Señor Nuestro, ¡cuán grande es tu nombre en toda la tierra!* ¡Habla de la grandeza de ese nombre que millones de lenguas de hombres piden día a día que sea santificado! Si supiéramos dar nombre adecuado, nombre poético, nombre creativo a Dios, en él se colmaría como en flor eterna toda la lírica (Unamuno, 2011a:202).

Conocer gracias al nombre se produce especialmente por el canto del nombre propio, que contiene la esencia del ser, ilustrado también a partir de la obra bíblica y homérica, por otra parte, obras de orden literario-moral, como las de Unamuno:

[...] cómo al pasar Jacob el vado de Jaboc, cuando iba en busca de Esaú, su hermano, se quedó a hacer noche solo, y luchó hasta rayar el alba con un desconocido, con un ángel de Dios o con Dios mismo, y lleno de angustia le preguntaba por su nombre, cómo se llamaba [...] declarar un viviente su nombre era declarar su esencia. Su nombre es lo primero que nos dan los héroes homéricos (Unamuno, 2011a:202).

²⁴⁵ En “Arte y trabajo” (1920), Unamuno enjuicia que el trabajo es hijo del arte, porque este último nació de la expulsión del Edén, por lo tanto, el arte puro era paradisiaco, momento en el que ser humano no tenía ningún tipo de preocupación por cubrir sus necesidades primarias, y recuerda el momento poético que vivió Adán al nombrar por primera vez, momento que también evoca en este relato, con el que guarda varios años de diferencia: “*¿Pero es que Adán, antes de la caída, no comía?* —se nos dirá—. Acaso no tuvo mucho tiempo para comer, entretenido en la gratísima distracción de dar nombres a todas las bestias y aves de los cielos y animales del campo (cap. II, v. 19), que era ocupación, como se ve, de poeta, y en conocer a la mujer que el Señor le sacó de una costilla. ¿Comer? ¡Cualquiera pensaba entonces en eso!” (Unamuno, 1967g:643).

Unamuno continúa con las ejemplificaciones para respaldar su teoría poética del nombre: la letanía le parece “es acaso la más exquisita que las explosiones líricas nos ofrecen” (Unamuno, 2011a:202); y de la literatura homérica rescata los epítetos épicos, “sagrados” para él, que son la unión perfecta entre fondo y forma, entre el ser humano y su personalidad y capacidades, como en el caso de los animales —“astuta zorra”, “perro fiel”, etc.—.

A su parecer, la lírica se dividiría en dos tipos, la “exaltación reflexiva” trataría de explicar el nombre de los elementos; mientras que la “exaltación irreflexiva, la suprema” lo recitaría solo, es decir, repetido una y otra vez con cadencia rítmica, en su desnudez, esa sería la lírica ideal y pura; el resto, como le explica a su amigo: “No me sorprende [...] que te produzcan extraño efecto estas enumeraciones [las de Whitman] [...] Pero han de extrañarnos más a nosotros, que con palabras muertas, reducimos la lírica a algo discursivo y oratorio, a elocuencia rimada” (Unamuno, 2011a:203), elucubrando así una crítica a la lírica modernista más parnasiana y neobarroca.

En el desarrollo del cuento, parece que Unamuno cambie a su interlocutor, si en principio conversaba con un amigo-alumno, súbitamente se dirige al lector: “Y tengo por indudable, lector” (Unamuno, 2011a:202), mostrando su tendencia de escritura “a lo que salga”, además de abrir el relato a una hibridación genérica, que como hemos introducido, podría solamente situarse en el marco genérico del cuento por los inicios de ficción del relato. Ciertamente es que este cuento se ambienta en el pasado, y en el presente de la escritura recuerda el momento, y sería aceptable que se dirigiera a otro interlocutor, sin embargo, este aspecto no resta el juego de géneros.

Hacia el final de la narración, vuelve el narrador a recuperar el recuerdo de la conversación con el amigo, que a partir de una ocurrencia en inglés, le rememora que Eva fue creada porque Adán necesitaba poder comunicar y cantar la creación divina a otro igual y con esta. Respecto al nombre que el primer hombre bíblico dio a la mujer para conocerla, Unamuno cita el concepto “varona”, que no ha prevalecido en la mayoría de lenguas, excepto en inglés —*man-woman*—. El experto explica que el hecho de

tomar otro concepto para nombrar a la mujer, parece que la aleje de su compañero de creación, ya que simulan ser de “dos especies” distintas²⁴⁶.

Como el cuento para niños, “El derecho del primer ocupante (cuento para niños)” deja el autor la continuación de la lección de literatura y etimología para otra ocasión, no tenemos constancia de que la haya en otro relato. Para Unamuno, la equivalencia entre filosofía y poesía es una recurrencia que aparece profusamente en *Del sentimiento trágico de la vida*, obra en que expone claramente la filosofía que recorre “El canto adámico”. Encaja perfectamente con el concepto de “filosofía española” que expone Unamuno con la supremacía del corazón sobre la razón:

Cúmplenos decir, ante todo, que la filosofía se acuesta más a la poesía que no a la ciencia. Cuantos sistemas filosóficos se han fraguado como suprema concinación de los resultados finales de las ciencias particulares, en un período cualquiera, han tenido mucha menos consistencia y menos vida que aquellos otros que representaban el anhelo integral del espíritu de su autor [...] pero la filosofía, como la poesía, o es obra de integración, de concinación, o no es sino filosofería, erudición seudofilosófica [...] La filosofía es un producto humano de cada filósofo, y cada filósofo es un hombre de carne y hueso que se dirige a otros hombres de carne y hueso como él [...] filosofa, no con la razón solo, sino con la voluntad, con el sentimiento, con la carne y con los huesos, con el alma toda y con todo el cuerpo. Filosofa el hombre [...] ¿Y qué es esta sabiduría, que hay que ir a buscarla principalmente en los poetas, dejando la ciencia? [...] la poesía es la realidad, y la filosofía la ilusión [...] Al enviar Galileo al Gran Duque de Toscana su escrito sobre la movilidad de la Tierra, le decía que conviene obedecer y creer a las determinaciones de los superiores, y que reputaba aquel escrito “como una poesía o bien un ensueño [...] otras veces le llama “quimera” y “capricho matemático”. Y así yo en estos ensayos, por temor [...] a la Inquisición, pero a la de hoy, a la científica, presento como poesía, ensueño, quimera o capricho místico lo que más de dentro me brota (Unamuno, 2011b: 50, 61, 73, 140, 307).

La filosofía española, hija de una religión polarizada por místicos, corona del corazón:

[...] nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos. Es concreta. ¿Y es que acaso no hay en Goethe, verbigracia, tanta o más filosofía que en Hegel? Las coplas de Jorge Manrique, el *Romancero*, el *Quijote*, *La vida es sueño*, la *Subida al Monte Carmelo*, implican una intuición del mundo y un concepto de la vida *Weltanschauung und Lebensansicht*. Filosofía esta nuestra que era difícil de

²⁴⁶ Comentaba Unamuno en 1920 la ausencia de un término que hiciera referencia por igual, a hombres y mujeres, la humanidad a la que él se quería dirigir: “El escritor, el artista que tenga sana conciencia de su misión de arte y de cultura, debe escribir para... en español no tenemos una palabra propia. Lo diré, pues en latín y en griego [...] debe escribir para *homines*, *anthropoi*. *Homo* en latín, *anthropos*, en griego, incluyen al varón, *vis*, *aner*, y a la hembra, *femina*, *gyne*, es la especie humana. Y se debe escribir para el hombre, que incluye a la mujer y al varón. Y hasta al niño” (Unamuno, 1967g:874).

formularse en esa segunda mitad del siglo XIX, época a filosófica, positivista, tecnicista, de pura historia y de ciencias naturales, época en el fondo materialista y pesimista (Unamuno, 2011b:313).

Asimismo, el lenguaje como forma concreta del pensamiento humano implica activat todos los resortes de la propia cultura:

Nuestra lengua misma, como toda lengua culta, lleva implícita una filosofía. Una lengua, en efecto, es una filosofía potencial [...] Y es que el punto de partida lógico de toda especulación filosófica [...] es la representación mediata o histórica, humanamente elaborada y tal como se nos da principalmente en el lenguaje por medio del cual conocemos el mundo [...] Cada uno de nosotros parte para pensar, sabiéndolo o no y quiéralo o no lo quiera, de lo que han pensado los demás que le precedieron y le rodean. El pensamiento es una herencia [...] El pensamiento reposa en prejuicios y los prejuicios van en la lengua [...] Toda filosofía es, pues, en el fondo, filología. Y la filología, con su grande y fecunda ley de las formaciones analógicas, da su parte al azar, a lo irracional, a lo absolutamente incommensurable. La historia no es matemática ni la filosofía tampoco. ¡Y cuántas ideas filosóficas no se deben en rigor a la algo así como rima, a la necesidad de colocar un consonante! [...] La representación es, pues, como el lenguaje, como la razón misma —que no es sino el lenguaje interior—, un producto social y racial, y la raza, la sangre del espíritu es la lengua, como ya lo dejó dicho [...] Oliver Wendell Holmes [...] Nuestra filosofía occidental entró en madurez [...] mediante el diálogo, la conversación social [...] El lenguaje es el que nos da la realidad [...] como su verdadera carne, de que todo lo otro, la representación muda o inarticulada, no es sino esqueleto. Y así la lógica ópera sobre la estética; el concepto sobre la expresión, sobre la palabra, y no sobre la percepción bruta [...] todo lo hecho se hizo por la palabra, y la palabra fue en un principio. El pensamiento, la razón, esto es, el lenguaje vivo, es una herencia [...] La verdad concreta y real, no metódica e ideal es: *homo sum, ergo cogito*. Sentirse hombre es más inmediato que pensar (Unamuno, 2011b:314).

“Y va de cuento” fechado en 1913, ya que no se tiene constancia de que se haya publicado con anterioridad a *El espejo de la muerte. Novelas cortas*; Senabre lo fecha con posterioridad a 1910, a causa de la fecha de publicación de la edición de la *Correspondance*, de Flaubert, que cita Unamuno en tal cuento.

Este es, posiblemente, el cuento de Unamuno que más atención por parte de la crítica ha suscitado, ya que, por primera vez, realiza un cuento completamente metaliterario, aunque anteriormente había trazos de esta estrategia, como por ejemplo, en “El héroe”, “La redención del suicidio”, “El amor que asalta”, etc.

Don Miguel de Unamuno plasma en este cuento su posible plan para elaborar un cuento, aunque ya había explicado sus teorías en sus revolucionarios artículos “Escritor ovíparo” (1902) y “A lo que salga” (1904); además de haber escrito novelas mucho más modernas en cuanto a técnica literaria que sus cuentos y novelas cortas, en los que aprovechó otras ventajas del género, como comentar cuestiones candentes de sociedad,

moralizar y parodiar comportamientos, además de realizar estudios de personajes en los que condensaba su ideario. Ciertamente, trabajó más en sus cuentos subgéneros como el apólogo, la fábula y la parábola, combinados con experimentos cervantinos, como el juego con la autoría y la realidad y ficción; que estrategias como “a lo que salga”, aunque esta también fue puesta en práctica, por ejemplo en “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”.

Al personaje de su cuento le adjudica los mismos temas que él escogía, con sus correspondientes consecuencias en el número de lectores:

[...] el cuento no es sino un pretexto para observaciones más o menos ingeniosas, rasgos de fantasía, paradojas, etc. etc. Y esto, francamente, es rebajar la dignidad del cuento, que tiene un valor sustantivo —creo que se dice así— en sí y por sí mismo. Miguel no creía que lo importante era el interés de la narración y que el lector se fuese diciendo para sí mismo en cada momento de ella: *¿Y ahora, qué vendrá? [...] ¿Y cómo acabará esto?* Sabía, además, que hay quien empieza una de esas novelas enormemente interesantes, va a ver en las últimas páginas el desenlace y ya no lee más (Unamuno, 2011a:298).

Como hemos ido demostrando en el análisis de los cuentos, y además, Unamuno desvela, los cuentos, para él, así como el resto de géneros —pero al tomar un tono moralizante en los cuentos es más explícito— son un “pretexto”, aunque ello signifique, a su entender, “rebajar la dignidad” del género, cuando en realidad, está realizando un ejercicio de hibridación genérica, que podría arrancar en la influencia cervantina, así como en todo el material ensayístico dieciochesco.

Su intención, como la del Miguel-personaje, no es que el lector se centre en el “hilo”, sino en las “perlas”, que no caiga en la trampa del ejemplo que ofrece —ya había comentado en “Cuento y novela” que era un negocio ruinoso publicar una obra extensa en la época—, es decir, presentar una obra larga que tan solo interese por la aventura, y que el único valor intrigante para el lector sea saciarse con la lectura del final.

Pero si la novela se centrara en las perlas, estas no tendrían fin en el pensamiento y la emoción del lector, que viviera la literatura como pretendía Unamuno, como la misma vida y muriendo con el personaje, como ya plasmará totalmente en *Cómo se hace una novela*. El lector que ha vivido y ha sobrevivido al cerrar la lectura basada en “perlas”, que ha interiorizado la obra, ese es el lector que es y busca Unamuno, temprana referencia a las preocupaciones que elevará en *Cómo se hace una novela*.

Toda obra centrada en la peripecia tradicional tiene un final, está acabada, y por lo tanto, está muerta en el ideario unamuniano, de tal modo, que el autor propone, ya que la literatura debe ser como la vida, una medida muy adecuada a la vez que postmoderna: “[...] una buena novela no debe tener desenlace, como no lo tiene, de ordinario, la vida. O debe tener dos o más, expuestos a dos o más columnas, y que el lector escoja entre ellos el que más le agrade. Lo que es soberanamente arbitrario. Y mi este Miguel era de lo más arbitrario que darse puede” (Unamuno, 2011a:299). La vida es un presente eterno, totalmente arbitrario, aunque estas notas existencialistas vienen teñidas de cierto humor propio del autor. Sin embargo, y a pesar de la pionera propuesta de esta técnica literaria, no se tiene constancia de que Unamuno pusiera nunca en práctica el mecanismo de las columnas en ninguno de sus escritos —aunque si presentaría dos finales en “Bonifacio”—.

El protagonista del cuento se llama Miguel, evidentísimo *alter ego* de Unamuno, le han pedido que escriba un cuento, práctica habitual en la prensa de la época. Miguel necesita un “héroe” para su cuento, siguiendo la poética tradicional que reviste al protagonista de solemnidad y magnificencia épica. Es interesante notar como Unamuno usa en este cuento su registro coloquial y humorístico, más propio de sus artículos, además, conociendo su odio por las taxonomías de archivos momificados, vitalmente devuelve a la vida del lector medio cuestiones literarias de envergadura, a la vez que las parodia: “¿Héroe? ¡Héroe, sí! [...] porque casi todos los protagonistas de los cuentos y los poemas deben ser héroes, y ello por definición. ¿Por definición? ¡Sí!” (Unamuno, 2011a:297).

Unamuno concibe la literatura como un modo de comunicación, y no oculta a su lector, del que presume cuáles serán sus preguntas al toparse con tal atípico cuento: “¿Y por qué? —preguntará el lector—” (Unamuno, 2011a:297). Es por ello, que el inicio del cuento toma una forma epigramática, muy moderna, se divide, como si de la lección de un manual se tratara, en “Pregunta-Respuesta”. La pregunta del lector es “¿Qué es un héroe?”, y mediante esta excusa y también duda real, Unamuno se permite dar unas opiniones muy en línea con su humor cáustico, a la vez que muestra sus conocimientos como filólogo:

Uno que da ocasión a que se pueda escribir sobre él un poema épico, un epinicio, un epitafio, un cuento, un epigrama, o siquiera una gacetilla o una mera frase. Aquiles es héroe porque le hizo tal Homero, o quien fuese, al componer la *Ilíada*. Somos, pues, los escritores —¡oh noble sacerdocio!— los que para nuestro uso y satisfacción hacemos

los héroes, y no habría egoísmo si no hubiera literatura. Eso de los héroes ignorados es una mandanga para consuelo de simples. ¡Ser héroes es ser *cantado*! [sic] (Unamuno, 2011a:297).

La afirmación que realiza el autor —porque el narrador de este cuento es explícitamente el autor que muestra su laboratorio literario— resulta muy cercana al uso que hará en *Niebla* de Augusto, manipulándolo como un dios literario a su antojo. Concibe la escritura también en una línea religiosa, un compromiso cercano al “sacerdocio”. Parece que aún cree en la fama inherente a los protagonistas, aunque sean antihéroes al modo del Quijote y Sancho Panza, el héroe siempre es “cantado”, a la par que “egoísta”, la búsqueda de la vida de la fama que anhelan todos, al modo de “Don Martín, o de la gloria”.

El autor ya explicita, a la vez, un juego de muñecas rusas de ficción, una metaficción dentro de la otra:

1. Unamuno escribe un cuento, en el que “Miguel” es el protagonista.
2. El personaje Miguel está escribiendo un cuento, y busca un protagonista para que sea el héroe de su obra.

Observemos que en *Cómo se hace una novela*, empleará una estrategia similar, aunque con un mayor grado de complejidad. Si para Unamuno la literatura era equiparable a la vida, la obra ficcional, su misma escritura, se convierte en un modo de vida, así como todos sus *alter ego* de ficción: “[...] era héroe el Miguel de mi cuento porque le habían pedido uno. Aquel a quien se le pida un cuento es, por el hecho mismo de pedirselo, un héroe, y el que se lo pide es otro héroe” (Unamuno, 2011a:297); por lo tanto, la fusión entre vida y literatura es total, una categoría construye a la otra, es decir, el autor al héroe, y este a él, ambos son héroes por acometer juntos y construir juntos la hazaña de un relato; por ello, cuando el cuento acaba, ambos experimentan la muerte. El lector también interviene en tal creación conjunta, se construye al leer y re-construye el universo ofrecido por el autor, a su vez morirá al final la lectura.

Obviamente, además el narrador cita el verso, este cuento toma como base estructural el soneto de Lope de Vega, “Un soneto me manda hacer Violante”, Carrascosa recuerda que este cuento puede enmarcarse en su tendencia “a lo que salga”, pero por otra parte, si se tiene en cuenta la estrategia del poema de Lope, habría que atribuirle al ejer-

cicio metaliterario barroco la espontaneidad unamuniana; aunque, ciertamente, el propio pesamiento de don Miguel también influye en la composición²⁴⁷.

En *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* Unamuno critica el arte cinematográfico, como en el cuento “Mecanópolis”, en el que el cine había borrado de la faz de la tierra al teatro; por lo tanto, le da supremacía a la palabra aunque sea en imágenes costumbristas, típicas del escritor, y que el mismo Unamuno viviría: “[...] mi héroe, delante de las blancas o agarbanzadas cuartillas, fijos en ellas los ojos, la cabeza entre las palmas de las manos y codos sobre la mesilla de trabajo —y con esta descripción me parece que el lector estará viéndole mucho mejor que si viniese ilustrado esto—” (Unamuno, 2011a:298).

Miguel estaba obcecado, no sabía cómo empezar su cuento, que Unamuno va llevando a buen ritmo —curioso observar el ritmo de la escritura de ambos “autores”—, Miguel no se calificaba como “cuentista de profesión”, y traza una dicotomía:

1. El escritor profesional, en el sentido literal: “[...] hay el novelista que escribe novelas, una, dos, tres o más al año” (Unamuno, 2011a:298).

2. El escritor no-profesional o que escribe cuando recibe la inspiración, insertándose así en el mito romántico: “[...] y el hombre que las [novelas] escribe cuando ellas le vienen de suyo” (Unamuno, 2011a:298).

Él no se considera “cuentista”, imaginamos que Unamuno no dejó al azar tal término, ni erró al escoger la novela para hablar de los escritores profesionales, ni de las novelas que solamente interesaban por la intriga argumental que generaban, y que se solucionaba fácilmente con leer la última página. Ciertamente, la elección de “cuentis-

²⁴⁷ Redactó don Miguel, en 1909, el artículo “Prólogo ejemplar”, a modo de sátira de la situación en que un joven escritor pide un prólogo para su primera obra a un escritor mayor consagrado, solo importándole el nombre de la firma, para así conseguir más ventas y fama. Ecos de la relación de don Miguel y Leopoldo Alas subyacen en el cuento, a la par que se observa una parodia del propio Unamuno en su ansiosa juventud como escritor. Este artículo nos resulta relevante, porque ya a principios de siglo don Miguel usó, explícitamente, el mecanismo de “Un soneto me manda hacer Violante”, por lo tanto, no fue una técnica que usara por primera vez en “Y va de cuento” —recordemos, por otra parte, su incansable labor como articulista, que le llevaba a verse obligado a redactar diariamente varios textos—. Esta estrategia le resulta interesante porque desea justificar que no es necesario leer el libro que se prologa, y a causa de ello, aprovecha el espacio literario para desarrollar sus propias cuitas: “Razón por la que lo estampo aquí y así voy alargando mi prólogo sin hablaros del libro prologado, y esto es lo exquisito [...] Y veo que en vez de hablar de la obra esta a que estoy prologando, me siento arrastrado a hablar de mis propias obras. Esto es muy humano. Y es un modo de cobrarle el prólogo al autor de la obra prologada. Y ahora, lector y escritor amigo, pasa a leer el libro siguiente. O no lo leas. Con haber leído el prólogo debe bastarte. Y al autor, si es discreto, debe bastarle también, pues que vendió un ejemplar de su libro” (Unamuno, 1967c:889).

ta” se presenta polisémica, a nivel popular, el género breve es considerado menor, y las grandes plumas lo han despreciado como propio del registro popular y oral, es decir, fuera de la élite cultural; además de que “cuentista” sea un adjetivo claramente negativo, puede dar las claves de la concepción del escritor profesional que se dedique a escribir novelas por encargo, y que exista el vacío laboral del “cuentista profesional”. Aunque ya argumentó Unamuno en su artículo “Cuento y novela” las ventajas y desventajas crematísticas y prácticas de ambos géneros en la época.

Pero Unamuno hace participar también al género teatral, que cultivó y que está presente indirectamente en su intención comunicativa, en novelas como *Niebla*, en las continuas apelaciones al lector, en las luchas con los personajes..., cierto es que la influencia galdosiana y sus “novelas dialogadas” también es patente:

En un buen cuento lo más importante son las situaciones y las transiciones. Sobre todo estas últimas [...] respecto a aquellas es lo que decía [...] d’Ennery: *En un drama* (y quien dice drama dice cuento) *lo importante son las situaciones; componga usted una situación patética y emocionante, e importa poco lo que en ella digan los personajes, porque el público cuando llora, no oye* (Unamuno, 2011a:299).

El prolífico y popular dramaturgo francés Adolphe d’Ennery, coautor de algunos de los melodramas más famosos del XIX, apelaba a la emoción fácil. Se presume que el paréntesis es de Unamuno, aunque en absoluto, en sus obras, recurre a la facilidad de la lágrima o los tópicos de D’Ennery o al histrionismo del actor Antonio Vico, en efecto, actor real de principios de siglo.

Teniendo en cuenta el registro coloquial que ha tomado el narrador-autor, puede que necesite usar la parodia del mal uso de la emoción, para apelar al humorismo: “¡Lo que tiene el saber hacer llorar!” (Unamuno, 2011a:299). Unamuno cita varias anécdotas al respecto de la lágrima fácil, ya que explica que el caso de Vico se lo contó el apuntador de este en *La muerte civil*, por lo tanto, realiza la función de cronista, pero también puede dudarse de su veracidad, ya que, al fin y al cabo, es material que está usando para componer una pieza de ficción.

Lógicamente, Miguel quería que sus lectores “se enterasen” de lo que él había escrito, no que se arrobaran por una emoción superficial, no basta con que el cuentista sepa hacer reír o llorar, aunque para el lector que prefería la “hilación” no es sencilla la lectura, y así se mofa el autor: “Y el héroe de mi cuento tenía la pernicioso y petulante

manía de que el público —¡su público, claro está!— se enterase de lo que él escribía. ¡Habrased visto pretensión semejante!” (Unamuno, 2011a:299).

La ironía llega a los extremos de intervenir el narrador y quebrar el transcurso del cuento, del “hilo” de este, aunque, por otra parte, está llevando el hilo del cuento por muchos y variados derroteros, por lo tanto, una incursión más no llama la atención. El autor expresa que la ambición de Miguel respecto al entendimiento de sus lectores es una “pretensión ridícula”, ya que de hecho, y aunque se mofe, también retrata una realidad entre un gran sector del público: “¿Es que no sabía que las más de las personas leen para no enterarse? ¡Harto tiene cada uno con sus propias penas [...] para que vengan metiéndole otros! (Unamuno, 2011a:299), el público que no leía los cuentos de Miguel necesitaba el hilo, la aventura, la evasión pura.

Unamuno realiza entonces un magistral ejercicio paradójico, él mismo confiesa que lee el periódico por las mañanas, tan solo para entretenerse, y cita la chanza de su cosecha: “Y sabido es el aforismo de aquel sabio granadino: *La cuestión es pasar el rato*; a lo que otro sabio, bilbaíno este y que soy yo, añadió: *Pero sin adquirir compromisos serios* (Unamuno, 2011a:299)²⁴⁸.

Vemos como el autor puede plasmar una anécdota real que le sucediera, en la que él, como los personajes tópicos de los chistes sobre prejuicios geográficos jugara el pa-

²⁴⁸ En “Público y prensa” (1908) añadiría: “Ya lo dijo el gran humorista granadino: *la cuestión es pasar el rato* y escoliasta, no menos humorista que él, añadió: *sin adquirir compromisos serios*” (Unamuno, 1911:225), mientras en “La cuestión es pasar el tiempo” (1912) desharía el artificio de personajes de ficción, autores de tal aforismo: “[...] nuestro castizo filósofo granadino respondió: *Es igual, señora, la cuestión es pasar el rato*. Sentencia a la que, por mi parte, me he permitido agregarle una coletilla o estrambote que la redondea y en cierto modo perfecciona y es esta: *Pero sin adquirir compromisos serios* [...] la cuestión es pasar el rato abarca esa dualidad del estético, el de matar el tiempo, y del religioso, o de ganar la eternidad [...] La cuestión es hacer tiempo para matarlo; la cuestión es ganarse los garbanzaos y la eternidad; la cuestión es dar qué decir, y como síntesis sublime de todo ello, la cuestión es pasar el rato” (Unamuno, 1967g:497), volvería a usarla en 1914, “El deporte tauromáquico”: “Muchas veces he comentado aquella frase trágica de *la cuestión es pasar el rato*; pero hay muchos modos de pasarlo, y los que lo pasan comentando una estocada o discutiendo el el *Fenómeno* vale más que el *Papa* [apodos de toreros] [...] además de remachar las cadenas de las más tristes de nuestras servidumbres, están dificultando a nuestros hijos el acceso a una más pura región de más puros placeres” (Unamuno, 1967g:973). También aparecería en “Prólogo”, de 1932, de *San Manuel Bueno, martir y tres historias más*: “Y fue que contó [Eusebio Blasco] que en una reunión de familias de Granada, la dueña de la casa, al dirigirse a un caballero, empezó: *Dígame... Pero, antes: ¿se llama usted Sainz Pardo, o Sanz Pardo, o Sáez de Pardo?* A lo que el aludido respondió: *Es igual, señora; la cuestión es pasar el rato*. Y más tarde agregué yo a esta sentencia: ... *sin adquirir compromisos serios*, redondeándola así. ¡La cuestión es pasar el rato! Etimológicamente, el rato es el *rapto*, el arrebato. Y la cuestión es pasar el arrebato, pero sin dejarse arrebatar por él [...] sin comprometerse [...] Y matar el tiempo es la esencia acaso de lo cómico” (Unamuno, 2005a:275), anécdota que previamente relató en 1924 en “¡No existe lo primitivo!”. Por lo tanto, podemos observar que el significado de tal sentencia va mucho más allá que la cuestión del entretenimiento, se trata de emplear la vida con vocación de eternidad.

pel del vasco; o que al aforismo se una él como personaje al contestarle, por lo tanto, una muestra más de vivir la literatura y en ella.

Siguiendo esta línea de pensamiento, y apelando a la función de entretenimiento que también tiene la literatura, especialmente para un gran sector del público medio, se comprende que Unamuno apele a defender tal sentencia, polémica para la élite intelectual: “Y si cojo una novela o un cuento no es para que de reflejo suscite mis hondas preocupaciones y mis penas, sino para que me distraiga de ellas. Y por eso no me entero de lo que leo, y hasta leo para no enterarme” (Unamuno, 2011a:299). Además de observarse que Unamuno comprende la función comercial y material de la literatura, y sobre todo, la recepción de la literatura que se publicaba en prensa; se evidencia el humorismo, ya que las obras de este escritor en absoluto cumplirán el propósito de basarse en la “hilación”, sino que él será el Miguel “petulante” de su cuento que quería escribir para comunicar, informar, divulgar y zarandear. Lógicamente, “así no puede ser, no le resultaba cuanto escribía sino paradojas” (Unamuno, 2011a:300).

Volviendo a la cuestión de las definiciones, el lector se pregunta muchos conceptos técnicos de este cuento, por ello, el narrador define héroe, no argumento, y tampoco paradoja, concepto con el que aprovecha para criticar a todos los entendidos, hermanos de los “cervantistas” —que repelen a Unamuno—, aspecto que seguirá parodiando en “Don Silvestre Carrasco, hombre efectivo (semblanza en arabesco)”, por ejemplo:

¿Que qué es esto de una paradoja? ¡Ah!; yo no lo sé, pero tampoco lo saben los que hablan de ellas con cierto desdén, más o menos fingido, pero nos entendemos, y basta. Y precisamente el chiste de la paradoja, como el del humorismo, estriba en que apenas hay quien hable de ellos y sepa lo que son. La cuestión es pasar el rato, sí, pero sin adquirir compromisos serios; y, ¿qué serio compromiso se adquiere tildando a algo de paradoja, sin saber lo que ella sea, o tachándolo de humorístico? (Unamuno, 2011a:300).

Ciertamente, este fragmento recuerda al estilo de los prólogos de Unamuno, los que realizó para *Vida de don Quijote y Sancho* y, especialmente, y por la coincidencia temática acerca del humor, a los de *Niebla*. Estas líneas definen perfectamente el cuento, una paradoja tras otra que parece un simple entretenimiento, pero como la estrategia de Lope en su soneto, que en realidad esconde el grito de “a lo que salga”, resulta una reflexión mucho más profunda y espontánea, jugar y mostrar así las dobleces de todo concepto y opinión generalizada, como el “leer para no enterarse”. Muestra así un estilo literario y de pensamiento agudo, rápido y sagaz.

Puede que sean efectos de “a lo que salga”, ya que sin mayor preámbulo, Unamuno repite que él es catedrático de griego clásico, y añade que su Miguel personaje también lo es, pero parece que se tome a la ligera tales conocimientos, ya que ha expresado con anterioridad que no sabe definir “paradoja”, pero ambos son héroes, se construyen el uno al otro, vida y literatura unidos perfectamente: “Yo, que como el héroe de mi cuento, soy también héroe y catedrático de griego, sé lo que etimológicamente quiere decir eso de paradoja: de la preposición *para*, que indica lateralidad, lo que va de lado o se desvía, y *doxa*, opinión, y sé que entre paradoja y herejía apenas hay diferencia; pero...” (Unamuno, 2011a:300). A su vez, presenta los datos etimológicos como curiosidades anecdóticas, el narrador se enfrasca en polemizar y mofarse del concepto de “herejía”, como desviación de la ortodoxia religiosa, comparándolo con el recurso retórico de la “paradoja”. Decididamente, “a lo que salga”, y es interesante observar que, posiblemente, es el cuento en el que Unamuno demuestra más hábilmente sus capacidades literarias en el campo del humorismo y la parodia.

Hasta el mismo Unamuno parodia aquello que de romántico tenía su modo de escoger la temática de sus cuentos: “[...] sacábalos, o de algo que visto u oído habíale herido la imaginación, o de lo más profundo de sus entrañas [...] Y esto de sacar cuentos de lo hondo de las entrañas [...] han dicho tanto ya los poetas líricos de todos los tiempos y países, que nos queda ya muy poco por decir” (Unamuno, 2011a:298). Ciertamente, que este modo de ironizar, y con ello no acabar de explicar, es decir de cubrir de tinta papeles y más papeles con la excusa del encargo del cuento, pero de insustancialidades —aunque en realidad no lo sean, ya que Unamuno, aunque escueto, condensa gran parte de su ideario— recuerda a la estrategia lopesca.

Así como hay dos tipos de escritores, también había dos tipos de lectores:

1. El común de los lectores.
2. La “clase especial” de lectores de cuentos de Miguel, por ende, de Unamuno.

Los cuentos de Miguel necesitaban de unos lectores distintos, porque sus relatos no tenían argumento, así como el autor-narrador sí explica para el lector medio qué es un “héroe”, en la poética literaria, el argumento lo resuelve de manera coloquial, apelando al conocimiento general: “[...] en ellos no había argumento, lo que se llama argumento” (Unamuno, 2011a:298). Y el helenista vuelve a recuperar la imagen que plasmaría a lo largo de su carrera en varios escritos, la “hilación” versus la “ilación”:

1. El primer testimonio de su uso que conservamos es en carta a Leopoldo Alas en 1895: “Sacrifico el hilo a las cuentas del rosario así como otros hacen lo inverso” (Unamuno, 1941:52).

2. Aunque no con los mismos términos, en el cuento “El héroe”, de 1889, puede leerse: “En el collar de los sucesos tristes y alegres que componen nuestra vida son lo de menos las perlas y lo de más el hilo de oro que las engarza” (Unamuno, 2011a:65).

3. En 1895, en *En torno al casticismo*: “Viste bien el construir períodos sintácticos sin sustancia alguna y alinear frases; se admira un pensamiento coherente aunque no cohera nada; se sacrifica a la consecuencia la vida concreta del antecedente y del consiguiente, al hilo las perlas que debiera engarzar” (Unamuno, 2005b:250).

4. En 1910 en “Conversación primera”: “Pero... ¿es que hay discurso? ¿Es que hay hilo? [...] ¿En que esto es una especie de sarta sin cuerda? Y así es también nuestra vida, una sarta sin cuerda” (Unamuno, 1967c:376).

Esta imagen es una de las predilectas de Unamuno en sus textos ensayísticos, por ejemplo en *En torno al casticismo* la expresión “retomando el hilo”, y variantes como “volviendo al hilo”, etc. para centrarse en la temática que pretende argumentar, ciñéndose, de este modo, al registro oral y a la intención comunicativa de su literatura e ideario.

Por lo tanto, en 1913, si tomamos esta fecha como la de publicación de “Y va de cuento”, se puede leer la explicación más evidente de los conceptos “hilación-ilación” según Unamuno: “Daba mucha más importancia a las perlas que no al hilo en que van ensartadas, y para el lector de cuentos lo importante es la *hilación* [sic], así, con hace, de hilo, no *ilación* [sic], sin ella” (Unamuno, 2011a:298). El Miguel-personaje de ficción y el Miguel-autor real rechazaban la peripecia, el argumento plagado de aventuras, para centrarse en las ideas y el desarrollo emocional e intelectual de un personaje o situación, por otra parte, herencia realista.

En la *Correspondencia* de Flaubert, uno de los autores predilectos de Unamuno, se atisba también esta imagen, escribió en 1853 a Louise Colet: “Le détail est atroce, surtout lorsqu’on aime le détail comme moi. Les perles composent le collier. – mais c’est le fil qui fait le collier. Or, enfiler les perles sans en perdre une seule et toujours tenir son fil de l’autre main, voilà la malice” (Flaubert, 2017).

Unamuno no pierde la oportunidad de poner en práctica sus predilectos juegos lingüísticos y etimológicos, estableciendo el neologismo “hilación”, y explicando el origen de “ilación”:

[...] *hilación* [sic], así, con hace, de hilo, no *ilación* [sic], sin ella, como nos empeñamos en escribir los más o menos latinistas que hemos dado en la flor de pensar y enseñar que ese vocablo deriva de *ínfero, fers, intuli, illatum*. (No olviden ustedes que soy catedrático, y de yo serlo comen mis hijos, aunque alguna vez merienden de un cuento perdido) (Unamuno, 2011a:298).

Por otra parte, además de continuar el mismo autor revelándose como narrador del cuento, sin que sean necesarios más ambages, persiste en interpelar al lector y hacerlo partícipe de su situación biográfica, y aún de los detalles más pedestres. Incluso, y ya que se ha establecido la dicotomía de lectores de los cuentos de Miguel, los que seguían la obra de Unamuno parecen “cómplices” de este, al insinuar Unamuno que esos ya conocerán su situación laboral. Como hemos citado antes, el filósofo no tenía reparos en tratar la cuestión monetaria alrededor de la literatura, uno de los casos más flagrantes y escandalosos, pero con un fin regeneracionista, se encuentra en “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*” en que demanda una edición del *Quijote* más barata para que un mayor público lector pueda acceder a él y se generen más “quijotistas” que “cervantistas”. Y así, entre divagación y divagación, con Lope: “Y estoy a la mitad de otro cuarteto” (Unamuno, 2011a:298).

En un momento de la narración y para continuar su progresión al estilo del soneto de Lope, además de su tendencia de “a lo que salga”, cambia de tema y sin mayores reparos lo admite: “Permítame el lector que interrumpa un momento el hilo de la narración de mi cuento, faltando al precepto literario de la impersonalidad del cuentista” (Unamuno, 2011a:299). Añade el material extraliterario de citar la edición de la *Correspondance*, de Flaubert, en la que consultó los preceptos sobre la objetividad del narrador, que él quebrará como norma durante toda su carrera literaria. Se desvela como uno de sus más admirados autores, aunque no coincidiera en la cuestión de la imparcialidad total del narrador.

Al final del cuento, después de situar divagaciones que son perlas valiosísimas de su ideario y su modo de concebir la literatura, decide volver al hilo del argumento principal de su cuento: “Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con el cuento? Volvamos, pues, a él [...] Dejamos a nuestro héroe [...] de codos sobre la mesa, con los ojos fijos en las blancas cuartillas, etc. — véase la precedente descripción— y diciéndose: *Y bien, ¿sobre qué escribo yo ahora?*” (Unamuno, 2011a:300).

Unamuno recuerda al lector que puede volver al inicio de la narración para conocer la situación del personaje de manera más detallada, dando instrucciones al lector de modo muy postmoderno, además de perder por el hilo y las perlas del cuento todas las convenciones de imparcialidad del narrador, del alejamiento de este, del respeto al lector, de la *captatio benevolentiae*... si incluso ha tratado de cuestiones crematísticas y ha defendido la evasión como también función de la literatura... Álvarez desmerece las “perlas” y el soneto de Lope, así como el “Epílogo” de *Amor y pedagogía*, al reducir tal estrategia narrativa a “cómo llenar varias páginas sin decir nada” (Álvarez, 2006:36), cuando este cuento representa toda la dimensión metaliteraria del relato unamuniano.

Por otra parte, viviendo la literatura: “[...] nuestro héroe —empezando siéndolo mío y ya es tuyo, lector amigo, y mío, esto es, nuestro—” (Unamuno, 2011a:300), como en *Cómo se hace una novela* el lector acaba siendo co-creador de la obra, al darle vida y al encarnar y encarnarse en los personajes; si el autor considera al lector un “amigo”, como si efectivamente, le conociera —y apelando también a su bondad—, así debe el lector considerar al narrador y los personajes de la obra de Unamuno.

Como conclusión, vuelve a los inicios del cuento, el hilo le lleva a volver a recalcar en la cuestión del “escritor profesional” y las dificultades del arte de escribir: “Esto de ponerse a escribir, no precisamente porque se haya encontrado asunto, sino para encontrarlo, es una de las necesidades más terribles a que se ven expuestos los escritores fabricantes de héroes, y héroes, por lo tanto, ellos mismos” (Unamuno, 2011a:300). Unamuno es uno de los autores a los que no les importa llenar páginas y páginas con divagaciones, “perlas” en su caso, acerca de su problemática y su proceso de escritura, atrevimiento impensable para la alta literatura de la época, y más en el caso de textos literarios; por otra parte, continúa con la imagen altamente biográfica y vital de la literatura, el autor es forjador de héroes, porque, a la vez, lo es, como el lector, que deberá convertirse en uno de ellos. No obstante, da a entender que la literatura, a pesar de las múltiples convenciones distanciadoras que se usen para alejar al autor de su obra, contiene siempre un fondo biográfico, que Unamuno “cantará”: “Porque, ¿cuál, sino el de hacer héroes, el de cantarlos, es el supremo heroísmo?” (Unamuno, 2011a:300).

Añade su propia bibliografía para información del lector, si ha citado la edición de la *Correspondencia* de Flaubert consultada, así como la cita de D’Ennery, explica que

Como no sea que el héroe haga a su hacedor, opinión que mantengo muy brillante y profundamente en mi *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saa-*

vedra, explicada y comentada; Madrid, librería de Fernando Fe, 1905 —y sirva esto, de paso, como anuncio—, obra en que sostengo que fue don Quijote el que hizo a Cervantes, y no este a aquel (Unamuno, 2011a:300).

La confianza, egolatría y confianza de Unamuno en sí mismo llega a altos extremos cuando se permite realizar publicidad, y en absoluto lo esconde, de su propia obra, y además califica su disertación de “brillante” y “profunda”.

Y realiza una afirmación que recuerda a la novela que publicará en 1914, *Niebla*, y que entronca con la creación del autor por parte del protagonista que ya trabajó con don Quijote y Cervantes: “¿Y a mí quién me ha hecho, pues? En este caso, no cabe duda que el héroe de mi cuento. Sí, yo no soy sino una fantasía del héroe de mi cuento” (Unamuno, 2011a:300). El Unamuno ficcional, ya que él siempre será el narrador, por lo tanto, vivirá la ficción como otro personaje más, será un dios creador que a la vez se ha generado, porque los personajes necesitan de un autor, y el lector también participará de esta génesis, porque dará vida a todos los elementos, a la vez que los demás dan a luz un lector.

“¿Seguimos?” el cuento puede continuar eternamente, ser realidad el popular dicho de “el cuento de nunca acabar”, como la vida, el eterno presente que defiende Unamuno, aunque el ser humano es un dios mortal: “[...] el cuento de nunca acabar. Y así es el de la vida... Aunque, ¡no!, ¡no!, el de la vida se acaba” (Unamuno, 2011a:300). Ocasión que aprovecha Unamuno para poder finalizar el cuento, a la vez que insertar otra de sus perlas metaliterarias y desviarse una vez más del hilo de la narración:

Aquí sería buena ocasión, con este pretexto, de disertar sobre la brevedad de esta vida perecedera y la vanidad de sus dichas, lo cual daría a este cuento un cierto carácter moralizador que lo elevara sobre el nivel de esos otros cuentos vulgares que solo tiran a divertir. Porque el Arte debe ser edificante. Voy, por lo tanto, a acabar con una *Moraleja*: Todo se acaba en este mundo miserable: hasta los cuentos y la paciencia de los lectores. No sé, pues, abusar (Unamuno, 2011a:300).

Ciertamente el cuento podría durar y durar, ya que sus reflexiones son pertinentes sobre el arte de escribir un cuento, a la vez que demuestra la puesta en práctica del mecanismo de dar mayor importancia a las perlas que al hilo, ya que este ha quedado totalmente desdibujado, el lector que quiera saber si Miguel consiguió escribir un cuento se quedará eternamente con la duda, aunque si el autor es creación suya, como el Quijote creó a Cervantes, puede que el cuento del personaje sea el que lee el lector, el mismo “Y va de cuento”.

A su vez, si con anterioridad se ha mofado de las ansias de Miguel por escribir cuentos que informaran a sus lectores, que se “enteraran” de sobre lo que leían, ahora argumenta que sería interesante darle un toque moral, porque un cuento que solo divierte es “vulgar”. Un cuento como los que escribe Unamuno, altamente edificantes y que pretenden trasladar su pensamiento, su opinión moralizadora y regeneradora, parece que apoye —aunque el humorismo y la parodia invade el cuento— entonces el Arte “edificante”, por lo tanto, es lógico que acabe con una moraleja, aunque se burle de estas.

El sentido promocional acompaña toda la literatura unamuniana, don Miguel no tiene pudores al respecto, aunque no parece su intención recordar constantemente sus publicaciones para aumentar sus ventas, si no para difundirlas, y así aspirar a su fin, la inmortalidad. La obra de Unamuno es constantemente revisitada y cíclica, es un corpus que se retroalimentó durante toda su carrera, las mismas inquietudes resucitadas una y otra vez, mostrando matices de estas, ya desde sus inicios con un alto grado de madurez, porque puede que no sea baladí la edad con que Unamuno comenzó a publicar su obra de ficción, tanto narrativa como lírica.

Por otra parte, y como siempre confesó, su vida era una lucha, y que esta acabara tan solo podía representar la muerte, ya fuera física, ya fuera la demostración de la razón de la imposibilidad de la inmortalidad, tenía que vivir en la duda:

En una palabra, que con razón, sin razón o contra ella, no me da la gana de morirme. Y cuando al fin me muera, si es del todo, no me habré muerto yo, esto es, no me habré dejado morir, sino que me habrá matado el destino humano. Como no llegue a perder la cabeza, o mejor aún que la cabeza, el corazón, yo no dimito de la vida; se me destituirá de ella (Unamuno, 2011b:164).

Por todo ello, Unamuno ya resulta postmoderno incluyendo materiales ajenos literariamente y convencionalmente en sus obras, sin ningún tipo de pudor: “[...] la heroica fe que Sancho Panza tuvo en su amo el caballero don Quijote de la Mancha, según creo haberlo mostrado en mi *Vida de don Quijote y Sancho* [...] Y un estado análogo de ánimo es el que me inspiró aquel soneto titulado “La oración del ateo”, que en mi *Rosario de sonetos líricos* figura” (Unamuno, 2011b:155, 156).

En las ediciones de “Y va de cuento” de Blanco y Senabre figura una nota al pie de Unamuno —nota que en la edición de Carrascosa no se recoge—, al publicitar su *Vida de don Quijote y Sancho* y dar la cita bibliográfica completa, añade al pie que “Para mi conciencia de bibliógrafo, debo decir que antes de 1905 pone: Carrera de San

Jerónimo, 2; pero desde entonces el señor Fe se ha trasladado a la Puerta del Sol, 15, y ahora añado que esa edición se ha agotado y que prepara otra la Biblioteca Renacimiento” (Unamuno, 1967b: 539).

Efectivamente, la primera edición de *Vida de don Quijote y Sancho* fue de la Librería de Fernando Fe, en 1905; y de la segunda (1914), tercera (1922) y cuarta (1928) se encargó Renacimiento (Unamuno, 2005b:127). Por lo tanto, significa que “Y va de cuento” fue revisado por Unamuno o en 1914, o en 1913 cuando ya sabía que se editaría la segunda edición de *Vida de don Quijote y Sancho*. O puede ser, que lo escribiera en 1913, teniendo en mente el proyecto de la Biblioteca Renacimiento.

Ello implica que Unamuno revisó, como en toda su obra demuestran los numerosos prólogos, este cuento al cabo del tiempo. De tal modo que no descuidó este género, lo más probable es que el segundo plano que tomaron estos en su carrera, fueran a causa del papel de la crítica.

La necesidad de don Miguel de aportar presentismo a su obra, de rescatarla del pasado y volverla a hacer vigente, podría formar parte de un proyecto que abarcara su obra de manera total, uniendo géneros, temáticas y tiempos, para que esta fuera un *continuum* de “a lo que salga” y fuera formando su personalidad, así como él viviera en sus textos, y sus personajes resucitaran sin cesar.

Conclusiones

Don Miguel de Unamuno fue un autor cuya obra siempre resultó polémica entre la crítica a muchos niveles, y esta controversia, en diversos casos, fue avivada por la persistente e intensa personalidad del autor. Literariamente, Unamuno siempre se resistió a los membretes y limitaciones clásicos, y muy hábilmente supo jugar con ellos, así como parodiar los ejercicios de la crítica, el caso más emblemático sería el de la instauración del género de la *nivola*.

Tampoco podemos olvidar el ejercicio de humildad y desmitificación del oficio de escritor que realizó de modo incansable, decidió desvelar el telón ante el lector de a pie, mostrar las miserias de la fama terrenal, las escaramuzas entre colegas de profesión, las escasas pesetas que cobraba por publicar una novela, la esclavitud del articulista profesional, facetas de don Miguel de Unamuno, del padre de familia que debía escribir por el sustento, que vio frustrados diversos proyectos literarios de envergadura a causa del progreso, que como un ferrocarril, arrojó a su generación.

Progreso material que condenaría abiertamente, en favor de un descubrimiento espiritual, que, por supuesto, no fuera de la mano de la pedagogía, culpable de crear eruditos, en lugar de quijotistas. Unamuno, aún habitante del siglo XIX, emprendió sus primeros pasos abordando ovíparamente su propia expresión, sin embargo, el método realista de aunar cartapacios y enterrar al narrador entre datos y objetividad, pronto fue un molde con muchas limitaciones para ese joven creador, que pronto se rebeló, incluso a sí mismo: la leyenda del bombardeo vivida en su mocedad, la leyenda de su niñez, la que le forjó en sus inicios no podía volar con tan pesadas alas.

Su carrera literaria despegó significativamente en el punto de inflexión de 1902 con su célebre novela *Amor y pedagogía*, revolucionaria en cuanto a las técnicas metaliterarias que ya anticipaban el monodílogo y la autoficción, aunque Unamuno fuera deudor reconocido de Cervantes, o mejor, del Quijote, el Sancho, y el Cervantes que él llegó a discernir en su particular lectura. La polémica alcanzaría cotas hilarantes con el establecimiento de la *nivola* y la legitimación de este género por los propios críticos eruditescos que el escritor no soportaba, genial paradoja unamuniana. Puede que el culmen de la novelística de don Miguel se encuentre en *San Manuel Bueno, mártir*.

Abundante es la bibliografía acerca de la novelística de Unamuno y de su ensayística, no obstante, la cuentística ha sido la gran olvidada, incluso frente a los artículos

en prensa, lógicamente, no podemos olvidar la relevancia sociopolítica de una figura como don Miguel. La cuentística ha sido relegada siempre a un segundo plano, ejercicio que se ha contemplado desde la perspectiva más “profesional” del escritor, es decir, la labor creativa subsidiaria del aspecto crematístico, y además, del reducido espacio en prensa, condicionantes que en muchos casos provocaban una clara disminución de la calidad literaria.

La “gente nueva” heredó este ejercicio literario de la generación anterior, pero el cuento no era un género nuevo, ni su presencia en prensa tampoco, conocida es la admiración de don Miguel por Leopoldo Alas y sus relatos, pero no por ello aspiró únicamente a recoger el testimonio de su mentor, con el que mantendría una relación contradictoria, sino que adoptó los subgéneros del apólogo, la leyenda, la parábola, la caricatura, la fábula..., explotó los estudios de caso costumbristas, se nutrió de la estética modernista, de los inicios de la prosa poética, creó regiones ficcionales e incluso realizó distopías ambientadas en un futuro de ciencia ficción cercanas a H.G.Wells, autor que conocía bien.

Miguel de Unamuno solamente publicaría un volumen de sus cuentos en vida, textos que dejó en multitud de hojas volanderas, sin embargo, tuvo en mente recopilaciones de estos, series de cuentos para niños... sin embargo, tan solo llegó a culminarse *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, en 1913, parece ser que por iniciativa de Gregorio Martínez Sierra, por entonces, editor de Renacimiento; Sierra decidió el título e incluso la ilustración de la cubierta, pero desconocemos por qué los cuentos se incluyeron en tal orden, y con qué criterio se escogieron unos y no otros, ya que Unamuno había publicado desde 1886 a 1913, sesenta cuentos, si tenemos en cuenta como primer relato “Ver con los ojos (cuento)”. A pesar de que el helenista solo lograra publicar un volumen de sus cuentos, mostró interés a Renacimiento en publicar un segundo, de hecho, envió un gran número de relatos a su editor, finalmente solo veintiséis se recogieron en *El espejo de la muerte. Novelas cortas*.

Tal obra, como hemos podido observar, resulta muy interesante para contemplar cuán profundas eran las raíces del pensamiento de Unamuno ya en su misma juventud y comienzos literarios; y cómo además, son narraciones breves que él mismo apreciaba, recordemos las cartas a Arzadun y Balseiro, y el hecho de no haber encontrado ningún testimonio de madurez en que las rechace, muy al contrario, llegó a fundir todos sus textos válidos bajo el membrete de poesía.

Parece que don Miguel apreciaba el subgénero de la narrativa breve, y ello se demuestra en que no lo explotó tan solo en sus comienzos por su multitud de facilidades, sino que continuó escribiendo cuentos hasta 1934, dos años antes de su muerte, si tomamos “Al pie de una encina” como el último relato.

Por lo tanto, se debería dotar de entidad literaria las composiciones de *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, ya que su observación atenta permite evidenciar cómo se encuentran en ellos retazos de obras de mayor entidad del filósofo, desde preocupaciones fundamentales, como la muerte, el conocimiento del otro, la fama; hasta personajes clave, la madre, el pedagogo que malogra al estudiante; y esos personajes simples, incluso pueriles, pero que encierran en sí mismos verdaderos “hombres interiores”.

En nuestra investigación nos hemos propuesto dar relevancia al volumen de cuentos de Renacimiento, este no debe ser solamente contemplado como un producto comercial editorial; pero ello no significa que la cuentística de don Miguel se limite a *El espejo de la muerte. Novelas cortas*, nuestro corpus de la cuentística completa de Unamuno se compone de ciento un relatos publicados en prensa y semanarios de la época, tanto españoles como hispanoamericanos.

Además, conservamos diversos cuentos sin fechar, la mayoría inéditos, como hemos podido comprobar, varios son borradores, como el caso de “Allende lo humano”, o reescrituras de un cuento previo, valga el caso de “¿Por qué ser así?”; e incluso, hemos encontrado proyectos de mayor envergadura inacabados, el célebre caso de *Nuevo mundo*, la novela de Serafín, en “Juan-María” y “Principio y fin” y *Las peregrinaciones de Turismundo*. También hemos podido mostrar vínculos entre cuentos y novelas, “Solitaña” y “San Miguel de Basauri en el Arenal de Bilbao” y *Paz en la guerra*; “El diamante de Villasola” y *Amor y pedagogía*; “El maestro de Carrasqueda” y *San Manuel Bueno, mártir...* y aun migraciones de argumentos y personajes entre géneros, por ejemplo, el caso de “La venda” y el drama *La ciega*; y entre autores, ya que don Miguel recuperará la Orbajosa galdosiana y el Aquiles Zurita clariniano.

A su vez, hemos hecho tanto hincapié en la poética del cuento de don Miguel de Unamuno, porque especialmente en el caso de este autor, se debe partir de su pensamiento filosófico-vital para poder juzgar su obra, ya que los modos y técnicas que emplea no son meros artificios egotísticos, sino que responden a su particular concepción que del ser humano y la vida tenía, las resonancias de “a lo que salga”, como hemos visto, son mucho más profundas y trascienden la simple espontaneidad, el fragmentarismo,

el aforismo, la paradoja, acabarían conformando su estilo, y por ello, el cuento sería el género elegido. La mansedumbre y la intelectualidad no son dos posiciones huecas para Unamuno, eran sus modos de enfrentarse a la duda eterna, al sentimiento trágico de la vida, por ello hemos decidido vehicular los relatos a través del análisis de estos personajes, ya que de los *alter ego* fáusticos de don Miguel surgirá todo su ideario, así como de los modos en que estos se aferran a la vida. Despliegue filosófico en la ficción que el helenista llevará a la máxima expresión en sus cuentos metaliterarios, en los que desaparecerá toda convención, pero aparecerá él como demiurgo, artífice de un universo literario-vital en el que trascenderá como personaje de ficción, en el que se sobrevivirá a su yo histórico, como don Quijote a Miguel de Cervantes.

Escribía Manuel García Blanco en el prólogo a su edición de *El espejo de la muerte y otros relatos novelescos* (1965):

No puedo detenerme más en el examen de este conjunto de la novelística menor de Unamuno, de la que creo sinceramente que es una parcela digna de la mayor atención. En sus primeros pasos o muestras, por lo que tienen de tanteo, y en otras, por la relación que guardan con las novelas más famosas y conocidas de nuestro autor (Unamuno, 1965:14).

Esperamos que nuestra monografía haya contribuido a cumplir tal propósito y a cubrir tal laguna en la investigación unamuniana.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE MIGUEL DE UNAMUNO

ARZADUN Y ZABALA, Juan de (1897), *Poesía*, prólogo de Miguel de Unamuno, Bilbao: Biblioteca Bascongada.

UNAMUNO, Miguel de (1891a), “El cochorro”, *El Nervión*, Bilbao, 29 de abril de 1891.

UNAMUNO, Miguel de (1891b), “La sangre de Aitor”, *El Nervión*, Bilbao, 14 de septiembre de 1891.

UNAMUNO, Miguel de (1892a), “Chimbos y chimberos”, *El Nervión*, Bilbao, 04 de enero, lunes 11 de enero y lunes 18 de enero de 1892.

UNAMUNO, Miguel de (1892b), “San Miguel de Basauri en el Arenal de Bilbao”, *El Nervión*, Bilbao, 05 de mayo de 1892.

UNAMUNO, Miguel de (1894), “Dos originales”, *El Nervión*, Bilbao, 19 de agosto de 1894.

UNAMUNO, Miguel de (1900a), *Tres ensayos*, Madrid: B. Rodríguez Serra editor.

UNAMUNO, Miguel de (1900b), “La lengua escrita y la hablada”, *El Correo*, Valencia, 17 de mayo de 1900.

UNAMUNO, Miguel de (1901), “Los Juegos Florales: discurso del señor Unamuno”, *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 27 de agosto de 1901.

UNAMUNO, Miguel de (1902a), “De vuelta”, *Las Noticias*, Barcelona, 15 de abril de 1902.

UNAMUNO, Miguel de (1902b), “Escritor ovíparo”, *Las Noticias*, Barcelona, 19 de abril de 1902.

UNAMUNO, Miguel de (1904), “A lo que salga”, *Nuestro Tiempo. Revista mensual ilustrada*, Madrid, año IV, núm. 45, septiembre 1904.

UNAMUNO, Miguel de (1910a), “¡Cro, cro, cro, cro!” , *Los lunes de El Imparcial*, Madrid, 21 de noviembre de 1910.

UNAMUNO, Miguel de (1910b), *Mi religión y otros ensayos breves*, Madrid: Biblioteca Renacimiento.

UNAMUNO, Miguel de (1911), *Soliloquios y conversaciones*, Madrid: Biblioteca Renacimiento.

UNAMUNO, Miguel de (1922a), “La bienaventuranza de don Quijote”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, 08 de julio de 1922.

UNAMUNO, Miguel de (1922b), “Flor y corazón de encina”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 08 de diciembre de 1922.

UNAMUNO, Miguel de (1925), *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, París: Editorial Excelsior.

UNAMUNO, Miguel de (1934), “Al pie de una encina”, *Ahora*, Madrid, 01 de agosto de 1934.

UNAMUNO, Miguel de, MENÉNDEZ Y PELAYO, Ramón, PALACIO VALDÉS, Armando, (1941), *Epistolario a Clarín*, ed. Adolfo Alas, Madrid: Ediciones Escorial.

UNAMUNO, Miguel de (1965), *El espejo de la muerte y otros relatos novelescos*, ed. Manuel García Blanco, Barcelona: Editorial Juventud.

UNAMUNO, Miguel de (1967a), *Obras completas, I Paisajes y ensayos*, ed. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1967b), *Obras completas, II Novelas*, ed. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1967c), *Obras completas, III Nuevos Ensayos*, ed. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1967d), *Obras completas, IV La raza y la lengua*, ed. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1967e), *Obras completas, V Teatro completo y monodialogos*, ed. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1967f), *Obras completas, VI Poesía*, ed. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1967g), *Obras completas, VII Meditaciones y Ensayos espirituales*, ed. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1967h), *Obras completas, VIII Autobiografía y Recuerdos Personales*, ed. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1967i), *Obras completas, IX Discursos y artículos*, ed. Manuel García Blanco, Madrid: Escelicer.

UNAMUNO, Miguel de (1969), *Relatos de Unamuno*, ed. Eleanor Krane Paucker, Nueva York: Appleton-Century Crofts.

UNAMUNO, Miguel de (1976), *El espejo de la muerte*, Madrid: Espasa Calpe.

UNAMUNO, Miguel de (1979), *San Manuel Bueno, mártir*, ed. Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra.

- UNAMUNO, Miguel de (1983), *Niebla*, ed. Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (1988), *La esfinge. La venda. Fedra*, ed. José Paulino, Madrid: Castalia.
- UNAMUNO, Miguel de (1994), *Nuevo mundo*, ed. Laureano Robles, Madrid: Trotta.
- UNAMUNO, Miguel de (1995a), *Obras completas, II El espejo de la muerte; Tulio Montalbán y Julio Macedo; Tres novelas ejemplares y un prólogo; San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más; Cuentos*, ed. Ricardo Senabre, Madrid: Turner.
- UNAMUNO, Miguel de (1995b), *Niebla*, ed. Germán Gullón, Madrid: Espasa Calpe.
- UNAMUNO, Miguel de (1996a), *La agonía del cristianismo*, ed. Victor Ouimette, Madrid: Espasa Calpe.
- UNAMUNO, Miguel de (1996b), *Epistolario americano (1890-1936)*, ed. Laureano Robles, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- UNAMUNO, Miguel de (1997a), *Cuentos de mí mismo*, ed. Jesús Gálvez Yagüe, Madrid: Libros Clan.
- UNAMUNO, Miguel de (1997b), *Unamuno y Cartagena*, prólogo de Ángel González Hernández y Juan Sáez Carreras, ed. Laureano Robles, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- UNAMUNO, Miguel de (1999), *Paz en la guerra*, ed. Francisco Caudet, Madrid: Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (2005a), *Narrativa Completa I y II*, ed. Robert L. Nicholas, Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.
- UNAMUNO, Miguel de (2005b), *Vida de don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro, Madrid: Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (2005c), *En torno al casticismo*, ed. Jean-Claude Rabaté, Madrid: Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (2005d), *Manual de quijotismo. Cómo se hace una novela*, ed. Bénédicte Vauthier, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- UNAMUNO, Miguel de (2006), *Abel Sánchez*, ed. Carlos A. Longhurst, Madrid: Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (2009a), *Cómo se hace una novela*, ed. Teresa Gómez Trueba, Madrid: Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (2009b), *Poesías*, ed. Manuel Alvar, Madrid: Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel de (2009c), *Niebla*, ed. Carlos A. Longhurst, Madrid: Cátedra.

UNAMUNO, Miguel de (2011a), *Cuentos completos*, ed. Óscar Carrascosa Tinoco, Madrid: Páginas de Espuma.

UNAMUNO, Miguel de (2011b), *Del sentimiento trágico de la vida*, ed. Pedro Cerezo Galán, Madrid: Austral.

UNAMUNO, Miguel de (2012a), *Diario íntimo (1897)*, ed. Etelvino González López, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

UNAMUNO, Miguel de (2012b), *Niebla*, ed. Armando F. Zubizarreta, Barcelona: Castalia.

UNAMUNO, Miguel de (2017a), *Epistolario I (1880-1899)*, ed. Colette y Jean-Claude Rabaté, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

UNAMUNO, Miguel de (2017b), *Cuentos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Esta edición es la reproducción en línea de UNAMUNO, Miguel de (1961), *Cuentos*, ed. Eleanor Krane Paucker, Madrid: Minotauro.

UNAMUNO, Miguel de (2017c), *Cuentos completos, edición ampliada*, ed. Óscar Carrascosa Tinoco, Madrid: Páginas de Espuma.

UNAMUNO, Miguel de (2019), *El resentimiento trágico de la vida. Notas sobre la Revolución y Guerra Civil españolas*, ed. Colette y Jean-Claude Rabaté, Valencia: Pre-Textos.

OBRAS GENÉRICAS

ARREGUI ZAMORANO, M^a Teresa (1998a), *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Pamplona: EUNSA.

ARRIAGA, Emiliano de (1896), *Lexicón etimológico, naturalista y popular del bilbaíno neto, compilado por un chimbo como apéndice a sus vuelos cortos*, Bilbao: Tipografía de Sebastián de Amorrortu.

AYALA, Francisco (1974), *La novela: Galdós y Unamuno*, Barcelona: Seix Barral.

AZOFRA AGUSTÍN, Eduardo y CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (2003), *La Casa-Museo Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

BARCA, Pedro Calderón de la (1990), *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez, Madrid: Espasa Calpe.

CACHO VIU, Vicente (1986), "Unamuno y Ortega", *Revista de Occidente*, núm. 65, pp. 79-98.

CACHO VIU, Vicente (1997), *Repensar el 98*, Madrid: Biblioteca Nueva.

- CARO BAROJA, Julio (1989), *Ritos y mitos equívocos*, Madrid: Istmo.
- CEREZO GALÁN, Pedro (1996), *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid: Trotta.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española-Alfaguara.
- CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (ed.) (2003), *Miguel de Unamuno, estudios sobre su obra I: Actas de las IV Jornadas Unamunianas, Casa-Museo Unamuno, del 18 al 20 de octubre de 2001*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (ed.) (2005), *Miguel de Unamuno, estudios sobre su obra II: Actas de las V Jornadas Unamunianas, Casa-Museo Unamuno, del 23 al 25 de octubre de 2003*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (ed.) (2008), *Miguel de Unamuno, estudios sobre su obra III: Actas de las VI Jornadas Unamunianas, Casa-Museo Unamuno, del 29 al 30 de octubre de 2005*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (ed.) (2009), *Miguel de Unamuno, estudios sobre su obra IV: Actas de las VII Jornadas Unamunianas, Casa-Museo Unamuno, del 27 al 29 de septiembre de 2007*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CRiado MIGUEL, Isabel (1986), *Las novelas de Miguel de Unamuno: estudio formal y crítico*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CSEJTEI, Dezsö (2004), *Muerte e inmortalidad en la obra filosófica y literaria de Miguel de Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CURTIUS, Ernst Robert (1954), “Miguel de Unamuno, *excitator hispaniae*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 60 (diciembre), pp. 248-264.
- EUSKALTZAINDIA, REAL ACADEMIA DE LA LENGUA VASCA (2018), *Orotariko Euskal Hiztegia*.
- FLAUBERT, Gustave (2003), *Cartas a Louise Colet*, ed. Ignacio Malaxecheverría, Madrid: Siruela.
- FLAUBERT, Gustave (2007), *Sobre la creación literaria: correspondencia escogida*, ed. Cecilia Yepes, Madrid: Fuentetaja.
- FLAUBERT, Gustave (2017), *Correspondance*, édition électronique par Yvan Leclerc et Danielle Girard, Université de Rouen-Normandie.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1952), “Clarín y Unamuno”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomo 2, pp. 113-139.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo (1998), *Léxico del 98*, Madrid: Complutense.

GOIKOETXEA Y ARALUZE, Néstor de (1984), “Toponimia euskara”, *KOBIE (serie etnografía): Revista de Ciencias*, núm. 01, pp. 80-141.

GÓMEZ MOLLEDA, M^a Dolores (ed.) (1986), *Volumen-homenaje: cincuentenario de Miguel de Unamuno*, Salamanca: Casa-Museo Unamuno.

GÓMEZ MOLLEDA, M^a Dolores (ed.) (1989), *Actas del Congreso Internacional Cincuentenario de Unamuno*, Universidad de Salamanca, 10-20 de diciembre de 1986, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

GÓMEZ MOLLEDA, M^a Dolores (1997), “Unamuno: rector *regeneracionista*”, *Revista de educación*, núm. extraordinario dedicado a *La educación y la Generación del 98*, pp. 137-147.

GONZÁLEZ EGIDO, Luciano (1981), “Una metáfora esencial de Unamuno (*como el crecer de las encinas*)”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 4, pp. 129-149.

GONZÁLEZ EGIDO, Luciano (1983), *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

GREEN, Otis H. (1970), *The Literary Mind of Medieval & Renaissance Spain*, Lexington: University Press of Kentucky.

GULLÓN, Ricardo (1976), *Autobiografías de Unamuno*, Madrid: Gredos.

HERVÁS Y PANDURO, Lorenzo (1804), *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas, y numeración, división, y clases de estas, según la diversidad de sus idiomas y dialectos*, Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia. Consultada la versión en línea de la Biblioteca Virtual Cervantes.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1983), *Alerta*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

JUAN-NAVARRO, Santiago (1998), “La reflexión sobre la inmortalidad en la obra de Unamuno: filosofía de la existencia, epistemología y pensamiento religioso”, *Cuadernos de ALDEEU*, volumen XIV, nº 1 y 2, abril-octubre, pp. 235-252.

JUARISTI, Jon (1997), “Unamuno: guerra e intrahistoria (1874-1905)”, en AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *En el 98: los nuevos escritores*, Madrid: Visor, pp. 35-64.

JUARISTI, Jon (1998), *El linaje de Aitor*, Barcelona: Taurus.

JUARISTI, Jon (1999), *El chimbo expiatorio: la invención de la tradición bilbaína (1876-1939)*, Madrid: Espasa Calpe.

JUARISTI, Jon (2006), “Unamuno: un modernista europeo”, *Quimera: Revista de literatura*, núm. 269-270, pp. 29-30.

JUARISTI, Jon (2015), *Miguel de Unamuno*, Barcelona: Taurus.

LÍBANO ZUMALACÁRREGUI, Ángeles (1997), “Contribución de Unamuno a la dialectología vizcaína”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 32, pp. 125-141.

LISSORGUES, Yvan (1985), “Unamuno y *Clarín*, ¿una amistad frustrada?”, *Letras de Deusto*, vol. 15, núm. 32, pp. 87-102. Consultada la versión en línea de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

LLORENS GARCÍA, Ramón F. (2016), “Landscapes of the Soul: Unamuno’s Travel Writing”, en BIGGANE, Julia y MACKLIN, John (ed.), *A Companion to Miguel de Unamuno*, Woodbridge: Tamesis, pp. 209-228.

MANUEL, Don Juan (2004), *El Conde Lucanor*, ed. Juan Vicedo, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

MCBRIDE, Charles A. (1969b), “Afinidades espirituales y estilísticas entre Unamuno y *Clarín*”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 19, pp. 5-15.

MEREGALLI, Franco (1967), “*Clarín* and Unamuno: Parallels and Divergencies” en GUY, Alain (ed.), *Unamuno*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 156-170.

OLEZA SIMÓ, Joan (1976), *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia: Bello. Consultada la versión en línea de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

PARDO BAZÁN, Emilia (2006), *Los Pazos de Ulloa*, ed. M^a de los Ángeles Ayala, Madrid: Cátedra.

PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael (1966), *Política y sociedad en el primer Unamuno: 1894-1904*, Madrid: Ciencia Nueva.

PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael (1970), “Los escritores españoles ante el proceso de Montjuich”, *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, México: Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 685-694. Consultada la versión en línea de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

POE, Edgar Allan (1973), *Ensayos y críticas*, trad. y ed. Julio Cortázar, Madrid: Alianza.

QUEVEDO, Francisco de (1772), *Las tres últimas musas castellanas: segunda cumbre del Parnaso español de don Francisco de Quevedo y Villegas, tomo V de sus obras*, Madrid: Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.

RABATÉ, Jean-Claude (2001), *Guerra de ideas en el joven Unamuno (1880-1900)*, Madrid: Biblioteca Nueva.

RABATÉ, Jean-Claude y RABATÉ, Colette (2010), *Miguel de Unamuno: biografía*, Madrid: Taurus.

- RABATÉ, Jean-Claude y RABATÉ, Colette (2018), *En el torbellino: Unamuno en la Guerra Civil*, Madrid: Marcial Pons.
- RABATÉ, Jean-Claude y RABATÉ, Colette (2019), *Miguel de Unamuno (1864-1936): convencer hasta la muerte*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- RAMOS-GASCÓN, Antonio (1972), “Clarín y el primer Unamuno”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 263-264, pp. 489-495.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2019), *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., consultada la versión 23.3 en línea.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel, (2005), “Cuaderno XXIII: una aproximación al germen del pensamiento unamuniano”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 40, pp. 79-151.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel (2006a), “Cuaderno XVII: un texto inédito del joven Unamuno”, *Letras de Deusto*, vol. 36, núm. 110, pp. 237-282.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel (2006b), “Cuaderno XXVI: notas íntimas y reflexiones políticas del joven Unamuno —un texto inédito—”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 42, pp. 189-221.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel (2008), “Cuaderno V. Notas del joven estudiante Unamuno en Madrid: un texto inédito”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 45, pp. 179-206.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel (2014), *El joven Miguel de Unamuno. Vida, obra, pensamiento (1864-1892)*, tesis doctoral dirigida por el dr. Cirilo Flórez Miguel, Universidad de Salamanca.
- ROBERTS, Stephen G. H. (2007), *Miguel de Unamuno o la creación del intelectual español moderno*, trad. M^a José Martínez Jurico. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SANTOS GUTIÉRREZ, Luis (2005), “La intrahistoria del epistolario de Miguel de Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 40, pp. 163-180.
- SERRANO, Carlos (2004), *Miguel de Unamuno: entre histoire et littérature*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. Consultada la versión en línea de Open Edition Books.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1988), *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, VILANOVA, Antonio, (eds.) (1999), *La crisis española de Fin de Siglo y la Generación del 98. Actas del Simposio Internacional (Barcelona, noviembre de 1998)*, Barcelona: Biblioteca de la Universitat de Barcelona.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, VILANOVA, Antonio, (eds.) (2002a), *Leopoldo Alas Clarín. Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*, Barcelona: Biblioteca de la Universitat de Barcelona.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2002b), “El sueño del liberalismo español: Franciso Giner de los Ríos, Leopoldo Alas y Miguel de Unamuno”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, segunda época, núm. 48 (diciembre), pp. 113-140.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2010), “Leopoldo Alas, narrador en el *fin-de-siècle*: ética y estética”, *Anales de literatura española, monográfico de novela lírica y novela poemática en el Modernismo español*, coord. Miguel Ángel Lozano Marco, núm. 22, pp. 11-32.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2013), “El primer Unamuno y la literatura catalana contemporánea (1895-1902)”, *Anales de la literatura española contemporánea, ejemplar en homenaje a José-Carlos Mainer*, vol. 38, núm. 1-2, pp. 461-477.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2014), *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

TANGANELLI, Paolo (1996), “Miguel de Unamuno, *Nuevo Mundo* y la Crisis del 97”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 31, pp. 121-138.

TANGANELLI, Paolo (2001), *Hermenéutica de la crisis en la obra de Unamuno entre finales del XIX y comienzos del XX: la crisis del 97 como posible exemplum de la crisis finisecular*, tesis doctoral dirigida por el dr. Laureano Robles, Universidad de Salamanca.

TANGANELLI, Paolo (2009), “Los cuadernillos de Unamuno anteriores a la etapa socialista y la crisis del racionalismo”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 33, pp. 95-112.

TANGANELLI, Paolo (2014), “Borradores e impresos unamunianos. Variantes de autor y de copia en *Del sentimiento trágico de la vida* (con unas calas intermedias en la tradición de *La venda*, cuento y drama)”, *Creneida: anuario de literaturas hispánicas*, núm. 02, pp. 161-198.

UNAMUNO PÉREZ, M^a de la Concepción de (2008), “Unamuno lector de Flaubert. La tontería humana”, *Miguel de Unamuno, estudios sobre su obra III: Actas de las VI Jornadas Unamunianas, Casa-Museo Unamuno, del 29 al 30 de octubre de 2005*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 67-86.

URRUTIA, Manuel M^a (1997), *Evolución del pensamiento político de Unamuno*, Bilbao: Universidad de Deusto.

VALDÉS, Mario J. (2016), *Cultural Hermeneutics: Essays after Unamuno and Ricoeur*, Toronto: University of Toronto Press.

VÉGUEZ, Roberto (2017), *En las montañas de Vermont: los exiliados en la Escuela Española de Middlebury College (1937-1963)*, Vermont: Middlebury Language Schools.

Consultada la versión en línea de la Escuela de Español de Middlebury College.

ZUBIZARRETA, Armando F. (1960), *Tras las huellas de Unamuno*, Madrid: Taurus.

OBRAS SOBRE LA CUENTÍSTICA DE MIGUEL DE UNAMUNO

ALONSO, Cecilio (2006), *Índices de Los Lunes del Imparcial (1874-1933)*, tomo I, Madrid: Biblioteca Nacional.

ÁLVAREZ CASTRO, Luis (2006), “El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 42, pp. 13-38.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1956), “La madre, su regazo y el sueño de dormir en la obra de Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 7, pp. 69-84.

CARRILLO MARTÍN, Nuria M^a (1999), “Los cuentos de Unamuno: en torno a su poética”, *Lucanor: Creaciones e investigación. Revista del cuento literario*, núm. 16, pp. 33-42.

CHABRÁN, Rafael (2007), “Unamuno y H. G. Wells: pensamiento y literatura”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 43, pp. 13-26.

CIPLIJAUSKAITE, Birute (1961), “El amor y el hogar, dos fuentes de fortaleza en Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 11, pp. 79-91.

DOCAMPO JORGE, Daniel (2019), “*La casa del indiano* y *De camino*, dos textos olvidados de Emilia Pardo Bazán y Miguel de Unamuno”, *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, núm. extra 46, pp. 45-74.

FERNÁNDEZ, Ángel R. (1987), “El género literario y el intérprete-lector en ‘Y va de cuento’ y *Cómo se hace una novela*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 12, núm. 3, pp. 327-336.

FRANZ, Thomas R. (2006), “Los cuentos derivados de *Niebla*”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 41, pp. 13-21.

FUENTE GONZÁLEZ, Miguel Ángel de la (1999), “Una fábula de Unamuno: *Las ranas y el otro sermón de San Antonio a los peces* (1910)”, *Revista de Folklore*, núm. 222, tomo 19. Consultada la versión en línea de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

GARCÍA BLANCO, Manuel (1965), “Sobre la elaboración de la novela de Unamuno *Paz en la guerra*”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 31, núm. 1/4, pp. 142-158.

GIORGI, Giulia (2006), “La redacción de *La carta del difunto* insertada en el cuadernillo: *Notas entre Bilbao y Madrid*”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 42, pp. 165-187.

GONZÁLEZ GALLEGO, Isidoro (2019), “Un cuento de Unamuno ignorado durante 120 años: *Un loco razonante*, historia y edición de un último hallazgo”, *International Journal of Developmental and Educational Psychology: INFAD Revista de Psicología*, vol. 1, núm. 1, pp. 13-28.

KRANE PAUCKER, Eleanor (1965), *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*, Madrid: Minotauro.

LAGO DE COUCEIRO DE LAPESA, Pilar (1962), “Una narración rítmica de Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 12, pp. 5-14.

LARUBIA-PRADO, Francisco (2001b), “La articulación del pensamiento orgánico de Unamuno en *El espejo de la muerte*”, *Studi Ispanici*, núm. 4, pp. 109-118.

MARTÍN LÓPEZ, Rebeca (2006), *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, tesis doctoral dirigida por el dr. Fernando Valls Guzmán, Universidad Autónoma de Barcelona.

MARTÍN LÓPEZ, Rebeca (2007), “*El que se enterró germen de El otro*, o el misterio del doble de Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, núm. 44, pp. 113-124.

MATA INDURÁIN, Carlos (1999), “Sobre el cuento literario en español a principios del siglo XX: Darío, Miró, Unamuno”, *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, vol. 15, núm. 1, pp. 309-318.

PEÑATE RIVERO, Julio (1998b), “El relato breve en Miguel de Unamuno: una aproximación” en RAMIRO VALDERRAMA, Manuel (ed.), *A cien años del 98: Lengua española, Literatura y Traducción, Actas del XXXIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (Soria, 27 de julio - 1 agosto de 1998)*. Soria: Centro Virtual Cervantes, pp. 133-157.

RAMOS VERA, Mario y VILLAR EZCURRA, Alicia (2019), “*Mecanópolis*: una distopía de Miguel de Unamuno”, *Pensamiento: revista de investigación e información filosófica*, vol. 75, núm. 283, pp. 321-343.

ROBLES, Laureano (1997), *Los cuentos de Unamuno*, Salamanca: Publicaciones de la Asociación de Antiguos Alumnos de la Universidad de Salamanca.

STEVENS, Harriet S. (1975), “Los cuentos de Unamuno” en SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (coord.), *Miguel de Unamuno*, Madrid: Taurus, pp. 297-322.

