

UNAMUNO: ESTRATEGIAS EXPRESIVAS DEL RELATIVISMO

Unamuno: expressive strategies of relativism

Manuel María PÉREZ LÓPEZ

Universidad de Salamanca

RESUMEN: El relativismo unamuniano, resultado del diálogo personal del autor con la mentalidad histórica de su tiempo y rasgo esencial de su pensamiento y arte literario, es analizado en tres apartados: la paradoja, el relativismo humorístico y el simbolismo.

Palabras clave: Unamuno, relativismo, paradoja, humor, simbolismo.

ABSTRACT: Unamunian relativism, as the result of the intimate dialogue of the author with the thought of his time and the most essential feature of his critical thinking and literary approach to art, is studied in three different sections: paradox, humorous relativism and symbolism.

Key words: Unamuno, relativism, paradox, humor, symbolism.

¿UN RELATIVISTA MALGRÉ LUI?

Unamuno-relativismo. No faltarán lectores que perciban en la conjunción de ambos términos un destello de íntima discordancia, que ya desde el título anticipa una perspectiva destinada a constituirse en eje medular de estas páginas: la realidad paradójica como permanente manifestación de la humana conciencia respecto a la incertidumbre del conocimiento y lo inaccesible de la verdad.

Porque la común percepción que el lector de Unamuno alcanza no es la de un carácter constitutivamente inclinado a la distancia intelectual y al paladeo estético de la ambigüedad, sino la de un ser perpetuamente sediento de sentido, incurablemente necesitado de plenitud existencial y aun de humana trascendencia. Dicho lector conoce la pasión, a veces rayana en la vehemencia, con que ese ser se entregó a las sucesivas «fes» o sistemas de convicciones que articularon su trayectoria espiritual. Primero, a la fe religiosa tradicional, familiar, que colma sus ideales de infancia y adolescencia. Su intensidad y la profundidad de su arraigo resultan mensurables, más allá de los datos biográficos directos sobre primerizos sueños de santidad, por la dimensión de su pérdida, de efectos devastadores y a la vez germinales: una extraña ausencia traducida en dolorosa y acuciante omnipresencia, incitadora de nuevos horizontes de salvación. La primera crisis de madurez, en la que esta fe *maternal* se extravía, deja una herida tan sensible que impedirá en adelante el asentamiento firme de cualquier otra forma sustitutoria de creencias, al tiempo que impulsa ineluctablemente a su búsqueda. La fe de la infancia permanecerá como nostalgia incurable, como indeleble imagen del paraíso perdido, como llamada recurrente que invita a regresar al materno seno de la seguridad existencial¹. Tampoco su segunda y transitoria cosmovisión, la que le hace vislumbrar la posibilidad de autojustificación en un nuevo apostolado laico, capaz de transformar el mundo desde los presupuestos del positivismo en boga y su personal asunción de la militancia socialista, quedará extinguida al quebrarse en los embates de su segunda y definitiva crisis de madurez (la famosa de 1897), que le llevaría al encuentro con su pensamiento personal definitivo. Pese a la jerarquización de preocupaciones que el sentimiento trágico establece, Unamuno nunca abandonó su obstinada batalla crítica frente a una realidad histórica siempre alejada de sus ideales inalcanzables, de manera que el pensamiento político suele acompañar al filosófico en su indisoluble unión con la creación literaria².

1. Como «un intento de vuelta a la niñez, olvidando sus doce años de intelectualismo (1885-1897)» interpreta Cirilo FLÓREZ la crisis de 1897, de la que nace el pensamiento maduro del autor (cf. FLÓREZ MIGUEL, Cirilo. La formación del discurso filosófico de Unamuno. *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 1994, vol. XXIX, pp. 23-42).

2. Para evitar desde el principio caer en la abstracción, aislando al escritor del ámbito histórico que lo configura (es la nueva sensibilidad filosófica modernista la que hace posible su pensamiento y alienta su arte literario), no estará de más recordar aquí que también la constante disidencia crítica frente a la realidad histórica en que nace es una de las constantes del Modernismo. Lo que los intelectuales y creadores finiseculares viven en todo Occidente no es la feliz consolidación de la civilización burguesa, tras un siglo de arraigo y de progreso, sino una hondísima crisis de todo su sistema de valores y la frustración de las esperanzas e ideales originarios, incluido el optimismo histórico ilustrado de un inmediato horizonte de felicidad individual y colectiva abierto de par en par a golpe de pensamiento racional y de ciencia. Un «desengaño histórico» en el que germina el otro desengaño hondo, de raíz ontológica (la vivencia de la razón como tragedia), que inaugura el existencialismo contemporáneo. Así sucede en los escritores españoles de la generación modernista de fin de siglo, en los que la interrelación entre ambas líneas de fuerza (la preocupación crítica político-social y la preocupación filosófico-existencial)

He aquí, pues, sucintamente esbozado, el proceso que nos conduce a la entrada de un mundo paradójico: el de un buscador de certidumbres que habría de resignarse, llevado por la coherencia y honradez intelectual de su diálogo personal con la mentalidad histórica de su tiempo, a construir su pensamiento «en el fondo del abismo» del escepticismo racional, y que se vería forzado a fundar su postrera esperanza de plenitud sobre el vacío dejado por la pérdida de sus anteriores creencias y convicciones: el vértigo de una nada capaz de salvar del nihilismo³.

EL REINO DE LA PARADOJA

Sin pretensión alguna de rigor definitorio (toda definición constituye, en el fondo, un acto de violencia contra la compleja realidad), podríamos decir que la paradoja totalmente lograda, la que alcanza en su nivel máximo la carga de relativismo que siempre la acompaña, viene a ser una especie de *verdad reversible* (y en cuanto tal dudosa): la idea que al ser afirmada y negada al mismo tiempo, predicada de sí misma y a la vez de su contraria, mantiene en ambos casos un equiparable grado de veracidad en relación con nuestra percepción y vivencia de la realidad.

determina un cierto arquetipo evolutivo generacional que Unamuno ejemplifica bien. La primera línea es la que se impone en la etapa inicial. El rechazo a la sociedad heredada domina la «juventud del 98» (Blanco Aguinaga *dixit*), la etapa de los años anteriores al Desastre, en la que sólo algunos futuros «noventayochistas» mantienen ya una actividad intelectual intensa o llamativa (Unamuno, Ganivet, Martínez Ruiz, Maeztu). Es una etapa en cierto modo preliteraria, en cuanto que el despertar creativo aún no se ha producido en la mayoría. Anterior también —en coherencia con lo anterior— a un grado de impregnación suficiente del ambiente cultural por la filosofía irracionalista del fin de siglo, que está en la base de la revolución estética modernista. Las referencias culturales dominantes son todavía las del positivismo. Los problemas no se plantean aún en la intimidad del ser, sino en la realidad histórica. Domina en ellos, en ese momento, una concepción militante de la literatura, como arma de combate en la primordial empresa de transformar la realidad histórica, con menosprecio de los espiritualismos subjetivos, los afanes estetizantes y los gestos decadentistas que el primer modernismo europeo de combate también incluía. Pese a la impresión de inconsistencia o dispersión que la febril actividad periodística de algunos de ellos pudiera producir, su análisis de la realidad se modula en cauces ideológicos concretos no carentes de un cierto acento revolucionario (militancia socialista de Unamuno y Maeztu, anarquismo de Martínez Ruiz, etc.). Se comprobará que el desplazamiento hacia el plano de lo existencial y el despertar de la conciencia literaria se produce en todos casi simultáneamente, en el momento de eclosión creativa que la plena madurez generacional de la nueva sensibilidad modernista produce al concluir el siglo. Para un desarrollo sistemático de estas cuestiones me remito a mi estudio «Unamuno en la generación de fin de siglo» (*Salamanca. Revista de Estudios*, 1998, núm. 41, pp. 227-253), donde se encontrarán también las pertinentes referencias bibliográficas complementarias que aquí ahorro para alivio del lector.

3. «En el fondo del abismo» es, recuérdese, el título del capítulo vi de *Del sentimiento trágico de la vida*, cuyo primer párrafo concluye así: «El escepticismo, la incertidumbre, última posición a que llega la razón ejerciendo su análisis sobre sí misma, sobre su propia validez, es el fundamento sobre que la desesperación del sentimiento vital ha de fundar su esperanza». UNAMUNO, Miguel de. *Obras completas*. Madrid: Escelicer, 1969, VII, p. 172. Aún inacabada la nueva y rigurosa edición que Ricardo SENABRE ha emprendido de la *Obra completa* del autor (Fundación José A. De Castro—Editorial Turner), citaré siempre los textos de este (en adelante, solo números de tomo y página) por la edición antes mencionada.

Tal acuñación verbal no procede de un diccionario de Retórica, ni del análisis de la copiosa y aguda producción paradójica de un Oscar Wilde, sino que está inspirada en los versos de un coetáneo y amigo de Unamuno, con el que le unieron lazos de fraternidad espiritual que la crítica ha señalado reiteradamente. Me refiero a Antonio Machado y a la composición número xxx de los «Proverbios y cantares» de *Campos de Castilla*:

El que espera desespera,
dice el refrán popular.
¡Qué verdad tan verdadera!
La verdad es lo que es,
y sigue siendo verdad
aunque se piense al revés.

Curioso ejemplo de *metaparadoja*, que incorpora a su propia configuración y sentido la conciencia de su entidad genérica y de alguno de los rasgos que la caracterizan, como su vinculación filosófico-dialéctica orientada a la búsqueda de la verdad, o el amago de esquivar las imposiciones limitadoras de la lógica (es decir, de la racionalidad), con la que se entabla un medido y delicado juego para llevarla a la máxima tensión de su flexibilidad sin quebrarla por completo⁴: el sinsentido puede aportar una poderosa carga de provocación subversiva contra la validez del sistema de convenciones dominantes, pero no aspira a ofrecer una verdad sustitutoria. Lo que no deja de ser también relativo, pues el absurdo, en sus manifestaciones más nobles, puede alcanzar el sentido de la inaccesibilidad de la verdad o aun de su radical inexistencia.

Quede, pues, constancia de la complejidad del marco teórico en el que este apartado se encuadra. En realidad, *contradicción* es el único concepto presente en todo intento de definir la paradoja. Pero el acuerdo se esfuma al tratar de precisar la naturaleza de las realidades confrontadas⁵, los recurso expresivos específicos que identifican el género y, en definitiva, el alcance mismo del concepto, que decrece desde su grado máximo, como forma de pensamiento, al mínimo, como simple tropo o figura de realce u ornamento expresivo, según se le vincule prioritariamente al ámbito de la filosofía o al de la retórica. La permeabilidad e interpenetración de los diversos planos implicados —pensamiento, lengua,

4. Generalmente, las definiciones suelen introducir una prudente restricción a la agresión contra la lógica que la paradoja implica: «contradicción aparente», «simulacro de proposición contradictoria»... El diccionario de la R.A.E. se excede en una de las acepciones, al introducir juicios de valor que amenazan con destruir el objeto definido: «Aserción *inverosímil o absurda*, que se presenta con apariencias de verdadera».

5. *Contraopinión* que se opone a la comúnmente admitida es la acepción más estrechamente ligada a la etimología del término. Pero hay paradojas que no se oponen a las creencias colectivas (el ejemplo anterior de Machado se apoya en un refrán popular), ni eluden la lógica formal, ni desprecian la realidad empírica, ni infringen las leyes de la lengua.

discurso⁶— multiplica las variantes, dando lugar a un casuismo tipológico en el que no procede entrar aquí⁷.

El término *paradoja*, en fin, alberga múltiples significados imbricados: un modo de conocimiento dialéctico basado en la contradicción y no carente de virtudes hermenéuticas; un concreto pensamiento o idea resultante del mismo; y, al cristalizar todo en el plano de la elocución, una figura retórica, frecuentemente acompañada por otras afines. Tales rasgos pueden detectarse ya en la fundacional sistematización aristotélica y, en lo sustancial, permanecen en los más destacados hitos teóricos de su posterior desarrollo (Gracián, Vico, Fontanier...) y alcanzan la época que nos ocupa, como se comprueba en las aportaciones teóricas de Ortega⁸, para sobrevivir incluso a los formalistas y desvitalizadores vientos de la Neorretórica, que ha mostrado muy escaso interés por este tema.

No es una excepción Unamuno, que tiene clara su opción entre las mencionadas acepciones. Como siempre, reclama su propio espacio en las honduras y rechaza el brillo artificioso de la apariencia visible:

Cuando yo suelo decir, por ejemplo, que estoy más seguro de la realidad histórica de Don Quijote que de la de Cervantes... me lo toman a paradoja, y creen que es una manera de decir, una figura retórica, y es más bien una doctrina agónica. (*La agonía del cristianismo*, VII, 318).

La contradicción es asumida y proclamada reiteradamente como base de su sentimiento trágico⁹, que es fuente «de una ética, de una estética, de una religión y hasta de una lógica» (VII, 183)¹⁰, y que alcanza por tanto el rango de pensamiento

6. Sobre este esquema tripartito desarrolla su análisis –sucinto, pero bastante clarificador de algunos aspectos– PAMIES BELTRÁN, Antonio. Algunas paradojas acerca de la paradoja. *Sendebarr*, 1992, núm. 3, pp. 165-174.

7. Hasta donde conozco, el estudio español más completo, sistemático y preciso sobre el tema es el de ROMO FEITO, Fernando. *Retórica de la paradoja*. Barcelona: Octaedro, 1995. En su p. 72 podemos leer: «La paradoja pone en tensión la totalidad del lenguaje, y, por consiguiente, su análisis debe hacerse cargo de todos los factores enunciados: dimensión interpersonal, lógica, significado, sentido y referencia, ontología implícita e ideología».

8. Cf. FERNÁNDEZ, Pelayo H. Ortega y la paradoja: teoría y tipología. *Revista de Occidente*, 1986, núm. 60, pp. 29-48.

9. «¿Contradicción? ¡Ya lo creo! ¡La de mi corazón, que dice que sí, mi cabeza, que dice que no!... ¡Contradicción!, ¡naturalmente! Como que solo vivimos de contradicciones, y por ellas; como que la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción». (*Del sentimiento trágico*, VII, 117).

La relación que podría establecerse entre el método de contradicción unamuniano y el socrático resulta parcial. La contradicción socrática es instrumental: pretende desvelar la falsedad de una idea para progresar hacia otra más válida, en una cadena que debe conducir a la verdad final. En Unamuno, la contradicción misma, que inicia y gobierna el proceso, es asumida también como resultado final o como única forma de verdad alcanzable. Un proceso dialéctico en el que tesis y antítesis no conducen a una síntesis superadora, sino a la conciencia de lo irresoluble de su confrontación.

10. Cf. la sucinta aproximación a parte de estas cuestiones de MOSQUERA VILLAR, José Luis. Paradoja, lógica y creatividad de Unamuno. *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 1976, núm. 3, pp. 325-338.

filosófico, con cuyo origen y fines se identifica: «la necesidad de formarnos una concepción unitaria y total del mundo y de la vida, y como consecuencia de esa concepción, un sentimiento que engendre una actitud íntima y hasta una acción» (VII, 110).

Mas calificar la paradoja unamuniana de «dramática», «agónica» o aun «trágica» no iría mucho más allá de la mera redundancia. ¿Cuáles serían los rasgos que la identifican y distinguen? A mi juicio, el mismo impulso de interiorización radical y el mismo designio de despojada esencialidad que rige toda su creación literaria informa su universo paradójico, que no brota de la pura confrontación intelectual de *opiniones*, sino del descubrimiento de la escisión conflictiva de lo *uno*, de la identidad desgarrada. Ya no se trata de la oposición entre la opinión (*doxa*) propia y la colectiva, o entre la realidad interior personal y la exterior o histórica. La contradicción se desplaza para instalarse en la raíz del alma, que para nuestro autor no es otra cosa que «la conciencia individual en su integridad y su persistencia» (VII, 156). Con lo que se comprueba que a veces la paradoja no consiste en deshacer una antonimia mediante la reconciliación de fondo de los términos enfrentados, sino en crear o descubrir la contradicción donde no debería haberla.

En el fondo, todo el pensamiento de Unamuno se construye sobre un par de paradojas íntimas y esenciales —las que procede analizar aquí—, que luego se multiplicarán en mil reflejos y ecos: las innumerables variaciones que completan el sólo aparentemente disperso inventario del paradojismo unamunescos, cuyo rastreo minucioso queda fuera del propósito de estas páginas.

La primera paradoja fundamental radica en la escisión del ser en dos dimensiones enfrentadas que lo constituyen: la *dimensión vital*, instintiva, irracional, a través de la que aquel participa en la misteriosa y ciega energía que rige el universo, reclama su perduración¹¹; inseparablemente unida, pero opuesta a ella, la *dimensión racional* contradice esas exigencias, mostrando el carácter ilusorio de los sueños humanos de inmortalidad y de absoluto.

He ahí planteada la *tragedia de la razón*, la conciencia trágica de que la infelicidad radical del hombre es inseparable de su propia racionalidad. Una conciencia que, trascendiendo la obra de Unamuno, forma parte de la mentalidad de su generación histórica¹².

11. La *voluntad* schopenhaueriana o el *elan vital* bergsonianos se traducen sin ambages en «El hambre de inmortalidad» que da título al capítulo III de *Del sentimiento trágico de la vida*.

12. El lamento unamuniano «Es una cosa terrible la inteligencia» (VII, 162) tiene su correspondencia en el «¡Ab, la inteligencia es el mal!» de Azorín en *La voluntad* (I, capítulo XXV); o en el Rubén Darío que en el poema «Lo fatal» añora la impasibilidad de la piedra, pues «no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, ni mayor pesadumbre que la vida consciente»; o en el Baroja que considera que el pesimismo de Schopenhauer es «una verdad matemática» y que la felicidad solo es posible en la «inconsciencia de la locura» (*El árbol de la ciencia*, I, 10). Las dicotomías razón-fe, inteligencia-voluntad, reflexión-instinto resuenan reiteradamente en la literatura de entre siglos.

Es como si los dos árboles de la dualidad mítica, el de la ciencia y el de la vida, se injertaran simultáneamente en el tronco único del ser, envenenando su savia: recuérdense las recurrentes referencias al hombre como «animal enfermo», por el mismo hecho de tener conciencia (VII, 119). Diagnóstico que no escapa, incluso, a la lucidez del cervantino perro Orfeo en el epílogo de *Niebla*.

Gracias a la nueva mentalidad modernista, la dicotomía primigenia *razón—fe* puede desplazarse a un plano propiamente filosófico, transmutada en la oposición *razón—vida*, y encontrar apoyo en el pensamiento vitalista, aunque ello implique desembocar en una paradoja sin salida. Porque si lo vivo «es, en rigor, ininteligible», si «la razón es enemiga de la vida» (VII, 162); si «todo lo vital es antirracional, no ya solo irracional, y todo lo racional, antivital» (VII, 129), el ser no puede afirmarse sin negarse al tiempo en uno de sus elementos constitutivos, sin cada uno de los cuales no sería ya el que es. Así, en los conocidos versos «Sufro yo a tu costa, / Dios no existente, pues si tú existieras / existiría yo también de veras»¹³, la negación lógico-racional del absoluto que el ser vital exige (encarnado en el interlocutor, paradójicamente inexistente, al que el yo poético interpela), tiene un simultáneo efecto de irrealidad que alcanza al propio yo-conciencia que se expresa en el poema.

Y es que —conviene insistir— el verdadero acontecimiento generacional que marca el punto de inflexión hacia la madurez de la generación del fin de siglo no fue la derrota de 1898 (que nada influye ni en el bagaje intelectual de sus componentes ni en la renovación literaria que llevaron a cabo), sino el choque entre el horizonte positivista en el que habían abierto los ojos y el vitalismo filosófico irracionalista del fin de siglo. No se trata —es necesario precisar— de la abolición de la mentalidad racionalista para rendirse a las exigencias de la dimensión irracional del ser, sino del enfrentamiento dialéctico y vital entre ambas. En realidad, sólo desde esa coexistencia dialéctica conflictiva entre los dos horizontes pueden comprenderse en toda su complejidad la nueva sensibilidad modernista en España y la admirable renovación literaria del cambio de siglo. La penetración de la nueva filosofía en la última década del XIX (sabemos que Unamuno impulsó su difusión y colaboró personalmente en la traducción de alguna obra de Schopenhauer) alcanza un grado suficiente de influencia a punto de concluir el siglo (cf. la útil síntesis y actualización bibliográfica del tema en GÓMEZ TRUEBA, Teresa. La recepción del pensamiento europeo en la España del Fin de Siglo. *Ínsula*, 1998, 613, pp.16 y 21). Hacia 1898 —no deja de ser curiosa la coincidencia cronológica con el Desastre— el torbellino vitalista parece haberlos arrastrado a casi todos hacia las honduras de lo existencial. Ganivet, que había recorrido en poco tiempo el camino entre la preocupación colectiva (*Granada la bella e Idearium*) y el simbolismo espiritual ya casi enajenado de *El escultor de su alma*, se suicida en ese mismo año. Unamuno, empujado por su conocida crisis personal desencadenada el año anterior, tantea en el ensayo, la poesía, la novela y el teatro las formulaciones primerizas de su sentimiento trágico de la vida. No fue ajeno su influjo a la crisis de madurez de Martínez Ruiz, que se retira de los periódicos a comienzos de ese año para reaparecer, tras año y medio de silencio, ya transformado, como demuestra su producción inmediata que culmina en 1902 con *La voluntad* (tuve ocasión de precisar la localización y naturaleza de esta crisis en mi estudio «De Martínez Ruiz a Azorín. Aspectos de una crisis». En *José Martínez Ruiz, «Azorín». Actes du Colloque International*, Institut Universitaire de Recherche Scientifique, Université de Pau, 1985, pp. 95-114). Finalmente, Baroja avanza desde sus ramalazos anarquistas iniciales hacia el hondo pesimismo filosófico que inunda su novela *Camino de perfección* (1902), intensificado aún más cuando repite el esquema de esta obra en *El árbol de la ciencia*, de 1911.

13. «La oración del ateo», *Rosario de sonetos líricos*, VI, 359.

La segunda paradoja esencial consiste en la autoinmolación de la razón. Una nueva vuelta de tuerca en la contradicción íntima produce un efecto reduplicador por el que la disociación anida a la vez en uno de los polos de la anterior oposición: la razón se desdobra para analizarse a sí misma como instrumento de conocimiento, y llega a la conclusión de su incapacidad para acceder a la realidad objetiva y, por tanto, a la verdad segura¹⁴.

«*El triunfo supremo de la razón, facultad analítica, esto es, destructiva y disolvente, es poner en duda su propia validez*» —proclama Unamuno (VII, 171). E importa subrayar aquí las profundas raíces epistemológicas del subjetivismo finisecular, para evitar su identificación con un superficial rebrote neorromántico de exaltación del sentimiento individual, como simple reacción contra los excesos cosificadores del positivismo. Intelectuales y creadores finiseculares son conscientes de que el subjetivismo radical y el relativismo que se abren paso están científicamente legitimados, como resultado final del propio proceso evolutivo del racionalismo crítico¹⁵.

Las consecuencias son decisivas en todos los órdenes. Las dos dimensiones del ser tienden a equilibrarse en la potencialidad cognitiva de sus respectivos instrumentos de percepción. Las realidades percibidas (o creadas) por el ser-vida a través del instinto, la intuición o aun la imaginación, pueden alcanzar el mismo grado de indemostrable verdad que las percibidas (o recreadas) por el ser-razón a través de los falibles sentidos físicos¹⁶. El resultado es la postulación de una nueva forma integral de conocimiento. Un *conocimiento vital* en el que el ser entero se compromete. No sólo con el cerebro, sino «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» (VII, 117).

Para Unamuno, todo ello significa no solo la legitimación de su proceso filosófico, sino la peculiar e inesperada solución para un camino que parecía no tener salida. «*El absoluto relativismo... es el triunfo supremo de la razón raciocinante*» (VII, 171) — insiste, con adivinable gozo. Un relativismo que en modo alguno aporta la seguridad que el anhelo de perduración reclama, pero que, al suspender la sentencia condenatoria de la razón, hace posible la duda, capaz de llevar la esperanza

14. Esta paradoja guarda una cierta relación con el modelo sofisticado del «círculo vicioso»: si la razón se equivoca, no es verdad su conclusión sobre su incapacidad para la verdad, luego la razón es competente, luego es cierta su conclusión sobre su incapacidad, etc. El modelo no se cumple en realidad porque la premisa principal no se plantea en términos absolutos: la razón no niega, sino que «pone en duda» su capacidad. El resultado es el puro relativismo.

15. Como es bien sabido, no sólo en ensayos y artículos de divulgación, sino en las obras creativas del período de entre siglos, menudean las referencias a Kant y a los principales eslabones (Kierkegaard en Unamuno, Schopenhauer y Nietzsche por doquier) de la cadena filosófica que de aquel arranca y conduce al nuevo pensamiento.

16. Recreadas o «representadas», por emplear el concepto schopenhaueriano tan en boga entonces. Lo que equivale a una forma de creación. No hay más realidad que la contenida en la conciencia del ser, que contempla el mundo y al percibirlo lo crea.

a la agonía. El antes denostado agnosticismo teórico¹⁷, desvitalizado como todo lo abstracto y reo de resignación suicida, puede ser finalmente acogido al redimirse como agnosticismo agónico, no resultante de una desvitalizada duda metódica a lo cartesiano, sino emanado de la «duda de pasión» que nace, cargada de energía, del «eterno conflicto entre la razón y el sentimiento, la ciencia y la vida, la lógica y la biótica» (VII, 173).

Además, ese entrevisto modo de conocimiento vital resultaría trascendental para la nueva creación literaria entonces emergente, con la que pronto se identifica y confunde. Es evidente que, desde la perspectiva de un escepticismo epistemológico que remite por igual al ámbito de lo ilusorio la realidad objetiva, la posibilidad de conocerla y la verdad de lo percibido, la «imitación objetiva de la realidad» no tenía sentido. La clásica y secular norma estética de la *mimesis* quedaba abolida. La creación literaria queda elevada al rango de método de conocimiento vivo, capaz de penetrar más allá de la apariencia visible en la que el intelecto lógico se detiene, y de atisbar el «misterio de la realidad», el «*alma* de las cosas», las invisibles honduras en las que habita la inaccesible verdad de la vida y, con ella, la invisibilidad del arte verdadero. No es casual que sea justamente a partir de los albores del sentimiento trágico cuando Unamuno, recluso durante años en el ensayismo, se lance a la creación literaria, en un incansable proceso de tanteos a la busca de los procedimientos capaces de indagar y expresar en plenitud de vida —es decir, literariamente— su pensamiento esencial; y además, y sobre todo, *vivirse* él mismo del todo a través de sus múltiples seres posibles: el conjunto de seres ficcionales que pueblan sus novelas. Las descalificaciones superficiales de su pensamiento como «afilosófico», «literario», etc., ignoran la coherencia histórica del mismo, y cometen la injusticia de juzgarlo tras haberlo mutilado de su consustancial *historicidad*.

Paradoja y creación literaria iniciarían también un diálogo abocado, tras un proceso de interpenetración paulatina, a la final fusión entre ambas.

En el lenguaje ensayístico la paradoja no oculta su desnuda naturaleza conceptual y domina comprensiblemente un designio de concentración, inmediatez y austeridad que no impide explotar todas las posibilidades de la antítesis. Desde la condensación máxima en una sola palabra cuyo prefijo contradice el lexema (*desnacer*, *descreer*, *desmorir*), a las habituales estructuras binarias que juegan con la homonimia-antonomimia, tanto en oposiciones simples como en más complejas simetrías antitéticas cruzadas: «enfermedad... la vida misma» — «única salud posible la muerte» (VII, 133); «la resignación en la desesperación o esta en aquella, una resignación desesperada o una desesperación resignada» (VII, 129), etc. Y no faltan ejemplos en que el paradojismo se adensa en prolongadas series que colman un párrafo entero¹⁸.

17. «Ni salva el anhelo de inmortalidad, sino que lo disuelve y hunde, el agnosticismo o doctrina de lo inconocible, que cuando ha querido dejar a salvo los sentimientos religiosos ha procedido siempre con la más refinada hipocresía» (VII, 162).

18. «Alguien podrá decir que la paz es la vida —o la muerte— y que la guerra es la muerte —o la paz—, pues es casi indiferente asimilarlas a una o a otra, respectivamente, y que la paz en la guerra —o la guerra en la paz— es la vida en la muerte, la vida de la muerte y la muerte de la vida, que es la agonía» (VII, 310).

Es lógico que luego tan concentrado conceptualismo aspire a escapar tanto de la monotonía como del efecto desvitalizador de lo abstracto, y reclame a la realidad natural la vital sensorialidad de la imagen o incluso la presencia del sentimiento¹⁹. La paradoja se alía con lo metafórico y lo simbólico, en un progresivo proceso de aproximación y recíproca interpenetración. *Vida de Don Quijote y Sancho*, inmenso depósito del paradojismo unamunescos, es un buen ejemplo de la hibridación alcanzada, favorecida sin duda por el propio hibridismo genérico del texto, entre la recreación narrativa de la novela cervantina, el ensayo filosófico y aun político, y la crítica literaria. La total fusión de paradoja y símbolo que se produce al final del proceso, en momentos de plenitud creadora, nos sitúa ante una nueva variante tipológica: la *paradoja encubierta*, que solo revela su naturaleza y sentido tras descodificar los símbolos en que está trasfundida, como se comprobará en la parte final de este trabajo.

HACIA EL RELATIVISMO HUMORÍSTICO

La contigüidad de la paradoja con el humor, al que tan frecuentemente sirve de instrumento, facilita la transición hacia el siguiente apartado de este estudio y hace superflua cualquier digresión sobre la supuesta incompatibilidad, a veces aducida, de nuestro autor con el humorismo²⁰. Si Unamuno acuñó el término *malhumorismo*, fue precisamente para reivindicar el auténtico, ajeno según él a las peculiaridades castizas de lo español²¹.

Tanto la comicidad como el humor —en el que aquella se trasciende y sublima— tienen un imprescindible componente lúdico que los constituye²². El juego entablado con las palabras, con las ideas y con las emociones no podía sino resultar atractivo para Unamuno, consciente desde el primer momento de que la víctima principal de ese juego es una vez más la lógica o racionalidad convencionales,

19. «Sólo apurando las heces del dolor espiritual puede llegarse a gustar la miel del poso de la copa de la vida. La congoja nos lleva al consuelo» (vii, 143). «De continuo la voluntad...fragua la morada de la vida, y de continuo la razón la está abatiendo con vendavales y chaparrones» (vii, 173). Y he aquí un hermoso ejemplo de paradoja-greguería: «hay recuerdos de cosas futuras como hay esperanzas de cosas pasadas, y esto es la añoranza» (ii, 1179).

20. Un ejemplo: «Unamuno, al contrario que su admirado don Miguel de Cervantes, tuvo muchos dones, pero no el del humor». (Cf. TRAPIELLO, Andrés. *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*. Barcelona, Planeta, 1997, p. 210).

21. Cf. El artículo «Malhumorismo», de 1910 (III, 418-423). Y en el titulado «Falta de humor», de 1903, afirma que «donde se cree que hay ideas con las que no debe jugarse, mientras se juega con los hombres —que son siempre más dignos de respeto que las ideas—, no cabe humorismo» (IX, 861).

22. El libro clásico de J. HUIZINGA *Homo ludens* contiene sugerentes aspectos aplicables a este tema. Cabe precisar que solo algunas formas mecánicas o abstractas de comicidad pueden retrotraernos al placer puro del juego propio de la infancia, perdido al ingresar en el «uso de la razón». En los demás casos, la suspensión de las ataduras de la lógica es parcial, y el efecto cómico nos devuelve al problemático mundo de las imperfecciones humanas, aunque nos ofrezca una nueva perspectiva inesperada.

cuyas expectativas deben ser burladas o desviadas hacia un resultado inesperado de efectos liberadores²³. Desvío que afecta tanto a las ideas y comportamientos (no hay que olvidar que todo poder identifica lo lógico o racional con los principios y normas del orden establecido o del que pretende imponer) como a los recursos expresivos en los que comicidad y humor se apoyan²⁴. Y, en definitiva, en la inteligente y melancólica sonrisa que el humor propone ante la inmensa relatividad de las cosas humanas, encontró Unamuno una nueva esperanza de que la vida pudiera reconciliarse consigo misma²⁵.

Por la vía del humor, precisamente, consume Unamuno su ruptura con el modelo narrativo realista e ingresa en su mundo nivolesco personal (*Amor y pedagogía*, 1902), tras recorrer rápidamente los caminos que a él conducen. En su primera novela *Paz en la guerra* (1897), como es bien sabido, los componentes más personales (la recreación de una vida colectiva intrahistórica y unos ideales de espiritualidad individual que sobreviven a la agresión de la historia), se engarzan aún en un notable esfuerzo de reconstrucción histórica. El consistente mundo referencial en que se apoya vincula aún fuertemente el diseño de la novela con los patrones tradicionales. Pero hoy sabemos que al mismo tiempo ensayaba vías más radicales hacia la «novela personal». En 1896 trabaja en el manuscrito de *Nuevo mundo*, novela en la que, según propia confesión, «...abandonando el elemento histórico, me meto en un relato de una vida interior, en la vida de un alma»²⁶. Con buen criterio

23. «Porque, ¿qué otra cosa es el sentimiento de lo cómico sino el de la emancipación de la lógica...?». «Y siendo lo cómico una infracción a la lógica y la lógica nuestra tirana, la divinidad terrible que nos esclaviza, ¿no es lo cómico un aleteo de libertad, un esfuerzo de emancipación del espíritu?» (*Amor y pedagogía*, II, 407).

Sobre el ahorro de gasto psíquico mediante la momentánea liberación de represiones lógicas que el disfraz cómico procura, construye S. Freud su teoría de la psicogénesis del placer de lo risible. El placer de lo cómico procedería de la economía en el despilfarro del pensamiento; el placer del humor, en el del sentimiento. Cf. FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo subconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

24. Dichos recursos no difieren en su tipología general y en sus mecanismos funcionales básicos (contraste, desplazamiento, analogía, etc.) de las figuras y tropos retóricos comunes a todos los géneros. Si hay una mecánica general subyacente en los resortes de la comicidad, habría que buscarla en un múltiple vaivén entre lo racional y lo irracional de imprevisibles resultados: el contraste entre un proceso lógico que descarrila sorprendentemente en un resultado aparentemente ilógico, capaz sin embargo de revelar de improviso un inesperado sentido desde un nuevo enfoque de la realidad.

25. «Cuando se llega al límite, al espacio vacío donde están la locura, la nadeidad o el suicidio, el único salto en busca de la vida se da desde el humorismo. Así, el humor es como un acto de reconciliación. El sentido lógico, la realidad, el absurdo, los sueños, todo el contenido humano que había llegado al extremo pierde su importancia de verdad absoluta. La vida vuelve a ser replanteada.» Cf. SABUGO ABRIL, Amancio. Humorismo y malhumorismo en Unamuno. *Ínsula*, 1987, 483, p. 3.

26. *Nuevo mundo*, edición de Laureano Robles. Madrid: Trotta, 1994, p. 28. Sobre el trasvase de elementos de esta novela a otras obras del autor, cf. FRANZ, Thomas R. *Nuevo mundo* en la producción novelística unamuniana. *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 1998, vol. xxxiii, pp. 27-39, y TANGANELLI, Paolo. Miguel de Unamuno, *Nuevo mundo* y la crisis del 97. *Ibid.*, 1996, vol. xxxi, pp. 121-138.

literario, al que contribuyeron los consejos de algunos amigos, nunca se decidió a publicarla. Un acuciante y primario impulso autobiográfico le lleva a novelar, sin la distancia literaria precisa, las sucesivas crisis de fe (tanto en el catolicismo como en el positivismo al uso) en que se debatía por entonces.

Su clamorosa ruptura con las tradiciones realistas se hace, pues, visible para los lectores en 1902, con *Amor y pedagogía*, donde la distancia antes inexistente domina por completo el tono del relato. No hay sorpresas temáticas: la crítica del dogmatismo positivista, ahora enfocada hacia los efectos destructivos de un fanatismo pedagógico alejado de la vida, estaba ya presente en *Nuevo mundo* y en ensayos muy cercanos (en especial «La ideocracia», recién publicado en *Tres ensayos*, 1900). Pero sí ha cambiado el registro estético que Unamuno ensaya, al servicio del designio degradador de su crítica, ahora burlesca: un humorismo grotesco de perfiles expresionistas. Y no estará de más recordar la trascendencia de esta modalidad creativa para la literatura y el arte contemporáneos. Lo grotesco suele vincularse a la percepción de lo irracional, al sentimiento trágico del absurdo tras la quiebra de las ilusiones de orden universal y, por tanto, resulta muy eficaz para reflejar la crisis histórica, existencial y estética de aquel período²⁷. No sólo Unamuno ensaya este recurso estético. Por los mismos años, otras obras de autores a él cercanos²⁸ ensanchan el camino que culminará genialmente en los años veinte con el esperpento valleinclanescos, que logró por esta vía fundir admirablemente, en igualdad de tensión y fuerza, los rasgos medulares de aquella sensibilidad generacional en crisis: exigencia estética renovadora, compromiso crítico y sentimiento trágico-grotesco del absurdo de la realidad histórica y de la condición humana. Unamuno no pudo llegar por el mismo camino a semejante altura, pero intuyó con precisión las posibilidades creativas de esta modalidad estética²⁹, componente esencial del llamado «teatro del absurdo», versión-subversión contemporánea de la tragedia, a la que tan precozmente contribuyeron Unamuno y Valle-Inclán.

Sabido es que la *nivola* unamuniana consume con intensidad máxima el general distanciamiento generacional respecto al mimetismo descriptivo del realismo. Por ello es oportuno observar que el efecto desrealizador resultante (deshistorización del tiempo novelesco y desobjetivación de su espacio), no anulan la capacidad histórico-referencial de la novela. Los diálogos y actitudes de los personajes, las

27. Cf. KAYSER, Wolfgang. *The grotesque in art and literature* Bloomington: Indiana UP, 1963. Para un somero inventario de elementos grotescos en otras obras de Unamuno, cf. VALDÉS, Mario J. *Amor y pedagogía* y lo grotesco. *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 1963, vol. XIII, pp. 53-62.

28. Como, por ejemplo, las novelas de Ganivet, en especial *La conquista del reino de Maya* (1897); *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, (1901) y *Paradox, rey*, (1906), de Baroja.

29. En carta de 19 de octubre de 1900 informa a su amigo Jiménez Ilundain: «Voy a ensayar el género humorístico. Es una novela entre trágica y grotesca, en la que casi todos los personajes son caricaturescos». «Quiero hacer una rechifla amarga y fundir, no yuxtaponer meramente, lo trágico, lo grotesco y lo sentimental». (Cursiva mía). Como es habitual, Unamuno repite la idea con expresiones semejantes en cartas a otros corresponsales, y la renueva en el prólogo de *Niebla*.

parodias irónicas de registros lingüísticos y jergas científicas, remiten las ideas del mundo de ficción de *Amor y pedagogía* a los vivos conflictos ideológicos del tiempo histórico en que la novela fue escrita³⁰.

En 1900 había publicado H. Bergson su tratado sobre lo risible³¹, cuya mención es aquí singularmente pertinente, al tratarse de una concepción estética derivada del pensamiento vitalista de la época. Bergson sitúa la clave de la comicidad en la «mecanización de la vida», en la percepción de lo rígido o mecánico aplicado a la «movilidad de la vida». Las imágenes del muñeco, el autómatas y la marioneta aparecen recurrentemente en sus páginas. La típica devaluación del objeto cómico equivaldría por tanto a una pérdida de vitalidad, es decir, de sustancia personal o de conciencia. La estética grotesca de *Amor y pedagogía* resulta bastante coherente con esta concepción. En el prólogo de la novela, el autor advierte al lector —quien, por otra parte, debe precaverse prudentemente de las ironías de su consejero— «que los caracteres están desdibujados, que son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla» (II, 307). Como en un ensayo anticipado del espectáculo de títeres del compadre Fidel valleinclanescos, unos pobres seres despersonalizados hasta la condición de marionetas, movidos por los hilos ideológicos que los controlan y les imponen su lenguaje, se encaminan hacia una tragedia de imposible grandeza.

El trazo simplificador —a veces grueso y no carente de cierta tosquedad— de la deformación caricaturesca impone su esquematismo a personajes y situaciones, lo que atenta contra el trasfondo relativista que aquí indagamos. El relato avanza bordeando de continuo el resbaladizo límite entre la sátira y la ironía. No hay ambigüedad posible en la sátira, ciegamente sometida al impulso agresivo y primario de su intencionalidad crítica. Sí la propicia la ironía, con su elegante distancia abierta a la autoburla y a la comprensión redentora del devaluado objeto de la comicidad. En los dispersos destellos de genuina ironía alienta, pues, el relativismo de *Amor y pedagogía*³². Y cabe añadir que a él contribuye, tanto o más que la historia narrada, el eficaz uso de los elementos paratextuales, que anticipa uno de los grandes hallazgos de *Niebla*. La ironía burlesca disfrazada de sinceridad con que la voz

30. Bénédicte VAUTHIER dedica el largo estudio introductorio a su edición de *Amor y pedagogía* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2002) a rastrear y documentar con aguda minuciosidad estos aspectos, para llegar a la conclusión de que la novela es una «parodia y estilización de discursos y textos de los portavoces de la filosofía krausiana, así como de sus contrincantes» (p. 129).

31. Cf. BERGSON, Henri. *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986. Los ensayos que lo integran se habían publicado en 1899 en la *Revue de Paris*.

32. Avito Carrascal corre en pos de la Idea agobiado siempre por un constante presentimiento de fracaso, y arrastrando un permanente remordimiento por sus claudicaciones, en especial por el «pecado original» de su derrota ante el instinto. La primariedad de Marina, musitadora de jaculatorias, se engrandece al acoger bajo su protector instinto maternal a su dominador marido, tras el suicidio de Apolodoro. El estrafalario Don Fulgencio Entrambosmares, positivista enemigo de la teofobia, escéptico reconciliador de personas e ideas, desprende reflejos irónicos que a veces apuntan al propio autor y, en la misma línea, el ridículo poeta Hildebrando F. Menaguti escribe versos de Unamuno...

autorial de prólogos y epílogos, tanto de la primera edición como de la segunda, de 1934, justifica la extensión de los mismos y la adición de postizos que prolongan el libro, desvelando las razones de que el texto se haya convertido en lo que es, tiene un efecto de distanciada desmitificación que envuelve a todos los actores del «hecho literario»: los editores y libreros cuyo criterio prioritario de valoración es la extensión y el tamaño del volumen, los lectores que compran los libros solo para fabricarse bibliotecas domésticas de buen ver, el autor que cede por razones mercantiles a tales exigencias y, en definitiva, la entera «obra de arte» que tenemos en nuestras manos.

Los recursos apuntados en *Amor y pedagogía* se refinan y ahondan para hacer posible el gran logro de *Niebla* (ya redactada en 1907, aunque no se publique hasta 1914), la obra más universal del autor y —sin entrar a juzgar si es o no su mejor creación literaria, como muchos opinan— la que culmina el registro humorístico que preside este apartado. El valor y representatividad de *Niebla* en la obra unamuniana no proceden solo de la superación de las insuficiencias de la novela anterior, como el esquematismo de la acción³³ y de los personajes, cuyo número se amplía para dar entrada a un coro de voces que multiplican las perspectivas imbricadas, o de la sutil decantación definitiva de lo grotesco-satírico hacia lo irónico-humorístico³⁴; derivan también de que en esta ocasión el autor afronta literariamente las cuestiones esenciales y universales de su pensamiento, que en la novela anterior quedaban ocultos bajo aspectos colaterales temáticamente dominantes. La dualidad insoluble realidad-ficción remite directamente al problema de lo inasible del conocimiento de la realidad y a la trágica precariedad ontológica del ser humano que se deriva de ello.

Páginas atrás quedó apuntado cómo el radical escepticismo epistemológico modernista revaloriza, frente al conocimiento puramente racional, un difuso y más abarcador *conocimiento vital*, identificado con la creación artística. Es curioso que, tras el híbrido ensayístico-creativo ya mencionado de *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), la primera formulación de su pensamiento con ambición de totalidad que el autor nos ofrece, los primeros frutos plenamente maduros de su búsqueda se den precisamente en el terreno de la creación. En 1907, además de redactar *Niebla*, Unamuno publica *Poesías*, libro con el que se da a conocer como un poeta ya maduro, e incluso podríamos decir completo en cuanto a sus rasgos y líneas esenciales. Pero sabemos que en los años anteriores había trabajado también con

33. Así, por ejemplo, la historia de amor que sirve de catalizador para que Augusto Pérez despierte de su «estado fenoménico» a la conciencia de su «ser existencial» no se agota cumplida su primaria función, sino que se prolonga en episodios colaterales que permiten al protagonista la experiencia y la reflexión sobre las distintas manifestaciones del amor.

34. La patente caricatura grotesca solo se mantiene en el personaje de Don Antolín S. Paparrigópulos (cap. xxiii), en quien la crítica ha visto, a partir de T. R. Franz, una sátira de Don Marcelino Menéndez y Pelayo. Cf. FRANZ, Thomas R. «Menéndez y Pelayo as Antolín S. Paparrigópulos». *Papers on Language and Literature*, 1973, IX, pp. 84-88. Aportación enriquecida por F. FERNÁNDEZ TURIENZO en el estudio introductorio a su edición de *Niebla*, Madrid: Alambra, 1986.

intensidad en la construcción y formulación ensayística de su vitalismo filosófico. Desde 1905 aparecen en su epistolario referencias a la redacción de su «Tratado del amor de Dios», convertido en *Del sentimiento trágico de la vida* cuando se publica por capítulos en *La España Moderna*, entre diciembre de 1911 y el mismo mes de 1912, y como libro en 1913. Y es lógico que así fuera, pues difícilmente puede darse la madurez estética sin la simultánea madurez filosófica. Una estética no es solo un puro sistema de formas expresivas, sino también el pensamiento que lo alienta y sostiene. Dicho en otras palabras, una estética no es otra cosa que una visión del mundo, de acuerdo con la percepción cambiante de cada período histórico³⁵.

Como en el caso de *Amor y pedagogía*, pero en un grado muy superior de sutileza y hondura, los componentes paratextuales desempeñan un papel fundamental para la construcción de la novela y su sentido final. Dichos componentes cumplen

35. Tomar en consideración el pensamiento filosófico del autor y su evolución en el tiempo no implica recaer en la menospreciada «crítica temática» o en las referencias históricas externas, que se despreocupan de la realidad objetiva del texto: el denostado recurso a la *referencialidad*, convertido por algunos *gurus* dogmáticos del formalismo crítico y sus más fervientes catecúmenos en crimen de lesa crítica. Por el contrario, se trata de analizar en su integridad el hecho literario, sin mutilarlo de ninguna de las dimensiones que lo constituyen.

Como conviene contextualizar no solo la creación literaria, sino las concepciones críticas que la interpretan, no estará de más recordar que el formalismo crítico nace paralelamente al ideal vanguardista –tan vinculado, por cierto, a las variantes parnasianas del Modernismo– de «arte puro», emancipado de la vulgar realidad de la Historia. De donde se deriva la acuñación de un concepto primario de *referencialidad*, identificada por completo con la tosca *mimesis* del realismo-naturalismo contra el que combatían. Añádase el dato de que la irrupción del formalismo crítico en España se produce hacia los años sesenta, con la literatura de testimonio y compromiso y una crítica de cerrado y estrecho ideologismo como objetivos de combate. Las impagables aportaciones del formalismo crítico han añadido objetividad y precisión al análisis literario, y hoy resulta una obviedad que no hay más significado posible que el que la forma, transfundido en ella, contiene. Pero el texto, como las palabras que lo constituyen, no es un objeto inerte. Es un organismo vivo que tiende una densa red de raíces, profundas y sutiles, hacia el humus histórico del que se nutre y procede, y en el que habitan el autor que lo produce y el lector que lo descodifica. La vilipendiada referencialidad histórica es parte constitutiva de la sustancia textual, que quedaría mutilada sin ella. Todo es historia. El propio ideal creativo y el concepto crítico de autonomía del arte, la mentalidad o sensibilidad vital que los alumbró, el pensamiento filosófico y estético que los dota de sustento teórico, el desarrollo de su práctica, el progresivo hallazgo de técnicas y la elaboración de sistemas formales en los que pueda alcanzar su existencia textual, son realidades históricas e historiables. En realidad la autonomía del arte no existe, de donde se deduciría que la crítica imanentista a ultranza persigue una entelequia de la que ella misma participa. Fue y es un ideal imposible, como el de escapar a la acción del tiempo. El absoluto artístico fue una aspiración consoladora tan inaccesible como la de los otros absolutos perdidos, los que a Unamuno y sus más cercanos coetáneos se les habían revelado como ilusorios. Precisamente, no es necesario salir de la generación histórica de nuestro escritor para encontrar autoridad en la que apoyar la conclusión de estas reflexiones. «¿Qué es una generación?» –se pregunta Azorín, evocando la suya desde la distancia de 1945. «Una estética; la estética es el todo que engloba los demás aspectos» (AZORÍN. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1947-1954, IX, p. 1146). He ahí escueta y contundentemente expresado el insoluble abrazo entre literatura e historia. El uso que hagamos de los instrumentos metodológicos a nuestro alcance nunca puede tener como resultado el mutilar al hecho literario de su consustancial historicidad.

por naturaleza la función de enlazar el mundo de la realidad con el de la ficción. En los peritextos de la portada y los preliminares, los nombres de autor y prologoísta (convencionalmente el propio autor o una reconocida autoridad que avala la obra con su prestigio) proporcionan el anclaje firme en el terreno de la realidad histórica al que ambos, junto con el lector, pertenecen. El título, con su capacidad de sugerencia, aporta la primera anticipación del relato; anticipación que se completa con el prólogo, cuya función es orientar la lectura del texto³⁶, establecer con el lector el «pacto narrativo» que incluye el tipo de relación que aquel mantiene con la realidad. Variantes funcionales típicas del prólogo en el modelo realista tradicional son llamar la atención sobre su utilidad didáctica, el provecho de la diversión que procura, afirmar su verosimilitud o aun su supuesta historicidad, etc.

En apariencia, el lector que penetra en las páginas del libro va reconociendo estas convenciones familiares. Puesto que el nombre del prologoísta Víctor Goti aparece en la propia portada (garantía de referencialidad), dicho lector no tendrá inconveniente en disculpar la leve anomalía de que quien se presenta como escritor novel prologue a uno ya consagrado, aceptando la justificación aducida de la amistad —y aun el parentesco lejano— que le une con el autor y la solitud de este para que lo haga. Tampoco rechazará la información sobre la amistad que une igualmente al presentador con el protagonista de la historia que va a ser narrada, toda vez que la advertencia sobre la narración de sucesos reales se compagina bien con el canon realista. El prologoísta completa su función orientando la lectura del libro en una línea que vertebra sus aparentemente caóticas reflexiones: el humorismo legítimo. Un «humorismo confusionista» que desconcierte al incapaz de darse cuenta de que «una cosa está dicha en serio y en broma a la vez, de veras y de burlas». Y no falta un esbozo del programa estético del autor: «Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico, y me ha dicho más de una vez que no quisiera morir sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos o confundidos en uno» (II, 545). Toda una definición del esperpento en versión unamuniana.

Pero en estos momentos el lector, por más que perciba el tono irónico-burlesco del prólogo y aun si su agudeza le permite captar las pistas dejadas desde el principio³⁷, no puede aún medir todo el alcance de las observaciones anticipadoras de la naturaleza del libro que ha comenzado a leer: que la fusión-confusión incluye

36. Para una descripción tipológica y funcional del *paratexto*, cf. GENETTE, Gerard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

37. Víctor Goti afirma en el primer párrafo que los deseos del señor Unamuno son para él mandatos inesquivables y también su persuasión de carecer «de eso que los psicólogos llaman libre albedrío»; en el segundo menciona como amigo al «conocido» (y apócrifo) erudito Antolín S. Paparrigópulos, al que luego encontramos como personaje de la novela, y como maestro a Don Fulgencio Entrambosmares, personaje de *Amor y pedagogía*. Y en el postprólogo autorial, su firmante «M. de U.» afirma estar en el secreto de la existencia de su amigo y le previene de seguir discutiendo sus decisiones so pena de «hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que lo dejaré morir o lo mataré...» (II, 549).

también a realidad y ficción; que las reiteradas referencias a Cervantes no sólo apuntan al paradigma de humor profundo al que el texto aspira, sino que implican el reconocimiento metaliterario del modelo de prólogo irónico-ficticio que está leyendo y de los juegos especulares o de reduplicación interior que le aguardan en el interior de la novela³⁸. Lo hará cuando, al adentrarse en el relato, descubra la clave del juego de ilusionismo que se ha estado desarrollando ante sus ojos: que la novela había comenzado desde la primera línea del prólogo; que Víctor Goti, personaje novelesco de la historia narrada, había escapado del mundo de la ficción para usurpar y suplantar, desde la misma portada, el plano de la realidad.

El desplazamiento de Goti hacia el espacio de la realidad tiene su correlato simétrico inverso en el deslizamiento del autor hacia el campo de la ficción, hecho que se produce ya también en los umbrales paratextuales del relato. El «M. de U.» que firma el Post-Prólogo y confirma su amistad con el personaje aparece ya abrazado a la fabulación. No es ya el autor empírico, sino un desdoblamiento literario que deja habilitada su posterior y fundamental transmutación en el personaje «Miguel de Unamuno», que al final de la novela se enfrenta al protagonista Augusto Pérez y vive en sus carnes la precariedad existencial del ente de ficción. Pues se trata, en efecto, de un desdoblamiento reduplicado: el yo autorial que irrumpe inesperadamente al final de capítulo xxv y se adueña de la voz narrativa —que cambia a primera persona— a partir del capítulo xxxi, y el mencionado «Miguel de Unamuno» actorial, construido a partes iguales de materia referencial y ficticia. Personaje de ficción, sin duda, en cuanto que solo adquiere existencia textual en el discurso narrativo. Pero personaje investido de atributos idénticos a los del Unamuno empírico: nombre, profesión, escritos, ideas y aun localización espacial en Salamanca. Ambigüedad necesaria, ciertamente, para que la novela cumpla su esencial sentido relativizador de realidad y ficción.

La subversión de los patrones narrativos del realismo se produce ya, por tanto, en las piezas preliminares del paratexto. Subversión que se incorpora a la «conciencia interior» del relato y a su materia narrativa y se expresará metadiscursivamente a lo largo de él. La transgresión antirrealista culmina en el epílogo, donde el narrador cede la voz al monólogo interior del perro Orfeo, que diagnostica agudamente la enfermedad vital del pobre ser humano que «ladra a su manera, habla, y eso le ha servido para inventar lo que no hay y no fijarse en lo que hay» (II, 680). Aunque, paradójicamente, elija abandonar su propia realidad y unirse con su amo en la purificación «que aspira hacia la niebla». Orfeo se humaniza no tanto en el pensamiento y la palabra como en el acto amoroso y supremamente humano de la muerte consciente.

Es preciso añadir que la permeabilidad fronteriza de realidad y ficción, a través de la doble vía señalada de interpenetración, determina un adensamiento enriquecedor de la duplicación interior o de los juegos especulares mediante los que

38. Para un estudio específico de la presencia de lo cervantino en *Niebla*, cf. VAUTHIER, Bénédicte. *Niebla de Miguel de Unamuno: A favor de Cervantes, en contra de los «cervantófilos»: Estudio de narratología estilística*. Bern: Lang, 1999.

la novela se abisma hacia dentro, creando el vértigo de su propia hondura. Víctor Goti está escribiendo una novela o *nivola* que recurrentemente comenta con Augusto Pérez y que no es otra que la que estamos leyendo. La novela se desdobra para contemplarse y se analiza a sí misma, en un proceso que incluye la crítica anti-realista, la defensa de la propia y renovadora concepción narrativa y la autocrítica distanciada e irónica. El momento culminante de este abismamiento se produce cuando, al final del capítulo xxv, los lectores somos invitados a contemplar cómo el yo textual que se proclama «autor de esta *nivola*» ironiza al ver a sus criaturas nivolescas, ignorantes de su condición, lucubrando sobre la fabulación novelesca de Goti en la que Augusto Pérez se veía reflejado y experimentaba la sensación de estar siendo inventado. No sabía hasta qué punto, y por cuántas instancias: el autor empírico; la voz autorial que asoma al texto para reivindicar el imperio demiúrgico sobre su creación; Víctor Goti, fabulador de lo fabulado; él mismo, en su afán de reinventarse como ser real y, finalmente, los lectores, en los que confía para ser recreado perdurablemente en sus conciencias.

Los lectores somos reclamados también al interior del texto, al ser interpelados en él en segunda persona³⁹, y arrastrados a la misma niebla de incertidumbre y relativismo que de la obra —en cuanto «conocimiento vital»— emana: «Sí, sí, cabe duda en el imaginar, que es un pensar...», reconoce Víctor Goti (II, 649). Una niebla que lo envuelve todo: una realidad amenazada de disolución, la entidad de la creación literaria como dudosa tabla de salvación para un conocimiento y una plenitud existencial imposibles y, finalmente, el sujeto mismo, múltiplemente escindido, a un tiempo autor, actor, espectador y crítico de la tragicomedia.

Hay, pues, en *Niebla* genuino relativismo humorístico. El que asume la complejidad de la realidad y la dificultad de su conocimiento, rescatándola de las mutilaciones perpetradas por todos los dogmas, convenciones y prejuicios; el que es capaz de integrar los polos de la contradicción interior en un armonioso abrazo, aunando la lucidez crítica con la amorosa adhesión a esa realidad imperfecta y precaria, pero que forma parte de la verdad y, sobre todo, está entrañada en el propio ser⁴⁰.

39. «Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta *nivola* que tienes, lector, en la mano y estás leyendo...» (II, 649). «Se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia...» «¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco*, lo mismo que vosotros» (II, 670). Cursivas mías.

40. La equilibraada fusión que encontramos en *Niebla* de realidad y ficción, novela y metanovela, desaparece en el experimento de *Cómo se hace una novela* (1927). La situación agobiante del destierro impide la distancia literaria y la urgencia autoconfesional de la «novela» que el autor está viviendo predomina por entero. La otra novela, la de U. Jugo de la Raza, destinada en principio a discurrir paralelamente, no pasa de la mera enunciación de su esbozo.

Sí hay de nuevo humor, a mi juicio, y además sutilísimo y acendrado, sin efectismo alguno, en ese prodigio de depuración narrativa que es *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* (1933), en el que Unamuno consume su distanciamiento de los arquetipos narrativos del realismo, incluyendo notoriamente aquí el recurso a la trama y a la caracterización psicológica del personaje.

LA PLENITUD DEL SIMBOLISMO

El camino que finalmente abordamos nos conduce a la plena coherencia estética dentro del Modernismo. Pues de las opciones artísticas que este fue recorriendo (parnasianismo, impresionismo, expresionismo, etc.), ninguna lo identifica mejor que el simbolismo, por la amplitud, persistencia y fecundidad que alcanza. Lo cual resulta también totalmente acorde con la ya examinada mentalidad de aquel período histórico y con el irracionalismo poético que desencadena y que, sin solución de continuidad, enlaza con las vanguardias. Desde la quiebra antirracionalista que el Romanticismo supuso, en especial cuando este se depura y ahonda, despojándose de sus iniciales excesos de patetismo retórico (el romanticismo tardío es ya una forma de premodernismo), el simbolismo venía persiguiendo el «misterio de la vida», la dimensión oculta de la realidad, velada al intelecto lógico.

Los instrumentos expresivos tradicionales basados en el mecanismo de la analogía se basan en una semejanza objetiva —sensorial o racionalmente perceptible— entre dos realidades. La metáfora clásica parte de la percepción conceptual de la relación, la cual conduce a la emoción estética, bien por la agudeza del nexos hallado o por la belleza plástica de su formulación⁴¹. El símbolo poético, en cambio, carece de un correlato objetivo. Surge de una vivencia, cuya carga emotiva desencadena intuitivamente la imagen. La relación de esta con la realidad solo puede conceptualizarse aproximativamente mediante un análisis *a posteriori*⁴². Diríamos, pues, que el símbolo es una imagen en busca de referente, lo que propicia su característica polisemia. Un referente vital irreductible al lenguaje denotativo que la razón controla.

En el símbolo encontró finalmente Unamuno la misteriosa puerta que comunica la realidad con el enigma; el intangible lazo capaz de religar lo material con lo espiritual, la realidad y el deseo: la finitud de lo corpóreo con la inasible ilusión del absoluto inaccesible.

El simbolismo unamuniano, al que el autor se asoma —de una forma un tanto rudimentaria, que deriva en la alegoría— en su teatro primerizo (*La esfinge*, 1898 y *La venda*, 1899), se desarrolla y madura en la poesía, para culminar en la novela *San Manuel Bueno, mártir*⁴³, tal vez la más intensa y perfecta fusión de forma y de sentido, de pensamiento y arte literario que Unamuno logró.

41. Recuérdese que Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, define el *concepto* (que incluye la metáfora) como un acto del entendimiento que capta y expresa la correspondencia que existe entre los objetos.

42. Cf. los capítulos VIII a X del libro de Carlos BOUSÑO *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1999. Para una visión histórica general del simbolismo modernista, cf. JIMÉNEZ, José Olivio (Ed.). *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979.

43. El largo recorrido que este trabajo se impuso impide demorarse aquí en el análisis de textos líricos. Afortunadamente, el estudio de la poesía unamuniana puede ser ventajosamente remitido al reciente y excelente estudio de Javier BLASCO, M.^a Pilar CELMA y José Ramón GONZÁLEZ *Miguel de Unamuno, poeta* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003).

Un aura epilodal envuelve esta obra, tan cercana en su composición a la muerte del escritor (aparece en 1931 y alcanza su versión definitiva en 1933). Este hecho, la entidad de los temas planteados y la supuesta inmediatez autorreferencial con que el autor parece proyectarse en la figura del aparente protagonista⁴⁴, han empujado a crítica y lectores a considerar este texto como una especie de testamento espiritual y a buscar en él la respuesta final y unívoca de Unamuno a las preguntas que lo obsesionaron⁴⁵. Actitud comprensible, pero plagada de peligros. Porque, aparte de que la respuesta hallada puede y suele derivar de la propia mentalidad del lector, deducir del misterio poético que es esta novelita un sentido ideológico cerrado y tajante entraña el riesgo de una doble traición: al pensamiento unamuniano por un lado, al resolver mediante una síntesis postiza lo que ha sido vivido como esencial e irresoluble contradicción; a la crítica literaria por otra, desviándola unilateralmente hacia un enfoque ideológico reductor, olvidando que ninguna de las piezas con que se construye el relato puede ser excluida del análisis, pues todas ellas configuran solidariamente la unidad de arte y de sentido que es el texto⁴⁶.

44. Cabe, en efecto, discutir si es Don Manuel el verdadero protagonista o lo es Ángela, la conciencia que en realidad se confiesa en el texto, y en la que confluyen todos los hilos con que se teje la novela.

45. Para no convertir en excesiva la abstracción a la que el espacio disponible empuja, mencionaré sucintamente alguna de las interpretaciones a las que me refiero, de considerable influencia en algún caso. Para Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, *San Manuel* significa la confesión final, por parte del autor, no sólo de su radical ateísmo, sino también de la insinceridad de su imagen agónica pública: la insistencia en la duda y la angustia existencial enmascaran al Unamuno íntimo y auténtico, de una incredulidad sin fisuras (*Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado* [1959], pp. 219 y ss. de la 3ª ed. de Madrid, 1981). En cambio, desde una posición opuesta FRANCISCO FERNÁNDEZ TURIEÑO afirma que «sólo desde la fe, y por ella, se puede hablar con sentido de *San Manuel Bueno, mártir*» (p. 51 del estudio preliminar a su edición de la novela, Madrid: Alambra, 1981). E incluso un crítico como Carlos BLANCO AGUINAGA, que supo captar la vaguedad e indeterminación aportadas por la técnica narrativa de la obra, no tiene dudas a la hora de fijar su sentido: se trata de una obra negativa, reflejo del pesimismo que embargaba al autor por esos años. En ella Unamuno renuncia al compromiso con la historia, propone el sacrificio de la conciencia personal, niega la importancia del progreso y de toda preocupación histórica, y reniega de su vida de luchador (cf. Sobre la complejidad de *San Manuel Bueno, Mártir*, novela. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1961, xv, pp. 569-588).

46. Con ello no pretendo propugnar un análisis estrictamente formalista del texto. Creo haber dejado afirmada en la páginas precedentes mi convicción de que aquel sólo adquiere su pleno sentido a la luz del proceso ideológico y creativo del autor en diálogo con la mentalidad de su época. Se trata, simplemente, de analizar la obra en su integridad, sin reducirla a los componentes concordados con nuestras conveniencias interpretativas. Si se centra la atención exclusivamente en la figura de Don Manuel, se desemboca indefectiblemente en alguna de las interpretaciones mencionadas, pues la imagen que encontramos es la de un sacerdote incapaz de creer en la fe que predica, que confiesa su incredulidad a Lázaro y que engaña conscientemente a su pueblo para mantenerlo en una felicidad ilusoria ajena a la verdad. Pero no se puede aislar este componente de los demás elementos de la narración, de los que es inseparable. Y resulta que muchos de ellos cumplen una función relativizadora de dicha imagen, aunque nunca puedan sustituirla del todo por otra de autenticidad comprobada, ya que, tal vez, de lo que en el fondo se trata es de sugerir la dificultad del conocimiento o lo inalcanzable de la verdad. De hecho, una somera consideración de la estructura narrativa desmiente la interpretación aludida. Si el

No hay en *San Manuel*, a mi juicio, cambios de pensamiento, ni palinodia alguna respecto a la supuesta insinceridad del Unamuno histórico frente al íntimo. Hay un autor que, en la madurez plena de su arte, encuentra los recursos adecuados para expresar literariamente su pensamiento esencial.

Su novela crea un mundo de naturaleza esencialmente poética que, pese a su ingravidez, no escapa hacia los dominios de la abstracción. Permanece anclada a la realidad por la delicada referencialidad novelesca a un mundo histórico escuetamente descrito (una pequeña comunidad rural cuya vida gira en torno a la figura de su párroco), pero verosímil y reconocible, pues está construido básicamente con elementos que tienen —o tenían entonces— una correspondencia viva con el mundo real del lector. Sobre este soporte se construye un entramado simbólico, trabado y armónico, que expande el sentido del texto hacia múltiples ámbitos de relación y abarca todas las categorías narrativas: personajes, acción, espacio novelesco...

El *simbolismo de los personajes* se bifurca en múltiples direcciones. Hay, en primer lugar, una *referencia simbólica bíblico-religiosa*, que resuena desde el principio al introducirse en sus nombres —como la crítica ha glosado repetidamente—, que se amplía y refuerza con abundantes ecos de los textos evangélicos en multitud de pasajes, y que deja huellas incluso en la estructura narrativa de algunas secuencias del relato, cuya primera parte, en la que Ángela evoca los «hechos de Don Manuel», recuerda la técnica de yuxtaposición narrativa de los Evangelios.

Este elemento cumple, en mi opinión, una doble función de intensificación dramática y de expansión universalizadora del significado de la historia. Respecto a la primera, es evidente que la incredulidad adquiere un alcance trágico superior al ser encarnada en un sacerdote, que como tal solo tiene razón de ser en función de la fe. Si a ello añadimos la sugerencia de que el mismo Cristo-Dios pudo vivir la desolación de la duda, el dramatismo trágico se hace sobrecogedor. Respecto a la segunda, no faltan críticos⁴⁷ que opinan que la identificación Don Manuel-Jesucristo aporta el sentido primordial de la novela, que recrearía el mito de Cristo para devolverlo a una dimensión trágica exclusivamente humana. Ciertamente, son irrefutables las pruebas textuales de que Unamuno ahonda en la intensidad y el alcance de la *Pasión* de Don Manuel por analogía con la narrada en los Evangelios. Que Unamuno proyectó con frecuencia su propio sentimiento trágico sobre la figura del Crucificado se comprueba abundantemente en otros textos, especialmente en el gran poema *El Cristo de Velázquez*. Pero cabe dudar de que el sentido central de la novela

sentido central de la novela fuera efectivamente la confesión de la incredulidad y del engaño, el clímax narrativo máximo y final sería la confesión de Don Manuel (sabiamente elidida en el texto) y los demás elementos se subordinarían a éste. No es así. Dicha confesión culmina dramáticamente una de las partes de la estructura, pero a partir de ahí la novela sigue progresando hacia nuevos momentos culminantes: la muerte de Don Manuel y, sobre todo, la confesión final de Ángela respecto a sus propias dudas.

47. Además del estudio citado de F. ÁLVAREZ TURIENZO, cf. BUTT, John. *Miguel de Unamuno. San Manuel Bueno, mártir*. London: Grant & Cutler, 1981.

derive del desplazamiento simbólico que ahora analizamos. La existencia de una doble identificación simbólica de procedencia bíblico-religiosa así lo prueba, pues impide que la analogía mencionada alcance el rango suficiente para constituirse en clave única de sentido. En efecto, paralelamente a la relación Cristo–Don Manuel, y a través de referencias textuales igualmente recurrentes, se va estableciendo la identificación Don Manuel–Moisés, sobre la que habrá que volver. Pero sí convendrá anticipar aquí que, dada la complejidad simbólica de la novela, su sentido medular hay que buscarlo no en motivos aislados, por importantes que parezcan, sino precisamente allí donde confluyen y se hacen solidarios los principales símbolos que el autor despliega.

En otra dirección, los abundantes ecos autorreferenciales que resuenan en los personajes añaden la sugerencia de un *simbolismo autobiográfico*⁴⁸. Unamuno no solo proyecta su sentimiento trágico en el espejo de Don Manuel. Las imágenes que le devuelven otros personajes le permiten contemplar y revivir en la ficción toda su trayectoria espiritual. Blasillo, el *alter ego* infantil de Don Manuel —como se comprueba en la muerte simultánea de ambos—, representa la fe ciega de la infancia, previa a toda racionalidad. El Lázaro que vuelve de América imbuido de un progresismo materialista evoca la etapa positivista del autor. Don Manuel encarna la faceta amarga del sentimiento trágico: la voluntad de vida y la necesidad de una fe siempre esquiva para la racionalidad irrenunciable. Como personaje no alcanza la otra dimensión esperanzadora abierta por la conciencia de la fragilidad de la razón: este aspecto lo recibe el lector de otros componentes narrativos, principalmente del personaje de Ángela, sobre todo en la parte final de su confesión, lo que confirma su rango primordial. Ángela es quien sintetiza todo el juego de ambigüedades que constituye la novela.

Las conexiones simbólicas mencionadas no debilitan la autonomía textual que los personajes alcanzan como entes novelescos en tan breve relato, sino que enriquecen su complejidad. Ninguno de ellos cumple una función simple ni presenta una imagen plana, sino irisada de reflejos polisémicos. Blasillo, en su irracionalidad, funciona a la vez como individualización de la masa del pueblo y como imagen del niño que Don Manuel fue y que tal vez está enterrado en el trasfondo invisible de su conciencia⁴⁹. Lázaro nos presenta dos imágenes sucesivas bien diferentes, además de convertirse en el Josué encargado de continuar la labor del Don Manuel–Moisés. Don Manuel se dispersa al ser reflejado en una galería de espejos: el santo que su pueblo ve en él; el sacerdote incrédulo que cree ser en la intimidad de su conciencia, revelada en la confesión a Lázaro, y el hombre creyente que quisiera ser. Hasta tal punto esto último que, paradójicamente otra vez, lo que impulsa su

48. Para un amplio desarrollo de la clave autobiográfica aplicada a toda la producción novelística del autor, cf. GULLÓN, Ricardo. *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1964.

49. Recuérdese que el final previsto por el autor para la otra novela de *Cómo se hace una novela* era que el personaje «...iría a dar a su tierra natal, a la de su niñez, y en ella se encontraría con su niñez misma, con su niñez eterna... Y en esa niñez encontraría su hombre interior» (viii, 758).

vida y su actividad no es su asumida incredulidad, sino la fe que no tiene pero que quisiera tener. Y procede en este punto recordar las afirmaciones de Unamuno en otras obras, por ejemplo en el prólogo a *Tres novelas ejemplares*, según las cuales este ser ideal al que se aspira es el más auténtico de todos. Con lo que el «engaño» de Don Manuel no es propiamente tal, desde la perspectiva del pensamiento unamuniano; no constituye una forma de hipocresía, sino la coherente aplicación de la ética positiva que se deriva del *Sentimiento trágico*, tal como la formuló su autor: cada persona debe actuar de manera que merezca ser inmortal, aunque la inmortalidad no exista. Y falta, por último, el Don Manuel más desconcertante, el que finalmente queda en la mente del lector: el Don Manuel de Ángela, constituido por la fusión de todos los anteriores.

¿Y Ángela? No sólo se desdobra en sus funciones de narradora y personaje, sino en su plural vinculación con los planos significativos de la novela. Por una parte, es la máxima encarnación individualizada del pueblo, tanto del que vive en el tiempo de la historia junto al lago y la montaña como del intrahistórico que perdura en la leyenda de la villa sumergida en el fondo del lago. Por eso, es ella la que, investida de un revelador carácter sacerdotal, absuelve en nombre del «pueblo total» a Don Manuel, en la reveladora escena en que confesante y confesor invierten sus papeles, y asume finalmente su espíritu para proyectarlo a la esperanza. Lázaro no es el único converso. También Ángela es arrastrada a la duda final, con lo que su testimonio, paradójicamente iniciado con motivo del proceso de beatificación de su paradójico padre espiritual, deja en la conciencia del lector no firmes respuestas consoladoras, sino el desasosiego esperanzado de un haz de preguntas sin respuesta.

El *simbolismo de la acción* se integra también en la global construcción mítica del relato. *San Manuel* —lo estamos comprobando— es una novela poética alejada de los patrones narrativos del realismo. Con todo, como quedó apuntado, no se desconecta por completo de la realidad histórica del lector; por ello, y aunque la acción no desempeñe una función relevante, cuanto en ella sucede es, en términos generales, verosímil.

Sin embargo, hay al menos una infracción importante a esa verosimilitud: las circunstancias que rodean la muerte de Don Manuel. Presiente que va a morir con tal precisión que puede preparar y aun escenificar su muerte ante su pueblo. Hace fabricar su ataúd con tablas procedentes del árbol a cuya sombra protectora jugaba de niño: «¡Y entonces sí que creía en la vida perdurable!»—recuerda (II, 1148). Se hace rodear de su pueblo en la iglesia y muere en el preciso momento del rezo del *Credo* en que se afirma la resurrección y la vida eterna. Una vez más, Don Manuel no pronuncia esas palabras, pero el pueblo lo hace por él. Además, muere agarrado a la mano de Blasillo, su *yó* infantil, quien se extingue al mismo tiempo, sin que previamente se haya justificado esta muerte desde la perspectiva de la lógica narrativa. No es necesario subrayar hasta qué punto el autor ha querido resaltar, mediante dicha infracción, el valor simbólico de los motivos señalados, a cuyo significado volveré enseguida.

Los afluentes de la simbolización se completan con el *simbolismo del espacio novelesco*. Ha sido frecuente la atribución de correspondencias unívocas a los motivos simbólicos de dicha procedencia: montaña—fe; lago—duda. Mas la ambigüedad esencial del relato no puede sino generar significados múltiples también en este ámbito.

El símbolo polisémico por excelencia es el *lago*, capaz de resolverse en paradoja y expresar una idea y su contraria: la vida, en su fluidez cambiante e inaprensible, y la muerte que inseparablemente la acompaña y constituye en su oculto trasfondo. El lago omnipresente puede simbolizar, en sus recurrentes apariciones textuales, el misterio de lo insondable; o la atracción oscura del descanso definitivo de la muerte; o el alma atormentada de Don Manuel, mediante el contraste de la superficie en calma y las corrientes de las profundidades; o la conciencia subconsciente frente a la consciente... Mas tales significados posibles son jerarquizables en cuanto a su aportación al sentido último de lo narrado. Es la propia narradora quien, a mi juicio, mediante sus repetidas referencias al pueblo legendario que yace sumergido en el fondo del lago, se encarga de guiarnos hacia el significado dominante de este símbolo: la conciencia colectiva forjada en la sucesión de las generaciones, la comunión intrahistórica en unas creencias comunes:

Y al llegar a lo de «creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable» la voz de Don Manuel se zambullía, *como en un lago, en la del pueblo todo*, y era que él se callaba. Y yo oía las campanadas de la villa que se dice aquí que está sumergida en el lecho del lago [...] y eran las de la villa sumergida en el *lago espiritual de nuestro pueblo*, oía la voz de nuestros muertos que en nosotros resucitaban en la comunión de los santos (II, 1133. No he resistido la tentación de subrayar).

En una secuencia posterior de su narración, Ángela reitera el mismo significado del *lago*, añadiendo la reveladora inserción de esa especie de «inconsciente colectivo» en el fondo del subconsciente de Don Manuel:

—Es un hombre maravilloso —me decía Lázaro—. Ya sabes que dicen que en el fondo de este lago hay una villa sumergida y que en la noche de San Juan, a las doce, se oyen las campanadas de su iglesia.

—Sí —le contestaba yo—, una villa feudal y medieval...

—Y creo —añadía él— que en el fondo del alma de nuestro don Manuel hay también sumergida, ahogada, una villa y que alguna vez se oyen sus campanadas.

—Sí —le dije—, esa villa sumergida en el alma de don Manuel, ¿y por qué no también en la tuya?, es el cementerio de las almas de nuestros abuelos, los de esta nuestra Valverde de Lucerna... (II, 1140)⁵⁰.

50. El motivo del pueblo sumergido le sirve también al autor para insistir sutilmente en su tema predilecto: la relativización de la distancia que separa el plano de la realidad y el de la creación literaria. En el mundo real del lector, en el que se inspiró Unamuno, hay un lago (el de Sanabria), un pueblo a sus orillas (San Martín de Castañeda), y una leyenda que habla de la existencia de un pueblo sumergido (Villaverde de Lucerna). En el mundo de la realidad ficticia del relato hay también un

El apretado análisis anterior de los símbolos primordiales no agota seguramente el inventario de los mismos, pero resulta suficiente para percibir los ejes semánticos que los articulan. Pues, como ya se indicó, no se trata de piezas aisladas y dispersas, sino que se enlazan armónicamente para confluir hacia un significado común, de manera que la novela queda estructurada, a mi juicio, en una doble polaridad antitética: la contraposición entre *conciencia racional e intraconciencia profunda* o subconsciente, y la contraposición entre *conciencia individual y conciencia colectiva* (o intrahistórica, para quien prefiera el familiar concepto unamuniano que entre todos hemos convertido en tópico).

La primera oposición la hemos visto aparecer repetidamente bajo distintas formulaciones: como variante significativa del símbolo del *lago*, en las mencionadas referencias de Ángela a la villa espiritual que ella imagina sumergida en el alma de Don Manuel; y especialmente en el doble simbolismo del ataúd fabricado con las tablas del nogal de la infancia y en la muerte simultánea de Don Manuel y de Blasillo, agarrados de la mano. Don Manuel muere abrigado, protegido y sostenido por una fe que tuvo en la infancia, que ya no encuentra en la racionalidad de su conciencia, pero que tal vez permanezca oscuramente en el fondo de ella. Por si ello no bastara, Ángela nos lo confirma en el epílogo de su confesión, velándolo apenas con el tenue hermetismo conceptista de un juego de paradojas:

Y ahora, al escribir esta memoria, esta confesión íntima de mi experiencia de la santidad ajena, creo que Don Manuel Bueno, que mi San Manuel y que mi hermano Lázaro se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada (II, 1152).

Y como Unamuno tiende a la reduplicación expresiva de las cuestiones importantes, para que al lector no se le escapen, unas líneas después se repite la misma idea, ahora con total transparencia: «Y es que creía y creo que Dios Nuestro Señor, por no sé qué sagrados y no escudriñaderos designios, les hizo creerse incrédulos. Y que acaso en el acabamiento de su tránsito se les cayó la venda.». Para añadir de inmediato la desasosegante pregunta que lo sintetiza todo, destinada a envolver en ella a todos los participantes en el drama existencial: Don Manuel y Lázaro, Ángela, el propio Unamuno y también nosotros, los lectores: «¿Y yo, creo?» (II, 1152).

La segunda contraposición (*conciencia individual — conciencia colectiva*) se funda en el antes señalado simbolismo central del *lago* con su pueblo sumergido portador de la tradición permanente, se expande en el motivo reiterado del rezo del Credo y se completa con las repetidas referencias al mito de Moisés. Moisés que, como Don Manuel, condujo a su pueblo hacia la tierra prometida; que murió antes de entrar en ella por dudar de Dios, como Don Manuel, pero que fue salvado, paradójicamente una vez más, por el mismo pueblo al que él pretendía

pueblo «real» (Valverde de Lucerna) y otro legendario (el sumergido). Pues bien: el pueblo «real» de la novela tiene el nombre del pueblo ficticio del mundo del lector. ¿Cuál de los dos planos es más verdadero? ¿O los dos tienen la misma inconsistencia del sueño?

salvar, de la misma forma que el pueblo de Don Manuel pronuncia por él las palabras sobre la resurrección y la vida más allá de la muerte que él no se atreve a pronunciar.

Hay que advertir, además, que estos motivos asociados y recurrentes ocupan posiciones relevantes en la estructura del relato. En la primera parte, cuando a su mencionada interpretación del silencio de Don Manuel en el rezo del Credo como una zambullida en lago espiritual de su pueblo, añade Ángela por vez primera la referencia implícita a Moisés: «Después, al llegar a conocer el secreto de nuestro santo, he comprendido que era como si una caravana en marcha por el desierto, desfallecido el caudillo al término de su carrera, le tomaran en hombros los suyos para meter su cuerpo sin vida en la tierra de promisión» (II, 1133). En posición central, en la secuencia en que el propio Don Manuel, sintiendo próxima su muerte, se identifica con Moisés ante Ángela y Lázaro y le pide a este que sea el Josué que continúe su labor. Y en posición de cierre, no ya en el silencio definitivo de Don Manuel en el Credo final de la escena de su muerte, sino en el epílogo que cierra el texto y sirve de nueva confirmación, a mi juicio, a lo aquí interpretado. Epílogo, conviene no olvidarlo, que no es ya el de la narradora a las páginas de su confesión, sino el escrito por un «Unamuno» ficticio que se presenta como lector él también y transmisor de las memorias de Ángela, para orientar nuestra lectura con su insistencia en el símbolo de Moisés como clave interpretativa final. Lo hace a través de una referencia relativamente críptica —pero comprensible a la luz del relato— en que el apóstol San Judas nos dice que el arcángel San Miguel disputó con el Diablo por el cuerpo de Moisés y no toleró que se lo llevase en juicio de maldición. «Y el que quiera entender que entienda», apostilla «Unamuno».

Cabe añadir que el efecto relativizador de toda esta construcción simbólica se potencia y completa con un sabio planteamiento del perspectivismo narrativo. El lector que entre en la novela esperando encontrar en ella la confesión directa y nítida del autor, se hallará con la distancia interpuesta entre ambos por un desconcertante juego de espejos que se reflejan unos a otros, difuminando la realidad en una confusión de imágenes cuya corporeidad se nos escapa.

Por de pronto, percibimos la realidad creada en el texto a través de la conciencia de Ángela, desdoblada a su vez en narradora y personaje. Pero entre la Ángela—narradora y la Ángela—personaje, sujeto de las vivencias narradas, se interpone la memoria; la memoria que desvanece los recuerdos y diluye las fronteras entre lo soñado y lo real, como ella misma nos confiesa al final:

Y al escribir esto ahora, aquí, en mi vieja casa materna, a mis más que cincuenta años, cuando empiezan a blanquear con mi cabeza mis recuerdos, está nevando, nevando sobre el lago, nevando sobre la montaña, nevando sobre las memorias de mi padre, el forastero; de mi madre, de mi hermano Lázaro, de mi pueblo, de mi San Manuel, y también sobre la memoria del pobre Blasillo, de mi San Blasillo, y que él me ampare desde el cielo. Y esta nieve borra esquinas y borra sombras, pues hasta de noche la nieve alumbraba. Y yo no sé lo que es verdad o lo que es mentira,

ni lo que vi y lo que sólo soñé —o mejor lo que soñé y lo que sólo vi—⁵¹, ni lo que supe ni lo que creí. [...] ¿Es que sé algo? ¿Es que esto que estoy aquí contando ha pasado y ha pasado tal y como lo cuento? ¿Es que pueden pasar estas cosas? ¿Es que todo esto es más que un sueño soñado dentro de otro sueño? (II, 1152).

Además, Ángela—personaje percibió gran parte de la realidad narrada a través de otros filtros modificadores, tal como aparecía reflejada en otras conciencias, con lo que la perspectiva narrativa aparentemente única se hace múltiple. Su primera imagen de Don Manuel la recibe de su madre; luego, de su pueblo; luego, de su hermano, a través de quien le llega nada menos que la revelación del gran secreto del santo, que ella vacila en aceptar... El valor de la imagen del Don Manuel increíble queda así relativizado por la equiparable entidad de las otras.

Por si todo lo anterior no basta para huir de interpretaciones ideológicamente cerradas de un texto tan vivamente abierto, añadiré la advertencia que el autor nos dejó en *Cómo se hace una novela*: «Lo acabado, lo perfecto, es la muerte, y la vida no puede morirse. El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector; él está acabado antes de haberme leído» (VIII, 753).

Nunca sabremos —si es que ello interesa— si Unamuno creyó o no de verdad que la fe colectiva, intrahistórica, de un pueblo, podía ser garantía de su inmortalidad personal; ni tampoco si las limitaciones de la conciencia racional fueron para él base suficiente para conferir realidad objetiva a los deseos de su intraconciencia. Porque lo que *San Manuel Bueno, mártir* nos ofrece es la más viva, honda y poética expresión de una radical incertidumbre.

51. Adviértase la rectificación de Ángela respecto a la jerarquización de ambas realidades: la física del conocimiento racional y la ensoñada del conocimiento vital.

